



**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 2

**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**

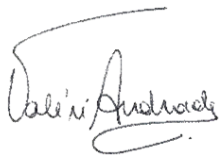
**ATA DE DEFESA PÚBLICA DE TESE DE DOUTORADO
DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE
FEDERAL DO PARÁ.**

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.

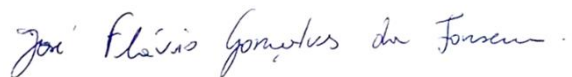
Ivone Maria Xavier de Amorim Almeida

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 – Teatro Experimental do Pará Waldemar Henrique	23
Figura 2 – Vista aérea de Belém – 1980	24
Figura 3 – Recorte de Jornal de Brasília – 1983 – Mambembão	27
Figura 4 – Espetáculo no Circo CENTUR “Se não gostaram é porque não entenderam”, Cia Corpos de Rua	48
Figura 5 – Vista interna do Theatro da Paz	53
Figura 6 – Palco da Boite/Teatro MYSTICAL	57
Figura 7 – Fachada da Casa Cuíra	62
Figura 8 – Fachada d’A Casa da Atriz	63
Figura 9 – Fachada da casa do Grupo de Teatro Tico-Tico No Fubá	64
Figura 10 – Sede do Grêmio Literário Português	66
Figura 11 – Espetáculo “De Eterno e Belo... Há apenas o sonho” – 2002	67
Figura 12 – Espetáculo “O Mendigo ou o Cachorro Morto” – 1987	68
Figura 13 – Espetáculo “Quarta-feira, sem falta, lá em casa”	70
Figura 14 – Espetáculo “Como um Beija-Flor a dois metros do chão”	71
Figura 15 – Espetáculo “Meu nome é Ana”	72
Figura 16 – Teatro Cuíra	73
Figura 17 – Teatro de Porão da UNIPOP	74

LISTA DE MAPAS

Mapa 1 – Localização de espaços ocupados com o fazer teatral nos anos 1980

20

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 – Teatro Experimental do Pará Waldemar Henrique – Temporada 1980 – Grupo / Espetáculo / Público	85
Gráfico 2 – II Mostra Paraense de Teatro Amador – Teatro Experimental do Pará Waldemar Henrique – 20 a 31/10/1980 – Público	86
Gráfico 3 – Teatro Experimental do Pará Waldemar Henrique – Temporada 1981 – Grupo / Espetáculo / Público	87
Gráfico 4 – III Mostra de Teatro Amador do Pará de 21 a 29/11/1981 - Realização FESAT	88
Gráfico 5 – Teatro Experimental do Pará Waldemar Henrique – Temporada 1º Semestre – 1983 – Grupo / Espetáculo / Público	89
Gráfico 6 – Teatro Experimental do Pará Waldemar Henrique – Temporada 2º Semestre – 1983	90
Gráfico 7 – Mostra de Teatro e Música FESAT e MUCA – 07 a 13/07/1983	91
Gráfico 8 – V Mostra de Teatro Amador da FESAT – 19 a 28/12/1983	92
Gráfico 9 – Teatro Experimental do Pará Waldemar Henrique – Temporada – 1984	93
Gráfico 10 – VI Mostra de Teatro Amador da FESAT – 14 a 21/12/1984	94
Gráfico 11 – Teatro Experimental do Pará Waldemar Henrique – Temporada – 1985	94
Gráfico 12 – Teatro Experimental do Pará Waldemar Henrique – Temporada – 1987	95
Gráfico 13 – IV Mostra das Oficinas de Teatro do Colégio Moderno – 09 a 13/12/1987	96
Gráfico 14 – Teatro Experimental do Pará Waldemar Henrique – Temporada – 1988	97
Gráfico 15 – Teatro Experimental do Pará Waldemar Henrique – Temporada – 1989	97
Gráfico 16 – Teatro Experimental do Pará Waldemar Henrique – Temporada – 1990	98
Gráfico 17 – Teatro Experimental do Pará Waldemar Henrique – Temporada – 1991	99

LISTA DE SIGLAS

APLAUSO – Associação Paraense de Teatro
CCCN – Centro Cultural da Cidade Nova
CENTUR – Centro Cultural e Turístico Tancredo Neves
CONFENATA – Confederação Nacional de Teatro Amador
DMER – Departamento Municipal de Estradas e Rodagem
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
IAP – Instituto de Artes do Pará
IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
ICA – Instituto de Ciências da Arte
INACEN – Instituto Nacional de Artes Cênicas
MABE – Museu de Arte de Belém
PMB – Prefeitura Municipal de Belém
PMDB – Partido do Movimento Democrático Brasileiro
PSDB – Partido da Social Democracia Brasileira
SECDET – Secretaria Estadual de Cultura, Desporto e Turismo
SECULT – Secretaria de Cultura do Estado do Pará
SEMEAR – Programa Estadual de Incentivo à Cultura
SEMEC – Secretaria Municipal de Educação e Cultura
SEOB – Secretaria de Obras
SESC – DR/PA – Serviço Social do Comércio-Departamento Regional - Pará
SEURB – Secretaria Municipal de Urbanismo
SNT – Serviço Nacional de Teatro
T.D.R. – Territorialização, Desterritorialização, Reterritorialização
TEP – Teatro Equipe do Pará
TEPWH – Teatro Experimental do Pará Waldemar Henrique

SUMÁRIO

PARTE 2 – (DES)TERRITORIALIZAR É PRECISO	11
2.1 AQUI É A ESCOLA DAS ÁRVORES: A cidade em movimento	13
2.2 VOU FURANDO PAREDES MOLES: O teatro precisa de teatro?	41
2.3 DESABA A CHUVA: Do espaço tradicional para outros espaços	75
2.4 AI QUE ESTOU PERDIDO: Ocupar e compartilhar teatro- (des)territorializar	81
REFERÊNCIAS	104

(DES)TERRITORIALIZAR É PRECISO



PARTE 2

PARTE 2 – (DES)TERRITORIALIZAR É PRECISO

O sonho da noite não nos pertence! Não é um bem nosso. As noites são histórias. Nunca durmo, vivo e sonho, ou antes, sonho em vida e ao dormir, que também é vida. Não há interrupção na minha consciência, sinto o que me cerca se não durmo ainda, ou se não durmo bem, entro logo a sonhar desde que deveras durmo. Assim, o que sou é um perpétuo desenrolamento de imagens conexas ou desconexas, fingindo sempre de exteriores, entre os homens e a luz, em busca de uma resposta para perguntas, onde há sempre luz que se vê.

A vida é um novelo que alguém emaranhou!

As árvores balançam graciosamente sobre as ribanceiras em saudações corteses aos atrevidos que visitam as paragens deste lugar. Há um sentido nela, se estiver desenrolada e posto ao comprido, ou enrolado bem. Mas, tal como está, é um problema, sem novelo próprio, um embrulhar-se sem onde. Quantos sonhos não seriam necessários conhecer, pelo fundo e não pela superfície, para determinar o dinamismo dos aforamentos!

Vaga-lumes circulam meu corpo numa brincadeira que a primavera amazônica inventou para passar o tempo; são chamados cânticos estas espirais suavizadas por asas de ingenuidade.

Mas, o que sobrou de mim se permaneço nesta redoma de ilusão, uma vez que inevitável é a adolescência destes fazedores de arte de minha cidade. Asas que asseguram o voo das rosas nos jardins onde os homens ainda não encontram oportunidade para saciar suas fomes de criação.



Nesta seção necessito falar dos elementos principais da territorialização, que também são encontrados na (des)territorialização, porque embora aconteçam perdas, ocorre também a reconstrução de identidade de quem habita as cidades, havendo mudanças nas relações de poder, novas relações sociais e elementos culturais, que de certa forma são (des)territorializados (SAQUET, 2003, 2015). É nesse sentido que Haesbaert (2005) alude que a (des)territorialização pode ser um mito, pois sempre que ocorre uma (des)territorialização há simultaneamente, como resposta, processos de reconfiguração territorial.

Ou seja, na medida em que agrupamentos sociais abandonam ou são forçados a deixar determinados territórios, como processos de (des)territorialização, que podem ser naturais ou não, acontecem novos processos de territorialização, pois esses mesmos grupos passam a ocupar novos recortes territoriais, ocorrendo assim um processo de (re)territorialização.

Com isso, esses agrupamentos sociais constroem novos elos com o local onde se inserem, configurando novas territorialidades. No entanto, nem todas as formas de (re)territorialização são inclusivas. Não o são, quando (des)territorializados são remetidos para formas de territorialização precárias socioeconômica e ambientalmente, como o caso de ocupação em área de risco, ou bairros periféricos e sem saneamento ambiental, é o que vamos observar no processo da cidade de Belém a partir dos anos de 1980.

O mesmo ocorre com as formas de territorialização e (re)territorialização que obedecem exclusivamente à lógica de reprodução do capital internacional, pois, em geral, provocam formas de desapropriação excludentes nos territórios ou regiões atingidas (SANTOS; SILVEIRA, 2001).

As territorialidades cotidianas, com suas formas de T.D.R., impactam no desenvolvimento territorial. Dallabrida (2015) relembra que a concepção de desenvolvimento territorial surge após os anos de 1970, associando-se à noção de território e a uma concepção renovada de desenvolvimento. O avanço do que se convencionou chamar de abordagem territorial do crescimento deve-se em especial a pesquisadores italianos (BAGNASCO, 1977, 1988; BECATTINI, 1979, 1989), ao retomarem a noção marshallina de distrito industrial, reconhecendo o papel das novas dinâmicas espaciais nos processos de desenvolvimento, seja na dimensão local ou regional.

A perspectiva territorialista passa a considerar o território sujeito ativo, com o que esse novo padrão de desenvolvimento tenderia a acentuar a inovação social, política e institucional, de acordo com Dallabrida (2016). E, segundo Froehlich e Dullius (2012, p. 225-226), “a dimensão territorial do desenvolvimento enfatiza o estudo das redes, convenções e instituições que permitem ações cooperativas capazes de enriquecer o tecido social de uma determinada região”.

Já para Jean (2010), a corrente do desenvolvimento territorial visa remover em profundidade a compreensão do papel e da influência recíproca tanto das estruturas quanto dos atores sobre a formação e a recomposição dos espaços socioeconômicos e políticos. Aqui tomamos como referência o conceito de desenvolvimento territorial expresso em Dallabrida (2015). É entendido como um processo de mudança continuada, situado histórica e territorialmente, mas integrado em dinâmicas territoriais, supraterritoriais e globais, sustentado

na potenciação dos recursos ativos (materiais e imateriais, genéricos e específicos) existentes no local, com vistas à dinamização socioeconômica e à melhoria de qualidade de vida da sua população.

A descrição sumarizada da concepção de território, territorialidade, territorialização, (des)territorialização, (re)territorialização (T.D.R.) e desenvolvimento territorial, tem o propósito de referir alguns fundamentos teóricos necessários para a análise da realidade, em relação às principais formas de T.D.R. que ocorrem nas últimas décadas e identificação das principais transformações territoriais decorrentes, com impactos no desenvolvimento territorial. E assim vou fazer um mergulho para discutir a desterritorialização do espaço teatral e dos grupos e seus fazeres na cidade de Belém.

2.1 AQUI É A ESCOLA DAS ÁRVORES: A cidade em movimento

Estão estudando geometria

- Vocês são cegas de nascença tem que obedecer ao rio
 - Ai ai! Nós somos escravas do rio

- Vocês estão condenadas a trabalhar sempre, sempre
 Têm a obrigação de fazer folhas para cobrir a floresta
 - Ai ai! Nós somos escravas do rio

- Vocês têm que afogar o homem na sombra
 A floresta é inimiga do homem
 - Ai ai! Nós somos escravas do rio
 Atravesso paredes espessas
 Ouço gritos miúdos de ai-me-acuda
 Estão castigando os pássaros

- Se não sabem a lição vocês têm que ser árvores
 - Ai ai ai ai...

- O que é que você vai fazer lá em cima?
 - Tenho de anunciar a lua
 Quando ela se levanta atrás do mato
 - E você?

- Tenho de acordar as estrelas
 Em noites de São João
 - E você?

- Tenho que marcar as horas no fundo da selva
 Tiúg... Tiúg... Tiúg...
 Twi. Twi-twi.
 (BOPP, 1994, p. 10)

O sonho da noite não nos pertence! Não é um bem nosso. As noites são histórias. Nunca durmo, vivo e sonho, ou antes, sonho em vida e ao dormir, que também é vida. Não há interrupção na minha consciência, sinto o que me cerca se não durmo ainda, ou se não durmo bem, entro logo a sonhar desde que deveras durmo. Assim, o que sou é um perpétuo

desenrolamento de imagens conexas ou desconexas, fingindo sempre de exteriores, entre os homens e a luz, em busca de uma resposta para perguntas, onde há sempre luz que se vê.

A vida é um novelo que alguém emaranhou!

As árvores balançam graciosamente sobre as ribanceiras em saudações corteses aos atrevidos que visitam as paragens deste lugar. Há um sentido nela, se estiver desenrolada e posto ao comprido, ou enrolado bem. Mas, tal como está, é um problema, sem novelo próprio, um embrulhar-se sem onde. Quantos sonhos não seriam necessários conhecer, pelo fundo e não pela superfície, para determinar o dinamismo dos aforamentos!

Quantos filhos morreram antecipados aos soluços noturnos de aves metralhadas?

O que fizeram os homens de sorrisos infantis de Amsterdam, Gomorra ou Cametá?

E nós, por que ficamos aptos ao manuseio da agonia parida através do sideral encontro com o fim?

Os botões sorriem com rajadas de luz incandescente para sermos fetos outra vez da tentativa. Parecem que nevam as manhãs que havia em mim com o simples ato de dizer adeus. Sepultada está a comunhão do diálogo nos digitais metálicos de um novo século! MERGUELHO...



E aqui retorno a uma cidade em expansão e sua cultura em processo de transformação levada a cabo para a região da Amazônia Brasileira pelo regime militar instaurado no país em 1964, ainda que esse processo se encaminhe em sua fase de arrefecimento, no início da década de 1980¹. É a parte do início dessa década que as políticas direcionadas para a região entraram numa fase de esgotamento, de maneira que o intervencionismo estatal desenvolvimentista cessou. Isso implicou, de certa forma, em um abandono da região (BARBOSA, 2010), e assim a década de 1980 marca um momento de profundas transformações na sociedade brasileira. Após o fim do regime militar, surgem no país vários movimentos socioculturais que primavam pela igualdade de direitos e de livre expressão. Após anos de repressão, a população sai às ruas para reivindicar eleições diretas e o direito à greve. No Pará, universitários e estudantes

¹ A Região Amazônica entrou na década de 1980 sob a sombra de uma frustração: as perspectivas de desenvolvimento prenunciadas anos anteriores não foram consumadas, e isso gerou um agravamento nas questões de ordem socioeconômica para a região.

secundaristas reivindicam, também, o pagamento de meia-passagem no transporte rodoviário urbano. Neste cenário o comportamento de uma geração de brasileiros é influenciado, motivando e dando origem a um período de grandes transformações comportamentais e culturais, como na música, um dos escapes de rebeldia da juventude da época. Michael Jackson despontava como sucesso mundial com o álbum “Thriller”, tornando-se o grande ídolo pop do mundo. No Brasil o rock nacional também vivia um momento expressivo, com Legião Urbana, Paralamas do Sucesso, Barão Vermelho, Plebe Rude, Ira, Titãs, Biquini Cavado, Camisa de Vênus, Ratos de Porão, Garotos Podres.

No Pará, bandas como o Mosaico de Ravena, Espargo de Marfim, Delinquentes, Criado Mudo, Anjos do Abismo despontam nas rádios e shows e agitam a juventude. É neste ambiente que, mesmo que conectado com a realidade nacional, em terras paraoaras se desenvolvem projetos e movimentos muito peculiares que enriqueceram e agitaram a cena cultural, como Preamar, Clima do Som, o Rock 24 Horas e o Pôr do Som, além de várias mostras de teatro, festivais de música e teatro – acontecimentos marcantes que fizeram e fazem parte da construção da história da cultura paraense (MUSEU DA IMAGEM E DO SOM, 2010, p. 14)².

O parágrafo anterior é um discurso que contém a ideia que se consolidou na memória coletiva da cena artística local contemporânea, a qual eu tive a honra de ter participado, a “efervescência cultural” que a cidade de Belém conheceu nos anos de 1980, ano que foi fundado o Grupo de Teatro PALHA.

A memória social dos artistas e grupos de Belém do Pará, os quais necessitam de espaço e tempo para suas produções, e compreender esse tempo de crescimento da cidade e a falta de espaço para a cultura de um povo, sem o respeito da classe política para conosco e para com o público. Perder de vista que o mundo é formado pelo conjunto total de indivíduos e organizações que agem para a produção de um tipo de acontecimento e objetos produzidos por aquele mundo, seja qual for o produto. Um mundo artístico será construído do conjunto de pessoas e organizações que produzem os acontecimentos e objetos definidos por esse mundo, com arte (BECKER, 1977, p. 9).

Na década de 1980 a cidade de Belém do Pará se encontrava em um momento importante de mudança na sua estrutura física. Certamente esse fator está relacionado com a sua condição de cidade fronteira (HANNERZ, 1997, p. 13).

² O escrito é trecho do texto de apresentação do Catálogo de Títulos do Acervo Sonoro do Museu da Imagem e do Som do Pará – MIS, através do projeto “Recuperação, Catalogação e Digitalização do Acervo Sonoro do MIS Pará”, que recebeu patrocínio da Caixa Econômica Federal, por meio do programa Caixa de Adoção de Entidades Culturais, cujo objetivo era a valorização, preservação e divulgação do patrimônio cultural brasileiro. Pesquisa e textos de Laurenir Peniche, Wanderson Lobato e Urubatan Castro.

Margaret Refkalefsky³ diz que quando se tinha uma classe organizada em forma de federação, o Teatro Experimental do Pará Waldemar Henrique:

[...] funcionava como um lugar para a classe se encontrar, trocar experiências, falar das suas propostas. Hoje ninguém fala, ninguém reúne. Nos anos passados, nós nos sentávamos no bar e discutíamos a proposta com as outras pessoas. Chegava um e falava o que se estava ensaiando, aí a gente explicava, sentado naquele banco ou com uma cerveja ou uma garrafa de café. Nós precisamos de espaço, não existe espaço, está todo mundo ilhado.⁴

Ela também diz:

[...] que da linha do Aeroporto e da Augusto Montenegro. Para lá não existe Belém. Belém só existe da Augusto Montenegro para o centro da cidade, você não vê movimento teatral hoje para lá, você não vê um espaço teatral criado para lá, você não vê! Você não vê! É como se aquilo (Av. Augusto Montenegro) fosse uma outra coisa, que tem vida própria, independente daqui. Não há não, vida própria, falta integração da cidade.

Hoje a classe artística sem representatividade está à mercê das administrações que ocupam o cargo de diretor do Teatro Experimental do Pará “Waldemar Henrique”. O ator e criador da “Cia dos Notáveis Clowns”, João Guilherme⁵, diz que as administrações mantêm tudo que não presta das outras gestões para a classe. Acabaram com as temporadas e criaram os dias de teatro, música, dança, como se o teatro fosse um “gig” feito em um bar. E Margaret Refkalefsky completa que:

[...] o Teatro Experimental do Pará “Waldemar Henrique”, que era o teatro da categoria nos últimos anos, é um teatro da música e um teatro fechado. Gente, aquilo vive fechado! Na época que se discutia teatro em representação de classe, e nos dias que não se tinha espetáculo, tinha ensaio de alguém. Então isso agora a gente não tem, qual é o espaço que se tem em Belém?

E isso que estes artistas declaram, como desabafo, acaba repercutindo no esmorecimento dos grupos e “Waldemar Henrique”, artistas a resistirem ao desmonte da cultura no estado e do abandono do espaço do fazer teatral que é o teatro experimental do Pará, eles fazem uma comparação com os anos anteriores, e é seguindo por essa via que acredito na atribuição da ideia de fronteira como instrumento analítico para caracterizar a área e o período do estudo de

³ Concluiu os cursos de Serviço Social e de Teatro na Universidade Federal do Pará/UFPA, em 1971. Realizou Mestrado em Arte Dramática (2001) e Doutorado em Estudos e Práticas Artísticas (2008) na Universidade de Québec, em Montreal. No início da carreira atuou como assistente social nas áreas de saúde e educação em secretarias de governo, em Belém (1972-1975).

⁴ Entrevista concedida no dia 27 de abril de 2022, às 19h, na residência da entrevistada.

⁵ João Guilherme Ribeiro Pinho é Licenciado Pleno em Teatro pela Universidade Federal do Pará, Bacharel em Direito pela Escola Superior Madre Celeste, Especialista em Educação Ambiental pelo Núcleo de Meio Ambiente - NUMA / UFPA, servidor público da Secretária de Estado de Cultura do Pará na função de Cenotécnico, ator de teatro e professor de artes, já participou de alguns comerciais de Tv, vídeos documentários e cinema (longa-metragem), mas é no teatro que tem feito a maioria de seus trabalhos.

1980 a 2000, territorializar, (des)territorializar e (re)territorializar. Isso porque Belém é uma cidade que se encontra em transformação nesse momento, o que, certamente, exerceu influência na forma como se constituiu a cena teatral naquela época para o que é hoje.

O contexto político militar brasileiro, sob o nome de “Abertura Política”, que na verdade, desde o governo do General Ernesto Geisel (início de 1974), já havia sido anunciado a política de modificação do regime, o que continuou no governo do seu sucessor, o General João Batista Figueiredo (tomou posse em março de 1979), cujo ponto mais emblemático foi a revogação, em primeiro de janeiro de 1979, do Ato Institucional nº 5 – AI5, que havia sido baixado em 13 de dezembro de 1968, no governo do general Arthur da Costa e Silva.

O que se nota na sua pauta política e administrativa que veicula nos jornais, é um discurso de crescimento e a publicização de um ideal de prosperidade em vistas de uma “retomada” do projeto da cidade de Belém como núcleo urbano central na Região Amazônica (cidade de entrada da Amazônia). Essa preocupação das autoridades locais, representantes do regime militar, é mais um momento no processo histórico da cidade no qual a reivindicação pelo “status” de ser representante hegemônica da cultura amazônica é ativada.

E implícito a isso está a ideia de Belém do Pará como a Metrópole da Amazônia⁶, um discurso potente em várias páginas de jornais e periódicos. Em um primeiro momento essa demanda apresentou resposta e ao longo da década a abertura de outras ruas, avenidas, estradas e rodovias, bem como a estruturação e pavimentação das existentes, é um tema recorrente de reportagens⁷. Assim, os avisos da administração municipal da época que estavam abrigados sob esse ideal de estruturação do espaço urbano e sua formação são objetivos de estudo da geografia que aborda a constante reconfiguração do espaço total social, e seus diversos recortes.

Na década de 1970, conforme o censo realizado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE, a população brasileira se tornou mais urbana, e desde então não houve regressão nas taxas de urbanização. Sob uma nova ótica é tratada a urbanização brasileira e a concentração urbana, por Soares⁸. E a cidade de Belém conheceu esses elementos, haja vista, era um importante núcleo urbano localizado em uma região de fronteira. Logo, se encontrava

⁶ Sobre as representações em torno da cidade como Metrópole da Amazônia e da retomada constante dessa ideia de uso panfletário, Ver: Costa (2006).

⁷ Destacar as representações da época e a “Nova Belém de Santana”. Aqui o administrador fala do lixo produzido pela cidade. Existência de vários materiais que falam da falta de equipamentos de cultura e lazer, limpeza, asfaltamento etc. (JORNAL O ESTADO DO PARÁ, 13 e 14 jan. 1980, p. 9).

⁸ Na contemporaneidade da urbanização brasileira verifica-se um amplo processo de reestruturação caracterizado pela “explosão” das tradicionais formas de concentração urbana e pela emergência de novas formas espaciais, continentes de novas territorialidades dos grupos sociais. Na escala intraurbana, o fenômeno da “dispersão urbana” está alterando a morfologia urbana tradicional, gerando novas centralidades e novas periferias. Na escala interurbana e regional são produzidos novos processos de desconcentração e reconcentração espacial da população, das atividades econômicas e da informação sobre o território.

naquele momento no cerne desse processo. Nesse período a prefeitura da cidade de Belém do Pará contava com cinco secretarias: Departamento Municipal de Estradas e Rodagem – DMER; Secretaria de Obras – SEOB; Secretaria de Serviços Urbanos – SEURB; Secretaria Municipal de Educação e Cultura e Departamento Municipal de Turismo – SECDET, todos imbuídos de metas cuja prioridade orbitava em torno do crescimento horizontal da cidade e de sua estruturação física, “Belém uma cidade e suas metas prioritárias para um constante crescimento” (JORNAL O ESTADO DO PARÁ, 12 jan. 1980, p. 8).

A integração do Distrito de Icoaraci à metrópole paraense foi um processo marcado por avanços e recuos. Do ponto de vista do crescimento econômico, foi positivo por ter possibilitado o incremento de atividades econômicas que possibilitaram a criação de postos de trabalho nas indústrias, comércios e serviços, ocasionando uma maior circulação de pessoas, capital, mercadorias e informações, redefinindo o espaço num intenso método de produção e (re)produção dele. O que ocasionou a ligação física entre a cidade de Belém e o distrito de forma contínua.

Como consequência de tais processos, ocorreu a diversificação de subcentros comerciais, que acompanham o crescimento populacional e passam a competir com o centro tradicional, cada vez mais distante das populações que ocupam as áreas mais longínquas, passando aquele a ser mais frequentado pela população residente na parte mais central do núcleo e de Belém. Estes serviços, aliados à concentração de indústrias, tornam Icoaraci um dos espaços mais importantes da Região Metropolitana de Belém. Entretanto, o espaço urbano em transformação resultou numa paisagem urbana diferenciada, tal como vem sendo produzido nas cidades capitalistas, onde são marcantes a segregação socioespacial e os problemas ambientais.

Neste movimento de (des)territorialização da cidade, o governo procura se deslocar para as áreas de completo abandono e para um bairro populosamente grandioso e que necessitava de investimentos. A questão da criação de espaços culturais fora do centro da cidade neste período torna-se de grande valia, pois Belém ainda vivia com seus equipamentos todos localizados no centro da cidade, no entorno e centro da Praça da República ou no entorno do Centro Arquitetônico de Nazaré, espaço com um palco ao ar livre para a realização de programação da Igreja de Nossa Senhora de Nazaré no período da Quadra Nazarena e no entorno os Cine Teatros Moderno, Iracema, Nazaré e Ópera.

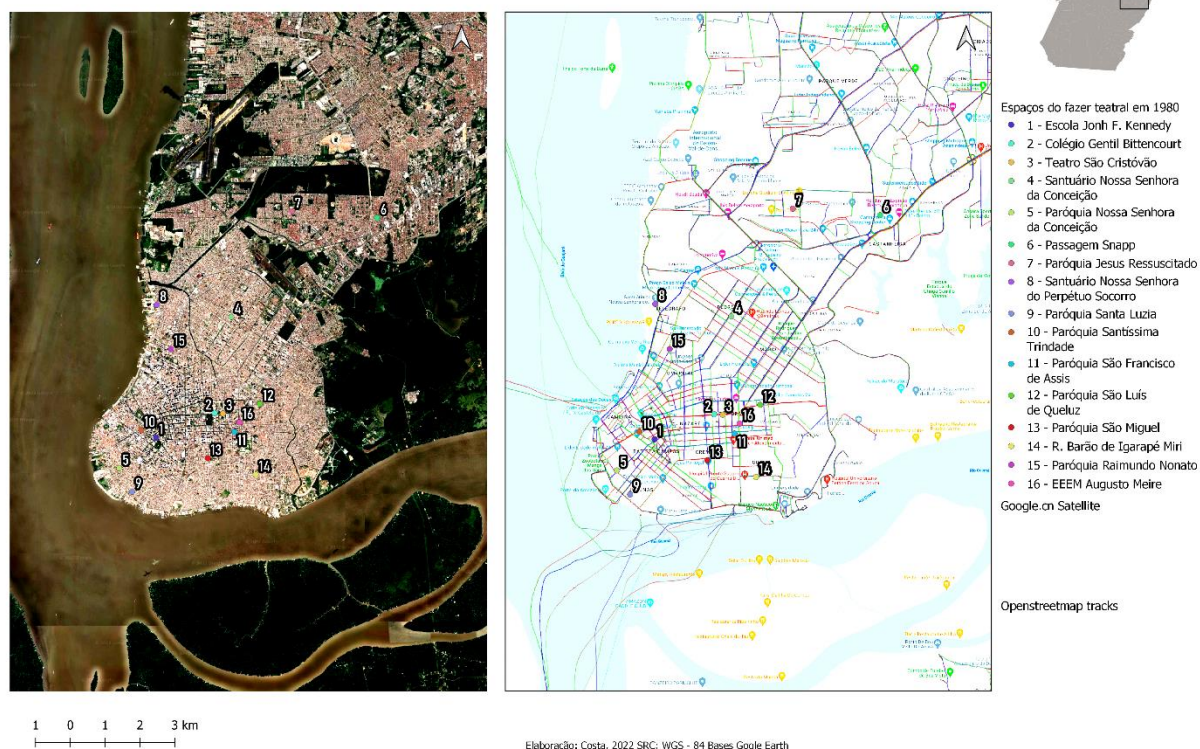
Vale ressaltar que a criação do TEPWH teve sua luta iniciada algumas décadas antes de sua inauguração, 17 de setembro de 1979, por um movimento capitaneado desde a década de 1970 pelos grupos Experiência, Cena Aberta, Gruta, Estúdio de Pesquisa Artística – EPA (a primeira escola de arte particular de Belém) e o Teatro Equipe do Pará – TEP. Eles não podiam

ocupar o “Theatro da Paz”, contrariando a visão do governo, já que para este o teatro deveria ser um espaço com uma estrutura tradicional, feito para comportar a ópera, a música de câmara e eventos afins.

Essa falta de um teatro experimental obrigava os grupos a ocuparem espaços alternativos no centro da cidade, a saber: Escola Anglicana John F. Kennedy, na Av. Serzedelo Corrêa – Centro; auditório do Colégio Gentil Bittencourt, na Av. Governador Magalhães Barata – Nazaré; Teatro São Cristovam, na Av. Magalhães Barata – Nazaré. Na periferia, os grupos ocupavam os auditórios das igrejas: Santuário de Nossa Senhora da Conceição, na Av. Pedro Miranda – Pedreira; Paróquia de Nossa Senhora da Conceição, na Rua Cesário Alvim – Cidade Velha; Paróquia Imaculada Conceição, na Passagem SNAPP – Castanheira; Paróquia Jesus Ressuscitado, na Trav. Ourém – Marambaia; Paróquia Nossa Senhora do Perpétuo Socorro, na Av. Arthur Bernardes – Telégrafo; Paróquia de Santa Luzia, na Rua Pariquis – Jurunas; Paróquia da Santíssima Trindade, na Praça Barão do Rio Branco – Campina; Paróquia São Francisco de Assis – Capuchinhos, na Trav. Francisco Caldeira Castelo Branco – São Braz; Paróquia São José de Queluz, na Av. Cipriano Santos – Canudos; Paróquia São Miguel, na Av. Alcindo Cacela – Cremação; Paróquia São Pedro São Paulo, na Rua Barão de Igarapé Mirim – Guamá; Paróquia São Raimundo Nonato, na Av. Senador Lemos – Umarizal; e os espaços mantidos pelos grupos tradicionais como o EPA e o Grupo de Teatro PALHA.

Mapa 1 – Localização de espaços ocupados com o fazer teatral nos anos 1980.

Localização de espaços ocupados com o fazer teatral nos anos 1980



Fonte: Bases Google Earth. Elaboração: Costa, 2022.

Neste período os grupos se organizavam e se reuniam no auditório do Colégio Augusto Meira, na Av. José Bonifácio – São Braz, capitaneados por Cláudio Barradas, que organizava os encontros e fazia uma itinerância pelos bairros da cidade, nos salões paroquiais das igrejas, com o objetivo de agregar os artistas e grupos da cidade, e fundar a primeira Federação de Teatro Amador do Pará (1976), com o apoio de Paschoal Carlos Magno. Assim afirma Barradas:

Numa destas suas vindas a Belém, ele resolveu aparecer em uma daquelas reuniões que nós, atores dos grupos de teatro, fazíamos aos domingos, no período em que fundei a FETAPA – a nossa federação. Estas reuniões ocorriam cada vez num lugar diferente. Naquele domingo em que contamos com a presença de Paschoal, nós estávamos reunidos em minha casa no Panorama XXI.

E neste período o movimento teatral se fortalece, inspira-se e associa-se ao movimento nacional da Confederação Nacional de Teatro Amador – CONFENATA. Barradas funda a Federação Estadual de Teatro Amador do Pará – FETAPA, em seguida monta o espetáculo “O Herói do Seringal”, texto de Nazareno Tourinho com direção de Cláudio Barradas, tendo em seu elenco um representante de cada grupo filiado na FETAPA, a qual dois anos depois se

desarticula e surge em seu lugar a Federação Estadual de Atores, Autores e Técnicos Teatrais – FESAT (1978).

Voltando ao Teatro Experimental, a obra que estava prevista para ser inaugurada no segundo semestre de 1978, só ocorreria um ano depois, a obra foi de reforma e adaptação, financiada pelo Governo do Estado do Pará em parceria com o Serviço Nacional de Teatro – SNT, tendo à frente da Secretaria de Estado e Cultura, Desporto e Turismo do Estado do Pará, o Sr. Olavo de Lyra Maia. O projeto foi elaborado pelo arquiteto e cenógrafo Luiz Carlos Ripper⁹, sendo um espaço experimental que se organizasse da seguinte forma: “O espaço do Teatro Experimental do Pará WALDEMAR HENRIQUE, estão propostas, de maneira a permitir questionamento possível das relações “espetáculo-espectador” e “implemento cênico e seus espaços”. A maquinaria deve-se “desvendar-se”, num desempenho essencialmente didático do “fazer-aprendendo-aprendendo” teatro “fazer-descobrimdo-reinventando”, teatro proposto pelo termo EXPERIMENTAL do ator, técnico ou espectador do acontecimento cênico contemporâneo. Ao considerarmos prioritário a mobilidade e a versatilidade dos implementos (que devem ser instrumentos de experiência, mais brinquedos que altas tecnologias), recusamos a fixidez da tradicional organização de espaço italiana (ou qualquer outra organização fixa como a arena), sem, entretanto, deixar de inclui-las dentre as nossas possíveis opções. Não consideramos um número fixo de espectadores, na medida que acreditamos que por um lado, o caráter experimental de um espaço deva condicionar o número de espectadores às necessidades narrativas (dramáticas) da teatralização do acontecimento; por outro, o caráter eminente cultural deste espaço deve propor dimensionamentos de plateias mais ao nível da comunicação (sintaxe e semântica do espetáculo), do que ao nível empresarial (número de ingressos, lucro etc.), porque acreditamos, sobretudo, que é tarefa do jovem grupo amador ou semiprofissional, dimensionar seus espaços de palco segundo a sua “consciência-de-si”. Sua própria economia interna deve determinar a verdadeira dimensão física da ambientação cenográfica (em termos de espaço, mais tempo, mais mão-de-obra, mais matéria-prima igual a custo) e determinar aí sua configuração de plateia, tendo em vista uma real abrangência de mercado para sua temporada (linguagem/número de espectadores/número de sessões), pois partimos da premissa que, numa cidade de porte médio como Belém, é mais interessante, a um jovem grupo iniciante,

⁹ Luiz Carlos Mendes Ripper (Rio de Janeiro/RJ, 1943 - Rio de Janeiro/RJ, 1996). Cenógrafo, figurinista, diretor e iluminador. Dá nova dimensão ao tratamento cenográfico nas encenações dos principais grupos cariocas dos anos 70, refletindo as expectativas inovadoras propostas por seus integrantes. De 1962 a 1965 faz curso de artes e arquitetura na Universidade de Brasília. Fonte: LUIZ Carlos Ripper. *In: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa349613/luiz-carlos-ripper>. Acesso em: 2 dez. 2021.

reduzir o número de espectadores por sessão e aumentar o número de sessões por espetáculo, dando assim oportunidade da direção amadurecer um texto, do ator amadurecer o personagem, “do autor constatar um público e assim por diante, até que este grupo possa descobrir cenicamente no seu devir, sua estória da história e encena-la livremente, levantando a imagem cênica desta cultura” (CARVALHO, 1978).

Nesse texto, escrito no convênio de colaboração do Serviço Nacional de Teatro – SNT com a Secretaria de Estado de Cultura, Desporto e Turismo do Estado do Pará, se mostra que o Teatro Experimental seria para uso de grupos amadores experimentarem e colocarem em prática seus espetáculos, a longa temporada, para que a cidade pudesse exercitar a formação de plateia, coisa que nunca foi respeitada, o teatro vive até os dias de hoje temporadas curtas de quarta a domingo, e hoje, na atual administração (2022), realizando espetáculos em um dia, descaracterizando os objetivos do mesmo.

No início de 1980, o teatro estava com a pauta completa, no entanto, havia um problema administrativo, pois ele estava ligado ao “Theatro da Paz”, onde se reclamava da pauta, que era montada sem critério, por parte dos artistas. O governo alegava não ter verbas para tornar o Teatro Experimental do Pará “Waldemar Henrique” independente. Assim, depois de muita luta da classe, chegaram a um acordo, e a pauta foi reaberta e funcionou durante os anos de 1980, tornando-se palco principal da produção artística paraense, sobressaindo-se com a realização da Mostra de Teatro Amador, promovida pela FESAT.

Com o passar dos anos surgiram os problemas de manutenção e infraestrutura na área de som, luz, cenotécnica e refrigeração. Em dezembro de 1985 foi fechado para a realização das obras e de restauro, bem como a ampliação das dependências, reabrindo em novembro de 1986, mas as obras continuaram e prejudicaram a reabertura da pauta, reiniciando oficialmente em abril de 1987. Observem que o teatro ficou fechado durante três anos e os grupos retornam às suas bases, às periferias, lugar onde se originaram.

Figura 1 – Teatro Experimental do Pará Waldemar Henrique.



Fonte: Do autor. Arte: Raphael Andrade.

O olhar para Belém do início dos anos de 1980 como uma cidade em formação urbana em processo de transformação, um momento específico de forte influência na vida social de seus moradores e classe artística, que com sua vontade de experimentar adentra o Teatro Experimental do Pará “Waldemar Henrique” para o exercício constante de seu fazer em temporada, para um frequente público, sempre presente. Imaginem, nós artistas do teatro, que atuávamos na cena teatral na periferia, como habitantes desse espaço vivendo todos estes fatos determinantes e que hoje são históricos. Um momento de fatores de influência – situação de “cidade fronteira”, que entusiasma na constituição do nosso mundo artístico. O território sendo visto como uma materialidade (configuração territorial), cuja compreensão será por meio dos sentidos que se caracteriza como paisagem.

Figura 2 – Vista aérea de Belém – 1980.



Fonte: Alepa (2020)¹⁰.

Fazer teatro em 1980 é uma questão totalmente complexa, até porque não se pode perder a consciência de que o país é imenso e diversificado e que um esforço de generalização corre sérios riscos de colaborar para uma visão mistificadora do problema. A verdade é que um estimulante movimento teatral pulsa no país: de forma confusa e frequentemente desorganizada, o movimento existe no cotidiano do país e na cidade de Belém, cujos contornos mais nítidos só poderão ser revelados por um trabalho como este, exaustivo e demorado. Em Belém, nos bairros e periferias da cidade.

Esta força constitui um poderoso aspecto de resistência da atividade teatral no país e na cidade, que acreditasse na transformação de se conseguir manter o apoio em movimentos populares e democráticos, e desenvolver um trabalho regular, e sem esquecer que o teatro só se constitui em instrumento eficaz para um esforço de conscientização e aprofundamento da análise sociopolítica se não abdicar de sua qualidade e de sua teatralidade. Por isso os grupos amadores têm uma tarefa decisiva para cumprir, tanto no terreno do trabalho político como no da pesquisa e renovação da linguagem cênica e dramática.

Talvez esta manifestação dos anos de 1980 apresente alguns dados novos, neste ano, dentro de um projeto de autorreforma do sistema autoritário, a censura deixou de castrar tudo, de humilhar, com a sua brutal ignorância, os homens que faziam teatro em nosso país. Não deixou de existir, é importante frisar, mas recolheu-se a uma situação indefinida. Apesar disto,

¹⁰ Disponível em: <http://www.alepa.pa.gov.br/noticia/2613>. Acesso em: 20 jan. 2021.

algo causou certa perplexidade, embora para mim previsto; os espetáculos perderam o vigor de contestação, a capacidade de levantar e discutir problemas vinculados diretamente à realidade objetiva do país. Naturalmente ressurgiu um teatro que se propõe a ser político, mas que se torna inútil e desinteressante em decorrência da pobreza de seus argumentos e da ingenuidade de suas análises. Hoje percebo, com o passar do tempo, a existência, nessa época, de uma crise de pensamento e ação que evidentemente se prolonga em sua consequência lógica à crise do público, após os anos de 1990.

Sintetizando um panorama: 80 parece mostrar a vitalidade dos grupos jovens, o esforço entusiástico e muitas vezes surpreendente de experiências de comunidades de bairros e associações de periferia, a busca incessante de um teatro que recusa o profissionalismo e se dirige às camadas menos favorecidas da população. Iniciamos os anos 80 com um teatro quase sem censura, e não sabíamos por diferentes razões, nem mesmo testar o grau desta “abertura”: acredito que nenhum espetáculo em Belém desafiou os valores oficiais, se fizemos uma análise crítica da realidade a partir de uma perspectiva nacional e popular, capaz de transformar-se num centro de reflexão política, num divertimento fascinante, despertar o público a se interessar pela magia do teatro e na estimulante e necessária aventura de transformação da sociedade.

Houve muitos acontecimentos, basta lembrar que em Manaus a nova direção do SESC tornou impossível a continuação de expressivo trabalho do grupo de teatro dirigido por Márcio Souza, e, em Belém, eu Paulo Santana fui convidado a me retirar das dependências do Serviço Social do Comércio - Departamento Regional - Pará - SESC-DR/Pará por estar montando um texto do referido autor, e assim surgindo o Grupo de Teatro PALHA. Crises e indefinições entre ministérios continuam fazendo do funcionamento do SNT um quase milagre mantido, sobretudo, pela dedicação e pela paixão desmedida de Orlando Miranda¹¹ e seus colaboradores, e não podemos esquecer que no dia 12 de dezembro de 1980 ocorreu a morte de Nelson Rodrigues, um dramaturgo bastante discutível sob muitos aspectos, é uma perda irrecusável, assinalando o desaparecimento de uma inteligência vigorosa e polêmica, corajosa e desaforada,

¹¹ O SNT era dirigido por um sujeito incrível, chamado Orlando Miranda. Era um cara que se dizia, e se diz, liberal, de direita, (...) que conseguia um trânsito incrível, na ditadura, com o Ney Braga, que era ministro da educação (...). Ele era um empresário de teatro (...). O que começa a acontecer aí é que ele (Orlando Miranda) começa, de fato, a fazer um trabalho de popularização do teatro. Com ele, veio um homem chamado Carlos Miranda (...). O Carlos Miranda é o grande cabeça, executivo, que cria, de fato, a estrutura da Fundacen. (...) Era um órgão horizontal, tinha um conselho deliberativo. (...) Nesse conselho, tinha representação de trabalhadores, tinha representação de empresários (...). Esse conselho era deliberativo, a diretoria era eleita, era um presidente eleito. Por conta dessa nacionalização, ele (Carlos Miranda) cria essa coisa que era o profissional de artes cênicas, que era a base do trabalho. Então, o profissional de artes cênicas, tinha no Brasil inteiro. Fonte: O Serviço Nacional de Teatro – SNT – Vozes da Funarte SP. Acesso em: 2 dez. 2021.

um homem justamente vinculado a um instante marcante da renovação do teatro nacional neste século.

Esta reflexão aqui apresentada pode parecer pessimista, mas não é esta a intenção. Na verdade, os problemas que afligiram a atividade teatral no país hoje se revelam em certo sentido tão nítidos, a insatisfação de todos é tão grande, que seria injusto e errado imaginar que as soluções não iriam ser logo encontradas, refletir a vivência de um ano de transição para dar uma visão panorâmica séria da década que vivíamos.

E, assim, no resto do país o movimento teatral retornando lentamente, com a esperança de um clima favorável à liberdade de criação e de expressão, período de criação do SNT, visando incentivar a ida ao teatro, implantou, com enorme êxito, o Programa Mambembe, através do subsídio de ingressos e do apoio a novas iniciativas e programações. O projeto marcou as artes cênicas na década de 1970 e 1980, e abriu espaço para que montagens fossem aplaudidas fora do eixo Rio e São Paulo. A importância se dá quando abre espaço à diversidade cultural brasileira, possibilitando aos grupos a interação com outros grupos de regiões diversas do Brasil, além de proporcionar ao grande público o conhecimento das produções de diversas regiões do Brasil.

Os arquivos do antigo Instituto Nacional de Artes Cênicas – INACEN (depois transformado em FUNDACEN) registram que o programa Mambembão foi criado em 1978 pelo SNT, interrompido em 1985, retornando em 1989 e encerrado em 1990 com a extinção dos órgãos de Cultura¹². No Programa Mambembão o grupo local que mais se beneficiou foi o Grupo Experiência, dirigido por Geraldo Salles, com os espetáculos: “Ver de Ver-o-Peso”, texto de Ramon Stergman (1980); “Mãe d’água”, texto de Raimundo Alberto (1981); e “Gudibai Pororoca”, de criação coletiva do Grupo Experiência (1983).

¹² Disponível em: <https://www.funarte.gov.br/dança/renasce-o-projeto-manbembão>. Acesso em: 1 dez. 2021.

regiões brasileiras, enraizado em suas diferentes realidades. E ao completar cinco anos de existência amplia suas atividades para as capitais de Minas Gerais e Espírito Santo. O projeto era idealizado pelo extinto SNT e passou a ser integrado ao INACEN. Paschoal Carlos Magno, com seus Festivais de Teatro de Estudantes, foi um dos primeiros propulsores para o intercâmbio dos teatros das regiões, e depois esse intercâmbio era feito por meio dos Festivais de Teatro Amador. Assim, o Serviço Nacional de Teatro decidiu então realizar o projeto nos meses de janeiro e fevereiro, selecionando espetáculos mais significativos das diversas regiões brasileiras – quer efetivados por grupos amadores ou profissionais – às plateias mais acostumadas ao teatro cosmopolita dos grandes centros. Os espetáculos apresentados no Mambembão passaram a ser incluídos, pela crítica especializada desses dois centros (Rio de Janeiro e São Paulo), entre os melhores do ano, com premiações específicas para diretores, atores, cenógrafos e autores. O certo é que o projeto apresentava o teatro que tentava cada vez mais aprofundar-se na realidade brasileira, à procura de uma solução para os seus problemas e tentando persistir no propósito de manter a identidade característica de cada região cultural, conservando a íntegra de seus perfis.

A partir dos dias de hoje é que projetos como esses não resolvem o problema do desconhecimento do que é feito no Brasil de Norte a Sul, e sim a valorização do eixo Rio de Janeiro e São Paulo como o epicentro das artes no país. O que necessitamos é de políticas e valorização das artes feitas em suas regiões, o reconhecimento do artista local. O teatro em Belém precisa de teatro e aparelhos culturais em seus bairros e cidades-dormitórios, assim estaria promovendo a cultura das comunidades e da periferia da cidade, que urge pela falta de espaço. O teatro precisa de teatro?

Apesar das enormes dificuldades que teve de enfrentar durante o período de reabertura da cultura, o teatro brasileiro e belenense dos anos oitenta soube, à sua maneira, responder aos desafios lançados. Após o retorno ao regime democrático, uma nova geração de diretores, dramaturgos e atores, ligados quase sempre a grupos de imenso talento, assumiu a dianteira do teatro, abrindo novos horizontes nos quais a experiência individual predomina sobre o engajamento político, mas sem deixar de reconhecer o valor dos melhores aspectos da tradição, nem se limitando, tampouco, à esfera puramente teatral, voltando-se a textos de outros gêneros literários e outras formas de arte na sua busca de um teatro do seu tempo, essencialmente regional/brasileiro, mas potencialmente universal.

São muitos os obstáculos, entre outros: a calamitosa situação econômica e a irrestrita penetração da televisão, medíocre e rasteira, num país que ostenta um vergonhoso índice de analfabetismo, somente é igualada pelo vigor do entusiasmo daqueles que lutam pela renovação

do teatro brasileiro e por efeito nas demais cidades, como Belém. Ao iniciar-se uma nova década, seus esforços concentram-se na formação de uma nova relação entre o teatro e um público jovem e mais aberto a novas técnicas que incluem elementos do circo, da mímica, do besteiro e da "performance". E assim fizeram, deixando sua marca indelével no palco contemporâneo, dando uma contribuição de peso ao esforço de revitalização do teatro belenense e conseqüentemente brasileiro.

Os números são irrefutáveis: a maior parte da produção de espetáculos de teatro, no Brasil e em Belém, era realizada em bases não profissionais. Na verdade, o Brasil é um dos poucos países da América Latina que possui uma já longa tradição de teatro enquanto atividade profissional conseqüente no plano social e cultural. Até os anos 1980 ainda existiam as incansáveis batalhas e as promessas constantemente renovadas de ministros e até presidentes da república, e a profissão ainda não era regulamentada pelo governo. Este sofre as pressões não tanto dos produtores teatrais, mas, sobretudo, das grandes empresas de televisão interessadas em manter privilégios e abusos que permitem a exploração demasiada da grande mão de obra disponível no mercado, na época concentrada no eixo Rio e São Paulo, como já dito.

As graves conseqüências para o futuro das culturas regionais foram lentamente sufocadas por uma massificação, para melhor vender, artificialmente procura fazer do país uma coisa só, deliberadamente ignorando as diferenças sociais existentes num território de grandes dimensões como o nosso. O tal teatro profissional e comercial circulava no país e em Belém do Pará, levando multidões ao teatro, há muito manipulava e manipula a cultura do país, definindo regras e servindo de modelo, consciente ou inconsciente, para as demais cidades do país.

Realmente naquela época, fórmulas e propostas, pesquisas e movimentos nasciam em São Paulo e Rio de Janeiro, as quais colocavam como parâmetros para a grande maioria dos não profissionais. É verdade também que alguns grupos de teatro de outras capitais, como Porto Alegre, Belo Horizonte e Salvador, procuravam criar uma infraestrutura que permitisse uma passagem, nem sempre nítida, do amadorismo a um certo profissionalismo no que faziam. Por um lado, o fortalecimento de empresas, incentivadas pela política cultural do governo deste período, aspectos positivos no que se refere à melhoria de condições de trabalho e mesmo enquanto relacionamento mais eficaz com o mercado de espectadores, e esta tendência da época colocava em evidência um irrecusável tipo de postura ideológica que acompanhava esta forma de produção.

O teatro nessa época (1980 e 1990) passou a ser um simples investimento, sem outras implicações. O que refletia nos comerciantes de espetáculos, que em Belém tinham aos montes,

com o objetivo central de lucro, com todas as contradições implicadas. Ora, fora do eixo Rio-São Paulo, as perspectivas de criação de uma infraestrutura profissional mínima eram assustadoras, pois as demais capitais e Belém sequer conseguiam ainda formar público quantitativamente forte a ponto de permitir a existência efetiva do profissional de teatro. A produção naquela época era centralizada em São Paulo e Rio de Janeiro e era intocável. A descentralização parecia uma distante utopia, em termos de profissionalismo.

As condições de produção do teatro não profissional são totalmente diferentes. O público é sempre a preocupação fundamental e deve ser conquistado e ampliado, mas não é um simples mercado. Nem o espetáculo, que precisa ser visto e, portanto, vendido, constitui-se numa fria mercadoria cujo êxito deverá ser medido, não enquanto contribuição sociocultural, mas enquanto valor, pois os amadores produzem com menos recursos financeiros, e são menos atingidos pela famigerada produção capitalista. Os profissionais estão, por razões de ordem econômica, que impõem exigências acima de qualquer idealismo ou voluntarismo de um ou de outro produtor menos acomodado, condicionados a trabalhar nos centros das capitais e apresentar seus espetáculos, às vezes estratificados, para um público essencialmente de classe média e pequena burguesia, incluindo aí os estudantes, especialmente universitários.

Naquela época uma empresa não conseguia, mesmo querendo, arcar com as responsabilidades de riscos de apresentações em bairros e periferias, a não ser em casos excepcionais, com produções baratas, e assim mesmo o prejuízo só era computado no final da temporada, uma certa “liquidação” de mercadoria, com peças de teatro de poucos personagens, montagens fáceis de serem transportadas de uma sala de espetáculos para outra, geralmente bem mais deficiente do ponto de vista técnico. E isto jamais poderia ser feito em Belém, pois neste momento só existia o “Theatro da Paz” e o Teatro Experimental do Pará “Waldemar Henrique”, nos restando apenas o Teatro “São Cristovam” e os salões paroquiais das igrejas, os clubes sociais no centro e nas periferias da cidade, como já descrevi.

Para nós amadores, existiam hipóteses bem mais concretas, de nos dirigirmos a um público mais próximo do tão sonhado “público popular”, ou até mesmo chegar diretamente a uma classe de operários e trabalhadores informais. Era uma possibilidade da qual aproveitamos muito, apresentando espetáculos nas sedes dos municípios do estado, por vezes arcando com todas as despesas de transporte e hospedagem para realizar apresentações nestes espaços, com poucas condições técnicas e de higiene precária, coisa que muitos grupos não desejavam viver, pois queriam o sonho do profissionalismo no centro da cidade.

É totalmente errado e pueril identificar o teatro não profissional ao teatro chamado popular. Também é histórica e politicamente a postura de alguns “críticos” e mesmo homens

de teatro que, em nome de um radicalismo infantil e irresponsável, procuravam instigar uma oposição entre teatro profissional e não profissional, muito típico do Grupo de Teatro Experiência, que na época se dizia ser, em suas entrevistas e postura de seus atores e diretor. Irremediavelmente corrompida pelo dinheiro da bilheteria e pelas verbas que recebia e inapelavelmente condenados a não desempenhar nenhum papel no processo cultural nacional e/ou regional, enquanto os não profissionais seriam os derradeiros redutos da inocência e se constituíam em inexpugnável núcleo de atividades teatrais voltadas efetivamente para ação transformadora da sociedade, que dialogava com um público popular e estudantil, descobrindo uma linguagem cênica mais autenticamente nacional.

Este tipo de entendimento equivocado da época ignorava todo o processo histórico do teatro no Brasil, e desconhecia, mais ainda, as inúmeras aberrações e posturas que o teatro não profissional abrangia na totalidade de seu movimento, que era confuso, contestável e disperso. E não podemos perder de vista que naquela época todos trabalhavam abaixo da obscuridade da censura e da falta de verba estadual e municipal do estado. O que hoje se percebe ao olhar para esse passado é que isto não anula as diferenças apontadas acima.

Eu posso afirmar, a partir do meu fazer, que assim como não existe apenas um teatro profissional no país, não existe também apenas um movimento de teatro não profissional. E se é verdade que amadores ou universitários estão livres de depreciações atribuídas pela estrutura da empresa capitalista, é igualmente evidente que hoje todos enfrentam outros tipos de cerceamentos de políticas a nível federal. Inclusive a simples falta de tempo integral para dedicação ao trabalho de concepção e produção de um espetáculo, tarefa sociocultural das mais absorventes e cansativas, como sabemos que é. Além dos limites gerados justamente pela estrutura não profissional e não planejada pela maior parte dos grupos, que são suas atividades em termos de compreensão do significado de mercado.

Crendo que uma das vantagens dos amadores sobre os profissionais é o fato de terem, ao mesmo tempo que trabalham em teatro, outras profissões. Se por um lado isso constitui um limite, sem dúvida é também uma abertura: o não profissional está mais vinculado à realidade objetiva da sociedade. Pertença a um grupo amador que reúne elementos das mais diferentes profissões ou a um grupo de universitários e/ou estudantes, que reúne alunos de cursos, colégios ou faculdades, e sem dúvida o conteúdo destes grupos será a contribuição permanente que cada elemento traz para seu trabalho no teatro.

O teatro desse período feito por jovens estudantes ou universitários era quase sempre perceptível reflexo das preocupações e inquietações desse movimento. Revelava seus caminhos, seus contrassensos, ações ou propostas, recusas ou negações. Era um teatro

geralmente feito por estudantes e para estudantes, nascia de um grupo de pessoas que, além de prioritariamente estudar, sentia a necessidade de expressar-se através da linguagem teatral: exprimindo sua perplexidade, suas combatividades ou sua procura de debate, dirigindo-se diretamente aos seus colegas de estudos, que na época lotavam os espaços de apresentações (teatros, auditórios, centros comunitários, clubes sociais etc.).

Em Belém, estes espetáculos de estudantes ultrapassavam as paredes dos grupos escolares, colégios ou das universidades, e se dirigiam a uma plateia mais ampla, mesmo com um diálogo difícil, as montagens tratavam das problemáticas e posições do movimento estudantil, que passavam a ser confrontados com outros públicos, outras indagações e outras exigências. Já nós dos grupos amadores somos menos padronizados, na medida em que traduzíamos a posição de uma camada social, com uma posição de grupo, formados por elementos provenientes de diferentes setores da população, mas o que geralmente se evidenciava era o pensamento de grupo, um conjunto de pessoas, geralmente um núcleo mais estável do que os circunstanciais núcleos estudantis, que se reunia e se definia mais pelos espetáculos do que pelas declarações de princípios, no sentido de uma visão ideológica diante da vida social.

Em todo caso não podemos perder de vista os aspectos fundamentais e mais ricos da experiência desse movimento não profissional, que era e é a forma de trabalho da organização que se baseava na ideia de uma criação coletiva, sem lugar para falsos estrelismos ou ridículos destaques. Sem a presença do produtor ou dos produtores, substituídos por uma diretoria ou por um colegiado que assumia as decisões do grupo. Não restando dúvida que o teatro não profissional de grupo tinha maiores possibilidades de organizações e maior democracia em suas escolhas. O que não impede de existirem, em todos estes casos, irrecusáveis exceções: grupos universitários que tratam de problemáticas não identificadas ao movimento estudantil, assim como grupos de amadores que trabalham sem um produtor, mas sob ordens ditatoriais de um chefe ou de um “cacique” de província, assim como inúmeros grupos de estudantes subordinados às mais ou menos rígidas decisões de uma escola ou do curso, ou simplesmente de um professor, o que cria, por melhor que seja o mestre, a divisão interna entre professor e aluno: aquele que sabe a verdade e tudo decide, e aqueles que, com maior ou menor participação, obedecem.

Não pode ser visto como um todo unificado e monolítico, assim como cada região possui problemas específicos, que determinam uma série de exigências e necessidades particulares, em relação à vida social e cultural. Também cada grupo, ou cada espetáculo, possui contradições próprias e tendências especiais. Acredito que isso seria um quadro geral sempre

vago e incerto, até mesmo por problemas que pertencem ao domínio da geografia, como é o caso de Belém. O teatro amador é um movimento espontâneo, existe independentemente de qualquer:

[...] tentativa de fixar suas tendências ou regras de atuação. Não obedece a quase nenhuma coerência geral, daí nasce, inclusive, sua riqueza e seu fascínio. Ele encerra um vigor apaixonado, uma entrega entusiástica que, em muitos casos, organiza e confere significado a seus espetáculos, alimenta-se sobretudo de um desmesurado amor à atividade teatral. Mesmo que para muitos seja um simples exercício de presunção ou exibicionismo, para outros é uma causa primeira, uma forma de ação prática na transformação da sociedade, uma maneira de atuar com incansável força no seio de uma comunidade (REVISTA CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA, 1968).

Aqui vou lançar mão do pensamento do encenador alemão Manfred Wekwerth¹³, assistente de Brecht, e durante treze anos um dos mais diretos responsáveis pelas atividades do Berliner Ensemble em Berlim Oriental¹⁴, o qual afirma que em princípio a atividade profissional e a atividade não profissional são idênticas: ambas se propõem a representar uma história diante de um público e num palco, com o objetivo de divertir e instruir uma plateia através da reflexão. A questão é, para ambas, saber como utilizar as vantagens e excluir as desvantagens. Não se trata, portanto, de negar as diferenças entre profissionais e não profissionais. Mas, ao contrário, acentuá-las mediante a compreensão de que entre ambos existem diferenças e necessárias contradições, mas não falsas incompatibilidades.

Wekwerth acentua uma das diferenças fundamentais, fator capaz de atribuir ao não profissional a consciência de uma tarefa mais lógica a ser cumprida, pois define com precisão sua relação com a produção teatral: o ator profissional vive demasiado a rotina teatral, permanece dentro dos limites da convivência, como próprio trabalho, a ponto de conseguir mergulhar com mais profundidade, mas, ao mesmo tempo, pode perder aquilo que o não profissional tem mais condições de conservar, ou seja, seu contato direto e cotidiano com a realidade social através de outra profissão. Ele vê, neste vínculo concreto com o real, uma forma do não profissional escapar das armadilhas da linguagem envelhecida, à acomodação a uma poética cênica já abatida. Neste nível, o não profissional, de condições subjetivas e objetivas,

¹³ Manfred Wekwerth foi o diretor de teatro Berliner Ensemble de 1977 a 1991. Ele também foi um informante da Stasi da Alemanha do Leste de 1965 até a reunificação. Ele foi casado com Renate Richter até sua morte. Disponível em: https://pt.frwiki.wiki/wiki/Manfred_Wekwerth. Acesso em: 14 mar. 2022.

¹⁴ Um dos mais renomados teatros de Berlim, o Berliner Ensemble/Theatre am Schiffbauerdamm tem uma trajetória dupla, como o próprio nome já indica. Berliner Ensemble é o nome da companhia criada por Bertolt Brecht em 1949, ano de fundação do novo Estado socialista alemão, e sediada alguns anos depois no Theatre am Schiffbauerdamm, à margem do Rio Spree. Assim como a companhia de Brecht, esse teatro ofereceu, desde sua fundação, em 1892, com a estreia de uma encenação de *Efigênia em Táuris*, de Goethe, uma importante contribuição às artes cênicas alemãs, sobretudo em sua vertente engajada e experimental. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/1982-fundado-o-teatro-da-companhia--de-Brecht/a-2149080>. Acesso em: 16 mar. 2020.

tendo diante de si um campo de pesquisa e experiência aberta, com mais possibilidades de escapar dos perigos do velho, dos achaques teatrais repetidos e do experimento estéril.

A cidade de Belém hoje vive um vislumbre do teatro profissional e do musical, feito por escolas particulares que não existem juridicamente, não são grupos e se ajuízam profissionais, e essa vocação que tem idêntico sentido para o nosso teatro profissional de hoje, em Belém, o da casa lotada, a arte de observar a vida social da cidade real desapareceu do teatro dito profissional e feito por esses realizadores contemporâneos que não estudam e têm o teatro como mero ganha-pão. O ponto essencial da representação dos grupos, que são amadores, é fazer com que eles imitem não os atores, mas os homens. Neste sentido, uma das grandes tarefas hoje para o encenador, quando trabalha com um grupo de teatro amador, será justamente fazer com que seja destruída, porque questionada, a ideia de que o palco é algo sagrado e solene.

Evitando o teatral, que cerca o cotidiano do trabalho do profissional, o ator não profissional reencontrará o comportamento do homem a partir de sua própria experiência, não corrompida pela cópia malfeita dos filmes e clássicos do cinema americano e/ou dos musicais da Broadway. Wekwerth chega a definir algumas tarefas que considera prioritárias para o espetáculo do teatro de grupo: sua ingenuidade poética permite mostrar acontecimentos reais de maneira direta, sem rodeios, talvez sua rudeza possa ser poética; a atitude do público que não exige do ator mais do que a simples representação de uma história, sem desvios; a aliança deverá ser reforçada entre o teatro de grupo chamado de amador e a classe da comunidade do entorno da cidade.

A observação do autor, sem dúvida, coloca algumas questões essenciais para o teatro não profissional brasileiro de hoje, e fundamentalmente o feito em Belém. Uma delas é fruto do nefasto “colonialismo” no interior da própria cidade, infelizmente Rio de Janeiro, São Paulo e os grandes centros do mundo continuam determinando esse tipo de modelo, que acaba constituindo metas para esses grupos, que esquecem de suas responsabilidades culturais mais urgentes diante das comunidades e atuam, das quais deveriam se alimentar, para depois devolver um produto cultural elaborado e vinculado às necessidades da cidade de Belém. Mesmo no Rio de Janeiro e São Paulo é fácil observar que os produtores estão ligados ao movimento do sucesso dos grandes países, como Londres, Roma, Paris, Nova Iorque, ficando muito fácil também perceber grupos trabalharem em busca de caminhos próprios.

A profissão de artista, mesmo em relativo desenvolvimento em todo o país, em Belém ainda é um risco, hoje o Brasil não possui mais elencos e companhias estáveis, cada espetáculo equivale a um novo elenco e a ameaça de desemprego é constante. Salvo para os que, quase como os amadores, escolhem outro tipo de divisão de atividade.

O teatro sempre foi mencionado, pelos que por ele optaram, como uma espécie de “vírus” quase incurável, pois, uma vez contagiado, é quase impossível livrar-se dele. Em Belém temos a Escola de Teatro e Dança da UFPA – ETDUFPA, que forma intérpretes criadores e as escolas particulares, despreparadas, caçadoras de níqueis, que dizem preparar profissional das artes cênicas.

É importante dizer que os fazedores de teatro estavam bem informados com os acontecimentos desse espaço urbano, que influenciaram no fazer artístico de uma geração. Nesta região, assim como nas demais, o teatro amador dos idos dos anos de 1980 era um movimento espontâneo. Existia e existe independentemente de qualquer tentativa de fixar suas tendências e regras de atuação, não obedece a quase nenhuma coerência geral, daí nasce a sua riqueza e seu fascínio. Ele arremata um vigor apaixonado, uma entrega entusiástica que, em muitos casos, organiza e confere significados a seus espetáculos, alimenta-se especialmente de um desmesurado amor à atividade teatral. Mesmo que para muitos seja um simples exercício de vaidade ou exibicionismo, para outros uma causa primeira, uma forma de ação prática na transformação da sociedade, uma maneira de atuar com incansável força no meio de uma comunidade.

Vamos adentrar os anos de 1990, iniciado cheio de otimismo em relação à economia, pois com o total descontrole por parte do governo de José Sarney, durante o período de transição até a posse do Fernando Collor de Mello, candidato do Partido da Renovação Nacional – PRN. O otimismo faz vislumbrar o arrefecimento das tensões, a redução das atividades do mercado especulativo, e a posse de um presidente enérgico e disciplinado com vontade política de promover o equilíbrio das contas do governo. Esse era o discurso que se estampava na imprensa, um presidente que iria tirar o Brasil do buraco, uma disputa entre Collor e Lula, o fato é que se dizia “que o país estava sentado em uma panela de pressão, prestes a explodir e que o futuro presidente teria que atender, pelo menos em parte, as expectativas criadas durante o processo eleitoral”.

O Brasil retrocede em 1989, quando a economia chega no final do ano dando a nítida impressão de que o país andou para trás. Uma inflação acumulada de cerca de 1.700%, e a previsão para o ano de 1990 era de 3%, uma taxa insatisfatória para o período. O fracasso do Plano Verão e a derradeira tentativa de Sarney para debelar a inflação. Em Belém estampava-se na mídia: “Belém um ano de (des)governo”, por parte do prefeito Said Xerfan, eleito pelo voto direto – que fez a cidade regredir ao estado de abandono, fazendo uma comparação com os anos de 1983 a 1988, além do avanço no campo social e urbanístico que experimentou (JORNAL DIÁRIO DO PARÁ, caderno D, 1990, p. 7-9).

Neste mesmo ano o professor, escritor e Secretário de Estado da Cultura Paes Loureiro diz em seu discurso: “A cidade de Belém vai virar a década sentindo uma crise em todas as suas atividades e serviços” (...) que: “nessa nova década a cidade de Belém recupere a sua beleza e a sua expressão cultural e o seu espaço, como uma das mais belas e importantes cidades brasileiras” (JORNAL DIÁRIO DO PARÁ, Caderno C, 1990, p. 3). A administração municipal abandona a cultura popular, ou mais especificamente o carnaval, abandona os bairros da periferia em termos de conservação e limpeza de ruas, assistência médica e odontológica e sanitária, as comunidades carentes da periferia de Belém.

As obras foram paralisadas, o asfalto desviado, a exemplo do bairro da Sacramenta, as áreas de lazer da cidade em total abandono, obras fundamentais foram esquecidas, a cidade amargou o desamparo. Após um ano de (des)governo de Xerfan na Prefeitura Municipal de Belém – PMB, ruas esburacadas, bueiros entupidos, pontes quebradas, estivas destruídas, canais assoreados, sujeira e muita lama por todos os bairros. Para uma cidade que vinha se destacando no crescimento e no alargamento do centro para o entorno, o governo de Xerfan deixa tudo a perder.

No dia 4 de janeiro de 1990 os jornais estampam a notícia da criação do Centro Cultural da Cidade Nova – CCCN, no município de Ananindeua, objetivando incrementar as atividades culturais nos conjuntos habitacionais da Região Metropolitana de Belém, significava iniciar um processo de descentralização dos eventos culturais que pelo seu elitismo estavam restritos ao centro urbano da cidade e não chegavam às periferias. O CCCN pretendia ser o segundo Centro Cultural e Turístico Tancredo Neves – CENTUR na Cidade Nova, local que já abrigava na época mais de 60 mil habitantes. A construção seria com recursos do Ministério da Previdência Social, por meio da Legião Brasileira de Assistência – LBA, ao governo do estado do Pará, capitaneado pelo então governador Jader Barbalho.

Nós fazedores de teatro vivemos este momento e juntos fizemos coro contra as artimanhas do Governo, pois a corrupção havia se instalado de maneira crônica a partir de meados da década de 1990, quando uma política cultural estadual acentuadamente ausente aos interesses da categoria teatral passou a ser administrada pela SECULT.

Com a chegada de Dr. Almir Gabriel ao governo do estado, pelo Partido da Social Democracia Brasileira – PSDB, Paulo Chaves assume a Secretaria de Cultura e, após o mandato do governador o secretário permanece no cargo em virtude da reeleição do Dr. Almir Gabriel. No fim dos mandatos (1995-1998; 1999-2002), outro psdebista assume o governo (2003-2006), Simão Jatene, e mantém o secretário na SECULT. Neste, foi implantado o Programa Estadual

de Incentivo à Cultura – SEMEAR¹⁵, durante a gestão de Paulo Chaves, que também esteve à frente de projetos arquitetônicos, realizando grandes obras de restauração e revitalização de espaços no centro de Belém, de grande valor arquitetônico e cultural.

Em Belém, precisamente no dia 27 de março de 1999, no Dia Internacional do Teatro, após o término da FESAT, o ator e diretor teatral, coordenador do grupo de teatro Luzes, Fernando Rassy, cria a Associação Paraense de Teatro – APLAUSO, formada por quinze grupos de teatro da capital. A associação objetivava organizar as produções e projetos dos grupos integrantes, com voz ativa junto ao poder público. Seria uma associação representativa e eficaz, declara o ator e diretor teatral João Guilherme.

A ideia era desenvolver parcerias com a Escola de Teatro e Núcleo de Artes da UFPA, além das instituições municipais, estaduais e federais e a Fundação Nacional de Artes – FUNARTE. Almejava, ainda, movimentar uma série de projetos até o findar do ano de 1999, com uma ousada empreitada que era a realização de um Festival Pan-Amazônico de Teatro, para reunir os grupos de teatro da Amazônia Legal e discutir o fazer teatral na região. Na época Ana Carina Santos, integrante da associação, dizia que a primeira ação da associação seria mostrar o trabalho dos grupos associados nos palcos de Belém.

Os espaços seriam três: o anfiteatro para o teatro de rua, nas praças do centro da cidade, anfiteatro da Praça da República; Praça Eneida de Moraes; Praça Kennedy; Praça Santuário; Praça do Carmo, para os espetáculos dos grupos que trabalham com teatro de rua e o Núcleo de Arte da UFPA, hoje o Instituto de Ciências da Arte – ICA, para os espetáculos de bonecos e animação e o Teatro Experimental do Pará “Waldemar Henrique”, todos na Praça da República, além das oficinas de iniciação teatral, expressão corporal, confecção de bonecos, leitura de textos, história do teatro e canto, a realização de uma exposição de fotografias de espetáculos. Afirma o ator e diretor teatral do grupo de teatro Antares, Paulo Marat, que seria lançado, uma revista com o histórico das atividades teatrais em Belém.

João Guilherme nos diz que a ideia era expandir as oficinas para a área técnica, e outra era encontrar novos espaços de apresentações para os grupos realizarem uma itinerância com

¹⁵ DECRETO No 2.127, DE 20 DE JANEIRO DE 2022. Fixa o montante de recursos financeiros destinados para a utilização, como incentivo fiscal, na realização de projetos culturais no Estado do Pará. O GOVERNADOR DO ESTADO DO PARÁ, usando das atribuições que lhe são conferidas art. 135, inciso V, da Constituição Estadual, e Considerando o disposto na Lei Estadual no 6.572, de 8 de agosto de 2003, e no Decreto no 847, de 8 de janeiro de 2004; Considerando o disposto no § 1o da cláusula primeira do Convênio ICMS 27, de 24 de março 2006, que limita o incentivo fiscal a até 2% (dois por cento) da parte estadual da arrecadação anual do Imposto sobre Operações Relativas a Circulação de Mercadorias e sobre Prestação de Serviços de Transporte Interestadual e Intermunicipal e de Comunicação (ICMS) relativa ao exercício imediatamente anterior, relativamente ao montante máximo de recursos disponíveis, a ser fixado em cada exercício pela Secretaria de Estado da Fazenda, para captação aos projetos credenciados. Informação disponível em: www.fcp.gov.br/semear. Acesso em: 21 mar. 2022.

seus espetáculos, além de encaminhar o tão sonhado registro profissional para os artistas e técnicos de teatro de Belém. Que os grupos que faziam parte da APLAUSO eram o Gruta, Alfa Bumba Meu Brecht, Nós do Teatro, Gente de Teatro, Antares. A diretoria da Associação era formada por João Guilherme (diretor), Adriano Barroso (vice-diretor), Jorge Azevedo (secretário), Rodrigues Neto (tesoureiro), Paulo Marat (diretor de eventos) e Ana Carina (diretora social)¹⁶.

O lançamento da nova Associação, como já dito foi no Dia Internacional do Teatro do ano de 1999, e nesta festa foram apresentados os espetáculos “As Academias de Sião”, “Bonecos em Revista”, da Usina de Animação e “Quem disse que Godot não vêm?”, pelo grupo Antares. Nesta mesma festa renderam homenagens à atriz Nilza Maria (*in memoriam*), à diretora Wlad Lima e ao ator Cleodon Gondim, três grandes artistas que se destacavam, na época, na cena teatral da cidade de Belém. Nilza Maria foi além dos palcos e das radionovelas; no cinema, na década de 1970, havia trabalhado com o cineasta Líbero Luxardo no longa “Um dia qualquer...” (1965), “Lendas Amazônicas”, de Ronaldo Passarinho Filho e Moisés Magalhães, “Outras Histórias”, do jornalista Pedro Bial. Lembro que Wlad Lima em 1978 completava 20 anos de teatro, e estava encenado, no anfiteatro da Praça da República, “O homem que chorava por um olho só”, da Dramática Companhia, arrebatando vários prêmios nas mostras de teatro da cidade. E “A vida é Sonho”, da Usina Contemporânea de Teatro, montagem da obra de Calderón de La Barca, fez parte também do Grupo Experiência, dirigido pelo diretor teatral Geraldo Salles e fundou grupos de teatro como “Desnuda para o Drama”, “Dramática Companhia”, “Palha”, “Cuíra”, “Usina Contemporânea de Teatro” e “Coletivas Xoxós”.

Cleodon Gondim é um ator e jornalista crítico de teatro, tinha interpretado o José Malcher, um dos principais personagens do espetáculo “Angelem – O outro Lado da Cabanagem”, de Edyr Augusto Proença, encenado pelo Grupo Experiência no ano de 1985. Época que estava em cartaz com o monólogo “Palco Iluminado”, um texto escrito pelo Edyr Augusto Proença e dirigido por Cláudio Barros, que homenageava o próprio Cleodon.

A associação durou muito pouco, não conseguindo alavancar seus sonhos e, na minha memória, foi a última tentativa de organização da classe teatral de Belém, cansados de atuarem em uma cidade sem políticas públicas para a cultura e com um governo que não se interessava pelas artes cênicas e a cultura popular do estado. E assim ficamos apenas com o Teatro

¹⁶ Entrevista concedida no dia 18 de abril de 2022, às 16h, nas dependências do Teatro Gasômetro.

Experimental do Pará “Waldemar Henrique”, e sem poder realizar longas temporadas e a circulação pelos bairros da periferia de Belém.

Chegamos nos anos 2000 – e lembro que foram efetuadas intervenções nos patrimônios de “Pedra e Cal”, maltratados no centro de Belém, obras que chamam a atenção não só pela imponência arquitetônica, com volumes financeiros aplicados ao seu estilo que eram de grande valor financeiro e predominantemente turísticos, a saber: Estação das Docas (2000); Espaço São José Liberto (2002); Casa das 11 janelas (2002); Mangal das Garças (2005); Hangar Centro de Convenções (2007). Na área da produção cênica o legado do secretário foi a criação do Festival de Ópera do Theatro da Paz, realizado até os dias de hoje, com a direção artística na época de Gilberto Chaves (primo do secretário e, também, na época do diretor do Theatro da Paz). O Festival contava com a participação da Orquestra Sinfônica do Theatro da Paz (1996) e com a milionária contratação de produtores e técnicos vindos de fora do estado, como Cleber Papa – diretor da produtora São Paulo Imagem Data, que ficou à frente do evento de 2002 a 2006.

Neste período, Paulo Chaves mostra que não veio para olhar pelos artistas da cidade, e não lança sequer um edital na área das artes cênicas, pelo contrário, silenciou a cultura feita por nós teatreiros. Durante os doze anos de seu imperialismo cultural, contra todos e todas, nenhuma ação foi realizada para valorizar o que era feito por nós todos. E não aguentando mais, os artistas criaram o “Movimento Chega!”, com o intuito de lutar contra a gestão do secretário de cultura do estado, Paulo Chaves – lutamos pela democratização da política cultural no estado. Tais manifestações iniciaram em julho de 2013, e deixaram claro, a indignação perante a forma como a cultura paraense vinha sendo tratada pelo governo da época. Naquele momento, estávamos abertos a diálogos para a elaboração de projetos que contribuíssem com a democratização.

Foi realizado um protesto na frente do Theatro da Paz, no dia da abertura do XII Festival de Ópera da Secretaria de Cultura do Estado do Pará, em 8 de agosto de 2013. Do lado de fora, lutávamos pela política pública – como forma de tentar fazer o estado compreender que a arte integra uma cadeia produtiva. Ao término do espetáculo, Paulo Chaves se pronunciou dizendo que havia outros órgãos que trabalhavam com a cultura, como o CENTUR e o Instituto de Artes do Pará – IAP, além da própria SECULT.

O que percebemos é que nesses doze anos de gestão Paulo Chaves fez uma vergonhosa administração como secretário de cultura do estado do Pará, não defendeu a cultura paraense e em todos esses anos no cargo só usou o financiamento público para realizar projetos particulares e revitalizações sem grande valor para a cidade. Na declaração oficial, “toda política cultural

seletiva”, e a seleção deve seguir critérios “meritocráticos”. Essa preocupante defesa da meritocracia demonstra claramente a prática governamental que vai contra a ordem social e as bases da política cultural prevista na constituição do estado.

O “Movimento Chega!” nasceu da insatisfação perante a imoralidade e a ilegalidade de desmandos na área cultural, defendido publicamente no dia 7 de julho de 2013, por cerca de cinquenta artistas, técnicos e produtores culturais de vários segmentos. O que não foi atendido pelo governo e que chegamos ao desmonte da classe teatral de Belém, e por consequência, do estado do Pará.

A primeira gestão da SECULT foi de 1976 a 1980, capitaneada por Lira Maia (Aliança Renovadora Nacional – ARENA), sem nenhum comprometimento com a participação popular, visto que os integrantes das instituições da cultura eram da elite intelectual, centralizada em Belém. A segunda é de 1982 a 1984, tendo à frente o jornalista e intelectual Acyr Castro (gestões do Partido da Social Democracia – PSD e Partido do Movimento Democrático Brasileiro – PMDB), marcada por obras estruturais, restauração do Palacete Bolonha, construção do Museu da Imagem e do Som – MIS, início de um discurso sobre o que seria cultura popular paraense, o tímido processo de interiorização da cultura, saindo da Região Metropolitana de Belém, e a publicação de Cadernos de Cultura pelo interior.

Já a terceira foi de 1985 a 1987 (PMDB), feita pelo professor, poeta, ensaísta e dramaturgo João de Jesus Paes Loureiro, um momento de efetiva participação popular, um marco na administração da cultura paraense. Foram desenvolvidas políticas de editais de teatro, organizaram-se juridicamente os grupos de teatro e de cultura popular, criou-se o Fórum Estadual de Cultura, com a eleição de delegados municipais para dialogarem com o governo do estado. A quarta foi de 1991 a 1994, é a do Guilherme Marcos de La Penha (PMDB), engenheiro e professor, uma coordenação desastrosa, pois abandona-se a política dos editais e o Fórum Estadual de Cultura. O deslocamento para o interior do estado acontece privilegiando a relação entre cultura e turismo, uma política de eventos, shows e festivais culturais pelos municípios paraenses.

De 1995 a 2006 tem início um novo modelo de administração de cultura, as três gestões do PMDB, sendo duas do Dr. Almir Gabriel, e uma do Simão Jatene, uma administração de estado ancorada nos princípios de mercado, as leis de incentivo fiscal e as empresas se privilegiando do marketing turístico, ao mesmo tempo adotando uma postura de estado dirigente e patrimonialista com diferenças e semelhanças, ao que acontecia com a gestão do PSDB, em nível nacional, sob a batuta de Fernando Henrique Cardoso, como Presidente da República, e Francisco Welffort, como Ministro da Cultura.

O que se observa são as contradições demográficas de uma política cultural, pois acredito que a política pública de cultura realmente democrática deve buscar articulações entre as dimensões constitutivas da cultura, atenuando as distâncias entre criação, difusão e recepção, de significados simbólicos, e buscando o cotidiano dos cidadãos, através da descentralização das ações culturais, o Pará deixa a desejar. Por isso voltamos para a (re)territorialização dos grupos culturais até o abandono de seus fazeres. O que foi proposto para o estado foi uma política de empobrecimento da cidade que se caracteriza frequentemente pelo uso da cultura.

2.2 VOU FURANDO PAREDES MOLES: O teatro precisa de teatro?

*Passo nas beiras de um encharcado
Um plasma visguento se descostura
E alaga as margens debruadas de lama
Vou furar paredes moles
Caio num fundo de floresta
Inchada alarmada mal-assombrada
Ouvem-se apitos um bate-que-bate
Estão soldando serrando, serrando
Parece que fabricam terra...
Ué! Estão mesmo fabricando terra
Chiam longos tanques de lodo-pacoema
Os velhos andaimes poderes se derretem
Lameiros se emendam
Mato amontoado derrama-se no chão
Correm vozes em desordem
Berram: Não pode!
- Será comigo?
Passo por baixo de arcadas folhudas
Arbustos incógnitos perguntam:
- Já será dia?
Manchas de luz abrem buracos nas copas altas
Árvores-comadres
Passaram a noite tecendo folhas em segredo
Vento-ventinho assoprou de fazer cócegas nos ramos
Desmanchou escrituras indecifradas
(BOPP, 1994, p. 11)*

Transformado em cobra, busco nas profundezas responder à pergunta que a natureza do lugar me faz, a de ser um agente, uma espécie de adição definidora para o processo de criação teatral na cidade de Belém do Pará, realizado pelos grupos de teatro, criados a partir dos anos 1980. Fazendo uma reflexão entre o passado e o presente, para discutir a “crise” do edifício teatral do espaço-tempo teatral e a importância da atividade se vincular social e

culturalmente ao lugar geográfico, buscando interpretar o lugar, o espaço-tempo teatral, pela noção de uso – na forma de um território vivido – e não pela arquitetura do edifício que ocupa.

A verdade é que estou no passeio do esperma jorrado suado tocado, o forte olor suave dos desejos... e nós limpos/loucos colocando nos contornos multiformes a arte copiada de uma vida...

Feto, prenúncio da dor que brotará!

E o refletir no sol de um mês qualquer, talvez setembro de um qualquer ano, a imagem de uma infância que se viu obrigada a empunhar um “Q” em cada sonho natimorto depois de iluminar misérias nas estações em renascença.

Ser um ser Amazônida a essência de tudo, antes de tudo...



As cidades brasileiras, em maior ou menor escala, são vítimas de um processo danoso e perverso que Pedro Nava¹⁷, homem da memória, chama de “urbicídio”, uma espécie de patologia cujo alimento é a indiferença dos moradores em relação à cidade. A morte, nem sempre silenciosa é imposta às cidades, e arditosamente culmina na queda física da paisagem, na corrupção dos panoramas, no desaparecimento dos emblemas. O “urbicídio” é, também e principalmente, a lenta desconstrução da memória coletiva. Se reúnem os elementos que identificam uma cidade, emprestando-lhes a condição única, do espaço sem correspondentes.

Em Belém, a marcha do “urbicídio” causa uma perplexidade flagrante, pois em nome dos ideais de um progresso equivocado e quase sempre predatório, investe-se contra o passado, contra muitos dos símbolos da nossa própria identidade cultural. Argumenta-se acerca de um passado que traduziria a coisa antiga, a etapa inferior do desenvolvimento, o obstáculo inerte e

¹⁷ Pedro da Silva Nava nasceu no dia 5 de junho de 1903 em Juiz de Fora (MG) e morreu no dia 13 de maio de 1984, foi um médico e escritor brasileiro, participou da geração modernista de Belo Horizonte. Médico, foi dos poucos não juristas a assinar o Manifesto dos Mineiros. Foi o maior memorialista da literatura brasileira, autor de sete livros: *Baú de Ossos*, *Balão Cativo*, *Chão de Ferro*, *Beira-mar*, *Galo das Trevas*, *O Círio Perfeito*, *Cera das Almas* (NAVA, 2006), póstumo incompleto, neles Nava traçou um painel completo da cultura brasileira do século XX, incluindo costumes familiares e cultura popular. A obra memorialística de Nava é monumental no escopo temporal, abrangendo quase um século, na riqueza temática, vocabular e estilística, no tamanho e na erudição. Fonte: Biografia na página oficial da Academia Nacional de Medicina. Disponível em: <https://www.anm.org.br/pedro-da-silva-nava/>. Acesso em: 26 nov. 2021.

silencioso para um presente ornado com os fetiches da modernidade. E sob o silêncio do poder público, da indiferença da sociedade e da omissão dos formadores de opinião, aniquila-se a razão que faz da cidade o espaço único: a memória coletiva, a alma, por assim dizer, da pólis. Perdida a memória, a desfiguração da cidade é assimilada, uma prática naturalmente aceita e absorvida pela sociedade. Uma luta dos artistas e grupos de teatro para ocuparem estes espaços com seus espetáculos.

Dessa maneira, é a partir deste quadro de desleixo do poder público para com a cidade de Belém, que refletirei sobre o espaço-tempo teatral, os equipamentos culturais e os casarios, não desmerecendo a “Casa da Ópera”, pois para que elas não fiquem restritas à beleza da fachada e das construções de outrora, é necessário inserir os lugares de memória no contexto social da cidade, na vida de seus moradores, uma vez que estes patrimônios estão na trajetória da cidade, imprimem memórias de pessoas que já não estão entre nós, mas que deixaram seu registro em fotos, escritos, e que têm seu valor histórico para a comunidade que, abriga esses bens móveis ou que passaram seus conhecimentos através da oralidade, que servem de alimento para as criações dramáticas de diversos grupos e artistas, pesquisadores que habitam porões, depósitos e casas com seu processos criativos, em uma metrópole na qual todos os aparelhos culturais estão localizados no centro.

A partir deste pensamento irei trabalhar a questão do espaço-tempo teatral na cidade de Belém com o olhar da (des)territorialização do espaço teatral, e por consequência, dos que nele habitam com os seus fazeres teatrais, como conceito de lugar e memória, propostas que com os devidos cuidados epistemológicos se completam e efetivamente se ampliam as possibilidades de uma reflexão acerca do lugar e o espaço-tempo teatral.

A sociedade existe com objetos, e com eles torna-se concreta. Em 1980 tinha uma população de 949.545 (novecentos e quarenta e nove mil, quinhentos e quarenta e cinco), em 1990/91 de 1.244,688 (um milhão, duzentos e quarenta e quatro mil, seiscentos e oitenta e oito), e em 2000, 1.279,861 (um milhão, duzentos e setenta e nove mil, oitocentos e sessenta e um) habitantes, o número de equipamentos culturais e teatros não atendem essa população e não sabemos explicar como eles se movem, para o lazer, trabalho, e como eles habitam e como participam da produção social.

A paisagem é diferente do espaço, pois ela é a materialização de um instante da sociedade. Portanto, o espaço resulta do casamento da sociedade com a paisagem. O espaço contém o movimento, por isso a paisagem e o espaço são um par dialético. Complementam-se e se opõem. Um esforço analítico impõe que os separemos como categorias diferentes, se não quisermos correr o risco de não reconhecer o movimento da sociedade.

Temos que pensar Belém nos anos de 1980, 1990 e 2000, quando tínhamos uma determinada distribuição das pessoas, dos lugares, da produção cultural sobre o território. No ano de 2021 (momento da escrita desta tese) esta distribuição é outra. O conjunto de trabalhos e atividades muda, assim como a visão do conjunto, o movimento das pessoas corresponde à etapa de produção que estava se dando naquele ano, momento etc., todos são produtores: o operário, o artista de teatro, o vendedor, o intelectual, entre outros, mesmo quem não está diretamente no processo de produção, já que também consome o que é produzido. É essa maneira de intercâmbio entre os homens que se dá o aspecto de paisagem. Então o trabalho-morto (acumulado) e a vida se dão juntos, mas de modos diferentes. O trabalho morto será a paisagem. O espaço será o conjunto do trabalho morto (formas geográficas) e o trabalho vivo (o contexto social).

Em Belém, houve uma adequação social a partir dos anos de 1980, sempre em movimento – a paisagem. A sociedade produz e se encaixa na paisagem, supõe lugares onde se instalam em cada momento suas diferentes frações (para melhor e hoje pior?). Percebemos como um conjunto de formas – materiais e culturais. E quando há mudança social e cultural, há também mudança de lugares – por exemplo, o crescimento da cultura popular vinda do interior do estado para a capital. A partir da criação do Projeto Preamar “O Pará e a expressão amazônica”, um projeto dedicado, de modo especial, ao nosso homem amazônico: aquele que faz de sua cultura espontânea uma forma de resistência, mantendo viva e bela a nossa ainda reprimida identidade regional, que atuaria nas áreas cultural e turística, visando o estímulo, integração e a divulgação dos diferentes aspectos que simbolizam a expressividade de nossa região. Em suas etapas do projeto partiu da coleta sobre as produções culturais na Amazônia (relatórios, inventários, levantamentos, livros etc.), subsídios para uma pesquisa que foi complementada com dados colhidos “in loco”.

Com base nas informações obtidas foi organizado um calendário cultural, contendo as diferentes formas de manifestações (festas típicas, religiosas, festivais folclóricos etc.), peculiares do nosso interior. Calendário definido, polos de articulação nas microrregiões do estado serviram de intermediários para o procedimento das ações, os contatos com as prefeituras locais para posterior encaminhamento aos grupos e pessoas ligadas à cultura, tornando possível a realização efetiva junto à comunidade.

Tais ações foram demonstradas através de apoio aos eventos de expressividade na comunidade: promoção de festivais, feiras, exposições, lançamentos. Teve início também o registro das manifestações e dos produtores culturais mais expressivos de cada microrregião, para então se proceder uma seleção do material a ser exposto, apresentado ou debatido na

grande mostra anual de culminância do projeto. Com o objetivo de retornar à comunidade, no sentido de que a população, com sua organização, sentisse a manifestação cultural como sua, proporcionando a (re)territorialização e a (des)territorialização, com a realização de uma grande mostra na capital e a itinerância pela periferia de Belém. O interior e as periferias da cidade não tinham e não têm espaço e/ou equipamento cultural, e na época foi criado o projeto que poderia ser de multiuso, que foi “A Cidade no Circo”. Assim diz Loureiro:

A cultura precisa de espaço. Espaço de produção, de circulação e de recepção. É isso que o projeto “A Cidade no Circo” pretende ser. Um espaço as múltiplas possibilidades de instalação nos municípios, garantindo condições de processos artísticos em pequenas cidades, onde as grandes construções seriam inviáveis. (O Circo é um espaço mágico. Exemplo de criatividade objetiva do povo. Lugar onde tudo se transfigura. Como se fosse um teatro feito apenas de palco. Puro plano cênico total em que o espectador é, também, espetáculo, agente da ação. O circo é círculo mágico, nele gira a roda da fortuna dos místicos, a rosa dos ventos da aventura, a parábola de Deus e do Diabo. O tempo e a eternidade). O programa de espaços culturais pressupõe a instalação de espaços circenses de múltiplo uso, em número crescente de municípios paraenses e bairros da periferia. Com isso, devem surgir oportunidade aos produtores culturais do lugar, favorecendo o intercambio inter-regional, garantindo o campo de circulação de ações culturais dentro do estado e na periferia da cidade. Só pela duração e repetição acontece o aprimoramento e a evolução da arte e da expressão de cultura. Os circos, nos municípios e periferias terão possibilidades concretas para isso (LOUREIRO, 1988).

O projeto foi criado em 1988, momento em que o Pará se destacava como a área do país mais rica em minérios, com impactos devido ao intenso processo de ocupação e expansão pelo qual passava a Região Amazônica, a partir de um modelo de desenvolvimento tradicionalmente imposto de fora para dentro da região, e comumente, dissociado dos seus reais interesses e necessidades, afetando toda a estrutura socioeconômica e, principalmente, o seu contexto cultural.

No entanto, a atividade mineral não era lucrativa aos trabalhadores e aos municípios, gerando pouco ou nenhum lucro, pois a maior parte da riqueza destinava-se aos centros urbanos que servem de base para a mineração, provendo mercadoria, serviços e mão de obra. E para abastecer a nova demanda populacional que cresce no entorno e junto o crescimento da produção agropecuária, a corrida de minérios e aurífera sobre o alcance de recursos, da mesma forma, conduziu de maneira descompassada a expansão da fronteira demográfica e econômica.

Inspirados pela discussões teóricas sobre desenvolvimento geográfico das desigualdades, das relações de poder na globalização contemporânea e pelas teorias centro periferia e aportes basais da teoria da dependência, Milton Santos e Maria Laura Silveira (2001) propuseram uma diferenciação teórica do espaço entre os “espaços que mandam” e os “espaços que obedecem”, que quando aplicada à análise da economia regional, a divisão do poder seria entre as “regiões do mandar” – área/centrais – e “regiões do fazer” – periferia (SANTOS, 1995).

Assim, as “regiões do fazer” aquelas onde os sistemas de objetos e de ações são menos complexos e inteligentes, sendo aí a sede de dependência.

Fundamentado na alegação teórica acima descrita, os enclaves da Amazônia seriam então “espaços obedientes ao fazer” para o exterior. Os recursos naturais da região estariam disponíveis e resguardados ao usufruto da economia extrativista direcionada a atender o consumo e os interesses dos países centrais. No entanto, o enclave se restringe a apenas uma pequena parcela da região dependente. O restante dela seria espaço opaco (SANTOS, 1996), desinteressante para o capital, desconectado das redes e desprovido de técnicas informacionais, até que o capital internacional se interesse por ele. Logo o sistema de trocas regionais se traduziria em fluxos desiguais de matéria e energia entre o centro e a periferia. A consequência seria a consolidação de pouco ou nenhum desenvolvimento regional e a criação de espaços exóticos de modernização (Parque Estadual do Utinga), dentro das regiões periféricas subdesenvolvidas e degradadas ambientalmente.

A economia do estado, revelando intenso dinamismo que resulta do volume de projetos agropecuários e extrativistas já implantados e previstos para grande parte dos municípios paraenses, constitui-se num fator determinante de atração para a área de volumosos contingentes populacionais. São cidades que não dispõem de infraestrutura adequada para suportar o fluxo migratório e passaram a sofrer um conjunto de problemas sociais: o desemprego, subemprego, pobreza, violência e, marcadamente, frequentes e graves conflitos de terras.

O que se fez diante desse quadro, sofrendo ainda a mesclagem de traços e manifestações trazidas por migrantes de outras regiões do país, a expressão cultural de nossa população estaria a exigir o desenvolvimento de uma prática de ação cultural que guarde os vestígios culturais próprios, bem como ache alternativas de convivência e aproveitamento do conjunto de tradições, linguagens e hábitos peculiares às populações radicadas nos diversos municípios paraenses.

Foi diante dessa situação que o Projeto “A Cidade no Circo” foi criado, com o objetivo de propiciar um espaço para a mobilização da cidade em torno da sua dinamização cultural, tendo a programação realizada no circo como impulsionadora para os municípios de Vigia e Itaituba. Na época, Vigia constituía-se em um importante centro de atividades culturais, significativo, desde seus aspectos históricos e arquitetônicos, até a direito de um relevante acervo de arte sacra e folclore regional, considerado um dos mais tradicionais polos de atividade cultural artística e religiosa do estado, assim como Itaituba, que se configurava na época como polo de extrativismo mineral, que atravessava uma fase de graves dificuldades, sobretudo

quanto ao violento processo de descaracterização em seu contexto sociocultural, econômico e meio ambiente.

Nesse sentido, considerava-se de extrema carência de atividades culturais, voltadas para uma proposta de valorização contextual do município, Itaituba apresentava-se como uma das mais significativas metas para a extensão do Projeto, o qual, além do fomento à produtividade cultural junto à população, também tinha como um dos propósitos o resgate das raízes culturais das comunidades, como forma de resistência aos novos padrões impostos pela urgência do lucro, pois através dos processos indiscriminados de exploração dos recursos minerais se delineava uma situação de miséria cultural, e o empobrecimento gradativo das verdadeiras formas de expressão e de vida das populações ribeirinhas.

A ideia era que o projeto assumisse fundamental importância em convergir a prática cultural para o circo, como espaço catalisador da expressão artística cultural da população, no sentido de utilizá-lo em torno das atividades culturais próprias dos municípios, das periferias e invasões da cidade de Belém, servindo de estímulo para a busca de suas próprias identidades. Era uma estratégia do projeto, o seu forte apelo da tradição popular com uma eficiência de reconhecimento, penetração e aceitação junto às populações, além de se caracterizar como um lugar aberto, voltado para a vida da cidade e/ou do bairro/invasão, e acessível como espaço para o exercício conjunto e coletivo da produção cultural em que o processo poderia vir a ser de parceria com a comunidade, com o intuito de produzir suas obras, refleti-las, modificá-las e servir como troca de conhecimentos, por meio da circulação de espetáculos teatrais e oficinas de formação e práticas de montagens, realizadas na época pelos grupos artísticos da cidade e/ou pelos seus diretores teatrais. O projeto circulou em Óbidos, Abaetetuba, Ponta de Pedras e Conceição do Araguaia, Vigia e Itaituba, além das periferias da cidade, e invasões da cidade de Belém.

Figura 4 – Espetáculo no Circo CENTUR “Se não gostaram é porque não entenderam”, Cia Corpos de Rua.



Fonte: Acervo de Ruy Martins.

Quando falamos da Amazônia nos deparamos com uma imaginária representação geográfica extensa e verde, espaço tomado pela flora e fauna, rico, diverso, exótico e mágico, uma representação não vai além das ideias entranhadas em nosso conhecimento popular, esquecendo assim que este é real, rico, exótico e diverso, território tem em sua heterogeneidade muito mais que floresta e rios. O espaço de relações humanas, a Amazônia também é, sofre frequentes intervenções, e quando pensamos em espaço geográfico é inevitável pensar na compartimentação feita por homens e mulheres a partir de determinados interesses, que se tornam cada vez maiores, incluindo todos os espaços, sob influência política, econômica e humana, ao longo da conhecida história de dominação e exploração.

Milton Santos (2001, p. 81) destaca que “com a globalização, todo e qualquer pedaço da superfície da terra se torna funcional às necessidades, usos e apetites do Estado e empresas”. Buscando ir mais a fundo e abandonar esta concepção superficial de que o território é singular tendemos a nos referir a “territórios”, como popularidade, definindo-os em materiais e imateriais. Como afirma Fernandes (2009), em “Sobre a tipologia de territórios”, territórios materiais, desenvolvidos no espaço físico e palpável, são resultados dos territórios imateriais, cultivados no espaço social a partir de pensamentos, ideologias e conceitos.

A afirmação feita por Milton Santos, em seu ensaio público de 2002 (p. 9), abre os olhos “à importância de não olhar para o território de forma reducionista: a geografia neste fim de século, a sua era de ouro, porque a geograficidade se impõe como condição histórica na medida

em que nada é considerado essencial, hoje se faz no mundo que não seja a partir do conhecimento do que é o território”. É o lugar onde desembocam todas as ações, todas as paixões, todos os poderes, todas as forças, todas as fraquezas, isto é, onde a história do homem se realiza plenamente a partir das manifestações da sua existência.

A preocupação do autor, “com a globalização, com a competitividade, as empresas são terrivelmente sequeiosas de localizações que lhes aumentem o lucro e o poder” (SANTOS, 2004, p. 34). Considero que a preocupação sobre o conceito de território e destacá-lo como condicionante tem grande relação com o avanço da territorialização do capital com a globalização, destacado por Santos como “terríveis”. Concordo, principalmente, pelas consequências que acarretam. Devido às relações de poder, pelo qual são acompanhadas, dentre estas, o beneficiamento do interesse da sociedade, que é atingido pelas sequelas destas relações, como por exemplo as desigualdades sociais, frutos da exclusão, expropriação espacial e controle social, por meio da destruição de territórios, aqui se refere aos camponeses, desemprego estrutural, dentre outros.

A história oficial da Amazônia, de um modo geral, é a história dos nossos fracassos: Política Pombalina, Ciclo do Café, Ciclo das Drogas do Sertão, Ciclo da Borracha, Cabanagem, uma história de perdas e danos. Mas essa tem sido história do colonizador, ou do expropriador. Precisamos viver nossa história por nós; pode ser uma história de derrotas, mas não de fracassos, porque de fracassos é a história que a ideologia dominante tenta nos impor, porque não vê a “nossa” história na região, mas a deles aqui. A cultura, sendo produção humana, é social e histórica, e está inscrita no tempo e no espaço. É uma busca de libertação do homem, de uma relação de dependência da natureza. Sendo assim, a produção cultural é a verdadeira produção de conhecimento; que hoje, na Amazônia, já não se opera mais ao nível da noção de colonialismo, mas no eixo mesmo da expansão imperialista do capital. A moldura histórico-social já é a do modo capitalista de produção. Este é o conflito que se verifica hoje e aqui. E nossa realidade cultural deve ser compreendida no âmbito desse novo quadro. A opressão já não vem de longe e de fora. Ela vem, também, de fora, mas está implantada aqui, pelo modo capitalista de produção aqui instalado, com todo o seu rol de exploração, expropriação, dominação e submissão. É, portanto, paradoxalmente, de dentro de si mesma que nossa cultura deve se libertar.

E essa liberação tem um de seus motores na busca da produção das identidades própria e autônoma, no contexto de setores subalternos da sociedade. Culturas libertadoras, capazes de anular os mecanismos da dominação ideológica, contrapondo-se à ideologia dominante e abrindo clareiras no rumo de seu autorreconhecimento. Uma caminhada rumo a novas

realidades, sem a imobilidade de remar num eterno retorno ao passado. A formação de nossa identidade cultural deve ser um processo de conquistas da consciência social, até porque a autenticidade de uma grela da sementeira da outra. Por isso devemos lutar pelo resgate de nossa identidade cultural no mesmo processo de reconquistas de uma consciência social.

Com a criação da Fundação Cultural Tancredo Neves – CENTUR surge na cidade em 2015, novos aparelhos culturais, como: Praça do Povo; Praça do Artista; Hall de Exposições Ismael Nery; Galeria Theodoro Braga; Centro de Convenções; Cine Teatro Líbero Luxardo e o Teatro Margarida Schivasappa. Diríamos que nos anos de 1980 se vislumbra uma possível formação de uma política de cultura para o estado.

Com isso se percebe a espacialização que não é o espaço. A espacialização como um momento de inserção territorial dos processos sociais. O espaço que é mais do que isso, pois funciona como um dado do próprio processo social. E este espaço não é uma coisa¹⁸, nem um sistema de coisas, se não uma realidade relacional: coisa e relação juntas. Eis porque sua definição não pode ser encontrada senão em relação a outra realidade: a natureza e a sociedade, mediatizadas pelo trabalho. Não é o espaço, portanto, como nas definições clássicas de geografia, o resultado de uma interação entre o homem e a natureza bruta, nem sequer uma amálgama forma pela sociedade de hoje e o meio ambiente¹⁹.

O teatro é um lugar aonde as pessoas vão para assistir a um espetáculo, geralmente apresentado em palco. A palavra “teatro” também se refere à arte de representar, ou encenar, ao vivo. O teatro foi um lugar de grande importância no passado, o teatro hoje não se encontra mais no coração da sociedade urbana como no passado. No presente eles estão nos casarões,

¹⁸ É importante considerar os três modos pelos quais o espaço pode ser conceitualizado. Em primeiro lugar, o espaço, pode ser visto num sentido absoluto, como uma coisa em si, com existência específica, determinada de maneira única. No caso do espaço do agrimensor e do cartógrafo, identificado mediante a um quadro de referências convencional, especificamente as latitudes e as longitudes. Em segundo lugar, há o espaço relativo, que põe em relevo as relações entre objetos e que existe somente pelo fato de esses objetos, existirem, e estarem em relações uns com os outros. Assim, se tivermos três localidades A, B, C, estando os dois primeiros fisicamente próximos, ao passo que C está longe, mas dispõe de melhores meios de transportes para A, é possível dizer, em termos relativos espaciais, que as localidades A e C estão mais próximas entre si do que A e B. Em terceiro lugar, há o espaço relacional, onde o espaço é percebido como conteúdo e representado no interior de si mesmo, outros tipos de relações que existem entre objetos (...) (A. L. Mabogunje, 1980, p. 52).

A terceira acepção de espaço de Mabogunje pode ser apropriada da definição de geografia pelo geógrafo japonês K. Takeuchi (1974, p. 2-3): “pensamos que a geografia humana atual deve ser considerada como o estudo dos princípios da organização espacial das atividades humanas, ou ainda como a análise dos mecanismos e dos processos que regulam o sistema espacial de atividades humanas integradas” (apud SANTOS, 2000a).

¹⁹ “o espaço deve ser considerado, como um conjunto indissociável de que, participam, de um lado, certo arranjo de objetos geográficos, objetos naturais e objetos sociais, e, de outro, a vida, que os preenche e os anima, seja a sociedade em movimento. O Conteúdo (da sociedade) não é independente, da forma, (os objetos geográficos), e cada forma encerra uma fração do conteúdo. O espaço, por conseguinte, é isto: um conjunto de formas e conteúdo, cada qual frações da sociedade em movimento. E as formas, tem um papel na realização social” (SANTOS, 1988, p. 10).

nas casas de seus fazedores nos centros históricos abandonados ou nas periferias e na medida em que a sociedade contemporânea é cada vez menos burguesa.

O ritual mágico das noites em teatros está, de certa maneira, congelado no tempo e bem distante de nossos atuais hábitos do cotidiano. A frequência com que se vai ao teatro tornou-se excepcional e esporádica, e a investigação feita na seção anterior, na qual apresenta-se um número grandioso de teatros no território em formação, “O Grão-Pará”. Mas isso aconteceu, a verificação do passado dessas casas de espetáculos permitiu restituir seu exato papel. As fotografias dos álbuns da época, os antigos jornais, as publicações de Belém da memória e os relatos preservados, entre outras fontes de pesquisa, deixaram ver a relevância desses espaços na vida de uma cidade, na formação de práticas sociais e culturais, nos lazeres, nos divertimentos, na criação e transmissão cultural e no desenvolvimento artístico.

Os teatros devem ser vistos como elaborações arquitetônicas constitutivas, representativas e utilitárias de uma cidade com espaço tipicamente urbano como Belém. Não podemos perder de vista que no Brasil, desde o final da segunda metade do século XVIII, quando começaram a ser erguidas as primeiras casas de espetáculos nas colônias, os teatros se constituíam, por excelência, para uma série de manifestações sociais, artísticas e culturais da coletividade. E foi através do uso que os teatros se qualificaram na memória urbana, sendo identificados social, econômica e culturalmente. Suas utilizações os sedimentam na vida de uma cidade, alimentando uma tradição, conservada na memória do nosso passado, e ao mesmo tempo servem de estímulo a novas dinâmicas de suas mudanças. A movimentação e o aproveitamento de um teatro mantendo-se em diálogo atualizado com a sociedade e sua concorrência transforma-se num hábito urbano.

Arquiteticamente, os teatros (veja o Teatro da Paz) apresentam com frequência o papel de destaque na dimensão cênica da cidade, do mesmo modo que as igrejas e os fortes, espaços públicos. O teatro deve ser apreendido como espetáculo, como imagem, constituindo-se numa rica fonte informacional sobre seus frequentadores, sobre a cidade que o acolhe, sobre as aspirações de uma época (LIMA, 2008). O interpelar do espaço teatral implica sua relação com a sociedade que o engendrou, organizou-o fisicamente determinando as escolhas estéticas internas e externas. Aqui estou tratando do espaço por acreditar que o teatro deve ser igualmente estudado em função do papel que a comunidade, ou que alguns de seus segmentos, lhe atribuir, seja difusão cultural ou instrumento civilizador.

Se analisarmos uma cidade a partir do olhar que conta, descreve, sente e participa, significa apresentar as características desse lugar, reunir elementos, tipificar, individualizar, apresentar. “O porquê de descrever uma paisagem (o teatro) é dizer como ele é, de que elemento

é composto, como o espaço se apresenta” (GOMES, 2013, p. 68-69). É nesta escrita com o olhar da geografia que a narração corresponde à ideia de processos, assim, narrar os processos atuantes em uma paisagem significa estabelecer momentos na evolução das formas e suas transformações.

Se observarmos e analisarmos o edifício teatral obteremos respostas, bem como o próprio funcionamento da sociedade que o concebeu e o alterou, segundo suas necessidades, ao longo da história: por que tal teatro foi construído nesta parte da cidade e não em outra? Foi erguido com qual objetivo? Quem o ergueu? Qual o papel do poder público na construção e manutenção do espaço? Quais foram os desejos ideológicos e os modelos estéticos que inspiraram sua construção? Qual a aparência externa do edifício? Ele possui um caráter monumental? Tem ou não aspecto de exceção em relação ao conjunto arquitetônico da cidade? De que maneira se deu a sua evolução/transformação: arquitetônica, espacial, decorativa – em face das mudanças sociais? Quais eram as suas funções na sociedade? Qual era o espaço interno destinado ao público? De que modo o teatro refletia a organização social? Qual era a natureza do público chamado a frequentar esse espaço?

Essas perguntas são feitas em nível de mediação, algumas já foram respondidas na primeira seção e outras não são necessárias, pois não fazem parte desta escrita. Quero falar do espaço teatral, com suas especificações, exigências e atributos arquitetônicos, resultado das relações existentes entre espaço cênico e o espaço do espectador. Dentre as várias concepções que marcaram a história dos edifícios teatrais, aquele surgido na Itália, à época do Renascimento, e criado originalmente para a ópera, que realmente se impôs a todo o Ocidente. O teatro da influência italiana (Theatro da Paz) assentado no princípio de uma nítida separação entre palco e sala; e o frente a frente de dois locais apartados pela ribalta.

A sala do espectador, um plano térreo ocupado pela plateia e um número variável de níveis superiores: frisas, camarotes, galerias e balcões que acentuam a desigualdade entre espectadores, dividindo em estratos sociais claramente identificáveis.

Figura 5 – Vista interna do Theatro da Paz.



Fonte: Google Imagens²⁰.

Este tipo de edifício teatral apresenta-se afastado das virtudes populares do teatro grego, do medieval. Nesta órbita, as diferenças sociais facilmente reconhecíveis, o teatro europeu de corte dos séculos XVI e XVII, com suas formas fechadas e numerosas diferenças de locais e preços que dividia o público em uma série de públicos distintos (e preços também). A Revolução Industrial e a consolidação da burguesia no século XIX intensificaram esta segregação. “No teatro à italiana, dois mundos coexistem separadamente – o universo fictício, do tempo mítico e cíclico; a cena e o universo real, do tempo presente, sempre fugidio: a sala dos espectadores” (BITTENCOURT, 2008, p. 32). O teatro com sua arquitetura exuberante, com raras exceções, está muito ultrapassado.

Partiremos do devaneio de que não é possível existir o teatro sem o lugar teatral. Do mesmo modo, é certo que o “lugar” pode ser um lugar teatral, isto é, todo “lugar” pode ser teatralizável. Destas questões surgem algumas perguntas às quais tentarei responder ao longo desta seção: lugar teatral e edifício teatral se confundem? O que caracteriza um lugar teatral? Existe diferença entre um lugar qualquer e um lugar teatral? Quais os teatros temporários e permanentes em Belém no passado e no presente?

Ubersfeld diz que o lugar teatral corresponde “a uma relação física e arquitetural com o conjunto da cidade” (UBERSFELD, 1996, p. 50 apud ALMEIDA JUNIOR, 2007, p. 4). Trata-se de um ambiente concreto no qual ocorre uma apresentação, de modo que o espaço teatral

²⁰ Disponível em:

<https://www.google.com/53earch?q=imagem+do+teatro+da+paz+em+belem&oq=imagem+do+teatro+da+paz>.
Acesso em: 14 jan. 2022.

coincide com o edifício teatral. E este, dentre os elementos que formam a atividade teatro, é o que sinaliza a sua presença para o conjunto da sociedade/cidade.

Os edifícios teatrais se constituem nos lugares teatrais característicos da atividade teatral – são suas “marcas”, o Teatro Experimental do Pará “Waldemar Henrique”, e em muitos casos transformam-se em “monumentos”, como o Theatro da Paz, como exemplo os teatros do estado, construídos no centro da cidade de Belém²¹. O conceito de monumento, também associado a uma reflexão sobre o lugar teatral à ideia de monumentalidade vinculada à cenografia dos espetáculos realizados em lugares não teatrais, os que não foram construídos para esse fim, e que, então, foram adaptados à encenação.

Apesar da tangibilidade dos edifícios teatrais, eles não são perenes ou mesmo fixos e únicos na paisagem da cidade e/ou abandonados ao próprio tempo e por vários motivos eles são removidos, “transformados”, fechados, deslocados, como o Teatro São Cristóvão (abandonado), Moderno (demolido), Nazaré que virou cinema, entre outros; o que me interessa é observar o “movimento” contínuo de territorialização, (des)territorialização e (re)territorialização desses espaços.

Podemos afirmar que o lugar teatral contribui tanto para a expressão concreta e visível da atividade teatro, como para alimentar o imaginário e as significações do teatro na sociedade. Logo, é compreendido como um agente mediador de comunicação da atividade teatro na sociedade.

O espaço, com efeito, não deve ser entendido como um depósito ou uma estrutura edificada na qual se colocam cenários e adereços, mas sim um elemento que condiciona, transforma e é transformado pelo conjunto de ações, produzidas pelo teatral, fazendo-nos entender o espaço como um processo sociocultural.

Se o lugar teatral, ao ser considerado um elemento, altera o evento teatral, passa a ser uma variável condicionante na estrutura da própria atividade. De outro lado pode-se inferir, diante da visibilidade do edifício teatral, a produção/construção dos espaços teatrais na cidade também interfere no modo de compreensão da imagem da atividade teatro e como é desenvolvida pela cidade.

Muitas décadas de discussões sobre espaço e tempo renderam definições em diversas áreas do conhecimento, por isso busquei incluir o problema do espaço, pois ele é amplo e complexo e nos permite o estudo por diferentes visões. Bachelard diz tomar o espaço “como instrumento de análise para a alma humana” (1993, p. 20), deixando claro o que pretende com

²¹ Este conceito está contido no livro de Serroni (2002).

o seu livro “A Poética do Espaço”, configura-se um tratado poético sobre as imagens desencadeadas a partir de diferentes espaços recorrentes na literatura: casa, porão, sótão, cabana, gaveta, cofre, armário, ninho, concha e canto.

O autor afirma que através do espaço se pode chegar a uma fenomenologia da imaginação, ou seja, conhecer a imagem em sua origem, em sua essência, sua pureza. Para Bachelard a imaginação imagina incessantemente e se enriquece de novas imagens. “É essa riqueza do ser imaginado que quero explorar” (BACHELARD, 1993, p. 196). Então o espaço nos permite poetizar suas dimensões, pois a imaginação nos sugere novas armações, nos possibilitando novas gambiarras, desde que ocupemos algum lugar. E é o que acontece na cidade de Belém pelos artistas que, por falta de espaços para suas realizações, reinventam lugares.

Durante o percurso na coleta das informações dos lugares teatrais, que eles se alteram continuamente, motivados por vários aspectos, entre eles a modalidade geográfica produzida como subproduto da globalização, em que o tempo, e não o espaço, parece ser o fator determinante para “escapar das armadilhas” do tempo, fugir de uma interpretação sequencial, biográfica ou mesmo histórica, para se aventurar no devaneio e na possibilidade do simultâneo, do geográfico e do espacial.

O que me motiva com esse tópico é que o problema do espaço sempre foi um fio condutor de nosso fazer como “teatros” da cidade de Belém, desde o início, do processo criativo (onde vamos ensaiar?), até o local onde vamos apresentar (longa ou curta temporada?), atrelado à linha investigativa, da trajetória dos grupos teatrais, criados a partir dos anos de 1980, um desafio a ser trabalhado, nas fronteiras ou bordas, de áreas de conhecimentos distintos em busca de interfaces.

Léon Brunschvicg (1922 apud MERLEAU-PONTY, 2006, p. 42) afirma que mesmo idealmente só existe espaço se ele for povoado. Então, o espaço seria definido de acordo com os corpos que o ocupam, a partir da decodificação visual. Para Merleau-Ponty (2006, p. 42), a noção do espaço é o sinal de uma tensão, é uma experiência carnal prolongada pelo nosso pensamento para além dos seus próprios limites. O autor nos traz uma discussão do entendimento espacial concomitante ao ato imaginativo, dando ênfase à capacidade criativa de novos espaços, sendo este um atributo inerente a qualquer ser humano.

O que me interessa aqui é o espaço tridimensional na arte do teatro como um elemento de suma importância, pois sem ele não seria possível o fenômeno teatral ou, até mesmo, não saberíamos imaginá-lo. É um elemento que está ligado à sua forma, espaço-temporal. E o mais importante é que no teatro cada encontro entre atores e equipe é único, seja ele durante o

processo de criação da obra ou no ato do confronto com a plateia, o fenômeno teatral nunca será o mesmo, e por isso é considerado uma arte efêmera.

Penso que pela falta do lugar para a criação, o inconsciente dos artistas procurou “examinar imagens bem simples, as imagens do espaço feliz” (BACHELARD, 1993, p. 19), que é a casa, é aqui o abrigo primordial do homem, ela o acolhe e o faz sonhar, é na casa que ele também pode desfrutar da solidão. Para Bachelard, “a casa é uma das maiores forças de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos dos homens” (1993, p. 26).

Para nós que estudamos o teatro, é possível encontrar diversas nomenclaturas e definições de espaços, porém na maioria dos escritos é comum a indissociabilidade entre espaço, tempo e ação, pois eles são os principais elementos do teatro. De acordo com Pavis (2005, p. 13), um não existe sem os dois outros, pois o espaço tempo dramático, o trinômio espaço-tempo-ação formam um só corpo atraindo para si, como que por imantação, o resto da representação.

Procuo habitar casas entre o passado e o presente, com lembranças de nossa primeira casa, que está fortemente arraigada no inconsciente. Este lugar congela as lembranças da infância, tornando-a contínua. E essa casa “deve guardar sua penumbra” (BACHELARD, 1993, p. 32), pois é através da penumbra, do indeterminado, que as imagens são criadas. Na casa natal descobre-se a função de habitar que será transplantada a todas as outras moradas, quando essa casa inicial já não mais existir.

Quero entender o espaço-tempo no teatro e perceber que todos os elementos formam um amálgama atemporal, tudo está interligado, desde o visagismo à personificação do ator. O espaço que habitamos é um híbrido de cores, nuances, formas, movimentos e ações, que se propagam na penumbra ou na escuridão. Pavis (2005, p. 139) diz que “tal espaço-tempo é tanto concreto (espaço teatral e tempo da representação) como abstrato (lugar funcional e temporalidade imaginária). O espaço-tempo-ação é, pois, percebido *Hic et nunc* como um mundo concreto e em uma “outra cena” como um mundo possível e imaginário”.

É o espaço real e o espaço imaginário entrelaçados em cena, do primeiro ao último ato e/ou quadro, da primeira à última cena. Diante da complexidade de entendimento e das inúmeras abordagens sobre os tipos de espaços existentes no teatro, aqui vou abordar a definição de lugar: lugar teatral, espaço físico, espaço vazio e espaço cênico.

Segundo Martins (2004, p. 32), “lugar teatral é composto de local do público, que pode ser uma arquibancada, uma cadeira, uma pedra, um barco ou mesmo uma plateia de teatro, predefinido pela encenação ou ocupado aleatoriamente e o local de atuação, que pode ser um palco, uma escada em espiral, ou qualquer outro”.

Desta forma, o lugar teatral é composto pelo lugar de onde se vê (plateia), bem como o lugar de atuação pertencente aos atores, ou seja, o lugar onde acontece o fenômeno teatral (lugar cênico). O lugar teatral, então, pode ser encontrado em qualquer arquitetura teatral ou em qualquer espaço que se adapte para tal encenação, mas, na maioria das vezes, é composto pelo prédio e sua arquitetura, cujo ambiente é reservado para apresentações de espetáculos e afins. Se existe a relação entre encenação e público é porque existe lugar teatral.

Não posso perder de vista que o final do século XX trouxe uma crescente consciência da importância da conservação, da restauração e da reciclagem. Porém, a falta de apoio para a cultura local levou à busca pela criação de espaços teatrais em armazéns, cozinhas públicas, fábricas antigas, boates, porões etc. Frequentemente, a mudança de uso do edifício é profundamente irônica. Locais de penitência no passado tornam-se locais de prazer, além de sombrios porões, depósitos falidos e abandonados e supérfluos há muito tempo, ganham uma nova vida como templos de arte. Em vez de ser ponto fixo, “o palco pode ser posicionado na parte mais adequada do espaço refeito do auditório, a fim de proporcionar o melhor relacionamento possível entre os intérpretes e seus espectadores” (HOWARD, 2015, p. 34).

Figura 6 – Palco da Boite/Teatro MYSTICAL.



Fonte: Guia da Semana²².

Este local, criado em 1999, a boate Mystical tinha em seu espaço inspirado em deuses, semideuses e divindades de várias religiões e seitas. Apostava exatamente no misticismo para atrair frequentadores, em seus onze ambientes temáticos, dois deles batizados de céu e inferno – inspirados em “A Divina Comédia”, de Dante Alighieri, recriando limites do pecado e da

²² Disponível em: <https://www.guiadasemana.com.br/belem/baladas/estabelecimento/boate-mystical>. Acesso em: 14 jan. 2022.

interação entre o bem e o mal. Neste espaço também eram realizadas sessões de cinema, e contava ainda com um palco para apresentações teatrais e performances, que aconteciam de oito a dez vezes por noite, com temas inspirados nas histórias de Chapeuzinho Vermelho e Alice no País das Maravilhas. Dirigida pelo produtor cultural e idealizador, André Kaveira, na época organizava Trupe de artistas e produzia espetáculos para seu espaço cultural e de entretenimento, idealizado em um galpão de guarda de madeiras próximo às margens da Baía do Guajará, no centro da cidade.

E assim vemos: “O espaço físico é a materialidade do espaço concreto, físico. É tudo que é possível de ser registrado por uma câmara, que existe no mundo e perceptível pelo ser humano” (MARTINS, 2004, p. 32). De tal forma, a relação entre espaço físico e lugar teatral pode ser facilmente, pois um não existe sem o outro. Alguns deles são públicos, como praças e ruas, e outros, menos óbvios, são utilizados para eventos esportivos, sociais e religiosos, que ocorrem no interior de edifícios. Ao lado de suas arenas públicas, as cidades também estão cheias de espaços marginais vazios, que repousam desprezados, abandonados e esquecidos e onde performances e eventos estão esperando para acontecer.

De vez em quando a cidade em si torna-se um teatro, com seus edifícios servindo de cenário ou de fundo para shows e projeções, como acontece no *Auto do Círio*, na Cidade Velha, na frente da Catedral da Sé e da Igreja de Santo Alexandre com as apresentações de vídeo mapping, na fachada do Palácio Lauro Sodré. As memórias e aspirações coletivas da população são representadas de maneira dramática ou comemorativa. O espaço é ingrediente de fundamental importância para o processo criativo, dramaturgia e cenografia, o modo pelo qual a experiência dramática é vista e moldada. Com edição de cores, imagens e palavras, os espaços ficam carregados de vida e ação, envolvendo-se diretamente com o público por meio do discurso e diálogo. Temos que falar do espaço vazio, conforme Martins (2004, p. 31), que cita Appia²³.

Appia entendia que o trabalho do ator deveria envolver a horizontalidade e a verticalidade a partir de movimentos que envolvem o chão e a profundidade no espaço cênico. O seu trabalho buscava dar ênfase ao ator, a sua expressão e presença em cena. Então, diante de tal afirmação, não seria contraditório dizer que o corpo físico é também espaço, de tal forma que em toda representação os atores se utilizam dele para se metamorfosear. Os movimentos

²³ “A cena é um espaço vazio, mais ou menos iluminado e de dimensões arbitrárias [...] é a oposição do corpo que anima as formas do espaço. O espaço vivo é a vitória das formas corporais [...] O corpo, sozinho no espaço ilimitado, mede este espaço com seus gestos e suas evoluções ou, mais claramente, apropria-se, portanto, de uma porção de espaços, limitando-a e condicionando-a. Sem ele, o espaço volta a ser infinito e não poderá ser dominado”.

em cena ocupam o espaço vazio, que por sua vez dão liberdade de entendimento ao espectador, isto é, se o espaço utilizado pela encenação estiver realmente vazio ou com predominância do espaço vivo do ator e seus gestos.

As formas corporais e as espacialidades de gestual do ator permitem que a imaginação do público crie possibilidades e diferentes leituras do que realmente se vê. Para Brook (1999, p. 23), o vazio no teatro permite que a imaginação preencha lacunas. Paradoxalmente, quanto menos se oferece à imaginação, mais feliz fica, porque é como um músculo que gosta de se exercitar em jogos. Toda movimentação criada pelos atores no espaço cênico tem algum significado, o que é muito explorado em vários espetáculos. Na maioria das vezes o espaço da cenografia pode reduzir a possibilidade de que o público tenha outra forma de entendimento através de sua imaginação, pois tudo que está em cena já é por si próprio descritivo, a exemplo do teatro realista. Já o espaço cênico denominado como “lugar no qual envolvem os atores e o pessoal técnico: a área de representação propriamente dita e seus prolongamentos para a coxia, a plateia e todo o prédio teatral” (PAVIS, 1999, p. 142).

Como diretor teatral em Belém do Pará, dos anos de 1980-2020, vivencio, na prática, questões que envolvem a busca de condições e espaços para se produzir e veicular um trabalho. A ausência de espaços ideais sempre foi uma realidade para quem faz teatro em uma cidade sem política cultural, que vive o programa de apresentações de um dia ou de um fim de semana, com cobranças exorbitantes de diárias em espaços públicos. Belém sempre foi uma cidade sem espaços para ensaiar e criar espetáculos teatrais.

Assim, no caso específico de veiculação, criar um lugar como alternativa para os lugares teatrais “estabelecidos” era uma das possibilidades que permitiriam ao artista e/ou grupo mostrar o seu trabalho. Mais do que isso, aliás, pois em muitos casos a busca de um lugar significava a busca da identidade, que é o caso do Grupo de Teatro PALHA, ou de um determinado trabalho artístico ou de um grupo.

No ano de 1981 o PALHA conseguiu a permuta de um espaço abandonado de uma Sede Social na Avenida Duque de Caxias, 193, no Bairro de São Brás, o espaço estava em ruínas, o telhado comprometido e o piso também. Lá o grupo realizava mutirão para a limpeza e, com o apoio financeiro de familiares, restauramos o telhado, o piso e a pintura. Aos domingos pela manhã promovíamos um bazar de roupas usadas, cedidas pelos integrantes do Grupo e vendíamos com o objetivo de pagar as contas de luz e água. O espaço foi a sede do Grupo pelo período de um ano, onde realizávamos as oficinas de teatro, dança e expressão corporal,

ministradas por convidados. Porém, o prédio desabou, ficando a estrutura toda danificada e nos deixando sem condições de permanecer no local²⁴.

Foi possível observar que naquela época, décadas de 80 e 90, outros grupos e/ou artistas da capital realizavam o mesmo movimento de ocupação e adaptação de lugares-outras em forma de lugares teatrais. Para ter essa percepção dos lugares, mergulhei nos principais veículos de comunicação da época, os jornais como: A Província do Pará; O Diário do Pará; O Estado do Pará; O Liberal e o Jornal Amazônia. Cujas matérias estão anexas a este trabalho.

Nestes arquivos pude notar o papel relevante da mídia na construção da identidade do teatro como prática social, se tomarmos como objeto de reflexão as matérias cuja temática é o teatro e em algumas críticas que poucos grupos da cidade tinham a partir de suas amizades e relações com os jornalistas e/ou colunistas sociais ou de opinião, e os poucos espaços disponibilizados pelos jornais locais para o movimento cultural da cidade de Belém era, ou ainda é, muito pequeno. E se pensarmos sobre as notícias veiculadas durante o ano, observamos uma verdadeira cartografia para identificação e localização dos poucos lugares teatrais²⁵ e/ou lugares outros, existentes na cidade. Hoje, a partir desse levantamento, percebo a ocupação dos artistas e/ou grupos, por lugares outros, que não o edifício teatral.

Diante do tempo, o espaço teatral na contemporaneidade, a pluralidade das expressões, o teatro contemporâneo, agrega muitas possibilidades de ver e fazer, tanto para o público, quanto para os atores. A metamorfose pela qual passou o teatro contemporâneo paraense, perpassa pelas inúmeras formas de ver e sentir, dando grande apreciação, a quem contempla. Com o rompimento da quarta parede, é mais que plausível no teatro experimental contemporâneo, onde o espaço cênico é distante e perto, ora no mesmo espaço e fazendo parte da plateia.

O nosso e muitos grupos teatrais de Belém hoje não estão mais limitados ao edifício teatral, a sua prática, dentro ou fora das arquiteturas teatrais, em casebres, porões, ruas e praças, há muito vem se tornando corriqueira, pois “qualquer espaço físico pode se transformar em lugar teatral. Para tal, basta que seja ocupado com, pelo menos, duas entidades: um ser humano

²⁴ Belém continuava sem uma política cultural que pudesse atender as necessidades dos grupos novos que atuavam na cidade, já que esta atendia aos amigos que faziam parte da “intelectualidade paraense”. Em 1982, após o apoio do então governador Alacid Nunes, Jader Fontenelle Barbalho, do Partido do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB), é eleito como governador do estado, cumprindo seu mandato no período de 15/03/1983 a 15/03/1987, escolhendo para comandar a Secretaria Estadual de Cultura, Desporto e Turismo (SECDT), o “intelectual” e jornalista Acyr Castro, uma gestão marcada por obras estruturais e o início de uma discussão sobre o que seria cultura popular paraense, além de um tímido processo de interiorização da cultura, fomentando a publicação de pequenos cadernos de cultura pelo interior.

²⁵ Lugares teatrais – teatro oficial, edifício teatral. Lugares-outras que não é o edifício teatral, casas, porões, sedes, área livre das igrejas e centros comunitários e prédio patrimonial.

que se metamorfoseia, e alguém que vê esta metamorfose” (MARTINS, 2004, p. 3). Alguns encenadores e diretores de teatro encontram em qualquer lugar a possibilidade de montar seus espetáculos, através de apropriações de espaços públicos e patrimoniais e/ou em ambientes que favorecem a concepção do cenário do espetáculo ou não, podendo também agregar o espaço na encenação, determinando, assim um diálogo com o lugar.

Diante do que apresentei, essa maneira de fazer teatro que se iniciou em Belém na década de 1980, vou mostrar espaços, citar grupos e/ou artistas que têm em seus repertórios montagens a partir da apropriação do espaço alternativo e/ou patrimonial.

Figura 7 – Fachada da Casa Cuíra.



Fonte: Arte: Raphael Andrade.

Diversas experimentações entre atores e público já foram realizadas ao longo da história. [...] “o teatro instala-se onde lhe parece conveniente, buscando antes de tudo um contato mais estreito com o grupo social e tentando escapar dos círculos tradicionais da atividade teatral”

(MARTINS, 2004, p. 37). Como é o caso da casa da atriz, criada pela atriz Yeyé Porto para o seu fazer artístico, sendo mais um dos espaços alternativos da cidade.

Figura 8 – Fachada d'A Casa da Atriz.



Fonte: Acervo da Casa. Arte: Raphael Andrade.

A busca do teatro do povo para o povo é uma característica do teatro feito nos ambientes esquecidos, como em Belém do Pará. Alguns grupos de teatro, como o Tico-Tico no Fubá, Ribalta, Vivência, Cia dos Notáveis Clowns e Ecoarte, costumavam estar e/ou levar o teatro para espaços urbanos onde os problemas da realidade não são discutidos: a periferia, os bairros mais carentes de recursos, ou seja, onde muitas vezes os olhos do povo são vedados a fazer uma crítica da realidade vivida.

Figura 9 – Fachada da casa do Grupo de Teatro Tico-Tico No Fubá.



Fonte: Acervo fotográfico do grupo. Arte: Raphael Andrade.

O Grupo de Teatro PALHA, por exemplo, sob minha direção, montou em 1981 o espetáculo “O Campeonato dos Pombos”, texto do paraense Raimundo Alberto, nas dependências do auditório do Colégio Gentil Bittencourt²⁶; em 1987 a montagem do espetáculo “No Reino do Rei Reinante”, do capixaba Tércio Ribeiro Moraes, através do Projeto “A Cidade no Circo”, na Praça do Artista na Fundação Cultural do Pará “Tancredo Neves” – CENTUR; em 1980, a ocupação das escadarias do Museu de Arte de Belém – MABE²⁷, para realizar a montagem do espetáculo “O Mendigo ou o Cachorro Morto”, do alemão Bertolt Brecht; no ano de 2002 a ocupação da Sala dos Beneméritos do Grêmio Literário e Recreativo Português²⁸, para a montagem do espetáculo “De Eterno e Belo... Há apenas o sonho”, inspirado na obra “O Marinheiro”, do português Fernando Pessoa, com adaptação de Paulo Santana; em 2006 a montagem do espetáculo “Nu Nery”, do paraense Carlos Correia Santos, no Memorial dos Povos Indígenas²⁹; no ano de 2006 ocupamos a área livre do Instituto de Artes do Pará – IAP³⁰, com o espetáculo “Júlio irá Voar”, do mesmo autor. Sendo o Grupo de Teatro PALHA um dos precursores da ocupação dos espaços patrimoniais da cidade, num exercício de experimentação nas criações poéticas dos espetáculos.

Em um determinado momento, Belém inicia um processo de restauração em seus espaços patrimoniais (1990-2000), discussão, com ações em torno da ocupação do espaço, com atividades culturais, em especial as artes cênicas, objetivando dar visibilidade e buscar outro conceito de museu, não como um lugar estático, sem vida, o teatro aparece na mídia, como a ocupação de outros lugares, não como um lugar “alternativo”, mas como uma opção estética. Revelando Belém como um movimento de crescimento desta experimentação. O espaço cênico contemporâneo é usado de diversas formas e, muitas vezes, são adaptados para as encenações. Muitos grupos aproveitam lugares que sugerem o cenário, fazendo poucas modificações em prol do espetáculo, como o caso do grupo PALHA.

Dentre os trabalhos realizados em locais distintos do edifício teatral no final dos anos 1990 e 2000 em Belém, e que colaboraram para esse movimento, está “De Eterno e Belo... Há apenas o sonho”, com direção, encenação e dramaturgia de Paulo Santana, apresentado em temporada no casarão da Sede do Grêmio Recreativo e Literário Português, mais precisamente

²⁶ Prédio datado de 1804.

²⁷ Museu público, fundado em 1991, criado nas dependências do Palácio Antônio Lemos, edificação do estilo neoclássico, erguido na segunda metade do século XIX para ser a sede da Intendência Municipal.

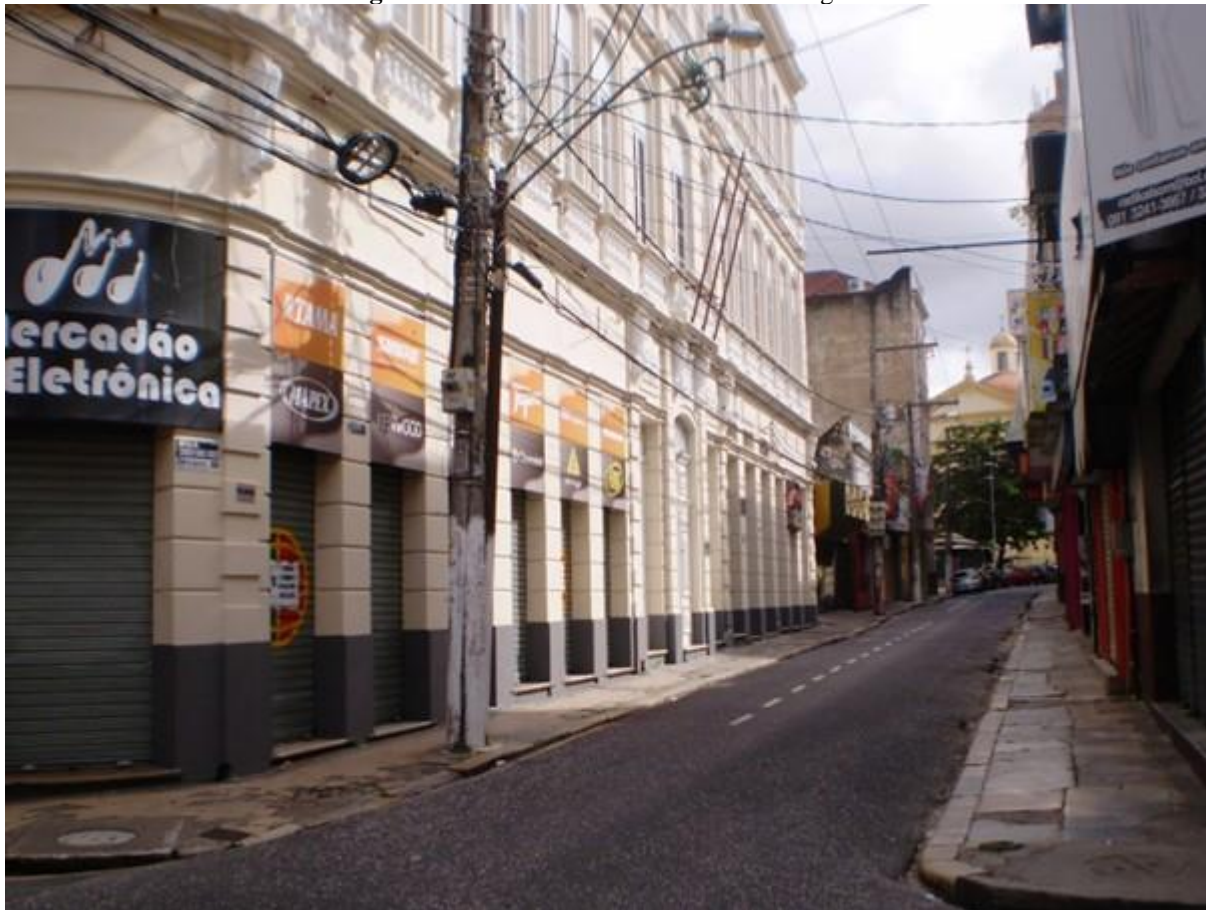
²⁸ Localizado na Rua Senador Manuel Barata, prédio datado de 1906.

²⁹ Avenida Governador José Malcher, n. 257, espaço administrado pela Fundação Cultural do Município de Belém – FUMBEL.

³⁰ Localizado na Rua Arcebispo D. Alberto Gaudêncio Ramos, nº 236, ao lado do Santuário Basílica de Nazaré, prédio construído na segunda metade do século 19, para então funcionar o 15º Batalhão da Infantaria do Exército.

na Sala dos Beneméritos. Configurando um modo de ocupação do espaço, percebido não somente como uma alternativa de lugar, mas como uma opção de encenação.

Figura 10 – Sede do Grêmio Literário Português.



Fonte: Pinterest³¹.

O espetáculo foi inspirado na obra “O Marinheiro”, de Fernando Pessoa (1913), obra inserida no movimento modernista, no entanto, o texto apresenta características simbolistas e é considerado uma das maiores obras pertencentes ao movimento do teatro simbolista. No texto, o sonho pode ser algo real vivido por Fernando Pessoa na sua infância, pois, ainda criança, teve que deixar Portugal e ir com a sua família morar em Durban, na África do Sul. Por ser um jovem, sonhava sua pátria com as poucas lembranças que tinha de Portugal, idealizando, por meio de sonhos, uma pátria que só poderia ser sonhada. Foi nesse universo metafísico e existencialista de Fernando Pessoa que mergulhamos nossa montagem, ocupando um espaço de saudade para os colonizadores portugueses da Amazônia e, em especial, a sala de seus fundadores. Para conseguir contar essa história e comunicar tantas ideias que cercam o texto, os recursos espaciais e teatrais estiveram a serviço deste grande sonho que nos leva a vida.

³¹ Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/48765608447459896/47459896/>. Acesso em: 28 mar. 2022.

Figura 11 – Espetáculo “De Eterno e Belo... Há apenas o sonho” – 2002.



Na foto, Edson Chagas, Elias Hage e Beto Benone. Fonte: Acervo do Grupo.

É com a vida que se faz teatro, essa arte baseada na relação humana de troca entre o público e atores. Nesse movimento circular de interação se faz necessário um cuidado e uma valorização da representação, base dessa experiência de se reviver o universo pessoal de ser, existir e nada, lugar palco espelho da vida, espelho de sonhos.

O Grupo de Teatro PALHA também ocupou o Museu de Arte de Belém – MABE, localizado na Praça Dom Pedro II, na Cidade Velha, para a montagem do espetáculo “O Mendigo ou o Cachorro Morto”, de Bertolt Brecht (1919), dirigido por Kil Abreu³², que usa o espaço das escadarias. O mendigo não sabe com quem está falando. Ele conversa com o imperador como quem conversa com qualquer um. Por isso, estudiosos defendem que trata da luta de classe e da relação burguesia/proletariado, mas de uma advertência a respeito do que poderia vir nas próximas décadas: o nazismo.

³² Jornalista, crítico, curador de teatro. Dirigiu o Departamento de Teatros da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, publicou no jornal Folha de S. Paulo e foi coordenador pedagógico da Escola Livre de Teatro de Santo André. Compôs os júris dos prêmios Shell e APCA. Assinou curadorias para Festival de Curitiba, Festival Recife do Teatro Nacional, Festival Internacional de Teatro de São José do Rio Preto, bem como ações reflexivas para a Mostra Internacional de Teatro de São Paulo (MITsp). Edita, com Rodrigo Nascimento, o site Cena Aberta – Teatro, crítica e política das artes, www.cenaaberta.com.br. É membro da IACT – Associação Internacional de Críticos de Teatro. Disponível em: <https://teatrojornal.com.br/author/kil/>. Acesso em: 19 jul. 2023.

Figura 12 – Espetáculo “O Mendigo ou o Cachorro Morto” – 1987.



Na foto, Paulo Santana. Fonte: Foto de Lila Bemerguy.

Escrita entre 1919 e 1920, após o final da Primeira Guerra Mundial, é ditada pelo histórico da época e trata-se de um diálogo entre um imperador, ao retornar vitorioso da guerra e um mendigo cego que se encontra na entrada da cidade onde ocorrerá a festa da vitória. Assim, a peça pode representar um alerta para qualquer sociedade, de que as atmosferas socioeconômicas e culturais geradas em momentos de crise podem resultar em sistemas totalitários e governos ditatoriais intolerantes.

Ao longo da peça o mendigo conta diversas histórias ao imperador. Na primeira, põe em dúvida a vitória do imperador por meio de uma batalha e sugere que os inimigos foram derrotados pelas areias do deserto; na segunda, conta o caso da praga dos ratos no milharal que invadem os povoados e mordem as pessoas; na terceira, após negar que existe história, narra a incrível vida de Napoleão, o cabeçudo; na quarta, fala do morto e sua mão forte; na quinta, relata a façanha do cachorro que lhe salvou a vida; e na sexta, conta a vida ilusória do homem roubado pela mulher.

É possível que o percurso da peça demonstre o processo de ascensão de Hitler, segundo análise política de Brecht sobre o momento vivido pela Alemanha. Mostrando que, inicialmente, o imperador ainda reserva uma tolerância em relação ao mendigo, mas, que ao longo da peça, esta vai dando lugar a um sentimento de raiva e intolerância. “O Mendigo ou o

Cachorro Morto” nos desperta para o desafio de estimular o público a assimilar a mensagem e se precaver contra a formação de ambientes geradores de autoritarismos³³.

Destaco também os trabalhos dos atores Adriano Barroso e Cláudio Mello, pela radicalidade na opção estética em relação ao espaço, a ocupação do Museu da UFPA³⁴, com a montagem do texto “Quarta-feira, sem falta, lá em casa”, de Mário Brasini³⁵. A peça conta a história de Alcina e Laura, amigas há mais de quarenta anos, que se reúnem todas as quartas-feiras na casa de uma delas para jogar conversa fora e tomar chá. No bate-papo de duas senhoras, tipicamente da classe média alta carioca dos anos 50/60, assuntos relacionados à família, vizinhos, amigos, amores e histórias do passado que se unem de sentimentos e vida. Um dia, no entanto, no meio de uma dessas conversas, elas descobrem que sabem tanto uma da outra e, em um clima que oscila entre o tenso e o descontraído, segredos insuspeitáveis e lembranças apagadas vêm à tona, mudando o ritmo da conversa e colocando em xeque o mito da melhor amiga.

³³ “[...] o espaço é fator preponderante nesse universo de descobertas e é sempre explorada a tensão entre a semântica própria de cada lugar e a proposta de fabular que se opõe ao significado histórico entranhado naqueles locais: são criadas assim zonas de fricção que ampliam a significação do discurso. Não apenas o interior do espaço é considerado para as encenações, mas também a sua imbricação na cidade e os tipos de pessoas que os frequentam”. (RAULINO, 2009, p. 11-12).

³⁴ O Museu da Universidade Federal do Pará foi criado na década de 80 para identificar, difundir, preservar e valorizar a produção artística regional e nacional. O prédio escolhido para sediá-lo demonstrava uma rara atenção à arquitetura eclética que surgira na Amazônia como uma das mais importantes decorrências do chamado ciclo da borracha. Tendo como primeiro ocupante o governador Augusto Montenegro, de quem adquiriu o nome pelo qual se tornou conhecido: Palacete Montenegro, o edifício foi projetado pelo engenheiro Filinto Santoro por encomenda do próprio governador. Disponível em: <https://www.museu.ufpa.br/index.php/historico.html>. Acesso em: 21 nov. 2022.

³⁵ Mário Brasini escreveu inúmeras comédias de costumes, sempre retratando seu povo e seu país. Fundou logo a companhia teatral Artistas do Povo, percorrendo vários estados brasileiros para difundir a nossa cultura. Escreveu e dirigiu. Mário Brasini foi também inventor. Sua criatividade imensa o levou a criar o “ponto eletrônico”, que não conseguiu registrar como seu, pelos motivos políticos acima citados, mas que hoje é utilizado em todas as emissoras brasileiras. Mário Brasini era casado com a atriz Thereza Amaya e faleceu no Rio de Janeiro, em 9 de outubro de 1997, aos 76 anos de idade, vitimado por uma pneumonia, tendo deixado vários livros inéditos, além de peças teatrais nunca encenadas. Disponível em: <https://www.museudatv.com.br/biografia/mario-brasini/>. Acesso em: 21 nov. 2022.

Figura 13 –Espetáculo “Quarta-feira, sem falta, lá em casa”.



Na foto, Adriano Barroso e Cláudio Mello. Fonte: Acervo do ator Adriano Barroso.

A ação dos grupos e de outros tantos de anônimos criadores permite-me afirmar a existência, no começo dos anos de 1990 e 2000, de um movimento de ocupação de outros lugares na cidade de Belém. O importante aqui é ressaltar a importância de discutir a disposição da plateia. Artaud (1999, p. 110) é um dos pioneiros, ao propor ao público uma nova forma de ver o espetáculo. Para ele, “o espectador deve estar no meio da ação, assim se estabelece uma comunicação direta entre ator e receptor. Mas, para tanto, a sala de espetáculo deve ter uma configuração específica”.

Esse fato dá a percepção de que, além do aumento de espetáculos realizados em lugares distintos do edifício (casarões, fábricas, galpões, porões etc.), ocorria também uma expansão no final dos anos 90 e o início dos anos 2000 de um tipo especial de edifício teatral – lugares teatrais pequenos e adaptados – em Belém. Espaços esses geralmente em condições precárias de funcionamento, sem segurança ou sem iluminação teatral básica ou sonorização etc.

Por volta das décadas de 1960 e 1970, Jerzy Grotowski traz novas propostas para a relação palco/plateia. Para o pesquisador, era “necessário abolir a distância entre o ator e a plateia, eliminando o palco, removendo todas as fronteiras. Deixar que as cenas mais drásticas ocorram face a face com o espectador” (apud BERTHOLD, 2001, p. 529).

Assim, no teatro contemporâneo é possível ver alguns elementos do teatro político de Bertolt Brecht³⁶, a exemplo da ruptura com a quarta parede nas montagens feitas em casas, porões – que é o caso do espetáculo “Como um Beija-flor a dois metros do chão”, na Av. Nazaré, no porão onde hoje é a sede do Centro Cultural Atores em Cena –, galpões, com auxílio do próprio espaço e/ou projeções, luz, comentários, entre outros, que possam provocar o distanciamento, quebrando a relação mágica entre ator e plateia, deixando o público em contato direto com a obra apresentada.

Figura 14 – Espetáculo “Como um Beija-Flor a dois metros do chão”.

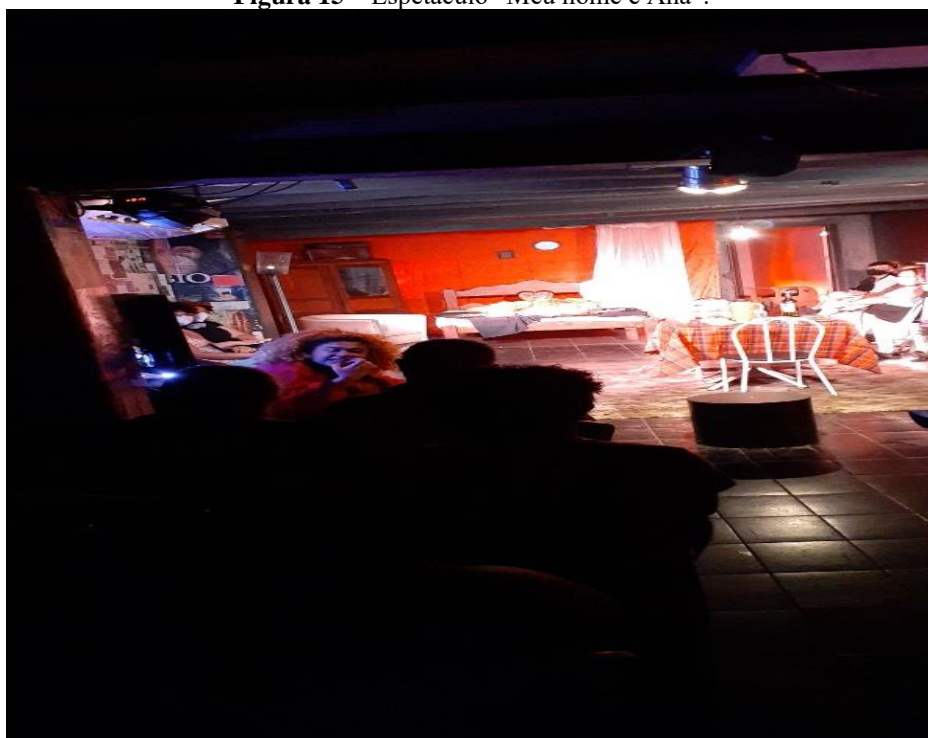


Espetáculo da Dramática Companhia no Espaço Cultural Bufo. Com Paulo Santana e Adriana Cruz. Fonte: Acervo da Dramática Companhia/ano de 2001.

[Na] cena contemporânea a primeira coisa a fazer é limpar o terreno, ou seja, deve-se excluir do palco e da plateia qualquer elemento “mágico” e cuidar para que não sejam “campos hipnóticos” que magnetizam o espectador.

³⁶ O rompimento da quarta parede pode ser notado também na dramaturgia de Bertolt Brecht, quando o escritor dá ao ator a possibilidade de dialogar com a plateia com o intuito de mostrar que a ação no palco não é real, desfazendo o efeito de ilusão pela identificação com o personagem.

Figura 15 – Espetáculo “Meu nome é Ana”.



Espectáculo realizado pelo Grupo de Teatro Palha no Porão do Espaço Cultural Atores Em Cena, com Penélope Lima. Fonte: Acervo do Grupo de Teatro Palha.

O público não deve ser “esquecido” com a explosão de desencadeamentos temperamentais, por um movimento cênico que deixa arrastar pelas emoções ou uma bem adestrada tensão muscular: “tudo que pode pôr o espectador em estado de “transe” deve ser banido do teatro, nem uma concessão deve ser feita à ilusão. E como o público apresenta essa tendência – que nada tem de natural – de entregar-se à ilusão, cumpre, pelo recurso a certos meios artísticos, neutralizar esse processo” (BORNHEIM, 1992, p. 258). Em muitas situações, os espectadores são convidados a fazer parte do espaço onde atuam os atores, eles compõem o cenário, que podemos considerar como uma forma contemporânea de fazer teatro, em que o público participa do ato.

Figura 16 – Teatro Cuíra.

Fonte: Cuíra – Grupo & Teatro Cuíra de Belém³⁷.

Serroni³⁸ aponta para o processo de adaptação de lugares como uma característica das salas de espetáculos que não difere entre os estados do país. Observa-se que no fim dos anos 1990 até meados dos anos 2000 ocorreu a criação de salas de espetáculos em complexos turísticos e culturais – como a Estação das Docas, que abriga um anfiteatro e uma sala de espetáculo, mas que na verdade parece com um auditório, pois são espaços que não favorecem a descentralização dos lugares teatrais e nem possibilitam aos grupos de teatro e artistas da cidade o acesso, em função do alto custo das pautas cobradas pelo poder público.

³⁷ Disponível em: <http://cuira.com.br/teatro.htm>. Acesso em: 28 mar. 2022.

³⁸ “Um aspecto que caracteriza nossas salas de espetáculos. Na sua grande maioria, elas nascem da adaptação. É muito comum em nosso país um galpão, uma oficina abandonada, uma fábrica, uma destilaria, uma casa antiga e mesmo uma igreja se transformar num espaço cênico. O que vemos nesse caso é sempre um espaço inadequado, nascido de uma precária base arquitetônica que não foi construída com o pensamento voltado para um teatro. O que invariavelmente acontece é o surgimento de mais um espaço improvisado, sem condições técnicas, sem conforto, sem acústica ou segurança” (SERRONI, 2002, p. 34).

Figura 17 – Teatro de Porão da UNIPOP.



Fonte: Roma News³⁹.

Se o governo favorecesse a descentralização dos lugares teatrais, espalhando salas pelas periferias da cidade, estaria valorizando o teatro como atividade social. O que aconteceu com a criação de espaços não teatrais a partir de ações de artistas e grupos que transformaram suas moradias e porões em espaços culturais, lugares que não oferecem condições para receber o público e nem para os artistas apresentarem seus espetáculos com aportes técnicos de qualidade, como iluminação básica ou sonorização.

A falta de criação de lugares teatrais na cidade de Belém, que no último censo de 2010 tinha uma população estimada de um milhão, trezentos e noventa e três mil, trezentos e noventa e nove pessoas, e com uma estimativa para o ano de 2020 (momento em que iniciei esta pesquisa) de um milhão, quatrocentos e noventa e nove mil, seiscentos e quarenta e uma pessoas, o que indica considerável crescimento populacional da cidade nos últimos anos do início do século XXI, nos revelando, além do crescimento da população e a transformação da sociedade, o não acompanhamento das atividades teatrais como agente de comunicação e cultura.

Não se trata de um reflexo da sociedade, pois as relações são mais complexas do que o mero conceito, que se refere somente a um fenômeno entre o emissor e o receptor, permitindo-se entender tal fenômeno como um processo co-evolutivo entre o edifício teatral e a cidade. Em um contexto no qual a relação do teatro com a sociedade, aquela do teatro como a gente.

³⁹ Disponível em: <https://romanews.com.br/>. Acesso em: 28 mar. 2022.

2.3 DESABA A CHUVA: Do espaço tradicional para outros espaços

Lavando a vegetação
 Vento saqueia as árvores folhudas
 De braços para o ar
 Sacode o mato grande
 Nuvens negras se amontoam
 Monstros acorados
 Tapam os horizontes beicudos
 Palmeiras aparam o céu
 Alarmam-se as tiriricas
 Saracurinhas piam piam piam
 Guariba lá adiante puxa reza
 As lagoas arrebentaram
 Água rasteira agarra-se nos troncos
 Rolam galhos secos pelo chão
 O charco embarriga
 Com o vem-vem de plantinhas miúdas da enxurrada
 Árvores encalhadas pedem socorro
 Mata-paus vou-bem-de-saúde se abraçam
 O céu tapa o rosto
 Chove... Chove... Chove...
 (BOPP, 1994, p. 13)

Desaba a chuva, quando falo da água me vem uma viagem. Viagem que desce e aporta nas minhas lembranças, descendo e aportando no barquinho branco com dois remos, malas nas mãos, viagem em rio, o formato da rede, que me apavora, vida anfíbia que desce do barco e adentra os rios que é minha rua. Em meu devaneio escrevo no meu tempo e não no tempo dos outros, tenho pendência comigo mesmo, pendência de vida, não com os outros, comigo mesmo. Vivo em uma ligação extremamente sujeito a poços e chão frio, estou sujeito a funduras e confluências rasas. Comigo tenho pendências de ser livre de vez em vez, de sair da órbita do acalmar. De ser pontual comigo mesmo sem relógios marcando hora de enlouquecer, ser rio mar. Devo-me palavras esquecidas no antro de um teatro de traços nus, sem cortes norte-sul. Tenho pendências sustentadas a mim.

A emoção é toque de relógio madrugada adentro; o coração, apenas pétala que desfolha em outonos amazônicos intermináveis; o silêncio, esse inconveniente que passeia pela boca; o tempo, uma estação sem desembarque.

E assim pelas veias da cidade, uma busca afoga ilusões em cansaços; o ato de sonhar resiste – ainda que vencido – a todos os momentos de tortura.

A fantasia é uma estrada por onde a esperança não cansa de viajar. Em uma cidade que não reconhece seus artistas e suas andanças.

Mistério?

*Cósmico rio mar, onde ínfima navego buscando em vão oculta margem...
 E o tempo dentro das coisas. Oh flor.,
 Oh morosos minérios,
 Em perene desgaste de mutação sem término seres em viagem navegamos o universo.
 O tempo é dentro de nós.
 A ambígua agridoce salamarga vida:
 Acaso aprenderei tua sábia lição a tempo de usá-la?
 Ou só quando a boca que ora soeleta esta pesquisa que não quer ser calado.*



As experiências realizadas, em lugares teatrais de Belém, mostrando a diversidade de propostas cênicas que rompendo com o modelo tradicional, propondo novas configurações espaciais, fugindo da frontalidade e da fronteira rígida entre palco e plateia, na tentativa de integrar o ator, espaço, cena e espectador, como possibilidade de realizar uma prática criativa de cena, explorando a potencialidade de seus elementos em uma arquitetura que se apresenta mais flexível, ou não, é uma prática da maioria dos grupos da cidade. E aqui só irei refletir sobre os espaços fechados do tipo porão, depósito, casebres, entre outros.

Nesse período os palcos de forma italiana já não agradavam, em sua plenitude, à imaginação, os desejos e às nossas necessidades de diretores e encenadores. Então rompemos com as estruturas tradicionais, na busca por possibilidades de novas concepções espaciais que suprissem as nossas necessidades, por falta de uma política pública de ocupação dos equipamentos culturais da cidade.

Esses fatores contribuíram para mudanças na utilização do espaço pelo teatro quando nós encenadores lançamos um outro olhar. Surgindo assim o que se chama de teatro moderno, uma nova percepção da escrita estética do espaço. Uma das contribuições para isto é a quebra da quarta parede e a aproximação entre a cena e o espectador⁴⁰, ação muito comum em Belém, pois os grupos tradicionais passaram a ocupar casarões onde se dividiam a moradia do artista e a realização de seus trabalhos artísticos, o público é parte da cena.

⁴⁰ O palco moderno deve essencialmente ao espetáculo simbolista a redescoberta da teatralidade. A tendência ilusionista, que prevalecia desde o século XVIII, preocupava-se antes de mais nada em camuflar os instrumentos de produção da teatralidade, para tornar sua magia mais eficaz. [...] Para estes, o signo teatral devia sugerir, fazer sonhar, suscitar uma participação imaginária do espectador. (ROUBINE, 1998, p. 34).

E se voltarmos ao passado, o que também contribuiu para a utilização de lugares teatrais foi a chegada da luz elétrica, que permitiu diferentes desenhos e arrumações, tanto no palco tradicional quanto nas novas empreitadas em outros espaços. O elemento luz torna-se um potente signo e fez com que o espaço fosse repensado pelos criadores, dando a este status de grande importância na encenação. Com os “recursos da iluminação elétrica o espaço foi modelado, entalhado, recebendo mais vida e poesia cênica” (ROUBINE, 1998, p. 22). Muito interessante pensar que, o teatro mostra que “a plateia vai sendo mergulhada na penumbra, o palco vai sendo iluminado” (GUÉNOUN, 2003, p. 16). De certo modo, diferencia o teatro em edifícios tradicionais, isolando o espectador em seu assento, separando palco da plateia, e até mesmo, espectador de espectador, mas não induzindo em nenhum prejuízo maior diante do que é proposto em cena, sendo ele o único foco. Assim, as encenações em lugares teatrais fora dos padrões “normais” retomam o espaço da plateia como parte do todo, onde os espectadores estão próximos uns dos outros e se percebem, veem-se e até se tocam, correspondendo ao que desejam os criadores de espetáculos nesse tipo de ambiente.

Em uma visão muito clara, Souza diz: “posso escolher qualquer espaço vazio e considerá-lo um palco nu. Um homem atravessa este espaço enquanto outros o observam. Isto é o suficiente para criar uma ação cênica” (2003, p. 45). Os três principais elementos do teatro são o ator, o espaço e o espectador em um instante de poética cênica, de saber que o teatro se realiza nesse encontro entre quem faz e quem observa na presença do ator e do espectador em qualquer espaço, com os questionamentos relacionados ao espaço, momento em que o espectador passa a receber a merecida atenção.

Artaud propõe o envolvimento físico entre atores e espectadores em outro lugar teatral, colocando o espectador no centro da encenação com ações simultâneas. Com essa proposta podemos entender o espectador como elemento vivo, participante da ação cênica em comunicação direta com o ator⁴¹. Artaud quer dar vida ao espetáculo, aproximando cena e espectador, rompendo com a lacuna entre eles, propondo que o teatro deslocasse o público, obrigando-o a movimentos desconfortáveis porque ali existiria a probabilidade de vida. No entanto, os experimentos práticos de Artaud se ativeram ao teatro de palco italiano. Supõe-se que o fato dele se apropriar desse modelo, tenha gerado algumas dificuldades para a execução de suas propostas. “Como a dificuldade de encontrar um espaço favorável, por exemplo um

⁴¹ [...] a cena e a sala, substituídas por uma espécie de lugar único, sem divisões nem barreiras de qualquer tipo, e que se tornará o próprio teatro da ação. Será estabelecida uma comunicação direta entre o espectador e o espetáculo, entre ator e espectador, pelo fato de o espectador, colocado no meio da ação, estar envolvido e atravessado pela ação. Este envolvimento provém da própria configuração da sala. (ARTAUD, 1999, p. 122-123).

galpão centralizado, o que facilitaria o acesso, segundo sugere o trecho de uma carta do referido encenador a Jan Paulhan, em 1932” (ROUBINE, 1998, p. 76-77).

Bertolt Brecht transformou o palco em área de jogo em função do ator, propôs a quebra da ilusão ao expor os meios de produção do espetáculo, os subsídios técnicos do palco. No teatro épico de Brecht, o espectador, distanciado de uma realidade alienante apresentada no palco, não deve vivenciar o que vivenciam os personagens, deve estar em condições de exercer sua capacidade crítica, refletindo, relacionando o que vê com o que experimenta cotidianamente, saindo da condição inerte proposta pelo teatro burguês. O autor questiona a função social da arte teatral e busca construir um teatro que revele, interrogue e contribua para transformar a estrutura social. Por meio da revolução teatral se chegaria à crítica e à reforma do aparato social (DESGRANGES, 2010, p. 92). Entretanto, no teatro épico de Brecht a relação entre o que acontece no palco e na plateia não é modificada, pois o espectador não possui uma função participativa, ainda que o público seja incitado, balançado, mobilizado socialmente, politizado, encontra-se diante do palco, por mais que traga novas propostas de percepção.

Em suas criações cênicas, Jerzy Grotowski buscou a proximidade entre atores e espectadores, em um espaço produzido no intuito de alcançar uma percepção direta e viva do teatro, procurou diversificar a configuração do espaço, distribuindo atores e espectadores de formas diferentes de cada encenação, valorizando a relação proximal entre eles. Grotowski acreditava que “o teatro se converte num processo quase ritual, uma vez que a participação emocional de quem assiste se torna constitutiva para o que acontece” (LEHMANN, 2007, p. 226). Podemos citar os trabalhos *Kardian* (1962) e *Príncipe Constante* (1965), nos quais o público era testemunha, pois o encenador recusava os elementos plásticos de forma que o espectador se absorvesse no trabalho do ator⁴². Essa relação próxima entre atores e espectadores, propiciada pelo espaço e desprovida de maquinarias, artifícios e tecnologias demonstrando sua fuga do teatro “espetacular” é, provavelmente, a fonte da expressão do “teatro pobre”.

Com o conceito de “espaço vazio”, Peter Brook sempre buscou aproximar espetáculos e espectadores por meio do diálogo, adotando o espaço como um dos elementos primordiais dessa relação, e fonte de suas reflexões como artista e teórico. O que Brook nomeia de “espaço vazio” não se trata de um espaço concreto, arquitetural e geométrico, mas de um espaço livre,

⁴² Abrindo mão de toda maquinaria e tecnologia de que o ator não seja mestre e usuário. Grotowski não precisa se não de um espaço nu, suscetível de ser livremente arrumado, que se trate de uma granja, de um galpão, de uma quadra ao ar livre etc. Essa libertação, a que Artaud e Brecht no fundo aspiravam sem poder realizá-la verdadeiramente, acabou acontecendo com Grotowski. (LEHMANN, 2007, p. 266).

rico em possibilidades de criação, pronto para ser preenchido, onde elementos como cenário, adereços e iluminação são desnecessários, pois o espaço⁴³ será preenchido pelo corpo do ator, sua voz e seus movimentos e imaginação, e da imaginação do espectador, numa relação de jogo imaginativo, transformando-o num lugar potente de significados e significações.

A relação entre ator e espectador no teatro de Brook é essencial para a eficácia da cena, por isso a necessidade de um espaço aberto e potente que proporcione uma ligação direta. Em sua trajetória Brook realizou diversas experiências em países e espaços diferentes⁴⁴. Desenvolveu sua pesquisa, no que tange ao trabalho de ator, pelo corpo, voz e a prática espetacular, utilizando como metodologia a improvisação, tanto na concepção quanto na encenação, sempre valorizando o trabalho do ator. Ele passa a utilizar tapetes como área de representação, estabelecendo que “fora do tapete” o ator está na vida cotidiana podendo fazer o que quiser, desperdiçar energia, fazer movimentos que não expressam nada em particular, “mas assim que pisa no tapete está obrigado a ter uma intenção definida, a estar intensamente vivo, pela simples razão de que há um público observando” (BROOK, 2008, p. 12). Podemos perceber a intenção de Brook em estabelecer um teatro vivo com papéis definidos entre atores e espectadores, cujo vínculo é primordial para o evento cênico que ocorre em uma área de encenação delimitada, um tapete, como sua visão “um espaço rico em possibilidades”.

Isso pôde ser observado em Belém, quando a encenadora Wlad Lima lançou seu livro “O Teatro ao Alcance do Tato”, originalmente sua tese de doutorado em artes cênicas, cujo subtítulo é “uma poética encravada nos porões da cidade de Belém do Pará”. A pesquisa baseou-se na prática articulada aos seus experimentos cênicos e teve como resultado o espetáculo “Em Carne e Osso”. Para chegar a esse resultado a pesquisadora investigou o fazer teatral dos processos criativos de onze espetáculos realizados por ela em porões de casas da cidade entre os anos de 1990 e 2002. O registro prático teórico de seu experimento foi, também, contextualizado pela recorrência destas práticas já exercidas por outros encenadores paraenses, através de uma escuta sensível de suas reflexões, bem como os planos de composição no mesmo

⁴³ Este conceito tem um significado muito mais lato. Espaço é tudo que ainda não tem forma e tudo que ainda não tem forma constitui uma potencialidade; isto é, a potencialidade do nascimento da criação que depende de um espaço que ainda não foi preenchido, não foi determinado. O espaço vazio significa a virtualidade, o que era antes do big bong com todos os seus significados. (SUCHER, 1999, p. 325).

⁴⁴ No início dos anos setenta, começamos a fazer experiências fora dos edifícios considerados como “teatros”. Nos primeiros três anos fizemos centenas de apresentações na rua, em aldeias africanas, em garagens norte-americanas, em embarcações, entre os bancos de concreto de parques municipais... Aprendemos muito, mas a experiência mais importante para os atores foi a de representar para um público que eles podiam ver, ao contrário da plateia invisível a que estavam acostumados. Muitos haviam trabalhado em teatros grandes, convencionais, e para eles foi um tremendo choque estar na África em contato direto com o público, tendo como único recurso de iluminação o sol que unia espectadores e atores sob a mesma luz (BROOK, 2008, p. 4-5).

período e na mesma cidade, contribuindo, assim, para o registro da história recente do teatro em Belém do Pará.

Eu e Wlad somos frutos dessa geração que surgiu nos anos de 1980, crescemos acreditando no teatro como eterna experimentação – mais que isso, na experimentação como forma de questionamento, tanto da linguagem cênica quanto das políticas culturais para o teatro – desejando romper, ingenuamente, as fronteiras das convenções estabelecidas. Para isso, acreditávamos que os elementos da linguagem precisavam, constantemente, ser experimentados: a disposição do espaço cênico para flexibilização da relação atores/espectadores, a escolha dos materiais de cena, o processo de construção das obras, a exposição dos elementos cenográficos à vista dos espectadores, os processos de criação dos atores, o reconhecimento dos espectadores como construtores de sentido, a atualização constante das temáticas dos espetáculos, a quebra da dramaturgia rigorosa, a construção de novas dramaturgias para a cena, independentes dos textos pré-escritos etc.

Por cerca de uma década toda esta experimentação fervilhava em nossas veias e atitudes. Mas instalaram-se estados de conflitos por causa de novas políticas e dos novos homens da cultura, todos de costas para o teatro feito aqui no Pará. O Teatro Experimental do Pará “Waldemar Henrique”, como o grande agregador das categorias artísticas e estimulador do “novo teatro”, pereceu frente à burocracia, ao descaso e às políticas nada democráticas dos primeiros tempos.

Nós, os criadores de cena, fomos alijados daquele espaço de vida e de arte. Expulsos do paraíso, saímos todos nós, outra vez a mambembar, porém, já contaminados por uma ética e uma estética derivadas do caráter experimental daquele útero-teatro. Uma força estava em nossas mãos e isso nos dava coragem para ouvir a voz que vinha do subterrâneo da alma. Ou seria da cidade? A voz: “Se fora possível experimentar inusitadas propostas de cena, dentro de um único espaço, por que não experimentar, cenicamente, espaços outros, para descobrí-lhes o inusitado!?” (LIMA, 2014, p. 20).

Afinal, somos filhos do Teatro Experimental do Pará é quem já estava na cena teve, com a concepção e a abertura do Teatro Experimental do Pará “Waldemar Henrique”, o coroamento de suas lutas e reivindicações, todas elas organizadas pela FETAPA, sucedida imediatamente pela FESAT – constituída exatamente para representar esses artistas junto ao poder público, mais especificamente à SECDET, na pessoa do Sr. Olavo Lira Maia, após uma década de manifestações, protestos e ocupações de logradouros públicos, para as apresentações teatrais. Neste clima de pleitos, manifestações e negociações, nascem não só o Teatro Experimental do Pará “Waldemar Henrique” e a FESAT, mas o caráter experimental de nosso fazer teatral. Digo nosso, porque todos nós que nascemos para o teatro naquele período demos a nossa primeira

respirada cênica conhecendo as multiplicidades do palco, os diversos formatos de cena e as variadas relações entre palco-plateia.

Repensar também o acesso ao teatro, na tentativa de democratizá-lo, rompendo com a hierarquia social da sala italiana, que além de possibilitar o isolamento da cena separa os espectadores por classes sociais. E apesar das décadas terem se passado, temos hoje espaços tradicionais e a hierarquia é preservada, como por exemplo camarotes reservados para representantes do poder público.

2.4 AI QUE ESTOU PERDIDO: Ocupar e compartilhar teatro-(des)territorializar

Num fundo de mato espantado mal-acabado
 Me atolei num útero de lama
 O ar perdeu o fôlego
 Um cheiro choco se esparrama
 Mexilhões estão de festa no atoleiro
 Atrás de troncos encalhados
 Ouço guinchos de um guaxinim
 Parece que vem alguém nessa escurão sem saída
 - Olelé. Quem vem lá?
 - Eu sou o Tatu-de-bunda-seca
 - Ah compadre Tatu
 Que bom você vir aqui
 Quero que você me ensine a sair desta goela podre
 - Então se segure no meu rabo
 Que eu lhe puxo
 (BOPP, 1994, p. 14)

Desespacializou-me! Eu nem sabia o que estava fazendo. Eu do lado de dentro da floresta calculada e eu me deformando, talvez naquele piso de asfalto, cheio de lama. É claro que estou falando da cidade, existe coisa mais citadina que asfalto, lama e floresta calculada? Rua em Mediação, minha-dele. Era um homem estranho. Ele me olhava como se conhecesse. Queria me devorar no sistema binário. Fui para o outro lado da calçada, um lado com mais aspecto de rio, mais lama, mais barro. E assim à volta, voltar de volta. Cansa. Sobre o mesmo lado. Perto demais de todos os motivos bancais de ocupar, cansa. Ao ponto de correr longe da mudança, da dança, do movimento em mim.

Cismo com as estrelas que olhar nenhum alcança. Por instinto, sinto o infinito.

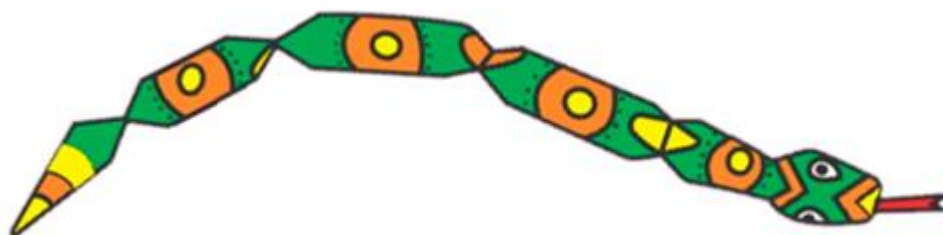
A distância imensa qualquer grito cancela. Na floresta das perguntas sou ínfimo ser perdido. Pior, a órfã cósmica de um deus escondido e desconhecido. Sabe-se de que cor: dor maior é a dor de cada um de nós artistas.

Cada qual sendo mártir em planeta à parte. Afinal a dor do próximo só de longe nos atinge. Alguém pode adivinhar a escondida dor alheia? Compartilha-se a visível, mas só de cabeça fria. Se nós artistas não fôssemos todos ilhas afundariam no rio mar.

O silêncio petrificado fala às florestas e montanhas mais que os filósofos. Pedra palavra eterna o antiquíssimo mistério do cosmo segrega a existência de seres criativos que lutam pelo seu criar.

E o encontro deu-se em campo aberto a léguas de qualquer baliza. Apenas a figura nítida recortada na neblina de vagalumes. Coração latejando em ritmo de passarinho que mal pode balbuciar:

Onde estavas menino, longe esse tempo todo? Quem são seus amigos agora, e aquela paixão? Em sutil delicadeza com a fria ponta dos dedos tocou-me de leve os lábios e sorrindo matreiro disse: É segredo, é segredo. E mergulho no nevoeiro de vaga-lumes.



E a escrita surge a partir da descoberta dos documentos encontrados no Teatro Experimental do Pará “Waldemar Henrique”. É um registro de pesquisa de pessoas sensíveis ou que vivem na militância, em uma cidade ingrata que poderá avaliar as tantas significações que um material como este representa – manifesto do ponto de vista documental ao coligir memórias de feitos teatrais, acontecimentos históricos e de processos de luta e resistência. Nesse levantamento que foi e está sendo produzido em tempos de dissolvência, desmanche, pandemia e de tantas outras práticas de extermínio do fazer teatral, que temos de ser infinitamente mais fortes para resistir e sobreviver em meio a escombros e abandonos de nossos fazeres e memória, pois só registrei o que encontrei, em meio a tantas perdas de documentos.

Este material “polifônico” corresponde a uma junção de esforços objetivos e subjetivos para deixar um legado artístico, estético e de capacidade de resistência e luta de uma classe. Trata-se de uma ação conjunta daquilo que podemos e conseguimos resgatar, antes de ser autorizado pela direção do Teatro Experimental do Pará “Waldemar Henrique” a ser jogado no lixo. Portanto, apresento o teatro dos anos de 1980 em se tratando da periferia-centro/teatro-

periferia, de histórias de abandono de nossa arte e cultura. O importante criador da “práxis” dialética nas artes da representação, Bertolt Brecht, ao construir sua obra “desmontando” esteticamente uma a uma as engrenagens do nomeado por Theodor Adorno⁴⁵, mundo administrado, sobretudo a partir da década de 1930, onde tinha-se clareza quanto à linguagem teatral ter de contar seu tempo e sua gente, imbricando beleza e denúncia para conseguir, no processo de disputa simbólica, enfrentar as barbáries do capitalismo. É nesse momento histórico que urge a necessidade de se ter alguma clareza quanto ao lugar e ao tempo, e a clareza que o nosso movimento teatral teve nesse período.

Uma linguagem teatral, sem renunciar a sua beleza emocionante, na qual é preciso pensar as obras também como um experimento histórico-estético-social sensível ao seu tempo, a sua gente, a sua cidade, de agora. Um período da condição de um trabalho democrático repleto de inúmeros embates, externos e internos, que faziam parte das lutas de seu tempo. É dessa prática e dessa gente que precisamos fazer esta pesquisa-escrita-registro. Nesse processo de tantos e permanentes enfrentamentos, as produções teatrais, do mesmo modo diverso de nós, resistem, inventariam, denunciam, humanizam, sensibilizam, despertam, acordam, arrepiam, emocionam, ao ler o que fizemos, nós os sujeitos históricos dos grupos de teatro, que na época preconizávamos produções de inquestionável beleza e pertinência militante, fincados em diferentes bairros e periferias, desenvolvendo as mais variadas ações, tanto estética como de formação.

O que virá depois ainda estamos vivendo, e o futuro não sabemos, mas há inequivocamente um significativo legado estético e mobilizatório deixado por tantos grupos ao ocupar os mais diferentes espaços em seus bairros, ressignificando territórios e (des)territorializando seus fazeres e suas gentes. Os grupos de teatro correspondem a formas de agrupamento associativas, cujas práticas, de modos diferenciados, pressupõem um tipo de gestão mais coletivizado e permanente.

Ao longo da história, e desde que a produção-artístico-teatral começou a ser documentada, o único modo que dispunham os artistas para produzir e fazer circular suas obras, não ajudados pelo estado, instituições e sujeitos poderosos, do ponto de vista econômico, era por meio da aventura deambulante. Afinal, e por motivos ligados principalmente à irreverência com relação aos poderosos e seus procedimentos de coerção social, os artistas populares (homens e mulheres) têm sido perseguidos e condenados a uma condição, em vários sentidos,

⁴⁵ 1903-1969, filósofo, sociólogo e crítico musical, destacado representante da chamada “teoria crítica da sociedade de mercado, voltado para o processo técnico”. E uma nova concepção de se fazer arte e cultura, utilizando-se técnicas do sistema capitalista.

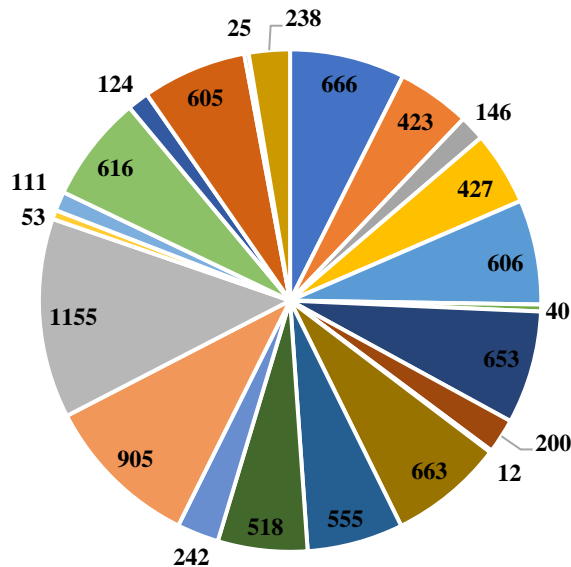
diaspórica... E assim, para se dedicarem à linguagem teatral, artistas (pertencentes ou não à mesma família), tinham de formar grupos e/ou coletivos, no sentido de conseguir criar e existir por meio do fazer teatral em seus bairros, decorrente de tal contingência, desabrigada do pertencimento de qualquer natureza, a necessidade de aprendizados artísticos para além da representação.

Os grupos de teatro acumulam práticas populares ressignificadas, sobretudo, por práticas experimentais desenvolvidas ao longo da história, são tantos aprendizados, de fato geniais, que caracterizam a vanguarda histórica com evidência cabal dessa afirmação e desse levantamento apresentado. Quem teve a oportunidade de viver a época e assistir aos espetáculos, pôde avaliar tal afirmação. Obras de teatralidades e capacidades de invenções e de harmonizações surpreendentes, de um teatro que não tinha teatro e quem sabe se precisava de um, será que o teatro precisa do teatro?

O caráter democrático dos anos de 1980, e de partilha nas relações de criação, produção e circulação pelos bairros periféricos da cidade, onde a circulação dos trabalhos garantia, a longevidade das obras, juntamente com os temas, decorrentes do chão histórico do momento de criação das mesas, em posição épica, as opções dos trabalhos, com as contradições histórico-culturais em situações conflitantes, as intersubjetividades características do ensino do teatro. O olhar para a região, onde a prosa e o homem amazônico estão presentes em uma partitura aberta, úmida e porosa, encharcada de águas e folhas, da dramaturgia de textos e cenas em processos de criações coletivas, num costuramento, entre narrativa e representação, uma junção de colaboracionismo parcial e/ou total. A inserção nas periferias onde os grupos se sediavam em troca de conhecimento, e um processo de constante revisitação de obras, seja de nível nacional ou internacional, em um trânsito de, e com novas proposições metodológicas, em busca de uma nova descortinação de abordagens de criação e produção.

Nesta seção mergulho, no acervo do Teatro Experimental do Pará “Waldemar Henrique”, em especial nos Borderôs ainda existentes, pois a grande maioria foi colocada no lixo, com o que conseguimos resgatar, apresentarei o movimento iniciado nos anos de 1980, através dos grupos e seus espetáculos, dias de apresentações, horários e número de público, no movimento de trânsito-temporada-periferia-Teatro Experimental do Pará “Waldemar Henrique”-periferia, que estão apresentados no gráfico abaixo, referentes a 1980, com o título do espetáculo e o quantitativo de público:

Gráfico 1 - Teatro Experimental do Pará Waldemar Henrique - Temporada 1980 - Grupo / Espetáculo / Público



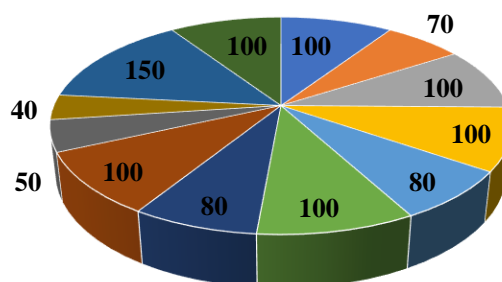
- Grupo Experiência/Os Perigos da Bondade 18/01/1980
- Grupo Sarah Bernhardt/Os Filhos da Sombra 23/03/1980
- Grupo Grande Palco/O Cordão Ubilical 27/04/1980
- Grupo Arte Nossa/Caminho Sem Volta 16 a 31/05/1980
- Grupo Experimental do Mosqueiro/Dona Baratinha Quer Casar 17,18,24,25 e 31/05/1980
- Grupo Arte Nossa/De Frente Pro Crime 30/05/1980
- Grupo Experimental do Mosqueiro/Dona Baratinha Quer Casar 01,07,08,14,15,21 a 29/06/1980
- Grupo Arte Nossa/Caminho Sem Volta 02 e 28/06/1980
- Grupo Arte Nossa/De Frente Pro Crime 04/06/1980
- Grupo Expêriencia/Mãe D'água 16,17,19 a 23, 26 a 28/08/1980
- Grupo Equipe do Pará/O Brigue Palhaço 24,29 a 31/08/1980
- Grupo Equipe do Pará/O Brigue Palhaço 05,06 e 07/09/1980
- Grupo Expêriencia/Mãe D'água 11 a 14 e 22 a 24/09/1980
- Grupo Estúdio de Pesquisas Artísticas-EPA/Os Saltimbancos 26 a 30/09/1980
- Grupo Estúdio de Pesquisas Artísticas-EPA/Os Saltimbancos 02 a 05, 09 a 11, 16 a 19/10/1980
- Grupo Maromba/Leva Longe 14 a 16/10/1980
- Grupo Maromba/Leva Longe 18 a 23/11/1980
- Grupo Palha/Jurupary, A Guerra dos Sexos 14/12/1980
- Grupo Arte Nossa/Vamos Jogar O Jogo do Jogo 15 a 21/12/1980
- Grupo Equipe do Pará/Princesinha de Ouro 07,14,02 e 21/12/1980
- Grupoi Pastorinhas Filhas de Belém/O Nascimento de Messias 22/12/1980
- Grupo Experimental do Mosqueiro/A Viagem de Um Barquinho 22 a 28/12/1980

No primeiro semestre o Teatro Waldemar Henrique atendeu a um público de três mil seiscentos e vinte e sete pessoas, sendo mil trezentos e sessenta e nove nos meses de janeiro e março, mil quinhentos e quarenta e seis nos meses de abril e maio, e setecentos e doze pessoas no mês de junho.

Nos anos de 1980 o teatro entrava em recesso no mês de julho e retornava no mês de agosto, realizando uma nova chamada de pauta para iniciar o semestre, com os seguintes grupos contemplados para realização da II Mostra Paraense de Teatro Amador.

Realização da “II MOSTRA PARAENSE DE TEATRO AMADOR”, organizada pela FESAT, no período de 20 a 31/10/1980, no horário de 17h00, 19h00 e 20h30, com os respectivos grupos e espetáculos.

**Gráfico 2 - II Mostra Paraense de Teatro Amador - Teatro Experimental do Pará
Waldemar Henrique - 20 a 31/10/1980 - Público**



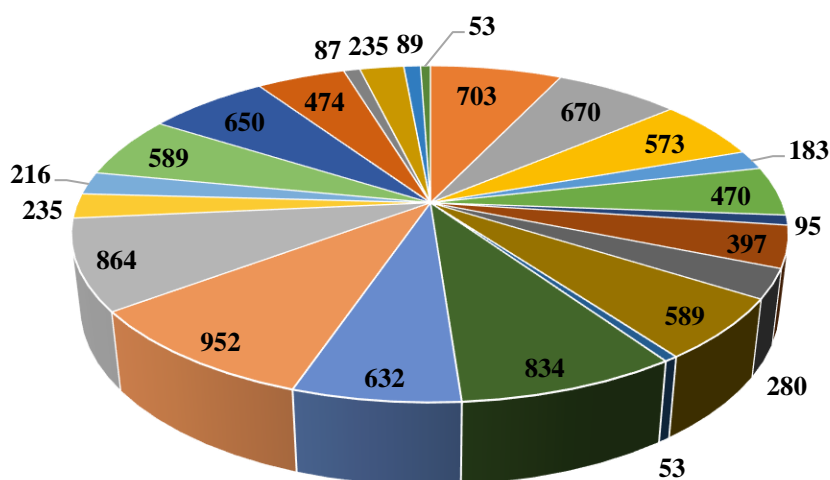
- Estudio de Pesquisas Artísticas-EPA/Saltimbanco 20/10/1980
- Grupo Grande Palco/Apolônio, O Astronauta 21/10/1980
- Grupo Arte Nossa/Vamos jogar o Jogo 22/10/1980
- Grupo Contatos Amazônicos do 3º Grau/Diz Que Sim & Diz Que Não 23/10/1980
- Grupoi MME/Minhoca e Zé Jabuti 24/10/1980
- Grupo Equipe do Pará/Brigue Palhaço 25/10/1980
- Grupoi Grande Palco/Apolônio, O Astronauta 26/10/1980
- Grupo Experimental do Mosqueiro/Dona Baratinha quer Casar 27/10/1980
- Grupo Equipe do Pará/Princesinha de Ouro 29/10/1980
- Grupo Maromba/Leva Longe 30/10/1980
- Grupo Palha/Jurupary. A Guerra dos Sexos 31/10/1980
- Grupo Experimental do Mosqueiro/Viagem do Barquinho 31/10/1980

A mostra recebeu um público de mil e oitenta pessoas, com o apoio da SECDT na compra de ingressos.

O segundo semestre alcança um público total de cinco mil setecentos e setenta e nove, sendo: mil duzentos e oito pessoas no mês de agosto, mil seiscentos e sessenta e cinco no mês de setembro, duas mil novecentos e vinte no mês de outubro, cento e onze no mês de novembro, e mil e oitenta e três pessoas no mês de dezembro. Aqui podemos observar os grupos que estavam em atividade em Belém no ano de 1980, fazendo o trânsito-periferia- teatro “Waldemar Henrique” - periferia, ano que propus para o início dos estudos desta pesquisa. Ao término do ano de 1980, o Teatro Waldemar Henrique recebeu um total de público de dez mil trezentos e vinte e nove pessoas.

No ano de 1981, a temporada no Teatro Experimental do Pará “Waldemar Henrique” apresenta os seguintes grupos e espetáculos:

Gráfico 3 - Teatro Experimental do Pará Waldemar Henrique - Temporada 1981 - Grupo / Espetáculo / Público

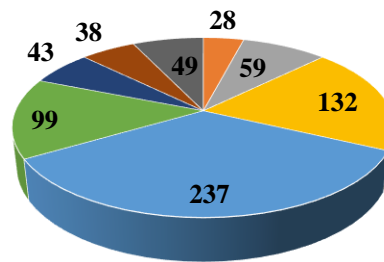


- Grupo Experiência/Mãe D'água 21/01/1981
- Grupo Experimental do Mosqueiro/A Viagem de Um Barquinho 07,08,14,15,21,22,28 e 29/03/1981
- Grupo Experimental do Mosqueiro/A Viagem de Um Barquinho 04,05,11,12,25 a 27/04/1981
- 1ª Coletiva de Teatro/SECDT 04/05/1981
- Grupo Equipe do Pará/Uma Flauta Para um Negro 06,08,09,10,16,17,22,23 e 24/05/1981
- Grupo Ponto de Partida/No Reino Do Rei Reinante 09 e 10/05/1981
- Grupo Arte/ Uma Mulher Dama 13 a 28/06/1981
- Escola de Teatro da UFPA/Papagaio 08/07/1981
- Grupo Experiência/Verde Ver-o-Peso 15/07/1981
- Estudio de Pesquisas Artísticas - EPA/Ato Cultural 31/07/1981
- Grupo Experimental do Mosqueiro/Circo Rataplan 02, 08, 09, 15, 16, 19, 22, 23, 29 e 30/08/1981
- Estudio de Pesquisas Artísticas-EPA/Ato Cultural 02,04 a 09 e 11 a 19/08/1981
- Grupo Experiência/ Verde Ver-o-Peso 19 a 21, 23 a 30/08/1981
- Grupo Experiência/ Verde Ver-o-Peso 06/09/1981
- Grupo Maromba/Meu Berro Boi 08 a 13,15 a 20/09/1981
- Grupo Açai/Pipa Magica 05,06,12,13,19 a 27/09/1981
- Grupo Arte Nossa/O Rapto de Membeca 02 a 07,09,10,15 a 18,22 a 24/10/1981
- Grupo Palha/O Campeonato dos Pombos 06 a 08,10 a 21, 24 a 29/11/1981
- Grupo Star/O Estranho Peixe Que Pulou 03 a 06, 10 a 13, 16 a 20/12/1981
- Grupo Equipe do Pará/Eu Chovo, Tu Choves, Ele Chove 05,06,13/12/1981
- Grupo Arte Nossa/O Rapto de Membeca 15 a 19/12/1981
- Grupo de Pastorinhas/Filhas de David 22 a 27/12/1981
- Grupo Açai/Pastorinha 30/12/1981

O primeiro semestre de 1981 alcança um público total de quatro mil e quatorze, sendo: mil trezentos e setenta e três nos meses de janeiro e março, mil trezentos e vinte e um nos meses de abril e maio, e mil trezentos e vinte e um nos meses de junho e julho.

No período de 21 a 29/11/1981, no horário das 10h00, 17h00 e 21h00, foi realizada a “III Mostra de Teatro Amador do Pará”, uma realização da FESAT, com a apresentação dos seguintes grupos:

Gráfico 4 - III Mostra de Teatro Amador do Pará de 21 a 29/11/1981 - Realização FESAT

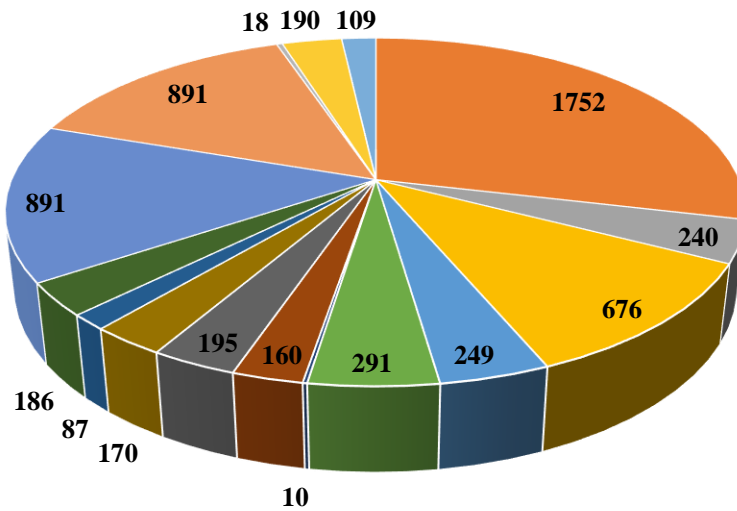


- Grupo Arte Nossa/O Rapto de Membeca 21/11/1981
- Grupo Equipe do Pará/Eu Chovo, Tu Choves, Ele Chove 22/11/1981
- Estúdio de Pesquisas Artísticas-EPA/Ato Cultural 23/11/1981
- Grupo Star/O Estranho Peixe Que Pulou 24/11/1981
- Grupo Maromba/Meu Berro Boi 25/11/1981
- Grupo Palha/O Campeonato dos Pombos 26/11/1981
- Grupo Açaí/A Pipa Magica 27/11/1981
- Grupo Agir/A Ópera Rock do Ratinho Rique Roque 28/11/1981

O segundo semestre de 1981 alcança um público total de seis mil quatrocentos e quarenta e nove, sendo: duas mil quatrocentos e doze pessoas no mês de agosto, mil trezentos e quinze no mês de setembro, quinhentos e oitenta e nove no mês de outubro, mil trezentos e trinta e sete no mês de novembro, e setecentos e noventa e seis pessoas no mês de dezembro. Ao término, o ano de 1981 fez um público total de dez mil quatrocentos e sessenta e quatro pessoas.

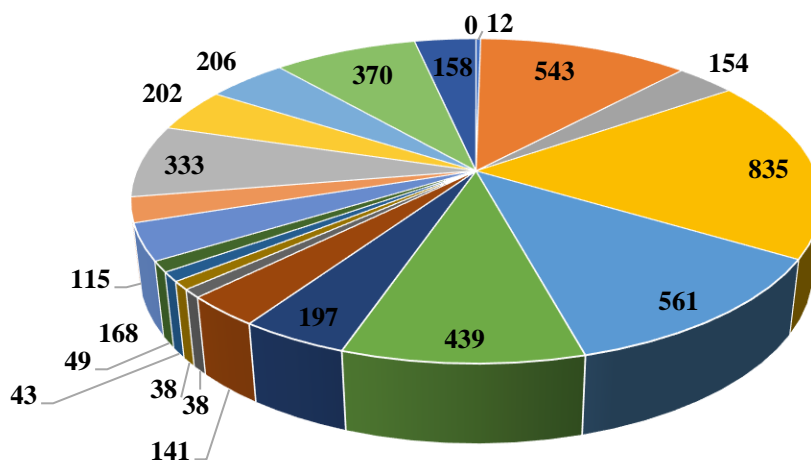
Na pesquisa não conseguimos resgatar os “Borderôs” do ano de 1982, por isso daremos sequência com o levantamento de dados a partir do ano de 1983, com as seguintes pautas:

Gráfico 5 - Teatro Experimental do Pará Waldemar Henrique - Temporada 1º Semestre - 1983 -
Grupo / Espetáculo / Público



- Escola de Teatro da UFPA/Festival Tchekhov 16/01/1983
- Grupo Cabano Vai o Racha/Carro dos Milagres 17 a 25/01/1983
- Grupo Folgado de Arte Popular/Zapt Zupt, Traques e Truques para manter o verde vivo 04 a 06, 11 a 19, 20 a 27/03/1983
- Grupo Experiência/Godibai Pororoca 25 a 29/03/1983
- Grupo Experiência/Godibai Pororoca 30/04/1983
- Grupo Folgado de Arte Popular/Zapt Zupt, 11/04/1983
- Traques e Truques para manter o verde vivo 17, 21, 24, 30/04/1983
- Grupo Cuira do Pará/De Pé a Pé não vamos a Pé 21 a 23, 28 a 30/04/1983
- Traques e Truques para manter o verde vivo 01, 07, 08, 14, 15, 22, 28 e 29/05/1983
- Grupo Cuira do Pará/De Pé a Pé não vamos a Pé 01, 06, 08 e 21/05/1983
- Grupo Experiência/ Verde Ver-o-Peso 01, 04, 05, 06/05/1983
- Estúdio de Pesquisa Artísticas-EPA/Ato Cultural 12 a 15, 17 a 22, 24 a 29/05/1983
- Grupo Cena Aberta/Palácio dos Urubus 02 a 05, 07 a 11, 17 a 19/06/1983
- Grupo cuira do Pará/De Pé a Pé não vamos a Pé 11, 12, 18 e 19/06/1983
- Traques e Truques para manter o verde vivo 02, 03, 11, 12, 18 e 19/06/1983
- Grupo Power/XPTO 25 e 26/06/1983

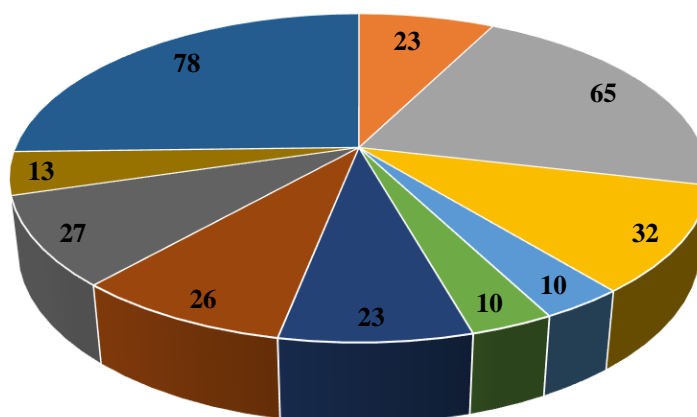
Gráfico 6 - Teatro Experimental do Pará Waldemar Henrique - Temporada 2º Semestre - 1983



- Traques e Truques para manter o verde vivo 02 e 03/07/1983
- Grupo Cabano Vai o Racha/Carro dos Milagres 14 a 29/07/1983
- Grupo Cabano Vai o Racha/Carro dos Milagres 07/08/1983
- Grupo Tico Tico no Fubá/Guerra das Estrelas no Cometa Loucura 13,14,20,21,26,27,28/08/1983
- Grupo Palha/Ao Toque do Berrante 19 a 31/08/1983
- Grupo Arte Nossa/Estranhos da Noite 11/09/1983
- Grupo Equipe do Pará/Catumba Tipiri o Curupira vem aí 03,04,09,10 e 11/09/1983
- Grupo Tico Tico no Fubá/Guerra das Estrelas no Cometa Loucura 10,11,17,18 e 25/09/1983
- Grupo Sete da Arte/Terra Chão Ouro e Feijão 15 a 18, 20 a 25,28 e 29/09/1983
- Grupo Mamulengo Estrela do Norte/Marvilhoso Mundo da Fantasia 17,18,23 a 25,29 e 30/09/1983
- Grupo Mamulengo Estrela do Norte/Marvilhoso Mundo da Fantasia 01 02/10/1983
- Resultado da oficina de Teatro/A Importância de Estar de Acordo 03/10/1983
- Grupo Tico Tico no Fubá/Guerra nas estrelas no Cometa Loucura 29 e 30/10/1983
- Escola de Teatro da UFPA/Café 06/11/1983
- Grupo Cena Aberta/Theastai Teatron 17/11/1983
- Grupo Tico Tico no Fubá/Guerra Nas Estrelas no Cometa Loucura 17/11/1983
- Grupo Palha/Ao Toque do Berrante 18 a 20/11/1983
- Grupo Cuira do Pará/Meio Metro de Metrópole 22 a 27/11/1983
- Grupo Equipe do Pará-TEP/Catumba Catupiri o Curupira vem aí 03,04,10 e 11/12/1983
- Escola de Teatro da UFPA/O Café 19/12/1983

Nos dias 07, 08, 10, 11, 12 e 13/07/1983, no horário das 10h00 e 20h00, foi realizada a “Mostra de Teatro e Música”, uma parceria da FESAT e MUCA, para um público total de trezentos e noventa e nove pessoas, porém, se contabilizar somente espetáculos teatrais, contabilizou-se um público de cento e quatorze pessoas. A Mostra contou com os seguintes shows e espetáculos:

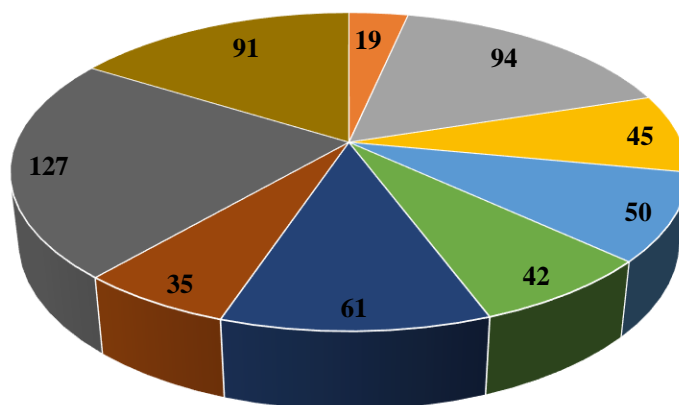
Gráfico 7 - Mostra de Teatro e Música FESAT e MUCA - 07 a 13/07/1983



- Grupo Musical/Canto de Tudo 07/07/1983
- Grupo Musical/Pratos Limpos 08/07/1983
- Grupo Musical/Letras e Músicas 10/07/1983
- Grupo Folgado de Arte Popular/Zapt Zupt Traques e Truques 11/07/1983'
- Para manter o verde vivo 11/07/1983
- Grupo musical/Sete Flexas Para Romper Aurora 11/07/1983
- Grupo Sete da Arte/Terra Chão,Ouro Feijão 12/07/1983
- Grupoi Musical/Karowara Tatá Upá 12/07/1983
- Grupo Musical/Zelam 13/07/1983
- Grupo Cabano Vai o Racha/Carro dos Milagres 13/07/1983

“V Mostra de Teatro Amador da FESAT”, realizada no período de 19 a 28/12/1983. A mostra perfaz um público total de quinhentos e sessenta e quatro pessoas, com os seguintes grupos e espetáculos:

Gráfico 8 - V Mostra de Teatro Amador da FESAT - 19 a 28/12/1983

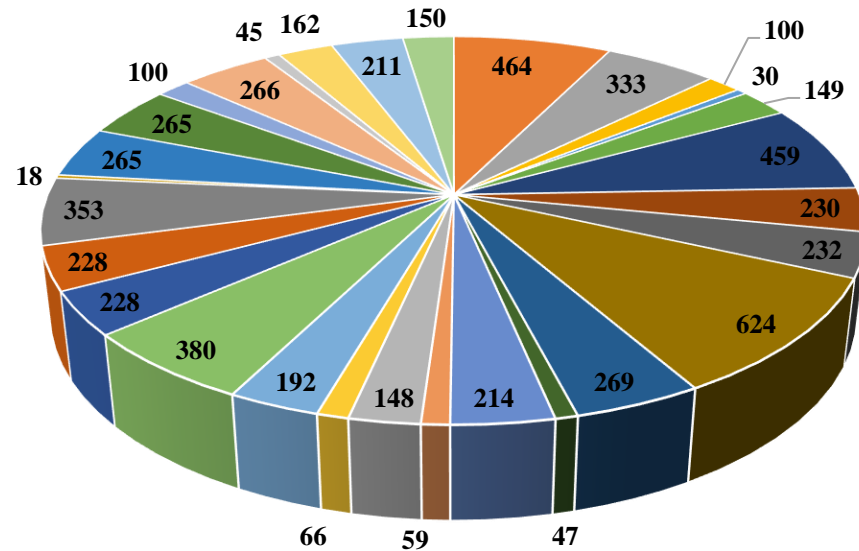


- V MOSTRA DE TEATRO AMAFDOR DA FESAT - 19 a 28/12/1983
- Escola de Teatro da UFPA/O Café 19/12/1983
- Resultado da Oficina/A Importância de Estar de Acordo 20/12/1983
- Grupo Teatro Equipe do Pará/Catumba Catipiri o Curupira Vem aí 21/12/1983
- Grupo Tico Tico no Fubá/Guerra das Estrelas no Cometa Loucura 22/12/1983
- Grupo Cuirá do Pará/Meio Metro de MetrÓpole 23/12/1983
- Grupo Cabano Vai ou Racha/Carro dos Milagres 24/12/1983
- Grupo Setye da Arte/Terra Chão Ouro e Feijão 25/12/1983
- Grupo Cena Aberta/Theastai Teatron 26/12/1983
- Grupo Palha/Ao Toque do Berrante 27/12/1983

No ano de 1983 o Teatro Experimental do Pará Waldemar Henrique recebeu onze mil trezentos e quatro pessoas nos espetáculos teatrais.

Em 1984 foram apresentados os seguintes espetáculos e seus respectivos grupos:

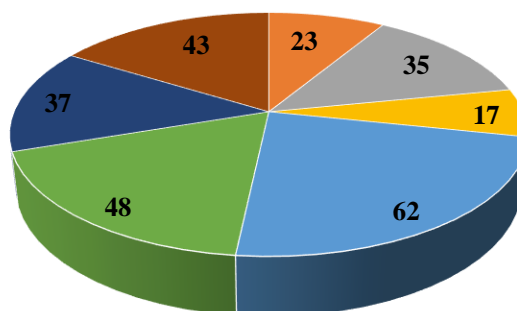
Gráfico 9 - Teatro Experimental do Pará Waldemar Henrique - Temporada - 1984



- Grupo Tico Tico no Fubá/Histórias Ordinárias 06 a 08, 11 a 14/01/1984
- Grupo Cabano Vai o Racha/Carro dos Milagres 13,16 a 29/01/1984
- Grupo Francisco Carlos/Sonata dos Urubus 13/01/1984
- Grupo Tico Tico no Fubá/Histórias Ordinárias 10/02/1984
- Grupo Raizes/Amazônia uma Lagrima 26 a 30/03/1984
- Grupo Palha/Ao Toque do Berrante 15/04/1984
- Grupo Oficina/A Importância de Estar de Acordo 17/05/1984
- Grupo Tico Tico no Fubá/Guerra nas Estrelas no Cometa Loucura 01,23,24/06/1984
- Grupo Equipe do Pará-TEPA Cutia de Ouro 02,04,08 a 10,16 e 17/06/1984
- Grupo Tico Tico no Fubá/Estórias Ordinárias 08/06/1984
- Grupo Cena Aberta/Tronthea, Sthaithea 16/06/1984
- Grupo Equipe do Pará-TEP/Cordélia Brasil 22 a 27/06/1984
- Grupo Equipe do Pará-TEP/A Cutia de Ouro 01/07/1984
- Grupo Equipe do Pará-TEP/Cordélia Brasil 12/07/1984
- Grupo Raizes/Amazônia uma Lagrima 13 a 15/07/1984
- Grupo Maromba e Apuí/Povo de Arribação 10/08/1984
- Grupo Equipe do Pará-TEP/Antônio Meu Santo 11 a 19,27 a 31/08/1984
- Grupo Cabano Vai ou Racha/Tropical Houser Show 12/09/1984
- Grupo do SESI/A Históeia de Alzira Power 13 a 24/09/1984
- Grupo Tico Tico no Fubá/Guerra nas Estrelas no Cometa Loucura 15,16,22,23,29 e 30/09/1984
- Grupo do SESI/Cutia de Ouro 23 a 30/09/1984
- Grupo Estúdio de Pesquisa Artísticas-EPA/Caso da Pantera da Serra 14/10/1984
- Grupo de Pesquisas Artísticas-EPA/El Dia Que Me Queras 14/10/1984
- Grupo Equipe do Pará-TEP/A Cutia de Ouro 12/10/1984
- Grupo Sete da Arte/O Festival da Canção em Bicholandia 03,04,10,11,13,14,17,18,25/11/1984
- Grupo Maromba/Povo de Arribação 18 a 21/11/1984
- Grupo Estúdio de Pesquisa Artística-EPA/El Dia Que M<e Queiras 22 a 26/11/1984
- Grupo Equipe do Pará-TEP/Antônio Meu Santo 08/12/1984
- Escola de Teatro da UFPA/O Café 13/12/1984

No período de 15 a 27/12/1984 é realizada VI Mostra de Teatro Amador da FESAT. A mostra perpez um público total de duzentos e sessenta e cinco pessoas, com os seguintes grupos e espetáculos:

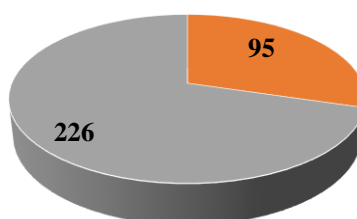
Gráfico 10 - VI Mostra de Teatro Amador da FESAT - 14 a 21/12/1984



- Grupo Sete da Arte/O Festival da Canção em Bicholandia 15/12/1984
- Grupo Motivação/Nordeste:Uma Prece,Uma Súplica 16/12/1984
- Grupo Maromba/O Povo da Arribação 17/12/1984
- Grupo Estúdio de Pesquisa Artísticas-EPA/El Dia Que Me Queiras 18/12/1984
- Grupo Equipe do Pará/A Cutia de Ouro 19/12/1984
- Grupo Equipe do Pará/Antônio Meu Santo 20/12/1984
- Grupo Domi/A História de Alzira Power 21/12/1984

Em 1984 o Teatro Experimental do Pará Waldemar Henrique recebeu um público de sete mil e trinta e nove pessoas, nos espetáculos teatrais. No ano de 1985 foram apresentados os seguintes:

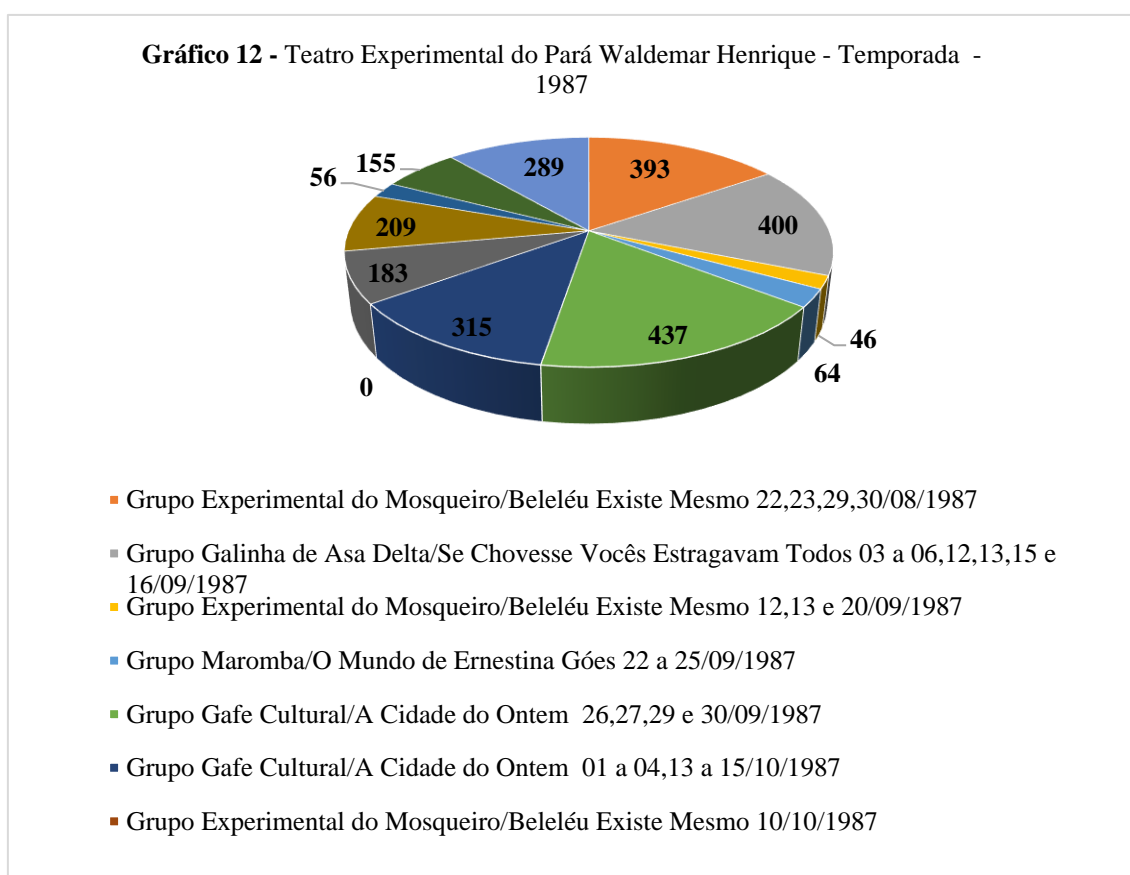
Gráfico 11 - Teatro Experimental do Pará Waldemar Henrique - Temporada - 1985



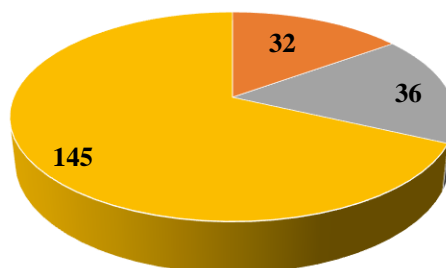
- Grupo Equipe do Pará-TEP/A Feira 05 a 14/01/1985
- Grupo Pé Na Estrada/Koysa Estranha 16 a 19,22 e 25/01/1985

O mês de janeiro perfaz um total de trezentos e vinte uma pessoas, porém, durante o levantamento de dados junto aos borderôs do Teatro Experimental do Pará Waldemar Henrique, não foi encontrado nenhum borderô para os demais meses do ano.

Não foi encontrado, também, nenhum material referente ao ano de 1986, por este motivo daremos um salto para o ano de 1987, porém somente com borderôs a partir do mês de agosto, já que para os meses de janeiro a julho daquele ano também não encontramos material. Sendo assim, vamos aos dados coletados para o período de agosto a dezembro de 1987, conforme grupos e espetáculos abaixo relacionados:



Seguido da IV Mostra das Oficinas de Teatro do Colégio Moderno, de 09 a 13/12/1987:

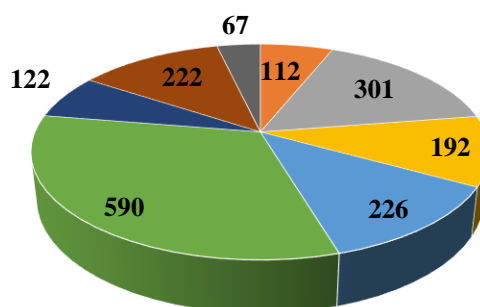
Gráfico 13 - IV Mostra das Oficinas de Teatro do Colégio Moderno - 09 a 13/12/1987

- Mostra/Guerra Entre Fadas e Bruxas 09/12/1987
- Mostra/Protheus Um Mundo Além Daqui 10/12/1987
- Mostra/Pra Fazer Voar 11/12/1987

Ao findar o ano de 1987 foram contabilizados dois mil seiscentos e noventa e sete espectadores para o período de agosto a dezembro daquele ano. O ano de 1988 só inicia no mês de março, tendo em vista que o Teatro Experimental do Pará Waldemar Henrique se encontrava fechado para reforma. Após a reabertura das pautas foram apresentados os seguintes grupos e espetáculos:

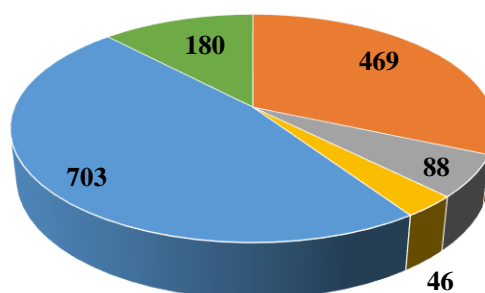
Vale ressaltar que só conseguimos este borderô do mês de março, além do que, não conseguimos os borderôs dos meses de abril a agosto do ano de 1988, apenas a partir de setembro.

Em 1988 o Teatro Experimental do Pará, com os borderôs que conseguimos recuperar, fez um público de dois mil trezentos e três espectadores.

Gráfico 14 - Teatro Experimental do Pará Waldemar Henrique - Temporada - 1988

- Grupo GRUTA/Cínicas e Cênicas 18 a 22/03/1988
- Grupo Experimental do Mosqueiro/Beleléu Existe Mesmo 02,16,23 e 30/10/1988
- Grupo Gruta/Cínicas e Cênicas 16/10/1988
- Grupo Mambaré/Negritude 05,06,08,09 e 17/11/1988
- Grupo Cena Aberta/Genet p Palhaço de Deus 24,25,26 e 27/11/1988
- Grupo Sol da Terra/King Parafuso, O Astro Multinacional 12/12/1988
- Escola de Teatro da UFPA/Cervantes em 4 Tempos 14/12/1988
- Grupo Verde/Ronda 15/12/1988

Ano de 1989, no Teatro Experimental do Pará Waldemar Henrique, foram apresentados os seguintes grupos e espetáculos:

Gráfico 15 - Teatro Experimental do Pará Waldemar Henrique - Temporada - 1989

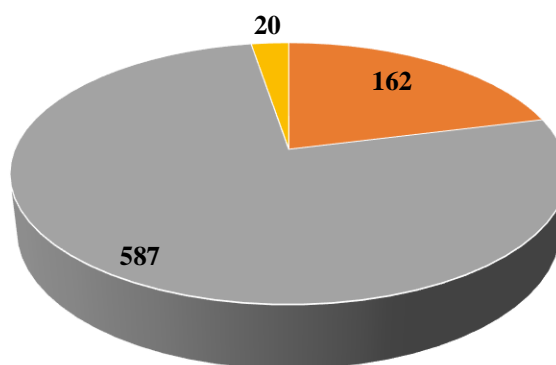
- Grupo Cena Aberta/Genet o Palhaço de Deus 08/01/1989
- Grupo Gafe Cultural/A Cidade do Ontem 09/01/1989
- Grupo Palha/ No Reino do Rei Reinante 30 e 31/01/1989
- Grupo Cena Aberta/Posição Pela Carne 07 a 11, 17, 18, 20, 21/06/1989
- Grupo Cena Aberta/Posição Pela Carne 11 a 13, 15 a 20/08/1989

Do ano de 1989 só conseguimos encontrar os borderôs dos meses de janeiro, junho e agosto, o que fez um total de mil quinhentos e quarenta e três pessoas.

No ano de 1990 apresentaram-se, no Teatro Experimental do Pará Waldemar Henrique, os seguintes grupos e espetáculos:

Do ano de 1990 trabalhamos apenas com os meses de outubro e novembro, os únicos borderôs encontrados, o ano fez um total de mil e cinquenta e sete pessoas.

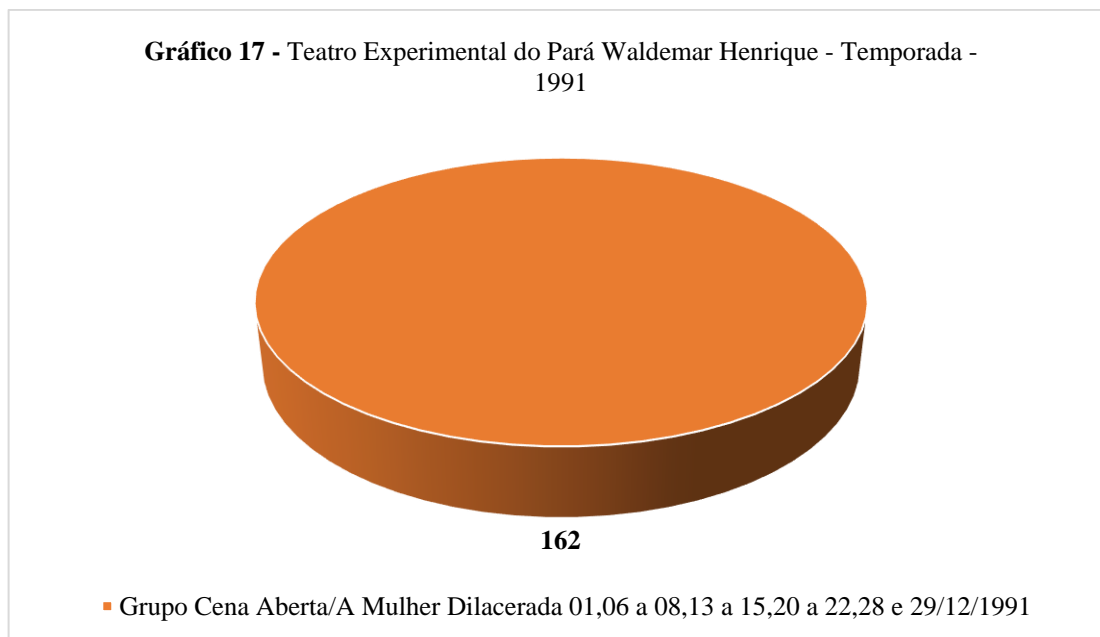
Gráfico 16 - Teatro Experimental do Pará Waldemar Henrique - Temporada - 1990



- Grupo Cena Aberta/Em Nome do Amor 26 a 28, 30 e 31/10/1990
- Grupo Cena Aberta/Em Nome do Amor 01 a 04, 06 a 10/11/1990
- Grupo Cena Aberta/Mulher Dilacerada 29 e 30/11/1990

Quanto ao ano de 1991 só conseguimos um borderô do mês de dezembro, que contabilizou a apresentação do Grupo de teatro “Cena Aberta” – espetáculo teatral “A Mulher Dilacerada”, criação coletiva do grupo, nos dias 01, 06, 07, 08 13, 14, 15, 20, 21, 22, 28 e 29/12/1991, no horário das 21h00, para um público de cento e sessenta e duas pessoas.

Gráfico 17 - Teatro Experimental do Pará Waldemar Henrique - Temporada - 1991



O teatro dos grupos paraenses, em especial de Belém, nunca se abateu. Espalhados pela cidade e municípios vizinhos, têm a consciência da importância do teatro na vida comunitária e cultural, e estão a construir histórias e em permanente processo de disputa simbólica e militante contra todas as barbáries pelas quais tem passado a cidade, enquanto escrevo. Os textos e espetáculos lindos, com convicções emocionantes, e ações que foram absolutamente dignas de significações. A representatividade numérica do sujeito que vê, à luz do que existia e existe, uns ficaram abaixo e outros não, mas a representatividade dos sujeitos que protagonizam a história recente do teatro e do movimento cultural paraense aqui tematizado, apresenta como um movimento que deu certo.

Continuaremos fazendo (os que não desistiram) o nosso teatro e cumprindo com dignidade, alegria, militância e respeito aquilo a que nos propusemos. Parte da memória do teatro, produzido em um imenso território que se chama Belém do Pará. Conforme pode ser observado neste levantamento, por meio do qual percebemos uma história (o teatro) de um lugar (Belém do Pará), o deslocamento que Foucault e Certeau utilizam e a espacialidade como metáfora nas suas análises do discurso, já que para eles a linguagem é uma construção na qual os indivíduos se movimentam e interagem. Certeau vê possibilidades no discurso do poder, através das quais o sujeito pode subverter a ordem e imprimir sua marca por meio da ação. Ele compara a linguagem ao traçado de uma cidade, no seu fazer teatral incluso, onde cada artista e/ou grupo faz o seu próprio caminho e se reconstrói ao longo de sua existência. Pois o viver é sempre surpreendente para quem se coloca e sabe ver e viver em relação ao que faz. Se pensarmos que o deslocamento é necessário para estes grupos e para seus processos de criação,

que passava a ter ressonância com o contexto no qual estão atuando e logo favorecerão o seu reconhecimento a nível estético.

Lefebvre, ao focalizar o espaço social, nos diz que esse espaço não deve ser visto como algo fixo e preexistente, mas sim como uma produção contínua de relações espaciais. A sua visão de espaço social introduz questões contemporâneas relativas à coexistência e simultaneidade associadas a uma ordem e desordem. Para compreendermos esta produção social, Lefebvre desenvolve o que ele denomina de “tríade conceitual”: a prática do espaço, as representações do espaço e o espaço representacional. A “prática do espaço” refere-se à produção das relações entre objetos e produtos, nesse sentido aponta para uma continuidade em termos de espaço social, e do relacionamento de cada membro de uma dada sociedade com aquele espaço (TWH), esta coesão implica em um nível de competência e um nível de melhor performance.

Por essa perspectiva, se pensarmos em um determinado espaço social, como o Teatro Experimental do Pará “Waldemar Henrique”, poderemos visualizar uma certa continuidade e consenso. A representação do espaço está ligada às relações de produção e à ordem que essas relações impõem, portanto, ao conhecimento, aos signos. Elas se referem, assim, ao espaço conceitual – o espaço dos urbanistas, dos engenheiros, dos tecnocratas, dos engenheiros sociais, dos artistas com alguma inclinação científica – todos aqueles que identificam o que é vivido e o que é percebido, como o que é concebido. A representação do espaço, nesse sentido, está associada ao acesso à linguagem e códigos imperando no contexto de sua criação.

Os espaços representacionais referem-se aos espaços vividos diretamente “através de associações de suas imagens e símbolos, portanto, o espaço de seus moradores e usuários” (LEFEBVRE, 2006, p. 39). Eles se acenam às experiências que emergem como resultado de uma relação dialética entre a prática do espaço e os espaços representados. O cruzamento diferencial de práticas culturais, representações e imaginações, segundo Lefebvre, leva a concepção do espaço como algo construído através de uma dialética em três mãos: o percebido, o concebido e o vivido. Aqui, o lugar emerge como uma forma particular de espaço, aquele que é criado através de atos de nomear e distinguir atividades e imagens associadas com espaços sociais particulares.

O lugar, Teatro Experimental do Pará “Waldemar Henrique”, representa assim um espaço distinto (mais ou menos delimitado) que é definido e construído pelas experiências vivas dos grupos e das pessoas. Nesses termos, o lugar é visto como fundamental ao expressar um sentido de pertencer para aqueles que nele habitam, se expressam e é visto como provedor de um lócus para a identidade – pessoas não vivem em um enquadramento geométrico, mas sim

em um mundo de significados. Para Yi-Fu Tuan (1983), o “lugar” não tem nem uma escala particular associada a ele; é criado e mantido através das ligações emocionais das pessoas. Usando a noção de tipophilia e topophobia para se referir aos desejos e temores de pessoas associadas com lugares específicos, Tuan (1980) aponta para dimensões sensoriais, estéticas e emocionais do espaço. Esta tradição humanista conceitualizou o lugar como definido subjetivamente. Como tal, o que constitui um lugar é visto amplamente como pessoal; embora ligações e significados sejam frequentemente compartilhados, um lugar significa diferentes coisas para diferentes pessoas.

Tuan considera, assim, a maneira pela qual as pessoas sentem e pensam o espaço e o lugar; como ambos são afetados pelo sentido do tempo. Ele sugere que o lugar representa a segurança, e o espaço a liberdade: nós estamos ligados ao primeiro, mas sonhamos com o segundo. As experiências do espaço e do lugar, para Tuan, são todas as formas pelas quais uma pessoa conhece e constrói a realidade, que é o caso do Teatro Experimental do Pará “Waldemar Henrique”, onde o movimento teatral se reconhecia e realizava seus trabalhos, um espaço de segurança para experimentos teatrais e reconhecimento de seus pares criativos, o lugar onde grupos e artistas realizavam temporadas com o intuito de formação de plateia, reconhecimento de um público para o seu fazer. Não podemos deixar de refletir sobre a cidade como lugar de transformação, onde se aponta duas tendências que moldam o mundo hoje: a globalização e a identidade – a sociedade em rede traz a flexibilidade, mas também a instabilidade do trabalho em uma virtualidade real (CASTELLS, 2000).

As identidades coletivas (de grupos teatrais e artistas de Belém) desafiam a globalização e o cosmopolitismo em função de uma singularidade cultural. Esse jogo entre identidade e flexibilidade permite que um antigo bairro (centro da cidade) ou uma pequena cidade (Belém) ainda possam ser percebidos como lugares de transformação, onde uma rede é criada entre as ocupações presentes e passadas, construindo uma nova cultura a partir da história.

A reflexão feita nesta escrita pontua a importância do espaço do Teatro Experimental do Pará “Waldemar Henrique”, que nos permite identificar questões norteadoras da importância dos espaços teatrais em uma cidade que se desloca para o entorno, e que até os dias de hoje não temos teatros nas periferias e cidades-dormitórios, obrigando os artistas e grupos a criarem seus próprios espaços, não só pela falta deles, mas, também, pela falta de uma política cultural, levando-me a continuar questionando, o teatro precisa de teatro? Pelo que percebemos, a falta de comprometimento do governo para com o povo e para com os artistas é visível a olhos nus.

O que percebo são as representações simbólicas, decorrentes da investigação cênica das percepções individuais, que significam a singularidade cultural de um grupo e/ou artista, aqui

em um determinado momento histórico. Neste espaço vivenciado, onde realidade e imaginação coexistem; trata-se de um espaço real e virtual – um local de experiência individual e coletiva. Nesse sentido, a identificação individual e pessoal com o lugar pode ser vivenciada através de uma experiência estética que partiu da associação entre rito teatral e o rito social, que tem em comum a delimitação de um espaço de ritual, a presença de atores ou indivíduos que se dão a ver a linguagem poética. A inclusão do espectador no espaço de ritual e na realização do trânsito, permite a afirmação deste movimento por atores e grupos na cidade de Belém. É ocupado por uma minoria, onde o poder público retomou o espaço, colocando uma administração que é muito insuficiente, não respeitando a obrigatoriedade de abertura de pauta para ocupação do espaço, com pelo menos doze dias de temporada, o que contribuiria para fortalecer uma política de formação de plateia.

Considerando que os projetos de teatro desta época e de alguns poucos grupos que até hoje incluem entre seus objetivos a realização de experiências que causam impacto, social e estético, em seus participantes e na sociedade, hoje são bem poucos. Assim, qualquer encenação teatral que envolve um grupo de participantes na criação e ressignificação da história e do lugar em que vive, requer que seja considerado o próprio sentido de experiência – ao nível do indivíduo e do coletivo. Em linguagem corrente, experiência, enquanto ato ou efeito de experimentar, significa vivenciar ou sofrer algo, tal como uma alegria ou uma dor. Mas, ter experiência se refere também a uma habilidade adquirida com a prática de uma profissão ou o exercício constante da arte.

No campo da estética, experiência significa a apreensão sensível de uma realidade externa, com possibilidade de confirmação empírica. A “apreensão sensível”, que o significado de uma criação artística vai além do objeto de arte criado e percebido – ele exige uma interação complexa entre o observador e o observado. O trabalho artístico, para ser apreciado, necessita ser experienciado, pois se refere a “coisa percebida através dos sentidos”, e este lugar é o lugar ativo de contemplação.

O cruzar de fronteiras não é apenas físico – trata-se aqui de fronteiras culturais, construídas historicamente e organizadas socialmente a partir de regras que limitam e favorecem determinadas identidades e capacidades individuais e formas sociais. Dessa maneira, o cruzamento das fronteiras de significados, mapas de conhecimento, relações sociais e valores foram negados e reescritos à medida que os códigos e regras que os organizam são desestabilizados e reformados. Acredito que o campo pedagógico e cultural passou a ser tecido com a mudança de parâmetros – de lugar, identidade, história e poder. E a percepção crítica era ampliada pelas vivências diferenciadas desses artistas que garantiram um canal para evitar a

reprodução cultural e social de um modelo único. No entanto, hoje esse modelo de feitura teatral, no campo do ensino e da realização do teatro, é a adesão a uma determinada estética e o decorrente afastamento das investigações e inovações do fazer teatral contemporâneo.

E assim lutamos por manter viva uma história! Salve o teatro, e sobretudo os grupos de teatro de Belém, cidade que um dia foi “a porta da Amazônia”. Esse teatro aqui apresentado foram possibilidades de forma produtiva dos grupos de teatro e suas implicações sociais. Uma experiência advinda da contemporaneidade das experiências dos anos de 1980, início do movimento da Nova República (1985)⁴⁶. Nesse recorte, é importante frisar alguns elementos, que articulados deram a base para pensarmos em caminhos interpretativos ao sujeito da história nomeado de grupo de teatro e cultura em Belém, dentre eles, a FESAT, os grupos atuantes da época e nomes, como: Albertinho Bastos, Luís Otávio Barata, Zélia Amador de Deus, Margareth Refkalefsky, Zé Carlos, Ione Mattos, Cláudio Barradas, e tantos outros, que fizeram o movimento para o teatro belenense, cujo cenário descrevo aqui, para a guarda e o conhecimento de outros.

Um olhar nacional (pós-1985), a história oficial do país, onde se vive o período final da ditadura civil-militar, e nesse contexto de “abertura” e de um receituário liberal conservador que se concebe a fase contemporânea do teatro belenense: refrão cultural de movimentação contrária às formas de governo e suas agendas neoliberais. Nesse momento o movimento do teatro local e nacional, juntamente com outros setores da cultura brasileira, inicia uma discussão sobre as formas possíveis de permanência, as consequências produtivas recorrentes, e sua relação com o público e a cidade. Ao longo de uma década, os debates se processaram à frente de reuniões, paralisações e conquistas que movem as ações do teatro.

João de Jesus Paes Loureiro na Secretaria Municipal de Educação e Cultura – SEMEC, em seguida ocupando a Secretaria Estadual de Cultura, Desporto e Turismo – SECDET e Centro Cultural e Turístico Tancredo Neves – CENTUR, inicia um trabalho de reconhecimento da cultura e apoia totalmente as artes. A partir daí, os grupos organizados juridicamente recebem fomento às artes cênicas e às itinerâncias pelo interior do estado. Pela primeira vez se pensa em uma política de estado para a cultura, que incentiva os grupos a darem continuidade na sua trajetória, solidificando e apontando caminhos alternativos de produção que proporcionaram formas diversas de criação.

⁴⁶ É importante notar que parte dos grupos de teatro que aqui aparecem, iniciou suas atividades antes de 1985, e continua até os dias presentes. Portanto, frisamos a importância da história anterior a tal período como geradora de um campo artístico que desemboca nas experiências e resultados aqui apresentados.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA JUNIOR, José Simões. **Cartografia política dos lugares teatrais da cidade de São Paulo – 1999 a 2004**. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.
- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BAGNASCO, Arnaldo. **La costruzione sociale del mercato**. Studio sullo sviluppo di Piccolo impresa in Italia. Bologna: Il Mulino, 1988.
- BAGNASCO, Arnaldo. **Ter Italie**. La problemática territorial de dello sviluppo italiano. Bologna: Il Mulino, 1977.
- BARBOSA, Mário Médi. **Entre a filha enjeitada e o paraensismo: as narrativas das identidades regionais na Amazônia Paraense**. Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010.
- BECATTINI, G. Dal ‘store’ industriale al ‘distretto’ industriale. Alcune considerazioni sull’unità di indagine dell’economia industriale. *In*: BECATTINI, G. (org). **Il distretto industriale**. Torino: Rosenberg & Sellier, 1979. p. 41-56.
- BECATTINI, G. Il distretto industriale marshaling come socio economic. *In*: BECATTINI, G. (org.). **Il distretto industriale**. Torino: Rosenberg & Sellier, 1989. p. 57-78.
- BECKER, Howard S. “Mundos artísticos e tipos sociais”. *In*: VELHO, Gilberto. **Arte e Sociedade: ensaio de sociologia da arte**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977. p. 9-26.
- BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. Tradução de Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sergio Coelho e Clovis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- BITTENCOURT, Ezio da Rocha. Teatro, cultura e sociabilidades na Província de São Pedro do Rio Grande do Sul. *In*: LIMA, Evelyn Furquim Werneck (org.). **Espaços e Teatros: do edifício teatral à cidade como palco**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.
- BOPP, Raul. **Cobra Norato**. Ilustração de Poty. 17. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.
- BORNHEIM, Gerd. **Brecht – A estética do teatro**. Rio de Janeiro: Graal, 1992.
- BROOK, Peter. **A Porta Aberta**. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1999.
- BROOK, Peter. **A Porta Aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro**. Tradução de Antônio Mercado. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
- CARVALHO, Orlando Miranda de. **Diretor do SNT - Serviço Nacional de Teatro**. Serviço Público Federal. Rio de Janeiro, 1978.

CASTELLS, Manuel. **O poder da identidade**. Coleção A era da Informação: Economia, Sociedade e Cultura. Vol. 2. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

COSTA, Antônio Mauricio Dias da. “Uma Metrópole na Floresta: representação do urbano na Amazônia”. *In*: FRÚGOLI, Heitor; ANDRADE, Luciana; PEIXOTO, Fernando (org.). **As cidades e seus agentes: práticas e representações**. Belo Horizonte: PUC MINAS/Edusp, 2006.

DALLABRIDA, V. R. Governança territorial: do debate teórico à sua avaliação prática. **Análise Social**, v. 215, n. 50 (2º), p. 304-328, 2015.

DALLABRIDA, V. R. **Territórios, Governança e Desenvolvimento Territorial**: indicativos teórico-metodológicos, tendo a Indicação Geográfica como referência. São Paulo: LiberArs, 2016.

DESGRANGES, Flávio. **A pedagogia do espectador**. São Paulo: Hucitec, 2010.

FERNANDES, B. M. Sobre a tipologia de territórios. *In*: SAQUET, Marcos Aurélio; SPOSITO, Eliseu Saveiro (org.). **Territórios e Territorialidades**: teorias, processos e conflitos. São Paulo: Expressão Popular, 2009. p. 197-215.

FROEHLICH, J. M.; DULLIUS, P. R. As experiências de Indicações Geográficas no Brasil Meridional e a agricultura familiar. *In*: FROEHLICH, J. M. (org.) **Desenvolvimento Territorial**: Produção, Identidade e Consumo. Ijuí: Editora Unijuí, 2012.

GOMES, Paulo César da Costa. **O lugar do olhar**: elementos para uma geografia da visibilidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013.

GUÉNOUN, Denis. **A Exibição das Palavras**: uma ideia política do teatro. Tradução de Fátima Saadi. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2003.

HAESBAERT, R. Da Desterritorialização à Multiterritorialidade. *In*: ENCONTRO DE GEÓGRAFOS DA AMÉRICA LATINA, X, 20 a 26 de março de 2005, Universidade de São Paulo, São Paulo. **Anais** [...]. São Paulo: 2005.

HANNERZ, Ulf. “Fluxos, fronteiras, híbridos: palavra-chave da antropologia transnacional”. **Mana**, n. 3, v. 1, 1997, p. 7-39.

HOWARD, Pamela. **O que é cenografia?** Tradução de Carlos Szlak. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015.

JEAN, B. Do Desenvolvimento Regional ao desenvolvimento territorial sustentável: rumo a um desenvolvimento territorial solidário para um bom desenvolvimento dos territórios rurais. *In*: VIEIRA, P. F. *et al.* **Desenvolvimento territorial Sustentável no Brasil**: subsídios para uma política de fome. Florianópolis: APED/Secco, 2010. p. 49-76.

JORNAL DIÁRIO DO PARÁ. **Caderno C**, 3 jan. 1990, p. 3.

JORNAL DIÁRIO DO PARÁ. **Caderno D**, 3 jan. 1990, p. 7-9.

JORNAL O ESTADO DO PARÁ. Belém, 12 jan. 1980, p. 8.

LEFEBVRE, Henri. **A produção do espaço**. Tradução de Doralice Barros Pereira e Sérgio Martins (do original: *La Productions de l'espace*. 4e éd. Paris: Éditions Anthropos, 2000). Primeira versão: início - fev. 2006.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. Tradução de Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LIMA, Evelyn Furquim Werneck (org.). **Espaços e Teatros: do edifício teatral à cidade como palco**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

LIMA, Wlad. **O Teatro ao Alcance do Tato**. Belém: Programa de Pós-Graduação em Artes/ICA/UFPA, 2014. (Série Arte e Pensamento).

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Projeto “A Cidade no Circo”**. Governo do Estado do Pará. Secretaria de Cultura do Estado do Pará. Fundação Cultural do Pará “Tancredo Neves”. Belém-Pará, 1988.

MARTINS, Marcos Bulhões. **Encenação em jogo: experimento de aprendizagem e criação do teatro**. São Paulo: Hucitec, 2004.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **A natureza: Curso de College de France**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MUSEU DA IMAGEM E DO SOM. **Acervo Sonoro**. Catálogo de Títulos. Belém: Secult, 2010. [Pesquisa e textos de Laurenir Peniche, Wanderson Lobato e Urubatan Castro].

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança teatro, cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.

RAULINO, Berenice. Prefácio. *In*: REBOUÇAS, Evill. **A dramaturgia e a encenação no espaço não convencional**. São Paulo: Ed. UNESP, 2009. p. 11-13.

REVISTA CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA. **Caderno especial**, ano IV, jun. 1968.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1998.

SÁBATO, Ernesto. **La Resistencia**. Barcelona: Seix Barral, 2000.

SALLES, Vicente. **Épocas do Teatro no Grão-Pará ou Apresentação do Teatro de Época**. Tomo 2. Belém: UFPA, 1994.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço. Técnica e tempo, razão e emoção**. São Paulo: Hucitec, [2004] 1996.

SANTOS, Milton. **Metamorfoses do espaço habitado: fundamentos teóricos e metodológicos da geografia**. 6. ed. São Paulo: Edusp, 2000.

SANTOS, Milton. **Metamorfoses do espaço habitado**. São Paulo: Hucitec, 1988.

SANTOS, Milton. O dinheiro e o território. *In*: SANTOS, Milton *et al.* **Território, territórios: ensaios sobre o ordenamento territorial**. Niterói: Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal Fluminense; Associação dos Geógrafos Brasileiros, 2002.

SANTOS, Milton. Os grandes projetos: Sistema de ação e dinâmicas espaciais. *In*: CASTRO, Edna; MOURA, Edila; MAIA, Maria Lúcia (org.). **Industrialização e grandes projetos: Desorganização e reorganização do espaço**. Belém-PA: Ed. UFPA, 1995. p. 13-20.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal**. 6. ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

SANTOS, Milton. **Testamento Intelectual**. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

SANTOS, Milton; SILVEIRA, Maria Laura. **O Brasil: território e sociedade no início do século XXI**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

SAQUET, M. A. **Os tempos e os territórios da colonização italiana**. Porto Alegre: EST Edições, 2003.

SAQUET, M. A. **Por uma geografia das territorialidades e das temporalidades**. Uma concepção multidimensional voltada para a cooperação e para o desenvolvimento territorial. 2. ed. rev. ampl. Rio de Janeiro: Ed. Consequências, 2015.

SERRONI, J. C. **Teatros Municipais Históricos e Teatros: uma memória do espaço cênico do Brasil**. São Paulo: Ed. SENAC, 2002.

SOARES, P. R. “Cidades médias e aglomerações urbanas: a nova organização do espaço regional no sul do Brasil”. *In*: SPOSITO, E. S.; SPOSITO, M. E. B.; SOBARZO, O. (org.). **Cidades médias: produção do espaço urbano regional**. São Paulo: Expressão Popular, 2006. p. 347-364.

SOUZA, Newton de. **A roda da engrenagem e a moeda: vanguarda e espaço cênico no teatro de Victor Garcia, no Brasil**. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

SUCHER, C. Bernd. **O Teatro das décadas de 80 e 90**. Tradução de Manuela Nunes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1999.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e Lugar: perspectiva da experiência**. São Paulo: Difel, 1983.

TUAN, Yi-Fu. **Topofilia: um estudo de percepção, atitudes e valores do meio ambiente**. São Paulo: Difel, 1980.