



ESCOLA DE BELAS ARTES - UFMG

Valéria Frota de Andrade

POÉTICAS DO AFETO NO TEATRO DE GRUPO:

Trânsitos e alianças entre os criadores no teatro de Belém do Pará (1976 – 2016)

BELO HORIZONTE
2020

Valéria Frota de Andrade

POÉTICAS DO AFETO NO TEATRO DE GRUPO:

Trânsitos e alianças entre os criadores no teatro de Belém do Pará (1976 – 2016)

Versão final

Tese apresentada ao Curso de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Artes.

Área de concentração: Artes

Orientador: Prof. Dr. Fernando Antonio Mencarelli

Coorientadora: Prof^ª. Dr^ª. Wladilene de Sousa Lima

Ficha catalográfica
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

792.028
A554p
2020

Andrade, Valéria, 1972-
Poéticas do afeto no teatro de grupo [manuscrito] : trânsitos e alianças entre os criadores no teatro de Belém do Pará (1976-2016) / Valéria Frota de Andrade. – 2020.
392 p. : il.

Orientador: Fernando Antonio Mencarelli.
Coorientadora: Wladilene de Sousa Lima.

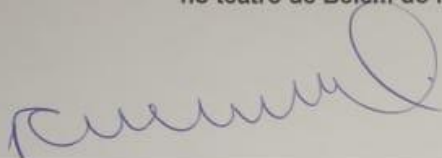
Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.

Inclui bibliografia.

1. Teatro – Belém (PA) – Teses. 2. Teatro – Aspectos sociais – Teses. 3. Teatro – Filosofia – Teses. 4. Teatro – Aspectos sociológicos – Teses. 5. Representação teatral – Teses. I. Mencarelli, Fernando Antonio, 1962- II. Lima, Wladilene de Sousa. III. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. IV. Título

Folha de Aprovação - Assinatura da Banca Examinadora na Defesa da tese da aluna
VALÉRIA FROTA DE ANDRADE - Número de Registro **2016700674**.

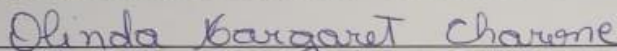
Título: "Poéticas do afeto no teatro de grupo: trânsitos e alianças entre os criadores
no teatro de Belém do Pará (1976-2016)"



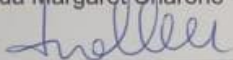
Prof. Dr. Fernando Antônio Mencarelli - Orientador - EBA/UFMG



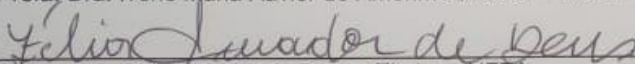
Profa. Dra. Wladilene de Sousa Lima - Coorientadora - UFPA



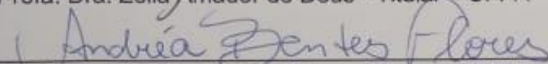
Profa. Dra. Olinda Margaret Charone - Titular - UFPA



Profa. Dra. Ivone Maria Xavier de Amorim Almeida - Titular - UFPA



Profa. Dra. Zélia Amador de Deus - Titular - UFPA



Profa. Dra. Andréa Bentes Flores - Titular - UFPA

Belém, 08 de fevereiro de 2020.

Ao meu pai, Valter Rocha de Andrade (em
memória), que semeou em mim o amor pelo
teatro e me mostrou o sentido mais profundo
da palavra humanidade.

À minha mãe, Maria Mirta, cuja doçura é um
ensinamento constante e silencioso.

Ao meu filho Ítalo, por existir e me ensinar
tanto.

Aos artistas de teatro de Belém do Pará, todo o
meu respeito e minha admiração.

Agradeço infinitamente...

A meu Amado Edson Nascimento, pela leitura e correções, por todo amor e suporte sem os quais certamente não conseguiria realizar o trabalho.

Ao meu querido do coração e grande parceiro Beto Matta, pelas leituras, pelo carinho, apoio e incentivo tão fundamentais para que eu chegasse até aqui.

Aos amigos queridos Fernando Mencarelli e Wlad Lima, pela orientação competente e amorosa.

Aos colegas de turma Alexandre Sequeira, Ana Del Tabor, Andréa Flores, Edson Fernando da Silva, Érika Gomes, Inês Ribeiro, Patricia Pinheiro e, em especial, à Adriana Cruz e Alberto Silva Neto, pelo compartilhamento das buscas, descobertas, angústias e vitórias.

A todos os artistas que generosamente contribuíram com esta pesquisa, compartilhando suas memórias.

À ETDUFPA, casa da qual tenho imenso orgulho de fazer parte.
Aos professores e professoras do DINTER/UFMG.

RESUMO

Este trabalho apresenta um estudo sobre oito grupos de teatro de Belém do Pará, por meio de seus diretores e núcleos criativos, na perspectiva de identificar como os trânsitos dos artistas e as alianças entre eles contribuíram para o delineamento das poéticas desses coletivos. O conceito de afeto dispara a proposição do corpo-grupo, a partir de Espinosa e Deleuze, enquanto possibilidade de cartografia dos grupos e seus singulares planos de composição; corpo múltiplo, povoado de intensidades e fluxos de força, e determinado pelo ritmo das interações entre os criadores. Dos encontros, surgem afetos capazes de constituir parcerias artísticas que se misturam às parcerias de vida, e movimentos de territorialização e reterritorialização são acionados pelo amor, amizade e/ou identificação intelectual, entre outros, alinhavados ao ofício do teatro. A partir de entrevistas com diretores e atores, e também de trabalhos acadêmicos produzidos por alguns deles, pretendo evidenciar influências e diálogos que fazem ver uma potente rede de afetos. Além disso, busco compreender os sentidos oriundos dos agenciamentos coletivos presentes no acontecimento teatral, que tem no convívio a base da produção de uma poética, segundo Jorge Dubatti. A tese dialoga com os campos da filosofia teatral, história do teatro e estudos teatrais, e tem, no pensamento dos encenadores e integrantes dos grupos acerca de suas práxis, uma referência de primeira grandeza.

Palavras-chave: Teatro; Teatro de grupo; Belém; Poética; Afeto.

ABSTRACT

This work presents a study on eight theater groups from Belém do Pará, through their directors and creative cores, with the perspective of identifying how the transit of creators and the alliances between them contributed to the outlining of the poetics of these collectives. The concept of affection triggers the proposition of the body-group, from Espinosa and Deleuze, as a possibility for cartography of the groups and their singular composition plans; multiple body, populated with intensities and flows of force, and determined by the pace of interactions between creators. From the encounters, affections arise that can build artistic partnerships that mix with life partnerships, and movements of territorialization and reterritorialization are triggered by love, friendship and / or intellectual identification, among others, aligned to the craft of theater. From interviews with directors and actors, and also from academic works produced by some of them, I intend to highlight influences and dialogues that show a powerful network of affections. In addition, I seek to understand the senses triggered by the collective assemblages present in the theatrical event, which has the basis of the production of a poetics, according to Jorge Dubatti. The thesis dialogues with the fields of theatrical philosophy, theater history and theatrical studies, and has, in the thought of the stage directors and members of the groups about their praxis, a reference of first magnitude.

Keywords: Theater; Theater groups; Belém; Poetics; Affection.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Diagrama das conexões entre os grupos e criadores.....	57
Figura 2: <i>Morte e Vida Severina</i> (1958).....	63
Figura 3: Maria Sylvia Nunes.	64
Figura 4: Cláudio Barradas em <i>Abraço</i> (2019).	67
Figura 5: Zê Charone e Cláudio Barradas, em <i>Sem Dizer Adeus</i> (2009) e <i>Abraço</i> (2019).	71
Figura 6: Diagrama das conexões entre Cláudio Barradas, Geraldo Salles, Henrique da Paz e Luís Otávio Barata.	76
Figura 7: Henrique da Paz e Salustiano Vilhena (2019).	78
Figura 8: Henrique da Paz e Emanuel Franco em <i>A Paixão de Ajuricaba</i> (1978).	83
Figura 9: Henrique da Paz, Ailson Braga e André Genu, em <i>Theastai Theatron</i> (1983).....	84
Figura 10: Henrique da Paz, Marton Maués e Wilson Costa, em <i>Cínicas e Cênicas</i> (1987).	87
Figura 11: Ailson Braga, Waléria Costa, Monalisa da Paz e Paulo Marat em <i>A Vida que sempre morre, que se perde, em que se perca?</i> (1991) (2018).....	91
Figura 12: Ailson Braga e Monalisa da Paz em <i>É mesmo...</i> (1999).	91
Figura 13: Ailson Braga, Adriano Barroso, Waléria Costa, Monalisa da Paz, Wilson Costa em <i>Hamlet Máquina</i> (1997).	92
Figura 14: Ailson Braga, Waléria Costa e Sérgio Carvalho em <i>O Auto da Índia</i> (2000).	93
Figura 15: Sérgio Carvalho, France Moura, Monalisa da Paz, Evanildo Mercês, Ailson Braga em <i>O Tartufo</i> (2000).	94
Figura 16: Sérgio Carvalho, Aina Rodrigues e Leandro Azambuja em <i>A peleja dos soca-socas João Cupu e Zé Bacu</i> (2004).....	95
Figura 17: Henrique da Paz e Ailson Braga em <i>Duas Vezes Brecht</i> (2004).	97
Figura 18: Leandro Azambuja, Evanildo Mercês, Mariana da Paz, Monalisa da Paz em <i>A Farsa do Boi...</i> (2004).....	102
Figura 19: Henrique da Paz e Monalisa da Paz em <i>Mariano</i> (2001).	103
Figura 20: Henrique da Paz.	105
Figura 21: Ailson Braga e Adriano Barroso em <i>Aldeotas</i> (2011).	107
Figura 22: Diagrama das conexões de Henrique da Paz.	109
Figura 23: Diagrama dos espetáculos de Henrique da Paz nos grupos.	109
Figura 24: <i>Ver de Ver-o-Peso</i> (1981) (2018).	111
Figura 25: Paulo Vasconcelos, Nilza Maria, Geraldo Salles e Cláudio Barradas.	115
Figura 26: Paulo Fonseca, Vânia de Castro e Rui Cabocão em <i>Mãe d' água</i> (1980).....	117
Figura 27: <i>Mãe d' água</i> (1980).....	118
Figura 28: Elenco de <i>Senhora dos Afogados</i> (1991).	122
Figura 29: Geraldo Salles.	122
Figura 30: <i>Perdoa-me por me traíres</i> e os atores Mario Filé, Nilza Maria, Paulo Vasconcelos e Geraldo Salles.	125
Figura 31: Diagrama das conexões de Geraldo Salles.	130
Figura 32: Luís Otávio Barata, Margaret Refkalefsky e Zélia Amador de Deus.	131
Figura 33: Cenário de <i>Quarto de Empregada</i> (1976) no Teatro da Paz.	135
Figura 34: Cena inicial de <i>Theastai Theatron</i> (1983).	139
Figura 35: André Genu, Claudinha e Henrique da Paz, em <i>Theastai Theatron</i> (1984) e Henrique da Paz em <i>Tronthea Staithea</i> (1984).	140
Figura 36: Elenco em <i>Genet, o palhaço de Deus</i> (1987). Help Luna e Walter Machado.	144
Figura 37: João Cavalcante, Ronaldo Fayal e Walter Machado. Plínio Palha e a cruz. <i>Posição pela Carne</i> (1989).	145
Figura 38: Cena inicial. Olinda Charone e César Machado em <i>Em nome do amor</i> (1990).	149

Figura 39: Diagrama das conexões de Luís Otávio Barata.	162
Figura 40: Diagrama "a teia em torno de Luís Otávio Barata".	162
Figura 41: Paulo Santana com Wlad Lima e Tânia Santos.	163
Figura 42: Paulo Santana no <i>Auto do Círio</i> (2017).	167
Figura 43: Paulo Santana e Cláudio Barradas (2017).	169
Figura 44: <i>Jurupari, a guerra dos sexos</i> (1980).	170
Figura 45: Diagrama das conexões de Paulo Santana.	176
Figura 46: <i>Campeonato dos Pombos</i> (1981). <i>Tatu da terra, lenda ou erosão?</i> (1982)	178
Figura 47: <i>Se não gostaram é porque não entenderam - A revanche</i> (2005).	183
Figura 48: Paulo Santana em <i>O Mendigo e o Cachorro Morto</i> (1994).	185
Figura 49: Elias Hage, Edson Chagas, Beto Benone em <i>De eterno e belo, há apenas o sonho</i> (2002).	186
Figura 50: Abigail Silva em <i>Nu Nery</i> (2006).	189
Figura 51: <i>Júlio irá Voar</i> (1996). <i>Theodoro</i> (1996).	191
Figura 52: <i>Esperando Godot</i> (2017).	193
Figura 53: Diagrama dos espetáculos de Paulo Santana nos grupos.	199
Figura 54: André Genu, Sávio Chaul, Claudio Barros (no topo da escada), "Dolores", Olinda Charone, Wlad Lima em <i>Aquém do eu, além do outro</i> (1984).	203
Figura 55: Hiroshima, logo após a bomba (1986).	205
Figura 56: <i>Vejo um vulto na janela, me acudam que eu sou donzela</i> (1989).	208
Figura 57: Gilda Medeiros, Claudio Barros e Alberto Silva Neto em <i>Nunca houve uma mulher como Gilda</i> (1995). Claudio Barros e Zê Charone em <i>Convite de Casamento</i> (1996).	210
Figura 58: <i>Toda minha vida por ti</i> (2001).	210
Figura 59: Ensaio de <i>Hamlet - um extrato de nós</i> (2002).	212
Figura 60: Fachada e plateia do Teatro Cuíra.	214
Figura 61: <i>Laquê</i> (2007). <i>Quando a sorte te solta um cisne na noite</i> (2007).	216
Figura 62: <i>PRC-5, a voz que fala e canta para a planície</i> (2008).	217
Figura 63: Cláudio Barradas e Zê Charone em <i>Abraço</i> (2019).	218
Figura 64: Cláudio Barradas e Zê Charone em <i>Sem Dizer Adeus</i> (2010).	219
Figura 65: Zê Charone em <i>A outra irmã</i> (2017). <i>Marias</i> (2018).	221
Figura 66: <i>O Auto do Coração</i> (2015).	224
Figura 67: <i>Esse corpo que me veste</i> (2015).	225
Figura 68: Diagrama das conexões do Cuíra.	226
Figura 69: Cláudio Barros em <i>Solo de Marajó</i> (2009).	230
Figura 70: Walter Freitas e Alberto Silva Neto em <i>Tambor de Água</i> (2004). Valéria Andrade e Nani Tavares em <i>Parésqui</i> (2006).	232
Figura 71: Claudio Barros em <i>Pachiculimba</i> (2017).	241
Figura 72: Claudio Barros em <i>Pachiculimba</i> (2017).	250
Figura 73: Dênis Moreira em <i>Virando ao Inverso</i> (1990).	256
Figura 74: David Matos e André Batista em <i>À Deriva</i> (1992). Valéria Andrade e Dênis Moreira em <i>Fausto</i> (1993).	257
Figura 75: Cartaz de <i>Genet</i> . Foto Anibal Pacha.	259
Figura 76: Paulo Ricardo em <i>Os Doze Trabalhos de Hércules</i> (2001).	259
Figura 77: Diagrama das conexões de Anibal Pacha.	261
Figura 78: Paulo Ricardo, David Matos e Jefferson Cecim em <i>Miniminutos de Fama</i> (1996).	262
Figura 79: Paulo Ricardo e Adriana Cruz em <i>Humanos</i> (1997).	263
Figura 80: <i>Fio de Pão</i> (2015).	264
Figura 81: Anibal Pacha, Adriana Cruz e Paulo Ricardo em <i>Curupira</i> (1999).	267
Figura 82: <i>Pássaro Junino Garça Dourada</i> (2002).	268
Figura 83: <i>Catolé e Caraminguás</i> (2008) no Casarão do Boneco.	269
Figura 84: <i>Sirênios</i> (2006). <i>O conto que eu vim contar</i> (2007).	270

Figura 85: Adriana Cruz e Paulo Ricardo em <i>Pinóquio</i> (2012).	271
Figura 86: Fachada do Casarão do Boneco.	272
Figura 87: Palhaços Trovadores em aquecimento (2017).	277
Figura 88: Marton Maués em <i>Amor Palhaço</i> (2017)	279
Figura 89: <i>A quadrilha dos Trovadores no caminho da Rocinha. A morte do Patarrão.</i>	287
Figura 90: <i>Amor Palhaço.</i>	287
Figura 91: <i>Ô Abre Alas!</i>	288
Figura 92: <i>O Hipocondríaco.</i>	289
Figura 93: <i>O mão de vaca</i> , no Anfiteatro da Praça da República.	290
Figura 94: <i>O menor espetáculo da terra. A Vingança de Ringo.</i>	291
Figura 95: Diagrama das conexões de Marton Maués.	292
Figura 96: Diagrama dos espetáculos de Marton Maués nos grupos.	292
Figura 97: Alessandra Nogueira (Neguinha).	296
Figura 98: Patricia Pinheiro (Tininha).	297
Figura 99: Fachada da Casa dos Palhaços.	298
Figura 100: Wlad Lima em <i>O Auto do Coração</i> (2016).	300
Figura 101: <i>Exercício nº 1 em Dorst e Brecht</i> (1989).	306
Figura 102: <i>Exercício nº 2 em Arrabal</i> (1989).	306
Figura 103: Parte do elenco das Coletivas Xoxós, apresentando o <i>Cardápio de Transformação</i> (2017). Em cena, Michelle Campos (de costas), Nani Tavares (ajoelhada) e Olinda Charone (à esquerda, com o acordeon). Fora de cena, Ivone Xavier, e ainda Andréa Flores, Patricia Pinheiro, atrizes <i>do Cardápio de Agradecimento</i> e Zê Charone, ao fundo.	309
Figura 104: Diagrama das conexões de Wlad Lima.	313
Figura 105: Wlad Lima em frente à sua casa.	327
Figura 106: Diagrama do Teatro de Porão.	328
Figura 107: Diagrama de espetáculos de Wlad Lima - parte 1	330
Figura 108: Diagrama de espetáculos de Wlad Lima - parte 2	330
Figura 109: Nando Lima em <i>Black Rock</i> (2017).	331
Figura 110: <i>Anjos sobre Berlim</i> (1990).	335
Figura 111: <i>Frozen</i> , no U. Porão.	335
Figura 112: <i>Reator Eterno.</i>	340
Figura 113: Pesquisa com projeções.	340
Figura 114: <i>80 já era!</i> (2005).	341
Figura 115: Nando Lima, Dênis Moreira e Leo Bitar em <i>Cal</i> (1993).	343
Figura 116: <i>Jantar Zumbi</i> (2017).	344
Figura 117: Nando Lima em <i>Leão Azul</i> (1991) e <i>Black Rock</i> (2017).	345
Figura 118: <i>Sweet Batata</i> (2017).	346
Figura 119: Jefferson Cecim em <i>Red Bag</i> (2013).	347
Figura 120: Pedro Olaia em <i>Transophia</i> e Danilo Bracchi em <i>Bailarina Fassbinder.</i>	348
Figura 121: Nando Lima e Dudu Lobato em <i>À Sombra dos Homens Ausentes</i> (2015).	348
Figura 122: Diagrama de conexões de Nando Lima.	349
Figura 123: Diagrama dos espetáculos de Nando Lima nos grupos.	350
Figura 124: Jefferson Cecim e Dudu Lobato em <i>Boulevard e Gardênias</i> (2017).	352
Figura 125: Diagrama “o lugar dos encontros”.	358
Figura 126: Diagrama de referências/influências.	358

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ETDUFPA – Escola de Teatro e Dança da UFPA
FETAPA – Federação do Teatro Amador do Pará
FESAT – Federação de Atores, Autores e Técnicos do Teatro
SEMEC – Secretaria Municipal de Educação e Cultura
EAD – Escola de Arte Dramática
ECA – Escola de Comunicação e Artes
IAP – Instituto de Artes do Pará
SNT – Serviço Nacional de Teatro
SAI – Sociedade Artística Internacional
SECDET – Secretaria de Estado e Cultura, Desportos e Turismo
DCE – Diretório Central dos Estudantes
SECULT – Secretaria de Estado da Cultura
PMB – Prefeitura Municipal de Belém
UNAMA – Universidade da Amazônia
UNIPOP – Universidade Popular
FUNDACEN – Fundação Nacional de Artes Cênicas
TEWH – Teatro Experimental Waldemar Henrique

Sumário

1. INTRODUÇÃO	14
2. CORPO-GRUPO	322
2.1. O INDIVÍDUO E O GRUPO – UM TECIDO DUPLA-FACE	51
3. GRUPO-GENTE ou Expressividade dos Afetos	56
3.1. OS PRIMEIROS FIOS: ALINHAVOS ENTRE GRUTA, EXPERIÊNCIA E CENA ABERTA.....	57
3.2. OS QUE VIERAM ANTES	60
3.2.1 Norte Teatro Escola.....	62
3.2.2. Cláudio Barradas	67
3.2.3. As linhas de conexão entre Cláudio Barradas e Geraldo Salles, Henrique da Paz e Luís Otávio Barata.....	72
3.3. GRUTA	77
3.3.1. A gênese	77
3.3.2. Henrique da Paz no Experiência, no Cena Aberta e no Cuíra.....	82
3.3.3. O Gruta em nova fase.....	86
3.3.4. A grupalidade	98
3.3.5. O diretor	105
3.4. GRUPO EXPERIÊNCIA	110
3.4.1. A trajetória de Geraldo Salles e a cena do Grupo Experiência	115
3.4.2. O diretor	122
3.4.3. A grupalidade	126
3.5. GRUPO CENA ABERTA.....	130
3.5.1. A trajetória de Luís Otávio Barata	131
3.5.2. A gênese do grupo e as primeiras cenas.....	133
3.5.3. A cena experimental de <i>Theastai Theatron</i>	137
3.5.4. As polaridades - Cena Aberta e Experiência/ Grupos de centro e de periferia	141
3.5.5. O encenador da trilogia marginal	142
3.5.6. Em nome do amor e de tantos afetos.....	148
3.5.7. O encenador e a grupalidade	153
3.5.8. A atuação política.....	156
3.6. GRUPO PALHA	163
3.6.1. Parceria, companheirismo e amor	164
3.6.2. A trajetória de Paulo Santana	167
3.6.3. A trajetória do grupo (1981-1984) – pisando na terra com Ramon Stergmann	177
3.6.4. A trajetória do grupo (1987 – 2005) – a retomada	181

3.6.5. A trajetória do grupo (2006-2016) - O Palha e a dramaturgia	188
3.6.6. A grupalidade e o diretor.....	193
3.6.7. E, por fim, seguir.....	197
3.7. GRUPO CUÍRA.....	200
3.7.1. As conexões entre Experiência, Cuíra e Cena Aberta.....	201
3.7.2. A parceria com Cacá Carvalho.....	208
3.7.3. O Teatro Cuíra.....	214
3.7.4. A grupalidade.....	222
3.8. PACHICULIMBA E O USINA CONTEMPORÂNEA DE TEATRO.....	226
3.9. IN BUST TEATRO COM BONECOS.....	251
3.9.1. A conexão com o Grupo Usina Contemporânea de Teatro.....	253
3.9.2. A conexão com o Grupo Cena Aberta e Luís Otávio Barata.....	258
3.9.3. A cena inbusteira.....	261
3.9.4. Casarão do Boneco.....	272
3.10. PALHAÇOS TROVADORES	277
3.10.1. A trajetória de Marton Maués	279
3.10.2. A gênese do Grupo.....	283
3.10.3. A cena dos Palhaços Trovadores.....	285
3.10.4. A grupalidade	293
3.10.5. A Casa dos Palhaços	298
4. GENTE-GRUPO	300
4.1. WLAD LIMA, UM OLHO D'ÁGUA	300
4.1.1. A trajetória	302
4.1.2. Influências, parcerias e outras composições.....	309
4.1.3. As composições e a ética do trabalho.....	313
4.1.4. Teatro e afeto.....	320
4.1.5. A poética	322
4.2. NANDO LIMA, PERFORMER E ENCENADOR	331
5. A REDE VISTA DE CIMA	352
5.1. O MOVIMENTO DE GRUPO DE BELÉM DO PARÁ	353
5.2. O SER AMAZÔNIDA	359
5.3. GRUPO-CASA	364
6. DOS CAMINHOS E DESCAMINHOS DA PESQUISA.....	368
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	372

1. INTRODUÇÃO

Este trabalho nasce de um afeto, ou melhor, de vários afetos. Em 1990, eu tinha dezoito anos quando pousei em Belém do Pará, vinda de São Paulo. Era uma jovem atriz, e não demoraria a me entranhar na tribo de teatro da cidade onde decidi viver. Ao mesmo tempo em que a vida me apresentava uma nova paisagem e novos desafios, o teatro se mostrava definitivamente o caminho pelo qual eu me reconheceria. Dos primeiros encontros, o sentimento de pertencer àquela tribo, a certeza de que começava a passar por intensa transformação junto de algumas pessoas que logo se tornariam parceiros de vida. O meu ser afetado pelo que acontecia no coletivo. Acontecimentos nos quais o teatro e a vida se mostravam desde sempre tão amalgamados, e o afeto provocava o aumento da potência de um corpo feito das interações entre muitas partes, o grupo.

Eis que a trajetória de quase trinta anos em terras paraenses me fez chegar à Universidade Federal do Pará - UFPA, como docente da Escola de Teatro e Dança, em 2010. Logo depois, o mestrado seria a chance de começar a olhar mais amiúde para algo parecido com um encantamento. O encantamento pela força de um teatro movido por grupos permeados de companheirismo, amor e amizade; encantamento por uma trama de relações cujo resultado é um bordado de teatro e vida muito singular, que desenha poéticas de afetos do teatro belenense. A dissertação¹ abordou a trajetória do Usina Contemporânea de Teatro, criado em 1989, grupo que me acolheu em 1994, e onde está a parte mais significativa da minha experiência de trinta e quatro anos como atriz. Nela, já quis destacar uma forma de convívio na qual o amor e a amizade pulsavam a ponto de me arrebataram enquanto artista e pesquisadora. Agora, através do doutorado na Escola de Belas Artes da UFMG, posso ampliar o olhar sobre o coletivo sob o ponto de vista das interações pessoais e levantar algumas questões suscitadas no âmbito do convívio teatral.

É importante assinalar minha implicação nessa trama de relações; afinal, ela dispara o meu desejo de apresentar um contexto teatral específico, pleno de atravessamentos e afetos determinantes para as poéticas dos grupos. Na perspectiva da construção de uma memória coletiva – ideia desenvolvida por Halbwachs -, não deixo de ser, então, uma primeira testemunha a quem apelo, e ainda que esteja falando sobre algo que me toca pessoalmente,

¹ *Com a Cara Lavada e Mala nas Costas: memórias e identidades na trajetória do Usina Contemporânea de Teatro* (1989-2011). Defendida pelo PPGArtes/UFPA, em 2012, com a orientação do Prof. Dr. Agenor Pacheco Sarraf e coorientação da Prof^a. Dr^a. Ana Karine Jansen de Amorim. Disponível em: <http://ppgartes.prosp.ufpa.br/index.php/br/teses-e-dissertacoes/dissertacoes/62-2012>.

nunca estarei só, “porque temos sempre conosco e em nós uma quantidade de pessoas que não se confundem” (1990, p. 26).

Meu testemunho não se compromete a ser isento das paixões, e nem poderia, dada a maneira como ele está inequivocamente atravessado por elas e pelas tessituras dos encontros. Sou movida por uma dimensão afetiva, da mesma forma como acredito serem movidos os grupos. Ou seja, as inúmeras pessoas que me permitiram construir um sentido para o fazer teatral passaram a compor uma espécie de ninho, onde o afeto nos enreda e de onde vem o desejo de falar das parcerias cujo fio é feito do amor e da amizade. Os grupos, por sua vez, criados a partir de afinidades diversas, tendem a constituir espaços de formação individual, ao mesmo tempo em que ganham feições resultantes das várias colaborações. As constantes afetações entre seus membros vão tramando ninhos no qual são gestados os modos de trabalho, os princípios éticos e estéticos, os acordos, as noções comuns, os interesses e até mesmo os conflitos. Ninhos onde podem se demorar, permanecendo continuamente, ou mesmo alçar outros voos e retornar. Ninhos nos quais nascem parcerias que quase sempre juntam o ofício e a intimidade, transformando-se em parcerias afetivas.

Uma investigação que tem nos trajetos uma primeira camada para a abordagem das grupalidades, não poderia minimizar o meu próprio, enquanto pesquisadora e artista. De meu percurso nômade, que encontra pouso na cidade onde efetivamente me formei artista através dos inúmeros e preciosos encontros, extraio o desejo de me aproximar desse nomadismo, naquilo que ele pode sinalizar em direção à abertura desta pesquisa a uma multiplicidade de fluxos. Afinal, os nômades estão sempre no meio (DELEUZE e PARNET, 1998, p. 26), exatamente onde me sinto. A ideia da existência de uma “geografia nas pessoas, com linhas duras, linhas flexíveis, linhas de fuga etc” (Idem, p. 9), traduz muito do que pretendo ver através deste estudo.

Revisito meu olhar recém-chegado de estrangeira, a fim de não perder de vista o quanto as trocas permanecem me constituindo até hoje, quando meu percurso já é totalmente imbricado a outros - de amigos, colegas de sala de aula ou de palco, parceiros também nesta escrita. Graças à produção acadêmica de muitos deles, tornam-se gentes-referências². Nos sujeitos aqui envolvidos em virtude da ligação com os coletivos, me interessa pensar sobre a sua parte “formada” - os caminhos trilhados, as influências, as concepções já assentadas em experiências e desdobradas nos grupos -, mas também ao que neles ainda se desloca, rearranja e compõe com outras multiplicidades. Me vejo enquanto observo encontros capazes de disparar

² Termo usado por Wlad Lima em seu parecer de 02/08/2018 para a banca de qualificação, realizada na EBA - Escola de Belas Artes da UFMG, em 09/10/2018.

movimentos nos grupos, tanto pelo que agregam quanto pelo que distanciam. Revisito meus próprios encontros com pessoas a quem amo e admiro, fundamentais para minha formação teatral e para minha vida.

Daquele olhar estrangeiro inicial, tento preservar a possibilidade de “ver aquilo que a familiaridade costuma cegar” (PEIXOTO, 1999 apud ZANELLA, p. 171). Isso por conta do desejo de refletir sobre um contexto bastante próximo, marcado pela existência longeva de grupos de teatro; o mais jovem entre os abordados no recorte feito aqui tem vinte anos de atividades ininterruptas. Uma resistência admirável, a despeito da ausência de política cultural no país, refletida nos estados e nos municípios, submetendo os artistas de teatro a um massacre cotidiano, tamanhos os obstáculos para se manter em atividade. À contínua e explícita tentativa de desarticulação por parte dos gestores, esses artistas respondem com o próprio fazer, e seguem encontrando alternativas – nas casas, nas sedes, nos movimentos por meio dos quais comungam ideias e objetivos. Sem dúvida, os coletivos encontram nas parcerias afetivas um fator primordial para continuarem vivos.

Em parte, esse olhar estrangeiro me permite analisar minha própria implicação na rede composta pelas diversas conexões entre os criadores de alguns dos principais grupos teatrais da cidade. Um olhar que é para o outro, mas também para o entorno e para mim mesma. Um olhar através do qual intenciono registrar momentos e questões com base em um fragmento do teatro feito na Amazônia, historicamente invisibilizado, e que, graças aos estudos realizados por pesquisadores-artistas da região, tem a chance de ser um pouco mais conhecido, pelo menos por colegas de outros cantos do país.

Contudo, a escolha de uma abordagem que evidencia minha implicação, baseada não em pressupostos historiográficos, mas tendo o afeto como lente de primeira grandeza, pode indicar, de alguma forma, um modo de ver o mundo. Daí a necessidade de dilatar as possibilidades do olhar, “esgarçar a abertura enrijecida que seleciona luzes, ângulos, dimensões para ampliar as condições de ver, sempre mais e mais” (ZANELLA, 2012, p. 172). Vejo, então, nas alianças artísticas, algo resultante sobretudo da amizade e do amor, e com isso reconheço a potência desse teatro, demarcado pela ação coletiva. Não que as alianças não comportem as idiosincrasias, aquilo que em determinado momento pode inclusive estremecê-las; ao contrário, pois em se tratando de processos criativos, as tensões revelam o espaço aberto para as proposições dos integrantes.

Esta pesquisa se inscreve, portanto, no contexto do teatro de grupo, que vem assumindo diferentes feições desde os anos 1960, e abrigando a construção de expressividades singulares, resultantes da forma como cada coletivo estabelece suas relações internas; frutos, por sua vez,

de afecções e fricções (MENCARELLI, 2010). Mais do que retomar o histórico do teatro de grupo, já bastante contemplado por diversos autores, busco uma abordagem – e uma escritura – que escoe pelas bordas e, em diálogo com a filosofia, consiga dizer do processo de construção das singularidades e de como as relações internas contribuíram para configurar as diferentes grupalidades. Por isso o interesse em olhar por dentro, a fim de que as formas de organização e as poéticas de cada grupo sejam vislumbradas através da prática e do pensamento dos criadores, e não apenas do formato dos espetáculos. Daí a importância de conhecer o valor e o sentido dos encontros entre os criadores teatrais.

Os percursos conectados através de influências ou divergências, de alianças ou rupturas, são a base para bordar a trama aqui compreendida como o avesso da produção dos grupos, desde 1976 a 2016, embora naturalmente se estenda até o momento presente. Devo observar que este trabalho não dará conta de contemplar a atuação de outros encenadores e coletivos importantes da cena teatral de Belém, além dos envolvidos neste recorte. Busco delinear uma rede a partir de três grupos que considero fundamentais para o teatro paraense, não apenas pela produção e do quanto contribuíram no sentido de ampliar os horizontes artísticos, mas também na medida em que foram espaços de formação de encenadores.

Esses coletivos aos quais, a meu ver, pode-se atribuir um papel basilar no processo de consolidação do teatro de grupo paraense contemporâneo são os seguintes: o Grupo de Teatro Amador (GRUTA), fundado em 1967 por Henrique da Paz e Salustiano Vilhena; o Grupo Experiência, capitaneado por Geraldo Salles desde 1969; e o Grupo Cena Aberta, criado por Luís Otávio Barata, Zélia Amador de Deus e Margaret Refkalefsky em 1976, cujo último espetáculo foi apresentado em 1991. Portanto, é o único dos grupos aqui abordados já fora de atividade, mas cuja importância é inegável, assim como a enorme influência exercida sobre muitos encenadores. Da mesma maneira, Luís Otávio Barata é uma ausência absolutamente presente através dos relatos dos demais sujeitos aqui envolvidos. Faleceu em São Paulo em 2006, aos 67 anos, deixando um legado inestimável de ousadia e genialidade.

Um aspecto a ser destacado é o papel primordial exercido por tais encenadores, pois, para além de deixarem impressas suas marcas na produção de cada grupo, são artistas em torno dos quais se aglutinaram vários “dessemelhantes” (ALSCHITZ, 2012, p. 52), unidos, “em geral, por laços pessoais profundos, afeto e espiritualidade” (Idem, p. 55). Nas trajetórias, é possível identificar momentos de cisão, divergências, linhas de fuga. Desterritorializações para novas territorializações, novas alianças. Platôs em meio ao rizoma. Acoplamentos. Ilhas de um arquipélago chamado teatro de grupo.

O GRUTA nasceu em Icoaraci³, um distrito da capital, ensaiando seus primeiros trabalhos em um espaço cedido pela Igreja. Ao longo de quarenta e cinco anos, montou textos de autores como Gil Vicente, Molière e Heiner Müller, além de adaptações de Kafka e Sófocles feitas pelo próprio diretor, Henrique da Paz. O grupo assume como linha mestra o trabalho de ator, aliado a uma cuidadosa escolha da dramaturgia. Mesmo com algumas interrupções em sua produção, o GRUTA foi responsável por alguns momentos considerados revolucionários na cena teatral de Belém. Henrique, diretor do grupo até hoje e um dos maiores atores paraenses, é um exemplo interessante dessas conexões em rede a serem pesquisadas, pois também trabalhou com os outros dois grupos, o Experiência e o Cena Aberta, além do Cuíra, posteriormente.

O Grupo Experiência, criado e dirigido até os dias atuais por Geraldo Salles, é o que alcançou maior projeção nacional na década de 1980, destacando-se em diversos festivais realizados nesse período. Durante sua longa trajetória, veio consolidando uma estética identificada com a região amazônica, ao optar por temas ligados aos seres míticos presentes nas lendas, à exuberante natureza, ao modo de ser do caboclo - sua gestualidade, linguajar e visão de mundo, aos hábitos populares, e até mesmo aos assuntos do dia a dia da população da cidade de Belém. Ao contrário de Henrique da Paz, Geraldo não transitou muito por outros coletivos (com exceção do Gruta, em seus primórdios), dedicando-se exclusivamente ao grupo pelo qual passaram inúmeros artistas.

O Grupo Cena Aberta afirmou-se como um expoente da cena experimental paraense, através de montagens que comportavam aspectos de ruptura, tanto no que diz respeito à forma, quanto ao discurso e à própria concepção de coletivo. Foi o primeiro a ocupar intensamente o anfiteatro da Praça da República⁴, numa atitude de protesto contra a falta de espaço para ensaios e apresentações. Tendo à frente Luís Otávio Barata, reconhecido pela comunidade teatral local como o maior encenador paraense contemporâneo, em fins da década de 1970 liderou um

³ Um dos oito distritos em que se divide o município de Belém. Possui aproximadamente 500 000 habitantes. A economia local é baseada em um parque industrial que abriga, principalmente, os ramos de pesca, madeira, marcenaria e palmito. Destaca-se pelo importante polo de artesanato em cerâmica, instalado precisamente no bairro do Paracuri, onde se produzem réplicas de vasos típicos de antigas nações indígenas principalmente Marajoara e Tapajônica a partir de peças catalogadas pelo Museu Emílio Goeldi. Também é lar de diversos grupos folclóricos de danças típicas, de músicos como Mestre Verequete e Nazaré Pereira e do poeta Antônio Tavernard, entre outros expoentes da arte amazônica. Mantém-se como importante centro, para onde convergem pequenos municípios ribeirinhos e bairros próximos. O turismo é forte na "Vila Sorriso", com a exposição da cerâmica indígena na Praça São Sebastião, bem na orla banhada pela Baía de Guajará, onde o visitante é bem servido por um polo gastronômico composto da típica culinária paraense. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Icoaraci>. Acesso em 22/09/2019.

⁴ Localizado no centro da cidade, durante muitos anos foi praticamente o único espaço utilizado pelos grupos de teatro para ensaios e apresentações, com destaque para o Cena Aberta, que lá apresentou dez espetáculos.

movimento que resultaria na inauguração do Teatro Experimental Waldemar Henrique⁵, o espaço mais representativo para os artistas de teatro da cidade.

Outros cinco grupos juntam-se a esses três e compõem o bordado desta cartografia: Palha, Cuíra, Usina Contemporânea de Teatro, In Bust Teatro com Bonecos e Palhaços Trovadores. Todos em atividade, dando provas de um exercício de resistência comum a tantos outros grupos brasileiros. Quanto aos encenadores, além dos três já mencionados, Anibal Pacha⁶, Alberto Silva Neto⁷, Marton Maués⁸, Paulo Santana⁹ e Wlad Lima¹⁰ são os sujeitos que me guiam neste pouso sobre os grupos, além de Nando Lima¹¹, também encenador, atualmente ligado não a um grupo formalmente constituído, mas a um espaço – Reator - que agrega diversos criadores ligados à performance, campo de experimentação de Nando.

Os múltiplos cruzamentos gerados no fazer coletivo resultam na permanente mudança de princípios, dinâmicas e estéticas dos grupos, ao mesmo tempo em que contribuem para construir os percursos individuais de atores e encenadores, cujo espaço de formação foram, quase sempre, os próprios grupos. É o coletivo de forças, inteiramente aberto a variações e atravessamentos por vezes imprevisíveis, que revela o processo de produção de uma dada realidade. É possível, então, afirmar que os grupos teatrais se definem, em grande parte, pela maneira como os indivíduos compõem um plano das forças.

Portanto, importa verificar de que modo influências pessoais têm se traduzido na trajetória dos grupos, amalgamados, por sua vez, através da rede de conexões múltiplas entre criadores e coletivos. Além disso, compreender como o trabalho de um pode ter repercutido

⁵ Criado em 1979, para sediar as apresentações de grupos de teatro experimentais da região. Sua construção em *art nouveau* é mais antiga, e inicialmente funcionava o cinema Radium, posteriormente foi o Museo Comercial, e por último, sede da Caixa Econômica, até ser transformado no teatro de hoje. O projeto cenotécnico do teatro foi idealizado por Luís Carlos Ripper. O prédio é tombado pelo patrimônio histórico. Disponível em: <http://www.fcp.pa.gov.br/espacos-culturais/teatro-waldemar-henrique>. Acesso em 03/04/2016.

⁶ Ator, diretor, bonequeiro, cenógrafo, figurinista e artista plástico, colabora com vários grupos da cidade. Um dos fundadores da In Bust Teatro com Bonecos, também é professor da ETDUFPA.

⁷ Ator, jornalista, diretor e professor do Curso de Licenciatura em Teatro da ETDUFPA. Graduado em Comunicação Social pela UFPA, mestre em Artes pelo PPGArtes/ UFPA e doutor pela EBA/UFMG. Foi um dos fundadores do Grupo Usina Contemporânea de Teatro, em 1989, do qual é o diretor, atualmente, e trabalhou com os grupos Experiência e Cuíra.

⁸ Ator, diretor e professor da ETDUFPA. Licenciado em Letras pela Universidade Federal do Pará (1993), mestre e doutor em Artes Cênicas, pela UFBA. Fundador do Palhaços Trovadores, integrou o Cena Aberta e o Gruta.

⁹ Ator, cantor, diretor teatral e professor da ETDUFPA. Mestre em Artes e Doutorando em Artes pelo PPGArtes/UFPA. Dirigiu o Teatro Universitário Cláudio Barradas e coordenou o Curso de Licenciatura em Teatro da UFPA/PARFOR. Cofundador do Grupo Palha, participou do Experiência, Cuíra e Dramática Companhia.

¹⁰ Artista-pesquisadora, atriz, diretora, cenógrafa e professora aposentada da ETDUFPA. Graduada em Ciências Sociais pela UNAMA, mestre e doutora em Artes Cênicas pelo PPGAC/UFBA. Fez um Pós-doutoramento em Estudos Culturais junto à Universidade de Aveiro/Portugal. Criou diversos grupos e atualmente dirige o Coletivas Xoxós e mantém um espaço cênico, o Teatro do Desassossego.

¹¹ Ator, diretor, performer, cenógrafo e figurinista, atuou nos grupos Experiência, Usina, Cuíra e Dramática Companhia. Mantém uma sede própria em Belém, o Espaço Reator.

nos demais, perceber quais as afecções e fricções entre eles, e de que maneira tudo isso se reflete, seja nas produções ou nas relações pessoais. Assim sendo, o objetivo desta pesquisa é compor uma cartografia dos trânsitos e alianças afetivas entre criadores da cena, na perspectiva de verificar a existência de poéticas configuradas a partir de parcerias de vida, e também de rupturas; de agenciamentos e linhas de fuga que constituíram algumas das grupalidades no teatro de Belém do Pará, durante as últimas quatro décadas.

Esse teatro coleciona acontecimentos extremamente significativos, do ponto de vista estético, político e social. Tais acontecimentos compõem um panorama de experiências muito peculiares, no que diz respeito à expressão de aspectos da cultura local e ao experimentalismo da cena, aliados à densidade do discurso, que em nada ficam devendo às produções reconhecidas pela historiografia oficial do teatro brasileiro, digamos assim. A invisibilidade desses acontecimentos só poderá ser sanada através de estudos que contemplem recortes de um percurso construído com a energia do coletivo, capaz de gerar múltiplos desdobramentos, infinitos devires, enquanto potência de mudança.

Podemos pensar os grupos como seres em cujo centro permanece pulsando um movimento em uma direção comum – um comum que comporta as diferenças – até que novos arranjos sejam estabelecidos, resultantes de determinados fluxos de forças. Então, mais do que as formas produzidas pelo grupo, pretendo evidenciar as atmosferas, ritmos, velocidades e intensidades que atravessam o fazer de cada um e os envolvem numa rede de relações em permanente transformação. Por isso creio problemático falar em termos estruturais, no sentido do que o grupo “é”, mas sim, o que “está sendo”. Ouso aproximar essa ideia à noção de devir, como se esse organismo irremediavelmente conciliasse uma matéria da qual se compõe - e que lhe determina traços essenciais - e outra resultante desse contínuo movimento, rumo ao incerto, ao insuspeito, cuja ação pode vir a alterar alguns de seus traços.

Inclusive, no momento em que escrevo, os grupos continuam vivenciando processos que vão definindo-os conforme se estabelecem as relações decorrentes do encontro entre os corpos. Esses processos repletos de afetos provocam mudanças nos indivíduos que, por sua vez alteram o *modus operandi* do coletivo, graças às constantes interações. Ou seja, há sempre uma abertura ao acaso, até mesmo ao improvável, o que implica na “experiência de composição com outros modos de afecção, outros modos de existencialização” (BARROS, 2009, p. 15). Segundo Regina Barros, assim pode ser entendido o *devir-grupo*. Tais composições, portanto, abrem inúmeros caminhos para os grupos, seja aumentando ou diminuindo sua potência; seja os mantendo atados a experiências anteriores ou os motivando a descobertas de novas possibilidades; seja acionando relações ou favorecendo o isolamento.

Neste sentido, baseada nos relatos dos integrantes, procurei pontuar os processos em que os grupos se depararam com a questão do devir outro, bem como perceber as linhas que os atravessam, tanto as que favorecem a territorialização e organização, quanto as que propiciam mudanças. Deslocando os termos usados por Deleuze para o rizoma, seria falar em linhas de segmentaridade e linhas de fuga (1995, p. 25). Talvez se possa atribuir às primeiras tudo aquilo que mantém a coesão do grupo – seus princípios e suas noções comuns – e faz emergir o sentimento de pertencimento, que os assemelha a matilhas ou tribos. Já as linhas de fuga estariam próximas de estratégias e procedimentos através das quais os grupos se reinventam, se lançam a experimentações, se adequam a novos contextos ou até mesmo se desterritorializam. Importante lembrar que as linhas de fuga não são sempre criadoras.

Tendo em vista a estreita relação entre a dimensão individual e a coletiva, e reconhecendo uma prática pedagógica inserida na prática artística, a pesquisa também visa investigar como cada encenador alimentou os grupos, ao mesmo tempo em que esses grupos serviram - e continuam servindo - de alimento para novos encenadores.

É necessário pontuar uma alteração importante, pois inicialmente o intuito era mapear a trajetória de nove encenadores, relacionando-os aos grupos dirigidos por eles. Entretanto, no decorrer do trabalho, percebi o quanto seria mais interessante ressaltar aquilo que os singulariza, e não me guiar por um raciocínio de abordagem uniforme. Ou seja, há criadores cujo trânsito pelos coletivos foi muito intenso; outros construíram seus percursos ligados a um único grupo; e ainda, alguns não assumiram sozinhos a função de encenador, adotando um modo de fazer mais compartilhado. São, portanto, tipos distintos de linhas de conexão; umas mais contínuas, outras tracejadas, algumas mais estáveis, outras flutuantes. Dessa forma, a diferença passou a ser um aspecto essencial, provavelmente mais em conformidade com minha pretensão de escapar, o máximo possível, de uma conduta simétrica, tradicional e limitante enquanto pesquisadora.

Um outro ajuste essencial decorreu da necessidade de ampliar o recorte dos sujeitos a serem ouvidos, a fim de acessar outros olhares sobre os grupos. O exame de qualificação¹² foi determinante para a percepção do risco de tomar os coletivos somente através do ponto de vista de seus diretores, o que os tornaria uma massa amorfa, desprovida de individualidades igualmente importantes na composição dos coletivos. Nesse sentido, considerando fatores como o tempo de permanência dos artistas nos grupos e o papel de liderança, realizei uma

¹² Realizado na EBA - Escola de Belas Artes da UFMG em 27 de setembro de 2018, com a presença dos professores Fernando Mencarelli, Nina Caetano (UFOP) e Luiz Carlos Garrocho e pareceres dos professores Wlad Lima e Renato Ferracini (UNICAMP).

segunda rodada de entrevistas, de outubro de 2018 a julho de 2019, com os seguintes artistas: Olinda Charone¹³, do Cuíra; Karine Jansen¹⁴, cofundadora do Usina Contemporânea de Teatro; Abigail Silva¹⁵, do Grupo Palha e Zélia Amador de Deus¹⁶, sobre o Grupo Cena Aberta. Também aconteceram conversas conjuntas com as duplas de integrantes: Zê Charone¹⁷ e Edyr Augusto Proença¹⁸, do Grupo Cuíra; Yeyé Porto¹⁹ e Paulo Fonseca²⁰, do Grupo Experiência, e Monalisa da Paz²¹ e Adriano Barroso²², do Gruta. Além destes, recorri a breves depoimentos via e-mail ou *WhatsApp* com Alessandra Nogueira²³ e Patricia Pinheiro²⁴, do Palhaços Trovadores; Ailson Braga²⁵, do Gruta e Alberto Silva Neto, do Usina Contemporânea de Teatro.

Portanto, a minha hipótese é que existe uma rede de afetos entre os criadores no teatro de grupo em Belém, através da qual se constituíram diferentes modos de grupalidade e poéticas desde a década de 1970, sobretudo a partir dos três coletivos – Gruta, Experiência e Cena Aberta – e das diversas influências e conexões pessoais, seja por meio de identificações, derivações ou rompimentos. Através do rastreio dos caminhos de encenadores pelos grupos de teatro, busquei observar de que maneira foram afetados pelos encontros, e como tais encontros reverberaram na construção das trajetórias individual e coletiva. Fundamental o diálogo com Deleuze e Guattari, a fim de seguir os rastros dos sujeitos numa perspectiva de horizontalidade, buscando

¹³ Atriz, diretora e professora aposentada da ETDUFPA. Mestre e doutora pelo PPGAC/UFBA. Cofundadora e integrante do Grupo Cuíra, participou do Experiência, Cena Aberta, Usina Contemporânea de Teatro e Dramática Companhia.

¹⁴ Atriz, diretora e professora da ETDUFA. Mestre e doutora pelo PPGAC/UFBA. Cofundadora do Usina Contemporânea de Teatro, passou pelo Cuíra, Palhaços Trovadores e Dramática Companhia.

¹⁵ Atriz formada pelo Curso Técnico de Formação de Ator da ETDUFPA e uma das integrantes mais antigas do Grupo Palha.

¹⁶ Atriz formada pelo Curso de Formação de Ator (1974), diretora teatral e cofundadora do Grupo Cena Aberta. Licenciada em Língua Portuguesa pela UFPA (1974), mestre em Estudos Literários pela UFMG (2001), doutora em Ciências Sociais pela UFPA (2008). Professora da UFPA desde 1978. Atuou como Diretora do Centro de Letras e Artes da UFPA (1989 a 1993). Vice-Reitora da UFPA (1993 a 1997). Ativista do movimento Negro, cofundadora do Centro de Estudos e Defesa do Negro do Pará - CEDENPA (1980). Membro do Grupo Interministerial de Valorização da População Negra - GTI (1996 a 2001). Coordenadora do Núcleo de Arte da UFPA (1997 a 2001). Implantou e coordenou o Programa de Ação Afirmativa do Ministério do Desenvolvimento Agrário (2001 a 2003). Membro da Comissão Técnica Nacional de Diversidade para Assuntos Relacionados à Educação dos Afro-Brasileiros - CADARA. Cofundadora do Grupo de Estudos Afroamazônicos da UFPA (2003). Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/2137015557793418>. Acesso em 21/07/2019.

¹⁷ Atriz e produtora do grupo Cuíra, também trabalhou com os grupos Palha, Usina Contemporânea de Teatro e Experiência.

¹⁸ Jornalista, radialista, escritor, dramaturgo e diretor, integrante do Cuíra. Escreveu várias peças também para o Grupo Experiência.

¹⁹ Atriz do Grupo Experiência, mantém, junto com a família, A Casa da Atriz, espaço independente destinado a ensaios e apresentações de espetáculos.

²⁰ Professor de teatro, conhecido como Paulão, é um dos atores mais antigos do Grupo Experiência.

²¹ Atriz do Grupo Gruta desde criança, trabalhou recentemente com o Grupo Cuíra.

²² Ator, diretor, escritor e dramaturgo integrante do Gruta. Trabalhou com o Usina Contemporânea de Teatro.

²³ Atriz-palhaça e terapeuta ocupacional, uma das mais antigas integrantes do Palhaços Trovadores.

²⁴ Atriz-palhaça e professora da ETDUFPA. Mestre pelo PPGArtes/UFPA e doutora pela EBA/UFMG. Ex-integrante do Palhaços Trovadores.

²⁵ Ator, escritor e jornalista, integrou o Grupo Cena Aberta e permaneceu no Gruta de 1987 a 2011.

enxergar as ramificações sem uma dimensão hierárquica. Cada sujeito, com suas próprias linhas, fluxos e geografias, integra um mapa que se refere às trajetórias de cada grupo. Estes grupos, por sua vez, integram um outro mapa que espelha o teatro de grupo feito na cidade e a interferência de sua produção no contexto sociopolítico e cultural.

Proponho, então, a noção de corpo-grupo a partir de pressupostos deleuzianos que abarcam as ideias de intensidade, multiplicidade, agenciamento e fluxos de força, e contribuem para a abordagem dos coletivos sob o prisma do movimento que não cessa de transformá-los e abrir espaço para os devires. Se, conforme Deleuze, um corpo se define sempre por uma infinidade de partículas decorrentes do encontro entre os corpos, quais sejam, as relações de repouso e movimento, velocidade e lentidão (DELEUZE, 2002, p. 128), creio ser pertinente pensar os grupos com base nos movimentos de que é capaz, e na potência gerada pelos encontros.

Na esteira do pensamento rizomático de Deleuze e Guattari, faz-se necessário examinar a noção de grupalidade pelo viés das diversas conexões possíveis entre os integrantes de um coletivo, e deste, com os demais. Peter Pál Pelbart (2010) e Rosyane Trotta (2011) foram autores importantes para compreender essa dimensão que comporta as formas de organização, as práticas e princípios que vão sendo delineados e revistos a partir do cotidiano de trabalho, a constante relação de subjetividades, os planos de composição, os espetáculos, enfim, uma gama de aspectos que determinam um modo de existência, cuja base são as alianças.

As múltiplas alianças remetem à imagem da rede, aqui entendida com base em Fernand Deligny, que inspirou Deleuze e Guattari na elaboração do conceito de rizoma. A ideia da rede como um modo de ser, quiçá constituinte da natureza humana (DELIGNY, 2018, p. 24), me parece adequada para refletir sobre a trama constituída por essas alianças. Deligny enxerga nas aranhas seres cujo exercício se assemelha ao nosso, ao tecermos redes conforme desenhamos nossos trajetos. A meu ver, a dupla via de construção entre os artistas e os grupos, ou seja, de um lado a ação individual compondo o coletivo, e de outro, o coletivo agindo sobre o indivíduo, o afetando, encontra um paralelo na seguinte afirmação de Deligny: “[...] uma rede tem trajetos. Também se poderia dizer que esses trajetos têm uma rede, constituem a rede, fazem-se em rede. Assim é com o aracniano: nunca se sabe se ele trama, ou se consiste apenas em ser tramado” (2018, p. 23).

Tal definição me remete especialmente aos encenadores e encenadoras que, em maior ou menor medida, constroem seus trajetos tecendo redes e se deixando enredar. O papel de liderança que quase sempre exercem nos grupos faz com que tenham uma grande capacidade de estabelecer conexões, e por isso talvez possamos vê-los como aracnianos por excelência.

Deligny diz que, sendo a rede obra de alguns, é impossível identificar o mestre de obras que teria gestado o projeto da rede em sua cabeça, alma ou coração (Idem, p. 24). Associando esta figura aos encenadores – mesmo os reconhecidos e legitimados enquanto mestres -, creio que não podem ter ideia do que será a rede tramada durante a trajetória do grupo. O acaso e o vagar são inerentes à rede, pois os seres se aproximam e passam a nutrir pelos outros uma simpatia particular sem que isso resulte em algo pré-determinado. Ao contrário do que se possa pensar, a rede não é um circuito fechado, pois está virada para fora. Nesse sentido, cada grupo é uma urdidura de fios invisíveis e, numa dimensão mais ampla, pontos a partir dos quais pode-se estender outros fios, ligando um grupo a outro ou representando os deslocamentos individuais pelos coletivos.

Ao eleger o afeto como principal viés para tecer um pensamento acerca do teatro local, Espinosa torna-se um dos principais acompanhantes desta construção. Afinal, se o homem é um ser cuja singularidade se faz e se refaz continuamente através das relações com outros seres, então o artista será resultado de influências, diálogos e parcerias estabelecidas com outros artistas; e as poéticas dos grupos, resultantes das interações entre seus integrantes e das conexões com outros coletivos. Os diretores teatrais, mais especificamente, são transformados na medida em que se deixam nutrir – ou afetar - pelas várias poéticas que os atravessam, num processo contínuo de constituição de si mesmos, conseqüentemente desdobrado no fazer dos grupos.

Daí a necessidade de examinar brevemente alguns pontos da filosofia espinosista, ao mesmo tempo em que me dou conta, ao longo do estudo, do quanto “o afeto tornou-se uma aposta crucial para reflexão sobre o teatro contemporâneo” (PAVIS, 2017, p. 21). Em primeiro lugar, a afirmação do campo da afetividade enquanto uma dimensão específica dos procedimentos mentais, os quais, porém, não são menos importantes do que acontece ao corpo. Contrapõe-se, portanto, à lógica cartesiana, segundo a qual matéria e espírito encontram-se apartados. Tanto que se lança à elaboração da ideia de uma geometria da vida afetiva, na qual as ações e os apetites humanos são tidos como questão de linhas, planos e corpos (ESPINOSA, 1983, p. 38), e considerados efeitos de movimento. Nessa perspectiva, linhas serão os percursos individuais, plenos de atravessamentos de outras trajetórias e de afetos; planos serão as diversas formas de composição entre os indivíduos, possíveis de acontecer também fora dos grupos, através de parcerias, identificações e influências; e corpos serão os grupos.

Esta investigação dialoga fortemente com o campo da filosofia teatral, “que procura esmiuçar a relação do teatro com a totalidade do mundo no conjunto dos demais entes e acontecimentos [...]” (DUBATTI, 2016, p. 15). Segundo o pesquisador argentino, ela tem uma

base diferente de outras disciplinas científicas dedicadas aos estudos teatrais, devido à incorporação de características peculiares, a exemplo de noções como função ontológica e existência, práticas teatrais e pensamento teatral (Idem, p. 16). Propõe, inclusive, um novo parâmetro para a articulação e a definição dos termos. Ao defender que a compreensão do teatro só é possível por meio da observação de sua práxis teatral singular, territorial e localizada, e consequentemente da produção de um pensamento teatral cartografado (Idem, p. 17), Jorge Dubatti torna-se um intercessor fundamental, pois esta ideia está na base desta pesquisa.

Ao perscrutar a relação do teatro com o ser, ele considera o acontecimento poético resultado direto da maneira como se dá o encontro entre os indivíduos. O convívio teatral engendra a *poiesis* em duas dimensões: a produtiva, gerada pelo trabalho dos artistas, e a receptiva, no momento em que o espetáculo chega ao espectador. O autor explica que “ambas se estimulam e se fundem no convívio, resultando em uma *poiesis* convivial” (Idem, p. 37). Isto é muito relevante, pois entendo que a grupalidade é decorrente, sobretudo, do modo particular de estar junto. Dubatti realça o caráter de experiência inerente ao teatro, incluindo o pensar enquanto experiência, fazendo uma distinção entre a perspectiva da semiótica e da filosofia do teatro: “Para a primeira, o teatro é um acontecimento de linguagem; para a segunda, um acontecimento ontológico” (Idem, p. 44). Tal ideia ecoa fortemente nesta pesquisa, interessada na camada de formação do ser através do teatro, e principalmente, do convívio.

Conforme Dubatti, a *poiesis teatral* envolve tanto a *ação de criar* quanto o *objeto criado*, a fabricação e o fabricado, em estreita relação. Além disso, “sua natureza temporal efêmera não lhe subtrai a entidade ontológica, ou seja, fazer um acontecimento e um objeto existirem no mundo” (Idem, p. 34). Chegamos à seguinte definição de Poética: “o estudo do acontecimento teatral a partir do exame de complexidade ontológica da *poiesis* teatral em sua dimensão produtiva, receptiva e da zona de experiência baseada na pragmática do convívio” (Idem). *Poiesis*, então, é o objeto de estudo da Poética, que por sua vez é uma disciplina da teatralogia; enquanto poética (com minúscula), seria “o conjunto de componentes constitutivos do ente poético, sua dupla articulação de produção e produto, [...] organizados hierarquicamente, por meio de procedimentos” (Idem, p. 35).

Ao aliar o sentido e o agir artístico diante do mundo, as obras guardarão diferenças exatamente em virtude de resultarem de buscas, desistências, persistências e escolhas. E porque os percursos são singulares, questões singulares também despontarão através dos processos criativos. As escolhas de um diretor ou de um grupo, portanto, são desdobramentos dos afetos dos criadores envolvidos. Ao falar de poéticas do afeto, pretendo assinalar de que maneira as poéticas dos grupos são determinadas pelos afetos. Implícitas nessa ideia estão algumas

dimensões que tocam mais de perto o indivíduo ou o coletivo. Uma experiência na condição de espectador, por exemplo, pode se configurar enquanto um afeto capaz de fazer com que as criações carreguem alguma centelha do que se viu e da qual se costuma dizer que, ao nos levantarmos da plateia do teatro, saímos transformados. Neste caso, um afeto pessoal espalha-se para um grupo inteiro, alimentando o corpo-grupo. De outro lado, a afetividade enredada nas relações pessoais favorece o caminho de construção conjunta do próprio grupo, e consequentemente, de sua poética.

Ainda conforme os pressupostos da filosofia teatral apontados por Dubatti, destaco o papel do artista como produtor de saberes, pensador e intelectual específico e insubstituível na geração de um pensamento único (2016, p. 94). Um pensamento produzido com base na práxis e sempre relacionado à dinâmica de trabalho, aos procedimentos estruturais e à concepção de teatro, faz desse artista a mais legítima referência sobre sua própria obra.

Diante da necessidade de dar a ver aspectos do teatro feito nas regiões mais distantes do eixo São Paulo-Rio de Janeiro, e apesar do crescente número de pesquisas acadêmicas em torno do tema, é imperioso o esforço no sentido de registrar nomes e experiências fundamentais e tão pouco conhecidas, a fim de contribuir para uma visão mais abrangente de fatos que compõem o panorama do teatro brasileiro.

Embora esta investigação não esteja pautada nos paradigmas da historiografia, é importante frisar que a noção de história contempla não apenas eventos cronologicamente apresentados sob a lógica da causalidade, mas sim enquanto desdobramento da existência humana, e por isso, repleta de mistérios, descontinuidades e interrogações. Naturalmente, os testemunhos e documentos são incapazes de garantir a reatualização dos fatos, e a apreensão das suas ressonâncias liga-se ao modo como observamos. Daí a importância de delimitar o ponto de vista por meio do qual se interpreta os fatos, o que poderá fazer surgir um sentido para entendermos nosso passado e também o presente. Fernando Galera apresenta esta inspiradora definição:

A história deve ser celebração, amor, diálogo e comunidade, luta e mais. Tristeza e lágrimas também! [...] Em suma: o que somos, o que fomos, o que seremos, é sempre história: um fio, muitos fios, urdindo-se enquanto se fazem vida: tecidos nos/ dos homens (GALERA, 2014, p. 113).

Concepção que vem ao encontro do desejo de produzir um trabalho no qual os vazios, as imprecisões e as emoções sejam incorporados, sem no entanto perder o valor de registro histórico. A ideia de que o tecido da história é feito também por fios entrelaçados com a linha dos sentimentos soa bem a esta pesquisa, que mesmo adotando a ótica do afeto, intenciona contribuir para sua construção.

A partir desse papel central do indivíduo nos acontecimentos, torna-se fundamental atentar ao seu processo de realização, principalmente para o fato de sermos resultado do nosso poder de afetar e sermos afetados. Se relato e narrativa dizem tanto do que é *história*, é encantador pensar em uma “trama cosida com muitos fios e des-a-fios de vidas, um emaranhado tecido. Muitos nós e emendas que seguidamente observadas compõem possibilidades, sentidos” (Idem). Seriam, então, os nós e as emendas entre as pessoas na vida e no teatro o que compõem sentidos que vão além da forma, da estética, da poética dos grupos.

Essa trama complexa, cuja urdidura tem no movimento a sua base, exige um olhar que se deixe permear pela fluidez com que os fios foram se cruzando. A ênfase na produção de caminhos e na invenção de modos de caminhar demanda uma metodologia capaz de comportar uma dimensão processual da realidade. Realidade complexa, passível de ser desmembrada em vários recortes interligados entre si, e abordada por meio de uma perspectiva que torne visível o comum e as diferenças. Emaranhado tecido no qual alguns nós e emendas me são familiares, devido ao ponto de vista de uma pesquisadora implicada no objeto, na condição de integrante de um dos grupos estudados, e também pela amizade com a maioria dos sujeitos.

Quinto princípio rizomático, a cartografia possibilita olhar os grupos de teatro a partir dos caminhos individuais de atores e encenadores, mas principalmente, das conexões e rupturas que provocaram novas composições, por sua vez, sempre sujeitas a variações. Como observa Deleuze, “o mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente” (DELEUZE, GUATTARI, 2011, p. 30). Interessa, aqui, perceber o processo de configuração dos territórios, de que maneira os indivíduos os coabitaram e compartilharam suas práticas, levando muitas vezes a alterações significativas desses territórios e a constituição de outros. Portanto, apresenta-se a necessidade de compreender a sincronização de ritmos, a modulação de intensidades e as ressonâncias afetivas no âmbito de cada grupo, e até que ponto as linhas de fuga levam a novas organizações. Esse último aspecto tem a ver com o princípio de ruptura assignificante, como chamam Deleuze e Guattari, quando a ruptura provoca a reestratificação do conjunto.

Aproximando o princípio do rizoma ao objeto aqui proposto, qualquer criador pode se conectar a um ou a vários grupos, assim como a outros criadores, em um mesmo recorte temporal ou em momentos diferentes. As direções movediças de que fala Deleuze implicam na metamorfose, tanto do indivíduo, quanto do coletivo. Contudo, essa metamorfose não faz desaparecer completamente traços característicos de determinado encenador ou grupo; ainda que tenham sido negados, eles constituem as trajetórias por meio das alianças e, graças aos trânsitos dos criadores pelos grupos, são revistos, reconfigurados ou até mesmo ocultados.

Quando, por exemplo, um grupo se constitui em função de uma dissidência, em geral há traços completamente diversos do primeiro, práticas que o distinguirão daquilo que existia antes. Por outro lado, dificilmente não haverá vestígio algum desse convívio anterior que, de certa forma, ajudou a preparar o devir de outro coletivo.

Todos esses movimentos geram um desenho repleto de linhas às quais busco dar visibilidade através dos mapas ou diagramas, que indicarão, por exemplo, as funções exercidas pelos criadores nos grupos e o tipo de relação estabelecida com os mesmos. Uma primeira linha é construída em torno dos três grupos mais antigos – Gruta, Experiência e Cena Aberta, delineando os “círculos de convergência ao redor de singularidades sucessivas” (DELEUZE, GUATTARI, 1995, p. 28), semelhantes a platôs, definidos como multiplicidades conectáveis com outras hastes (Idem, p. 44). Neste recorte (e somente nele) eles assumem o lugar de início, já que, na verdade, também estão no meio, pois outros grupos vieram antes, naturalmente. E os criados depois serão novos círculos de convergência em outras direções, determinadas pelos afetos. Tais direções refletem o que cada um seleciona para compor com o próprio corpo, o que aumenta ou diminui sua potência de agir.

Vale sublinhar a definição de Deleuze de um mapa ou diagrama: “conjunto de linhas diversas funcionando ao mesmo tempo” (2013, p. 47). Observa, ainda, que há tipos de linhas muito diferentes, podem ser abstratas ou representarem alguma coisa, terem ou não segmento, serem dimensionais ou direcionais. Para Deleuze, as pessoas, coisas ou acontecimentos são compostas por linhas, ou mesmo as compõem, criam ou as tomam emprestado. “Por isso cada coisa tem sua geografia, sua cartografia, seu diagrama” (Idem). Segundo ele, o diagrama é o plano em que operam as distintas forças, sempre em relação, é “a apresentação das relações de força que caracterizam uma formação; é a repartição dos poderes de afetar e dos poderes de ser afetado; é a mistura das puras funções não-formalizadas e das puras matérias não-formadas” (DELEUZE, 1988, p. 80).

O conceito de cartografia de Deleuze e Guattari dispara questões de ordem metodológica através dos autores Eduardo Passos e Regina Benevides de Barros, entre outros. No ensaio *A cartografia como método de pesquisa-intervenção* (2015), apontam uma forma de caminhar que não se pauta em regras prontas ou objetivos pré-estabelecidos. Para eles, o método cartográfico pressupõe a abertura ao que o próprio percurso traça como metas, “considerando os efeitos do processo do pesquisar sobre o objeto de pesquisa, o pesquisador e seus resultados” (PASSOS, BARROS, 2015, p.17). Isso me parece bem de acordo com aquilo que Dubatti considera condição essencial para pensar o teatro: a participação da zona de experiência e subjetivação gerada no acontecimento teatral (DUBATTI, 2016, p. 22). Creio que esse princípio

está presente no desenvolvimento deste estudo, exatamente devido à minha proximidade de determinada zona de experiência. Os depoimentos dos sujeitos abrem um inequívoco espaço para uma escrita de afetos, escapando a qualquer tentativa de prever o resultado. Sendo as experiências dos sujeitos o que mais me interessa, reconheço nesta escrita a minha própria experiência enquanto artista e espectadora, o saber que emerge do fazer, o saber na experiência que se torna experiência do saber (PASSOS, BARROS, 2015, p.18).

Ao assumir uma atitude de pesquisa distante da neutralidade, me lanço no plano da experiência, e conseqüentemente, no plano implicacional dos quais falam os autores. Almejo ir além da simples representação do objeto, lendo a realidade através do sobrevoo conceitual, mas sim, me comprometer com a produção de um novo olhar sobre os grupos e os sujeitos que os constituem. Se o método cartográfico implica em habitar um território existencial (ALVAREZ, PASSOS, 2015, p. 131), sua aplicação exige do aprendiz-cartógrafo uma “abertura engajada e afetiva ao território existencial, para que possa penetrar esse campo numa perspectiva de composição e conjugação de forças, construindo o conhecimento com e não sobre o campo pesquisado, encontrando o que nem se sabe bem o que é” (Idem, pp. 137-138).

Quanto aos procedimentos para operar com a cartografia, Virgínia Kastrup aponta quatro variedades de atenção para o cartógrafo: o rastreio, o toque, o pouso e o reconhecimento atento. A autora define o rastreio como “um gesto de varredura do campo” (2015, p. 40), constituído por uma espécie de alvo móvel, com metas em variação contínua. Nesse sentido, creio que meu interesse pelos grupos e as relações pessoais neles envolvidas, antes mesmo de ter delineado o tema da pesquisa, se constituiu no rastreio daquilo que me afetava enquanto pesquisadora. O toque, por sua vez, liga-se a uma sensação capaz de acionar o processo de seleção do cartógrafo, cuja subjetividade é afetada pelo mundo em sua dimensão de matéria-força e não na dimensão de matéria-forma (Idem, p. 42). Já o pouso remete a um olhar que define melhor um campo de observação; ele é reconfigurado e ampliado como se fizéssemos um *zoom* (Idem, p. 43). Por fim, Kastrup explica que o reconhecimento atento possui a característica de “nos reconduzir ao objeto para destacar seus contornos singulares” (Idem, p. 45), fazendo com que a percepção seja “lançada para imagens do passado conservadas na memória” (Idem). Essa breve síntese das variedades de atenção, longe de esgotar sua profundidade teórica, visa a reiterar o quanto o trajeto desta pesquisa move-se conforme os princípios de mobilidade e afetação contemplados pela cartografia.

Pormenorizar o acontecimento e perguntar não a razão de algo, mas sim seu modo, cria uma atmosfera propícia à cartografia (COSTA, ANGELI, FONSECA, 2012, p. 46), e me parece ser o centro das minhas indagações. Segundo os autores,

Pesquisar com a cartografia é encontrar-se com reentrâncias fugidias de dimensões mínimas que abrem problemáticas ilimitadas, sem espaços para binarismos advindos de partição abstrata do mundo em categorias estanques. Encontro singular e intempestivo entre os fluxos de um devir-mundo que tecem o cartógrafo e sua cartografia: olho e paisagem são um movimento de movimentos em encontro. Movimentos do mundo que tornam impossível a neutralidade do ver: a perspectiva é a afirmação do ser em seu modo (Idem, p. 47).

Pautada no princípio de “dizer e saber com”, inerente aos procedimentos cartográficos, a pesquisa se assenta sobre as narrativas dos sujeitos, fundamentais para evidenciar os processos de subjetivação, sempre atravessados por conexões instantâneas e cambiantes, que irrompem em uma nova forma de subjetivar-se a todo momento. O mergulho nas individualidades e nas experiências particulares exige uma metodologia que comporte múltiplos olhares sobre um mesmo fato, sem a preocupação de afirmar verdades, mas sim “afirmar *uma* verdade no encontro com o mundo” (Idem, p. 47), partindo de memórias e relatos pessoais a fim de construir meu próprio olhar sobre um representativo fragmento do teatro paraense.

A pesquisa de campo teve início com a elaboração do roteiro das entrevistas, um guia para a conversa com os diretores e diretoras, completamente sujeito a desvios e adaptações. Inicialmente, foram elaboradas quarenta perguntas que buscavam contemplar tanto a trajetória individual quanto a do coletivo, pautadas na intenção de abrir espaço a reflexões sobre aspectos relacionados ao trabalho de encenador, tais como procedimentos, princípios etc. Em seguida, essas questões foram organizadas em blocos de assuntos, o que gerou a inclusão de mais dez perguntas, totalizando cinquenta. Para cada bloco, foi elaborada uma espécie de introdução, buscando aproximar o entrevistado do tema e aquecer a conversa.

A primeira a ser entrevistada foi Wlad Lima, com quem pude testar a estrutura do roteiro, graças à sua dupla condição de sujeito e coorientadora. Num exercício de “distanciamento” do lugar de entrevistada, Wlad logo apontaria que algumas dessas introduções soavam extremamente acadêmicas e poderiam dificultar o diálogo. Sugeriu, então, que esses pequenos textos servissem para conduzir os meus questionamentos sem necessariamente estarem explicitados na conversa. Portanto, ao longo da realização das outras entrevistas eles desapareceram completamente e deram lugar a uma conversa bem mais fluida, diluindo as questões e imprimindo uma feição bastante particular a cada uma das entrevistas. Sem dúvida, a relação de amizade com a maioria dos sujeitos as transformou em momentos agradáveis de compartilhamento de lembranças, reflexões e até mesmo divagações, pois houve espaço, inclusive, para falar da vida, de filhos, dos amigos comuns.

Busquei, nessas conversas (quase vinte horas de gravações transcritas), pistas para pensar a estrutura do trabalho. Inúmeras foram as tentativas de encontrar a forma de traduzir

meu olhar sobre algo que me emociona e onde vejo tanta movência. Movência, aliás, que atravessa a pesquisa em várias dimensões, inclusive porque alguns dos meus paradas acontecem em áreas em permanente transformação. Isto é, ao construir a tese me guiando pelos pensamentos de criadores que se constituem contemporaneamente a mim, preciso lidar com mudanças no cerne desses pensamentos. Contudo, acredito na possibilidade de contribuir para uma reflexão mais ampla sobre aspectos dos coletivos em rede, mesmo que me escapem uma ou outra atualização. Além disso, como desenhar as linhas de vida, trançadas às linhas dos grupos, de maneira a elaborar mapas que tornem visíveis tantas tramas, feitas de matérias tão delicadas como o amor e a amizade? Inevitáveis as idas e vindas quanto à decisão de qual base teria esse bordado.

Quanto à estrutura da tese, um aspecto foi se delineando conforme o desenvolvimento da escrita. Embora o foco da primeira seção seja a ideia de corpo-grupo a partir da filosofia de Espinosa, a intenção foi não dividir rigidamente teoria e análise, e sim, abrir espaço para os atravessamentos entre as partes, favorecendo a permeabilidade entre as questões teóricas e aquelas trazidas pelos sujeitos da pesquisa. No centro dessa noção, o grupo enquanto corpo estruturado através das várias interações entre seus órgãos-integrantes, algo que ressoa diretamente das práticas e *modus operandi* dos coletivos. O conceito de afeto, fundamental em Espinosa, e retomado por autores como Deleuze, Nietzsche e Marilena Chauí, faz desdobrar a reflexão sobre as noções de afecções - o amor e a amizade, e também sobre encontro, experiência, modos de existência e influências.

A segunda seção, intitulada *Grupo-gente ou a expressividade dos afetos*, se constitui de ensaios em torno das diferentes grupalidades e distintas composições dos corpos-grupos, tendo como base as entrevistas concedidas e os trabalhos acadêmicos produzidos pelos próprios artistas ou sobre eles, num total de doze dissertações, quatro teses, duas monografias, quatro artigos, além de um livro. Material de primeira grandeza, nele encontrei valiosos registros e reflexões acerca da prática dos coletivos e busquei pinçar os retalhos para tecer esta grande colcha. O objetivo foi colocar em evidência pensamentos teatrais gerados “na práxis, sobre a práxis e para a práxis” (DUBATTI, 2016, p. 94), sempre procurando ressaltar as interseções entre os sujeitos, os afetos sobre os quais se fundam tais pensamentos. Conforme Dubatti, eles não se limitam ao que é específico do trabalho e da poética teatrais, mas envolvem a visão de mundo: “Gera-se um olhar abrangente afetado pela existência no teatro” (Idem). As singularidades existenciais, portanto, não se desvinculam das singularidades teatrais. Por isso é tão importante sublinhar a diferença enquanto princípio nesta cartografia; do sobrevoo ao pouso, cada criador conduz a abordagem de cada grupalidade. Seja partindo do movimento

individual, de um trabalho específico ou de uma fala compartilhada pelo grupo, o propósito foi captar as diferentes intensidades.

Considero a terceira seção uma espécie de epílogo, no qual volto a alguns aspectos, buscando alinhavar os coletivos enquanto uma rede formada pelos trânsitos e alianças entre seus artistas. Para essa abordagem mais ampla, os horizontes são a própria configuração do movimento teatral nas últimas décadas – suas principais características e transformações, os espaços mantidos pelos artistas de forma independente, que terminam desenhando uma rede de colaboração e, por fim, a condição de amazônidas como pano de fundo comum a todos os coletivos, que acionam criações estéticas tão distintas.

Consciente da incompletude inevitável de uma pesquisa cujo tema envolve uma enorme galeria de nomes e acontecimentos, guardo o desejo de que este trabalho possa acrescentar algo ao cenário artístico e acadêmico da cidade que me presenteou com tantos afetos e lindos exemplos de resistência e amor ao teatro. Cidade onde pude testemunhar encontros humanos tão verdadeiros e potentes e ainda ser acolhida em muitos sonhos e fazeres criativos. A cada um dos homens e das mulheres que fizeram e fazem do teatro paraense um dos mais criativos e de qualidade ímpar, meu profundo respeito e gratidão. Àqueles que foram brevemente citados ou mesmo não inclusos, meu compromisso íntimo de, como docente, estimular outras pesquisas em torno desses criadores e de seus coletivos. Celebro a existência de todos eles – os que já se foram e os que aí estão – com uma frase do grande dramaturgo e diretor César Vieira²⁶, que há cinquenta e três anos se mantém incansável à frente do grupo paulista Teatro União e Olho Vivo:

“Sou como soca de cana, me cortem que eu nasço sempre!”

2. CORPO-GRUPO

“[...] é preciso admitir que a existência não está mais apenas “nos seres, mas entre os seres” (SOURIAU, p. 88 apud LAPOUJADE, 2017, p. 62).

O entre. Se tivesse que escolher uma palavra para traduzir a essência deste trabalho, seria essa. Percorro, então, possíveis dimensões desse entre que busco enxergar, entender e,

²⁶ Idíbal Almeida Piveta (1931, Jundiá-SP). Autor, diretor e advogado. Pioneiro na utilização dos processos de criação coletiva, dedicando-se a uma dramaturgia popular e comprometida com o teatro de resistência. Um dos fundadores do Grupo nascido no ambiente acadêmico em 1969, e com significativa produção de espetáculos para circuito de periferia, teve importante atuação defendendo presos políticos durante a ditadura militar. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa209050/cesar-vieira>. Acesso em 31/12/2019.

quem sabe, explicar. Ao olhar uma rede de coletivos teatrais da cidade de Belém do Pará, procuro sinais dos acontecimentos entre os artistas que possam ter se desdobrado nas poéticas dos grupos. Se cada indivíduo já comporta muitos entres, um núcleo de indivíduos que se juntam em torno de ideias comuns comportam outros tantos, naturalmente. Desenvolvem trajetórias por meio do contínuo movimento de conciliar as particularidades e aquilo que comungam; trajetórias que são ao mesmo tempo do indivíduo e do coletivo, formado por vozes heterogêneas em busca de um mesmo diapasão. Cada grupo resulta de entrelaçamentos que moldam suas opções estéticas, seus procedimentos de criação, seus princípios éticos. Há, também, o meu lugar de artista-pesquisadora, entre o palco e a escrita, entre o ponto de vista de espectadora da produção dos grupos e o de quem deseja mergulhar nesse universo, entre o olhar amoroso e a necessidade de tocar em questões espinhosas quando se trata de convívio e relações humanas. Sendo o teatro um território de encontro, entendo que pensar o teatro como relação é afirmar a sua potência máxima.

Estou entre essa gente de teatro sobre a qual e com a qual escolhi falar, e me orgulho demais disso. É com esse orgulho que persigo uma escrita capaz de fazer compreensível o que penso, mas, principalmente, o que sinto. Afinal, escolho falar do teatro a partir dos grupos; deles, escolho falar a partir de um aspecto delicado: os afetos. Sempre me pareceu muito forte a potência dos afetos no coletivo. A vontade de traduzir, pelo menos em parte, a intensidade do que é construído desse modo, me leva a correr o risco de buscar uma forma que não se feche à emoção; pelo contrário, deixe escapar o meu próprio afeto pelos sujeitos - amigos, na verdade.

Humberto Maturana, cientista que reconhece a estreita relação entre razão e emoção, afirma que todo sistema racional se baseia em certas premissas aceitas a priori, num espaço de preferências, um espaço emocional, dos quereres e desejos das pessoas (2014, p. 59). A partir dessa proposição do biólogo que fala do amor como condição de encaixe espontâneo e recíproco, sem justificção racional (Idem, p. 220), me atrevo a tratá-lo como argamassa dessa construção que são os grupos ou, para usar uma imagem mais próxima daquilo que é vivo, amor como adubo no cultivo que os fortalece. Por outro lado, é preciso atentar ao seu avesso, quando o amor se reveste de dor, constituindo um afeto triste. Na prática dos grupos, observo que, nessa condição, o amor pode diminuir a potência de agir, paralisando as atividades de um grupo, mas também motivar um processo criativo, como forma de purgar a tristeza. Para Maturana,

o amor resulta na recorrência de interações [...] pode se dar em algumas poucas dimensões, como a envolvida na simples coexistência de viajar juntos em um trem, em respeito mútuo; ou pode se dar em muitas dimensões como quando duas pessoas vivem juntas, como um casal que se ama; ou pode mesmo se dar nas dimensões peculiares de coexistência como a de alguém que tem um animal de estimação. O que

é especialmente humano no amor não é o amor, mas o que fazemos no amor enquanto humanos (MATURANA, 2014, pp. 21-22).

As diferentes camadas sinalizadas pelo autor me fazem pensar na dimensão do amor envolvida na coexistência em um grupo de teatro. Convívio que implica a articulação sensível entre existência e ato criativo, o que pode acontecer através de uma delicada tensão, ou até mesmo da instauração do caos e, por vezes, das crises e cisões. Se o amor pode estar em situações corriqueiras, o que dizer então de um espaço essencialmente agregador, para o qual convergem pontos de vista, trajetórias, emoções, sonhos e desejos. Enquanto humanos que somos, o amor nos faz artistas; no amor e do amor nos dedicamos ao ofício teatral. Para Maturana, “condição dinâmica espontânea da aceitação, por um sistema vivo, de sua coexistência com outro (ou outros) sistema (s) vivo (s)” (Idem, p. 220), o amor será visto aqui enquanto afecção capaz de nutrir o corpo-grupo.

Enquanto seres amorosos que somos, interagimos apenas porque nos agrada, porque nos movemos entre a simpatia e o amor mais extremo em que se “abre um espaço de existência em todas as dimensões da convivência” (Idem, p. 107). Em Hegel, “a noção de amor indica também e sobretudo o caráter profundo do ser em comum, a compenetração de e pelo outro, [...] a trama espiritual de corpos irreduzíveis, o reconhecimento entre iguais [...]” (FIMIANI, 2004, p. 103). Para Lacan, o amor é uma relação que nos desampara, mas que nos recria (ROLNIK, 2011, p. 26). Nos transformamos na medida em que nos implicamos com o que é diferente. Importante frisar a compreensão expandida do amor, para além da acepção contida no amor erótico, que também atravessa o fazer dos grupos, mas sublinho especialmente o amor entre companheiros com quem se trabalha por muito tempo, permeado de respeito e admiração.

Ao lado do amor, a amizade tem um papel crucial na formação e na dinâmica dos coletivos com seu poder agregador. Segundo Ortega, “a amizade constitui uma nova sensibilidade e uma forma diferente de perceber a realidade”, configurando uma afinidade eletiva (ORTEGA, 1999, p. 27). Michel Foucault, ao discutir a dimensão intersubjetiva na constituição do si mesmo, considera a amizade um elemento de ligação entre a elaboração individual e a subjetivação coletiva. Afinal, nos constituímos sempre através do outro. Para ele, o sujeito representa uma derivação, não um sujeito pessoal, mas um modo de intensidade (Idem, p. 62). Penso que tal concepção é pertinente, pois, embora as histórias de vida dos aqui chamados criadores sejam importantes, o acento está muito mais naquilo que são quando em relação, em como se deixam afetar e como afetam o outro.

Hannah Arendt (2002) afirma que, em grande parte, a amizade consiste no falar sobre algo que os amigos têm em comum. No decorrer da vida, esses assuntos ganham uma

articulação específica, desenvolvem-se, expandem-se e começam a constituir um pequeno mundo particular. Para ela, a comunidade nasce do igualar-se, sem que isso signifique a eliminação das diferenças, ao contrário, serão sempre pessoas diferentes e desiguais. A comunidade surge através do elemento político que, “na amizade, reside no fato de que, no verdadeiro diálogo, cada um dos amigos pode compreender a verdade inerente à opinião do outro” (p. 99). Portanto, ver o mundo do ponto de vista do outro é o *insight* político por excelência, diz ela, e então, indivíduos diferentes tornam-se parceiros iguais em um mundo comum (pp. 98-99). É exatamente esse mundo comum construído nos grupos que permite a cada integrante ser capaz de ver uma questão sob o ponto de vista do outro, mesmo que isso não signifique a concordância. O exercício da criação teatral em grupo implica o colocar-se diante do outro, e exige um sistema ético próprio, profundamente arraigado na lógica da alteridade.

Sandra Fernandes nos mostra que, em Foucault, a amizade é a forma de vida eleita quando se atualiza a estética da existência. Postulada como uma ética que se propõe a intensificar a experimentação a fim de construir novas formas de relacionamento, constitui uma possibilidade de transfiguração para os implicados. Fernandes complementa:

Pois a constituição de si passa pela abertura do outro, mas não de qualquer outro. Pois o lugar do amigo não é o de qualquer outro. É nesse momento que a amizade aparece. Esse outro é o outro de nossa eleição, de nossa afinidade, por quem sentimos afeto, simpatia e temos prazer em conviver. Será ele que, ao nos confrontarmos, irá nos fazer pensar sobre nós e que contribuirá para ‘uma mudança dentro de nós, uma fabricação de nós que é ao mesmo tempo uma fabricação do outro. Pois o outro também, nós o construímos: [...] como poderíamos conhecê-lo senão encontrando caminhos até ele?’ (FERNANDES, 2011, p. 388)

Elegemos aquelas pessoas que nos farão pensar sobre nós, o “que implica um encontro com o Fora, uma caminhada das almas ao ar livre, na ‘grande-estrada’” (PELBART, 2013, p. 309). Estrada que seria muito mais árida não fossem os amigos. Graças à confiança inerente à amizade, é sempre possível essa mudança mútua, um exercício de liberdade na fabricação de si e do outro. Para Hermann, “o outro só existe para que o sujeito possa se reconhecer” (2014, p. 46 apud CENCI, 2016, p. 11). Ele reitera o diálogo como forma de abertura de horizontes para a produção de um sentido comum, mas também para o desenvolvimento de identidades, o que não significa unidade; pelo contrário, somos feitos de inúmeras contradições. Acredito que tudo isso atravessa intensamente os grupos de teatro, espaços de criação artística, mas sobretudo de formação do indivíduo.

Amor, amizade e identificação intelectual alimentam os corpos-grupos de maneiras diferenciadas, reforçando a singularidade das composições particulares das intensidades envolvidas. Imaginar cada grupo enquanto corpo dispara reflexões acerca daquilo que os

particulariza, a começar pelos efeitos dos deslocamentos de seus órgãos-integrantes. Os coletivos, então, ganham feições resultantes, pelo menos em parte, das conexões e rupturas entre os indivíduos, e da dimensão que elas alcançam em suas vidas. Ou seja, cada composição produz elementos e dinâmicas particulares que constituem a base das trajetórias dos coletivos, aqui tomados como novas singularidades, e, por isso, possuidores de atributos que os distinguem dos outros, a exemplo do que acontece com os próprios seres humanos, conforme Espinosa.

Cabe observar que a noção de atributos não implica em rigidez identitária, ao contrário, “em Espinosa, os atributos são formas dinâmicas e ativas” (DELEUZE, 2017, p. 47). Sabemos que os grupos lidam o tempo todo com a dinâmica entre a permanência e a transformação. O anseio de estabilidade se contrapõe à transitoriedade do ato cênico, único e efêmero. Após o breve instante consumado ao vivo e na presença de atores e espectadores, o teatro só permanece como memória. A permanência dos grupos constitui uma tradição que também sofre mutações e alterações de rumo, marcada pelas renovações promovidas a cada geração.

Em artigo sobre coletivos teatrais, Rosyane Trotta (2011) afirma que a “grupalidade se orienta pela ênfase conservadora” (p. 212), isto é, há o intuito de preservar algo que foi capaz, em dado momento, de aglutinar pessoas em torno do exercício cênico. Compreendo grupalidade como o movimento de se juntar àqueles que enxergam o fazer teatral sob uma perspectiva semelhante, e também as particularidades dos grupos. E, de fato, integrar um grupo teatral já indica um desejo de continuidade, a necessária sensação de estar entre os seus para que se possa vislumbrar um aprimoramento dentro de um campo de investigação formal. Construir longas parcerias é, sem dúvida, o caminho mais promissor para o mergulho no jogo criativo que, com o passar do tempo, “acumula uma experiência em comum cuja memória vai constituindo a identidade artística e a autonomia autoral do conjunto” (p. 214).

Creio que isso aponta para a conciliação de dois movimentos, pois ao mesmo tempo em que se aprofunda em determinada linguagem e pesquisa estética ao lado de parceiros nos quais se confia, por outro deve-se atentar ao risco de se acomodar em fórmulas já conhecidas. Naturalmente, cada processo de criação tende a partir de recursos técnicos e formas já assimiladas, que podem ou não servir à sua própria reinvenção. Este é um aspecto que considero importante reconhecer nos grupos, ou seja, se eles cristalizam suas descobertas e acabam estagnando, restritos a revisitar velhas certezas, ou conseguem reservar o espaço do risco, usando a experiência do percurso para testar outros caminhos?

Antes de tentar vislumbrar possíveis respostas para essas e outras questões, é preciso explicitar os pressupostos filosóficos com os quais opero ao delinear a noção de corpo-grupo. A imagem de Georgette Fadel (2012) é inspiradora:

Um grupo começa a criar suas formas de funcionar. Órgãos. Papéis. Aos poucos vai se formando um corpo com certo coração, certas maneiras e estruturas para digestões necessárias, ritmo respiratório, gestos e opiniões de um certo cérebro olhando o mundo. Pernas, braços, mãos, bocas e o amado venerável umbigo (p. 207).

Desse corpo me salta uma intrínseca organicidade, pois as formas próprias de funcionar serão criadas conforme a maneira de olhar o mundo, e o resultado estético do seu trabalho trará vestígios da digestão e ritmo respiratório de cada um. As peculiaridades estão postas desde o processo, a começar pela medida do desejo de mergulhar numa investigação. Sendo assim, um grupo disposto a pesquisar determinado mote traçará uma dinâmica de trabalho completamente distinta de um outro interessado em montar um espetáculo do modo mais objetivo possível. A criação da cena se dará, portanto, por caminhos bem diferentes entre si. Cada corpo-grupo se relaciona com o tempo segundo os seus anseios ou suas necessidades, podendo fazê-lo jorrar para que a cena surja de um mergulho profundo em alguma questão ou, por exemplo, na iminência da estreia, buscar eficiência nos ensaios dentro de agendas apertadas.

A construção de um corpo coletivo carece do exercício generoso da troca, no qual está implicado o desprendimento de vaidades limitadoras em prol de um resultado que é (ou deveria ser) de todos. A complexa operação de fusão das idiosincrasias pessoais, por vezes aparente e transitória, permite emergir uma entidade enunciada como “nós”, que pode (ou não) se tornar a semente de uma instância coletiva. Segundo Trotta,

[...] para que o coletivo se constitua como tal, não basta que se somem as individualidades e nem mesmo que elas reconheçam entre si algumas afinidades. Trata-se de um processo mais longo e que requer investimento para que o diálogo entre os sujeitos – aproximados em suas afinidades, conflitados em suas diferenças e liberados da fantasia de que o grupo absorverá suas expectativas – produza um campo comum de atuação (2011, p. 220).

Ainda provocada pela imagem de Fadel, devo, contudo, pontuar que minha compreensão acerca da natureza do corpo-grupo se aproxima mais da ideia de um corpo sem órgãos, porque povoado por intensidades, “tão vivo e fervilhante que ele expulsou o organismo e sua organização” (DELEUZE, 1995, p. 56). Não é simplesmente um agregado de partes, mas fluxos de forças, um ser movente, determinado pelo ritmo das várias interações entre os criadores, sempre efetuadas conforme as circunstâncias e os afetos. Composto de multiplicidades, o corpo-grupo possui partículas que não precisam se mover com o mesmo grau de rapidez, mas, sim, comunicar uns aos outros numa proporção certa. Essas relações devem favorecer o aumento de sua potência e conseqüentemente a sua continuidade.

De Espinosa, destaco a ideia, longamente desdobrada por Deleuze, de que o corpo se define pelas relações que o compõem, bem como pela capacidade de afetar e ser afetado. Capacidade que pode variar, pois “a conexão que caracteriza um modo existente no seu conjunto é dotada de um tipo de elasticidade” (DELEUZE, 2017, p. 245). Faz-se necessário delimitar o conceito de afeto: “as afecções do Corpo que aumentam ou diminuem, ajudam ou limitam, a potência de agir deste Corpo e ao mesmo tempo as ideias desta afecção” (ESPINOSA, 1983, p. 38). Ou seja, enquanto a afecção é um estado, o afeto envolve a relação temporal ou a mudança de estado, aglutinando corpo e mente, e decorre da ideia de afecção. Se a afecção implica a presença do corpo afetante (DELEUZE, 2002, p. 56), então o afeto sempre resultará de uma relação, seja ela entre o indivíduo e um espetáculo, seja entre indivíduos, por meio da amizade, do amor ou da identificação intelectual. Por outro lado, muitas cisões entre criadores no âmbito dos coletivos teatrais acontecem porque a composição de relações nem sempre coincide com a conservação das mesmas. Nesse caso, inevitavelmente, as estruturas do corpo se alteram, já que Espinosa as define como um sistema de conexões entre as partes de um corpo (Idem, p. 311). Quando os integrantes – considerados aqui como partes – já não estão compondo adequadamente e se retiram devido a alguma divergência, algo muda na estrutura dos grupos. Isso não determina, necessariamente, o seu fim, mas demanda a busca de um novo ponto de equilíbrio para seguir em frente.

Creio que é possível pensarmos os grupos como modos de existência, que, segundo Espinosa, são compostos por um grande número de partes e afetados de muitas maneiras. Sua essência é um grau de intensidade, um grau de potência irreduzível, e eles só deixarão de existir se não puderem mais manter entre suas partes a conexão que os caracteriza (DELEUZE, 2017, p. 240). Portanto, para que o todo funcione, é indispensável a vinculação recíproca entre as partes, um ajuste entre suas naturezas, um relativo apaziguamento das contradições internas. No âmbito do trabalho coletivo, elas serão inevitáveis, mas é necessário encontrar uma maneira de conciliar todas as vozes a fim de produzir uma fala comum. É um complexo jogo de relações, que a todo momento pode ser reconfigurado. A convivência exige tolerância para que as contradições não se tornem afetos tristes e diminuam, assim, a potência de agir. Contudo, se começa a existir um desacordo muito evidente entre uma parte (integrante) e o todo (grupo), e o movimento de uma dessas partes passa a não mais se conformar ao movimento das outras, é normal que algo se rompa entre elas, ainda que isso não resulte em um distanciamento definitivo.

A despeito das muitas diferenças possíveis entre as essências, e conseqüentemente entre os afetos, forças que comportam uma gama infinita de variáveis, Espinosa diz que quando os

indivíduos concorrem para uma única ação de maneira que todos sejam simultaneamente causa de um único efeito, são todos uma coisa singular (CHAUÍ, 2011, p. 72). Poderia dizer que a simultaneidade na produção de um mesmo efeito talvez seja um dos aspectos mais fortes no teatro de grupo. Um único efeito, produzido pelo desejo de construir junto, para além das singularidades, quiçá divergentes entre si; “[...] multiplicidades de multiplicidades que formam um mesmo agenciamento, que se exercem no mesmo agenciamento” (DELEUZE, 1995, p. 62).

Processos de criação implicam o ato de agenciar, quando múltiplos agentes entram em ação (SOUZA, 2012, p. 29). Criar em grupo requer agenciamentos coletivos, o que não indica nenhum sentido totalizador, pois a diferença dos elementos envolvidos se mantém. Conforme aumentam as conexões, e os diálogos entre as multiplicidades geram a criação, mais há agenciamentos, considerados por Deleuze a unidade real mínima que produz os enunciados e põe em jogo multiplicidades, territórios, devires, afetos, acontecimentos (DELEUZE e PARNET, 1998, p. 43). Ao organizar significados e significantes, sendo quase sinônimo de enunciação, o agenciamento revela uma estrutura, uma combinatória coletiva (PAVIS, 2017, p. 24). Cofuncionamento, simpatia e simbiose são termos usados por Deleuze para definir o agenciamento; todos, a meu ver, intrínsecos aos grupos de teatro.

Múltiplas instâncias de memória compõem as duas dimensões do ato coletivo de agenciar, como observa Souza (2012):

agenciamento coletivo de enunciação, posto que se trata de expressar-se apropriando-se de regimes semióticos ou de produção de signos, e agenciamento maquínico de desejo, posto que se trata não de reproduzir, mas de criar tanto as subjetividades quanto os meios nos quais elas passam a existir como efeitos, efeitos de agenciamento (p. 30).

O agenciamento, então, é um conceito importante nesta investigação, ao se interrogar menos sobre as formas, e mais acerca de como os materiais são agenciados por meio das alianças, ligas e contágios. Para que ele aconteça, é imprescindível pensar em termos de território, territorialidade e territorialização, não sem uma ponta de desterritorialização, linha de fuga, que o carrega para novas criações, ou então para a morte (DELEUZE E PARNET, 1998, pp. 58-59). Reconheço a importância da enunciação, embora queira compreender como os desejos são agenciados num grupo de teatro.

Sendo o afeto “o eco em nós daquilo que o corpo faz ou sofre” (SPONVILLE, 2013 apud PAVIS, 2017, p. 21), ele atravessa o teatro em diversas dimensões e instiga agenciamentos. Desde os afetos dos artistas durante a criação de um espetáculo, até a maneira como os espectadores são afetados, são sempre intensidades variáveis e, como tal, contribuem para configurar grupalidades específicas ou, em outros termos, definir aspectos dos corpos-

grupos. Ambos em permanente estado de transformação, sujeitos aos ventos – brisas ou vendavais -, a interações de fluxos e afetos capazes de moldá-los, mesmo que provisoriamente.

A esta cartografia de corpos-grupos, ou mais exatamente das interseções neles implicadas através dos trânsitos e alianças, os conceitos de longitude e latitude cunhados por Espinosa são muito pertinentes. Por longitude, o filósofo compreende o conjunto de relações de movimento e repouso, e de velocidade e lentidão; enquanto latitude se refere ao conjunto dos afetos, “estados intensivos de uma força anônima” (DELEUZE, 2002, p. 132). Para Deleuze, “é pela velocidade e lentidão que a gente desliza entre as coisas, que a gente se conjuga com outra coisa: a gente nunca começa, nunca se recomeça tudo novamente, a gente desliza por entre, se introduz no meio, abraça-se ou se impõe ritmos” (Idem, p. 128). Longitude e latitude constituem o plano de imanência ou consistência, sempre variável, composto e recomposto pelos indivíduos e pelas coletividades. Ainda que seja difícil tornar essas coordenadas plenamente visíveis, elas me instigam enquanto modo de compreender os corpos-grupos em todas as suas dimensões.

Partindo dessa perspectiva, imagino a possibilidade de mapear as trajetórias dos grupos através de linhas intensas para o período de maior atividade - movimento - e linhas pontilhadas indicam quando têm a sua produção interrompida. Outra dimensão da relação de movimento e repouso poderia ser vista no grau de abertura para a entrada de novos integrantes, ou na maior ou menor capacidade de transformação de práticas, princípios e poéticas, e, ainda, do quanto se conectam a outros coletivos. Importante lembrar da causalidade implícita no pensamento de Espinosa: “O movimento e o repouso do Corpo devem se originar de outro corpo, que também foi determinado ao movimento e repouso por outro” (ESPINOSA, 1983, p. 39). Tal afirmação endossa o valor das parcerias no fazer teatral, sem as quais ele não se concretiza.

De forma semelhante, a leitura dessa relação pode se dar a partir do indivíduo. Um encenador que permanece em um único grupo durante toda a sua existência coloca-se em movimento quando dispara ou conduz um processo criativo, e simultaneamente se mantém em repouso com relação aos outros grupos. Aproximando a lente, creio até na possibilidade de haver repouso no movimento. Isto é, embora acionando produções, este encenador pode não abrir espaço a novas experiências, percorrendo os mesmos temas e estéticas por muito tempo. Já o movimento estaria relacionado não apenas a rupturas quando da saída dos grupos, à capacidade de transitar entre vários deles, buscando sempre um tipo de interação que faça passar de uma perfeição menor (tristeza) a uma maior (alegria), mas também a possíveis reverberações dessas rupturas no fazer coletivo.

Assim como os grupos, que podem comportar mudanças substanciais ao longo de suas trajetórias,

o modo existente está sujeito a variações consideráveis e contínuas: pouco importa também que a repartição do movimento e do repouso, da velocidade e da lentidão, mude entre as partes. Tal modo continua a existir enquanto a mesma conexão subsiste no conjunto infinito de suas partes (DELEUZE, 2017, p. 230).

Ou seja, o que determina a continuidade do modo existente – e do grupo – é a permanência de sua conexão característica. Se as partes entram em outra conexão, passam a corresponder a outra essência. Para Espinosa, a passagem à existência dos modos ou mesmo o fim de sua existência são regidos por leis próprias de composição e de decomposição de conexões. Deleuze acrescenta que “cada conexão tem uma verdade eterna, enquanto uma essência se exprime nela” (Idem, p. 233). A partir disso, compreendo que cada grupo tem as próprias leis para compor e decompor suas conexões (as quais me interessa identificar), e também que as alianças entre os artistas são perpetuadas, em alguma medida, através daquilo que permanece neles como resultado de uma influência.

Sendo assim, me aproprio do que diz Espinosa: “[...] o corpo humano pode sofrer muitas mudanças e reter mesmo assim impressões ou vestígios dos objetos” (1985, p. 39). Ao ler os grupos como corpos, penso que eles podem passar por transformações sem que as marcas das experiências passadas sejam apagadas, sem que as verdades eternas existentes nos encontros desapareçam (DELEUZE, 2002, p. 87). Safatle afirma que, por mais que coisas singulares se transformem, “elas apenas desdobrarão os possíveis de uma totalidade formalmente já assegurada em sua eternidade” (2015, p. 104). Cabe observar que, para Espinosa, a eternidade é uma existência infinita que só a Deus deve ser atribuída (ESPINOSA, 1985, p. 36). No teatro, onde a vida muitas vezes se aproxima de uma dimensão sagrada, talvez os verdadeiros encontros tragam consigo algo como uma verdade eterna; verdade não no sentido de dogmas, mas sim de tocarem verdadeiramente alguém que pode seguir realizando novas composições sem, no entanto, alterar sua essência incrustada de ensinamentos vindos de indivíduos – mestres, diretores, colegas, amigos, companheiros de cena – ou de “mestres coletivos”, como me disse recentemente o ator Edgar Castro²⁷, numa conversa informal, sobre os grupos. De qualquer maneira, são ensinamentos decorrentes dos encontros.

Efêmero por natureza, o teatro garante sua eternidade através daquilo que permanece em cada artista, com maior ou menor intensidade, quando da passagem por um grupo ou do

²⁷ Ator e diretor paraense, radicado em São Paulo, em Belém fundou o Grupo Pé na Estrada e passou pelo Grupo Experiência. Na capital paulista, integrou a Companhia do Latão, Companhia São Jorge de Variedades e a Cooperativa Paulista de Teatro, foi aluno e professor da Escola Livre de Santo André.

contato com um encenador. Individualmente, carregamos marcas daquilo que foi gerado no coletivo. Marcas que também vão se transformando, à medida que novas composições são estabelecidas, já que, conforme Chauí, um corpo “é um ente singular dinâmico” (CHAUÍ, 2011, p. 73), essencialmente relacional, cuja vida se realiza na coexistência com outros corpos externos. O dinamismo comporta alianças e rupturas entre os indivíduos, e estas também constituem a essência de um criador: “Cada vez que uma das minhas relações é decomposta, este acontecimento pertence à minha essência, mesmo se outras relações compõem-se na natureza” (DELEUZE, 1968, p. 44).

Sendo assim, interessa perceber, nos corpos-grupos, a conjugação daquilo que se altera em virtude das novas composições, e o que permanece através das heranças e influências, também sob uma nova forma. Então, se “somos relação com tudo quanto nos rodeia, e isto que nos rodeia são também causas ou forças que atuam sobre nós” (CHAUÍ, 2011, p. 88), em certa medida, algo resultante de uma determinada composição continua presente na forma de pensar e de agir de cada artista, enquanto durar sua existência, mesmo quando passa a ocupar um território diferente. Afinal, os afetos também podem ser fluxos a arrastar corpos vibráteis para lugares inéditos, devires (ROLNIK, 2011). A imagem do devir, aliás, talvez seja a mais adequada para sintetizar o movimento de um coletivo de teatro, pois, na base da formação de um grupo, há o desejo de um constante vir a ser, a necessidade de testar limites e ampliá-los, de enfrentar desafios e constituir história.

Como já sinalizado anteriormente, falo aqui de grupos bastante longevos, que vêm conseguindo garantir a sua duração na atualidade. Esse dado me remete ao *conatus*, nome dado por Espinosa ao esforço para perseverar na existência. Deleuze explica que é “a essência do modo (ou grau de potência), mas uma vez que o modo tenha começado a existir” (DELEUZE, 2017, p. 253). Segundo a distinção de Espinosa entre corpos simples e compostos, os grupos, obviamente, se enquadram na segunda categoria; nesse caso, o *conatus* é o esforço para conservar a conexão de movimento e repouso que o define, e também para manter-se apto a ser afetado por um grande número de maneiras (Idem, p. 254).

Deleuze observa que, enquanto determinado por uma afecção ou um sentimento, o *conatus* chama-se “desejo” que, segundo Espinosa, nasce de paixões (Idem, p. 255). Relacionamento tal premissa ao que motiva os grupos a produzir e, conseqüentemente, garantir a continuidade de sua existência. Entendo que o desejo de falar algo através do teatro é o principal fator para que resolvam enfrentar um novo processo e seguir. Marilena Chauí fala do desejo como “a pulsação de nosso ser entre os seres que nos afetam e são por nós afetados” (CHAUÍ, 2011, p. 46). Deleuze destaca a sua dimensão política, questionador das estruturas estabelecidas,

querendo sempre mais conexões e agenciamentos, e por isso, revolucionário (DELEUZE e PARNET, 1998, p. 64).

A meu ver, cada grupo possui sua própria maneira de realizar o *conatus*, o que tem íntima relação com os desejos de quem dele faz parte. Continuar existindo pode ser um esforço dividido por todos os integrantes, mas também pode estar centrado principalmente na figura do diretor; pode se concretizar através do exercício de produzir conhecimento teórico; utilizar estratégias que visem a renovação de seus integrantes; promover iniciativas que envolvam diálogos com outros grupos; preocupar-se com a formação de plateia e contribuir para descentralizar o acesso do público ao teatro, seja levando os espetáculos ao interior do estado, seja trabalhando no sentido de manter um espaço próprio.

Para que um grupo tenha uma existência duradoura, é fundamental chegar a algumas noções comuns, conceito presente em Espinosa e desdobrado por Deleuze ao se referir à representação de uma semelhança ou comunidade de composição de modos existentes. “[...] são ideias práticas, relacionadas com a nossa potência: ao contrário de sua ordem de exposição que só diz respeito às ideias, sua ordem de formação concerne aos afetos” (2002, p. 124). A noção comum é o que permite a potência de agir, algo estreitamente ligado ao esforço de compreender aquilo que convém ou não com o próprio corpo. A partir desse pressuposto, penso que artistas se agrupam pela identificação com os outros e por perceberem a possibilidade de criação conjunta. É sempre um esforço para organizar os encontros capazes de fortalecer as composições, para que deles resulte a alegria que, na perspectiva de Espinosa, é o princípio indutor na direção do conhecimento adequado. Conforme Pelbart, selecionar os encontros e compor é uma grande arte (2010). Ele chama a atenção para o quanto o contexto contemporâneo fez prevalecer o comum, “reservatório de singularidades em variação contínua” (PELBART, 2010, p. 36) como espaço produtivo por excelência, valorizando “a capacidade de comunicar, de relacionar-se, de associar, de cooperar, de compartilhar a memória, de forjar novas conexões e fazer proliferar as redes” (Idem, p. 35).

Semelhante ao que acontece com os artistas, forjados pelos encontros e afetos decorrentes deles, os corpos-grupos também selecionam outros corpos-grupos que convêm à sua natureza. Conforme as essências, eles podem se aproximar, estabelecendo pontos de contato e linhas de conexão, ou assumir as divergências e configurar posições bem distintas. Apenas para pontuar alguns exemplos (já que esse aspecto será desdobrado na seção seguinte), os grupos Cena Aberta e Experiência desenharam trajetórias que nunca se cruzaram. Ao contrário, as opções estéticas e temáticas, as posturas políticas, o modo de organização interna, o próprio

sentido do fazer os colocaram em lados opostos, delineando uma evidente polaridade na cena teatral de Belém do Pará.

Por outro lado, há grupos para os quais o entrelaçamento foi fundamental, como é o caso do Cuíra, surgido a partir de uma dissidência do Experiência. Alinhou-se com o Cena Aberta em vários aspectos, ainda que depois se afinasse circunstancialmente a princípios mais próximos do Experiência. As histórias dos grupos Usina Contemporânea de Teatro e In Bust Teatro com Bonecos têm fortes pontos de interseção; quase como se uma “pré-história” do In Bust estivesse apontada na vertente do Usina que, em suas primeiras experimentações, investigou o teatro de formas animadas. Numa outra fase, o In Bust, por sua vez, estabelece alguns diálogos criativos com os Palhaços Trovadores, conectando as duas linguagens, do boneco e do *clown*, e ainda comungando de princípios e objetivos, como o de privilegiar viagens ao interior do estado e bairros periféricos da cidade. Da mesma forma que o Experiência, os Palhaços Trovadores também geraram um outro coletivo quando alguns integrantes perceberam que já não compunham de forma potente com os demais, e criaram a Cia. dos Notáveis Clowns. Os grupos Palha e Maromba tiveram parte de seus percursos entrecruzados através da colaboração em processos criativos, configurando uma forte identificação temática. São todas aproximações resultantes dos interesses pessoais, mas que acabaram se constituindo em afetos capazes de moldar o corpo coletivo em determinado momento de sua existência. Encontros que os transformam e se misturam às suas poéticas.

Em sua leitura sobre a obra de Fernand Deligny, Pelbart destaca uma imagem que me soa bastante adequada às composições nos corpos-grupos: uma jangada, cujos pedaços de madeira precisam ser ligados entre si de maneira bastante solta, para que quando venham as ondas do mar, a água atravesse os vãos entre os troncos e a jangada consiga continuar flutuando (PELBART, 2013, p. 265). Tal qual uma jangada, os grupos enfrentam mares bravios, podendo ou não resistir. Sabemos que as crises são momentos difíceis do complexo jogo de relações no qual um grupo se sustenta, e que a delicada corda a unir as partes é sempre passível de rompimento. Contudo, propiciam o amadurecimento, e muitas vezes abrem novos horizontes, tornando-se cicatrizes. Cada corpo-grupo descobrirá, empiricamente, se esse fio é forte o suficiente para manter as partes unidas, apesar das fricções; saberá (ou não) como atravessar as ondas sem que seus troncos se soltem. Por isso a metáfora da jangada é oportuna, pois justamente nos momentos de maior dificuldade, “quando as questões se abatem, nós não apertamos as fileiras, não juntamos os troncos – para constituir uma plataforma concertada. Ao contrário. Não mantemos senão aquilo que do projeto nos liga” (DELIGNY, 2007 apud PELBART, 2013, p. 265). Pelbart ressalta, com isso, “a importância primordial dos liames e

dos modos de ligação, e da distância mesma que os troncos possam tomar entre eles”, acrescentando à fórmula de Deligny a necessidade que “o liame seja suficientemente solto para que ele não se solte” (Idem).

Em Deligny, a instigante abordagem da ideia de rede reforça a reflexão sobre a relevância das tramas que vão sendo desenhadas conforme o trânsito dos sujeitos pelos grupos. Para ele, é algo intrínseco à própria natureza humana: “[...] ser é tramar” (DELIGNY, 2018, p. 66) e “[...] tramar é o que importa (Idem, p. 65)”. O “conjunto permanente ou acidental de linhas entrelaçadas” (Idem, p. 68) – como o filósofo define a rede – tem, no acaso e nas coincidências, suas palavras-chave. Um grupo nada mais é que um conjunto de linhas entrelaçadas, para a formação do qual contribuem acasos e coincidências, mas, sobretudo, alianças baseadas no afeto, na disponibilidade de se colocar em estado de criação ao lado de determinados artistas.

Daí a importância da força do que é comum aos integrantes dos grupos, independentemente das singularidades. O comum, por sua vez, só pode ser construído se houver um encontro que, segundo José Gil (2013), acontece quando há um ajuste de tons, não importando exatamente o que se fala, nem as afinidades que disso decorrem. Ele afirma que o tom “é o que se transmite por debaixo das mensagens, através da voz. É a tonalidade das palavras, seu ritmo, sua velocidade, sua lentidão, sua altura, sua aspereza ou seu aveludado, o espaço sonoro que afasta ou aproxima, entrava ou estimula a voz do outro” (GIL, 2013, p. 123). Ele nos indica, portanto, que a linguagem não é o que se entretete exclusivamente, pois há bons encontros com livros, com cidades, com espetáculos.

Isso me faz pensar sobre o quanto um corpo-grupo necessita do ajuste de tons, de forma que um mesmo regime de intensidade e ritmo permita o diálogo, por mais divergentes que sejam as ideias. Gil se refere a forças que emanam dos corpos e da linguagem, e alargam-se para além deles como pertencentes e formadores do inconsciente do corpo ou inconsciente da linguagem (Idem). O diálogo funcionará se há um “plano contínuo que reúne dois corpos num laço afetivo permanente, aparentemente durável. Esse laço compõe a textura do plano: independentemente das palavras ditas, forças mais fortes do que as que drenam as mensagens mantêm a ligação dos corpos” (Idem).

José Gil menciona a síntese disjuntiva – terminologia deleuziana – ao afirmar que o encontro supõe, simultaneamente, uma espécie de osmose e a conservação da plena singularidade daqueles que se encontram. Diz ele: “É assim que o laço que nasceu tece o plano da circulação de forças (das falas) na medida em que estas se desenvolvem. O laço forma-se antes do plano e os seus movimentos formam o plano” (2013, p. 126). Às forças invisíveis e imperceptíveis capazes de unir duas pessoas que se encontram, o autor chama de partículas

virtuais – outro termo de Deleuze. Daí podermos supor que essas forças, cujos efeitos se fazem sentir de maneira evidente, agregam artistas em um grupo em torno de ideias comuns.

Se o corpo-grupo se constitui a partir dos encontros, e “se todo encontro implica devires, todo o devir é um encontro de forças heterogêneas” (Idem, p. 127). É, então, o tom comum entre os integrantes do corpo-grupo o que determina uma íntima ligação, a ponto de alguém entrar em devir-outro, concomitantemente. As forças passam a se misturar e criam uma zona comum, de tal modo que por vezes não se sabe de onde elas vêm; o que não significa perda do espaço de singularidade. José Gil afirma: “Um bom encontro não conjuga apenas forças. Antes, faz crescer em cada indivíduo seu espaço único, só dele, que o outro não ocupa” (Idem). Até mesmo o amor e a amizade, diz ele, só realizam bons encontros se proporcionam o desenvolvimento desse espaço da singularidade, que é exatamente o avesso da zona de indiscernibilidade como espaço comum (Idem).

Gil afirma que esse espaço individual é também um espaço vazio, e só ocupado pelo outro no caso de um mau encontro. Fala, ainda, que um diagrama é traçado pelo movimento que tende a reunir as forças que nascem da diferença, ou seja, ao impedir a homogeneização das forças, leva-as a uma individuação maior: “O diagrama é a figura ou o mecanismo do laço que prende as forças no encontro” (Idem, p. 128). Nessa perspectiva, no corpo-grupo temos forças singulares interligadas, cujos laços tecem o plano que permite a produção. Por isso o espaço para as diferenças no coletivo é tão importante, já que elas se convêm, sendo as responsáveis pelos vínculos e pela proliferação de outros afetos e possibilidades. A partir de Espinosa, o autor diz que o bom encontro alarga em quantidade, diversidade e intensidade o campo da experiência individual (Idem).

Se, como indica Gil, o corpo é o agente particular dos mecanismos detectados no encontro (Idem), posso dizer que o corpo-grupo é o operador de forças, ao recebê-las, transformá-las e espelhá-las. Esta é outra maneira de dizer que as poéticas resultam dos afetos, compreendidos por forças que atravessam e transformam cada integrante. Ao mencionar o termo espinosista “imitações afetivas” para se referir ao fenômeno do espelhamento de forças, José Gil ajuda a entender por que é tão peculiar aos grupos o sentimento de viver um pouco do que acontece a cada um; as dores e alegrias são comumente compartilhadas, afetando a todos e alterando o plano comum. Contudo, observa que tal espelhamento não se trata de fusão de afetos, nem de simpatia ou empatia, mas sim de uma concordância de ritmos, na expressão afetiva, que traduz o diferente (GIL, 2013, p. 129). E, mais importante, através dele se projetam forças que, por sua vez, são refletidas, formando um plano de vida (Idem, p. 132).

A noção de plano de vida é extremamente cara a este trabalho, pois entendo que ela remete a esse espaço onde os corpos se encontram e se conectam mediante um vínculo mais forte, que é a própria vida. As alianças entre os teatros, estabelecidas nesse plano, me parecem muito consistentes exatamente porque o que se transmite nessas relações é “o substrato que permite a troca da fala, das partículas virtuais e mesmo dos elementos inconscientes dos corpos” (Idem). A perspectiva de José Gil reforça a ideia de que a potência de um corpo-grupo tem relação direta com sua capacidade de gerar e abrigar bons encontros, aqueles que abrem o espaço do corpo em todas as direções, multiplicando os vazios, e, por isso, aumentando as possibilidades de outros encontros. Diz ele:

Um bom encontro – que aumenta a alegria e a potência de agir – é um multiplicador de encontros. Um bom encontro é um multiplicador de singularidades. Dois homens que se encontram formam uma multidão. Porque todas as coisas se animam e proliferam, os seres elevam-se, entram na imanência da terra ao ar, do exterior ao interior, da consciência ao inconsciente, do um à multiplicidade, do corpo ao espírito. O bom encontro aumenta a potência do mundo fazendo os corpos levitarem. Da sua leveza irradia o máximo poder de devir. O devir-mundo dos que tiveram a sorte de se encontrar (GIL, 2013, pp. 132-133).

São palavras precisas, a meu ver, para traduzir essa matéria tão única e delicada, resultante dos encontros significativos entre os sujeitos, particularmente entre artistas de teatro, cujas criações podem sempre se tornar potências ao infinito. Isso porque, das poéticas constituídas através de afetos, por consequência, carregadas deles, podem emanar muitos outros afetos em direção a outros indivíduos, que, por sua vez, podem ser mobilizados para o exercício criativo ou simplesmente ter acesso a uma obra que lhes abra horizontes, que lhes faça pensar, enfim, transforme sua existência em alguma medida, mesmo que de maneira muito imperceptível. Creio que são especiais partículas de vida capazes de nos distanciar das banalidades cotidianas, construindo, assim, uma vida mais elevada, no sentido da potência de ideias e sentimentos que se propagam, colocando subjetividades em movimento.

Acaso ou sorte, ou ambos ao mesmo tempo, um encontro entre dois criadores pode também colocar corpos-grupos em movimento. São muitos os casos em que uma parceria potente rende inúmeras produções, contaminando os coletivos de um sentido comum, um sentido para o fazer teatral que acaba sendo comungado por vários indivíduos a partir daquilo que dois sujeitos compartilham. Talvez aconteça, de fato, uma multiplicação de potências, que podem se concretizar por meio de novas cenas, novos espetáculos, ou simplesmente fazer um pensamento durar na existência, na medida em que as marcas do convívio em um grupo permanecem vivas em alguém.

Neste ponto, faço um breve pouso sobre os coletivos abordados, não para os rotular, mas a fim de aproximar do panorama do qual estamos tratando. Um primeiro aspecto geral é a

longevidade dos grupos, pois o mais jovem completou vinte e um anos em 2019, e o mais antigo, cinquenta e três. Alguns têm fases bem delimitadas, outros nem tanto. Alguns interromperam as atividades durante um período e outros resistiram heroicamente aos percalços comuns aos grupos de teatro brasileiros. Em algumas trajetórias são facilmente identificáveis os espetáculos que manifestam o desejo da experimentação, em outras, isso não é perceptível. De toda sorte, há parâmetros que ajudam a localizá-los nesse contexto, tais como o modo de organização interna, os mecanismos de produção, quem exerce a função de diretor e de que maneira, quais os modelos de proposições dramáticas mais utilizados, qual a preferência no que diz respeito à disposição espacial, que tipo de espaço elegem para os espetáculos e que público buscam. São fatores importantes para entender o funcionamento de cada corpo-grupo, e serão detalhados oportunamente.

A princípio, destaco que cinco dos oito grupos têm ou tiveram seu trabalho associado claramente a um diretor, ainda que, na maioria, haja espaço para outras pessoas assinarem a direção de um espetáculo específico. São eles: Gruta (Henrique da Paz), Experiência (Geraldo Salles), Cena Aberta (Luís Otávio Barata), Palha (Paulo Santana) e Palhaços Trovadores (Marton Maués). Isso evidencia a existência de encenadores muito fortes, que assumiram o papel de liderança, e cuja prática pauta-se, quase sempre, no exercício do poder do qual essa função historicamente se reveste. Mais um dado complementa esse quadro e sinaliza sobre transmissão de conhecimento e tradição teatral. Com exceção de Luís Otávio Barata, todos os encenadores acima citados têm na figura de Cláudio Barradas uma referência fundamental, um mestre. Do alto dos seus noventa anos, completados em 04 de janeiro de 2020, o ator, diretor, professor e padre foi responsável pela formação de inúmeros artistas, entre os quais incluo Wlad Lima, que deu os primeiros passos de encenadora como sua assistente, na Escola de Teatro e Dança da UFPA. A meu ver, isso já define um modelo específico de corpo-grupo, apesar de tudo o que os distingue, pois o modo como o diretor concebe e exerce seu trabalho interfere diretamente na configuração das grupalidades. Voltarei a essa questão mais adiante.

Quanto à forma de organização, há muitas nuances, mas observo a existência de duas vertentes principais: uma é mais horizontal e compartilhada, como é o caso do In Bust Teatro com Bonecos, Cuíra e Palhaços Trovadores. No primeiro, a gestão e as proposições criativas se dividem entre os quatro integrantes do núcleo condutor, Anibal Pacha, Adriana Cruz, Paulo Ricardo Nascimento e Cristina Costa; no segundo, entre o núcleo formado por Zê Charone, Edyr Augusto Proença, Wlad Lima e Olinda Charone, e, no terceiro, as funções são bastante divididas entre os quinze integrantes. Nos demais coletivos – Gruta, Experiência, Palha, Usina

Contemporânea de Teatro e Cena Aberta - predominam os encaminhamentos dados pelos diretores.

Um fator importante para definir o tónus dos corpos-grupos é se eles têm ou não um espaço onde trabalhar. A tão almejada continuidade depende, em grande parte, da possibilidade concreta de desenvolver as pesquisas, articular processos de troca entre os artistas do grupo e de fora, e também de ter onde se apresentar. Dos oito grupos, três conquistaram o sonho da sede própria: In Bust (Casarão do Boneco), Cuíra (Casa Cuíra) e Palhaços Trovadores (Casa dos Palhaços). São alguns dos vários espaços mantidos por coletivos artísticos - não apenas teatrais - surgidos nos últimos quinze anos como alternativa ao completo descaso da gestão pública para a cultura. Nesse período, se constituíram potentes aglutinadores de outros grupos, favorecendo ações conjuntas e colaborativas, o que resultou no desenho de uma grande rede paralela.

As estratégias de sobrevivência dos grupos, intimamente relacionadas aos mecanismos que viabilizam a produção, dão algumas pistas acerca de cada grupalidade. O Cena Aberta, cuja existência é anterior à época em que eram frequentes os editais de instituições como a Funarte, não chegou a concorrer em nenhum deles, assim como nunca participou de festivais competitivos, ao contrário do Experiência, que nos anos oitenta esteve em vários. Com exceção de apenas um Prêmio Myriam Muniz, da Funarte, conquistado pelo Gruta em 2006, ele e o Experiência não foram contemplados em editais nacionais. Um diferencial importante é a presença de um(a) profissional de produção que não apenas preste serviço, mas que seja também um membro do corpo-grupo. No caso dos grupos In Bust, Palha e Cuíra, as produtoras Cristina Costa, Tânia Santos e Zê Charone, respectivamente, integram o núcleo condutor e possuem todos os elementos para conciliar questões da ordem do sensível e da criação, e não apenas do financeiro. São os que contaram com a maior quantidade de premiações em forma de subsídio, ao lado do Palhaços Trovadores.

O tipo de dramaturgia utilizada também diz muito do quanto o grupo intenciona a autoria dos espetáculos. Obviamente, isso não significa que apenas a recusa do texto pré-escrito garanta o surgimento de uma assinatura cênica, nem o contrário, que a significativa descoberta de uma marca estética não possa acontecer a partir do formato tradicional de dramaturgia. Contudo, parece inerente, ao intuito de se afirmar enquanto grupo, o movimento rumo à elaboração de uma fala própria. A criação coletiva aparece no percurso de todos os grupos vistos aqui, em geral nos primeiros trabalhos. Poucos incorporaram a escrita do próprio texto como algo vital ao seu funcionamento. Um dado relevante é que três dos oito grupos contam, entre os seus, com um(a) dramaturgo(a): Cuíra (Edyr Augusto Proença), Gruta (Adriano Barroso), e In Bust Teatro

com Bonecos (Adriana Cruz). Criadores que também assumem outras funções, como a de ator/atriz e diretor (a), mas que se dedicam apaixonadamente ao exercício de escrever para acionar a encenação ou mesmo para que o texto entre em diálogo com a criação dos atores, fazendo as escritas verbal e cênica se amalgamarem. São autores-espectadores que veem o texto ser encenado enquanto escrevem, agregando essa experiência à dramaturgia.

Sendo os espetáculos a parte mais visível dos corpos-grupos, o uso do espaço cênico revela muito da sua constituição. Anterior à maneira de utilizar o palco, a escolha do espaço em si já carrega traços essenciais de suas feições. A opção pela rua, por exemplo, demonstra o desejo de ir ao encontro do público e também a disponibilidade para enfrentar as dificuldades frequentes desse exercício, que em Belém do Pará vem em doses extras, devido às intempéries do clima e, mais recentemente, dos entraves burocráticos oriundos da gestão municipal.

O anfiteatro da Praça da República foi desbravado pelo Grupo Cena Aberta, que teve treze dos vinte e um espetáculos ali apresentados. Campo que depois foi ocupado também pelo Gruta, Usina Contemporânea de Teatro e Palhaços Trovadores, entre tantos outros. Esses dois últimos vêm construindo sua trajetória com base no propósito de chegar a todos os lugares possíveis, como escolas, hospitais, centros comunitários, ginásios, comunidades ribeirinhas e quilombolas. De outro lado, há os grupos que nunca conceberam espetáculos para espaços abertos, como o Experiência e o Palha. Há os que exploraram os porões da cidade, a exemplo do Cuíra e Usina Contemporânea de Teatro, com as proposições dos diretores Wlad Lima e Nando Lima, respectivamente, além da Dramática Companhia, grupo que está fora do recorte desta pesquisa, mas com o qual Wlad desenvolve boa parte de sua poética subterrânea. Há os que recorreram a prédios históricos, como o Experiência e o Palha. Este último, aliás, também invadiu os bares para realizar intervenções cheias de humor e deboche. Há os que já usaram um ônibus como palco, como o Cuíra. Há os que pedem licença para entrar nas residências e fazer um teatro ao alcance do tato, como as Coletivas Xoxós, outro grupo conduzido por Wlad Lima também externo à rede aqui delineada. Há os que conceberam trabalhos para serem compartilhados num quintal, ao entardecer, como o Usina Contemporânea de Teatro.

Considerando os espetáculos apresentados nos edifícios teatrais, os grupos praticamente se dividem entre aqueles alinhados à tradição do palco italiano e os que experimentaram outro tipo de disposição espacial. O Grupo Cena Aberta foi imbatível nesse aspecto, abusando das possibilidades oferecidas pelo Teatro Experimental Waldemar Henrique, inaugurado em 1979. Na esteira da ousadia do encenador Luís Otávio Barata, grupos como o Gruta e Usina Contemporânea de Teatro se lançaram ao exercício de descobrir novos formatos. Já na produção do Experiência, Palha e Cuíra, predomina a frontalidade da caixa cênica.

Entendo que os aspectos mencionados constituem as grupalidades, configuradas a partir de “uma série de iniciativas individuais que se confrontam e se completam de modo a produzir, como resultante, uma forma amadurecida pelo processo de participação autoral” (TROTТА, 2011, p. 217). Ou seja, projeto coletivo e objetivos individuais estão permanentemente conectados, abarcando a tentativa de equilibrar as questões manifestas e a busca das potencialidades e desejos. De um lado a cena e, de outro, o modo de criação; vertentes imbricadas, ambos necessitam do processo prático para existirem. A forma como um conjunto de artistas se organiza determina muito do resultado estético ao qual chegarão, desdobramento natural do embate criativo entre sujeitos que, embora pensem de maneira parecida, sempre serão diferentes. Daí a importância de um olhar mais apurado acerca das várias possibilidades de interação entre indivíduo e coletivo.

2.1. O INDIVÍDUO E O GRUPO – UM TECIDO DUPLA-FACE

Na busca por desvelar como as alianças foram sendo tecidas, me deparo continuamente com a dobra entre as dimensões individual e coletiva no processo de configuração das grupalidades. Naquilo que pode ser compreendido como um tensionamento dialético entre o que pertence à esfera particular de criação e o que é da ordem da ação geral e comum a todos, temos encenadores extremamente potentes deixando impressas suas marcas na poética dos grupos, ao mesmo tempo em que os coletivos geram interações em grande parte definidoras do modo de trabalho. Deleuze e Parnet (1998) usam uma linda imagem para falar do arranjo entre o individual e o coletivo:

O que há de bom, em um bando, é que cada um cuida de seu próprio negócio encontrando ao mesmo tempo os outros; cada um tira seu proveito, e que um devir se delinea, um bloco, que já não é de ninguém, mas está "entre" todo mundo, se põe em movimento como um barquinho que crianças largam e perdem e que outros roubam (DELEUZE e PARNET, 1998, p. 09).

É possível enxergar um bando em cada grupo, em que se delinea muito claramente esse bloco que não pertence a ninguém, mas está entre todo mundo. Ao produzirem, esses grupos colocam em movimento barquinhos que podem ser roubados por outros, no inevitável e fértil processo de contaminação artística. Tal perspectiva faz ver um bando no grande coletivo formado por todos os grupos teatrais de Belém. As divergências não desaparecem, mas da convivência em uma cidade que ainda permite certa proximidade, salta um forte sentimento de partilha. Talvez o esforço para manter vivo um grupo de teatro, já em si um ato de resistência,

seja algo capaz de irmanar os que teimam em estar em cena numa metrópole da Amazônia sobre a qual pesam ranços extremamente provincianos e o atraso em relação às políticas públicas de apoio à produção teatral.

Os barcos que navegam nesse rio transbordante de talento e inventividade compõem uma paisagem diversa. Aqui e ali, pode-se notar semelhanças entre eles, mas também diferenças bastante evidentes. Embora essa construção resulte sempre do esforço coletivo, um olhar mais atento pode perceber, em alguns, uma poética resultante da assinatura forte do encenador, como se um modo particular de pensar essa cena ficasse colada ao grupo. Este é o caso de Henrique da Paz, Geraldo Salles e Luís Otávio Barata, cujos percursos pessoais se fundem tanto aos grupos que a partir deles começo a desenhar esse bordado, misto de indivíduo e coletivo, na perspectiva de compreender de que maneira cada história de vida torna-se uma referência para o grupo.

Conforme nos lembra Cecília de Almeida Salles (2013, p. 51), o processo de criação, necessariamente localizado no campo relacional, é sempre complexo por resultar de várias interações. No teatro, a complexidade é ainda maior, pois envolve um “indivíduo imerso em uma coletividade que busca a concretização de um projeto comum” (Idem, p. 54). Esse pressuposto nos serve para pensar como se dá a multiplicidade de interações nos grupos, qual o espaço para as proposições de cada integrante, de que modo acontecem as colaborações, qual o peso dos comandos e hierarquias, o que alimenta os mecanismos criativos e como acontecem os agenciamentos, para Deleuze, aquilo que produz os enunciados (DELEUZE E PARNET, 1977 apud PAVIS, 2017, p. 24). Em suma, interessa refletir a respeito da importância dada pelo grupo, na prática, para a autoria polifônica, cujas vozes ressoam no interior da obra em pé de igualdade (BACKTIN, 1987).

Nos grupos onde existe a figura do diretor, esse espaço de incorporação das suas diversas vozes é em grande parte por ele determinado. Alguns exercem o poder mais firmemente, imprimindo uma dinâmica centralizada em sua própria elaboração e ponto de vista; outros têm uma postura que propicia a autoria mais horizontal. Os três grupos dos quais parto nesse bordado são exemplos da fusão entre o encenador e a poética do grupo. Isto significa dizer que neles estão atrelados - a ponto de se confundirem - a individualidade criadora do encenador e a produção coletiva. Algo até certo ponto natural, considerando que são artistas cujas referências de formação se assentam prioritariamente sobre bases tradicionais, digamos, nas quais predomina a concepção de que cabe apenas ao diretor a responsabilidade de encenar a literatura dramática, assim como a função de mediar as relações criativas, assumindo o papel de coordenador do processo.

Como não poderia deixar de ser, cada encenador estabeleceu uma forma particular de se relacionar com o coletivo. Há os que construíram suas trajetórias ligadas a um único grupo, praticamente; outros transitaram de maneira intensa, consolidando relações mais fluidas. Por outro lado, cada grupo encontrou a própria medida no que diz respeito ao poder exercido pelo diretor, em muitos casos, quase o responsável absoluto pela elaboração do conceito de base. Em outros, especialmente os que exercitam a criação de maneira mais horizontal, esse conceito é mais compartilhado por todos os integrantes, seja através da alternância de quem assume a direção, seja buscando dinâmicas mais coletivas, ou até mesmo colaborativas.

Se uma das motivações da grupalidade é dialogar com pessoas que veem no teatro um sentido semelhante, o caminho para a formalização implica um necessário consenso. Afinal, “o espetáculo apresenta uma conciliação das subjetividades que se organizam para funcionar em conjunto” (TROTТА, 2011, p. 217). Por isso, é interessante pensar no espaço aberto por cada grupo às aspirações pessoais, que podem ir aos poucos alterando as feições do corpo coletivizado, como também, ao não encontrarem a abertura esperada, partir para a criação de outros territórios. De todo modo, Trotta nos lembra que tanto o procedimento de se formar enquanto um ser coletivo, quanto o de formalizar esteticamente são dinâmicos, simultâneos, não lineares, não progressivos e não cumulativos (Idem).

Nesse âmbito, o modo como cada coletivo configura a relação diretor-atores é especialmente importante para determinar o funcionamento do corpo-grupo, cujas feições variam conforme a infinita gama de níveis e qualidades. É sabido que o teatro de grupo, apesar de todo o percurso rumo a horizontalizações, desde o advento da criação coletiva e do processo colaborativo, ainda carrega vestígios de uma tradição na qual cabe ao diretor assinar a autoria da cena, emitir um juízo estético, ter as respostas poéticas para as questões que lhe interessam. Nas últimas duas décadas, o processo colaborativo, com suas muitas combinatórias possíveis, instaurou procedimentos que abarcam a participação de todos os envolvidos no processo de criação, incluindo a equipe técnica. Ao mesmo tempo, fez com que as especialidades fossem valorizadas, já que uma organização final fica a cargo dos responsáveis pelas esferas específicas. De certa forma, isso restaurou a autoridade de figuras como o diretor e o dramaturgo, mas também de iluminadores, sonoplastas, cenógrafos e figurinistas, responsáveis por dar acabamento aos processos engendrados coletivamente.

Não raro, o diretor se constitui em uma espécie de representante da linguagem do grupo, muitas vezes bloqueando a plena manifestação das individualidades contidas no coletivo. Se alguns grupos conseguem efetivar uma autoria mais equilibrada, há aqueles nos quais predominam as decisões do diretor ou diretora, em cujas mãos atores e atrizes acabam sendo

“instrumentos”. A atriz e professora paulista Lúcia Romano (2012) observa que “mesmo num grupo voltado para a criação colaborativa, o espaço de autonomia do ator é uma discussão espinhosa” (p. 214).

No processo de materialização de suas intensidades em cena, cada corpo-grupo comporta um maior ou menor espaço para a manifestação de intensidades pessoais, gerando as próprias leis de composição. Leis permeadas por relações de poder, divisões hierárquicas que não refletem propriamente uma fala coletiva, mas imprimem a visão do diretor no corpo coletivo. O fato de alguns grupos com essa característica resistirem por tanto tempo parece indicar que ela não tem, em si, um valor negativo, pois há elencos que trabalham bem com essa estrutura, legitimando o lugar de poder da direção. Ou seja, a existência de uma liderança pode ser intrínseca às leis segundo as conexões se compõem, se constituindo em um fator essencial para a continuidade do coletivo. Outros já nascem com base em princípios e práticas mais abertos aos pontos de vista pessoais e recusam o peso da visão centralizadora do diretor. Há, ainda, os que passam por mudanças em suas composições devido à recusa, por parte do elenco, dessa centralização, e à decisão de buscar novos territórios onde as falas dos atores possam ter o espaço desejado.

Em se tratando do recorte desta pesquisa, entendo que no primeiro caso estão inclusos os grupos Gruta, Experiência, Palha e Palhaços Trovadores, criados, liderados e dirigidos, respectivamente, por Henrique da Paz, Geraldo Salles, Paulo Santana e Marton Maués. O Grupo Cena Aberta também ficou com sua história ligada à figura de Luís Otávio Barata, pois se manteve vivo durante pouco tempo após a sua partida. Além de terem sido fundadores dos grupos, nenhum deles nunca se afastou da direção geral, apesar de terem dado espaço para que atores dirigissem os espetáculos. No segundo caso estão, por conseguinte, Cuíra, Usina Contemporânea de Teatro e In Bust Teatro com Bonecos. De maneiras particulares, em maior ou menor medida, construíram suas trajetórias mais distantes da predominância de um diretor.

Enquanto fluxos de força que são, e por isso em constante movimento, os corpos-grupos não cessam de se transformar nesse aspecto. O Usina Contemporânea de Teatro, por exemplo, que tão logo surgiu já começou a atuar em três núcleos que simultaneamente ocupavam a rua, descobriam o teatro de formas animadas e o teatro multimídia, a partir de 2006 passou a produzir espetáculos com direção de Alberto Silva Neto. Já o In Bust Teatro com Bonecos segue trilhando o caminho de uma condução coletiva, revezando as direções dos trabalhos entre os atores-manipuladores, sem a presença da figura única do diretor. O Cuíra é o exemplo do grupo nascido a partir da recusa da estrutura e da dinâmica de um outro, o Experiência, que precisou se rearranjar com a saída dos atores dissidentes, interessados no exercício mais

compartilhado. Ao longo de sua trajetória, convidou diretores como Luís Otávio Barata, Zélia Amador de Deus e Cacá Carvalho, mas tem em Wlad Lima uma integrante que dirigiu a maior parte dos espetáculos. Os mais recentes contaram com a direção de Edyr Augusto Proença.

Infinitas variáveis também podem ser observadas quanto aos procedimentos específicos da direção. O modo de cada diretor conduzir os processos diz muito sobre a grupalidade, que pode ser (ou estar) mais ou menos calcada na prática coletiva de criação, efetivamente. É interessante perceber como cada elenco exercita o ato criador, não se limitando a executar as indicações da direção; em que medida os atores são capazes de estabelecer territórios particulares, se colocando em diálogo com outros territórios; quando posturas autoritárias estão implícitas e entranhadas até mesmo nos ditos processos colaborativos; até que ponto uma encenação valoriza ou reduz a potência de singularidade dos intérpretes; em que medida os atores se submetem a ideias prontas. Questões, enfim, pertinentes à reflexão sobre o fazer dos grupos e para as quais talvez nem existam respostas objetivas. Contudo, é possível pontuar alguns traços gerais dos grupos aqui abordados. Um deles está relacionado, a meu ver, com esse lugar de autoridade do qual falamos, e principalmente, como já dito antes, com a “escola” de Cláudio Barradas, grande referência para os diretores Geraldo Salles, Henrique da Paz, Wlad Lima, Olinda Charone, Paulo Santana e Marton Maués. Os dois últimos, inclusive, mencionam a semelhança com o mestre no trato um tanto ríspido com os atores, embora reconheçam que a maturidade tenha trazido alguma sobriedade a esses traços.

A atriz e diretora paulista Georgette Fadel (2012) vê, nos muitos tipos dessa relação, um jardim de flores raras:

Há diretores que inspiram atores, diretores que lapidam matérias geradas pelos atores, diretores que criam para os atores um espaço e elementos de figurino e luz a *priori* e a partir daí o jogo se estabelece, diretores que praticamente se incorporam ao elenco durante os ensaios e se retiram na reta final, ajudando a direcionar o centro da criação para um ponto entre os atores, atores que são também diretores da cena e têm no diretor um interlocutor para propostas suas que querem desenvolver, atores que jogam bem com os estímulos que estão na roda – textos, conceitos, cores, espaços, qualquer brinquedo, esperam esses estímulos, improvisadores. Atores que fazem a sua parte e depois “vamos encaixar?” atores que não fazem a sua parte, mas são encaixados, fazem parte (p. 207).

Essa síntese revela a variada paleta de procedimentos possíveis na construção das trajetórias dos corpos-grupos, que se mostra através dos espetáculos produzidos. Cada um traduz uma busca, “um momento de amor e luta que dá sentido ao grupo, acrescenta uma marca sobre um eixo, confirmando uma direção” (GARCIA, 2012, p. 247). Se há constância de atrizes e atores, se os temas investigados são explorados sob novas perspectivas, se o grupo reafirma compromissos que remetem à sua história anterior, cada novo espetáculo se constitui um elo de sua trajetória, reverberando elementos dos anteriores. Silvana Garcia assinala que, ao existir a

intenção de reciclar esses elementos preservados de processos anteriores, então, a trajetória constitui-se como obra (Idem, p. 248).

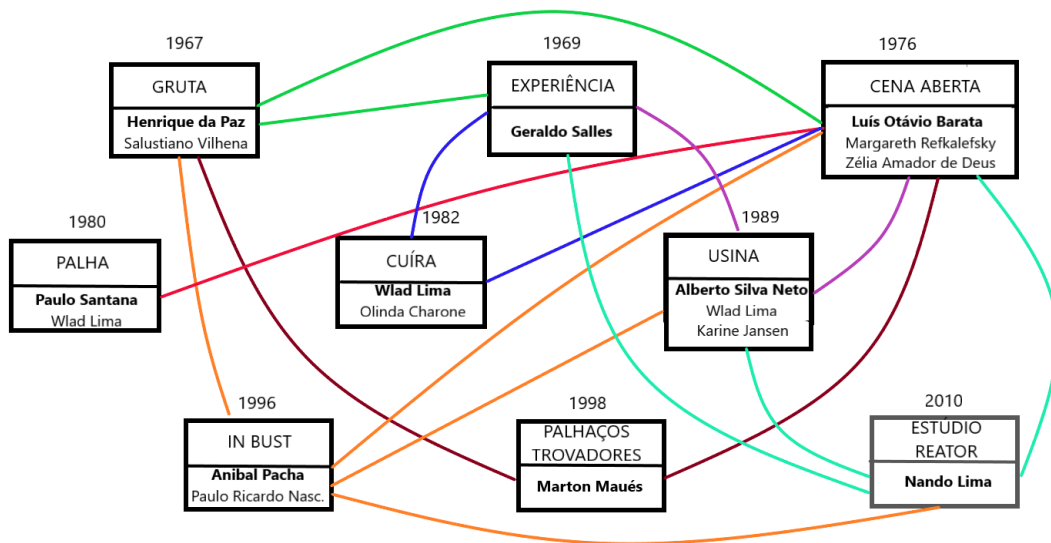
Provisoriamente, finalizo ressaltando a compreensão dos corpos-grupos como platôs, a partir de como Deleuze e Guattari os definem: “região contínua de intensidades, vibrando sobre ela mesma” (1995, p. 44). Sendo o rizoma feito de platôs, como afirmam, penso ser realmente adequado considerar essa rede que resulta dos trânsitos e alianças um rizoma, até mesmo pela premissa segundo a qual “a árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança” (Idem, p. 48). Desse modo, dou prosseguimento aprofundando o olhar sobre essas alianças e as múltiplas formas de composição que acompanharam os diretores e grupos em seus percursos.

3. GRUPO-GENTE ou Expressividade dos Afetos

Esta seção será composta por ensaios acerca dos criadores e dos grupos pelos quais transitaram, ou melhor, dos pensamentos produzidos a partir da prática e do convívio em núcleos com diferentes composições e planos de consistência. Ao ter nas falas dos sujeitos as referências de primeira grandeza, faço ecoar a visão de Jorge Dubatti de que o artista é também produtor de conhecimento, sendo ele quem mais sabe sobre sua obra. Por isso o esforço em fazer desta escrita quase uma tessitura conectando os pensamentos dos criadores ao modo como compreendo as alianças, os movimentos, os agenciamentos, os afetos.

Uma primeira camada dessa trama que liga os grupos e seus integrantes pode ser visualizada a seguir. Nesse gráfico, as linhas indicam os vínculos pessoais apontados pelos sujeitos durante as entrevistas, evidenciando, a meu ver, associações também entre os coletivos, ainda que indiretamente. Ou seja, creio que, embora os grupos nem sempre herdem vertentes estéticas semelhantes às desenvolvidas pelos encenadores que os influenciaram, algo deles se faz presente na formação dos que vieram depois. Em determinado momento, jogaram luz sobre práticas e pensamentos de outros artistas, ou até mesmo se configuraram como contrapontos, afetando-os, de todo modo e, em alguma medida, constituindo intensidades que passaram a fazer parte do DNA dos corpos-grupos criados posteriormente.

Figura 1: Diagrama das conexões entre os grupos e criadores.



Fonte: Elaborado pela autora (2019).

Com este diagrama, busco tornar visíveis as linhas entre os sujeitos, acoplados aos coletivos criados, dirigidos, liderados ou integrados por eles. Inicialmente, tem-se a informação cronológica, conforme a data de surgimento dos grupos, o que evidencia três gerações, digamos assim. Nota-se logo que alguns diretores se ligam a vários outros, a exemplo de Luís Otávio Barata, referência importante para Henrique da Paz, Wlad Lima, Paulo Santana, Olinda Charone, Anibal Pacha, Marton Maués e Nando Lima. Já Geraldo Salles, mesmo sendo responsável pela formação de inúmeros atores e atrizes, neste recorte, apresenta relações mais restritas com os grupos, apesar de ter sido mencionado por Henrique da Paz, Wlad Lima, Alberto Silva Neto, Nando Lima e Paulo Santana. Marton Maués, por exemplo, atribui a base de sua formação à Henrique da Paz e Luís Otávio Barata, além de Cláudio Barradas, fora do diagrama. Algo parecido acontece com Anibal Pacha, ao apontar Luís Otávio Barata, Henrique da Paz e Wlad Lima como os encenadores que nortearam sua formação teatral.

3.1. OS PRIMEIROS FIOS: ALINHAVOS ENTRE GRUTA, EXPERIÊNCIA E CENA ABERTA

De um bordado não se vê o ponto inicial. Conseguimos perceber o desenho, a combinação das cores, a espessura das linhas, mas não onde a agulha atravessou o tecido pela primeira vez. Até que o tempo e o trabalho o revelem em sua inteireza, apenas quem borda é capaz de saber a sequência dos traçados, a razão da escolha dos tons. De um momento atual do teatro de grupo em Belém - imenso bordado feito de vários outros, aqueles criados por cada coletivo - um olhar atento pode perceber a trama desenhada pelas parcerias e alianças; um pouco

mais difícil, porém, talvez seja identificar os caminhos percorridos até aqui, especialmente como aconteceram as conexões entre os criadores.

Desse bordado, do qual desejo ver o avesso, onde se escondem os nós e os cruzamentos das linhas, brinco de seguir os percursos ao revés, buscando desvendar como cada cor compôs com a outra, ou seja, como cada diretor se conectou a outro, como cada grupo dialogou com outros. Ao admirar demoradamente o bordado, finjo poder dizer quais as primeiras investidas da agulha no tecido, e de que maneira elas se deixam espelhar em novos traçados, cujos tons diferentes não diminuem a beleza do conjunto. Traçados que surgem graças ao afeto, se estendem além dos limites do bordado, e podem se traduzir na forma de um novo grupo, mas também como livros e dissertações. Para me ajudar a revelar essa trama, conto com três trabalhos que demonstram o quanto o afeto faz expandir ao infinito aspectos significativos sobre encenadores importantes.

O primeiro é o livro *Ato, paixão sobre o Gruta*, escrito por Adriano Barroso, ator, diretor e dramaturgo do grupo conduzido por Henrique da Paz. O Gruta, aliás, é um ótimo exemplo de um coletivo cujas bases estão fortemente assentadas sobre laços de amor e amizade. Um grupo que faz lembrar o sentido de família, incrustado nos primórdios da prática teatral. Conforme o próprio Adriano se refere ao conceito de grupo: “reunião familiar, comunidade afetiva, uma profusão de lembranças carinhosas e trabalhadores sérios” (BARROSO, 2017, p. 21). Henrique é pai de Monalisa da Paz, atriz do grupo, casada com Adriano Barroso; Waléria Costa, também atriz do grupo, foi companheira de Henrique durante anos; seu irmão Wilson Costa também foi integrante; o cenógrafo Aldo Paz é irmão de Henrique. Alguns espetáculos contaram com participações de Maria da Paz, irmã de Henrique, Aina Rodrigues, filha de Waléria, e Mariana da Paz, filha de Monalisa e Adriano. Sem falar de outros integrantes, como Ailson Braga e Marton Maués que, de tão amigos, se tornaram praticamente da família.

O segundo registro sobre uma parte importante do teatro de grupo em Belém é a dissertação de Michelle Campos de Miranda, intitulada *Performance da plenitude e performance da ausência – vida/obra de Luís Otávio na cena de Belém*. Aluna do Curso de Formação de Ator da ETDUFPA, Michelle participou da montagem *Paixão Barata e Madalenas*, dirigida por Wlad Lima e Karine Jansen em 2001. Nela, os alunos revisitaram a obra de Luís Otávio Barata, mais especificamente seu último espetáculo *Em Nome do Amor*, de 1990.

Passados onze anos do estardalhaço causado pelos espetáculos do grupo *Cena Aberta*, que provocaram reações de setores da sociedade como a Igreja e o poder legislativo, *Paixão Barata e Madalenas* também foi alvo de ataques preconceituosos. Afetada por tudo o que

passou a conhecer sobre Luís Otávio durante o processo de montagem, Michelle não apenas mergulhou em sua vida e obra para realizar um pertinente estudo sobre ele, mas também ajudou a fundar o grupo Madalenas, ao final do curso. Apesar da considerável distância temporal, uma linha desenha conexões entre os dois artistas, que sequer se conheceram. O encontro da atriz e pesquisadora com a obra do encenador foi extremamente potente, por ter disparado várias ações.

A tese *Vanguardismos e modernidades: cenas teatrais em Belém do Pará (1941–1968)*, do pesquisador e professor de teatro José Denis de Oliveira Bezerra, é a terceira fonte em que bebo para compreender o contexto onde se desenvolveram as práticas artísticas na cidade. Embora circunscrito a um recorte temporal anterior ao desta pesquisa, o estudo revela pistas que ajudam a entender o movimento de criação da cena teatral de uma capital da Amazônia, moldada por particularidades como a exploração da borracha, no início do século XX, e o calendário cristão, o que delineou o chamado teatro de época, conforme Vicente Salles. É uma referência que permite acessar um panorama mais amplo da cena paraense, disponibilizando informações pertinentes à formação de alguns dos diretores aqui abordados, e reforça a riqueza ainda tão desconhecida desse teatro.

Começo, então, a desvelar esse bordado a partir dos três coletivos que, a meu ver, disparam essa grande teia e contribuem de maneira determinante para a consolidação do movimento de teatro de grupo em Belém: Gruta, Experiência e Cena Aberta. A ideia é apresentá-los entretecendo os diferentes percursos, destacando os momentos nos quais se cruzam, exatamente onde o afeto provoca contágios poéticos nos corpos-grupos, através das conexões entre os criadores.

O Gruta surge em 1969, na Vila de Icoaraci, a 18 quilômetros de Belém, da intuição e inquietação de alguns jovens, como Henrique da Paz e Salustiano Vilhena²⁸, que se reuniam em torno das atividades da igreja. No mesmo ano, o Experiência nasce de uma oficina ministrada por Geraldo Salles no Colégio Moderno, na qual outros jovens se animaram a dar continuidade aos exercícios. Já o Cena Aberta é criado em 1976 pelas mãos de Luís Otávio Barata, Zélia Amador de Deus e Margaret Refkalefsky²⁹. Nasceram, portanto, no período mais

²⁸ Graduado em Artes Plásticas pela UFPA, professor da SEDUC – Secretaria de Estado da Educação. Ator, figurinista e diretor.

²⁹ Graduada em Serviço Social e formada pela ETDUFPA (1971). Mestre em Arte Dramática (2001) e Doutora em Estudos e Práticas Artísticas (2008) na Universidade de Québec em Montreal. Coordenou o Núcleo de Arte/NUAR da UFPA (1993-1997). Coordenou o projeto de construção e de montagem cenotécnica do Teatro Universitário Cláudio Barradas/TUCB, o qual dirigiu de 2009 a 2010. Atriz, figurinista, autora de texto teatral atuou em inúmeras montagens em diferentes grupos artísticos de Belém, participou de festivais, encontros, mostras locais e nacionais. Membro fundador do Grupo de Teatro Cena Aberta.

sombrio da história brasileira, fazendo do teatro um farol diante dos horrores praticados durante a ditadura militar. Na capital paraense, vários artistas e intelectuais foram perseguidos, a exemplo de Benedito Nunes³⁰ e João de Jesus Paes Loureiro³¹, preso e torturado nos cárceres da Marinha de Belém e no Rio de Janeiro.

Embora este trabalho não consiga dar conta da grandeza de cada um deles, mais do que merecedores de muitas e muitas páginas de estudo e registro, alguns episódios de suas trajetórias serão aqui pontuados, a fim de que se possa ter ideia do que representaram para o teatro paraense.

Nesse sentido, é importante destacar os fios que os ligam aos que vieram antes, abrindo caminho para consolidar o que se costuma chamar de cultura de grupo. Ao provocar o surgimento da Escola de Teatro e Dança da UFPA, foram também responsáveis por um espaço de formação que contribui imensamente para a cena teatral da cidade. Por isso, será preciso fazer uma digressão, um recuo maior no tempo para evidenciar de que maneira os movimentos teatrais, liderados pelos estudantes desde a década de 1940, prepararam o terreno para aquilo que seria o teatro feito pelos grupos a partir dos anos de 1970, exatamente quando Henrique, Geraldo e Luís Otávio começaram a ocupar os palcos e as ruas de Belém.

3.2. OS QUE VIERAM ANTES

Para que se compreenda em linhas gerais o movimento de estudantes anteriormente mencionado, é necessário contextualizar, ainda que brevemente, aquilo que o antecedeu. A historiografia do teatro paraense até a primeira metade do século XX, cuja principal referência é o livro intitulado *Épocas do Teatro em Belém do Grão-Pará*, de Vicente Salles, aponta acontecimentos que moldaram um teatro fortemente popular e regionalista. Após o curto período de esplendor artístico em função do ciclo econômico da borracha, quando grandes

³⁰ (21/11/1929 – 27/02/2011). Filósofo, professor, crítico literário e escritor nascido em Belém. Um dos fundadores da Faculdade de Filosofia do Pará, depois incorporada à UFPA, e da Academia Brasileira de Filosofia. Ensinou literatura e filosofia em outras universidades do Brasil, da França e dos Estados Unidos. Aposentou-se como professor titular de Filosofia na UFPA, tendo recebido o título de Professor Emérito em 1998. No mesmo ano, foi um dos ganhadores do Prêmio Multicultural Estadão. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Benedito_Nunes. Acesso em 02/05/2019.

³¹ Licenciado em Letras pela UFPA (1976), graduado em Direito pela UFPA (1964), mestre em Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1973) e doutor em Sociologia da Cultura - Université de Paris IV (Paris-Sorbonne) (1994). Atualmente é professor voluntário da ETDUFPA. Tem experiência na área de Artes e Comunicação, pesquisando e atuando com os seguintes temas: Arte, Comunicação, Imaginário, Amazônia, Cultura, Cultura Amazônica, Magistério, Criação Literária, Poesia, Encantaria e Mito. Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/2018214713424265>. Acesso em 13/04/2019.

companhias estrangeiras se apresentaram no Theatro da Paz³² até 1908, o teatro feito nos bairros ganhou impulso a partir do calendário, configurando o chamado teatro de época (SALLES, 1994, p. 301).

Natal, São João, Carnaval e Quaresma serviram de berço às pastorinhas³³ e aos cordões de boi-bumbá³⁴ e pássaros. Já o Círio de Nossa Senhora de Nazaré propiciou o desenvolvimento do Teatro Nazareno, que aquecia o mês de outubro com imensa variedade de atrações. Uma das maiores festas católicas do Brasil e do mundo conciliava (e ainda concilia) religioso e profano, já que a população que demonstrava sua fé durante o dia, à noite tinha diversão garantida nos arredores do Largo de Nazaré, onde se apresentavam desde bandas de música e grupos folclóricos até teatro de marionetes, e, claro, folguedos e especialmente espetáculos musicais e comédias do agrado popular (Idem, p. 394). Logo a revista de costumes paraense caíria no gosto do público, movimentando a vida artística da cidade e consolidando um teatro de entretenimento ao qual os grupos teatrais estudantis criados a partir de 1940 iriam se contrapor.

Esses grupos constituídos no meio universitário concebiam a arte como elemento emancipador, e desbravaram o caminho de um teatro pautado nos ideais de modernização. A preferência por peças estrangeiras já sinalizava a tendência erudita, em detrimento da tradição do teatro cômico, que consideravam um modelo ultrapassado. Foram eles: Teatro de Estudantes do Pará (1941-1951), com direção artística de Margarida Schivasappa³⁵, o Teatro Universitário

³² Localizado no bairro da Campina em Belém do Pará. Fundado em 15 de fevereiro de 1878, durante o período áureo do Ciclo da Borracha, quando ocorreu um grande crescimento econômico na região amazônica. Belém foi considerada “A Capital da Borracha”, mas apesar desse progresso, a cidade ainda não possuía um teatro de grande porte, capaz de receber espetáculos do gênero lírico. Buscando satisfazer o anseio da sociedade da época, o governo da província contrata o engenheiro militar José Tibúrcio de Magalhães que dá início ao projeto arquitetônico inspirado no Teatro Scalla de Milão (Itália). Disponível em: <http://theatrodapaz.com.br/oTheatro.php>. Acesso em 25/08/2019.

³³ As pastorinhas surgiram no século XVI, em Lisboa, quando os jesuítas resolveram criar espetáculos sobre o nascimento de Jesus. Chegaram ao Brasil, sendo apresentadas dentro dos colégios religiosos, e em Belém, já eram bastante numerosas por volta de 1900, nos bairros e subúrbios. Quase sempre fruto da iniciativa feminina, as pastoras do Natal, ou pastorinhas, organizavam-se em cordões que percorriam as ruas e exibiam seus cantos e danças onde havia presépio. Várias famílias mantinham grupos domésticos que se apresentavam em pequenos pavilhões (SALLES, 1994, pp. 332-334).

³⁴ Uma das manifestações folclóricas brasileiras mais populares, oriunda dos brinquedos de escravos, e por isso, fortemente reprimida pela polícia. Estruturada na primeira metade do século XIX, assumiu diferentes feições conforme a região. Na Amazônia, evoluiu para um tipo de teatro popular revisteiro, passando a exhibir no tablado a história do oprimido contada por ele mesmo, que incluía a luta contra o dominador, a fuga, a captura e libertação (SALLES, 1994, pp. 343-349).

³⁵ (1895-1968) Importante figura para o teatro paraense entre as décadas de 40 e 50 do século XX. Professora de canto orfeônico, formada pelo Conservatório Carlos Gomes na década de 1930 em Belém, foi aluna de Villa-Lobos, no Rio de Janeiro. Além de liderar o Teatro do Estudante do Pará e o grupo Os Novos, participou intensamente em debates nacionais sobre o teatro brasileiro, como em 1951, no I Congresso Brasileiro de Teatro. Em 2012, a Companhia Nós Outros montou a peça *Acorde Margarida*, de Carlos Corrêa Santos (BEZERRA, 2008, p. 137).

do Pará (1950-1955), dirigido por Gelmirez Melo e Silva³⁶, e Os Novos (1956-1957), que antecedeu diretamente o Norte Teatro Escola, pois os mesmos integrantes permaneceram reunidos sob a nova denominação. O marco da mudança foi a participação no I Festival de Amadores Nacionais³⁷, no Rio de Janeiro, em 1957, cujo sucesso entusiasmou intelectuais como Ruy Barata, Maria Sylvia Nunes, Angelita Silva e Benedito Nunes a elaborar o estatuto de um novo grupo.

3.2.1. Norte Teatro Escola

O surgimento do Norte Teatro Escola do Pará, portanto, data desse mesmo ano, e até 1962 contribuiria significativamente para o movimento teatral no estado. Criado a partir de leituras de textos poéticos realizadas na residência do casal Maria Sylvia e Benedito Nunes, aos poucos foi ganhando notoriedade, ao levar à cena obras da dramaturgia até então desconhecidas em Belém, muitas traduzidas por Maria Sylvia e sua irmã, Angelita Silva. Na verdade, algumas eram inéditas inclusive nos palcos brasileiros, como *No Poço do Falcão*, de Yeats, traduzida por Angelita e apresentada no festival acima mencionado, ainda quando o grupo se chamava Os Novos. Antes disso, a pedido de Schivasappa, Maria Sylvia havia traduzido uma peça de Bernard Shaw para o Teatro do Estudante, e Benedito Nunes traduziu *Biedermann e os incendiários*, de Max Frisch, para a apresentação do Norte Teatro Escola no IV Festival de Teatro dos Estudantes do Brasil, em 1962, realizado em Porto Alegre. Os textos escolhidos dão ideia da erudição a qual me referi anteriormente, pautando a linha de trabalho do grupo, e, sobretudo, do quanto descortinavam novos horizontes para a cidade, num período em que as revistas de costumes e comédias eram predominantes.

Além da intelectualidade oriunda dos próprios integrantes, o grupo tinha por perto pessoas como Francisco Paulo Mendes e Bruno de Menezes, que faziam conferências sobre temas ligados à arte, em especial a literatura. Também puderam ter contato próximo com Bibi Ferreira, Henriette Mourineau e Joracy Camargo, nas ocasiões em que traziam seus espetáculos a Belém. A origem do grupo, intimamente ligada ao intuito de estudar, teve em Maria Sylvia Nunes o principal impulso. Era ela quem lia muito, especialmente sobre teatro, e compartilhava com os amigos nas reuniões aos sábados à tarde, em sua casa: “Eu passava para o pessoal. Não era tipo aula...era de contar” (Nunes in BEZERRA, 2016, p. 292).

³⁶ Licenciado e bacharel em História e Geografia pela UFPA, foi membro da União dos Estudantes Secundaristas do Estado do Pará. Radialista e locutor, se aventurou na direção de alguns espetáculos. Disponível em: <http://gelmirezms.blogspot.com/>. Acesso em 02/01/2019.

³⁷ Promovido pela Fundação Brasileira de Teatro, coordenada por Dulcina de Moraes (BEZERRA, 2008, p. 286).

Dos recitais de poesia à encenação de peças curtas não demorou muito. Logo começariam a vivenciar o que seria a realidade dos grupos amadores da cidade no futuro, precisando recorrer à boa vontade do comércio local para a confecção de cenários e figurinos. Sem nenhuma espécie de subsídio, contavam com o apoio da Associação Comercial do Pará e de alguns estabelecimentos. As apresentações na SAI – Sociedade Artística Internacional lhes renderiam experiência suficiente para a atuação de destaque no I Festival de Teatro dos Estudantes, em 1958, organizado por Paschoal Carlos Magno. Receberam cinco premiações com a montagem de *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto: melhor ator (Carlos Miranda), melhor autor, melhor direção (Maria Sylvia), melhor música de cena (Waldemar Henrique), melhor cenário e espetáculo do Norte (ÉLERES, 2008, p. 41).

Figura 2: *Morte e Vida Severina* (1958).



Fonte: ÉLERES, Paraguassú (2018, p. 114).

Vale ressaltar que esse trabalho nunca obteve o justo reconhecimento por parte da historiografia do teatro brasileiro. Equivocadamente, a maioria dos principais autores se refere ao Grupo de Teatro da Pontifícia Universidade Católica - TUCA, como o primeiro a montar *Morte e Vida Severina*, em 1965. Com música composta por Chico Buarque de Holanda, obtiveram sucesso no Festival de Nancy, na França, em 1966. Talvez até se possa falar em um processo de dupla invisibilização, em virtude de ser um grupo da região Norte e também por ter sido uma mulher a conduzir o trabalho, conforme indicam as críticas veiculadas nos jornais da época e as notícias sobre a forte repercussão.

Aos 90 anos, completados em 07 de janeiro de 2020, Maria Sylvia merece ser reverenciada como um dos nomes mais importantes para o teatro paraense e a formação intelectual de inúmeros artistas. Em 2019 felizmente recebeu o título de professora emérita da

UFPA. O depoimento do professor e poeta João de Jesus Paes Loureiro dá uma ideia mais precisa sobre ela:

Maria Sylvia representava e expressava a criatividade geral do grupo. Era diretora artística, diretora de cena, e realizou um trabalho de absoluta criatividade, de novidade, de invenção, com uma coragem artística, um arrojo artístico criador e renovador desproporcional ao seu porte, ao seu modo físico assim de estar diante das coisas. Ela parecia ser uma pessoa muito frágil, muito pequenina, aparentemente quieta, aparentemente frágil, mas na verdade sob essas características exteriores estava um vulcão de criatividade, de ansiedade, de renovação, de atualização criadora, tão natural que no seu papel, na função que ela representasse, digamos aquela confiança e aquela propulsão artística que o grupo apresentava como resultado final (Loureiro in ÉLERES, 2008, p. 196).

Figura 3: Maria Sylvia Nunes.



Fonte: *Jornal O Liberal*, 18/04/2019. Foto: Cláudio Pinheiro.

Ao lado de Maria Sylvia, sua irmã Angelita Silva foi fundamental para o sucesso do grupo. Loureiro afirma que a engenheira e professora universitária de grande inteligência e sensibilidade compôs, junto com Benedito Nunes, a trindade, o tríptico suporte sobre o qual se erguia o Norte Teatro Escola. O protagonismo feminino também se faz notar no significativo número de atrizes presentes: Aita Altmann, Maria Brígido, Lindanor Celina (também escritora), Clarisse Corrêa Pinto e Silvia Mara Brasil (ÉLERES, 2008), além de Margarida Schivasappa, pioneira na direção artística de grupos de estudantes. Sem dúvida, uma das maiores responsáveis pela projeção do teatro paraense a partir do Festival de Amadores Nacionais e do Festival de Teatro do Estudante do Brasil. A título de curiosidade, Belém possui dois teatros com os nomes de Maria Sylvia Nunes e Margarida Schivasappa, mas ainda é devedora de merecida homenagem a Angelita Silva.

De volta ao percurso do NTE, participariam de mais três edições do Festival: Santos (1959) Brasília (1960) e Porto Alegre (1962). Em Santos, a montagem de *Édipo Rei* rendeu ao

grupo o prêmio de melhor ator, novamente para Carlos Miranda, e melhor direção, para Maria Sylvia, que ganhou uma bolsa de estudos na França com duração de seis meses. Em Brasília, o grupo apresentou *Pic-nic no front*, de Fernando Arrabal, até então inédita no Brasil. Exatamente trinta anos depois, seria a escolha do Grupo Usina Contemporânea de Teatro para seu segundo trabalho, *Exercício nº 2* (1990), dirigido por Wlad Lima. A peça *Biederman e os Incendiários*, de Max Frisch, foi levada a Porto Alegre, na derradeira edição do Festival.

Conforme João de Jesus Paes Loureiro, o Norte Teatro Escola representou a vanguarda cultural do Pará, ao ultrapassar os limites da regionalidade sem, no entanto, desconhecer o seu lugar. Entre as principais contribuições para o cenário artístico local, Loureiro aponta a construção de uma tradição de respeito pelo teatro amador paraense e a influência exercida sobre outros grupos, ao propiciar o contato do público com um repertório de alto nível, apresentando autores fundamentais da dramaturgia nacional e estrangeira através de um teatro inventivo e feito com seriedade. Além disso, menciona o fato de terem sido um núcleo gerador de dramaturgia da televisão paraense, com a participação de atores, atrizes e realizadores ligados ao grupo na TV Marajoara, afiliada da TV Tupi e inaugurada em setembro de 1961 (apud ÉLERES, 2008). E a mais significativa das contribuições: reivindicar ao então reitor José Carlos da Silveira a implantação do Serviço de Teatro da Universidade Federal do Pará, em 1962, a partir do Curso de Formação de Ator, coordenado por Maria Sylvia. Em 1967, foi criada a Escola de Teatro da UFPA, uma das mais antigas do país, vindo a transformar-se em Escola de Teatro e Dança da UFPA em 1982.

Embora essa conquista seja atribuída ao Norte Teatro Escola, é preciso registrar a informação dada por Cláudio Barradas (sobre quem falaremos a seguir) ao pesquisador Denis Bezerra, de que a criação da Escola de Teatro resultou de um movimento de grupos reunidos em torno do objetivo de discutir ações que pudessem movimentar a produção teatral local. Segundo Barradas, numa dessas reuniões no Colégio Nazaré surgiu a ideia de solicitar um curso de teatro ao reitor. Definiu-se, então, uma comissão composta por quatro pessoas: Benedito Nunes, representando o Norte Teatro Escola, Albertinho Bastos, do Teatro Experimental do Mosqueiro, pelo Teatro de Equipe, o próprio Barradas, e uma moça de quem ele não recorda o nome. Diz ele: “Eu não quero tirar a glória de ninguém, mas também não quero que ninguém tenha a glória que não é. Foi um trabalho conjunto. Daí surgiu a escola” (Barradas in BEZERRA, 2016, p. 400).

Curioso perceber que o interesse em manter o sentido pedagógico já estava apontado no nome do grupo, cujo encerramento das atividades coincide com o início desse grande projeto de formação teatral, até hoje berço de muitos coletivos. Um caminho natural ao término do

Curso, quando os estudantes se agregam, com o firme desejo de seguirem juntos ocupando os palcos. Formam grupos que terão vida longa, ou nem tanto, mas cuja existência sempre alimenta o movimento teatral da cidade. Além da possibilidade de uma formação mais consistente e sistematizada, a Escola foi um espaço de criação artística surgido praticamente ao mesmo tempo que a ditadura. Apesar das montagens realizadas na instituição aparentemente não terem nenhum viés de questionamento ao estado de exceção causado pelo golpe militar de 1964 - como somos levados a crer observando a listagem das peças apresentadas pelos alunos - de lá saíram artistas que, junto à paixão pelo teatro, teriam que descobrir artimanhas e estratégias para exercê-lo.

Portanto, todo esse movimento de ruptura em relação ao teatro de entretenimento, nascido do desejo de uma cena moderna e mais conectada à dramaturgia consagrada nacional e internacionalmente, além da busca por uma formação mais profunda e sistematizada dos atores, fazem do Norte Teatro Escola um grupo referencial. A sólida bagagem intelectual e humanística, e o amor pela arte que foram intuitivamente descobrindo, não deixam de ser um farol para o teatro amador em Belém do Pará. A experiência de vanguarda descortinou um amplo leque de possibilidades aos que viriam depois. Alguns parecem ter herdado o interesse em trabalhar com textos densos, ou mesmo a forma de organização na qual os integrantes experimentam cumprir as funções técnicas, algo recorrente no *modus operandi* dos grupos. Comum a todos, o legado da paixão.

Na esteira da modernização alavancada pelo Norte Teatro Escola, a década de 1960 em Belém seria pródiga no que diz respeito à criação de grupos e, como no resto do país, registraria muitos episódios de cerceamento da liberdade artística em função da ditadura imposta pelo golpe militar de 1964. Nesse sentido, é possível afirmar que alguns desses coletivos integraram um movimento nacional de descoberta de autores que potencializavam as reflexões na perspectiva do engajamento, reverberando trabalhos como os do Teatro de Arena³⁸, desde 1953 guiado pela busca de uma fala própria. Ao lado do intuito de explorar uma relação mais próxima entre atores e espectadores, e falar sobre questões sociais e políticas importantes naquele momento, estava também o especial interesse pelas obras de Bertolt Brecht e o teatro épico.

³⁸ Fundado em 1953, torna-se o mais ativo disseminador da dramaturgia nacional que domina os palcos nos anos 1960, aglutinando expressivo contingente de artistas comprometidos com o teatro político e social. Liderado por José Renato, Augusto Boal, Oduvaldo Vianna Filho, Milton Gonçalves e Gianfrancesco Guarnieri, em diferentes fases. Entre 1958 e 1960, leva à cena diversos textos escritos pelos integrantes da companhia, num expressivo movimento de nacionalização do palco, difusão dos textos e politização da discussão da realidade nacional. Em 1972 o grupo se dissolve e, em 1977, o Serviço Nacional de Teatro compra a sala que abrigou tantas montagens antológicas. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399339/teatro-de-arena>. Acesso em 31/12/2019.

Antes, porém, de falar sobre os grupos, é necessário destacar que Maria Sylvania Nunes e Cláudio Barradas seriam as maiores referências formativas para vários encenadores. Ela, generosamente disponibilizando sua farta biblioteca e muitas horas de conversa e aula, não apenas sobre teatro, mas sobre diversas expressões artísticas; ele, transmitindo o amplo repertório de conhecimento teórico e prático da cena, mas, sobretudo, plantando em seus alunos a enorme paixão pelo teatro que pautou sua vida inteira.

3.2.2. Cláudio Barradas

Figura 4: Cláudio Barradas em *Abraço* (2019).



Fonte: Facebook, 05/10/2019.

O teatro é a minha vida. Sou padre há 28 anos, desde os 62 anos. Sirvo a Igreja e sou ator, sirvo o teatro. Trabalho em teatro desde os 13 anos de idade. Fiz peça a minha vida toda, fiz espetáculo em tudo que é buraco de Belém, fora de Belém, em outros estados e até na Colômbia. Fazer teatro é o ar que respiro. Já fiz bandido, prostituta e gay...cada peça que eu faço são férias que tiro de mim e volto enriquecido. O ator aprende em uma vida só o que são mil vidas.

(Cláudio Barradas, 19/outubro/2019. Disponível em <https://www.facebook.com/claudio.barradas.14/timeline>. Acesso em 22/outubro/2019).

Entre aqueles que desbravaram o caminho de renovação estética, consolidando o teatro amador como nascedouro de novas formas de organização, certamente o nome de maior peso na formação de atores e diretores é o de Cláudio Barradas, “o pai de todos”, como disse Paulo Faria. Sua trajetória de quase 90 anos, completados em 04 de janeiro de 2020, abarca o sacerdócio, o jornalismo, a literatura, as novelas de rádio, o teatro e o cinema.³⁹ Formado em Filosofia e Letras, começou a dar aulas de interpretação na Escola de Teatro da UFPA ainda bastante jovem, levado por Angelita Silva, depois da rápida passagem pelo Norte Teatro Escola.

³⁹ Atuou em quatro filmes de Líbero Luxardo: *Um Dia Qualquer*; *Marajó*, *Beirada do Mar*; *Um Diamante e Cinco Balas*; e *Brutos Inocentes*.

“O povoador do teatro paraense” (COIMBRA, 2004, p. 76), como ele mesmo se define, foi responsável pelo surgimento de inúmeros grupos. A fama de diretor exigente, que chegava às raias do descontrole ao arremessar objetos nos atores, por exemplo, faz jus ao extremo comprometimento e seriedade na sua prática. Postura que acabou definindo o seu trajeto, revela também aquilo que o fazia deixar um território em direção a outro. Suas próprias palavras são a melhor tradução para se ter ideia do quanto atravessou o percurso de tantos artistas, com uma especial capacidade de agregar e liderar as pessoas:

Em matéria de teatro, mal comparando, eu fui como estes sujeitos tarados que fazem filho numa mulher, depois vão fazer filho em outra. Eu fundei ‘n’ grupos de teatro. De um modo geral, me cercava de gente que me procurava, mas que não tinha a minha visão de teatro e, por isto, não levava a sério nosso trabalho. Então, eu largava aquilo que já tinha, em busca de outra coisa (COIMBRA, 2004, p. 67).

Como poucos, soube plantar em muitos e muitos atores e atrizes a paixão pelo teatro, semeando a ideia de que o estudo e o rigor técnico são necessidades vitais para quem se dedica ao teatro. Em entrevista ao Projeto Ribalta⁴⁰, diz que sempre dirigiu gente na estaca zero, enfatizando o entusiasmo por formar novos atores. Uma de suas estratégias era sempre convidar um aluno para fazer assistência de direção; estratégia, aliás, adotada por uma de suas ex-pupilas que começou a dirigir na condição de sua assistente, Wlad Lima. Na mesma entrevista, afirmou também nunca ter deixado o teatro, apesar do sacerdócio.

Filho de um garçom e de uma empregada doméstica, cresceu se familiarizando com a arte. Além de acompanhar a patroa de sua mãe, D. Florzinha, nas sessões de cinema onde ela tocava piano, tem muitas lembranças do teatro popular característico de Belém, muito presente no bairro Umarizal, onde morava. No programa citado anteriormente, ele revela uma curiosidade: no terreiro onde assistiu a muitos bois-bumbás, cordões de pássaros e pastorinhas, seria construída a casa da família de Luís Otávio Barata, sobre quem falaremos mais adiante.

Aos treze anos, a infância pobre logo foi ocupada pelo Seminário, onde aconteceram as primeiras incursões no teatro. Os espetáculos apresentados num enorme alpendre, inclusive, eram fonte de renda para a manutenção dos alunos, pois a maioria não podia pagar pelos estudos. Ele, que diz ter sido escolhido pelo teatro, assim que saiu do Seminário começou a fazer teatro nas igrejas e a fundar grupos: Amigos do Teatro, na Igreja de Canudos, e um outro ligado à Juventude Franciscana, na Igreja de São Francisco, no bairro do Guamá. A breve

⁴⁰ Projeto realizado pelo Teatro Universitário Cláudio Barradas em 2016, sob coordenação de Margaret Refkalefsky, que consistiu na produção de programas televisivos em que personalidades das artes cênicas eram entrevistadas por outros artistas. Cláudio Barradas foi o escolhido para o programa piloto, que contou com a presença de Wlad Lima, Maria Sylvania Nunes, João de Jesus Paes Loureiro e Zélia Amador de Deus. Disponível em: <http://www.jornalbeiradorio.ufpa.br/novo/index.php/2012/141-edicao-109--novembro-e-dezembro/1406-qribaltaq-resgata-artes-cenicas-no-para>. Acesso em 20/12/2019.

existência do primeiro, com apenas uma única peça montada, lhe deixou o sentimento do “pai que faz o primeiro filho e o deixa morrer” (COIMBRA, 2004, p. 67).

Na mesma igreja, junto com Raimundo Carneiro fundou Os Doze, que chegou a se apresentar no auditório da Rádio PRC-5, localizado no bairro Jurunas, mas também findou após o segundo espetáculo. Em seguida, participou da criação de Os Novos, e também da fase inicial do Norte Teatro Escola, do qual diz ter saído “à francesa” (Idem, p. 69), porque “eles queriam ficar meses discutindo o que iam montar” (Idem, p. 88), e isso não combinava com sua praticidade. Contratado para dar aulas em Macapá-AP em meados da década de 1950, lá fundou o Teatro do Estudante. De volta a Belém, em 1961, ele e Adelino Simão fundaram o Teatro de Equipe do Pará, com o qual montaram *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna. Barradas menciona ainda a criação dos seguintes grupos: Teatro de Arte do Pará, o TAPA, ao lado do dramaturgo Nazareno Tourinho⁴¹, o Teatro Operário do SESI, cujo nome foi mudado para Teatro Stúdio-SESI, numa homenagem a Meyerhold, o Tecnartes (na Escola Técnica do Pará), o Teatro Cabano Vai ou Racha e o Tecoara, além daqueles criados nas paróquias onde esteve – Teóforos, na Igreja da Sé; e o Teofania, em Santa Isabel.

A obra de Nazareno Tourinho também foi ponto de partida para outro grupo do qual Barradas fez parte, mas por alguma razão não mencionou ao pesquisador Oswaldo Coimbra. O TABA – Teatro Adulto de Belém Adulta - estreou em 1968 com a peça *Lei é lei e está acabado*, acompanhada de um manifesto cujo cerne era a valorização dos aspectos culturais locais (BEZERRA, 2016, p. 522-523). Os integrantes do grupo diziam acreditar na maioria cultural do Pará, se dispondo a tentar demonstrar esse amadurecimento através de “um teatro sério e de cunho regional, sem vínculo com qualquer doutrina política, mas com direito a opinião” (Idem).

Após presenciar a fundação da Confederação Nacional de Teatro Amador, em 1974, em Petrópolis-RJ, por iniciativa do Serviço Nacional de Teatro, Barradas também participou ativamente de algumas tentativas de organização do movimento teatral de Belém, como a FETAPA - Federação do Teatro Amador do Pará, em dezembro de 1975. Presidida pelo ator Homerval Ribeiro Thompson Teixeira, congregou dez grupos⁴² em torno dos propósitos de

⁴¹ Nascido em Belém do Pará (1934-2018), é considerado um dos mais importantes dramaturgos paraenses e que mais produziu literatura dramática no Pará. Membro da Academia Paraense de Letras, tem quatorze peças escritas, na sua maioria encenadas por grupos paraenses e nacionais. Em 2014, a editora CEJUP compilou em livro todas as suas obras dramáticas em: TOURINHO, Nazareno. *Peças de Nazareno Tourinho*. Organização de Bene Martins. Belém: CEJUP, 2014. Teve sua estreia como escritor dramático em 1961, com *Nó de Quatro Pernas*. Algumas de suas peças foram montadas também em São Paulo e no Rio de Janeiro (BEZERRA, 2016, p. 522).

⁴² Unidos Movimentaremos o Teatro, Grupo de Teatro João Caetano, Tecnartes, Grupo de Teatro da Escola Agrícola Manoel Barata, Teatro Amador do Pará, Juventude Unida da Conceição, Tecnartes, Juventude Unida,

estreitar os elos entre eles, promover atores, autores e outros artistas regionais, levar espetáculos aos subúrbios da cidade e interior do estado, desenvolver junto à Secretaria de Cultura o aperfeiçoamento dos profissionais e dos coletivos, e ainda conquistar uma sede própria para apresentações (FURTADO, 2015, p. 30). O objetivo era, a cada ano, montar um texto de autores amazônicos, preferencialmente os paraenses, dirigido por um dos encenadores e com dois atores de cada grupo componente da Federação, da qual, aliás, Geraldo Salles também fazia parte. Nazareno Tourinho e Levy Hall de Moura⁴³ foram os dois dramaturgos escolhidos, com *Herói do Seringal* e *Maiandeuá*, respectivamente. Em abril de 1976, o primeiro espetáculo estreou no Theatro da Paz, acompanhado de um manifesto no qual Barradas expunha as principais ideias da FETAPA.

A fim de registrar o pensamento que embasava o intuito de articulação da categoria, destaco alguns trechos do texto escrito por Barradas:

[...] só se poderá, com pleno direito, falar em Teatro Amazônico, quando aqui abundaram os autores, uma vez que o texto, além de ser base o alicerce do espetáculo, é o único elemento estável, e por que não eterno, dessa arte que, de tão efêmera, levou Peter Brook, eminente diretor inglês, a chamá-la de autodestrutiva, toda escrita no vento. É: sem o texto, o teatro seria um voo de ave – belo, sim, mas momentâneo, zipt-zupt, por não deixar rastro algum de sua passagem (p. 31).

[...]

O Teatro, gosto de afirmar, é um banquete. Uma vez, banquetão de nabo; outras, como esta, banquetinho de proleta. Mas sempre um banquete e, como tal, suas iguarias e vitaminas. Pois bem: nossa mesa está posta, desnecessário dizer que com muito amor, e servida, idem com o maior carinho parco, reconhecemos, mas, mesmo assim, esperamos que nutritiva, à inteira disposição de todos qual aquela da Parábola. Sirvam-se, portanto, à vontade, sem a menor cerimônia: a casa é sua e nós seus criados, ansiosos por bem servi-los (Barradas apud FURTADO, 2015, pp. 31-32).

Apesar de todo o empenho dos integrantes dos grupos, a FETAPA não teve uma vida muito longa, por conta das dificuldades impostas pela lógica comercial que começava a massacrar os coletivos amadores e suas tentativas de organização. Seria substituída pela FESAT – Federação de Atores, Autores e Técnicos do Teatro, cujo período de representatividade correspondeu aos primeiros dez anos de ocupação do Teatro Waldemar Henrique pelos grupos. De 1979 até meados da década de 1980, teve um papel importante para as conquistas da categoria, perdendo força com a eleição do ator e diretor Fernando Rassy, o mesmo que iria criar a FACES – Federação de Artes Cênicas Estadual nos anos 1990, ampliando fortemente a ação no interior do estado.

Grupo de Teatro do Colégio Augusto Meira – GTCEAM e Grupo de Teatro Experiência (FURTADO, 2015, p. 32).

⁴³ Graduado em Ciências Jurídicas e Sociais, jornalista e escritor. Membro da Academia Paraense de Letras e da Associação dos Magistrados do Pará. Sua peça *Maiandeuá* foi remontada em 2011 pelo Grupo de Teatro da UNIPOP, com direção de Alexandre Luz. Disponível em: <http://levihalldemoura.blogspot.com/2011/06/hall-levi.html>. Acesso em 12/03/2019.

Através de Barradas, Belém conheceu a dramaturgia de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri. A experiência de assistir em São Paulo a *Arena conta Zumbi*, com o Teatro de Arena, em 1965, se somou às leituras sobre Bertolt Brecht e o Teatro do Oprimido, e o afetaram a ponto de montar *SESI conta Zumbi* e *SESI conta Tiradentes* com o Grupo Teatro Operário do SESI, no final da década de 1970. Essas montagens lhe renderam a demissão do cargo de coordenador da área artística da instituição, para a qual retornou alguns anos depois, por ocasião da inauguração do Teatro Gabriel Hermes, onde apresentou os quatro espetáculos montados com o Grupo Tecoara, criado especialmente para realizar temporadas naquele teatro.

Depois de muito tempo afastado do teatro, o velho ator retornou ao palco. Aconteceu-lhe então o que mais desejava: mal entrou em cena, saiu da vida. (Contículo 213. Cláudio Barradas. 08/outubro/2019. Disponível em <https://www.facebook.com/claudio.barradas.14/timeline>. Acesso em 09/outubro/2019).

Em 2009 e 2010, atuou em dois espetáculos do Grupo Cuíra, contracenando com Zê Charone: *Abraço* e *Sem Dizer Adeus*, ambos escritos e dirigidos por Edyr Augusto. Dez anos depois voltou à cena, agora na Casa Cuíra, na remontagem de *Abraço*, peça que fala sobre a solidão, inspirada na história real de um radialista que trabalhou com Barradas na Rádio PRC-5.

Figura 5: Zê Charone e Cláudio Barradas, em *Sem Dizer Adeus* (2009) e *Abraço* (2019).



Fonte: <http://cuira.com.br/galeria.htm>

Uns fazem teatro por vaidade: para serem conhecidos e se tornarem famosos. Outros, por ganância: para terem muito dinheiro, o que é um erro brutal, pois o teatro, até hoje, ao que se sabe, não enriqueceu ator algum, apenas uns poucos empresários. Tanto mais que todo espetáculo é um risco: pode fracassar na bilheteria, quando se esperava que fizesse o maior sucesso. Ou fazer sucesso, quando não se esperava lá essas coisas.

Ele não: entregou-se-lhe de corpo e alma a vida inteira, por uma única razão: para sair de si mesmo e ser outro, pois não havia jeito de suportar, um saco ter de ser ele próprio. Quando, ao chegar à velhice – uma velhice cheia de achaques -, viu-se obrigado a abandonar a cena, foi o fim: morreu em vida (Contículo 209. Cláudio Barradas. 24/09/2019. Disponível em: <https://www.facebook.com/claudio.barradas.14/timeline>. Acesso em 26/09/2019).

3.2.3. As linhas de conexão entre Cláudio Barradas e Geraldo Salles, Henrique da Paz e Luís Otávio Barata

Ao longo deste trabalho, Cláudio Barradas será um nome mencionado algumas vezes, dada a sua importância para os sujeitos envolvidos nesta investigação. Por ora, é essencial sublinhar como a sua forma de pensar a prática teatral atravessou os três encenadores que compõem essa primeira parte do bordado: Geraldo Salles, Henrique da Paz e Luís Otávio Barata. Entre Cláudio Barradas e Geraldo Salles a admiração mútua vem de longe, desde quando Geraldo interpretou o personagem Chicó, em *O Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, no Colégio Nazaré. Cláudio dirigia, e também estava em cena como o João Grilo. Ele reconhece a luta incansável de Geraldo Salles pelo teatro paraense (COIMBRA, 2004, p. 52), enquanto este enfatiza o valor de seu primeiro diretor:

Por sinal, eu quero deixar bem claro uma coisa: eu, como ator, já fui dirigido por vários diretores, de Rio, São Paulo e tudo mais, mas com quem eu realmente aprendi, que foi meu grande mestre foi o Cláudio Barradas. Eu acho ele fantástico, uma figura que tem que ser considerada, lembrada sempre! Ele é incrível, com certeza absoluta. Tanto como ator quanto como diretor também (SALLES, 2017).

Depois, ainda contracenaram em algumas montagens da Escola de Teatro e Dança, como em *A Pena e a Lei* (1968), também de Suassuna, dirigido por Cláudio Mac-Dowell⁴⁴. No ano seguinte, Cláudio Barradas é que seria dirigido por Geraldo Salles no recém-criado Grupo Experiência, no infantil *Maria Minhoca* (1969), de Maria Clara Machado, apresentado no Teatro da Paz. Em 1972, Cláudio Barradas colaboraria com o Grupo Experiência ao assumir a direção de *Massacre*, de Emanuel Roblés. No ano seguinte, Geraldo voltaria a ser dirigido por Cláudio Barradas na peça *O Coronel de Macambira*, de Joaquim Cardoso, recebendo prêmio de melhor ator no 1º Festival de Teatro Amador, em Goiânia. O espetáculo, aliás, conquistou todos os outros prêmios: direção, música, atriz (Zélia Amador de Deus) e ator coadjuvante (Homerval Teixeira) (COIMBRA, 2004, p. 99).

Esses alinhavos iniciais demonstram o quanto os criadores transitavam pelos coletivos, nutrindo o teatro de grupo paraense de uma força e comprometimento que o fariam tão coeso, a despeito das singularidades. Olhando para a poética que vai sendo delineada, é possível intuir algumas conexões resultantes desses deslocamentos, como acredito ter acontecido entre Geraldo Salles e Cláudio Barradas. Isso porque presumo que *Cobra Norato*, espetáculo antológico inspirado no poema de Raul Bopp, dirigido por Barradas em 1975, tenha afetado o

⁴⁴ (13/02/1946 – 13/10/2017) Ator, diretor, autor, cineasta, roteirista e produtor carioca, atuou em cinema, teatro e tv. Disponível em: <http://www.elencobrasileiro.com/2019/05/claudio-macdowell.html>. Acesso em 25/11/2019.

jovem diretor Geraldo Salles de algum modo. Não exatamente despertando o interesse pelo tema do universo amazônico, mas, sim, vindo ao encontro de uma ideia que já estava apontada, por exemplo, em duas montagens do Grupo Experiência do início da década de setenta: *A Ameaça*, texto de Marco Antonio Oliveira sobre a Revolta dos Cabanos⁴⁵, e *Tem muita goma no meu tacacá*, criação coletiva que já abordava aspectos da cultura amazônica nos moldes do teatro musical.

A modernidade contida em *Cobra Norato* é frequentemente mencionada por quem teve a oportunidade de assistir ao espetáculo, cujos traços de ruptura iam do uso de um texto não-dramático – um poema – até a encenação sem elementos a não ser os corpos dos atores que, vestidos de malha inteira, criavam todas as imagens e imitavam os sons da natureza. João de Jesus Paes Loureiro atribui a essa montagem, cuja música foi composta pelo grande maestro Waldemar Henrique⁴⁶, um marco para o teatro da cidade e o papel de precursor de muitas estratégias usadas depois, consistindo na conversão do poema para a dramaticidade do espetáculo. Mesmo não tendo semelhanças com a poética do Grupo Experiência, não se pode ignorar uma interseção, no que diz respeito à construção de uma cena amazônica, digamos. Sem se restringir a uma única forma, essa cena foi se espalhando por alguns coletivos que também enveredaram pelo mesmo caminho.

Já o encontro de Cláudio Barradas e Henrique da Paz aconteceu em 1971, quando Barradas foi assistir a *O Auto da Cananeia*, de Gil Vicente, dirigido por Salustiano Vilhena. Conforme conta Henrique, ele “ficou louco, porque era bonito o espetáculo, apresentado no colégio das freiras, num palquinho avacalhado” (DA PAZ, H., 2017). Entusiasmo que o fez responsável pela primeira apresentação do jovem grupo em Belém, no prédio da SAI – Sociedade Artística Internacional, na época sob sua direção. Localizado na Rua João Diogo,

⁴⁵ Revolta popular e social ocorrida durante o Império, influenciada pela Revolução Francesa, na antiga província do Grão-Pará, de 1835 a 1840. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Cabanagem>. Acesso em 12/11/2019.

⁴⁶ Belém (15/02/1905 - 29/03/1995). Em São Paulo, conhece, em 1935, Mário de Andrade, que simpatiza com sua obra, por ela tratar de temas da cultura tradicional. No fim da década é contratado como artista exclusivo da Rádio Tupi. Nas décadas seguintes Henrique continua excursionando pelo país e vai para o exterior. Em 1958, apresenta sua versão musical de *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto, e é eleito para a Academia de Música do Rio de Janeiro. Nos anos 1960 retorna à terra natal. Em 1965, é nomeado diretor do Departamento de Cultura da Secretaria de Estado de Educação e Cultura do Pará e assume a direção do Theatro da Paz, em Belém. Torna-se diretor do Conservatório Carlos Gomes. Afastado das atividades musicais, sua obra é lembrada com a regravação de *Tamba-Tajá*, por Fafá de Belém, em 1978. No mesmo ano tem sua biografia escrita por José Claver Filho - *Waldemar Henrique: O Canto da Amazônia* - e publicada pela Fundação Nacional de Arte (Funarte). Em 1981, é eleito para a Academia Brasileira de Música. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa11959/waldemar-henrique>. Acesso em 03/01/2020.

bairro da Cidade Velha, o casarão antigo foi sede oficial da Academia Paraense de Letras⁴⁷, mas atualmente é mais um dos muitos patrimônios arquitetônicos abandonados na cidade. O sucesso da breve temporada lá realizada já indicava que a intenção inicial de fazer teatro somente em Icoaraci não se cumpriria, pois o Gruta dava apenas os primeiros passos em sua longa trajetória.

Além de grande incentivador do grupo, Barradas foi uma das referências na formação de Henrique da Paz, que participou de oficinas ministradas por ele no SESC – Serviço Social do Comércio. Henrique sublinha o grande aprendizado, ainda que observe o quanto Barradas impunha fortemente o próprio modo de atuação àqueles que dirigia: “O Cláudio era muito isso, ele fazia o ator, ele dizia como ele queria. Então, era como se os atores dele fossem ele em cena. Não querendo desmerecer, é uma figura importantíssima, eu aprendi muito com ele, mas detecto isso” (DA PAZ, H., 2017). Dos procedimentos de Cláudio Barradas, o que permaneceu de forma bastante evidente nos processos conduzidos por Henrique foi a atenção minuciosa ao trabalho com o texto, como será detalhado mais à frente.

Em 1969, teria início o convívio entre Cláudio Barradas e Luís Otávio Barata. Dirigidos por Geraldo Salles no Grupo Experiência, atuaram no já mencionado *Maria Minhoca*. Foram ambos contratados pela Escola Técnica Federal do Pará (onde Barradas lecionou durante vinte anos), em virtude da então recente obrigatoriedade do ensino de Educação Artística, ao lado do cantor Walter Bandeira⁴⁸, do artista plástico e diretor João Mercês⁴⁹ e do poeta João de Jesus Loureiro. Depois, Luís Otávio assinou a cenografia e figurino da primeira montagem dirigida por Cláudio Barradas na Escola de Teatro e Dança, além de fazer outra rara participação como ator. A peça era *Vereda da Salvação*, de Jorge Andrade, e o espetáculo foi premiado no 6º Festival Nacional de Teatro dos Estudantes, em 1971, no Rio de Janeiro.

No ano seguinte, junto com Luís Otávio, Barradas estava entre os fundadores do GrupAção, cuja breve existência antecedeu o Grupo Cena Aberta. Em 1987, Luís Otávio convidou Barradas para dirigir *O Carro dos Milagres*, uma adaptação da novela de Benedito Monteiro⁵⁰ sobre as peripécias de um caboclo que vai passar o Círio em Belém e não consegue

⁴⁷ Fundada por Domingos Antônio Raiol, o Barão de Guajará, em 03 de maio de 1900, data que coincide com a criação do Instituto Histórico e Geográfico do Pará. É, portanto, uma das mais antigas do Brasil. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Academia_Paraense_de_Letras. Acesso em 22/08/2019.

⁴⁸ Belém (31/08/1941 – 02/06/2009). Cantor, locutor, ator, pintor e bacharel em filosofia. Considerado “a grande voz do Pará”, fundou o Grupo Gema, ao lado dos músicos Bob Freitas, Nêgo Nelson, Kzan Gama e Dadadá, fazendo muito sucesso nas casas noturnas de Belém na década de oitenta. Nos últimos anos de sua vida foi professor de voz e dicção da Escola de Teatro e Dança da UFPA, Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Walter_Bandeira. Acesso em 21/07/2019.

⁴⁹ Diretor e cenógrafo paraense que esteve próximo ao Gruta e ao Experiência, entre outros.

⁵⁰ Alenquer (01/03/1924 – 15/06/2008). Escritor, jornalista, advogado e político paraense. Bacharel em Ciências Jurídicas e Sociais pela UFPA. Exerceu a Magistratura e o Ministério Público. Eleito deputado estadual por duas

pagar sua promessa. Devido aos desentendimentos entre os dois diretores, o espetáculo não chegou a estrear pelo Cena Aberta, mas sim pelo grupo Cabano Vai ou Racha, criado por Cláudio Barradas exatamente em função dessa dissidência; tanto que esta foi sua única montagem.

Esse episódio é bastante representativo para se compreender um certo antagonismo entre as práticas e os pontos de vista de ambos. De um lado, Cláudio Barradas era o diretor que exercia plenamente o poder implícito à sua função, principalmente segundo uma concepção tradicional do fazer teatral. A própria observação de Henrique da Paz, anteriormente relatada, de que os atores de Barradas eram quase réplicas dele mesmo em cena, de seu estilo de interpretação, indica o quanto sua formação reverberava na postura e nos procedimentos como encenador. De outro, Luís Otávio Barata tinha também o domínio sobre a encenação, mas a partir de outra perspectiva, abordada posteriormente. Para ele, o mais importante não era a qualidade da atuação em si, e sim as transformações que o teatro poderia provocar em cada integrante do elenco – muitos, aliás, não-atores. Ao contrário de Barradas, Barata não se preocupava com a forma como o texto era dito, mas com o significado para a vida de quem o dizia em cena.

Dois horizontes distintos, portanto, convivendo sob um mesmo céu. De um lado, o rigor excessivo de Barradas dava a ele características que remetem ao apolíneo, enquanto, de outro, a “desordem” e a “loucura” de Barata fizeram dele o diretor mais dionisíaco da cidade. Ambos têm histórias famosas contadas pela gente de teatro, como a de que era frequente, durante os ensaios, o “voo” de sapatos e outros objetos arremessados na direção dos atores quando o desempenho deixava Barradas aborrecido. Já quem trabalhou com Luís Otávio, fala muito dos dias e noites a fio em seu minúsculo apartamento, confeccionando figurinos e adereços para os espetáculos.

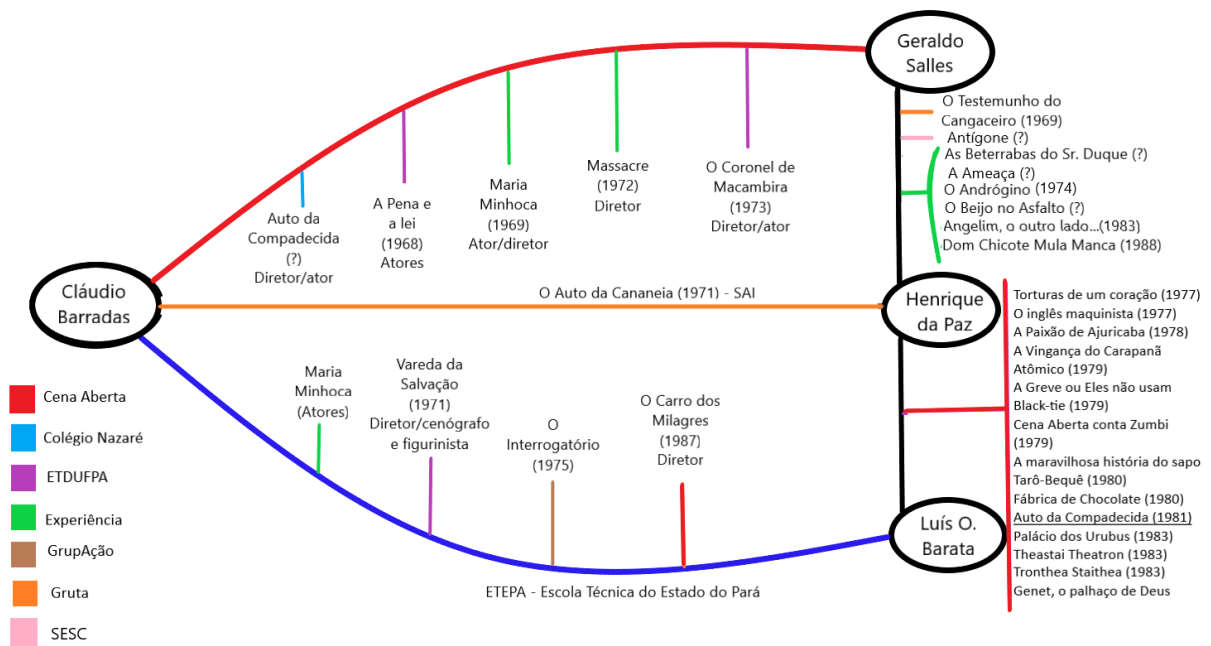
Se considerarmos que o percurso de Cláudio Barradas está alinhavado, por exemplo, ao de Geraldo Salles, ao qual serviu de régua e compasso, chegamos ao contraponto entre Geraldo e Luís Otávio, cada um representando uma vertente, um sentido diferente para o teatro. E, se pensarmos na importância de ambos para o teatro paraense, a partir dos quais esse bordado se expande através das diversas conexões, a imagem da oposição entre apolíneo e dionisíaco se mantém. É curioso perceber como Henrique da Paz pode ser considerado um ponto de

legislaturas, foi cassado durante o Golpe Militar de 1964. Foi membro da Academia paraense de Letras, do Instituto Histórico e Geográfico do Pará e da Academia Paraense de Direito. Tem vinte obras publicadas, entre contos, romance e poesia, além da Tetralogia Amazônica. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Benedicto_Monteiro. Acesso em 03/09/2019.

equilíbrio. Tendo trabalhado muito com Geraldo Salles e Luís Otávio Barata, além das experiências com Cláudio Barradas, Henrique guarda um tanto de cada um deles em sua própria maneira de dirigir. Em linhas gerais, desenha a cena com precisão apolínea, mas faz questão de que dessa cena transborde uma intensidade política que encontra raízes em Luís Otávio.

A seguir, o diagrama que indica os trabalhos e os grupos em que foram realizadas as parcerias. Alguns pontos a destacar: o quanto foi profícua a colaboração de Henrique da Paz no Experiência e principalmente no Cena Aberta, onde aparece sublinhado o espetáculo dirigido por ele. O segundo é a ausência de contato artístico entre Geraldo Salles e Luís Otávio Barata. Por fim, como as funções de ator e diretor se alternaram nas parcerias entre Barradas e Geraldo.

Figura 6: Diagrama das conexões entre Cláudio Barradas, Geraldo Salles, Henrique da Paz e Luís Otávio Barata.



Fonte: Elaborado pela autora (2019).

3.3. GRUTA



Teatro é paixão. Teatro é família. Fazer teatro é lançar-se na tormenta, querendo chegar ao seu olho. Sem proteção. E lá chegando, torná-la bonança. É querer mudar o mundo pra melhor. Utopia? A melhor. Teatro é autoconhecimento. Missão. É se fazer do outrora mostrar-lhe a direção. Fazer dia na noite. Noite no dia.
(Edyr Augusto Proença, no prefácio de *A Paixão Segundo o Gruta*, 2017)

3.3.1. A gênese

Em Belém, sopravam ventos de um teatro movido pelo propósito de transformar a realidade. Chegaram até a então pacata Vila de Icoaraci, nascedouro do Gruta e de um “brechtiano de carteirinha”, como se declara Henrique da Paz. Ele foi um dos que tomavam gosto pelo teatro ao mesmo tempo em que devoravam autores como Jean-Paul Sartre, Friedrich Marx, Bertolt Brecht e Augusto Boal. Leituras compartilhadas por **Samuel Spener**, estudante de sociologia da UFPA, a quem Henrique atribui a responsabilidade pela politização e formação cultural do grupo, referindo-se a ele como uma “figura emblemática”. Ele conta que Spener ainda organizava idas ao cinema e, aos poucos, os filmes de diretores como Federico Fellini e Pier Paolo Pasolini iam nutrindo o senso estético daqueles jovens ávidos e inquietos. Eles também começariam a ouvir falar sobre outros coletivos que foram vozes combativas contra a

ditadura, como o Teatro de Arena de São Paulo, o CPC – Centro Popular de Cultura⁵¹, o Oficina⁵² e o Opinião⁵³.

Figura 7: Henrique da Paz e Salustiano Vilhena (2019).



Os adolescentes que despreziosamente se reuniam na Igreja Matriz em torno das atividades paroquiais, aos poucos seriam fígados pelo teatro. As músicas da Jovem Guarda introduzidas na liturgia por Spener indicavam o quanto aquele ambiente se deixou arejar, propiciando o

contato com o universo artístico. Além disso, a arte margeava o cotidiano dos dois fundadores do Gruta, **Henrique da Paz e Salustiano Vilhena**. O pai de Henrique, seu Justino, era uma espécie de “faz tudo” do Theatro da Paz, e vez por outra levava o filho para assistir aos espetáculos das companhias que lá se apresentavam. O avô de Salustiano era maestro da Orquestra Sinfônica do mesmo teatro. A amizade entre os dois já seria um prenúncio do grande afeto que envolveria os herdeiros. Salustiano diz ter visto em Henrique “um revolucionário pra

⁵¹ O Centro Popular de Cultura (CPC) foi constituído em 1962 no Rio de Janeiro, então estado da Guanabara, por um grupo de intelectuais de esquerda em associação com a União Nacional dos Estudantes (UNE), com o objetivo de criar e divulgar uma "arte popular revolucionária". O núcleo formador do CPC era composto por Oduvaldo Viana Filho, pelo cineasta Leon Hirszman e pelo sociólogo Carlos Estevam Martins. Disponível em: https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/Jango/artigos/NaPresidenciaRepublica/Centro_Popular_de_Cultura.

Acesso em 06/01/2020.

⁵² Nascido como *A Oficina*, em 1958, no Centro Acadêmico 11 de Agosto da Faculdade de Direito da USP, no largo de São Francisco, em São Paulo, inspirado pelas ideias existencialistas de Camus e Sartre, o grupo sempre soube se renovar para permanecer na vanguarda. Suas montagens, como *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, em 1967, um marco do Tropicalismo, costumam ser emblemáticas. Foi, e continua sendo, uma trincheira de resistência contra desmandos e arbitrariedades. Sobreviveu a duras penas à ditadura militar para manter-se como um oásis em plena selva de pedra. Hoje, Oficina Uzyna Uzona, deve sua flama e longevidade, sem dúvida, à figura de seu encenador, José Celso Martinez Corrêa, que, aos 82 anos, continua em plena atividade. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo112413/teatro-oficina>. Acesso em 06/01/2020.

⁵³ Assim que o golpe militar mostrou sua cara ao país, em 1964, o CPC – Centro Popular de Cultura -, posto na ilegalidade pelo regime autoritário, iniciou o processo de resistência. Como primeira medida, a produção do show musical *Opinião*, com Zé Ketí, João do Vale e Nara Leão, depois substituída por Maria Bethânia, com direção de Augusto Boal. A estreia foi em 11 de dezembro do mesmo ano, no Rio de Janeiro, marcando o nascimento do grupo. O sucesso foi imediato, fomentando e inspirando várias manifestações artísticas pelo Brasil. O *Opinião* foi, durante seus dezoito anos de existência – desfez-se em 1982 -, uma voz essencial, e permanente ouvida, contra a censura e o autoritarismo. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399366/grupo-opinioao>. Acesso em 06/01/2020.

chamar de seu: foi amor à primeira vista. [...] E eu queria me aproximar desse pessoal que estava modificando a forma de pensar de Icoaraci” (Vilhena in BARROSO, 2017, p. 48).

A influência de Spener foi decisiva também para que aquela garotada tivesse um espaço onde ler e discutir teorias de revolucionários importantes. Amigo do Monsenhor José Maria Azevedo, ele conseguiu que os jovens dividissem o salão paroquial (onde funcionava o JUPAI – Juventude Paroquial de Icoaraci) com o Grêmio Recreativo João Batista. Durante alguns anos, ali produziram fanzines e distribuíam aos moradores da vila, com o intuito de politizá-los. Junto com a militância, vieram os namoricos e aventuras amorosas da adolescência, despertando a vontade de criar um grupo musical para tocar nas festinhas de aniversário, Os Argonautas, do qual Henrique era *crooner*. O fato é que permaneceram na Paróquia até serem chamados de comunistas e subversivos pelos integrantes do Grêmio, revoltados por terem perdido o espaço, numa eleição interna. A fama se espalhou pela Vila, a ponto de o Monsenhor não conseguir evitar a saída dos “comunistas”, embora tenha resistido o máximo possível às pressões.

Logo foram acolhidos no gazebo recém-construído por Salustiano no quintal de sua casa, uma espécie de ateliê onde exercitava os dotes de artista plástico nos figurinos e desenhos; habilidade, aliás, que ele e Henrique têm em comum. Ali as tardes de sábado passaram a ser recheadas de conversas animadas, estudos e improvisos, além da confecção de figurinos e adereços para as primeiras aventuras na cena. O teatro foi outra ideia plantada em suas cabeças por Spener. Logo começaram a se dedicar à montagem do primeiro trabalho, intitulado *Show de Cantorias da Juventude Livre* (1967), uma colagem de textos dos principais espetáculos da época: *Arena conta Zumbi*, *Show Opinião e Liberdade, Liberdade*, além de trechos de autoria do grupo. Mais uma vez, Spener, autor da composição dramática, contribuía para que aquele grupo de jovens transgredisse a realidade, ao voltar de suas viagens abastecido das ideias mais pulsantes em circulação pelos palcos brasileiros (BARROSO, 2017).

Henrique conta que o espetáculo não empolgou o público, em sua maior parte composto por familiares. O grupo, porém, não desanimou e partiu para a montagem da peça de Henri Ghéon, *Natal na Praça* (1968). Salustiano assumiu a direção, pois já fazia teatro no Colégio Nazaré, tradicional escola Marista de Belém, com o colega e jovem diretor **Geraldo Salles**. Dessa vez, o resultado encheu os garotos de entusiasmo, sobretudo Henrique e Salustiano, que decidiram formalizar a criação do Gruta em 1969, cujo nome na ata é Grupo de Teatro Amador (GRUTA). Em seguida, passearam pelo teatro infantil, com *Joãozinho anda para trás* (1969), de Lúcia Benedetti. O quarto trabalho foi *Auto da Cananeia* (1971), de Gil Vicente, com o qual se apresentaram em Belém.

Nesse momento, Geraldo Salles aceitou o convite de Salustiano e compareceu a um dos encontros do grupo. Ator formado pela Escola de Teatro e Dança da UFPA, fundador e diretor do Grupo Experiência, assim como Cláudio Barradas, encantou-se quando assistiu ao *Auto da Cananeia*. Na época, Geraldo também dirigia o Grupo de Teatro do Serviço Social do Comércio (SESC). Foi ele quem levou ao Gruta os primeiros fundamentos técnicos: aquecimento, impositação de voz, respiração, resolução de cena e os chamados laboratórios teatrais, algo totalmente novo para eles. Sobre esse encontro, Geraldo comenta:

Eu fui assistir a um espetáculo do grupo e fiquei impressionado com tantos talentos. Então surgiu a ideia de montar um espetáculo. Vi logo de cara o talento do Salú e do Henrique como atores e Henrique, depois, se revelou um ótimo diretor. Eles não tinham muita teoria. Tinham muita paixão e isso para mim era o suficiente. Não existe o fazer teatral sem a prática, sem a paixão (Salles apud BARROSO, 2017, p. 67).

Em 1973, convidado pelo grupo a dirigir o próximo trabalho, Geraldo levou ao grupo a peça *O Testemunho do Cangaceiro*, de Francisco de Assis. Henrique e Geraldo comentam sobre a beleza do espetáculo, com cenários e figurinos criados por João Mercês, e o quanto o grupo ficou mobilizado, a ponto de transformarem todo o salão paroquial, aumentando o tamanho do palco. Só não poderiam imaginar que seriam impedidos de apresentar o espetáculo, apenas meia hora antes de entrarem em cena, com a plateia lotada. O Gruta sentiu na pele o cerceamento da liberdade de expressão característico daqueles anos, sob o comando de Emílio Garrastazu Médici. Henrique lembra que quase não se ouvia falar até mesmo sobre acontecimentos próximos, como a Guerrilha do Araguaia⁵⁴, no sul do Pará, onde muitas vidas foram violentamente ceifadas.

Na longínqua Icoaraci daquela época, a repressão da ditadura se fez sentir sob a forma de ação policial. O público que lotava a plateia foi mandado embora, e Geraldo Salles levado para prestar depoimento na sede da Polícia Federal, onde permaneceu a noite toda. Enquanto isso, o grupo amargava a imensa frustração no camarim, um “chororô danado”, segundo Salustiano. Tudo por causa de uma denúncia, pelo simples fato do espetáculo não ter sido submetido à censura, agravado por ser um texto que criticava a Igreja e as crenças cegas das pessoas, ousadamente encenado dentro de uma igreja. Seria montado muitos anos depois pelo **Grupo Experiência**, comprovando a força dessas conexões entre os grupos e os artistas. Esse momento é relatado pelos dois diretores nas entrevistas a mim concedidas, o que me faz pensar

⁵⁴ Movimento guerrilheiro ocorrido ao longo do Rio Araguaia, ao norte do estado de Goiás, atualmente Tocantins, entre 1967 e 1974, idealizado pelo PC do B, com o intuito de fomentar uma revolução socialista a ser iniciada no campo. Combatido pelas Forças Armadas a partir de 1972, conta mais de cinquenta desaparecidos entre os cerca de oitenta ex-estudantes universitários e profissionais liberais. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Guerrilha_do_Araguaia. Acesso em 22/12/2019.

na intensidade da experiência e no valor desse encontro, já que Henrique menciona o nome de Geraldo como uma de suas influências, ao longo de cinquenta anos de teatro.

O ânimo, no entanto, não arrefeceu diante das intempéries, pois, ainda em 1973, por sugestão de Geraldo, montariam *Os Viajantes*, de Isabel Câmara, e *Pluft, o fantasminha*, clássico de Maria Clara Machado. Curioso observar a recorrência de algumas peças em grupos diferentes, a exemplo dessas duas, montadas posteriormente por Geraldo Salles, com o Grupo Experiência. A ótima recepção do público de Icoaraci a um espetáculo infantil os deixou animados para repetir a dose com *A Menina e o Vento* (1974), de Maria Clara Machado, dirigido por Salustiano Vilhena, que chegou a ser apresentado no Theatro da Paz. A inspiração para o trabalho seguinte foi o filme *Hair*, misturado às referências da Paixão de Cristo, tradicionalmente montada na Igreja.

Em 1975, resolveram arriscar uma dramaturgia própria, e contaram com um novo parceiro, José Leal, o Zecão, ator que havia integrado o importante grupo da década de 1960, o EPA – Núcleo de Pesquisas Artísticas, e até hoje, um dos principais nomes do Grupo Experiência. Junto com Henrique da Paz, ele assinaria a autoria de *A Paixão segundo o Gruta*. O fato é que Jesus Cristo vestido com uma túnica da geração *hippie* não agradou muito ao público tradicionalista da Vila Sorriso, como é carinhosamente chamada Icoaraci. Depois dessa montagem, alguns desentendimentos causaram o afastamento de Henrique da Paz, logo convidado por Geraldo Salles a trabalhar no Grupo Experiência. Ao lado de Zecão, Salustiano ainda encampou mais duas montagens, *A Farsa do Advogado Pathelin* (1978) e *A Bruxinha que era Boa* (1979), de Maria Clara Machado, com grande sucesso.

O fato é que esse momento marcaria o término de um ciclo de doze anos do grupo. Com a saída de Henrique, ficou ainda mais difícil sobreviver à falta de apoio e de atores, e também à dispersão provocada pela necessidade de sobrevivência, pois tanto Salustiano quanto Henrique davam aulas no Colégio Rêgo Barros, além de serem estudantes universitários. Mas como um fim quase sempre guarda uma semente para o novo, em 1976 nascia a segunda filha de Henrique, Monalisa da Paz que, ainda bem menina, experimentou o gostinho de estar no palco quando o grupo renasce, em 1987. Por enquanto, sigo os passos de Henrique da Paz durante os oito anos em que o grupo esteve em repouso, até um encontro acionar novamente o movimento. O intenso período de trabalho do diretor com os grupos Experiência e Cena Aberta sem dúvida contribuíram para nutrir o corpo-grupo Gruta, ainda que indiretamente, deixando nele alguns sinais de contágio. Outras ideias, outros procedimentos, outras formas de convívio se misturariam ao que o Gruta havia sido, na primeira fase, e foram determinantes para a sua retomada, conforme veremos mais adiante.

3.3.2. Henrique da Paz no Experiência, no Cena Aberta e no Cuíra

Antes mesmo de interromperem as atividades em Icoaraci, Henrique e Salustiano já haviam participado de alguns trabalhos em Belém, a convite de Geraldo Salles. O primeiro foi em *Antígone*, de Sófocles, nas escadarias do Teatro da Paz, assinada pelo Grupo de Teatro do SESC. Durante uns bons anos, essa tragédia grega ficou reverberando em Henrique e frutificou em algumas montagens, como falaremos a seguir. Logo depois, em 1975, Henrique e Salustiano ingressaram no Grupo Experiência, onde Salustiano permaneceu pouco tempo, enquanto Henrique atuaria em vários espetáculos⁵⁵.

Um dos trabalhos mencionados por ele foi *O Andrógino* (1974), uma colagem de textos cheia de deboche inspirada no Dzi Croquettes⁵⁶, “um espetáculo lindo”, apresentado na Assembleia Paraense, com o acompanhamento do conjunto Guilherme Coutinho, que tocava ao vivo. A escolha do local, até hoje frequentado pela elite belenense, já era uma indicação de certa tendência do grupo, de realizar produções com as quais pudessem ter um bom retorno financeiro, como diz Henrique:

Eram só homens fazendo travestis, agora tu imaginas, eu de collant de lantejoula, aqueles sapatões, meia arrastão, botonas...eu lembro que saiu uma foto minha no jornal, eu era casado, foi um tal de “é fresco, é fresco!” (risos) Só que a gente fez pra burguês ver (DA PAZ, H., 2017).

Aos olhos de Henrique, um ator aberto a todo tipo de experiência, a qualidade do teatro feito “pra burguês ver” era inquestionável. Porém, ele ressalta o impacto ao descobrir o **Grupo Cena Aberta** e sua contundente fala política, o que vinha ao encontro do desejo adolescente de transformar o mundo por meio do teatro. Não demoraria a integrar o grupo dirigido por **Luís Otávio Barata**, outra referência fundamental, em quem ele reconhece o importante papel de mentor intelectual de toda uma geração de artistas, se referindo à postura clara e contundente, sem ser panfletária, diante de questões como a censura, o genocídio indígena e a marginalização dos homossexuais.

Nos dez anos de convívio no Cena Aberta, Henrique assinou sua primeira direção, em *O Auto da Compadecida* (1981), de Ariano Suassuna. Ele destaca sua atuação em *A Paixão de*

⁵⁵ *O Beijo no Asfalto, As Beterrabas do Sr. Duque, D. Chicote Mula Manca e seu fiel companheiro Zé Chupança, A Ameaça, Angelim, o outro lado da Cabanagem e O Andrógino.*

⁵⁶ Grupo carioca irreverente, alinhado à contracultura, à criação coletiva e ao teatro vivencial, que faz da homossexualidade e da travestilidade uma bandeira de afirmação de direitos. Atua de 1972 a 1976, com grande sucesso internacional. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399377/dzi-croquettes>. Acesso em 23/12/2019.

Ajuricaba (1978), de **Márcio Souza**⁵⁷, e *Theastai Theatron* (1983). Com o primeiro, criado em meio às discussões sobre o Decreto de Emancipação do Índio, imposto pelo governo de Ernesto Geisel em 1978, o Cena Aberta marcaria posição política por meio da parceria com o Grupo de Apoio ao Índio, Associação Regional dos Sociólogos – Pará e Associação Brasileira de Antropologia – Pará. Ele lembra da repercussão do trabalho na ocasião em que foram convidados a se apresentar na Sala Martins Pena do Teatro Nacional, em Brasília, em 1979:

O espetáculo foi uma surpresa pra nós, porque as pessoas ficaram nos tratando como se fôssemos grandes astros, pediam autógrafos nos cartazes. Até ficamos mais uma semana por nossa conta apresentando num galpãozinho, um teatro pequeno que tinha lá, e foi muito bacana (DA PAZ, H., 2017).

Figura 8: Henrique da Paz e Emanuel Franco em *A Paixão de Ajuricaba* (1978).



Fonte: <https://opalhacodedeus.wordpress.com/2010/06/30/a-paixao-de-ajuricaba>. Foto: Janduari Simões.

Já *Theastai Theatron*, sobre o qual falarei mais no capítulo sobre o Grupo Cena Aberta, comportou a transgressão de uma cena revolucionária para a cidade. Segundo Henrique, Luís Otávio já elaborava uma dramaturgia moderníssima, partindo da transformação do espaço, sem um texto prévio. Ele deixa escapar o entusiasmo, trinta e cinco anos depois de ter atuado em

⁵⁷ Romancista, ensaísta, dramaturgo, cineasta e jornalista amazonense, nascido em 1945. cursou Ciências Sociais na USP, interrompendo os estudos em 1969 em virtude da perseguição pela ditadura militar. De volta a Manaus, entra para o Teatro Experimental do Serviço Social do Comércio – TESC/SESC. Em 1976, ano de publicação de seu primeiro romance *Galvez, o Imperador do Acre*, assumiu a Diretoria de Planejamento da Fundação Cultural do Amazonas e foi presidente da Fundação Nacional de Arte – FUNARTE de 1995 a 2002. Seu romance *A Resistível Ascensão do Boto Tucuxi*, publicado em folhetins na Folha de São Paulo em 1981/1982, acaba provocando sua partida para o Rio de Janeiro no ano seguinte em razão de divergências com alguns políticos de Manaus. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa55marcio-souza52/>. Acesso em 26/12/2019. Verbete da enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

Theastai e vivido algo diferente de tudo o que havia feito antes: “foi uma experiência fantástica, porque foi um espetáculo construído todo pelos atores, seguindo algumas ideias do Luís Otávio” (DA PAZ, H., 2017). Foi também o espetáculo responsável por deixar em sua filha, Monalisa da Paz, a certeza do desejo de seguir os passos do pai, que acompanhava aos fins de semana. Com apenas oito anos, assistiu um pouco clandestinamente do mezanino do Teatro Experimental Waldemar Henrique, e revela o quanto saiu afetada: “A cena mais linda, que é a de Jesus Cristo sendo crucificado, eram três homens quando eu vi, eu me encantei com aquilo ali. Eu disse gente, é isso que eu quero fazer!” (DA PAZ, M., 2019). Na imagem abaixo, a cena a que Monalisa se refere, com seu pai e Ailson Braga, que viria a integrar o Gruta em seu retorno.

Figura 9: Henrique da Paz, Ailson Braga e André Genu, em *Theastai Theatron* (1983).



Fonte: <https://opalhacodedeus.wordpress.com/2010/02/27/theastai-theatron-1983/> Foto: Eduardo Kalif.

Além de Henrique da Paz e Ailson Braga, Marton Maués participava do espetáculo. A amizade nascida nos ensaios não demorou a invadir a dimensão da vida pessoal, pois os três iriam morar juntos, o que foi determinante para a retomada do grupo quatro anos depois. Um ótimo exemplo do denso emaranhado de vida e arte, em que os afetos podem fazer nascer o entusiasmo pelo exercício da criação e o delineamento de poéticas. Para o Grupo Cena Aberta convergiram os caminhos dos atores que, em casa, trocavam muitas ideias sobre teatro, até decidirem reativar o Gruta.

A história desse encontro é curiosa. Marton chegou na capital paraense em 1979, vindo de Macapá para cursar a universidade. Resolveu participar de todas as oficinas realizadas em

um encontro de artes na Universidade Federal do Pará, entre as quais estava a de interpretação e direção, ministrada por Henrique. Logo depois, em 1981, começou a frequentar os ensaios de *O Auto da Compadecida*, no anfiteatro na praça, convidado pelo amigo Francisco Weill, e cada vez mais admirava Henrique, a quem assistia dirigir. A presença frequente lhe rendeu o convite para participar das leituras do novo texto que seria montado pelo Cena Aberta, *O Carro dos Milagres*, com a direção de Cláudio Barradas. Iniciava então a carreira de ator, no mesmo momento em que Ailson Braga, oriundo do Colégio Augusto Meira, onde o diretor “era uma espécie de semideus para os jovens aspirantes a atores” (BARROSO, 2017, p. 86), também recebia o convite para integrar o elenco da montagem. Assim como Marton, Ailson nutria a admiração por Henrique e a vontade de, um dia, trabalhar com o ator e diretor que via em atividade na Praça da República. Isso só aconteceria algum tempo depois, justamente em *Theastai Theatron*, pois enquanto Ailson e Marton seguiram Barradas na criação do grupo Cabano Vai ou Racha, para a montagem de *Carro dos Milagres*, Henrique permaneceu no Cena Aberta.

Na sequência de *Theastai Theatron*, velhos amigos se reuniram em um outro grupo cuja vida foi brevíssima, chamado Domi. Dirigidos por João Mercês, Henrique e Salustiano contracenaram pela última vez em *Alzira Power* (1984), com uma pequena participação de Marton Maués. O trabalho de Henrique devia ser algo extraordinário, pois são muitos os relatos acerca da impressão deixada pela atuação, como o de **Anibal Pacha**, que também viria a ser um importante parceiro do Gruta: “O Henrique é o ator! Eu sempre fui apaixonado por ele, eu via tudo o que ele fazia, eu assistia. *Alzira Power* eu saí do teatro querendo gritar, gritar! Que interpretação magnífica!” (PACHA, 2017)

Anos depois, no Grupo Cuíra, Henrique atuou em *Hamlet – um extrato de nós* (2002), adaptado por **Edyr Augusto Proença** e dirigido por **Cacá Carvalho**. Entre um trabalho e outro no Gruta, foi ele alimentar-se, junto com antigos amigos, das descobertas peculiares dos processos conduzidos por Cacá. Ele, com quem havia dividido o palco no Grupo Experiência e cuja atuação em *Macunaíma* foi seu principal afeto como espectador, determinando fortemente o modo de Henrique pensar o teatro, com base naquilo que é essencial em cena e que surge a partir do ator; uma busca por aliar o mínimo de elementos cênicos, o desenho da cena, a inventividade e o aprimoramento da atuação. Trinta anos depois de ter assistido ao espetáculo, descreve ainda cheio de entusiasmo:

Aliás, eu comecei a embarcar nessa viagem de minimalizar tudo quando eu assisti o *Macunaíma*, que veio pra Belém, com o Cacá Carvalho. Eu fiquei, até hoje, eu fiquei marcado por esse espetáculo, um espetáculo com o palco nu! E de repente, quando começa... égua, uma loucura! E as coisas mais simples, os bichos que entram, cotia, tatu e tudo que aparece, era tudo umas formas de papel, com o ator embaixo, fazendo

aquilo, louco aquilo! O Macunaíma se transformando em estrela, ele sobe num andaime, numa escada, com uma vela acesa, termina o espetáculo assim. No escuro, só aquela velinha acesa, fantáaaaastico, piri! Os caras em cima de uma cama, como se a cama fosse a embarcação deles, o Macunaíma, os irmãos dele, viajando como se fosse a canoa, era uma cama de ferro que eles vão em cima, uma gaiola assim, pendurada, égua, achei aquilo lindo, me marcou isso (DA PAZ, H., 2017).

De fato, Henrique exemplifica muitíssimo bem o caso do artista formado por meio do trânsito entre os grupos. No mesmo ano de toda a radicalidade de *Theastai Theatron*, ele estava no palco do Teatro da Paz com o Grupo Experiência, em *Angelim, o outro lado da Cabanagem* (1983), de Edyr Augusto Proença, que na época escrevia muito para o Experiência e que atualmente integra o Grupo Cuíra. Depois de seis anos afastado, dois motivos o levaram a aceitar o convite do amigo Geraldo Salles para interpretar o personagem Francisco Vinagre: “primeiro por questões de amizade e depois por ser um trabalho instigante, no que diz respeito à temática” (DA PAZ, H., 2017).

3.3.3. O Gruta em nova fase

O ressurgimento do Gruta se deveu também a alguns descompassos que começavam a marcar o convívio no Cena Aberta. Henrique, Ailson e Marton se sentiam incomodados com a condução de Luís Otávio Barata nos ensaios de *Genet, o palhaço de Deus* (1987). O processo foi em parte comprometido pela “loucura” do diretor, que trazia a “marginália” da Praça da República – travestis, prostitutas, gays, garotos de programa – para compor o elenco. Os relatos dão conta da dificuldade em lidar com pessoas sem nenhuma experiência em teatro, o que causou uma debandada de atrizes e atores, entre eles, Henrique, Ailson e Marton. Mesmo sem ter um projeto definido, foram a uma das reuniões no Teatro Waldemar Henrique e garantiram uma pauta para o espetáculo *Cínicas e Cênicas*, título inventado na hora por Marton, que explica:

[...] pelo nosso cinismo, nossa sacanagem. Bora fazer um espetáculo com as coisas que a gente gosta: tirinhas de histórias em quadrinhos, poesias, colagens, frases do Artaud...E a gente pegava essas coisas e ia conversando, conversando, inventando cena (Maués in BARROSO, 2017, p. 89).

Curioso observar o quanto o trânsito dos artistas pelos grupos fez com que algumas características fossem incorporadas aos novos coletivos, ainda que de forma bastante distinta. O Gruta, reativado praticamente dentro do Cena Aberta, demonstrou, logo na primeira montagem, ter herdado procedimentos como a colagem de textos literários para a concepção de uma dramaturgia autoral, rompendo com princípios aristotélicos, como a narrativa linear. A nudez e a abordagem de temas ainda considerados tabus revelavam o parentesco poético com

o Cena Aberta. Em trabalhos seguintes, podia-se perceber a presença de outros traços marcantes de Luís Otávio Barata, a exemplo da maneira experimental de utilizar o espaço e do tom politizado dos espetáculos. A imagem abaixo evidencia essa espécie de contágio, pois o cenário era um paredão de jornal (que precisava ser refeito a cada apresentação), semelhante ao que havia no *Theastai Theatron*.

Figura 10: Henrique da Paz, Marton Maués e Wilson Costa, em *Cínicas e Cênicas* (1987).



Fonte: <http://revista-pzz.blogspot.com/2012/03/>. Foto: Leila Jinkings.

Vale pontuar um episódio que traduz bem a força das alianças entre os artistas. O Gruta passou a ensaiar o novo trabalho no antigo SAM – Serviço de Atividades Musicais da Universidade Federal do Pará, atual ICA – Instituto de Ciências da Arte, ao lado do Teatro Waldemar Henrique, onde Luís Otávio ensaiava o *Genet, o palhaço de Deus*. Henrique conta que às vésperas da estreia, o diretor foi até eles em busca de socorro, pois precisava de atores para sustentar minimamente o espetáculo, que soubessem dar um texto. Diante do apelo desesperado, não havia outra coisa a fazer senão parar os ensaios do *Cínicas e Cênicas* - cuja estreia estava marcada para logo depois – e socorrer o amigo querido, que inclusive levou a tiracolo o cartaz já pronto com os nomes de Henrique e Marton no elenco.

Uma demonstração de que as cisões no âmbito dos grupos eram consequência da impossibilidade de equalizar as intensidades pessoais, mas dificilmente significavam uma ruptura entre os indivíduos. Percebo que essa situação quase sempre decorre da postura

impositiva dos diretores, quando deixam de dar voz aos integrantes do coletivo, fazendo valer apenas a própria opinião. O consequente afastamento de membros torna necessário um rearranjo por vezes complicado. Contudo, é muito perceptível, no teatro belenense, esse espírito de colaboração, à semelhança de uma grande tribo que reúne várias pequenas famílias.

Foi então que, alimentados da potência oriunda do Cena Aberta e de Luís Otávio Barata, o Gruta se reapresentava à cidade, ao mesmo tempo em que descobria as novas feições, após os oito anos de repouso. A nova composição trazia estreantes como Aldo Paz, irmão de Henrique, que começou ajudando o diretor nos cenários até assumir a criação cenográfica da maior parte dos espetáculos. Monalisa da Paz, filha de Henrique, teve ali sua estreia, com apenas onze anos, finalmente satisfazendo a vontade de fazer teatro. Brincando de boneca, dava um texto complexo sobre o existencialismo, e nem a fúria da mãe ao ver a filha em cena a fez desistir da nascente paixão que se tornaria seu ofício. Amigos foram convidados a integrar o grupo: Ailson Braga, Márcio Flexa, Eusébio Pessoa, Ilma Bentes, Cláudia Mello e Wilson Costa, que já havia participado de alguns trabalhos da primeira fase.

Cínicas e Cênicas marca o início da parceria com Anibal Pacha, também integrante do Cena Aberta na época. Como trabalhava com vídeo, Henrique lhe pediu ajuda para uma cena na qual o personagem de Ailson Braga contracenava com a imagem de um político, transmitida por um aparelho de tv. Na estreia, algo deu errado na “alta tecnologia” e, mesmo cheio de vergonha, Anibal atendeu o pedido de Henrique para entrar em cena e solucionar o problema. Ele se diverte ao lembrar da primeira vez que recebeu uma orientação de um diretor: “Ele disse pra mim: ‘tu vais olhar pra tv, vai direto pra tv, não olha pro público! Arruma tudo e sai!’ (risos) Já era! Eu não olhei pra plateia, mas a plateia deu uma quentura assim em mim...(risos)” (PACHA, 2017). Anos depois, assinaria a criação de figurinos de quatro espetáculos do Gruta: *A Vida, que se morre, que se perde, em que se perca?* (1997), *Mariano* (2001), *O Tartufo* (2004) e *A Peleja dos Soca-Socas João Cupu e Zé Bacu* (2006).

A montagem seguinte partiu de um dos autores preferidos de Henrique da Paz, responsável pela livre adaptação de *O Processo*, de Franz Kafka. Conforme Adriano Barroso, *Caosconcadicáfica* (1989) foi um dos espetáculos mais emblemáticos do Gruta, e “significou um novo passo na dramaturgia local. O público e a crítica vibraram com o que viram em cena. [...] O Gruta partia para um caminho sem volta: o teatro essencial” (BARROSO, 2017, p. 99). A essencialidade a que Adriano se refere está ligada a uma concepção da cena quase sem elementos, apenas uma cama e uma cadeira, iluminadas por tons expressionistas. Junto com isso, passaram a privilegiar textos que discutissem aspectos da questão existencial do homem. Henrique fala da encenação: “Este foi o momento em que a gente começou a investir mais no

trabalho do ator, no despojamento em cena. Flertamos com o teatro de sombras. Palco totalmente nu” (Idem, p. 100). Nesse momento, a atriz Waléria Costa passou a integrar o grupo, recém-chegada de Porto Velho-RO. Além do núcleo já constituído, algumas atrizes e atores foram convidados para a montagem: Andréia Rezende, Hélio Nogueira, Paulo Vasconcelos e Rui Martins. A ênfase na atuação repousava em grande parte no modo de dizer o texto. Isso levou Henrique a convidar o mestre Cláudio Barradas para colaborar na preparação do elenco, como explica:

Eu gosto muito de trabalhar o texto assim, aquela coisa técnica mesmo, você marcar pausa, semipausa, eu adoro isso! Todos os trabalhos eu faço isso, e o Cláudio tem uma técnica que é fantástica, você divide as palavras, as frases de tal maneira que você divide bem o texto. Eu aprendi isso com ele, eu tenho até hoje o texto todo trabalhado (DA PAZ, H., 2017).

Em 1991, Henrique propôs resgatar um texto que lhe deixara uma forte impressão quando atuou em *Antígone* (1975), pelo Grupo de Teatro do SESC. Tanto que o desejo de montá-la permaneceu sendo gestado dentro dele, apenas aguardando o momento oportuno. Um exemplo interessante de um afeto que muitos anos depois motivaria uma criação, se prolongando na existência através de um trabalho conectado a circunstâncias da atualidade. A eleição de Fernando Collor, no ano anterior, havia disparado o desejo de fazer uma crítica à situação política da época, “um protesto contra todos os desmandos que estavam acontecendo no Brasil” (Da Paz, H. in BARROSO, 2017, p. 112). *A vida, que sempre morre, que se perde em que se perca?* foi o título da montagem, que se distanciava da estrutura de tragédia, ao excluir qualquer menção aos deuses e incluindo trechos de Maquiavel, da *Declaração dos Direitos Humanos* e do livro *Trópico de Câncer*, de Henry Miller. Mais uma vez, a dramaturgia ficou a cargo de Henrique, que teceu os seguintes comentários sobre a encenação:

Esse espetáculo foi um exercício muito grande, altamente elaborado, gosto muito dele. Foi muito bom em todos os sentidos, na forma dele, como ele foi construído, e muito técnico, em termos de simetria, geometria, quero dizer, eu trabalhei mesmo com essa intenção. A geometria na relação dos atores com os objetos, no figurino (DA PAZ, H., 2017).

Anibal Pacha teve, no espetáculo, a oportunidade de materializar uma ideia acalentada há tempos, de construir um figurino sem costura, modelado no corpo de cada atuante, apenas com amarrações dos fios da trama do tecido. O Gruta propiciou, portanto, um diálogo criativo sem rígidas delimitações, sempre mantendo o amplo espaço propositivo. Ou seja, Henrique, com seu talento de artista plástico e figurinista, lançava ideias para Anibal que, por sua vez, nunca se restringe a ser um mero executor: “[...] sempre tive uma liberdade com o Henrique absurda, de chegar lá e dar minha opinião sobre várias coisas” (PACHA, 2017).

Importante sublinhar que este é um dos principais espetáculos do Gruta, com mais de trezentas apresentações feitas em teatros e nas praças (BARROSO, 2017) e, segundo Monalisa da Paz, é a paixão da vida de Henrique, sua maior busca. Para Adriano Barroso, ele persegue o espetáculo ideal, que está em sua cabeça: “É muito louco esse tesão que ele tem pela *Vida [que morre, que se perde, em que se perca?]*. Ele gosta muito do texto” (BARROSO, 2019). As quatro remontagens, no período de vinte e dois anos, comprovam o que dizem os atores. A mais recente, em 2019, foi novamente motivada pelo contexto político. Henrique explica a decisão de retomar o trabalho: “O texto era emblemático para aquele momento e é assim agora, quando estamos vivendo um outro momento obscuro da história, e resolvemos nos posicionar novamente com o mesmo espetáculo.”⁵⁸

O ser político tornava-se ainda mais prioritário para o diretor. Adriano diz que a ideia da remontagem tomou o lugar de um outro projeto, a partir da obra de Qorpo-Santo⁵⁹. Monalisa observa que a concepção na qual os atores vestem calça jeans e camiseta e usam tecidos coloridos e máscara de papel, de certa forma retoma a década de 1980. Além disso, ele inseriu momentos de distanciamento brechtiano, através do qual experimentou uma releitura cênica. A atriz declara: “A gente respeita isso, e faço com o maior prazer, o maior prazer!” (DA PAZ, M., 2019). Adriano concorda: “Eu acho que a gente tem muito respeito. Ele é a personificação do grupo. Então ele tem todo o direito de dizer o que vamos montar, de estar ali, de refazer o que ele quiser” (BARROSO, 2019).

Três dos atores que participaram da primeira montagem estão em cena: o próprio Henrique, Waléria Costa e Monalisa da Paz, que agora assumiu também a assistência de direção. Os demais atores são estreantes no grupo: Paulo Marat e Leoci Medeiros. Na imagem a seguir, Waléria e Monalisa interpretam Ismênia e Antígone, e Paulo Marat, ao fundo, o personagem Creonte.

⁵⁸ Disponível em: <http://holofotevirtual.blogspot.com/2019/05/antigona-na-adaptacao-do-grupo-gruta-de.html>. Acesso em 24/08/2019.

⁵⁹ José Joaquim de Campos Leão (1829-1883), autor gaúcho de uma obra considerada inovadora para o Brasil do século XIX, tanto na forma como no conteúdo. Suas peças só começaram a ser montadas na década de 1960, e boa parte da crítica teatral brasileira vê nele um precursor do Teatro do Absurdo. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8151/qorpo-santo>. Acesso em 04/05/2019.

Figura 11: Ailson Braga, Waléria Costa, Monalisa da Paz e Paulo Marat em *A Vida que sempre morre, que se perde, em que se perca?* (1991) (2018).



Fonte: Acervo do grupo. Fotos: Autoria desconhecida e Marcelo Lélis.

A peça *Alta Áustria*, do dramaturgo alemão Franz Xavier Kroetz, foi encenada pelo Gruta em 1991 e remontada em 1999 com o título *É Mesmo*. Bancado pela Casa de Estudos Germânicos da UFPA, o espetáculo mostrava a enfadonha rotina de um casal de classe baixa, na primeira montagem interpretado por Ailson Braga e Waléria Costa, substituída na segunda por Monalisa da Paz. A visualidade tinha referências do cubismo e do expressionismo alemão, e contou com a colaboração de Cássio Tavernard⁶⁰, artista que daí em diante se tornaria parceiro frequente do Grupo.

Figura 12: Ailson Braga e Monalisa da Paz em *É mesmo...*(1999).



Fonte: Acervo do Grupo. Autoria desconhecida.

⁶⁰ Arquiteto, cenógrafo e design gráfico. Atua em torno dos temas Cinema e animação, ilustração e direção de arte. Participou da montagem de *Hamlet*, da UNIPOP e assinou a cenografia espetáculos de alguns grupos da cidade.

A dramaturgia do alemão Heiner Müller foi o mote escolhido para o espetáculo de comemoração dos trinta anos do Gruta. *Hamlet Máquina* (1997) também resultou do exercício de dramaturgista de Henrique da Paz, que misturou ao texto trechos de Hamlet, de Shakespeare, trechos bíblicos e notas de filósofos. Os relatos de Adriano Barroso revelam a complexidade do processo, pois muitas questões de ordem particular exigiram um esforço especial de toda a equipe. As questões iam desde a gravidez de Monalisa da Paz, o que acionou uma síndrome do pânico em Adriano, diante da paternidade, até a dificuldade inicial de relação entre dois atores que precisavam estar extremamente sintonizados, pois faziam personagens duplos, Adriano e Ailson Braga, que na imagem aparece de costas. Adriano conta que os ensaios eram muito tensos até os dois se descobrirem melhores amigos numa mesa de bar.

Figura 13: Ailson Braga, Adriano Barroso, Waléria Costa, Monalisa da Paz, Wilson Costa em *Hamlet Máquina* (1997).



Fonte: Acervo do Grupo. Autoria desconhecida.

Para agravar, Adriano também compunha o elenco de *A Vida é Sonho*, de Calderón de la Barca, montado pelo Usina Contemporânea de Teatro, com estreia marcada para quatro dias antes de *Hamlet Máquina*, em que ele fazia o protagonista. Estivemos juntos nesse processo, ensaiando exaustivamente aos fins de semana, durante nove meses, e lembro bem que tudo era bastante penoso para Adriano. Ao mesmo tempo, o nascimento da primeira filha de Mona e Adriano, primeira neta de Henrique, deixou o grupo todo grávido, como diz Adriano. Uma imensa alegria, acompanhada de outros sentimentos, como a frustração de Monalisa, ao precisar

ser substituída pela atriz Ana Carina na segunda temporada do espetáculo, por conta do barrigão de oito meses de gravidez. Ela comenta:

Foi um balde de água fria, uma decepção, uma tristeza. Eu disse, porra eu mal comecei a fazer e tenho que parar? Aí veio outra atriz me substituir e o ciúme gritou. Não suportava nem ouvir a voz dela que eu já me irritava. Aí, pra não ficar totalmente de fora, fui fazer a sonoplastia, fui operar o som. Mas eu estava desesperada. Nos espetáculos, eu operava o som chorando. Naquela época, o teatro para mim significava estar em cena. Não entendia por que eu estava fora do palco (Da Paz, M. in BARROSO, 2017, pp. 119-120).

A jovem mãe, de apenas vinte e um anos, retomou o seu papel na temporada seguinte, quando Mariana tinha apenas três meses: “[...] era como se eu tivesse reconquistado a minha vida. Era a felicidade plena, claro que também se misturou a sentimentos não tão nobres, eu me sentia a diva da companhia, eu pensava: eu voltei pro meu lugar, esse lugar é meu!!! (risos)” (Da Paz, M. in BARROSO, 2017, p. 120).

O novo milênio chegou acompanhado da vontade de reagir frente à falta de investimentos públicos na área da cultura e em especial do teatro, que sucumbia a olhos vistos. A melhor maneira de gritar diante da falta de um horizonte promissor na década de noventa foi fazer graça, como diz Adriano, que colocou ao Grupo seu desejo de dirigir. Proposta aceita, o diretor estreante adaptou *O Auto da Índia* (2000), de Gil Vicente, e contou com a ajuda de Henrique, que também assinou os figurinos. A ideia era produzir um trabalho com um elenco pequeno e estrutura simples, que coubesse em qualquer lugar. Segundo Adriano, deu muito certo, pois além de se divertirem, circularam por algumas cidades e muitos lugares, ruas, praças, bibliotecas, salas de aula (BARROSO, 2017, p. 128).

Figura 14: Ailson Braga, Waléria Costa e Sérgio Carvalho em *O Auto da Índia* (2000).



Fonte: Acervo do Grupo. Autoria desconhecida.

No mesmo ano, seguiram firmes na escolha de comédias, algo incomum para o grupo considerado “cabeça”. Henrique sugeriu *O Tartufo* (2000), de Molière, recebido com entusiasmo e algum receio, pelo desafio de representar um dos maiores clássicos da dramaturgia mundial, ainda mais com o afastamento de Waléria Costa por razões pessoais. O núcleo restrito, formado por Henrique, Monalisa, Adriano e Ailson, não daria conta do grande número de personagens da peça, o que passava a ser um problema. Decidiram, então, fazer testes para selecionar atrizes e atores, o que não deu muito certo pois, apesar de muitas pessoas terem se inscrito, eles se sentiam envergonhados de estar testando colegas de cena. Em entrevista para o livro de Adriano, Henrique comenta a sensação: “Cara, era terrível. Nunca trabalhei assim. Sei lá por que eu topei a história de vocês de fazerem testes. No primeiro dia vi logo que não ia dar certo. Não é assim que eu faço teatro” (BARROSO, 2017, p. 132).

O espetáculo, considerado pelo grupo um marco em sua história, ficou um mês em temporada no Teatro Waldemar Henrique e foi um grande sucesso, prova de que haviam conquistado um público cativo. Adriano observa que a montagem inaugurava uma nova vertente, internamente chamada de regionalista, pois a concepção partiu da ideia de ressaltar as referências francesas presentes na cultura paraense, a exemplo do boi de máscaras de São Caetano de Odivelas. Proposta que foi plenamente efetivada, sobretudo pelo figurino de Anibal Pacha.

Figura 15: Sérgio Carvalho, France Moura, Monalisa da Paz, Evanildo Mercês, Ailson Braga em *O Tartufo* (2000).



Fonte: Acervo do Grupo. Autoria desconhecida.

Nesse viés regionalista, ainda seriam incluídos os seguintes trabalhos, todos com dramaturgia de integrantes do grupo: *Ele não sabe que seu dia é hoje* (2004), de Adriano Barroso, sobre a obra do maestro Waldemar Henrique, contemplado pela Bolsa de Pesquisa, Experimentação e Criação Artística do IAP; *A Farsa do Boi ou o Desejo de Catirina* (2004), uma livre leitura d'A Paixão do Boi, escrito por Adriano em forma de cordel; *A Peleja dos Soca-Socas João Cupu e Zé Bacu* (2006), em que Ailson Braga buscou inspiração nos bonecos de miriti tradicionalmente comercializados no período da festa de Nossa Senhora de Nazaré, o Círio; e *A Casa do Rio* (2018), “uma ode às mulheres amazônicas. Bebendo na fonte mítica e de realismo fantástico, tão próprios da região, o texto conta a fábula de mulheres em estado de transformação” (texto de divulgação). Esse espetáculo marcou a volta de Waléria Costa ao grupo, ao lado de Monalisa da Paz e Astréa Lucena, uma das atrizes mais importantes da cidade, que se junta ao Gruta depois de passagens pela Escola de Teatro da UFPA, Grupo de Teatro do SESI, Cena Aberta, Experiência, Usina Contemporânea de Teatro, Cuíra, AJIR, Companhia Atores Contemporâneos, Corpos de Rua e Grupo de Teatro da UNIPOP.

Figura 16: Sérgio Carvalho, Aina Rodrigues e Leandro Azambuja em *A peleja dos soca-socas João Cupu e Zé Bacu* (2004).



Fonte: Acervo do Grupo. Autoria desconhecida.

Completando a longa lista de espetáculos do Gruta, destaco os dois em que Henrique foi dirigido por outros integrantes do Grupo: *Mariano* (2001) e *Duas Vezes Brecht* (2004). O primeiro, uma sugestão de Ailson Braga, que havia conhecido a peça do conterrâneo Paulo Faria durante sua estada na capital paulista. Junto com a proposta do texto, Ailson manifestou seu desejo de experimentar a função de diretor, o que foi acatado pelo grupo. Henrique interpretava o personagem protagonista, o Rei Mariano. Foi um momento de certa crise, em que o grupo se deparou com a sensação de estar completamente sem rumo, em virtude da inexperiência de Ailson Braga como diretor. Adriano, que fazia a assistência, conta que o processo aconteceu em meio a diversos questionamentos e resistências. Ele mesmo se posicionou contrário à decisão de Ailson dirigir, além de achar que o texto carecia de cortes e alterações, o que o jovem diretor não aceitava. Diante de tantas discordâncias, Adriano acabou se retirando do processo. Monalisa revela que um dia, após um ensaio do qual os atores saíram desnorteados e aborrecidos, Henrique telefonou para ele e foi direto ao ponto: “Adriano, se tu não assumires essa porra eu vou sair! (risos)” (DA PAZ, M., 2019). Nas palavras do próprio Ailson:

Adriano, porém, fez a encenação da peça. [...] Ele me tirou de um academicismo infantil e me jogou no abismo da experimentação, das ideias radicais; me jogou no bordão do “foda-se o autor”, que sempre usamos muitas vezes depois e que não quer dizer falta de respeito do a quem concebeu o texto, mas como temos que nos apropriar da ideia e transformá-la em nossa, levando-a às últimas consequências para mostrarmos o que acreditamos na nossa concepção (BARROSO, 2017, p. 142).

Duas vezes Brecht (2004) era uma colagem de *Quanto custa o ferro?* e *Dansen*, de Bertolt Brecht e teve patrocínio da Casa de Estudos Germânicos da UFPA. Finalmente poderiam se deleitar com o autor favorito de Henrique e Adriano, na primeira montagem do Gruta a partir de textos do dramaturgo alemão. “A proposta era pegar o Brecht, engoli-lo e regurgitá-lo com a nossa personalidade”, diz Adriano (BARROSO, 2017, p. 147). A intenção de misturar várias referências visuais, como quadrinhos e vídeos, os levaria a convidar Nando Lima - na época integrante do Usina Contemporânea de Teatro - para assinar cenário, figurino, maquiagem e sonoplastia. Apresentado apenas cinco vezes, o espetáculo resultou de um processo conturbado, no qual desavenças enfraqueceram o corpo-grupo, selando a brevíssima vida do trabalho, mas paradoxalmente comprovando a satisfação que pode ser gerada por um caminho cheio de dificuldades.

Mais uma vez, como havia acontecido durante os ensaios de *Mariano*, Ailson e Adriano brigaram e deixaram de se falar. Adriano lembra que o seu humor não andava dos melhores, pois na época precisava se deslocar em uma cadeira de rodas em função de um acidente sofrido em cena, quando interpretava o personagem Tartufo, que se desdobrou na perda de uma

cartilagem da perna: “[...] eu era o cão, escorria fel por todo o meu corpo!” (risos) (BARROSO, 2019). Ailson confirma: “Não lembro de ter sofrido tanto em um processo como foi o do Brecht. Além de estarmos fazendo um teatro que beirava o teatro físico, o Adriano estava simplesmente insuportável” (Braga apud BARROSO, 2017, p. 148). Na ânsia por experimentar novas possibilidades, o diretor propôs algumas ideias que deixavam os atores bem perturbados, como a de decupar todas as ações em tons *clownescos* e trabalhar o texto com base em noções de canto atonal, sob a condução do maestro Vanildo Monteiro. Para completar o desespero do elenco, Monalisa resolveu aplicar um pouco do treinamento físico vivenciado por ela nas oficinas do Grupo Lume, o que exigia deles um esforço desmedido: “O Henrique bufava, o Ailson pedia pelo amor de deus, para! Eu não quero mais ser preparado! Eu não quero! (risos) Que horas ensaia a peça?” (DA PAZ, M., 2019)

Figura 17: Henrique da Paz e Ailson Braga em *Duas Vezes Brecht* (2004).



Fonte: Acervo do Grupo. Autoria desconhecida.

Em ambos os processos, o grupo precisou se reequilibrar diante das divergências e tensionamentos que permearam o convívio. Apesar de desconfortáveis, certamente geraram um corpo-grupo ainda mais forte, pois cada integrante passou a conhecer não apenas as próprias deficiências como também exercitar a reflexão sobre a dinâmica do coletivo, que muitas vezes carece de recuos, redirecionamentos e, sobretudo, da escuta do outro. Refletindo sobre o caso específico do Gruta, me ocorre o quanto essa questão está presente no cotidiano de todos os grupos, pois os conflitos em torno da criação quase sempre são consequência das tentativas de

que apenas uma voz predomine sobre as demais. Cada um com a sua própria maneira de conectar o projeto coletivo e os objetivos individuais; sua própria medida para comportar todas as vozes, mesmo que nunca em uníssono; sua própria capacidade de suportar os dissabores a fim de desfrutar depois. Afinal, disputas, desconfianças e resistências são naturais do exercício criativo; o desafio me parece mesmo saber aproveitá-las em prol do crescimento coletivo. Crescer, sabemos, é doloroso.

3.3.4. A grupalidade

A composição do Gruta me parece especialmente interessante para falar sobre alianças afetivas e grupos de teatro. É uma grupalidade fértil em exemplos de como o amor, a amizade e a identificação intelectual estão no âmago da existência desses coletivos. Isso de modo algum exclui as fricções, os conflitos, as crises: ao contrário, exatamente devido à força dos laços entre os integrantes é possível passar pelos percalços e seguir. Convoco, então, dois deles, já bastante mencionados, a fim de me ajudarem a olhar para a sutil matéria que os liga e os torna um grupo.

Grandes parceiros de Henrique da Paz na construção da trajetória do Gruta, Monalisa da Paz e Adriano Barroso contam raras participações em outros grupos. Adriano atuou em um espetáculo do Usina Contemporânea de Teatro, *A Vida é Sonho* (1997) e Monalisa em *Marias* (2018), do Cuíra. Ambos manifestam enorme entusiasmo e paixão pelo fazer teatral envolto nos mesmos sentimentos que permeiam as relações familiares. No mesmo ano em que ela se descobriu atriz, em *Cínicas e Cênicas* (1987), Adriano começou a ter contato com o teatro na Escola Técnica Federal do Pará, onde funcionava o Tecnartes, dirigido por Cláudio Barradas e o coral Margarida Schivasappa, por Adolfo Santos, dos quais participou.

Afirma que a primeira vez que fez teatro estava sentado na poltrona do Teatro Margarida Schivasappa, assistindo Cacá Carvalho em *Meu Tio Uiauretê*, em 1987: “Quando o filha da puta começou a virar uma onça eu fiquei completamente destruído. Saí dali com essa sensação de sem chão mesmo, porque eu era um adolescente, doidão, lia muita coisa, e fiquei louco com aquilo” (BARROSO, 2019). O afeto enquanto espectador só fez aumentar o interesse do jovem de quase vinte anos, que “na época ainda cometia poesias” e gostava de rock.

Depois de uma oficina com Cacá Carvalho, foi parar no Porão Cultural da UNIPOP, interpretando o papel-título em *Hamlet*, dirigido por Wlad Lima. Antes disso, já acompanhava tudo o que acontecia na cidade durante a efervescente década de 1980, sempre interessado em se aproximar daquele bando de malucos que circulava em torno do Teatro Waldemar Henrique

e Bar do Parque, na Praça da República. Um, em especial, chamava sua atenção; seria justamente o diretor que se tornaria parceiro de criação, sogro e avô de seus filhos:

Lembro perfeitamente que eu olhava o Henrique da Paz e queria muitíssimo encostar naquele cara, estar colado nele. Achava um puta ator, o vi no *Theastai* e já achava do caralho, era um cara que eu tinha um encantamento. O cara entra em cena e causa um certo arrebatamento. E também só conheci a Monalisa porque eu fui atrás do Henrique (risos) (BARROSO, 2019).

A vontade ficou guardada até 1994, quando Adriano soube que o Gruta estava prestes a remontar *A Vida, que sempre morre, que se perde em que se perca?*. Não perdeu mais tempo e foi bater na porta de Waléria Costa, atriz do grupo e na época namorada de Henrique, literalmente se oferecendo. Entrou para fazer a trilha e operar o som, já com a certeza de que aquele seria o seu grupo. Em seguida, escreveu uma colagem com poemas de Carlos Drummond de Andrade – *Odeio Drummond* (1996) - e passou a acalentar o sonho de ser dirigido pelo ator e diretor que tanto admirava, o que de fato aconteceu. Melhor ainda, pois o trabalho ganhou a chancela do Gruta, deixando-o eufórico, pelo menos até encarar a falta de público. Chegou a apresentar para uma pessoa apenas, Ailson Braga, que retornava a Belém depois de uma temporada morando em São Paulo. Adriano diz que a experiência lhe ensinou sobre a necessidade de experimentar um fracasso.

No emaranhado que é um grupo de teatro, especialmente como o Gruta, em que as relações pessoais e profissionais estão misturadas desde sempre, algumas vezes os territórios particulares estabelecidos pelos atores atravessam o território comum do coletivo. Um exemplo, já brevemente mencionado, é quando Monalisa teve contato com o Grupo Lume, através de uma oficina ministrada por Carlos Simioni⁶¹ em Belém, e decidiu se aprofundar na pesquisa sistematizada pelo grupo paulista. Ao retornar de oficinas realizadas na sede do grupo paulista, em Barão Geraldo – Campinas/SP, assumiu a função de preparadora corporal do elenco e propôs aos atores o treinamento compartilhado pelo Lume. Em um coletivo onde o trabalho com a palavra sempre foi primordial, a ideia de um exercício físico intenso naturalmente encontraria resistência. Afinal, o treinamento energético, calcado no princípio da exaustão, era quase um castigo para os atores acostumados aos cigarros durante as leituras de mesa. Embora

⁶¹ Ator-pesquisador, diretor, natural de Curitiba (PR), radicado em Campinas (SP), foi o primeiro discípulo de Luís Otávio Burnier, com quem fundou o LUME em 1985 e desenvolveu pesquisas nas áreas da antropologia teatral e cultura brasileira e trabalhou na elaboração, codificação e sistematização de técnicas corpóreas e vocais de representação para o ator. Desde 1989 é ator do Grupo Internacional “VINDENES BRO” - “Ponte dos Ventos” – Dinamarca, onde desenvolve técnicas de treinamentos para o ator, sob orientação e direção da atriz e diretora Iben Nagel Rasmussen – Odin Teatret. Disponível em: <http://www.lumeteatro.com.br/o-grupo/atores/carlos-simioni>. Acesso em 02/01/2020.

tenham se aberto a conhecer um novo caminho de preparação, o elenco não incorporou aquilo que um dia pareceu uma descoberta significativa para uma das atrizes; quase como se houvesse uma incompatibilidade desse tipo de trabalho com o código genético do corpo-grupo.

De qualquer maneira, o grupo cultiva o espaço para proposições dos integrantes, mesmo com a inequívoca liderança de Henrique. Tanto é que nem todos os trabalhos foram dirigidos por ele, apesar de alguma resistência, segundo Monalisa. Além de ator brilhante e generoso, preserva a postura de absoluta humildade e disponibilidade, conforme Adriano. Existe ainda a prática, comum a todos os grupos da cidade, de assumir outras funções; Monalisa é também produtora, operadora de luz e som; Henrique é figurinista, cenógrafo e dramaturgista; Adriano é ator e dramaturgo e por aí vai. Também como a maioria dos grupos, o Gruta costuma convidar atrizes, atores, técnicas e técnicos para compor a equipe; pessoas agraciadas com a oportunidade de um grande aprendizado.

O modo instintivo de encaminhar os processos de criação, sem se fechar em um método propriamente, é outra característica apontada por Adriano. Ele opina que esse caráter empírico, no sentido da própria prática como base para o exercício criativo, aliás, predomina nos grupos da cidade, e parece mesmo ser o grande fator responsável por definir as poéticas e até mesmo as formas de existência. Para Adriano, os grupos foram se moldando conforme as circunstâncias de dificuldades impostas pelo poder público nas últimas duas décadas:

Na década de 80/90 tinha uma forma de fazer teatro, mas com o tempo a gente foi se encontrando. Por conta da Secretaria de Cultura, e de todos os cortes que nós tivemos, nós fomos nos adequando e mudando a nossa forma de fazer. Nós não temos, por exemplo, uma proposta de pesquisa, não temos essa continuidade, e nem temos mais grupos muito grandes. Tem hoje grupos pequenos e poucos cenários para caber em qualquer lugar, numa mochila, porque a gente foi alijado dos prédios de teatro (BARROSO, 2019).

De fato, o contexto das políticas públicas para o teatro alterou significativamente a maneira de fazer dos grupos, pois foi preciso encontrar uma forma de sobreviver à explícita tentativa de soterrá-los. A alternativa, conforme observa Adriano, “foi ir pra dentro das casas e das pessoas. Então, aqueles cenários mais elaborados já foram caindo, a concepção de palco italiano já foi caindo, tentando sobreviver dentro dessa rede” (BARROSO, 2019). Monalisa reforça o quanto isso é determinante na hora de pensar na montagem dos espetáculos: “Virou uma necessidade dos grupos, já pensar nesse formato, de falta total de grana e de espaço” (DA PAZ, M., 2019).

A atriz cita a recente experiência com o **Grupo Cuíra**, no espetáculo *As Marias* (2019), cujos figurinos foram confeccionados utilizando cortinas. Menciona também o espírito de colaboração entre os grupos, especialmente os que conseguiram o feito de manter uma sede

própria. Os ensaios do último trabalho, *A Vida, que sempre morre, que se perde em que se perca?*, por exemplo, aconteceram no Centro Cultural Atores em Cena.⁶² Monalisa revela que ficou impressionada com a generosidade e o respeito durante os vinte dias de permanência, pois não lhes foi cobrado nenhum valor e ainda recomendavam aos alunos das oficinas que não fizessem barulho enquanto o grupo estivesse trabalhando.

Adriano Barroso reafirma o quanto o afeto é imprescindível no trabalho: “Não significa que nós vamos nos amar todos os dias. A paixão ela é o fogo, mas o amor precisa de conflito, como o fazer teatral. Ser conturbado, a gente precisa discutir, pra depois se beijar” (BARROSO, 2019). Ele e Monalisa da Paz vivem exercitando o delicado alinhavo da dupla condição de casados e artistas do mesmo coletivo. É curioso observar como elas se misturam e até mesmo se confundem, a ponto de ser um significativo elemento para configurar a dinâmica de trabalho.

Uma situação serve de exemplo: viviam um momento delicado da relação conjugal quando estavam montando *Ele não sabe que seu dia é hoje* (2004). Eles contam, em tons divertidos, que por pouco o ensaio não se transformou em briga de casal. Adriano era o diretor irritado com a atriz que pedia mais tempo para decorar o texto. À insistência em passar para a cena seguinte, Monalisa reagiu com igual impaciência e de repente estava instalado um “climão” que inviabilizou o prosseguimento do trabalho naquele dia, tamanho o conflito de ordem pessoal a invadir o espaço de criação. E da mesma maneira o inverso acontecia, pois o desentendimento se estendia até o ambiente doméstico, praticamente tornando tudo uma coisa só.

Juntos há vinte e dois anos, já conhecem bem o temperamento um do outro para saber o quanto a prática no grupo reverbera no cotidiano da família e vice-versa. Adriano admite que se ausenta da rotina doméstica quando está em processo de criação, seja atuando, dirigindo ou escrevendo, pois não consegue se desligar daquilo que mais o move. Como as mulheres dificilmente conseguem escapar das responsabilidades com a casa e os filhos, Monalisa diz que cresceu aprendendo a conciliar tudo: “Eu comecei a fazer teatro muito nova, e sempre fiz. Então, fui fazendo teatro e parindo, fazendo teatro e cuidando de casa, cuidando de filho, então não tem como se afastar das coisas” (DA PAZ, 2019). Como não poderia deixar de ser, os filhos também cresceram em meio a leituras, ensaios, espetáculos, brigas, risadas, agonias e realizações do Gruta. Mariana da Paz, hoje com 22 anos, já atuou em *A Farsa do Boi e o Desejo de Catirina* (2004), mas, segundo Monalisa, encontrou seu lugar como maquiadora. Na imagem a seguir, ela aparece sentadinha, com seis anos:

⁶² Oferece oficinas de teatro e dança para vários públicos, localizado na Av. N. Sra. de Nazaré, 435, centro da cidade. Disponível em: <https://festivalcena10.wixsite.com/atoresemcena/copia-teatro>. Acesso em 13/09/2019.

Figura 18: Leandro Azambuja, Evanildo Mercês, Mariana da Paz, Monalisa da Paz em *A Farsa do Boi...* (2004).



Fonte: Acervo do Grupo. Autoria desconhecida.

Para ela, independentemente das relações familiares, o trabalho não se constrói sem o respeito: “Eu não preciso te amar, mas eu preciso te respeitar naquele espaço de criação. O respeito é fundamental” (DA PAZ, M., 2019) Monalisa diz já ter percebido, em algumas ocasiões, um tom pejorativo quando as pessoas se referem ao Gruta e acrescenta:

Eu sempre gostei disso, de ser um grupo familiar. Quando se fala em família, também, estão no pacote todas as merdas que podem acontecer numa convivência familiar, mas sempre será também o esteio. O Gruta foi o melhor que uma família pode ser. Eu nunca tive problemas de fazer teatro com pai, marido e filhos. Teatro é o meu ofício (Da Paz, M. in BARROSO, 2017, p. 29).

A atriz afirma que nunca teve um “tratamento especial” por ser filha do diretor, e que também desconhece qualquer dificuldade em contracenar com Henrique, mesmo num espetáculo como *Mariano*, em que interpretavam pai e filha em cenas com contornos eróticos, a exemplo do que mostra a imagem a seguir:

Figura 19: Henrique da Paz e Monalisa da Paz em *Mariano* (2001).



Fonte: Acervo do Grupo. Foto: Hamilton Braga.

O convívio quase diário, comporta, naturalmente, divergências, segundo Adriano: “Eu discordo muito do Henrique em várias posições. A gente discute lá em casa, tomando café, a gente quebra o pau. Eu discordo da Monalisa, todo mundo discorda de mim, e às vezes a discussão é valendo!” (BARROSO, 2019). Apesar das diferenças na forma de pensar, Adriano entende que há um propósito comum capaz de manter o grupo por tanto tempo: “Se a nossa arte não fosse mais importante do que a nossa família, não existiríamos.”

O depoimento de Ailson Braga, que permaneceu no Gruta de 1987 a 2011, toca no mesmo aspecto. Como a maioria dos artistas da cidade, que não têm a possibilidade de viver de teatro, ele precisou abrir mão do ofício que tanto ama e do grupo que foi sua família durante vinte e quatro anos, em nome da sobrevivência, com o jornalismo. Em suas palavras:

O Gruta tem essa “estrutura familiar”, que eu coloco sempre em aspas, porque na verdade existe a dor e a delícia de pertencer a uma família. Nenhuma família é feliz o tempo todo. Há coisas boas, muito boas, e outras más, muito más. Então, às vezes você acaba se desentendendo com a tua família. Às vezes você acaba perdendo a tua família. Essas coisas acontecem e elas estão aí pra te ensinar alguma coisa. Seja como artista, seja como ser humano. O Gruta me ensinou muita coisa como ser humano e muito como artista. Eu devo ao Gruta a dor e a delícia de grande parte da minha vida como ator (BRAGA, 2019).

A despeito da duradoura e intensa parceria entre os integrantes do Gruta, existe a abertura para a construção de outras alianças, conforme observa Monalisa: “Chegou um momento que eu disse ‘ah, gente, eu não aguento mais o Gruta! Quero fazer outra coisa!’ E fui fazer, e já tô com outro projeto com o Cuíra, loucamente! (risos)” (DA PAZ, M., 2019). Revela que essa necessidade compareceu apenas agora, aos 43 anos de idade, e considera desafiador estar com outro grupo, lidar com outras pessoas, outro ritmo. Adriano comenta que sempre achou importante beber em várias fontes, e por isso incentiva a companheira a novos exercícios, a ser dirigida por outras pessoas, assim como dirigir. Em contrapartida, Monalisa manifesta a vontade de dirigir o companheiro, ao que ele responde, durante nossa conversa, que até já escreveu um texto pensando nisso.

Adriano concorda que a grande marca do teatro feito em Belém é a relação de afetividade nos grupos: “Até porque a gente faz teatro amador, no sentido dos que amam. O que fundamenta a gente como artista da Amazônia, é o afeto. A gente não tem uma pegada profissional, não tem um plano de carreira” (BARROSO, 2019). Para ele, é um traço que constitui a base de todo teatro que se faz aqui, até mesmo os Pássaros Juninos⁶³, a Paixão de Cristo, e que a vocação de Belém é ser uma cidade teatral. Monalisa complementa dizendo o quanto isso torna o teatro paraense especial: “Impressionante como as pessoas se interessam pelo teatro que se faz aqui, querem trocar com a gente, é impressionante isso! E as pessoas têm muita curiosidade com o povo da Amazônia” (DA PAZ, M., 2019).

⁶³ Forma de teatro popular surgida em Belém do Pará no final do séc. XIX, denominado Cordão de Pássaro e Pássaro Junino, considerado a “ópera cabocla”, devido ao grande número de músicas e danças que integram a sua estrutura dramática. Enquanto forma de espetáculo, assemelha-se a gêneros franceses como a opereta, o teatro de revista e o vaudeville. Todos os seus participantes são oriundos e, em geral, moradores na periferia da cidade. Os espetáculos denominados de cordão de pássaros e pássaro junino realizam-se durante as festividades do mês de junho. No pássaro junino ou pássaro melodrama fantasia, denominação mais utilizada pelos grupos, não há cenários e o espetáculo estrutura-se a partir de quadros. O tema central é a perseguição de uma ave, envolve os dramas e sofrimentos de uma família de nobres e fazendeiros. A quantidade de grupos de pássaros em atividade vem diminuindo pela falta de uma política cultural que incentive esta manifestação. Em Belém, existem, aproximadamente, 20 grupos de pássaros, divididos entre Cordões de Bichos e Pássaro Melodrama Fantasia e, todo ano, no período da quadra junina, há uma efervescência entre os grupos para a realização dos seus espetáculos. (CHARONE, Olinda. *O teatro de pássaros como forma de espetáculo pós-moderno*. Revista Ensaio Geral, Belém, v.1, n.1, jan-jun/ 2009). Disponível em: http://revistaeletronica.ufpa.br/index.php/ensaio_geral/article/viewFile/100/30. Acesso em 13/10/2019.

3.3.5. O diretor

Figura 20: Henrique da Paz.



Vivi sempre de teatro, sempre vivi no teatro, o teatro é a única coisa que eu não tenho medo de fazer, entendeu? Eu encaro qualquer parada, independentemente de ter bagagem intelectual, cultural ou coisa parecida, mas eu encaro, não sei por quê, e as coisas vêm, e claro, a gente vai usando as informações que a gente tem, vai juntando tudo e misturando, colocando as nossas ideias também, porque a gente pensa mesmo, né? (DA PAZ, H., 2017)

Uma vida inteira dedicada ao teatro, à construção de uma obra e do pensamento que a sustenta. Henrique da Paz pertence ao time de diretores que encabeçam um grupo. Com absoluta legitimidade, aliás. Sonho e ofício de uma vida inteira, desde a adolescência, o Gruta acabou assumindo as feições da sua formação pessoal, cuja base se consolidou principalmente por meio do contato com Cláudio Barradas e a atenção dedicada por ele ao modo do ator dizer o texto, como detalha Adriano Barroso:

O Henrique tem essa escola do texto, e pra mim o Gruta é essa escola do texto. A gente é muito obrigado a dizer texto bem. De três meses de ensaio, dois são trabalhando o texto. A gente tem que dividir o texto, a gente tem que entender o ritmo do texto, tem que separar pausa e semipausas. E o Henrique tem muito isso, e é um saco! (risos) Tu dá o texto, e ele fica marcando o ritmo, não, o ritmo não é esse, é fala, fala, fala, tu estás dando o texto no *timing* dele. É quase um metrônomo (BARROSO, 2019).

Monalisa da Paz confirma: “É, ele marca mesmo, é muito minucioso. E ele se preocupa com o entendimento do texto, porque quando o ator não entende o que ele está dizendo, não tem nenhum sentido, ele não consegue transmitir” (DA PAZ, M., 2019). A minúcia de Henrique alcança também as ações, pois Adriano completa que, para o diretor, nenhum gesto, nenhuma ação é gratuita. Além disso, Monalisa revela que às vezes o ator acredita que está ótimo e, ao pisar em cena, Henrique pede que volte e faça de novo: “Como assim? Não fiz nada! Não, mas você vai fazer errado, pode voltar” (DA PAZ, M., 2019). Adriano diz que ele sabe pela respiração que o ator vai entrar errado: “É irritante! (risos)”. A respeito do que considera o cerne do fazer teatral, Henrique afirma:

O ator, para mim, precisa ser um instrumento de representação, no qual ele entenda o texto, se apodere dele, viva-o e só então presenteie o público. É uma partilha mesmo. Acredito na força do texto (por isso escolhemos este ou aquele). E acredito também que o ator precisa coordenar todas as ferramentas necessárias para estar no palco. O

corpo, a voz, a palavra dita com precisão é de suma importância para o teatro no qual acredito (Da Paz, H. in BARROSO, 2017, p. 23).

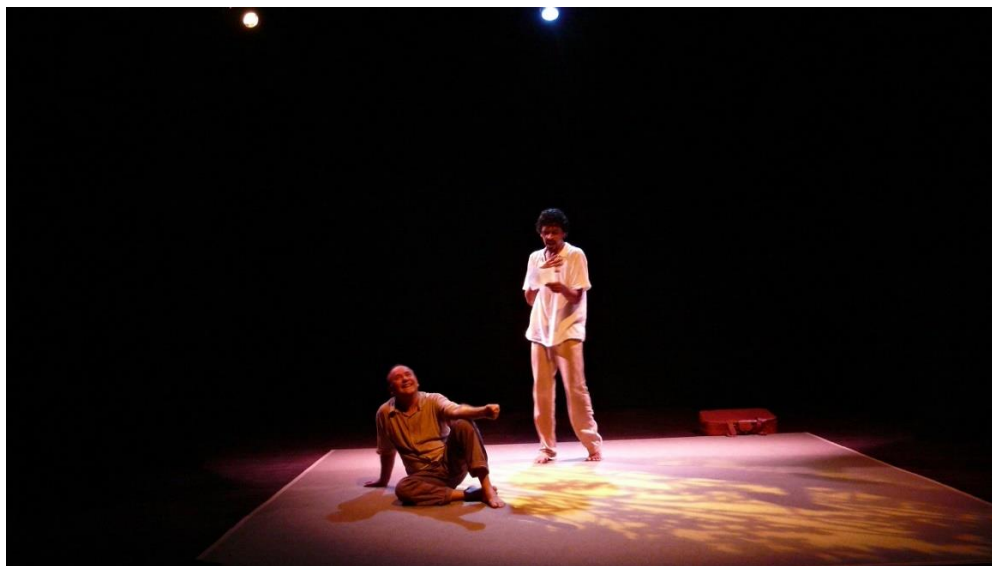
À nítida herança de Cláudio Barradas no sentido dessa atenção ao modo de dizer o texto se juntam influências como a do diretor do Grupo Cena Aberta, onde diz ter amadurecido em todos os sentidos: “Do Luís [Otávio Barata], eu trago essa questão do conteúdo mais politizado, que era uma coisa que já vinha na minha cabeça há muito tempo”. Observa que, apesar de não ter sido exatamente um diretor de atores, Luís Otávio era um provocador com uma densa bagagem intelectual, alguém com quem Henrique, também um leitor voraz, podia trocar muito. Certamente uma das razões para os dez anos em que integrou o Cena Aberta.

Já no modo de trabalho de Geraldo Salles, Henrique enxerga uma metodologia que, embora funcione, consiste nas etapas convencionais, revelando certo apego ao passado. A partir da leitura de mesa, atrizes e atores constroem uma história para o personagem, decoram o texto, marcam as cenas conforme a orientação exata do diretor, ensaiam muito, fazem ensaio geral e apresentam. Henrique diz não ver sentido nesse procedimento, que quase sempre resulta na mesmice:

Eu acho que cada peça que eu vou montar eu tenho que discutir antes, eu tenho que estabelecer um conceito que seja comum ao elenco, pra que a gente possa viajar, crescer juntos, senão não funciona também, e você vai criar atores robôs. Se você for um diretor daqueles que sabem tudo e dizem tudo, o ator é robô! Aí não me interessa mais (DA PAZ, H., 2017).

Sendo assim, diz que em sua prática atual procura “desmistificar esse negócio de ensaio, ensaio geral, estreia do espetáculo. Eu aprendi isso com o Cacá [Carvalho], eu achei perfeito.” Nesse caminho da simplicidade, ele fala de outro aspecto que lhe saltou aos olhos desde quando assistiu a *Macunaíma*, protagonizado por Cacá, e que passou a nortear a maioria de suas encenações: “Cada vez mais eu busco, nos meus espetáculos, minimalizar tudo, só usar o estritamente necessário. Pra mim é o ator, não precisa ter absolutamente nada em cena, você pode construir alguma coisa belíssima!” (DA PAZ, H., 2017). *Aldeotas* (2011), de Gero Camilo, exemplifica muito bem essa ideia, pois há apenas um grande tapete delimitando a área cênica, e uma iluminação intimista, criada por Sônia Lopes, sublinhando a interpretação dos atores Adriano Barroso e Ailson Braga, como se pode observar na imagem a seguir:

Figura 21: Ailson Braga e Adriano Barroso em *Aldeotas* (2011).



Fonte: Acervo do Grupo. Foto: Hamilton Braga.

Ainda sobre a importância do diretor do Grupo Experiência em sua formação, Henrique identifica uma mestria:

A influência que eu recebi do Geraldo [Salles] foi o cuidado com a cena. Eu sempre trabalho muito com isso, até pela minha veia de artista plástico, que eu também curto muito. Eu gosto muito de trabalhar bem o desenho da cena. Às vezes até os atores não entendem isso, quando eu começo a exigir, porque eu digo quero que tu fiques aqui, nessa linha aqui. Eu gosto disso, acho que as artes plásticas ajudam nisso, a trabalhar a estética do espetáculo (DA PAZ, H., 2017).

Adriano Barroso complementa ao afirmar que a limpeza da cena é o maior lema do diretor detalhista, que “gosta de contar a fábula cênica de maneira pontual. Objetiva. Seca. Como um bisturi a cortar o espectador em várias incisões” (p. 23). Nessa operação, o principal instrumento é o ator, a partir do qual concebe o espetáculo, como diz:

Pra mim, o ator é o princípio e o fim do teatro. Nada é mais importante que ele. Então, quando pego um texto para montar, fico imaginando o ator em cena. As formas começam a aparecer na minha cabeça. Meu processo mesmo, começa com o jogo de estímulo e resposta do ator. A cada resposta que ele me dá, vou criando na minha cabeça dezenas de imagens. Estou falando da dramaturgia da cena mesmo. É a performance do ator que me estimula (Da Paz, H. in BARROSO, 2017, p. 36).

Outro traço sublinhado por Adriano e Monalisa é a extrema gentileza com que Henrique trata os atores, contrariando o senso comum segundo o qual o diretor é um louco, que grita e xinga: “Ele é o oposto disso e conseguiu fazer coisas maravilhosas” (DA PAZ, M., 2019). Tem uma especial capacidade de estabelecer um bom ambiente de trabalho, “deixa seus atores seguros para a experimentação. O lema é liberdade” (BARROSO, 2017, p. 32). O sinal de que está no auge da impaciência é quando se dirige a um ator ou atriz dizendo “meu amigo” ou “minha amiga”. Monalisa relata um momento recente, durante os ensaios do último espetáculo,

que retrata como a grupalidade do Gruta comporta a intimidade das relações pessoais: “Meu pai tava muito possesso, e segurou no ombro da Waléria [Costa], que foi casada com ele durante dez anos, e disse ‘minha filha!!!’. Foi demais, a gente teve uma crise de riso, acabou o ensaio. Até ele disse assim: puta que o pariu! (risos)” (DA PAZ, M., 2019).

Junta-se a isso o espaço que costuma dar aos atores para a criação: “É um cara que deixa a gente trabalhar também. Ele deixa a gente compor. Acho que essa é a grande inteligência dele” (BARROSO, 2019). Em contrapartida, Adriano observa o quanto Henrique faz bom proveito de atores inteligentes, com repertório, e que principalmente saibam escutá-lo. Monalisa concorda: “Eu acho que ele é uma pessoa que te deixa muito confortável, pra você criar, pra você fazer, claro que ele vai lá e mete a mão, porque ele é danado nesse sentido” (DA PAZ, M., 2019).

Além de grande ator e encenador inventivo, Henrique é um dos maiores pedagogos teatrais da cidade, responsável pela formação de muitos artistas. Anibal Pacha e Marton Maués são alguns dos que tiveram nele um mestre; o primeiro atribui ao diretor a parcela de equilíbrio e sensatez no próprio modo de fazer teatro, ao dar um prumo de precisão, e o segundo tem nele o grande parceiro, um encontro de alma, alguém com quem começou a dirigir. Então, de certa forma, a centelha do trabalho e do pensamento de Henrique está presente nos grupos criados por Anibal e Marton, respectivamente: In Bust Teatro com Bonecos e Palhaços Trovadores, ainda que em uma camada inacessível.

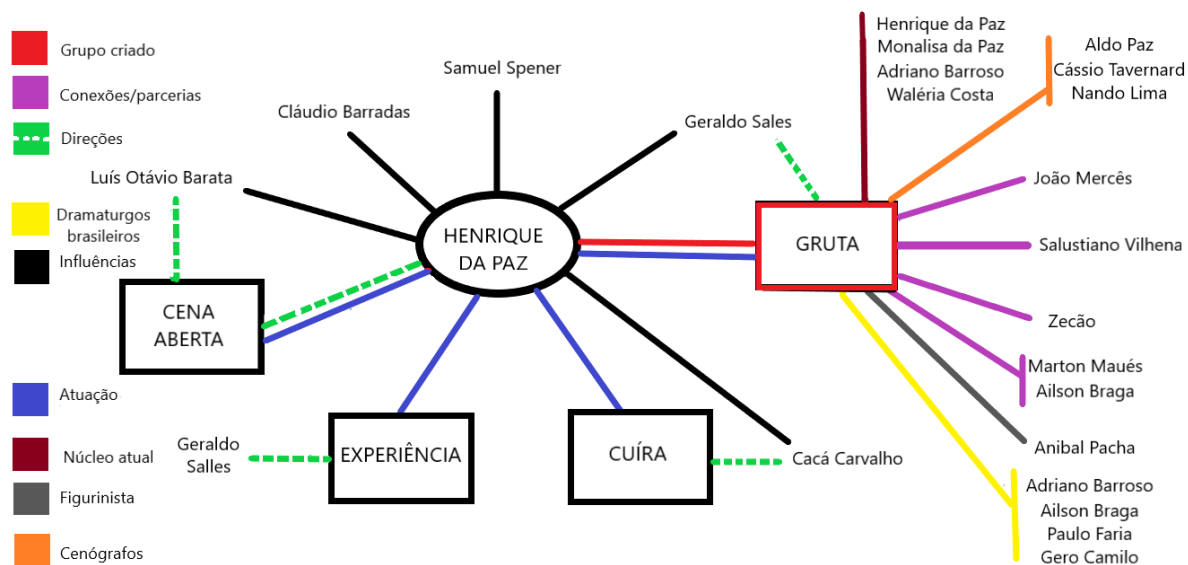
Não à toa, é comum as pessoas se referirem ao Gruta como uma grande escola de atores, que prima não apenas pela preparação técnica, mas também pelo exercício do pensamento, sempre estimulados à leitura, ao estudo, ao questionamento. Aos setenta anos, professor aposentado da UEPA – Universidade Estadual do Pará, onde dava aulas de História Geral do Teatro, História da Arte e Artes Visuais, Henrique reafirma o desejo de não cristalizar os conhecimentos acumulados:

Eu quero tentar, na medida do possível, ir aos poucos, cada vez mais, transformando a forma como eu faço teatro, entendeu? Como eu dirijo, como eu atuo, eu tenho essa preocupação. A minha ansiedade é essa, não quero fazer a mesmice! Eu quero ser sempre um iniciante, pra poder absorver essas coisas todas. E tem outra coisa: a gente olha pra trás e nunca está satisfeito, e a gente quer sempre mais, né? Às vezes eu acho que eu não fiz muita coisa. O que eu fiz? Que legado vou deixar? Não falo nem que mundo eu vou deixar, mas o meu legado pessoal, pros meus descendentes, entende? Eu acho até bom porque a gente não se acomoda (DA PAZ, H., 2017).

Com a peculiar inquietude e humildade dos verdadeiramente grandes, Henrique da Paz é responsável por um capítulo importantíssimo do teatro paraense. A história, que permanece em construção, de um grupo ao qual se dedica desde adolescente, sem dúvida, é mais que merecedora de reconhecimento e aplausos.

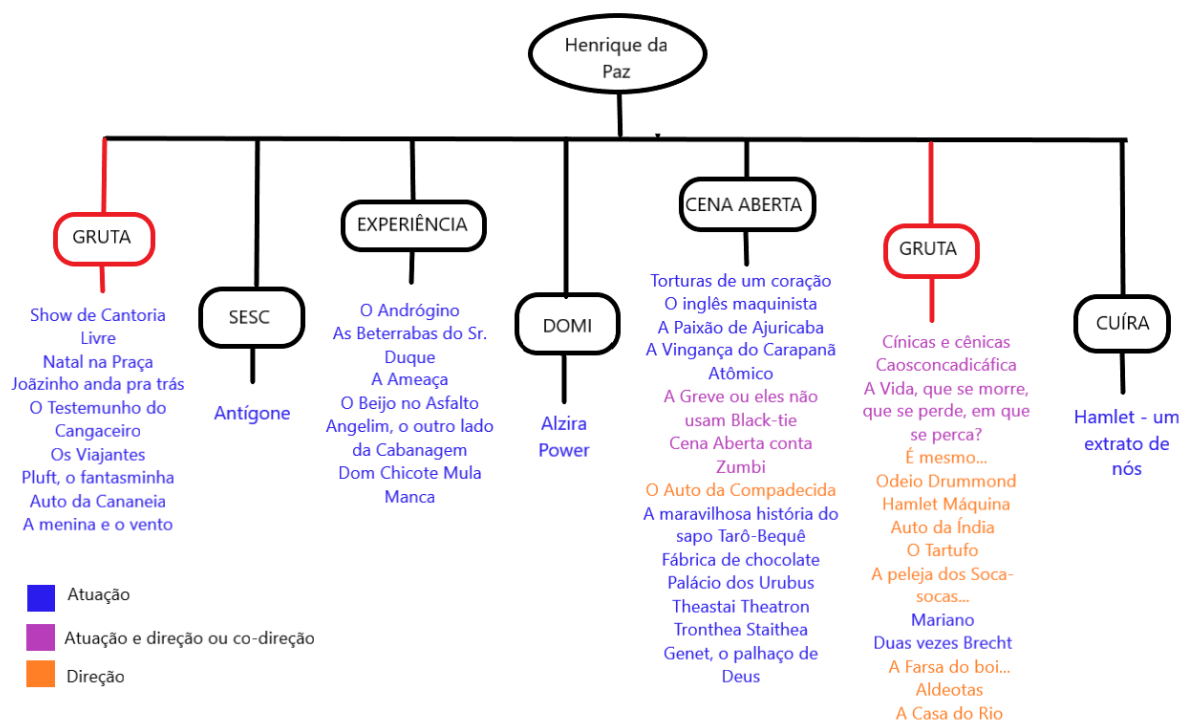
No diagrama abaixo, destaco os grupos pelos quais o diretor transita, a maior parte deles como ator. Estão representadas também as principais influências e os artistas que em algum momento contribuíram com o Gruta. No seguinte, os espetáculos nos grupos e a especificação das funções exercidas em cada um.

Figura 22: Diagrama das conexões de Henrique da Paz.



Fonte: Elaborado pela autora.

Figura 23: Diagrama dos espetáculos de Henrique da Paz nos grupos.



Fonte: Elaborado pela autora.

3.4. GRUPO EXPERIÊNCIA

O Grupo Experiência ocupa o lugar do coletivo paraense que alcançou maior projeção nacional. De forma semelhante aos outros dois – Gruta e Cena Aberta, tem um diretor cuja história pessoal se confunde à história do grupo. Um olhar para esses percursos permite afirmar que, dos três encenadores, Geraldo Salles é quem mais construiu a própria trajetória imbricada ao grupo que fundou. Ao contrário de Henrique da Paz e Luís Otávio Barata, Geraldo não transitou por outros coletivos desde que criou o Experiência. No entanto, soube fazer dele uma grande escola para muitos atores e atrizes de várias gerações, a exemplo de Cacá Carvalho, Wlad Lima, Olinda Charone, José Leal (Zecão), Claudio Barros⁶⁴, Nando Lima, Edgar Castro, Henrique da Paz, Natal Silva, Paulo Fonseca e Yeyé Porto, entre tantos outros. Na construção desse olhar sobre o grupo, considero preciosa a entrevista realizada conjuntamente com Paulo Fonseca e Yeyé Porto.

Se falar do Grupo Experiência remete ao nome de Geraldo Salles, salta à memória também um espetáculo vem imediatamente à cabeça: *Ver de Ver-o-Peso*, criado em 1981, com temporadas até hoje, sempre com enorme sucesso. Segundo a pesquisadora Suzane Pereira (2004), entrou para o *Guinness Book* como o espetáculo brasileiro mais apresentado consecutivamente, inclusive em quase todos os estados brasileiros, para um público estimado de 2 milhões de pessoas, até 2002 (PEREIRA, 2004, p. 67). Em 1995, chegou-se a cogitar seu tombamento como patrimônio imaterial, o que foi logo descartado, pois isso impediria mudanças em sua estrutura, algo que iria ferir a essência do trabalho. Misto de teatro de revista, comédia de costumes e drama social, está em constante processo de atualização, e naturalmente não poderia ser cristalizado numa única forma. Abaixo, duas imagens que permitem vislumbrar a significativa transformação pela qual o espetáculo passou ao longo de quase quarenta anos. Embora sem a data exata, a primeira registra uma das primeiras apresentações, pois podemos ver atores e atrizes do elenco original, como Claudio Barros, Olinda Charone e Natal Silva⁶⁵, além de Paulo Vasconcelos e Paulo Fonseca, que também aparecem na imagem seguinte, já na segunda década do século XXI. Geraldo Salles está entre os atores – na primeira fotografia, é o segundo da direita para a esquerda:

⁶⁴ Ator, diretor e produtor, um dos fundadores do Grupo Cuíra, atuou no Experiência e Usina Contemporânea de Teatro. Preparador de elenco em diversas produções cinematográficas.

⁶⁵ Natal Silva permanece no Grupo, e seu personagem no espetáculo, a Cabocla, a tornou bastante conhecida.

Figura 24: *Ver de Ver-o-Peso* (1981) (2018).



Fonte: Internet. Autorias desconhecidas.

Paulo Fonseca, o Paulão, ator do grupo desde 1978, afirma que o *Ver de Ver-o-Peso* significou uma revolução não só na vida de Geraldo Salles, mas também na dos integrantes mais antigos, como ele: “[...] por que como explicar, um espetáculo que a gente fez em 1981, e veio se remodelando, se modernizando, assuntos novos foram entrando, é incrível!” (FONSECA, 2019). Remanescente do elenco original, ao lado de Natal Silva, Paulo Cunha e Paulo Vasconcelos, ele lembra que mais de oitenta atores já participaram do espetáculo. Durante muitos anos, o próprio Geraldo interpretou um dos feirantes inspirados naqueles cujo ganha-pão vem do Mercado Ver-o-Peso, a maior feira livre a céu aberto da América Latina.

Vale ressaltar que o fôlego de um grupo, ao manter vivo um trabalho durante tanto tempo, é algo notável, sobretudo na Amazônia, no estado do Pará, na cidade de Belém. Uma territorialidade que, no âmbito das políticas públicas, marca os coletivos teatrais por um longo período de ausência de ações sistemáticas de apoio à produção, pesquisa e circulação. Por outro lado, uma territorialidade que gera um universo mítico, povoado por seres encantados, tão próprio do imaginário do caboclo ribeirinho, propiciando um material de infinitas leituras e múltiplas potências para a criação de trabalhos artísticos, mais especificamente, de um espetáculo de teatro.

No início da década de 1980, o Grupo Experiência, nascido em 1969 de uma oficina ministrada por Geraldo Salles para alunos do Colégio Moderno, mas oficializado apenas em 1971, rompeu as fronteiras que comumente restringem os grupos teatrais da Região Norte, particularmente, a atuarem em suas próprias cidades. O Projeto Mambembão⁶⁶ foi uma das

⁶⁶ Nas décadas de 70 e 80, o projeto abriu espaço para que montagens aplaudidas fora do eixo Rio – São Paulo conseguissem chegar ao Sudeste. O objetivo era colocar na estrada espetáculos de sucesso em sua região de origem. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/noticias-destaques/-> (13/03/2017). Acesso em 28/07/2018.

raras oportunidades para que o teatro paraense chegasse aos palcos de outros estados. Em quatro edições, o Grupo Experiência teve alguns de seus trabalhos mais representativos reconhecidos pelo público e crítica de São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Vitória e Brasília: *Foi Boto Sinhá* (1977), *Mãe d'água* (1980), *Ver de Ver-o-Peso* (1981) e *Gudibai Pororoca* (1983).

Embora tenha passeado por autores brasileiros e estrangeiros, é possível afirmar que o Experiência assentou sua poética nas singularidades da região; o imaginário amazônico; a natureza, com os tons barrentos das águas a abrigarem os segredos do mundo misterioso da floresta profunda e rios habitados por seres míticos; uma tradução cênica do universo caboclo, com suas lendas e causos.

Geraldo Salles explica o surgimento da proposta de pesquisar temas regionais: “Nós pensamos a Amazônia como um celeiro de ideias ricas. Pensamos que podíamos fazer algo que falasse das nossas coisas sem ser puramente regionalista, mas que fosse universal também” (PEREIRA, 2004, p. 47). A dificuldade de encontrar peças que retratassem as questões locais levou Geraldo Salles a escrever alguns textos, sozinho, caso de *Happening*, ou em parceria, a exemplo de *Como Cansei de Ver-o-Peso*, com Afonso Klautau⁶⁷ e Fernando Souza, ou mesmo propusesse ao grupo criações coletivas. Foi o que aconteceu em *Tem muita goma no meu tacacá*, com texto final de Geraldo, e de uma primeira fase de criação do *Ver de Ver-o-Peso*, cuja autoria envolve certa controvérsia. Pereira (2004, p. 62) registra que o texto foi escrito depois do espetáculo montado, com a colaboração de Ramon Stergmann, fundador e diretor do Grupo Maromba, que inclusive estreava *Meu Berro Boi* no mesmo ano. Ao que parece, em algum momento começou a haver alguns desentendimentos quanto aos direitos autorais, até que em 1992 o Grupo decidiu suprimir os trechos escritos por Ramon e o ator José Leal assinou a nova versão, com contribuições de Alfredo Gantuss, Geraldo Salles e elenco (2004, p. 68).

De todo modo, é interessante observar que a criação coletiva foi disparada pela novela *O Carro dos Milagres*, de Benedito Monteiro. Geraldo conta que os atores ficaram motivados a fazer pesquisa de campo na feira do Ver-o-Peso⁶⁸, o que aos poucos foi ganhando uma

⁶⁷ Foi jornalista, publicitário, professor do Curso de Comunicação Social da UFPA, presidente e diretor da FUNTELPA – Fundação de Telecomunicações do Pará. Trabalhou com os grupos Experiência e Cena Aberta. Faleceu em 2013.

⁶⁸ No início do séc. XVII, Belém era o maior entreposto comercial da região. Praticamente todas as chamadas drogas do sertão - as especiarias extraídas da grande floresta – passavam pela cidade. A coroa portuguesa achou por bem, em 1625, instituir a Casa de “Haver o Peso”, para aferir e cobrar os impostos devidos pelo intenso tráfego de mercadorias. Não se sabe bem ao certo quando, mas não tardou para que o entorno se tornasse uma imensa feira a céu aberto, considerada, hoje, a maior da América Latina, provavelmente o ponto turístico mais visitado da capital do Pará. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/828>. Acesso em 06/01/2020.

estrutura própria, diferente da literatura escolhida. Nesse espaço, um dos mais simbólicos da cultura paraense, encontraram abundante material para improvisações. As situações observadas envolviam o dia a dia dos feirantes, dos ribeirinhos chegando à cidade, policiais, meninos de rua, prostitutas, turistas, e das milhares de pessoas que passam por ali diariamente. Até os urubus que se aproveitam dos restos de comida (peixe, principalmente), viraram personagens, cumprindo a função de ligar os quadros que compõem o espetáculo e arrancando muitas risadas do público. Tudo isso foi base para a dramaturgia que, aliás, é constantemente atualizada, com temas relacionados aos acontecimentos políticos, problemas ambientais e mudanças de costumes. Aspectos singulares da cultura paraense são abordados com muito humor, pela ótica do caboclo ribeirinho, misturando imaginário e contexto urbano.

Yeyé Porto, integrante do grupo desde 2000, usa a expressão “defesa das nossas raízes” para falar do traço marcante do Grupo Experiência: “Algumas pessoas chamam de regionalismo, a gente chama de raiz” (PORTO, 2019). Ela afirma que, embora Geraldo “até passe por outras terras, ele sempre volta pra um tema daqui, pra uma situação daqui, até mesmo, por exemplo, essa última montagem é baseada num fato real aqui de Belém” (Idem). A atriz se refere ao espetáculo ao *Último Tango de Isabel Tejada*, de Carlos Correa Santos, que estreou no fim de 2018. Em cena, a trágica história da dona de um bordel localizado na zona do meretrício, centro de Belém, nos anos 1930, que se apaixona por um oficial da Marinha, seu assassino. A partir do fato real, o dramaturgo desenvolveu uma ficção com tons rodrigueanos; autor, aliás, muito admirado por Geraldo. Paulo Fonseca complementa: “Com a mesma capacidade, ele monta Maria Clara Machado, Nelson Rodrigues, mas o que ele gosta mesmo é de falar das coisas daqui. É um apaixonado pela Amazônia” (FONSECA, 2019). Além dos já citados, outros espetáculos que exploram a vertente regionalista são: *O Pássaro da Terra*, de João de Jesus Paes Loureiro, *A menina do Rio Guamá*, de Edyr Augusto Proença e *Zama, uma aquarela amazônica*, de Raimundo Alberto⁶⁹.

Anterior a esse mergulho, o Experiência provocou a reação de setores conservadores da sociedade paraense, numa corajosa atitude de realizar um espetáculo em torno de um tema caro à Igreja, dentro de um de seus templos. *Jesus Freaks* (1972), uma colagem de José Arthur Bogéa, não soou bem aos ouvidos do clero local. Geraldo declara: “Pra mim, o espetáculo mais bonito que eu fiz, o mais difícil, o mais combatido, que quase não sai, foi *Jesus Freaks*, na

⁶⁹ Bacharel em Literatura Brasileira e Portuguesa pela UFRJ (1978). Ator, diretor, dramaturgo, poeta, letrista, romancista, crítico e pesquisador das artes cênicas. Natural de Belém, radicado no Rio de Janeiro. Diretor do Instituto Cultural Chiquinha Gonzaga. Disponível em: file:///C:/Users/valer/Downloads/Livro_SeminariosDramaturgiaAmazonida.pdf. Acesso em 20/12/2019.

Igreja de Santo Alexandre. Aí foi um pega pra capar, e era muito bonito.”⁷⁰ A referência ao nome dado a uma subcultura cristã fundada na Alemanha no início da década de 1990, distinta das demais correntes neopentecostais por não se tratar de um movimento coletivo, mas de uma predisposição pessoal, ao exaltar a individualidade celebrando justamente as diferenças⁷¹, deve ter sido, provavelmente, o primeiro aspecto a chocar. Um trecho do texto enviado pelo Monsenhor Américo Leal à colunista Vera Torres dá a dimensão do que foi o “pega pra capar” ao qual Geraldo se refere:

Por favor, faça desfilar em sua Passarela o Cristo verdadeiro, diferente desse focalizado por ‘teatro-depoimento’ de jovens contestadores descompromissados’ com a Verdade. [...] Se o velho telhado da quase trisecular Igreja de Santo Alexandre não desabar sobre esse teatro em que dizem haver moças de biquini à procura de Cristo, seus idealizadores e fomentadores não perderão em temer catástrofes semelhantes.⁷²

A nota foi publicada no mesmo dia e no mesmo jornal que noticiou o naufrágio do navio Presidente Vargas, na frente da Ilha de Soure, no Marajó. Por isso a menção a “catástrofes” iminentes diante do espetáculo herege, aos olhos dos religiosos. Creio pertinente destacar esse trabalho por demarcar um traço que em algum momento fez parte do Grupo, conectando-o a outros coletivos como o Cena Aberta, cuja produção era bastante calcada na ousadia e no destemor de tocar em temas ligados à religião.

Duas outras características destacadas pelos atores são a presença da música e o elenco numeroso: “Tem que ter música e sempre muita gente. O Geraldo gosta de palco cheio!” (PORTO, 2019). E completa: “E ele tem uma coisa assim: tu vais assistir o ensaio, quando tu vês, ele já te colocou em cena” (Idem). O *Ver de Ver-o-Peso* atualmente tem quinze atores e atrizes. Cabe complementar que o apreço do público paraense pela revista de costumes vem de longe, desde os primeiros anos do século XX. Várias companhias do gênero substituíram aquelas que traziam grandiosos espetáculos de ópera ao Teatro da Paz, durante a fase áurea do ciclo da borracha. Houve espaço inclusive para companhias locais, que costumavam abarrotar os teatros nos arredores do Largo de Nazaré.

Alberto Silva Neto, que teve no Grupo Experiência “uma grande escola no sentido do contato com todos os elementos da linguagem, dentro de uma estrutura de produção muito bem organizada para a realidade do teatro paraense” (NETO, 2019), faz eco à observação de Yeyé, quanto à habilidade de Geraldo ao orquestrar um elenco numeroso no palco: “Ele tem um

⁷⁰ Entrevista a Alberto Silva Neto, em 16/06/2011, no blog Mitos Encenados. Disponível em: <http://mitosencenados.blogspot.com/2011/06/o-encenador-geraldo-salles-fala-sobre.html>. Acesso em 02/20/2019.

⁷¹ Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Jesus_Freaks. Acesso em 03/01/2020.

⁷² Disponível em: <https://www.reator.net/ocncr>. Acesso em 20/12/2019.

conhecimento imenso pra trabalhar com grandes elencos, com coro cênico, e isso não é uma coisa fácil, e não é todo encenador que sabe fazer” (Idem).

3.4.1. A trajetória de Geraldo Salles e a cena do Grupo Experiência

Figura 25: Paulo Vasconcelos, Nilza Maria, Geraldo Salles e Cláudio Barradas.



As brincadeiras de criança no quintal de casa, onde um lençol clandestinamente emprestado da mãe fazia as vezes de pano de boca, quando juntava os amigos para imitarem os números musicais vistos nos filmes de chanchada, já dava mostras do artista apaixonado pelo teatro. Segundo Geraldo Salles, “é uma coisa de vocação mesmo. Tem uma certa diferença entre talento e vocação. Eu espero ter os dois (risos)” (SALLES, 2017).

Vida e ofício tão misturados talvez expliquem a razão de trajetória pessoal e produção do grupo serem praticamente uma só coisa. A exemplo da maioria dos grandes diretores de teatro de sua geração, a paixão pela arte nasceu graças ao cinema. Em um concurso de declamação no Colégio Nazaré, onde estudava, chamou a atenção de um dos jurados, **Cláudio Barradas**, na época diretor do Teatro de Equipe.⁷³ Convidado para participar da montagem de *O Auto da Compadecida*, destacou-se no papel de Chicó, contracenando com o diretor que seria seu grande mestre. O entusiasmo por ter sido considerado uma revelação o levou a fazer parte da primeira turma da Escola de Teatro e Dança da UFPA, onde foi colega de Barradas. Como ele, Geraldo integra o time dos diretores fascinados por estar no palco. Trancou o Curso de Formação de Ator para atuar em *A Tempestade*, de Shakespeare, no Rio de Janeiro, dirigida por Tite de Lemos⁷⁴, que o assistiu no teste de seleção da Escola de Teatro e Dança, em Belém. Geraldo conta que foi convidado para substituir o ator que interpretava o personagem Ferdinando. Após uma temporada de quatro anos na capital carioca, onde fez também *O Chão dos Penitentes*, de Francisco Pereira da Silva, resolveu retornar a Belém e retomar o curso.

Em 1968, a Escola de Teatro e Dança representou o Brasil no 1º Festival Latino Americano de Teatro, em Manizales, na Colômbia, com *A Pena e a Lei*, de Ariano Suassuna. Além da conquista do segundo lugar e menção honrosa, essa participação rendeu a Geraldo um

⁷³ Um dos grupos criados por Cláudio Barradas na década de 1960.

⁷⁴ (16/02/1942 – 17/06/1989). Poeta, jornalista e dramaturgo carioca.

convite para integrar o elenco de um espetáculo que reuniria os melhores atores do festival em Córdoba, na Argentina. Dessa vez o medo o impediu de se afastar por muito tempo da cidade natal. Em 1969, concluiu o curso e em seguida foi convidado a ministrar a oficina no Colégio Moderno, já mencionada, da qual se originou o Grupo Experiência, com a montagem de *Os Viajantes*, da Isabel Câmara, apresentada no Teatro da Paz.

A partir daí, o interesse em falar das coisas da terra só aumentaria. Em entrevista, Geraldo comenta a respeito do quanto o teatro brasileiro era colonizado na época, pois predominavam textos europeus e norte-americanos, restando, de autenticamente brasileiro, o teatro nordestino, com Ariano Suassuna. Considera *Mãe d'água* um marco na história do grupo, pois o projetou nacionalmente, abrindo as portas para a pesquisa de uma estética amazônica pela qual o Experiência é reconhecido dentro e fora do Pará. Por essa razão, e por ser um dos espetáculos mais antológicos já produzidos em Belém, embora tenha tido uma carreira breve, creio ser importante nos determos um pouco mais sobre ele. Para isso, me sirvo de um artigo de Alberto Silva Neto, em que o pesquisador aborda o palco como encantaria a partir da montagem que ele não chegou a ver, mas sobre a qual muito ouviu falar.

A encenação colocava em evidência a dualidade entre mundo real e irreal presente no texto, e tão marcante no imaginário de quem vive na Amazônia. O mito em questão - Iara ou Oiara – vive no fundo dos rios e seduz os homens com seu belo rosto, deixando submersa a cauda de peixe. Canta, promete felicidade eterna e convida-os a acompanhá-la ao seu palácio, no fundo das águas, onde se localiza a encantaria. O caboclo Mundico, personagem central da peça, é mais um a não resistir. Na beira do trapiche, muito triste e desiludido por sentir-se explorado pelo patrão e por ter sido abandonado pela namorada, acaba dando fim à própria vida; amarra uma pedra no pescoço e vai ao encontro da Mãe d'água de sua imaginação. Geraldo Salles atribui o tom político existencial à dramaturgia de Raimundo Alberto, pois aliava um aspecto da realidade de exploração imposta pelos coronéis da Amazônia a outro de dimensão íntima: “O Raimundo Alberto conseguiu, através do mito, fazer um teatro político, porque era político na realidade.”⁷⁵

⁷⁵ Disponível em: <http://mitosencenados.blogspot.com/2011/06/o-encenador-geraldo-salles-fala-sobre.html>. Acesso em 02/12/2019.

O cenário extremamente simples – um trapiche, uma canoa e um tronco - e o figurino criado por Salustiano Vilhena traduziam a coexistência dos dois planos – realidade e irrealdade -, harmonizados pela iluminação, criada por Rolim, que “conseguia fazer com que o espetáculo flutuasse” (Salles in NETO, 2012, p. 17). “Era um espetáculo lindo!”, me disse o diretor em entrevista. Para Alberto, “o encenador Geraldo Salles cria uma encenação do fantástico, do mágico, conduzindo o olhar do espectador para o mundo irreal inventado pelo caboclo em seus devaneios – pode-se pensar, inclusive, na proposição de um espectador-caboclo” (NETO, 2012, p. 22).

Impossível, aqui, evitar que alguns testemunhos permeiem o depoimento de Geraldo sobre a beleza de *Mãe d'água*, reiterando o quanto esse

espetáculo afetava a plateia. Desde minha chegada em Belém, foi um dos mais citados nos relatos de amigos atores, sempre acompanhados de uma expressão que, tantos anos depois, deixa escapar uma profunda emoção. Dois deles são especiais, pois me chegaram num momento em que os acontecimentos parecem conectar passado e presente aos artistas dessa terra. Necessário, portanto, explicar que parte da minha escrita se fez enquanto participava de um projeto de celebração dos trinta anos do Grupo Usina Contemporânea de Teatro, intitulado *Mambembarca – o teatro vai de proa pelos rios do Pará*.

Durante dois meses, julho e agosto de 2019, a caravana fluvial percorreu onze municípios ribeirinhos⁷⁶, apresentando três espetáculos do grupo (*Parésqui*, *Solo de Marajó* e *Pachiculimba*) e um convidado, do Núcleo Macabéa, de São Paulo (*Dezuó, breviário das águas*), além de ministrar oficinas. Todos os trabalhos visitam o universo amazônico, compondo uma mostra da pesquisa que vem sendo realizada pelo Usina Contemporânea de Teatro desde 2006, como aprofundarei mais adiante, no ensaio sobre o grupo. Por ora, alinhavo ao depoimento de Geraldo os testemunhos de dois atores importantes na história do Experiência e na cena local: Claudio Barros e Edgar Castro. Em uma conversa informal, enquanto

Figura 26: Paulo Fonseca, Vânia de Castro e Rui Cabocão em *Mãe d'água* (1980).



Fonte: NETO (2012, p. 23). Foto: Miguel Chikaoka.

⁷⁶ Gurupá, Breves, Ponta de Pedras, Cachoeira do Arari, Curralinho, Muaná, Santarém, Alenquer, Óbidos, Monte Alegre, Belém.

contemplávamos o pôr-do-sol na embarcação que navegava o Rio Amazonas, entre uma cidade e outra, eles comentaram sobre o espetáculo.

Cláudio fez parte do elenco de *Mãe d'Água*, composto por quatorze homens e Vânia de Castro no papel título, escolhida melhor atriz no Festival Nacional de Teatro Amador de Ponta Grossa (PR), em 1980, além do prêmio de melhor espetáculo. Ele comenta sobre o arrebatamento do público e da crítica, e lembra de duas grandes atrizes, Fernanda Montenegro e Henriette Mourineau, rendendo homenagens ao trabalho; marco, segundo Mourineau, do nascimento do verdadeiro teatro moderno brasileiro. Já o ponto de vista de Edgar, radicado em São Paulo desde 1993, era o de um espectador absolutamente afetado, que teria ali uma obra norteadora de seu trajeto como ator. Naquele exato momento em que conversávamos, o olhar para a mata parecia acender, em sua memória, as imagens das cenas tão potentes. Pergunto sobre sua percepção acerca da conexão entre essa montagem e o projeto que então estávamos desenvolvendo. Ele responde atestando a inevitável influência e contágio de uma encenação extraordinária, um retrato da vida na Amazônia, como se pode constatar nesta imagem, onde se vê pescadores em um trapiche, em meio a objetos típicos da região, como remos, cestos de palha e paneiros:

Figura 27: *Mãe d' água* (1980).



Fonte: NETO (2012, p. 25). Foto: Miguel Chikaoka (1980).

Aqui, faço uma parada para destacar algumas conexões, alguns nós desse bordado. O primeiro tem relação com as parcerias entre Geraldo e Salustiano Vilhena, desde o início de 1970, no Gruta, e depois no Grupo do SESC e no Experiência, como ator e figurinista da referida montagem, numa demonstração de que os laços de amizade e colaboração resistem à passagem do tempo.

O segundo é como Geraldo diz ter se sentido afetado quando assistiu *Macunaíma*, de Antunes Filho, em São Paulo, um pouco antes de começar a sonhar com *Mãe d'água*, cujo texto lhe caiu nas mãos em seguida. Ao ler a entrevista de Geraldo feita por Alberto Silva Neto sobre o espetáculo, uma fala do diretor me chama a atenção, pois apesar de não falar explicitamente em termos de influência, propriamente, penso que é bastante significativo o fato de mencionar esse acontecimento enquanto espectador antes mesmo de discorrer sobre o processo de criação. Isso leva a crer que Geraldo é mais um encenador paraense para quem esse espetáculo representou um afeto na construção de sua poética.

Alinhavo, a esse bordado, mais dois nomes, cuja ligação entre si, aliás, é bastante forte. O primeiro é **Cacá Carvalho**, que, antes de ser ator no Grupo Pau Brasil, havia sido do Experiência, onde voltaria a trabalhar em mais duas ocasiões: ministrou o último módulo de oficina do Projeto *Experimenta que eu Gosto*, em 1987, e em 1990 dirigiu *Senhora dos Afogados*, de Nelson Rodrigues. O segundo é Alberto Silva Neto, cuja relação com o Grupo Experiência remete aos primeiros contatos com o teatro ainda na adolescência: “Uma das minhas experiências mais marcantes como espectador foi ter assistido, por exemplo, ao *Ver de Ver-o-Peso* no Parque Zoobotânico do Museu Emílio Goeldi, com 12, 13 anos” (NETO, 2019). Logo em seguida, em 1983, seu padrasto na época, Rohan Lima, iniciaria uma bem-sucedida parceria com o Experiência, mantida até 1990, viabilizando ao Grupo uma estrutura de produção inédita em Belém, e a Alberto, a possibilidade de acompanhar de perto muitos processos e sobretudo conhecer os bastidores, com todo o conhecimento implicado nisso.

Alberto lembra de um desses momentos, que pode ser interpretado como um prenúncio de sua participação no Experiência. Deixo que ele mesmo conte:

Eu nunca esqueço de uma vez eu tava assistindo na coxia ao *Angelim*, o outro lado da *Cabanagem*, e o Geraldo se virou pra mim e perguntou: ‘tu não estás com vontade de entrar?’ Era a cena final, quando todos os atores depositavam os figurinos dos personagens numa espécie de cerimônia fúnebre e eu respondi que não, mas no fundo, ele viu alguma coisa nos meus olhos ali que, de algum modo, eu tava com vontade de viver aquela experiência (NETO, 2019).

Aos quinze anos, nem imaginava que pisaria naquele palco exatamente com o grupo que lhe serviu de cartilha e propiciou a oportunidade de estar em cena com atores que tanto admirava, a exemplo de Claudio Barros, com quem viria a trabalhar muito tempo depois, de

forma bem intensa, como veremos mais adiante. O segundo aspecto que Alberto considera significativo foi a possibilidade de trabalhar num grupo com uma ótima estrutura de produção e os melhores profissionais da cidade em todas as áreas de criação. Para o jovem ator de dezoito anos, integrar um elenco que viajou muito pelo Brasil foi outra oportunidade importantíssima, pois, além da experiência humana, teve a chance de assistir a espetáculos do Brasil inteiro.

Atuou na montagem mais premiada do Grupo, *Dom Chicote Mula Manca e seu fiel escudeiro Zé Chupança* (1988), uma adaptação do romance de Cervantes para crianças, de Oscar Von Pfuhl. Em dois festivais nacionais, de Campina Grande – PB e Rezende – RJ, foram dez prêmios, entre eles o de melhor ator para Claudio Barros. Ainda participou de outro infantil, *O Bichinho da Maçã* (1991), de Ziraldo, ambos apresentados no Theatro da Paz.

Entre tantos aprendizados e vivências essenciais em sua formação, Alberto destaca um dos que mais o afetaram durante o convívio com o Grupo: o primeiro contato com Cacá Carvalho, dentro do já citado Projeto *Experimenta que eu Gosto*, em 1987. O Experiência, portanto, foi o território onde aconteceu o encontro com o encenador que atravessaria sua trajetória de forma tão definitiva, como aprofundarei mais à frente. Depois da oficina conduzida por Cacá, Alberto atuaria em *Senhora dos Afogados* (1990), um dos processos mais densos de sua carreira, tantas foram as provocações criativas feitas pelo diretor.

Alberto finaliza seu depoimento ressaltando as muitas referências proporcionadas pelo Grupo Experiência. Sua fala deixa claro que um forte vínculo se estabelece no convívio teatral, a despeito das diferenças relacionadas às concepções artísticas:

Eu fiquei amigo do Geraldo, e até hoje eu tenho uma admiração, um respeito e um carinho muito grandes pelo Geraldo Salles, apesar dele, ter cada vez mais caminhado pra fazer um tipo de teatro que não é aquele que eu me interessei em fazer e do qual, nessas últimas décadas, tenho me afastado bastante, cada vez mais. Mas com o tempo, eu aprendi a respeitar também essa diferença. Aprendi a reconhecer o valor que tem, por exemplo, o fato do teatro paraense ter um espetáculo como *Ver de Ver-o-Peso*, como seu grande clássico, com um reconhecimento de público que nenhum outro trabalho tem, e o quanto isso é importante pra todos nós. São qualidades que eu acho que devem ser sempre reconhecidas e respeitadas no trabalho do Geraldo Salles (NETO, 2019).

Entre os inúmeros artistas de várias áreas que contribuíram para a construção de trajetória tão consistente, cabe destacar a parceria com o dramaturgo Edyr Augusto Proença, autor das seguintes peças montadas pelo grupo: *Angelim, o outro lado da Cabanagem*, *Foi Boto Sinhá* e *A menina do rio Guamá*, além da adaptação de *Senhora dos afogados* e músicas para *Dom Chicote Mula Manca*. *Angelim, o outro lado da Cabanagem* (1983) talvez tenha sido o espetáculo mais grandioso do Experiência, produzido em comemoração aos cento e cinquenta anos da revolta popular e social durante o Império do Brasil, na antiga província do Grão-Pará.

Conforme já sinalizado anteriormente, seu processo de criação aconteceu no Theatro da Paz, e reunia atores e atrizes de diversos grupos.

Atualmente, o grupo não conta com um(a) profissional que cuide exclusivamente da produção, o que faz o grupo “correr atrás”, como diz Geraldo Salles. Ele salienta que o espetáculo *Ver de Ver-o-Peso* continua sendo muito requisitado para apresentações em eventos e congressos. Outro viés que tem sido uma alternativa de sobrevivência é o teatro feito junto a empresas, como o espetáculo *Senhor cidadão, você é o Patrão*, financiado pelo SESI-FIEPA para abordar a importância do voto consciente. Esse trabalho teve versões em 2010, 2014 e 2016, quando percorreram uma dezena de indústrias e escolas.

Olhando o conjunto da produção, percebo a predominância de espetáculos concebidos para a caixa cênica e a rarefeita produção para o espaço da rua. Isso me remete a um aspecto ligado às diferenças em relação ao Grupo Cena Aberta, uma polaridade que durante os quinze anos de sua existência foi um traço marcante da cena belenense, sobre as quais falarei no ensaio seguinte. Enquanto o Grupo Experiência, sempre que possível, realizava suas temporadas no Theatro da Paz, além do Teatro Margarida Schivasappa e mais raramente no Teatro Experimental Waldemar Henrique, o Cena Aberta fazia questão de ocupar o Anfiteatro da Praça da República, onde o Experiência nunca esteve. Por volta da metade da década de noventa, contratados pela Prefeitura Municipal de Belém durante dois anos consecutivos, realizaram uma espécie de auto de Natal. Um deles, intitulado *De Belém de Judá a Belém do Pará*, consistia em um cortejo cênico que saía da Praça da Sé em direção a um palco armado no Forte do Presépio, uma distância de aproximadamente duzentos metros.

Além da temática regional, autores brasileiros tiveram sempre a preferência do diretor, que confessa a admiração por Nelson Rodrigues, de quem montou *Os sete gatinhos*, *O Beijo no Asfalto*, *Perdoa-me por me traíres*, *A Mulher sem Pecado* e o já citado *Senhora dos Afogados*, no qual foi dirigido por Cacá Carvalho: “[...] confiava ao ponto de saber que ele sabia mais do que eu, e que, através dele, eu iria ser conduzido pra um resultado satisfatório” (SALLES, 2017). Comenta também o quanto foi um processo doído, dilacerante:

[...] a gente teve que deixar de lado tudo o que sabia, ou o que achava que sabia, tudo, tudo, pra vir em branco, completamente em branco, embarcando em uma provocação cada vez mais violenta, uma provocação psicológica, inclusive. Muito forte, era o que o texto pedia, onde ele queria chegar. Pedia isso (Idem, 2017).

Contudo, discorda de Cacá quando diz que o processo é o mais importante no teatro. Em sua opinião, “o processo é importante, mas o espetáculo só passa a existir na hora que ele é jogado pra uma plateia. Aí sim é o teatro” (Idem).

Alguns aspectos dessa montagem merecem ser destacados. O primeiro é o movimento do grupo rumo a um caminho menos familiar, a começar pelo convite para que Cacá Carvalho fosse o encenador. A proposição de utilizar um prédio histórico localizado no Mercado do Ver-o-Peso, o Solar da Beira, abria outras possibilidades de uso do espaço cênico e de diálogo com a cidade e sua natureza. Inesquecível para quem, como eu, pôde testemunhar um momento teatral de grande beleza. Outro aspecto importante é o fato de ter reunido atores e atrizes de diversos grupos: Wlad Lima e Zê Charone, do Cuíra, Paulo Santana, do Palha, Nando Lima e Alberto Silva Neto, do Usina Contemporânea de Teatro. A meu ver, uma demonstração de como construir teias sem sair do próprio lugar, pois, embora Geraldo Salles não tenha transitado tanto quanto outros encenadores, ele soube fazer do Grupo Experiência um território de inúmeros encontros e alianças.

Figura 28: Elenco de *Senhora dos Afogados* (1991).



Fonte: Internet. Autoria desconhecida.

3.4.2. O diretor



Figura 29: Geraldo Salles.

Geraldo Salles assinou a maior parte das encenações do grupo, mas diz ter percebido, em determinado momento, a necessidade dos atores trabalharem com outros diretores, como Cacá Carvalho (*Senhora dos Afogados*), Cleodon Gondim (*Édipo Rei*), João Mercês (*A mulher sem pecado*), Claudio Barros e Edgar Castro, que assinaram juntos a direção de *A Terra é Azul* (1988), de Zeno Wilde, apresentada no Theatro da Paz, com a supervisão de Cacá Carvalho. Os dois últimos resultaram das oficinas⁷⁷ realizadas através do Projeto *Experimenta que eu gosto*, sobre elementos da linguagem teatral. A

⁷⁷ História do Teatro, ministrada pela professora Maria Sylvia Nunes; Interpretação, com Geraldo Salles e Cacá Carvalho; Expressão Corporal, com Teka Salé, e com Dicção e Voz, com Walter Bandeira e Carmen Eunice Barradas.

mulher sem pecado tinha no elenco os atores e atrizes veteranos, incluindo Geraldo Salles, e *A Terra é Azul* abria espaço para os mais jovens, incorporando novos integrantes como Beto Paiva e Nando Lima, que no ano seguinte passariam a fazer parte do Usina Contemporânea de Teatro.

Perguntado a respeito da sua prática, Geraldo declara:

O meu procedimento básico é a soma. Eu somo, quer dizer, eu não trago de princípio, as coisas vão surgindo. Eu não trago já predeterminado isso, aquilo, ou aquilo outro. Não, as coisas vão aparecendo, conforme o que as pessoas jogam, através de uma provocação. Não deixa de ser um jogo, né? Aí, através da provocação as pessoas vão acrescentando, jogando, aí a gente vai arrumando. Eu acho que um diretor de teatro, tem uma palavra em francês, maitre em cena, que é um arrumador de cena. Ele arruma a cena, é isso (SALLES, 2017).

Ele revela que costuma se ocupar da criação a partir da escolha da peça, imaginando quais atores se encaixam melhor nos papéis. Paulo Fonseca conta que os processos iniciam sempre pela leitura de mesa e, na medida em que Geraldo começa a visualizar as cenas, vai determinando quem faz o quê. Na sequência, bem aos moldes tradicionais, orienta que os atores e atrizes “construam uma vida” para os personagens e façam seus trabalhos de pesquisa individuais. Os chamados laboratórios também são frequentes, momentos destinados à criação dos atores em dinâmicas nas quais o diretor define a autoria final da cena.

Conforme Yeyé, Geraldo tem um modo de conduzir o ator ao resultado sem que ele se dê conta: “Quando tu vês, já tá pronto. Ele vai dando, vai conversando, dá indicações, provoca pra que tu tragas elementos, pra que possas acrescentar” (PORTO, 2019). E não tem medo de fazer alterações, pois corta cenas, troca-as de lugar, assim como muda a própria concepção, no calor do trabalho: “Então ele te obriga a estar exercitando o tempo inteiro, então tu aguentas qualquer parada” (Idem). Yeyé usa a imagem de pai e filho para falar da relação com os atores: “Ao mesmo tempo que a gente cuida dele, porque ele é meio nosso filho, pelas questões da saúde, da idade, quando tu vais pro palco ele vira o pai e tu viras uma criança na mão dele. Tu te jogas porque tu sabes que ele tá lá pra aparar” (Idem). Paulo concorda que é sempre um desafio novo, um desafio bom: “[...] até porque tu sabes que tudo tá desenhado na cabeça dele, então ele vai puxando as pessoas, faz conversas particulares, é muito legal” (FONSECA, 2019). Yeyé acrescenta uma característica do diretor que lhe agrada bastante, como atriz; num primeiro momento, ele costuma dar toda a liberdade de criação para o ator, mas em seguida vai determinando mesmo.

Embora Geraldo faça parte de uma geração de encenadores que não abdicam do seu poder de decisão, Yeyé enfatiza o que ela chama de exercício de humildade para com ele próprio. Relata duas situações ocorridas nesse último trabalho; na primeira, logo no início do

processo, ele disse aos atores e atrizes mais experientes que não gostaria de ver o já conhecido por cada um, recomendando que se livrassem, portanto, da bagagem pessoal. Diante de um elenco com vivências e idades muito variadas, ele fez questão de colocar todos num mesmo patamar, afirmando que “estão todos no mesmo barco”. Na segunda situação, ao se dirigir a uma atriz recém-chegada, ele demonstra muito cuidado, o que deixa Yeyé encantada: “A coisa mais linda foi quando eu o vi chamando a atenção de uma atriz jovem, ele dizia: ‘Eduarda, minha filha, me desculpe, mas eu tenho que brigar com você.’ Ele sabe que ele não pode chegar e dar o primeiro grito” (PORTO, 2019).

Os depoimentos deixam claro o sentimento de confiança absoluta depositada nele, ao lado do profundo carinho e respeito. Enfatizam, ainda, que o mergulho do diretor é muito profundo: “Mais do que todos, ele mergulha, passa vinte e quatro horas na casa dele pensando no espetáculo, e aí ele chega no ensaio com tudo na cabeça” (FONSECA, 2019). Yeyé diz que o elenco percebe quando ele não dormiu, pensando no espetáculo: “Ele chega de olheira, passou a noite toda pensando, relendo a peça” (PORTO, 2019).

Por outro lado, Geraldo também confia muito em quem trabalha com ele. Nas palavras de Yeyé: “O Geraldo tem uma característica que é muito boa e muito doída; ele acredita de olhos fechados” (PORTO, 2019). Cita o exemplo da própria filha, Luciana Porto, iluminadora que assumiu a função depois da morte de Ribamar Chacon: “Ele se recuperou do luto e disse pra Luciana: ‘você é a iluminadora do Experiência.’ De olho fechado. É uma garota, e isso uma semana antes da temporada” (Idem). Luciana estava recém-operada quando aceitou o convite para assumir a iluminação de *O Rapto das Cebolinhas* (2017), três dias antes da estreia. Foi a volta dela ao Grupo depois de sua estreia nos palcos, aos oito anos de idade, em *O Banquete dos Mendigos* (1997).

Wlad Lima, que integrou o elenco do Grupo Experiência em uma de suas fases de maior projeção, destaca o reconhecimento por ter sido atriz do grupo:

[...] Uma das coisas que mais me fascinava e fascina até hoje no Geraldo [Salles, diretor do Experiência], é que o Geraldo é um dos diretores mais fiéis aos seus atores, porque toda vez que eu vou assistir o Experiência, é uma festa, literal mesmo. Da portaria, seja bem-vinda, do comportamento dos atores, eles me colocam o tempo inteiro na cena (LIMA, W., 2017).

Em contrapartida, há atores e atrizes igualmente fiéis ao diretor, como Paulo Fonseca, Paulo Vasconcelos, José Leal, Mario Filé, Natal Silva e Nilza Maria, dedicados apenas ao Experiência. Nilza Maria, por exemplo, atualmente com 96 anos, passou a integrar o Grupo tão logo concluiu o curso da Escola de Teatro e Dança da UFPA, convidada por Geraldo, seu amigo e colega de turma. Já tinha uma vasta carreira em radionovela quando se tornou uma de suas

principais atrizes. A seguir reproduzo seu depoimento filmado em um documentário sobre o Grupo:

A partir daí, não vou chamar de Grupo Experiência, vou chamar de realização profissional, porque foi no Grupo Experiência que eu cresci nessa profissão de atriz. Foi lá, com a direção de Geraldo Salles, muito boa, excelente, que eu comecei a participar de muitas peças, de todos os gêneros, o cômico, o dramático, o infantil. Foi realmente quando eu comecei a crescer e admirar o Geraldo Salles, o talento dele, e a me reconhecer como atriz, que até então, eu fazia questão de fazer por amor, porque era uma grande paixão, o teatro, mas eu não dava aquela importância que se poderia dar para o trabalho. Foi ele então que me fez despertar para essa valorização teatral (MARIA, 2011).⁷⁸

Fafá de Belém, que participou dos primeiros trabalhos do Grupo, estreando em *Tem muita goma no meu tacacá*, enfatiza a importância do aprendizado conduzido por Geraldo: “Só não tinha palmatória (risos). O resto, batia na alma, mas foi fundamental pra aprendizagem da gente, no sentido de dizer, de falar com os olhos, saber o tamanho dos gestos e fundamentalmente, a noção de espaço” (DE BELÉM, 2011)⁷⁹. Emocionada, declara sua gratidão ao diretor que, em suas palavras, a treinou, domesticou e chicoteou: “Era uma família amorosamente ligada por elos fortíssimos, costurados pela agulha e linha mágica de um homem chamado Geraldo Salles. Muito obrigada” (Idem).

Abaixo, a atriz Nilza Maria em cena, em *Perdoa-me por me traíres*, e após apresentação do *Ver de Ver-o-Peso* na última temporada, em outubro de 2019, ao lado de Geraldo Salles, Mario Filé e Paulo Vasconcelos:

Figura 30: *Perdoa-me por me traíres*. Mario Filé, Nilza Maria, Paulo Vasconcelos e Geraldo Salles após apresentação de *Ver de Ver-o-Peso*.



Fonte: Facebook, 2018. Autorias desconhecidas.

⁷⁸ Documentário sobre o Grupo Experiência, produzido em 2011.

⁷⁹ Doc. citado.

3.4.3. A grupalidade

Nas cinco décadas de atividade ininterrupta, completadas em 2019, o Grupo Experiência constituiu um corpo no qual se equilibram membros presentes desde os primórdios e outros cuja participação é recente. Tal aspecto provavelmente contribui para a longevidade e a preservação de algumas características peculiares, sem fechar as portas a novas gerações de atores e atrizes. Geraldo diz acreditar na necessidade de um tempo maior de convívio entre o elenco, para que os espetáculos possam de fato acontecer e ganhar consistência por meio do jogo. Apenas assim podem conhecer melhor o *timing* uns dos outros, descobrir coisas novas, caminhos para manter o frescor do trabalho e se divertir. Por outro lado, vê nos atores mais jovens uma maneira de renovar o grupo; motivo pelo qual realiza oficinas, onde os que se destacam são convidados a integrar o elenco. Ocorre também um movimento que lembra o de uma rede com fios muito extensos, cuja flexibilidade permite distanciamento e aproximação, ou seja, atores podem permanecer afastados um longo período e retornar em determinada montagem. O depoimento da atriz Yeyé Porto traduz bem esse laço com o grupo:

O Experiência tem uma coisa, eu não sei qual é a mandinga, que a gente faz os trabalhos fora, eu faço aqui na Casa da Atriz, mas o umbigo tá lá, atrelado ao Experiência. A hora que o Geraldo faz assim, corre todo mundo, não tem jeito! A gente só não vai se realmente não tiver condições. Não tem jeito, tu enterras teu umbigo lá, e é sempre o mesmo carinho, sempre o mesmo amor (PORTO, 2019).

Paulo Fonseca fala sobre como percebe o amor e a amizade pelos companheiros, nas ocasiões das breves temporadas do *Ver de Ver-o-Peso*: “A gente fica muito tempo sem se ver, fazendo nossos trabalhos, e aí quando a gente se encontra naqueles três dias, aí mata aquela saudade, é muito bom!” (FONSECA, 2019). Vale aqui sublinhar uma característica da dinâmica do grupo indicada por essa fala, pois existe certa descontinuidade devido ao espaçamento dos momentos juntos, pautados pelas apresentações ou, quando em processo de montagem, pelos ensaios, sempre da forma mais objetiva possível. De volta ao comentário de Paulo sobre o clima que predomina no coletivo, ele diz que a comédia no palco é sempre antecedida das “gaiatices” nos bastidores: “O clima de brincadeira é maravilhoso!” (Idem) Yeyé Porto complementa dizendo que a alegria é tão constante, que os atores parecem fazer uma outra sessão, a ponto dela às vezes duvidar de quem se diverte mais, se o público ou eles, antes das apresentações.

Por outro lado, ambos relatam momentos nos quais a tristeza uniu o grupo em torno da perda de alguém querido, como a morte do iluminador Ribamar Chacon, em 2018. Profissional muito respeitado da cidade, discípulo de Agostinho Conduru (o primeiro diretor do Teatro

Experimental Waldemar Henrique), e um dos mais leais ao diretor Geraldo Salles, assinou a luz de todos os espetáculos desde o *Ver de Ver-o-Peso*. A parceria artística de trinta e sete anos estendeu-se para a vida, pois Chacon, sua companheira e o filho deles moravam com Geraldo que, em nossa conversa, chegou a mencioná-los como exemplo de uma família vinda do teatro, e complementou: “Nunca me casei, então sempre considerei os meus atores como a minha família, meus filhos. Os meus amores vieram dentro disso” (SALLES, 2017).

A partida do amigo fez com que o grupo todo se mobilizasse em torno da preocupação com Geraldo. Paulo e Yeyé contam que a atitude espontânea de cuidado refletiu o imenso afeto entre os integrantes do grupo:

O Chacon era um dos poucos que estavam sempre com o Geraldo. Ele passava o dia inteiro com ele, resolvia os problemas do Geraldo. Então, naturalmente a gente foi fazendo um esquema de revezamento pra não deixar o Geraldo sozinho. Fazer mutirão, faxina, arrumar a casa (PORTO, 2019).

Ambos concordam que os ensaios do mais recente espetáculo contribuiu muito para amenizar o luto e fortalecer o diretor que, segundo Paulo, é movido pelo teatro.

Curioso observar como o amor também pode gerar conflitos e fricções. Ao comentarem sobre o modo do grupo lidar com as brigas, Paulo e Yeyé citam este exemplo: “Eu lembro que a gente brigou muito com o Chacon, porque ele tinha um amor exacerbado pelo grupo, pela peça, pelo Geraldo. Então, ele achava que só ele tinha aquele amor, e se batia muito com as pessoas” (FONSECA, 2019). Tal relato parece ser mais uma demonstração do quanto o amor nem sempre agrega e, por vezes, se traduz em posturas desconfortáveis, como se algo estivesse desequilibrado nesse corpo, causando um certo mal-estar; como se o excesso de uma substância deixasse esse organismo doente. Segundo eles, o remédio sempre foi dizer tudo o que precisa ser dito, sem guardar nada: “E quando a gente tem uma porrada, briga, xinga e acaba ali” (PORTO, 2019).

Outro exemplo lembrado por eles é também demonstração da possibilidade de mudança de um comportamento que desarmoniza o coletivo. Trata-se de Mario Filé, um dos atores mais antigos do grupo: “Uma época a gente pegava muita corda com o Filé, que só chegava cinco minutos antes de começar o espetáculo” (FONSECA, 2019). Paulo usa uma expressão típica do linguajar paraense para se referir aos aborrecimentos provocados pela atitude displicente do ator. Yeyé diz que o elenco quase sempre aguardava ansioso a chegada do colega: “Era um tal de ‘e o Filé, já chegou?’ Chegava quando já tinha batido a segunda campainha. E ele mudou da água pro vinho. Hoje eles estão muito próximos, Filé e Geraldo” (PORTO, 2019). Os relatos evidenciam ainda mais a permanente transformação dos indivíduos, e o quanto essas transformações alteram o coletivo, assim como o grupo é capaz de colaborar para a evolução

de um sujeito. Um ajuste que vai acontecendo de forma quase imperceptível, a fim de favorecer ao corpo-grupo uma vida mais saudável. Paulão afirma que a longa convivência parece ter apaziguado os confrontos: “Hoje em dia a gente não briga muito, acho que a gente não tem mais tempo pra isso” (FONSECA, 2019).

Quando indagados a respeito dos acordos estabelecidos, ambos apontam o aspecto financeiro. Paulo diz que em determinado momento até chegou a questionar a distribuição de cachês, mas já compreendeu que o teatro no grupo não é o espaço de se ganhar dinheiro, mas sim o sentido do fazer: “O teatro dá muito mais do que o dinheiro, o que a gente quer é ser feliz. Por isso nunca vou brigar por isso” (FONSECA, 2019). Yeyé concorda que essa não é uma questão relevante, especialmente para os veteranos, porque ela diz saber que esse cachê de bilheteria até pode ajudar algumas pessoas, mas nunca chegará perto de ser suficiente para pagar as contas. Paulo comenta a recente experiência com *O Rapto das Cebolinhas*, de Maria Clara Machado, quando dois fins de semana de apresentações renderam a quantia de vinte reais para cada ator: “mas a gente foi tão feliz! O processo cheio de alegria, de afeto, a gente vinha ensaiar cansado, à noite, e saía rindo, gargalhando, tinha bolo, tinha café, então, é maravilhoso!” (FONSECA, 2019).

Quanto aos atores que passaram pelo Experiência e depois formaram outros grupos, como foi o caso do Cuíra e Usina Contemporânea de Teatro, Geraldo vê continuidade: “Alguma semente a gente deixou, né? Isso é o mais importante pra mim, que faz com que você não seja esquecido, que alguma coisa permaneça de você, mesmo que diferente” (SALLES, 2017). Da mesma forma, diz que nunca se opôs à participação dos atores em outros grupos: “Eu acho que qualquer experiência pro ator é válida, é uma experiência que vai engrandecer, somar” (Idem).

Regada por meio do trabalho incansável, a semente à qual Geraldo se refere germina, tanto nos que foram buscar outros territórios, quanto nos que permanecem ao seu lado. Um exemplo é o próprio Paulo Fonseca, que se tornou ator e diretor dentro do Grupo Experiência, e em quem reconhece muitas das suas características. Paulo, por sua vez, enfatiza a importância do mestre em sua formação:

Minha universidade foi o Geraldo. Tudo eu aprendi com ele. Ele que me ensinava, me cobrava, me instigava. Os desafios maiores foram com ele. Eu tenho muito dele. O Grupo Experiência é a minha arma, é o meu escudo e é a minha fonte de inspiração pra mostrar o que eu sei fazer, que é teatro (FONSECA, 2019).

Como todo bom aluno, Paulo diz ter realmente absorvido traços como a extrema exigência, a disciplina e o respeito ao público, que leva aos seus alunos nas escolas onde dirige espetáculos, e reafirma sua admiração:

Geraldo é o grande diretor, e é sempre muito gostoso embarcar na viagem dele. Eu percebo que nesses anos todos, ele nunca se deixou influenciar pelos movimentos que essa geração dele trouxe. Sempre seguiu na linha de pensamento com o grupo (FONSECA, 2019).

Em seus mais de quarenta anos no teatro, Paulo é parte do time de atores fiéis a um diretor, pois sempre trabalhou com Geraldo Salles. A única exceção fica por conta do espetáculo *Fica comigo esta noite* (1991), dirigido por Cacá Carvalho e produzido por Eduardo Silva, pai de Alberto Silva Neto, onde contracenava com sua grande amiga Natal Silva, também atriz do Experiência. Ao mesmo tempo que reafirma o lugar de Geraldo como seu mestre maior, lembra de outras inspirações: Cláudio Barradas, Waldemar Henrique e Luís Otávio Barata. Sobre este último, Paulo conta um episódio representativo dos laços que iam surgindo entre artistas de grupos diferentes, confirmando a existência do afeto que permeava as relações pessoais, mesmo quando os coletivos tinham posturas divergentes, a exemplo do Experiência e Cena Aberta.

Lembro de quando conheci o Luís Otávio Barata, e até então a gente achava que era inimigo, concorrentes, o Experiência sempre tinha aquela frente concorrente com o Cena Aberta, mas eles se adoravam e se respeitavam mutuamente. A disputa era na cena. Chegava final do ano, cada grupo queria fazer o melhor, até pra mostrar pro outro o que sabia, isso era maravilhoso, a boa concorrência. A competição ficava por conta dos atores. Eu era muito amigo de vários atores do Cena Aberta. Um belo dia, num Baile dos Artistas, no Lapinha, quando eu desci do ônibus, dei de cara com o Luís Otávio. ‘Oi, Paulão!’ Eu nunca tinha falado com ele, me senti na obrigação de ir lá cumprimentá-lo. Desse cumprimento, aí pronto. Ele convidou pra tomar uma cerveja. Sentei na mesa pra conversar rapidamente com ele e quando nos demos conta eram cinco da manhã. (risos) O Baile já tinha rolado e a gente rindo a noite inteira, conversando sobre teatro, sobre essa rivalidade, que ele achava uma babaquice, mas que também achava o máximo, instigar essa coisa gostosa pra que cada um pudesse fazer o melhor. Eu pensei ‘égua, sabe quando tu tens um amigão, mas que nunca conversou?’ Foi a sensação que eu tive naquele dia. A partir daí ficamos super amigos, ele tinha uma admiração por mim, e ele dizia isso! A competição era mera instigação do elenco, a guerra dos egos ficava por conta dos elencos (FONSECA, 2019).

Os mais de quarenta espetáculos produzidos em meio século de trajetória demonstram a força desse grupo. Sem dúvida, tamanha resistência se deve, em grande parte, à paixão de Geraldo Salles pelo teatro. A obra admirável, aliada ao fato de ser responsável pela geração de um número imenso de atores e atrizes, garante ao Grupo Experiência um lugar de destaque na história do teatro paraense. Assim como outros encenadores dessa terra, Geraldo poderia figurar entre os maiores do teatro brasileiro, não fosse a invisibilidade que envolve o fazer teatral nas regiões mais distantes do eixo localizado no Sudeste. Para além da obra como diretor, vale ressaltar sua importância como pedagogo teatral, formador de muitos artistas que se deixaram contaminar pela mesma devoção ao palco, permanecendo ou não no grupo. Em suas palavras:

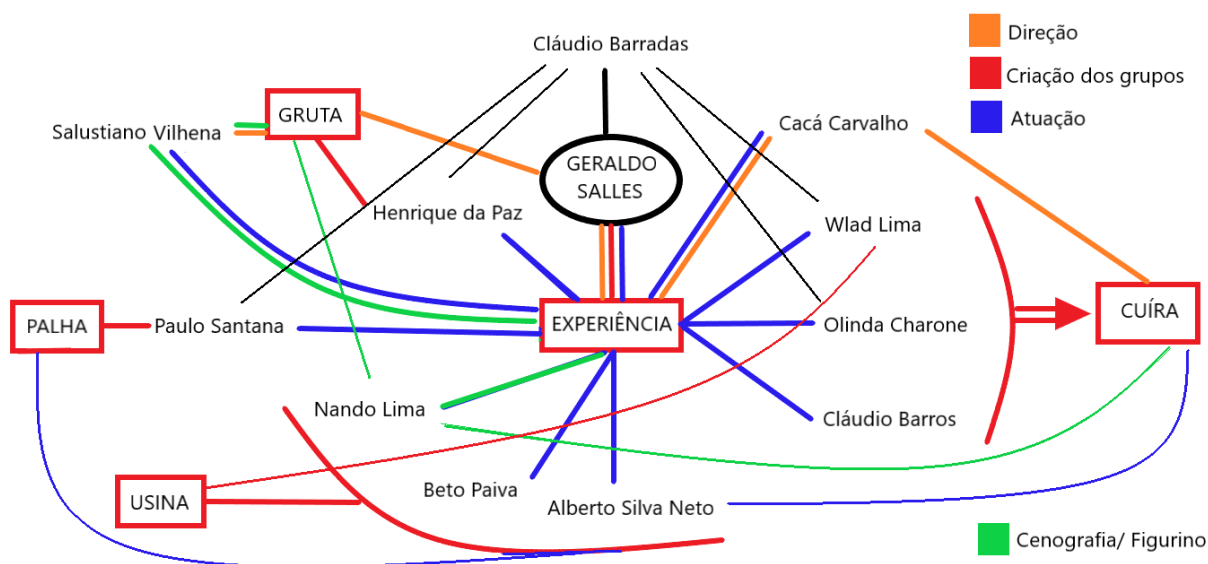
O Grupo Experiência é pra mim uma realização, uma família, são filhos, são frutos meus, é uma escola. Quase todo mundo que faz teatro em Belém, até música, teve sua

passagem por ele. É uma grande paixão que eu, com toda força e toda dedicação, pretendo levar em frente (SALLES, 2011).⁸⁰

De fato, o viés formador desse grupo se espalha através de outros tantos atores que tiveram nele parte importante de suas trajetórias e, assim como Geraldo, se tornaram diretores e pedagogos teatrais.

O diagrama a seguir sintetiza as alianças estabelecidas em torno de Geraldo Salles, e dele com os grupos Experiência e Gruta. Indiretamente, é provável que faça parte do DNA de coletivos como o Palha, Usina Contemporânea e até mesmo do Cuíra, por meio dos trabalhos realizados com os artistas. Em destaque, a referência que Geraldo aponta como a mais significativa, seu mestre Cláudio Barradas. As linhas mais finas indicam conexões secundárias.

Figura 31: Diagrama das conexões de Geraldo Salles.



Fonte: Elaborado pela autora.

3.5. GRUPO CENA ABERTA

O grupo de teatro mais importante para a cena contemporânea de Belém surgiu em 1976, década que começou contabilizando pelo menos trinta e três grupos (MIRANDA, 2010, p. 49). Protagonista do momento mais efervescente da produção teatral da cidade, o Cena Aberta liderou um movimento feito de muitas lutas e algumas conquistas, fundando as bases do teatro experimental na cidade. Mesmo depois de encerrar as atividades em 1991, seu trabalho reverbera até hoje, tamanha a força e inventividade de sua poética, que teve em Luís Otávio

⁸⁰ Doc. citado.

Barata o principal criador. Pela completa impossibilidade de dissociar o grupo do homem que lhe pautou a trajetória, e ao mesmo tempo foi além dos limites desse coletivo, atravessando muitos outros; pela fascinante história de vida desse artista tão caro ao teatro paraense, considero necessário iniciar por ele essa parte do bordado de desenho complexo que foi o Cena Aberta. Não sem antes registrar a parceria com Margaret Refkalefsky, Zélia Amador de Deus e Walter Bandeira na criação desse coletivo cuja existência alterou definitivamente os rumos do teatro paraense.

Figura 32: Luís Otávio Barata, Margaret Refkalefsky e Zélia Amador de Deus.



Fonte: Internet. A autoria desconhecida.

3.5.1. A trajetória de Luís Otávio Barata

Da pesquisa realizada por Miranda (2010), pinço os primeiros dados biográficos de Luiz Octavio Castello Branco Barata. Nascido em uma família tradicional da pequena burguesia belenense em vinte e cinco de abril de 1940, foi o segundo de seis filhos do casal Odmar Rangel Barata (médico oftalmologista) e Thereza Christina Castello Branco Barata (do lar). Junto com a única irmã, a partir dos nove anos foi criado pela tia materna Maria Altair Castello Branco Rodrigues e seu marido, tio Lauro, segundo princípios cristãos (MIRANDA, 2010). As contradições no modo de pensar não demorariam a evidenciar o abismo entre eles. Único dos filhos a não se casar, a homossexualidade selaria o rompimento dos laços familiares, após ter sido mandado para a casa de um parente no Rio de Janeiro. Por sorte, o teatro já havia atravessado a infância do garoto que estudou nas melhores escolas e era levado pelo tio a assistir todas as peças infantis apresentadas em Belém. Aos oito anos, inclusive, o acaso o levou a conhecer um palco. Em 1947, a atriz francesa Henriette Mourineau e sua companhia Os Artistas

Unidos⁸¹ passaram por Belém com *Medeia*, de Eurípedes, e precisaram de uma criança para figurar como um dos filhos, ao lado da menina Marília Pêra (MIRANDA, 2010).

Depois do ensino científico no tradicional Colégio Estadual Paes de Carvalho, Luís Otávio frequentou o Serviço de Teatro da UFPA desde sua criação, em 1963. A princípio exerceu a função de escriturário, mas em seguida se tornou aluno ouvinte na primeira turma do Curso de Formação de Ator, em que também estavam Cláudio Barradas e Geraldo Salles, que logo trancou a matrícula em função da viagem ao Rio de Janeiro. Aos poucos foi se aproximando do seu maior interesse, a cenografia; passou a colaborar na concepção de cenários, figurinos e outras experimentações cênicas nas produções da Escola. Nesse período conheceu aquele que seria seu companheiro durante dezesseis anos e parceiro na criação do *Cena Aberta*, Walter Bandeira - ator, cantor e artista plástico, futuro professor da Escola de Teatro e Dança. Juntos foram ajudantes das cenógrafas paulistas Sarah Feres e Maria Rita Bordallo, convidadas por Amir Haddad em 1964 para criar a cenografia de *Quebranto*, de Coelho Neto, e do Festival Shakespeare, ambos dirigidos por ele. Em seguida, a turbulência do momento político, com o golpe militar, o fez procurar uma alternativa para sair da cidade, onde intelectuais como João de Jesus Paes Loureiro já sofriam “apertos psicológicos” do coronel Décio Fleury Charmillot (ÉLERES, 2008, p. 93). Graças a uma bolsa de estudos concedida pela UFPA, por intermédio de Angelita Silva, com quem havia tido um relacionamento amoroso, rumou a São Paulo para cursar cenografia na EAD – Escola de Arte Dramática (MIRANDA, 2010).

Barata se formou na segunda turma do Curso, em 1966, ano em que a EAD foi incorporada à ECA - Escola de Comunicação e Artes da USP - Universidade de São Paulo, em virtude de problemas administrativos. Testemunhou, portanto, o intenso debate em torno da sua estrutura e do estilo conservador de seu quadro de professores diante da necessidade de mudanças que dessem conta de um teatro mais engajado. Já formado, trabalhou na Televisão Tupi, canal 7, antes de viajar para a Europa, em 1967, perseguindo o sonho de estudar com Josef Svoboda, em Praga, o que não chegou a concretizar. Foi acompanhado pela namorada Susana Rossberg, a montadora de cinema radicada na Bélgica que havia conhecido na EAD.

⁸¹ Companhia que atuou entre 1946 e 1959 no Rio de Janeiro, empresariada por Carlos Brant, teve como atriz e diretora artística Henriette Morineau, e um repertório que misturava peças do teatro de boulevard, peças brasileiras e obras importantes da dramaturgia universal. Na turnê realizada em 1949 percorreram 13 estados do norte e nordeste do país. Em 1953, o Teatro Copacabana, onde atuavam, pegou fogo, destruindo o acervo de cenários e figurinos. Ainda trabalharam com diretores convidados, como os italianos Adolfo Celi e Flaminio Bollini. A morte de Carlos Brant marca o encerramento das atividades da companhia. Disponível: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399357/os-artistas-unidos>. Acesso em 02/12/2019.

Na França, participaram de ocupações da universidade na ocasião da greve geral que envolveu mais de 10 milhões de trabalhadores, importante movimento que ficou conhecido como maio de 1968 (MIRANDA, 2010).

Foi com essa bagagem intelectual que, retornando a Belém no final de 1968, Luís Otávio Barata se aproximou do **Gruta**. Era um dos que se deslocavam até Icoaraci para ver um pouco do teatro que aquela garotada andava fazendo e, segundo Henrique, “ficou pirado quando viu o trabalho do grupo” (DA PAZ, H., 2017). Desse contato, surgiu a amizade entre os artistas e, conseqüentemente, uma ligação muito próxima entre os grupos. **Zélia Amador** conta: “O Salustiano era nosso amigo, o **Henrique da Paz** era nosso amigo. Então as pessoas eram amigas, se cruzavam, trocavam ideias, estavam em espetáculos junto com a gente, do Cena Aberta” (DEUS, 2019). Ao contrário de Henrique, que participou de muitas montagens do Cena Aberta, **Salustiano Vilhena** nunca trabalhou com o grupo.

3.5.2. A gênese do grupo e as primeiras cenas

Na origem do Cena Aberta está o GrupAção, criado em 1972 por Margaret Refkalefsky e Zélia Amador de Deus, recém-formadas pelo Curso de Formação em Ator da Escola de Teatro e Dança, além de Luís Otávio Barata, Walter Bandeira, Cláudio Barradas, Marisa Mocarzel⁸², entre outros. A intenção de fazer um teatro engajado politicamente já aparecia na escolha do primeiro texto a ser montado: *O Interrogatório*, de Peter Weiss. Na esteira da criação coletiva e de um pensamento calcado na horizontalidade das relações, o propósito era constituírem uma cooperativa na qual todos teriam poder de decisão, inclusive contribuindo mensalmente com uma quantia de dinheiro a fim de viabilizar a produção, o que efetivamente não aconteceu.

Zélia relata que a escolha da peça não favoreceu a continuidade do processo, pois além de ser longa e densa, tinha muitos personagens. Os ensaios, que aconteciam na SAI – Sociedade Artística Internacional, duraram apenas um mês e não passaram do trabalho de mesa. A debandada da maior parte dos atores e o desejo de ter mais tempo de experimentar a cena, propriamente, trouxe a ideia de constituir um grupo menor. Foi então que Zélia, Margaret, Luís Otávio e Walter Bandeira permaneceram no núcleo inicial do Cena Aberta, cujo espetáculo de estreia, em 1976, já dava pistas da potência do encenador para quem o espaço era o principal ponto de partida de suas concepções cênicas inovadoras.

⁸² Curadora, professora universitária e pesquisadora carioca, radicada em Belém. Mestre em história da arte pela UFRJ (1998). Doutora em Sociologia pela UFC (2005). Desde 2018 é professora visitante da UFPA.

Antes disso, porém, em 1973, Luís Otávio faria sua primeira direção. *Belém, pela Frente e por Trás* era um show musical, a partir de um texto escrito em parceria com Walter Bandeira. Em 1975, Luís Otávio e as amigas Zélia e Margaret decidiram prestar vestibular para o curso de Filosofia Pura da UFPA, com o objetivo de continuar os estudos e embasar o fazer artístico. Dessa forma, imbricado ao exercício do pensamento filosófico, seria efetivamente criado o grupo responsável por deixar o mais importante legado para o teatro contemporâneo de Belém, seja pela cena forte e inovadora, seja pela atuação política.

A trajetória de quinze anos não foi das mais longas, mas certamente sua potência se espalhou em vários grupos, através dos diretores, quase todos marcados pelo vigor intelectual de Luís Otávio Barata. Michele Miranda (2010) divide essa trajetória em duas fases, embora observe a existência de uma fluidez entre uma e outra: a primeira mais política e a segunda, a partir de *Theastai Theatron* (1983), “de caráter mais performático e experimental” (p. 78). Kauan Amora Nunes (2019), contudo, acrescenta uma pertinente reflexão, apontando esse espetáculo como um “entreato” do Cena Aberta, através do qual acontece uma transição estética e discursiva, “contendo características tanto da segunda fase e mantendo resquícios fortes da primeira, assumidamente militante e reivindicatória” (p. 51).

Conforme Miranda (2010), a primeira abrange o período que coincide com a ditadura militar e a longa rusga em torno do Teatro Experimental Waldemar Henrique, marcada pela produção a partir de textos teatrais nacionais eminentemente políticos, de autores como Roberto Freire, Lygia Bojunga Nunes, Ariano Suassuna, Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, João Cabral de Melo Neto, Jorge Andrade, dentre outros. A segunda fase seria então inaugurada com *Theastai Theatron* (1983), aberta a novas experimentações estéticas e um trabalho mais autoral, delimitada pelo período que se segue ao fim da ditadura. Contudo, Miranda observa que desde sempre houve um minucioso estudo de adaptação dos textos para adequá-los às preocupações sócio-político-culturais de Belém, e até mesmo aos conflitos agrários no Pará, como foi o caso de *A Paixão de Ajuricaba* e *Jorge Dandin* circulando em praças, assentamentos e até mesmo no antigo Presídio São José (MIRANDA, 2010, pp. 78-79).

No Theatro da Paz, considerado o templo do teatro clássico, *Quarto de Empregada* (1976), de Roberto Freire, surpreendeu o público, principalmente pela forma como Luís Otávio subvertia a utilização do espaço, ao fazer com que os espectadores entrassem pelos fundos e se sentassem no palco, junto com as atrizes, Zélia Amador e Margaret Refkalefsky. Ao virar as costas para os 1.100 assentos da plateia, o encenador negava a política cultural da cidade, que desde então não apresentava alternativas aos artistas da cidade, principalmente os grupos, com seus poucos recursos financeiros. A atitude de crítica pela taxa caríssima cobrada para

apresentações no Theatro da Paz se somava aos questionamentos do Cena Aberta “contra o contexto sociocultural tradicionalista de Belém, fortemente influenciado pela cultura burguesa importada da Europa, o puritanismo cristão, junto à marginalização das formas de vida e cultura não enquadradas no projeto civilizatório europeizante” (MIRANDA, 2010, p. 80).

Figura 33: Cenário de *Quarto de Empregada* (1976) no Theatro da Paz.



Fonte: <https://opalhacodedeus.wordpress.com/2010/06/30/quarto-de-empregada-1976/>. Foto: Ademir Silva.

Foi exatamente esse espetáculo que afetaria o espectador Henrique da Paz, a ponto de querer se juntar ao grupo, o que aconteceria no ano seguinte. Mesmo ali, em um dos símbolos da cultura elitista, já se podia vislumbrar o propósito de romper com formalismos e paradigmas teatrais. Propósito que seria plenamente cumprido na década seguinte, quando o Cena Aberta ocupou intensamente outros dois espaços da Praça da República, onde se localiza o Theatro da Paz: o Anfiteatro e o Teatro Experimental Waldemar Henrique. No primeiro, apresentaram oito espetáculos em apenas dois anos, o que significou a tomada da rua como sede, a afirmação da praça pública como um lugar da fala política popular, em sintonia com o compromisso ético e ideológico e com a intencionalidade política que marca o teatro de rua no Brasil.

As quatro montagens em apenas um ano não deixavam dúvida quanto ao pujante desejo de falar ao maior número possível de pessoas. Foram elas: *Angélica*, *Torturas de um coração*, *O Inglês Maquinista* e *Novo Otelo*. Os dois últimos compunham o que o grupo chamou de Festival de Comédias, projeto contemplado no edital lançado pela Secretaria Municipal de Educação e Cultura – SEMEC, em 1977. Com o mesmo recurso, ainda montaram *Morte e Vida Severina* (1978), de João Cabral de Melo Neto, seguida por *Jorge Dandin*, *A lenda do vale da*

lua e *A Paixão de Ajuricaba*, ainda apresentados no mesmo ano. Em 1979, *A Vingança do Carapanã Atômico*, *Cena Aberta conta Zumbi* e *A Greve ou Eles não usam black-tie*.

Esse espaço tornou-se praticamente a única alternativa, já que no final de 1976 o Teatro da Paz entrou em reforma, sem previsão de data para a reabertura e, como observa Zélia Amador, a Secretaria de Cultura oferecia aos grupos locais sem as mínimas condições de receber os espetáculos, a exemplo dos auditórios da Escola Kennedy, Colégio Gentil Bittencourt, além de igrejas e do Teatro São Cristóvão. Apresentar os espetáculos na rua foi uma forma de protesto, “prática que nascia como impasse, mas que se tornaria opção do grupo” (MIRANDA, 2010, p. 55). Tanto é assim que, mesmo após a inauguração do Teatro Experimental do Pará, em 1979 (só depois chamado de Teatro Experimental Waldemar Henrique), cujo projeto chegaram a discutir detalhadamente com Luís Carlos Ripper⁸³, o Grupo se manteve na rua por mais um tempo, onde apresentaram *A Maravilhosa História do Sapo Tarô Bequê* (1980), *O Auto da Compadecida* (1981) e *O Palácio dos Urubus* (1983). O primeiro espetáculo concebido para a caixa cênica foi *Fábrica de Chocolate* (1981), que já tinha uma visualidade primorosa, embora ainda não explorasse todas as possibilidades oferecidas pelo tão sonhado teatro experimental. Para falar das torturas na época da ditadura, Luís Otávio construiu um muro de tijolo e cimento.

Embora o período em que ocuparam a praça tenha sido extremamente importante em muitos aspectos, afirmando o sentido público do teatro, abrindo caminho para vários grupos utilizarem aquele espaço, formando plateia e até mesmo possibilitando a alguns espectadores a oportunidade de darem os primeiros passos em direção ao exercício da atuação, foi no Teatro Experimental Waldemar Henrique que Luís Otávio Barata pode dar vazão ao talento como cenógrafo e figurinista. Zélia Amador declara sua admiração: “O Luís era a pessoa mais criativa que eu conheci. Super sacador das coisas, inteligentíssimo, daquelas pessoas que enxergava o teatro muito mais pelo espaço. Acho que esse é o olhar de cenógrafo” (AMADOR DE DEUS, 2019). Zélia diz ter sido uma das tantas artistas influenciadas pelo encenador no que diz respeito

⁸³ (1943-1996). Cenógrafo, figurinista, diretor e iluminador carioca, 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. Inicia carreira profissional no cinema em 1965 e em 1970, inicia as atividades no teatro. Professor de educação artística, artes cênicas, artes plásticas e de cenografia, participa na reforma didática da Escola de Artes Visuais do Parque Lage e dá aulas de cenografia no Rio de Janeiro, no Instituto de Arquitetos do Brasil, Pontifícia Universidade Católica, Faculdade de Arquitetura da Universidade Santa Úrsula, e em Brasília no Centro de Extensão Cultural da Universidade de Brasília. Assume a direção do Centro Técnico de Artes Cênicas. No fim de 1995, paralisa suas atividades devido a problemas de saúde. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa349613/luiz-carlos-ripper>. Acesso em 01/01/2020.

à importância do espaço para a concepção da cena: “O teatro precisa do ator, mas o ator precisa do espaço. A gente se ligava muito nessa questão do espaço”, diz ela. Outro aspecto do teatro de Belém fortemente influenciado por Luís Otávio, segundo Zélia, é o figurino: “Eu acho que é antes e depois do Cena Aberta, bem demarcado” (Idem).

3.5.3. A cena experimental de *Theastai Theatron*

Em 1983 o Grupo Cena Aberta realizou um dos seus principais trabalhos, considerado um marco no teatro paraense, pela linguagem transgressora, pela ruptura com relação à primazia do texto e pela pesquisa estética, calcada numa linguagem mais corporal e articulada à inspiração nos textos de Antonin Artaud. *Theastai Theatron*, dirigido por Zélia Amador de Deus, com cenografia de Luís Otávio Barata, é lembrado pelos artistas como um divisor de águas do teatro em Belém do Pará. Seja na condição de participantes do processo ou de espectadores, todos se referem à montagem como um grande acontecimento da cena da cidade, tal a inventividade e ousadia que apontavam para uma concepção teatral completamente inovadora.

O espetáculo motivou o capítulo de maior enfrentamento da censura em Belém, onde, apesar do início da abertura política, com a Lei da Anistia, de 1979, ela ainda estava em plena atividade. Taxado como um “atentado ao pudor por seu texto ácido, pelo uso da temática bíblica, mas especialmente pela nudez na cena da crucificação, e pela figura de uma cruz humana” (MIRANDA, 2010, p. 95), o trabalho abordava a origem e trajetória do ser humano e também a origem ritual do teatro, causando um impacto profundo na cidade. Entre os testemunhos desse acontecimento, está o do Grupo Gruta:

Sempre com espetáculos de ideias fortes e chocantes, o Cena Aberta inaugura uma luta política em 1983 e estabelece uma proposta estética para os anos seguintes. Depois de *Theastai Theatron* nunca mais fomos os mesmos. Nunca mais o teatro belenense foi o mesmo. A ousadia de mostrar o corpo sem vestes e sem medo e tentar questionar o uso da palavra pela ausência de texto era na época uma novidade. A censura existia e tentou de tudo para acabar com o espetáculo. Fomos mais fortes (Revista Gruta, 1998, p. 24).

Henrique da Paz lembra a estratégia para driblar a proibição imposta pelo órgão do governo federal: apresentar o espetáculo em caráter de ensaio geral e sem a cobrança de ingressos, atitude imitada por outros grupos. As sessões lotadas acabaram chamando a atenção da então diretora do Teatro Waldemar Henrique, Guilhermina Nasser, cuja denúncia causou nova interdição e o Teatro foi devidamente lacrado. Henrique também se refere a um momento do espetáculo que considera uma desobediência civil; um dos vários em que o público era provocado a participar. Ao final do espetáculo, o elenco parava a ação e se dirigia ao público,

a quem ofereciam tesouras, com as quais podiam ou não cortar os tapa-sexos artesanais que foram obrigados a usar. Tinham a chance de decidir, portanto, se manteriam ou não o veto da censura e a continuidade do ritual. Assim como no início do espetáculo, quando o espectador precisava agir para que algo acontecesse em cena, rasgando os jornais, aqui também ele era colocado diante da necessidade de sair do natural estado de inércia.

Conforme Wlad Lima, com *Theastai Theatron*, Luís Otávio se tornava “encenador da própria obra. Isso é radical mesmo” (Lima in MIRANDA, 2010, p. 95). Para Marton Maués, “é o espetáculo mais importante da década de 1980, e um dos mais importantes até hoje dentro do teatro contemporâneo, é um corte na dramaturgia, no modo de pensar” [...] (Maués in MIRANDA, 2010, p. 95). Miguel Santa Brígida⁸⁴, diretor da Companhia Atores Contemporâneos⁸⁵, declara: “Um espetáculo profundamente corporal, mexeu muito comigo, com toda a história do teatro em Belém por sua linguagem transgressora, que o Luís Otávio começava, não a inaugurar, mas a fazer de uma forma mais contundente” (Brígida in MIRANDA, 2010, p. 94). Anibal Pacha, do Grupo In Bust Teatro com Bonecos, enfatiza o quanto foi afetado pela estética de Luís Otávio Barata:

[...] eu nunca tinha visto algo parecido. Eu nunca me esqueço, eu entrei no teatro, e todas as colunas estavam cobertas de jornal, de ponta a ponta. E o público de um lado, o espetáculo começava lá dentro, com luzes e sombras, e a gente só ia assistir se a

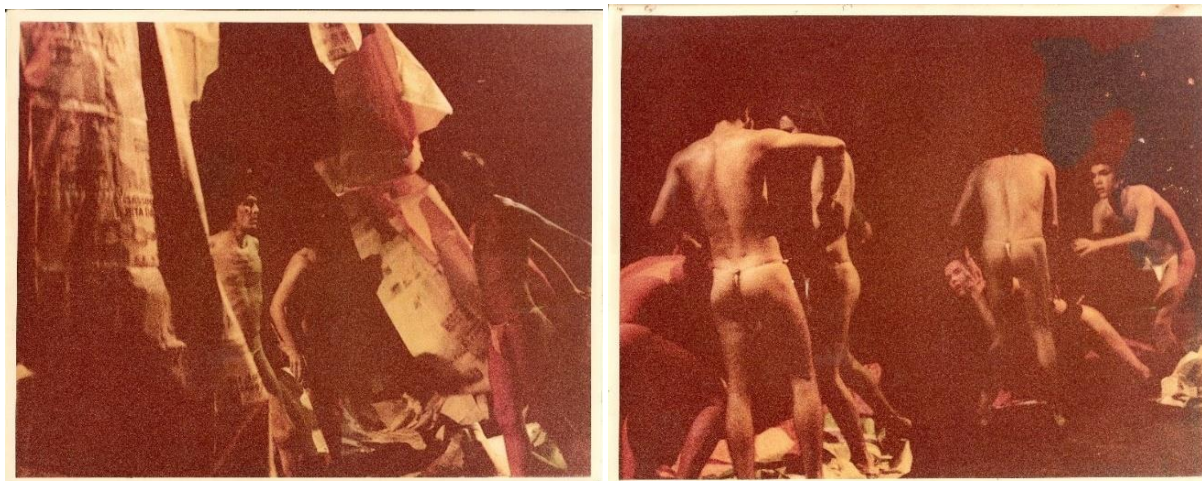
⁸⁴ Graduado em Comunicação Social pela UFPA (1985). Formação profissional como ator pela CAL/RJ (Casa das Artes de Laranjeiras) (1987). É Mestre (2003) e Doutor (2006) em Artes Cênicas pelo PPGAC/UFBA. Pós-Doutor em Artes Cênicas pelo PPGAC/UNIRIO (2011). Professor da ETDUFPA, criador e coordenador do I Fórum de Artes Cênicas da Amazônia (UFPA -1995). Dirigiu por quinze anos *O Auto do Círio*, o Grupo Coreográfico da UFPA (2011- 2012). Em 2019 celebrou 39 anos de atuação nas artes cênicas com uma atuação híbrida no teatro e na dança. Além da Companhia Atores Contemporâneos, fundou e dirige a Cia. Brasileira de Cortejos, que pesquisa a linguagem da Dramaturgia Caminhante, estilo lançado pelo encenador em sua pesquisa de mestrado em 2002. Desde 2004 vem desenvolvendo trabalho como pesquisador centrado na espetacularidade afro-brasileira em especial no samba, nos terreiros e nos mitos da cultura afro-brasileira-paraense. Pesquisador do NEPA (Núcleo de Estudos das Performances Afroameríndias), UNIRIO. Diretor da DACEL - Diretoria de Arte, Cultura, Esporte e Lazer-PROEX/ UFPA (2016/2020). Líder do TAMBOR - Grupo de Pesquisa em Carnaval e Etnocologia (CNPq-2008). Coordenador do GETNO (Grupo de Estudos em Etnocologia – 2013-UFPA). Disponível em: <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/busca.do>. Acesso em 23/12/2019.

⁸⁵ A pesquisa em torno de uma linguagem própria a partir da junção entre teatro e dança, que recorre intensamente ao corpo como elemento orgânico e vigoroso, vem constituindo a base do Teatro do Movimento, assim denominado pelo fundador e diretor Miguel Santa Brígida, que assina todas as criações. “O olhar na contemporaneidade os desloca para outras fronteiras, estabelecendo belas afeições com as artes plásticas e com a performance em seus trânsitos mais frequentes, revelados em seus espetáculos, instalações e performances”. Montou os seguintes espetáculos: *Grito do Trem Noturno* (1991), *Habitantes do Fogo* (1992), *Breve Concerto do Tempo* (1993), *Violetango – 10 anos em cena* (1994/2004), *Erasthai – Instalação 7 anos* (1997), *Relicário* (1997), *Ad Infinitum* (1999), *Celebração – 10 anos da Cia.* (2001), *Valsa de Sangue* (2002), *Divina Escuridão* (2005), *Instalação 15 anos* (2006) *No Olho da Rua* (2008 e 2012), *Quando a gente mora no outro* (2011), *Visita à Casa da Atriz* (2014/2015), *Cerimônia dos olhares – 25 anos* (2016). Disponível em: <http://www.culturapara.art.br/teatro/atorescontemporaneos/index.htm>. Acesso em 02/01/2020. Para uma leitura aprofundada sobre o grupo ver a dissertação *Corpo em trânsito: a poética do Teatro do Movimento da Companhia Atores Contemporâneos*, de Jaime Barradas da Silva (2014). Disponível em: <http://www.ppgartes.prosp.ufpa.br/disserta%C3%A7%C3%B5es/2012/Jaime%20Barradas.pdf>. Acesso em 20/12/2019.

gente rasgasse a parede de jornal. Isso mexeu com a minha estrutura toda! Mudou a minha cabeça no sentido estético, no sentido orgânico, no sentido visceral (PACHA, 2017).

Abaixo, as cenas as quais Anibal se refere:

Figura 34: Cena inicial de *Theastai Theatron* (1983).



Fonte: <https://opalhacodedeus.wordpress.com/2010/02/27/theastai-theatron-1983/>. Fotos: Eduardo Kalif.

Diante dos depoimentos acima, abro um parêntesis para destacar que Zélia Amador de Deus foi a diretora do espetáculo. Ao me deparar posteriormente com essa informação, inclusa no livro *Memórias cênicas: poéticas teatrais na cidade de Belém (1957-1990)*, de Denis Bezerra, preferi evidenciar esse “ruído” na historiografia teatral local. A dissertação de Michele Miranda, minha primeira referência, traz o seguinte registro:

Theastai Theatron foi a primeira experimentação que não partia de um texto já existente, dando início a série de espetáculos de caráter mais autoral de Barata, que convidou Zélia Amador para dirigir ao seu lado esta montagem precursora nos palcos de Belém, por fazer uso de uma linguagem mais corporal e menos verborrágica, através de uma pesquisa estética bastante elaborada (MIRANDA, 2010, p. 94).

A pesquisadora, portanto, assegura a autoria de Zélia, mas em parceria com Luís Otávio. Confesso que isso me fez pensar a respeito dos motivos que levaram à certa invisibilização da diretora, de modo semelhante a outra mulher a quem faltou o devido reconhecimento em nível nacional. Trata-se de Maria Sylvia Nunes e sua direção de *Morte e Vida Severina* (1958), preterida na historiografia do teatro brasileiro em nome da montagem do Grupo de Teatro da Pontifícia Universidade Católica – TUCA, em 1965. Não conseguiria, aqui, aprofundar sobre as causas desse descompasso; apenas registrar minha inquietação e, quem sabe, instigar outros movimentos de pesquisa. A seguir, trecho do depoimento de Zélia acerca de *Theastai Theatron*:

A gente precisava experimentar um trabalho mais com o corpo, com a questão da corporeidade, o corpo falando, o corpo dizendo, o corpo se pronunciando. E aí, como

esse corpo tinha que falar, talvez a gente nem precisasse de palavras, talvez a gente não precisasse do texto, o texto era o próprio corpo (Amador de Deus in BEZERRA, 2013, p. 99).

De todo modo, o espetáculo foi uma explosão, e a atitude repressiva da censura acabaria gerando uma nova criação, ainda mais subversiva, como conta Henrique: “Era um espetáculo muito bacana, que preparamos em uma semana, pra dar uma resposta pra censura. Fizemos uma temporada dessa peça, e eles deixaram passar” (DA PAZ, H., 2017). O deboche começava pelo título: *Tronthea Staitheia*, uma brincadeira com as sílabas do trabalho anterior. O recurso do metateatro era utilizado por meio de vários televisores exibindo imagens do espetáculo anterior, um modo de escrachar a ignorância da censura. Wlad Lima, que representava a própria censora, a senhora Mirthes Nabuco de Oliveira Pontes, lembra da única ressalva feita por ela, ao assistir ao espetáculo, a de que ela não era tão gorda quanto a atriz. Conforme observa Miranda, ela nem percebeu que um Judas crucificado poderia ser mais ofensivo à religião católica por colocar o traidor no lugar do mártir (MIRANDA, 2010, p. 99). Na temporada de 1984, os atores não mais usavam os tapa-sexos e Cristo era uma mulher.

Figura 35: André Genu, Claudinha e Henrique da Paz, em *Theastai Theatron* (1984) e Henrique da Paz em *Tronthea Staitheia* (1984).



Fonte: <https://opalhacodedeus.wordpress.com/2010/02/27/theastai-theatron-1983/> e <https://opalhacodedeus.wordpress.com/2010/03/28/tronthea-staitheia-198384/>. Fotos: Eduardo Kalif.

3.5.4. As polaridades - Cena Aberta e Experiência/ Grupos de centro e de periferia

As divergências também costumam permear as relações entre os grupos, muitas vezes sendo evidenciadas em suas estéticas. Um acontecimento bastante conhecido em Belém demonstra as diferentes concepções dos grupos Experiência e Cena Aberta. Em 1983, o Grupo Experiência montou *Angelim, o outro lado da Cabanagem*, de Edyr Augusto Proença, com recursos oriundos do BANPARÁ. Enquanto o Governo do Estado homenageava o líder cabano Eduardo Angelim, outra liderança do campo era perseguida no interior paraense. Quintino Lira, conhecido como Robin Hood da Amazônia por sua veia de justiceiro, desagradou latifundiários por agir em prol dos sem-terra, muitas vezes violentamente. Nas proximidades do município de Viseu, foi assassinado em janeiro de 1985 pela Polícia Militar do governo Jader Barbalho. A crítica do Cena Aberta se fez presente por meio do espetáculo *Quintino, o outro lado da sacanagem*, apresentado no Teatro Waldemar Henrique e no Theatro da Paz, mesmo palco onde *Angelim* havia sido apresentado a um público considerado de elite.

Porém, interessava ao Cena Aberta falar sobretudo com o povo do campo, o que os levou a apresentar em alguns municípios por onde Quintino havia andado, e também em uma reunião do Sindicato dos Trabalhadores Rurais, numa época anterior ao Movimento Sem Terra. Ainda na estreia, compareceram o movimento dos trabalhadores e um grupo de defesa dos direitos humanos, empunhando faixas de protesto pela morte do líder, o que demonstra o alcance político e social do teatro de Luís Otávio Barata (MIRANDA, 2010). Claramente, eram concepções teatrais bastante díspares, em vários sentidos, mas sobretudo no que diz respeito ao que se queria dizer com o teatro e para quem. Não se trata, aqui, de associar a ação política ao tom de seriedade da cena, pois é evidente que o deboche e o escracho podem estar entranhados de uma fala política; o riso e a comédia carregam desde sempre a potência revolucionária, como Brecht já nos disse há algum tempo.

Este episódio ilustra e evidencia as diferenças entre os dois grupos que durante um período foram os maiores protagonistas da cena teatral de Belém. É inegável a existência de uma certa polaridade que, em muitos casos, chegava a impedir o trânsito dos atores pelos dois grupos. Segundo Zélia Amador, “essa polaridade nunca teve uma razão objetiva, ou pelo menos concreta. Talvez até tivesse uma razão objetiva, mas era muito mais no imaginário de cada um” (AMADOR DE DEUS, 2019). Ela conta que, em geral, quem era do Grupo Experiência não trabalhava com o Cena Aberta, e vice-versa: “Nunca teve briga e ninguém abria a boca pra dizer isso, mas a gente sabia que isso rolava” (Idem). Havia algumas exceções, como Wlad Lima, Olinda Charone e Henrique da Paz, que circulavam por ambos os grupos.

Outra polaridade observada por Zélia Amador, frequentemente explicitada durante os debates das mostras realizadas pela FESAT, era a que dividia os grupos do centro e da periferia. Ela lembra: “Nunca esqueço do Pirajá dizendo que éramos elite, porque estávamos no centro” (Idem, 2019). Diferentemente da anterior, essa demarcação de território era não apenas objetiva, mas bastante contundente. Zélia se refere a Raimundo Pirajá, ator e diretor do Grupo Vivência⁸⁶, sediado bairro da Pedreira, e lembra de uma campanha para a eleição da diretoria da FESAT, cujo slogan da chapa liderada por ele era: “Não vote na elite, vote na periferia!” A explícita oposição dos muitos grupos da periferia aos que permaneciam no centro da cidade, portanto, deixavam de um mesmo lado o Experiência e o Cena Aberta, ambos acusados de serem de elite. Este foi um debate capaz de acirrar alguns ânimos sem, no entanto, nunca invadir a cena.

O resultado dessa eleição terminaria por marcar o início do enfraquecimento da FESAT. Com a vitória da chapa composta pelos grupos da periferia, logo se estabeleceu uma relação muito assistencialista com a Secretaria de Cultura, e conforme nos conta Zélia, quando a mesma Secretaria deixou de dar apoio, a federação começou a fenecer.

3.5.5. O encenador da trilogia marginal

A estética violenta e política atravessaria os trabalhos seguintes, nos quais o encenador aprofundou o mergulho em uma “concepção explicitamente dionisíaca, especialmente na construção de imagens ritualísticas carnais e eróticas, conduzidas no batuque, na desordem da festa, na dança, na sexualidade, no patamar mais orgânico da representação” (MIRANDA, 2010, p. 111). Essa é a base da “trilogia marginal”, como a pesquisadora denomina os espetáculos *Genet, o palhaço de deus* (1987), *Posição pela Carne* (1989) e *Em nome do amor* (1990), nos quais Luís Otávio Barata mistura uma fala com tons mais íntimos à temática política e à construção estética. A dimensão pessoal amalgamada à cena já estava apontada no espetáculo que abre a trilogia, constituindo o que chama de “teatro interior”, como explica:

⁸⁶ Surgiu em 1979, a partir das atividades artísticas realizadas na periferia por um grupo que se reunia na Paróquia de Nossa Senhora Aparecida, na Pedreira, a princípio produzindo esquetes de cunho político-ideológico e apresentando-as após as missas dominicais. Alguns integrantes eram filiados ao PC do B e próximos da Teologia da Libertação, e logo as reuniões realizadas às escondidas incomodaram a Paróquia, que os expulsou. Os títulos dos espetáculos indicam o espírito de militância na base do grupo: *Salada Educacional*, *Culpado Inocente Dr. Latifundiário*, *Natalino da Liberdade Latina*, *A greve dos animais*; alguns dos dezesseis produzidos de 1979 até 2010. Outras vertentes foram as intervenções em parceria com órgãos públicos, em campanhas educativas, e também a montagem de obras literárias de autores como Dalcídio Jurandir e Camilo Castelo Branco, leituras obrigatórias do vestibular. Em 2007 montaram um texto de Nazareno Tourinho, *Amor de louco nunca é pouco* (2007). Em 2012 apresentou o último espetáculo, *As Armadilhas de Tabarin*, homenagem póstuma a Raimundo Pirajá, falecido em 2011, uma das grandes lideranças do grupo, ao lado de Miguel Pereira, Delson Tainara e outros.

O *Genet* tem uma relação muito grande com a minha vida pessoal. Foi na época em que eu me apaixonei pelo Cézár, aquele negócio todo. E, na minha cabeça, eu achei – eu não sei se foi a paixão que me levou a isso – que o Genet era a grande história. E eu vinha de um teatro militante. Quando eu digo militante, não é um teatro militante do ponto de vista textual. A postura do Cena Aberta era aquela coisa de estar na praça, ficar se esgoelando, e toma chuva, e toma sol. Aí, foi a época em que as coisas começaram a clarear em termos de política no Brasil e eu, particularmente, achei que era a época de você começar a falar de você mesmo, da tua interioridade, dessas coisas todas que o tempo anterior não te permitia. Falar de você, da tua sexualidade, aquele negócio todo, sabe? Das tuas noias, das tuas paixões. E o processo do *Genet* é um processo que tem uma relação muito direta pela a paixão que eu tive pelo Genet. Muito. Agora, eu não consigo desvincular o autor da minha vida pessoal, de jeito nenhum. Para mim não tem essa coisa de que o que você diz no palco não tem nada a ver com a tua vida. E o *Genet* tinha uma relação muito direta comigo, com o meu momento interior, a minha paixão. Eu acho que teatro, principalmente a direção, é isso, uma série de procedimentos que visam a feitura de um teatro interior (Barata, 1998 in MIRANDA, 2010, pp. 113-114).

Conforme sinaliza no início de sua fala, extraída de um vídeo caseiro feito por amigos, a paixão disparou a criação de Luís Otávio neste e nos outros dois espetáculos da trilogia, constituindo uma poética cujo motor foi o afeto. Mencionado por Nunes (2019) como matéria-prima para a produção teatral na cidade (p. 132), o amor atravessou vida e criação por caminhos às vezes insuspeitos. Uma história de bastidores contada em sua tese traduz isso muito claramente. Luís Otávio convidou Anibal Pacha, na época namorado de Cézár Machado, para fazer a fotografia do cartaz de *Genet – o palhaço de Deus*, com a clara intenção de conhecer aquele que desfrutava da companhia do sujeito amado. Publicitário, fotógrafo e grande admirador de Luís Otávio, Anibal, por sua vez, conheceria de perto um verdadeiro ídolo. Acabaria se tornando seu assistente de direção e um dos maiores amigos, convidado por ele a dirigir uma adaptação de *Gargântua e Pantagruel*, de François Rabelais, que não vingou devido às divergências durante o processo. Luís Otávio, então, decidiu trabalhar com textos de Antonin Artaud, mantendo Anibal na direção do espetáculo, de quem destaco um depoimento bastante revelador da trama de sentimentos envolvidos:

E aí eu descubro que esse desafio era para me arrebentar, me colocar à prova. Eu era tão apaixonado pelo Luís que eu não sabia de nada. Porque dentro tinha mais uma pessoa que era apaixonada pelo Cézár que era o Chiquinho Vaz e que fazia tudo que o Luís Otávio queria para me derrubar. [risos] Hoje é um dos melhores amigos meus, o Chiquinho. Eu fui conquistando um por um, conquistei Luís, conquistei Chiquinho e o Cézár saiu da minha vida. Eles continuaram, Chiquinho e Luís Otávio (Pacha, 2017 in NUNES, 2019, p. 133).

De volta à *Genet – o palhaço de Deus*, Miranda (2010) registra que o espetáculo só não passou por cortes da censura porque a “Doutora Mirthes”, que chegou de surpresa para assistir ao ensaio geral, horas antes da estreia, dormiu depois dos dez minutos iniciais. Luís Otávio providenciou os tapa-sexo para os atores e suprimiu a polêmica cena final, na qual os atores banquetevam os corpos nus com vinho e uma enorme mesa de frutas. “A estreia foi um

sucesso, o *hall* de entrada do TEWH estava lotado. Depois de muita confusão, as portas foram abertas à meia-noite para os mais de duzentos espectadores” (p. 114). As imagens dão uma ideia de como Luís Otávio transformava o espaço, utilizando-o em sua totalidade, inclusive o mezanino, e como representava personagens bíblicos, por exemplo, na cena em que Maria Madalena amamenta Jesus.

Figura 36: Elenco em *Genet, o palhaço de Deus* (1987). Help Luna e Walter Machado.



Fonte: <https://opalhacodedeus.wordpress.com/2010/06/30/genet-o-palhaco-de-deus/>. Fotos: Anibal Pacha.

Em *Posição pela Carne* o corpo continuava ocupando o centro do discurso, como observa Miranda: “[...] é o espetáculo mais cru, cruel, carnal e sujo da trilogia” (2010, p. 118). Inspirado na obra de Antonin Artaud – *Heliógabalo, o anarquista coroadado, O Teatro e seu Duplo* e *Manifesto sobre o Teatro da Crueldade*, não tinha cenários, mas muitos objetos, adereços, estandartes, bonecos de dez metros de altura, máscaras e roupas rituais; elementos simbólicos cuja escolha seguia os preceitos artaudianos, também evidenciando o caráter metateatral. Algumas críticas reconhecem a ousada experimentação cênica e o quanto o espetáculo era perturbador, apesar de apontarem a fragilidade dos atores para darem corpo a uma obra tão provocadora. Com um elenco formado apenas por homens, Barata discutia questões relacionadas ao teatro, loucura e homossexualidade, através de cenas de uma contundência explícita. Alguns exemplos nas imagens seguintes, como a que Heliogábalo é currado por seu escravo e amante na frente dos juízes ou quando Artaud é colocado como Cristo e, devastado pela febre, mantinha relação com a enorme cruz:

Figura 37: João Cavalcante, Ronaldo Fayal e Walter Machado. Plínio Palha e a cruz. *Posição pela Carne* (1989).



Fonte: <https://opalhacodedeus.wordpress.com/2010/04/27/posicao-pela-carne-1989/>. Fotos: Anibal Pacha.

O profundo sentimento nutrido por Luís Otávio teve seu ponto máximo na montagem de *Em nome do amor*, considerado o trabalho de maior maturidade estética e política do Cena Aberta (NUNES, 2019, p. 139). A dramaturgia composta por escritos de Luís Otávio e fragmentos textuais de Nietzsche, Roland Barthes e Clarice Lispector, além de excertos bíblicos, servia de base para uma declaração de amor em forma de espetáculo, sobre o qual aprofundarei a seguir, devido aos vários afetos dele desdobrados.

A fim de que se tenha uma ideia mais aproximada do que foram esses trabalhos, tomo de empréstimo uma síntese feita por Miranda de alguns aspectos comuns entre os espetáculos:

Uma seleção de algumas passagens significativas da vida de Jesus Cristo, a imagem de um Jesus humanizado; a presença de Madalena; a imagem da Pietá; a crucificação; o batismo; procissões; uso do nu na cena; uso de coro (ou “simbólicos”, como Barata se referia); alguns elementos de cena, como velas, coroas, turíbulo; o encontro da divindade com o anti-herói como o encontro de opostos (Cristo x Genet; Cristo x Heliogábalo; Cristo x Zaratustra). No final dos espetáculos, os anarquistas são sempre coroados pelo Cristo. [...] Era a força desse encontro, dessa imagem, que interessava para Barata (MIRANDA, 2010, p.112).

A pesquisadora observa que esse último recurso pode ser percebido no espetáculo dirigido por Zé Celso Martinez Corrêa, *Homem II*, da série *Sertões*, onde há o encontro de Nietzsche com Chico Science, ou ainda de Euclides da Cunha com a sua obra (Idem). Este é apenas um dos traços que aproximam os dois encenadores, e configuram uma conexão daquelas que se estabelecem à distância; uma espécie de contágio oriundo do afeto enquanto espectador, e reelaborado muitos anos depois. Na ocasião de sua passagem por São Paulo, entre 1964 e 1966, Luís Otávio certamente esteve na plateia do Teatro Oficina, assistindo a espetáculos que revolucionaram o teatro brasileiro, como *Pequenos Burgueses*, de Gorki, e *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade.

Ambos os encenadores tiveram, por exemplo, em Nietzsche e Antonin Artaud, autores-faróis na criação de algumas obras. Outros aspectos semelhantes são: o coro dionisíaco, a utilização do nu em cena, o chamamento do público para participar diretamente das cenas e a contaminação por elementos da performance em determinados momentos do espetáculo. Ambos engendraram, junto com os seus coletivos, poéticas permeadas pela transgressão, no sentido da ruptura com relação ao formalismo e aos padrões espaciais convencionais. Ambos fizeram de seus teatros uma maneira de se colocarem politicamente, com lucidez e coragem. Ambos ocuparam um espaço com tanta paixão e entrega que acabaram sendo essenciais para a transformação desses espaços quase em templos sagrados do teatro; Zé Celso no Teatro Oficina, projeto de Lina Bo Bardi engravado no Bixiga, região central de São Paulo, e Luís Otávio no Teatro Experimental Waldemar Henrique, projetado por Luís Carlos Ripper, localizado no centro da cidade de Belém, na Praça da República, ao lado do Theatro da Paz. Um momento de divagação me faz imaginar a boa conversa que poderiam ter tido, tomando umas cervejas no Bar do Parque⁸⁷, meio do caminho entre o Teatro Waldemar Henrique e o prédio onde morava. Luís Otávio tinha mesa cativa para os longos e animados bate-papos depois dos ensaios e apresentações.

Wlad Lima, que acompanhou de perto a trajetória de Luís Otávio, sobretudo a gestação dos últimos três espetáculos do Grupo Cena Aberta, já disse que o encenador foi, para Belém, o que Zé Celso é hoje (Lima in MIRANDA, 2010, p. 112). Dentre as semelhanças, ela destaca o interesse de ambos na força da cena e na potência da imagem, sem se importar se o ator é mestre na transformação. Wlad declara sua identificação com a cena que abarca a bagunça, o caos:

[...] essa coisa que o ator procura, eu gosto mais, me interessa mais do que a virtuose, o super treinamento. E eu acho que o Luís Otávio já estava ali, já estava lá, no “entre”. Porque hoje se ganhou uma coisa, mas se perdeu uma loucura, se perdeu o Dionísio e se encontrou o Apolo na cena (Lima in MIRANDA, 2010, p. 113).

Para a encenadora, Luís Otávio radicalizava a linguagem a ponto de um espetáculo ser sempre muito diferente um do outro, apesar das reverberações entre eles: “[...] ele sempre avançava na linguagem. É um trabalho performático, híbrido, ele faz uma pesquisa sonora

⁸⁷ Exemplo do descaso da cidade para com seu patrimônio, o Bar do Parque carece de uma história oficial. Tudo indica que nasceu para ser a bilheteria do Theatro da Paz, na Praça da República. Essa vocação, no entanto, durou pouco. Logo havia se tornado um bar ao estilo parisiense: mesas a céu aberto com vistas para a cidade; reduto de jornalistas, poetas, escritores e boêmios em geral. Assim foi por pelo menos seis décadas. Era ponto de encontro de artistas, onde os grupos de teatro costumavam se reunir após os ensaios e apresentações. Disponível em: <http://justificando.cartacapital.com.br/2017/10/12/direito-cidade-em-tempos-de-gourmetizacao-o-caso-do-bar-do-parque-em-belem-do-para/>. Acesso em 12/05/2018.

muito grande, de iluminação também, ele tinha uma equipe maravilhosa.”⁸⁸ Wlad observa que depois de *Theastai Theatron*, embora contasse com parceiros como Claudio Barros e Miguel Santa Brígida, assistentes de direção, ele passaria a assumir praticamente tudo: visual, dramaturgia, direção, administração.

Aqui, creio ser importante fazer um parêntesis para ressaltar mais um alinhavo nesse bordado. Trata-se de Miguel Santa Brígida, já mencionado anteriormente. Ainda aluno do Curso de Teatro da CAL - Casa das Artes de Laranjeiras, no Rio de Janeiro, de férias em Belém, ele já havia feito a preparação corporal de *Genet, o palhaço de Deus*, em 1987. O exercício de liberação do corpo e ativação do sensorial que realizou com o elenco acabou gerando a cena final do espetáculo, um banquete dionisíaco com frutas e vinho.

Essas colaborações me levam a pensar sobre a possibilidade de algo do trabalho de Luís Otávio no Cena Aberta ter “escorrido” para a poética que Miguel desenvolveria na Companhia Atores Contemporâneos nos últimos vinte e oito anos. De fato, ele reconhece a grande influência de Luís Otávio em sua prática como encenador, mas elucida que o Teatro do Movimento – como batizou a linguagem que seria a base da produção do coletivo – não tem um alinhamento direto com a poética do Cena Aberta, e sim com as suas experiências com dança contemporânea no Rio de Janeiro, mais especificamente com as professoras Regina Miranda, Maria Thaís e Helena Varvac. Nos princípios de Rudolf Laban, Miguel identifica a matriz da Companhia, e aponta os rastros de influência de Luís Otávio em dois aspectos: o primeiro, em seu exercício de dirigir grandes e múltiplos elencos nas montagens da Escola de Teatro e Dança da UFPa, e o segundo, na busca de uma assinatura própria nos espetáculos da Companhia. Diz ele:

O Luís Otávio é sempre uma presença até hoje. O pensamento, a inquietude, a busca pela linguagem autoral, que é o que eu sempre remarco na poética da Companhia. Todos os espetáculos são de minha autoria, é uma dramaturgia autoral, do Teatro do Movimento, criada junto com os atores, onde o fundamento, o princípio, a filosofia e o resultado é o mergulho no corpo do ator (BRÍGIDA, 2019).

No mesmo ano de *Em nome do amor*, Miguel teve em Luís Otávio um colaborador especial em sua primeira direção, *Farsas Medievais*, no Usina Contemporânea de Teatro: “[...] não só criando os figurinos, mas estando a meu lado, pensando a encenação comigo” (BRÍGIDA, 2019). A interface com a dança e a ênfase na corporeidade do ator constituem o cerne da pesquisa em torno de uma dramaturgia que prescinde da palavra, partindo de imagens referenciais dos criadores. A meu ver, há ainda uma correspondência no campo temático, pois

⁸⁸ Wlad Lima, em entrevista feita por Roseane Tavares para trabalho apresentado no Curso de Formação em Ator na ETDUFPA (2002).

o amor e a violência que permeia as relações humanas estavam presentes de modo bastante evidente no espetáculo de estreia da Companhia Atores Contemporâneos, *O Grito do Trem Noturno* (1991), e em vários que se seguiram, como *Violetango* (1994) e *Breve Concerto do Tempo* (1997).

Vale sublinhar que as montagens de Luís Otávio também abriram caminho, em Belém, para uma cena em diálogo com a performance e o *happening*. A performance compreendida enquanto acontecimento que resulta da realização de uma ação ou de um texto, e encontra eco na reação a um teatro de texto e na encenação pouco inovadora (PAVIS, 2017, pp. 225-226). Do *happening*, eram perceptíveis os traços do experimental e do anárquico, aliados a uma cena mais orgânica e carnal, na busca de novas formas. Elementos como a fala íntima, sobre a qual falarei a seguir, em que um amor é declarado ao ser amado, faz o sentimento real se sobrepor à camada ficcional, representada pelos personagens de Madalena e Jesus. A verdade que pulsava em cena era a do próprio encenador, por meio dos atores Olinda Charone e César Machado. A plateia no papel de *voyeur*, como na cena em que os atores banquetavam seus corpos com frutas, ou ainda quando os espectadores eram chamados à participação, ao ter a possibilidade de cortar o fio que faria cair os tapa-sexos dos atores, eram fatores com ares de ruptura.

3.5.6. Em nome do amor e de tantos afetos

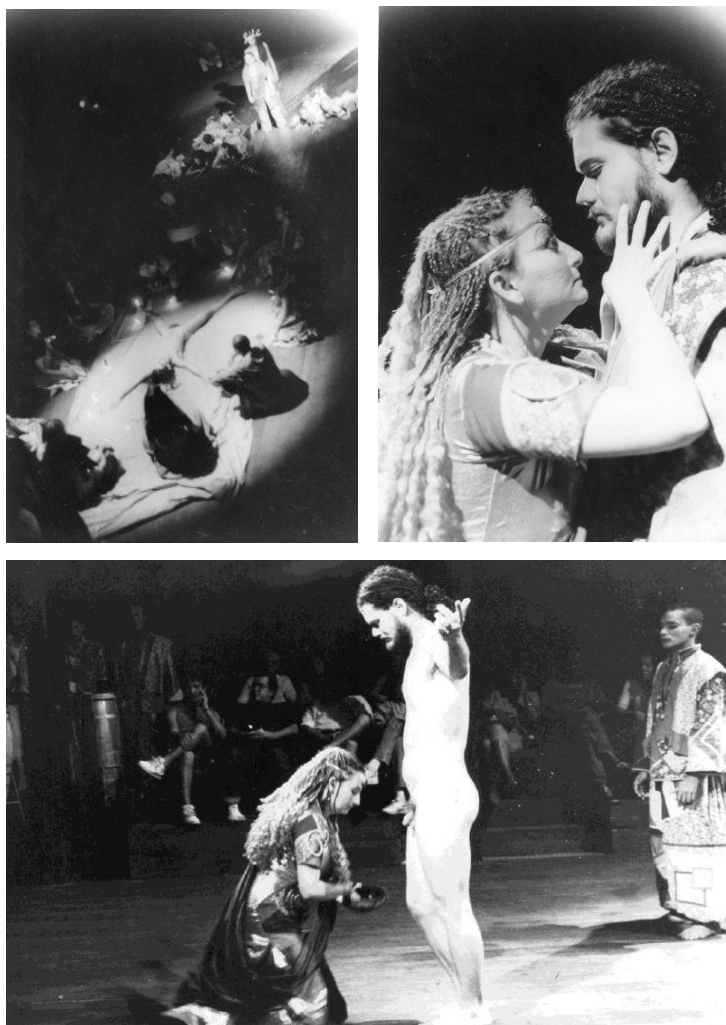
Em nome do amor (1990) foi um acontecimento muito especial, não apenas do ponto de vista cênico, mas também em relação à potência de enredar afetivamente as trajetórias, amalgamando arte e vida. Um primeiro laço se desenha a partir do comovente encontro entre **Luís Otávio Barata e Olinda Charone**, que interpretou Maria Madalena e era a voz do próprio encenador, ao fazer transbordar o amor não correspondido e cheio de sofrimento pelo ator César Machado, no papel de Jesus Cristo. Pulsava em cena a força subversiva do desejo e da paixão, que tanto emocionava Olinda, como lembra:

[...] era um texto lindo, meu deus! Eu terminava todo dia em prantos, porque era tão forte, tão forte! Eu sabia que era a história dele, e era o amor falando, tanto que eu chorava, chorava muito, desesperadamente. O Luís Otávio até ficava preocupado, porque eu saía em frangalhos. Eu acho que eu ia buscar aquela força de atriz, mas nem precisava buscar muito porque tava ali, e ele sentadinho ali, na porta do TWH (CHARONE, O., 2019).

Miranda (2010) afirma que a “potência de vida do estado enamorado vira matéria para Luís Otávio, ato, forma para ser objetivada no espaço, estabelecendo uma relação simbólica” (p. 129). Ela vê no trabalho de Olinda “as características do atleta afetivo ao encarnar o duplo do autor, que atualiza a potência dos afetos” (Idem). Além disso, reflete sobre a autoria de uma

dramaturgia de afetos por parte de Barata, “encenador da construção de identidade metafísica do mito do amor e do desejo; ele age sob os efeitos desse sentimento, determinando-os, modificando-os, moldando-os” (Idem, p. 130). A impossibilidade do amor, tão bem traduzida por ele em cena, encontrava na emoção verdadeira da atriz a chance de serenar suas dores.

Figura 38: Cena inicial. Olinda Charone e César Machado. *Em nome do amor* (1990).



Fonte: <https://opalhacodedeus.wordpress.com/2009/04/27/em-nome-do-amor-1990/>. Fotos: Anibal Pacha

A intensidade desse encontro transparece de modo nítido no depoimento de Olinda, a única pessoa em Belém para quem Luís Otávio mandava notícias depois de sua ida para São Paulo. O personagem que ela diz ter sido o melhor nos quarenta e dois anos de carreira parece tê-los entrelaçado profundamente. Conhecedora da paixão de Luís Otávio, ela sabia bem o peso daquelas palavras proferidas ao ser amado: “Era feito pro amor da vida dele, mas era o amor de todo mundo” (CHARONE, O., 2019). A atriz reitera que o teatro ganha um sentido especial quando verdadeiramente conectado à vida, e nunca mais deixaria de trabalhar com o amigo, até

sua partida. Todas as montagens do Grupo de Teatro da UNIPOP, tanto as dirigidas por Wlad Lima (*Hamlet*, 1992) quanto por Olinda (de 1994 a 2000), teriam Luís Otávio Barata por perto, na criação e construção da visualidade, mas sobretudo com seu olhar e um diálogo muito intenso. Chegou a assumir a direção de dois dos espetáculos desse grupo: *Morte e Vida Severina* (1996) e *Educação: Insista, Persista e Nunca desista* (1996).

Neste ponto, onde um amor se desdobra no palco, resultando em uma cena na qual se fundem vida e criação, enlaço **Karine Jansen**, uma das fundadoras do Usina Contemporânea de Teatro, que também integrou os grupos Cuíra, Dramática Companhia e Palhaços Trovadores. A escolha por juntar aqui a linha de seu trajeto às dos demais se deve ao quanto foi afetada por esse espetáculo, conforme relata:

A primeira vez que eu chorei no teatro, chorei mesmo, foi quando eu assisti a Olinda fazendo a Madalena. E o espetáculo do Luís ele me emocionava muito, em vários canais, mexia demais, falava de muitas coisas, me emocionava muito, era muito forte pra mim. Os depoimentos das pessoas eram muito fortes, de alguma maneira incomodava as pessoas, emocionava as pessoas, indignava as pessoas, remexia. Você ficava se perguntando: que diabo esse homem tá fazendo? (JANSEN, 2018)

Indagações e inquietações à parte, era perceptível que havia ali uma recusa do passado, mostrando-se capaz de renovar o presente, principal característica do teatro contemporâneo na acepção de Patrice Pavis (2017, p. 67). *Em nome do amor* não apenas renovou o presente, como teve sua potência estendida ao infinito. E aqui se desenha mais um laço de afeto, entre **Wlad Lima, Karine Jansen e Luís Otávio**, que já morava em São Paulo quando as encenadoras, mobilizadas pelo desejo de falar da paixão pelo amigo, decidiram visitar o espetáculo que tanto as emocionou. O depoimento de Wlad é mais um a indicar a força contida naquele que considera o maior trabalho do encenador, com uma visualidade brilhante, uma dramaturgia autoral e muita qualidade no trabalho dos atores e atrizes: “E foi um espetáculo que me comoveu, me pegava emocionalmente, eu vi uma plateia inteira chorar. As pessoas choravam, riam, ficavam alteradas, emocionalmente, politicamente, muito.”⁸⁹

Definitivamente afetadas como espectadoras, dez anos depois montaram *Paixão Barata & Madalenas* com a turma da Escola de Teatro e Dança da UFPA que se formava em 2001, da qual se originaria a Companhia de Teatro Madalenas⁹⁰, ainda em atividade. O olhar feminino e

⁸⁹ Wlad Lima, em entrevista feita por Roseane Tavares para trabalho apresentado no Curso de Formação em Ator na ETDUFPA (2002).

⁹⁰ Criada em 2002, desenvolve pesquisa em teatro de rua, interpretação e teatro físico. Realiza oficinas de teatro educação para jovens, lideranças comunitárias e educadores, estabelecendo parcerias e cooperação institucional com projetos sociais e culturais de diferentes instituições. Além do *Paixão Barata & Madalenas* (2001/2002), que foi incorporado ao repertório, montou os espetáculos *A Aurora de minha vida* (2002/2006), *À Flor da Pele* (2003/2004), *Pop Corn* (2006/2007), *Corpo Santo* (2010/2011), *La fábula* (2011 a 2019), *A Estação* (2014/2015) e *Marahú* (2016 a 2019).

cheio de amor sobre a concepção de Luís Otávio também provocou polêmica junto a setores da sociedade paraense, como havia acontecido em 1990. Michele Miranda, atriz do espetáculo e integrante do Madalenas, cita alguns exemplos de como o conservadorismo e a ignorância se manifestaram: um grupo de deputados da Assembleia Legislativa do Pará publicou uma nota, apoiada pela União de Juristas Católicos, na qual defendiam que espectadores “feridos moralmente” entrassem com ação de indenização. Houve até quem perdesse o emprego em virtude de ter participado do espetáculo; o ator Leonel Ferreira, também integrante do Madalenas, foi exonerado por justa causa do cargo de produtor cultural do SESC (MIRANDA, 2010, pp. 143-144).

Mesmo à distância, Luís Otávio acompanhou a repercussão da temporada, e dois anos depois falou sobre a irritação que lhe causava a falta de posicionamento dos intelectuais de Belém, diante da reação “raivosa, brutal, intolerante e burra [...] pedindo, inclusive, a volta da censura” (Revista Pará Zero Zero, 2003, p. 19). Apesar de acreditar na solidariedade da grande maioria dos intelectuais às amigas diretoras Wlad e Karine, Barata se queixava do “mais absoluto silêncio, como se tivesse havido um holocausto das palavras, impossibilitando, assim, uma tomada de posição.” Para ele, as manifestações de apoio nas mesas dos bares não eram suficientes: “Solidariedade, para mim, tem nome, profissão, endereço, RG, CIC e coragem, sobretudo isso, coragem de apostar a vida em um jogo que seja maior do que ela, que é o comprometimento” (Idem).

Se me demoro nesse desenho, parte do bordado maior, é por acreditar estarem presentes nele vários aspectos nos quais me interessa tocar. O primeiro é ser uma poética disparada pelo afeto enquanto aquilo que transforma uma existência. Luís Otávio Barata foi radical na escolha de fazer do teatro a sua vida; talvez por isso o palco tenha sido o seu lugar mais sagrado, lugar de cura e entrega absoluta. *Em nome do amor* traduziu plenamente o princípio ético que consistia em deixar que sua obstinada forma de amar gerasse a matéria através da qual exercia sua humanidade e sua liberdade, o seu ser cidadão e artista. Embora amalgamados em sua cena, ele distinguia teatro e vida muito claramente:

Eu nunca encarei a prática teatral como redenção ou libertação, papo, aliás, que sempre torrou o meu saco, mas sobretudo como intensificação da vida. E ela, a vida, o que muitos esquecem, está exatamente do lado de fora do teatro. E lá, nesse lado de fora, nesse espaço mais amplo que constitui a sociedade como um todo, onde são mais visíveis os conflitos e contradições dessa mesma sociedade, que temos que exercer nossa ação cidadã, mesmo sendo artistas ou sobretudo por causa disso, na tentativa de mudar o mundo tornando-o, no mínimo, mais justo e fraterno (Revista Pará Zero Zero, 2003, p. 16).

A intensificação da vida era algo intrínseco à sua poética, e condição para a criação. Até mesmo quando decidiu parar de fazer teatro, precisou ir embora da cidade onde havia deixado

seu rastro de artista visionário (emprestando um adjetivo atribuído por uma de suas grandes companheiras no teatro, Zélia Amador de Deus). Miranda refere-se a ele como um intelectual orgânico, que na perspectiva de Gramsci é “aquele cujas ações estão voltadas para a mobilização de um grupo marginalizado através da organização cultural deste grupo e amplificação de sua fala” (MIRANDA, 2010, p. 69). Suas relações pessoais e seu fazer artístico pautaram-se na entrega absoluta. Segundo Wlad Lima, Luís Otávio provocava sentimentos extremos nas pessoas, “ou se amava ou se odiava”. Ele mesmo dizia que não havia ninguém mais detestado em Belém (2003, p. 17).

Ressalto as cores de outro poderoso laço de afeto, entre Wlad, Olinda e Luís Otávio. Creio poder afirmar que, mesmo após sua partida, ele jamais sairia de perto das duas amigas, ou melhor, de dentro delas. Algo como uma presença incorpórea, mas cuja força se revela no modo de pensar o teatro, elemento fundamental para a configuração das formas de grupalidade e das poéticas. Dele herdaram um sentido profundo do fazer teatral, incrustado no córtex e no coração, como revela o depoimento de Olinda:

A pessoa, da minha vida, de teatro é o Luís Otávio Barata, com quem eu aprendi muito. Com quem eu aprendi a lutar, a brigar, aprendi a ir pro palco e dizer as coisas, porque no palco as coisas batem mais nas pessoas, porque ele é pele, é emoção. Nossa, não consigo nem te dizer a palavra, ele é um pai, um amor, é tudo. Eu ia pra São Paulo pra ficar com ele, conversar com ele (CHARONE, O., 2019).

A atriz, diretora e professora reafirma sua aliança com Wlad e Luís Otávio, ao declarar a admiração inclusive pela gigantesca capacidade de amar de ambos, sempre movidos pelo amor: “Além do teatro ser uma paixão, tem que ter um amor dentro do processo”. Enfatizando a própria paixão e a absoluta necessidade de fazer - “eu não vivo sem o teatro, mesmo sem um tostão” - Olinda constata:

Não tem separação entre teatro e amor, né? O amor está em tudo. E quando tu percebes duas pessoas que tu amas de paixão, que são movidos pelo teatro, mas são movidos pelo amor dentro do teatro, então é metamor, metateateatroamor, sei lá o que é! (risos) (CHARONE, O., 2019).

Inclusive quando pensa em coisas ainda por fazer, a presença do amigo comparece, ou mais exatamente, o desejo de que estivesse junto, para conversar, provocar, trocar ideias, criar. É o caso do memorial de Olinda, em fase de gestação, para o exame de Titular da Escola de Teatro e Dança da UFPA, da qual é professora. Ela diz que pretende falar de todos os que atravessaram seu percurso e a influenciaram. Acaba me revelando algo que gostaria de ter dito a Luís Otávio e não teve tempo: na sua vida, quem ocupa verdadeiramente esse lugar de mestre é ele.

Ela conta que em 1994, durante a preparação do espetáculo *São Nelson Nosso Rodrigues*, na UNIPOP, Luís Otávio lhe indagou: “Minha amiga, o que é teatro pra você? Quem foi seu mestre, no teatro?” Na época, ela mencionou Cláudio Barradas, e Luís Otávio, então, escreveu um texto para integrar a dramaturgia do espetáculo, do qual Olinda lembra o início: “Eu chamo de mestres todos os que eu encontrei na vida, mas um me marcou profundamente. Com ele aprendi a gesticular, a me movimentar, a dizer um texto, aprendi tudo sobre teatro” (CHARONE, O., 2019). Apesar de considerar a importância de Barradas na sua formação, e ver nele muita amorosidade mesmo nas broncas e objetos que costumava jogar nos atores e atrizes, Olinda afirma que, com o tempo, descobriu em Luís Otávio o seu verdadeiro mestre, com quem aprendeu a brigar, a lutar, a tornar o teatro o lugar daquilo que precisa ser dito: “Quem tá muito perto, a gente não enxerga, mas quem sabe um dia eu digo pra ele” (risos) (CHARONE, O., 2017).

3.5.7. O encenador e a grupalidade

O modo de existência do Cena Aberta foi, sem dúvida, fortemente determinado por Luís Otávio Barata. Por essa razão, é quase impossível dissociar o criador e o coletivo. Tanto é assim que depois de seu afastamento, o grupo só teve fôlego para mais uma montagem, *A Mulher Dilacerada* (1991), conduzida por Margaret Refkalefsky e César Machado. Era ele quem imprimia um ritmo de trabalho muito intenso, com longas jornadas de ensaio e preparação do espaço, o que só foi possível graças à possibilidade de ocupar o Teatro Waldemar Henrique durante o tempo necessário. É certo que a vontade de fazer era tão grande que as sessões de trabalho escorriam para o apartamento em que morava, no Edifício Manoel Pinto da Silva (bem próximo ao Teatro Waldemar Henrique e ao Anfiteatro da Praça da República), de apenas um quarto.

Invariavelmente promovia as viradas, sessões de confecção de figurinos e adereços que reuniam atrizes e atores nas madrugadas, propiciando um intenso convívio. Olinda recorda: “Foi uma fase muito legal com o Luís. Todo o elenco ia pro apartamento dele pra bordar, costurar... a gente vivia muito em comunidade, fazia tudo junto, dormir junto, comer junto, ele era muito esse elo de união” (CHARONE, O., 2019). Ela comenta ainda sobre o espanto de assisti-lo transformar materiais triviais, cotidianos, em objetos cenográficos insuspeitos:

É lindo a gente perceber isso. Ele chegava no apartamento com os bonecos, queimava, e a gente ficava passado, quando ia vendo aparecer. Ele foi um grande mestre. Ele fazia tudo, era figurinista, cenógrafo. Era um grande encenador, dirigir não, que ele não dirigia ator, mas todo mundo foi influenciado por ele (CHARONE, O., 2019).

Um dos indícios dessa influência a qual Olinda se refere era a forma de utilização do Teatro Waldemar Henrique. Suas encenações fincaram ali a marca do experimentalismo, explorando todas as possibilidades oferecidas pelo espaço. Michele Miranda faz referência a uma pesquisa realizada por Wlad Lima em 1989, constatando que 85% dos grupos ainda permaneciam presos à concepção pautada no formato italiano. A minoria que se arriscava em outras maneiras de usar o palco eram “os grupos que estavam envolvidos com o Luís Otávio, ou pessoas que passavam pelo Luís e iam para o Gruta, iam para o Cabanos, para o Cuíra e, influenciados por ele, usavam o teatro sempre da maneira mais experimental possível” (Lima in MIRANDA, 2010, p. 48).

Um aspecto da composição do grupo que considero muito interessante, e que se relacionava absolutamente com a maneira de pensar do encenador, era a presença de não-atores no elenco. A partir do processo de *Genet, o palhaço de Deus* (1987), Luís Otávio convidava pessoas que viviam o universo marginal da Praça da República: bichas, travestis, michês, prostitutas, garotos de programa. Como já mencionei no ensaio sobre o Gruta, por pouco isso não comprometeu os espetáculos, pois as atrizes e atores se referem a certo desconforto e muitos não conseguiam permanecer no grupo. Sem dúvida, havia um significativo componente de micropolítica na atitude de Luís Otávio, ao querer se aproximar da matéria humana que essas pessoas poderiam oferecer ao trabalho, e ao mesmo tempo, propiciar a elas um outro sentido sobre a vida, através do teatro. Contudo, internamente, não deixava de ser uma imposição ao coletivo.

Uma característica de Luís Otávio Barata me parece especialmente importante sublinhar neste exercício de buscar as relações entre os encenadores e as possíveis interseções no trabalho dos grupos. Trata-se da maneira de conduzir o coletivo sem, necessariamente, assumir a direção de todos os espetáculos. Apesar de estar sempre à frente de todas as montagens, em quinze anos dirigiu apenas *Quarto de Empregada, Morte e Vida Severina, Palácio dos Urubus, Tronthea Staithea, Genet – o palhaço de Deus e Em nome do amor*. Muito mais ligado à produção e à visualidade da cena, preferia dar essa oportunidade aos atores, procedimento que acabou sendo incorporado por outros grupos, como o Cuíra e o Usina Contemporânea de Teatro. A alternância ou rotação de diretores foi algo muito produtivo para esses coletivos, pois possibilitava a montagem simultânea de mais de um espetáculo, assim como o processo de aperfeiçoamento individual de cada membro dos grupos.

Zélia Amador assinou a direção de muitos espetáculos do Cena Aberta, mas Henrique da Paz, Cláudio Barradas, Afonso Klautau, Sidney Piñon e Anibal Pacha também o fizeram, embora bem menos. Henrique e Afonso dividiram a direção de *Cena Aberta conta Zumbi*

(1979) e *A Greve ou Eles não Usam Black-tie* (1980), de Gianfrancesco Guarnieri, e Henrique dirigiu *Auto da Compadecida* (1981), de Ariano Suassuna. O primeiro tinha o propósito de chegar aos bairros periféricos, onde estavam acontecendo manifestações motivadas pela precariedade das condições de habitação e assistência social. Em parceria com a Associação dos Bairros de Belém, que reunia então onze associações comunitárias, o trabalho alcançou alguns bairros, proporcionando uma experiência transformadora, tanto para o público quanto para o elenco, moradores do centro da cidade. Além dessas apresentações, sempre seguidas de debates, o espetáculo foi apresentado no campus da UFPA durante uma greve de funcionários. Inspirados nos princípios do Teatro do Oprimido de Augusto Boal, utilizavam o mínimo de recursos para facilitar a mobilidade do espetáculo (MIRANDA, 2010, p. 91).

Como um bom aracniano – termo cunhado por Fernand Deligny em sua teoria das redes – Luís Otávio soube estender os fios de sua poética, de seu pensamento, de sua prática, para além do convívio do grupo. Além de grande encenador, ele foi, seguramente, quem mais provocou a articulação da categoria teatral, representando o vetor de maior potência do teatro em Belém. De um modo ou de outro, instigou inclusive alguns diretores que nunca trabalharam com ele, mas que tiveram nele uma importante referência, pelas conversas, pelo debate interessado na criação de todos, pelo estímulo à produção de todos. Na medida em que ia ouvindo os depoimentos dos encenadores sobre a relação com Luís Otávio, o que eu supunha foi apenas se confirmando: o fato de ser ele o encenador a afetar o maior número de artistas e de outros encenadores.

Não à toa, ele está espalhado pelo trabalho, presente nas falas de todos os encenadores, com exceção de Geraldo Salles. Será, portanto, mencionado muitas vezes ainda, assim como sua existência se manterá viva através dos que foram seus pares, ou simplesmente se permitiram trocar algumas ideias com ele. É o caso de Paulo Santana e Nando Lima, conexões que abordarei mais adiante.

Se por um lado “colou” seu nome ao Cena Aberta, por outro não deixou de transitar por muitos grupos, a exemplo do Cuíra e Usina Contemporânea de Teatro, fosse dirigindo, criando figurino ou simplesmente se tornando um importante interlocutor. Além dos espetáculos e das conversas informais, através das quais instigou tantos artistas, Luís Otávio encontrou uma outra maneira de fazer circular conhecimento ou, me valendo do título da dissertação de Michelle Campos, de se fazer presente na ausência. Antes de ir embora de Belém, distribuiu grande parte de sua biblioteca, repleta de livros raros, inclusive escritos em francês, inglês e espanhol. Alguns depoimentos dão conta dessa generosidade, como o do ator Adriano Barroso:

Tem uma coisa que ele fez muito linda comigo, muito linda. No último dia que eu via o Luís, último dia, ele me chamou na casa dele, e ele disse: escolhe cinco livros pra ti. Passei um tempão olhando e escolhi cinco. Ele disse: escolheu mal pra caralho. Aí puxou três e falou: precisas ler isso aqui. Caralho, são livros que eu leio até hoje, que a primeira vez que eu li não entendi nada (BARROSO, 2019).

Antes disso, ainda quando Adriano apenas alimentava o desejo de se aproximar dos artistas de teatro em suas rodas de conversa pelos bares, Luís Otávio era um dos que mais provocava nele o interesse de conhecer mais sobre o que falavam: “Era um cara que eu tenho essa história, quando ele tirava um teórico da cartola, eu não tinha a menor ideia, então eu ia ler, pesquisar, porque eu não podia ficar fora do papo” (BARROSO, 2019). Alberto Silva Neto também fala com orgulho do presente ganho de Luís Otávio: “O melhor livro sobre Artaud, do Martin Esslin, é a maior preciosidade que eu tenho. E eu tenho com uma dedicatória do Luís. Ele semeou livros, semeou a biblioteca dele e foi embora” (NETO, 2019).

3.5.8. A atuação política

Reconhecido por todos os companheiros de ofício como o artista de maior liderança política de Belém, Luís Otávio Barata foi o principal responsável por fazer do Cena Aberta um símbolo da luta por melhores condições para o teatro na cidade. Apesar da ligação visceral com o coletivo que conduzia, aglutinava vários outros, contaminando a maioria dos artistas com sua forma de pensar e articular o movimento da classe. A seguir, extraio de sua última entrevista, em 2003, quando já residia em São Paulo, uma síntese desse pensamento sobre a situação enfrentada pelos artistas belenenses:

Uma política cultural consistente e consequente deve funcionar, me parece, como uma concha acústica refletindo as decisões e prioridades das diferentes categorias que compõem o horizonte cultural das diversas comunidades no âmbito do estado ou do município. Mas o que se vê, e isso não é de agora, é que a política cultural do estado sempre foi autoritária, sempre foi a política cultural do secretário da vez, que usa do cargo para patrocinar seus gostos e preferências ou realizar o que não conseguiu executar na sua vida pessoal e profissional, por incompetência ou falta de oportunidades. Assim, nós já tivemos o secretário da música, que foi o Maia [Lyra], o secretário da poesia, que foi o Jesus [João de Jesus Paes Loureiro], o secretário do ensaio literário, que foi o Acyr [Castro], o secretário do rock, que foi o La Penha [Guilherme] e agora temos o secretário das elites e do exotismo, que é o Paulo [Chaves], com seu festival de ópera. Nada contra a ópera, desde que haja, também, festival de rap, festival de dança de rua, festival de skate, festival de grafiteagem, festival de capoeira, etc, coisas que são a cara do povão, da periferia (Revista Pará Zero Zero, 2003, p. 17).

O último secretário ao qual Barata se refere – Paulo Chaves - preferiu “realizar os sonhos, devaneios e delírios de sua *entourage*” (BARATA, 2003 in Revista Pará Zero Zero) em detrimento dos grupos teatrais. Durante os vinte anos em que respondeu pela SECULT – Secretaria de Estado da Cultura, nos governos de Almir Gabriel e Simão Jatene, ambos do

PSDB, a categoria não contou com praticamente nenhuma ação de incentivo, sobrevivendo graças à própria força.

Importante destacar o quanto o Grupo Cena Aberta, ainda no fim da década de 1970, alavancou a criação de editais públicos para a produção teatral da cidade. Zélia Amador de Deus explica que o sonho nutrido desde o seu surgimento foi efetivado por meio de discussões do grupo com o SNT – Serviço Nacional de Teatro e depois com as esferas da gestão municipal e estadual. Graças à amizade entre Luís Otávio Barata e Gileno Chaves⁹¹, assessor jurídico da SEMEC, o sonho começou a se tornar realidade. Chaves convenceria Mário Guzzo, titular da secretaria, a lançar o primeiro edital, em 1977, o que foi seguido pela SECDDET - Secretaria de Estado e Cultura, Desporto e Turismo, contribuindo para uma verdadeira proliferação de grupos teatrais, quase quarenta.

Inicialmente, muitos se inscreveram, mas apenas uma pequena parte conseguiu se candidatar nos editais seguintes, pois muitos tiveram problemas com a prestação de contas, devido à falta de experiência em lidar com a rigidez das regras no trato com os recursos públicos, como observa Zélia. Segundo ela, com o fim dos editais as dificuldades aumentaram, provocando a interrupção das atividades de diversos coletivos, ainda que alguns mantivessem a existência jurídica, digamos, através da permanência do CNPJ. Contudo, outros tantos se afirmaram, independentemente da existência de políticas públicas.

Karine Jansen ressalta que a produção do Cena Aberta nunca ficou restrita ao espetáculo, mas sempre revelava algo dos bastidores, como as péssimas condições de funcionamento do teatro, por exemplo. O grupo se colocava através de manifestos dirigidos à Secretaria de Cultura, assinados pela FESAT e lidos antes das apresentações; grande parte deles, pela própria Karine. Ela comenta o quanto Luís Otávio Barata “articulava muito bem esse pensamento geral, o que tá se fazendo aqui, por que tá fazendo, como se articular, a quem pedir, a quem se dirigir.

⁹¹ Um dos mais importantes intelectuais a partir de meados dos anos 70 até sua prematura morte, aos 63 anos, em 22 de dezembro de 2006, fulminado por um infarto, na esteira de um grave quadro de diabetes. Por trinta e cinco anos manteve a Elf Galeria, a primeira galeria privada de Belém, que popularizou as artes plásticas, com qualidade e preços compatíveis com a realidade do mercado local e sem qualquer injeção de recursos públicos. Advogado formado pela UFPA e administrador diplomado pelo Cesep, o Centro de Estudos Superiores do Estado do Pará (hoje UNAMA - Universidade da Amazônia), Gileno notabilizou-se sobretudo como agitador cultural, sendo mentor, por exemplo, do Programa de Arte implementado pela SEMEC, então comandada por Mário Guzzo. Disponível em: <https://novoblogdobarata.blogspot.com/2015/12/memoria-gileno-chaves-e-o-legado-ser.html>. Acesso em 02/01/2020.

Ele sempre estava brigando por alguma causa da categoria, então ele politizava.” E acrescenta que, como ele era assistido por vários artistas, ele contaminava muito.

A atriz, então estudante de Direito e integrante do DCE – Diretório Central dos Estudantes, reflete a respeito da relação entre o teatro tão impactante produzido pelo Cena Aberta em meados da década de 1980 e o momento vivido pelo país. A ditadura chegava em seus últimos dias com a convocação da Assembleia Nacional Constituinte, em 1987. A transição democrática aos poucos abria espaço a tudo que precisava ser dito:

Tudo para ser construído, todos os direitos a serem debatidos. Eu ouvia o César falando dos direitos dos cabeludos e achava aquilo o máximo, tão vanguarda! Achava que toda a minha turma de direito deveria estar ali sentada ouvindo aquilo, porque era a coisa mais importante pra se ouvir naquele momento, e eu via conexões (JANSEN, 2018).

A toda essa efervescência se seguiu um gradual recrudescimento do movimento de grupos, em Belém. Um fator importante para a desmobilização da categoria foi a eleição da nova diretoria da FESAT, encabeçada por Fernando Rassy⁹². Ele havia participado do Cena Aberta, mas sua atuação política causou inúmeras divergências e certamente contribuiu para o contexto fragmentado predominante durante os anos noventa. Diversas conquistas caíram por terra, como por exemplo, a eleição direta para o cargo de diretor do Teatro Waldemar Henrique. A classe teatral não conseguia, portanto, fazer frente aos desmandos da Secretaria de Estado da Cultura, que cada vez mais se colocava do lado oposto aos grupos, criando todos os entraves possíveis para a produção. Além disso, o desaparecimento do Cena Aberta e um certo cansaço que se abatia sobre Luís Otávio devem ter contribuído para esse enfraquecimento.

Uma longa reforma fechou as portas do Teatro Waldemar Henrique aos grupos, reinaugurado em janeiro de 1998, no auge da turbulenta relação entre os artistas e a SECULT, comandada pelo arquiteto Paulo Chaves. O evento de reinauguração restringiu a entrada dos artistas, aumentando a tensão já existente. Havia ainda um clima de indignação por conta do massacre em Eldorado do Carajás, no sul do estado, ocorrido em 17 de abril de 1996. As evidências apontavam que a ordem para o ataque aos trabalhadores rurais sem-terra, causando a morte de dezenove deles, havia sido emitida pelo governador Almir Gabriel, presente no evento.

Nessa noite, Wlad Lima estava em temporada no Anfiteatro da Praça da República com a Dramática Companhia. Ao saber do tumulto, o grupo transferiu a apresentação de *O homem que chora por um olho só* para a porta do Teatro. A essa altura, a confusão estava armada, pois os que não receberam convites forçavam a entrada, os que haviam sido convidados reclamavam

⁹² Ator e diretor da Companhia Luzes e atual presidente da FACES – Federação Estadual de Teatro.

pelo direito de entrar. Segundo o relato de Marton Maués, ao perceberem o iminente protesto, a organização do evento fechou as portas, exaltando ainda mais os ânimos. Os artistas cercaram o Teatro e começaram a bater nas portas e janelas, provocando pânico em quem estava lá dentro. Surgiram cadeados para lacrar as portas dos fundos, de modo que ninguém pudesse fugir por trás. Na frente, um “corredor polonês” esperava os convidados na saída com vaias, cusparadas e xingamentos. Fotógrafos, jornalistas e a cavalaria da polícia completavam o cenário. O resultado foi o processo aberto por Paulo Chaves, por perturbação da ordem pública, para os “arruaceiros” Wlad Lima, Alexandre Sequeira e Olinda Charone, identificados pelas fotos. Wlad relatou à Michele Campos a revolta de Luís Otávio por não ter sido convocado, pois para ele era muito importante ser chamado; mesmo assim, mobilizou um advogado para acompanhá-los no dia do inquérito.

O Luís Otávio tinha uma força muito grande. Ele comprava umas guerras. Ele foi perseguido sempre. A própria demissão dele, a saída dele do jornal tem a ver com isso, ele tinha uma força política, ele movia essa cidade. Era um “Castello Branco Barata” também, não é? Na hora do pega pra capar podia ser louco, homossexual, na cidade de Belém, uma boca absurda que sabia da vida de todo mundo por ser jornalista, mas quando precisava, sabia fazer uso do nome (Lima in MIRANDA, 2010, p. 77).

Este foi o último episódio de enfrentamento político do qual Luís Otávio participou em Belém. Segundo os amigos mais próximos, ele já vinha se mostrando desanimado, sobretudo por conta da desarticulação da classe e da sensação de isolamento. As dificuldades de sobrevivência o desestabilizaram ainda mais; sem trabalho e sem condições de pagar a dívida gigantesca das contas do apartamento emprestado por Wlad e Olinda, Barata decidiu se mudar para São Paulo, onde pretendia viver anonimamente.

Não ficou para assistir ao resultado do Projeto Centro Amazônico de Experimentação Teatral – CAETÉ, lançado pelo SECULT ainda em 1998. A presunçosa e descabida proposta de “capacitar” os artistas paraenses por meio de oficinas, enquanto as demandas dos grupos eram ignoradas e se pagava cachês altíssimos para os que vinham de fora, só podia gerar novos embates. O diretor Amir Haddad, contratado para conduzir o processo que resultou na montagem de *Galvez, o Imperador do Acre*, de Márcio Souza, apresentado no Theatro da Paz, ainda tentou uma aproximação com a classe, sem sucesso.

A força de Luís Otávio era tão grande que até mesmo sua ausência se tornou motor de alguma retomada na militância, quando cada um tinha ido “cuidar de si de uma forma egoísta”, segundo Wlad. A ausência da “boca mais feroz” provocou a união da categoria, conforme o relato de Wlad:

Mas quando o Luís sai de Belém, durante esse evento, a gente se uniu, quem estava em jornal fazia críticas, a gente saiu junto, entende? Eu, Adriano Barroso, Henrique

da Paz, Ailson Braga, todo mundo que pôde, cada um foi assumindo uma característica para si. Eu acho que a ausência do Luís provoca a categoria para se colocar e dizer: “Êpa! Estamos aqui”. Então, era muito importante dizer que a gente ia continuar firme como se ele ainda estivesse ali (Lima in MIRANDA, 2010, p. 77).

Alguns anos depois, Luís Otávio declarou certa decepção com algumas atitudes da “teatralia”, como por exemplo, ter comparecido a uma programação da SECULT “como se estivessem participando de uma inocente festa de aniversário, esquecida do que acontecera dois dias atrás, com muitos dos presentes ameaçados de indiciamento” (Barata in Revista Pará Zero Zero, 2003, p. 18). Diz ele:

Mas não há como brigar com fatos, e diante desses eu me senti pura e simplesmente um bobão, um otário, no mínimo um ingênuo que durante todos esses anos soubera contra quem lutar, mas não por quem lutar. Mas eu continuo, solidariamente ao lado deles para o que der e vier. Afinal, é preciso separar o homem de suas alienações provisórias (Idem).

Na mesma entrevista, Luís Otávio declara que a experiência mais significativa de sua vida no teatro não foi em nenhum grupo, mas sim no Paravidda⁹³, organização não governamental de apoio a portadores do HIV. Em 1995 e 1996, Wlad Lima e Maridete Daibes⁹⁴ desenvolveram um trabalho de teatro com os moradores da casa, e ele foi junto. Suas palavras são profundamente representativas do sentido do teatro para ele:

Trabalhar no Paravidda, levado pela Wlad e pela Maridete, foi o único ganho efetivo que o teatro me deu. O resto, vale a pena esquecer. Foi ali no Paravidda, convivendo com aquela galera, vendo o cotidiano daquelas vidas e percebendo o efeito do teatro sobre elas, que eu me toquei que o grande objetivo do teatro, talvez o maior é tentar dar consciência aos homens de uma grandeza que eles querem neles mesmos. Ah, muitas vezes eu vi figuras alquebradas por dores e padecimentos que, conforme se aproximava a estreia do espetáculo iam sendo energizadas pela vida, pela alegria, pelo prazer, pela auto-estima, pela esperança. E quem presenciou isso, como Wlad, Maridete e eu, sabe como tal coisa repercute em sua vida (Barata in Revista Pará Zero Zero, 2003, p. 20).

“Dar consciência aos homens de uma grandeza que eles querem neles mesmos.” Repito a frase por puro encantamento pela capacidade de traduzir de maneira tão exata o valor mais essencial do teatro. E pela absoluta necessidade de colocar um ponto final, me resigno diante de tudo o que não consegui contemplar acerca da importância do Grupo Cena Aberta e de Luís Otávio Barata. Felizmente, trabalhos como o de Michele Campos e Kauan Nunes cumprem com primor esse objetivo, além de outros que estão por vir, pois o diretor que fez escola e

⁹³ Grupo para Valorização, Integração e Dignificação do Doente de AIDS, fundada em 27/jan/1992. Atualmente possui 1.500 associados, entre homens, mulheres e crianças. Fornece refeições diárias e atendimento psicológico, assessoria jurídica e serviço social. Disponível em: <https://www.facebook.com/grupoparavidda/>. Acesso em 24/dez/2019.

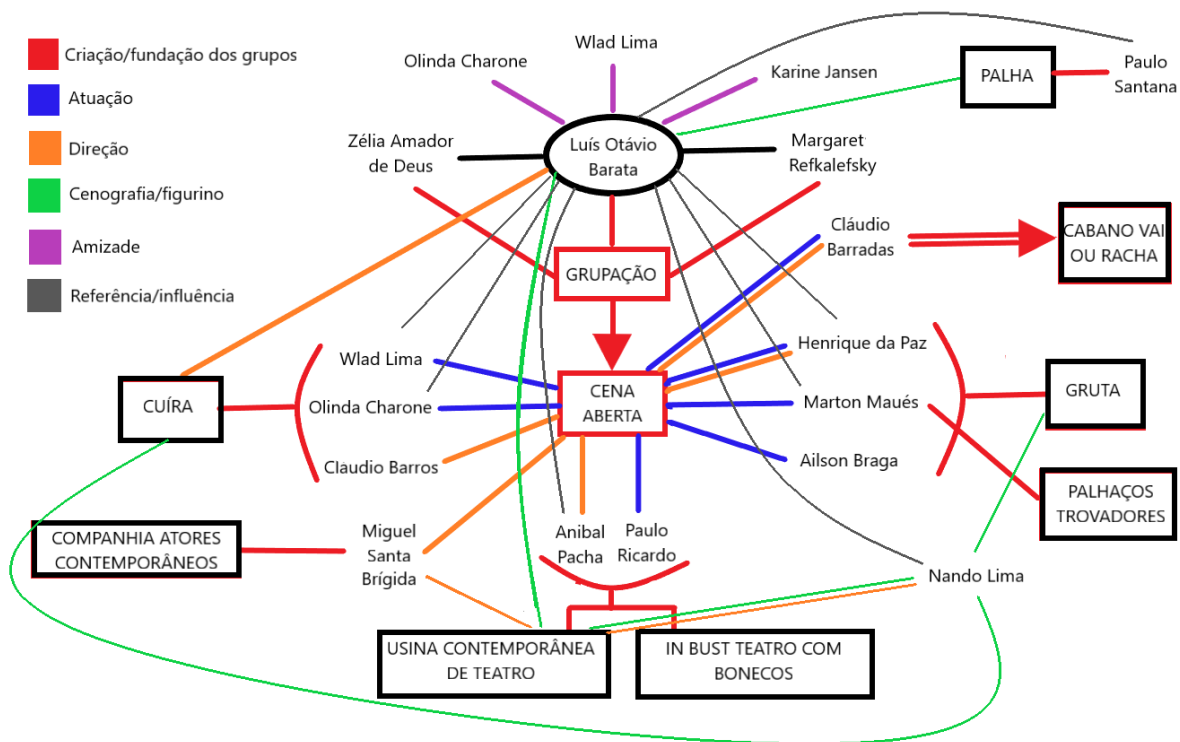
⁹⁴ Atriz formada pelo Curso de Formação de Ator da ETDUFPA e professora da Escola de Aplicação da UFPA, integrou a Dramática Companhia, a Companhia Desnuda para o Drama e colaborou com o Usina Contemporânea de Teatro.

revolucionou o teatro em Belém do Pará sem dúvida deixou, além da saudade, sementes que ainda encontrarão muitos olhares e traduções.

Concordo com Nunes (2019) quando fala da impossibilidade de resumir a força e a violência da vida e produção artística de Luís Otávio em uma trama de palavras. De todo modo, celebro a genialidade, a coragem, a inquietude, a paixão, a loucura, a lucidez e a generosidade desse artista que não se agarrou à história construída ao longo de muitos anos, não se deixando atar por nenhum tipo de vaidade; um artista que reconheceu o verdadeiro sentido do seu fazer em pessoas que puderam ter no teatro um alento para suas dores. Além de celebrar a valorosa contribuição desse homem e do grupo que dirigiu para o teatro da cidade de Belém do Pará, reitero o quanto a historiografia do teatro brasileiro é devedora de reconhecimento deste e de outros encenadores importantes da Amazônia.

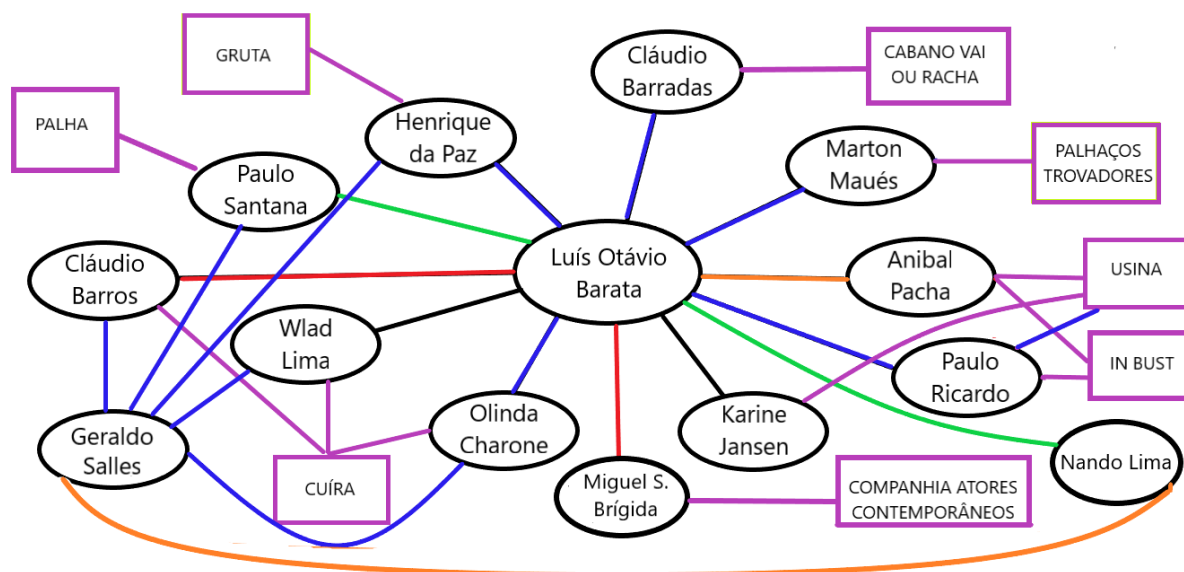
Finalizo com o diagrama de conexões de Luís Otávio Barata e do Grupo Cena Aberta, por meio do qual podemos constatar a sua trajetória de aracniano, estendendo o pensamento implícito na sua prática em várias direções. Observo que a seta única representa a transformação do GrupAção em Grupo Cena Aberta, e a dupla, uma dissidência constituída a partir do Cena Aberta. Pertinente, também, atentar para a ausência de ligação com Geraldo Salles e o Grupo Experiência, reforçando a ideia da polaridade existente entre os dois grupos. Em contrapartida, aparecem grupos e diretores externos ao recorte, mas que estabeleceram alianças ou divergências significativas, como Miguel Santa Brígida e a Companhia Atores Contemporâneos, no primeiro caso, e Cláudio Barradas e o grupo Cabano Vai ou Racha, no segundo. Uma observação importante é quanto à linha que indiquei como sendo a da amizade. Claro que Luís Otávio Barata era amigo de outras pessoas, além de Wlad, Olinda e Karine, mas destaco essas três atrizes e diretoras por entender que havia, com elas, uma relação de proximidade muito especial.

Figura 39: Diagrama das conexões de Luís Otávio Barata.



Fonte: Elaborado pela autora (2019).

Figura 40: Diagrama da teia em torno de Luís Otávio Barata.



Fonte: Elaborado pela autora (2019).

3.6. GRUPO PALHA



“...o amor desenha uma curva
Propõe uma geometria.”

(Carlos Drummond de Andrade)

Um corpo-grupo que encontrou no amor um novo sopro de vida, capaz de lhe renovar as forças para continuar a caminhada. Talvez seja um bom modo de começar a falar sobre o Grupo Palha. Criado em 1980 por **Paulo Santana**⁹⁵ e **Wlad Lima**, sua existência se divide, literalmente, entre os anos antes e depois de ter sido atravessado por **Tânia Santos**. Ou de ter, ao mesmo tempo, atravessado o caminho da economista que, fígada pelo amor, tornou-se produtora de um grupo de teatro. Aos poucos, se vê também sonhadora de rumos cada vez mais tomados de espetáculos, ao lado do homem com quem divide a vida há quase vinte anos. O namoro com o diretor misturou-se ao namoro com o teatro, até então absolutamente distante de seu universo regido pelo relógio, como diz.

Figura 41: Paulo Santana com Wlad Lima e Tânia Santos.



Fonte: Internet. Autorias desconhecidas.

⁹⁵ Nas referências às suas dissertações, Paulo Santana é citado como FURTADO (2015), e Tânia Santos como SANTANA (2018).

3.6.1. Parceria, companheirismo e amor

Me comovo ao ler a dissertação de Tânia sobre o próprio processo de transformação pessoal disparado pelo contato com Paulo Santana e, através dele, com o teatro. Atravessada por sua escrita, desejo que ela ilumine a minha, tamanho o testemunho de como o amor alimenta o fazer artístico. Nela, um lindo depoimento do quanto o afeto é potência de criação, do quanto ele transforma as existências – das pessoas e dos coletivos. Por isso não poderia abrir mão de seu trabalho como uma fonte de grande importância, ao lado da entrevista e da dissertação de Paulo Santana. Meu intuito passa a ser, então, alinhavar as falas de ambos, pensando, acompanhada por um provérbio congo, que “as pegadas das pessoas que andaram juntas nunca se apagam”. Um terceiro depoimento ajudará a construir esse desenho do Grupo Palha: o de Abigail Silva, atriz remanescente de uma de suas primeiras formações, “uma pessoa que é parte do sonho ‘Palha’ do fazer teatro em Belém”, segundo Paulo Santana.

O teatro surgiu na vida dos dois em momentos muito diferentes. Seguissem eles em linha reta, suas trajetórias teriam pouca chance de se cruzar. Porém, como bem disse Drummond, o amor desenha uma curva, e, por sorte, eles terminaram enlaçados em uma geometria que envolveu dois filhos e uma profícua parceria no Grupo Palha. Perto de completar quatro décadas de história, as duas últimas tiveram a contribuição de Tânia, e coincidem com os quase vinte anos de casamento. Aos poucos, o que seria apenas uma colaboração de trabalho dentro da instituição de ensino superior na qual trabalhavam se transformou em parceria de vida. Acaso ou destino, o convívio como professores na mesma universidade abriria as portas para o amor e todas as surpresas que ele costuma reservar aos desavisados.

Corria o ano 2000, e Tânia acabara de se formar quando foi contratada pela UNAMA – Universidade da Amazônia, logo nomeada coordenadora adjunta do curso de Ciências Econômicas. A essa altura, Paulo já tinha vinte anos à frente do Grupo Palha, e desde 1996 respondia pelo Setor de Artes Cênicas e Musicais da instituição, dirigindo a Usina de Teatro, uma das atividades do Núcleo Cultural da UNAMA. Vez ou outra ela se sentia incomodada pelo barulho vindo de uma sala próxima; eram as aulas e ensaios conduzidos por ele. A larga experiência de Tânia na elaboração de projetos a levaria para junto de Paulo, de quem se aproximaria definitivamente. Incumbida pela universidade de escrever um projeto de captação de recursos para um dos projetos vinculados ao Núcleo Cultural, ela começou a assistir aos ensaios dirigidos por Paulo, com quem “descobriria ‘[...] um sentimento de febre de ser para além doutro oceano’” (SANTANA, 2018, p. 15), citando Fernando Pessoa.

Em sua dissertação, associa seu processo transformador a uma longa e difícil travessia, na qual alternou momentos de prazer e encantamento pela descoberta de novas paisagens com instantes em que foi preciso enfrentar o cansaço e encontrar um novo fôlego. Pelo que Tânia nos conta, seu mergulho no mundo da arte começou suave, quase sem querer, como quem encosta os dedos do pé na água para sentir a temperatura. Passado o receio do primeiro contato, as braçadas firmes lhe permitiram chegar à outra margem, tendo no amor de Paulo um farol para salvá-la do mundo dos relógios, segundo ela. Da chegada quase casual, foi se embrenhando no universo do Grupo Palha como quem, cuidadosamente, mas com coragem, vai buscando espaços de passagem por entre a mata. Conquistou um lugar importante, chamado por ela de produtora-criadora, aquela que acompanha todas as etapas do processo criativo, compartilhando a construção da poética e não apenas se restringindo a demandas meramente burocráticas e de viabilização das montagens. Segundo ela, “só o produtor imbricado na poética criativa de um grupo é capaz de fazer o elo entre o campo da arte e o mercado” (SANTANA, 2018, p. 63). Ao fazer conversarem a economista e a produtora de um grupo de teatro que se deixa tomar de paixão, reivindica a “mais-valia da vida inventiva” (Idem).

A menina que adorava subir em árvores e conversar com os passarinhos foi paulatinamente tratando de inventar uma vida que a deixasse escapar do engessamento herdado da rígida formação evangélica. A infância dividida entre os quintais e os cultos, na companhia dos pais, sempre foi absolutamente distante do universo artístico. Depois da decisão de estudar Economia - um primeiro rompimento em relação a expectativas familiares -, conhecer o teatro exigiu um intenso rever a si mesma. Quando, porém, teatro e amor se entrelaçaram definitivamente, ela deixou que a “mulher-dia” convivesse com a “mulher-noite”, conforme a imagem que convoca para falar de como a economista e a produtora de teatro foram se amalgamando. O desejo de se banhar em águas plenas de poesia e arte se misturava à vontade de acompanhar o amado em seus “delírios” de encenador. Ao viver uma profunda transformação, Tânia desdobraria esse afeto através de seu trabalho, que significou um inequívoco aumento da potência de agir do grupo, justo quando ele sobrevivia com grande dificuldade.

O fato de pertencerem a mundos completamente distintos não foi suficiente para impedir o envolvimento, pelo contrário. É provável até que as diferenças tenham contribuído para a união, pois um completava o outro. Tânia descreve o sentimento ao conhecê-lo:

Meu encantamento por ele foi rápido. Tudo nele era diferente, seu modo de falar, de sentar e de argumentar sobre a importância de seu fazer. Defendia a arte com unhas e dentes. Ele sabia a importância da arte na formação dos sujeitos. Mas tinha um porém,

pertencíamos a mundos diferentes, como se fôssemos óleo e água, jamais poderíamos nos misturar (SANTANA, 2018, p. 42).

Enquanto ele conduzia as primeiras experimentações do Grupo Palha, ela teve vários empregos, alguns dos quais lhe garantiram uma vasta experiência em elaboração de projetos. Enquanto ele mergulhava nas possibilidades que a cena lhe apresentava, tentando driblar as dificuldades de sobrevivência do grupo, ela estava submersa no mundo do mercado, números e cifras, impecavelmente vestida e maquiada. Enquanto ele alimentava sua alma de artista exercitando a criação e a pesquisa e consolidando a poética do grupo, ela se mantinha distante de qualquer expressão artística, cultivando uma vida bem aos moldes burgueses. Enquanto ele se equilibrava entre a paixão pelo teatro e as exigências da família e da sociedade, conciliando as funções de profissional liberal ou funcionário público de dia e artista à noite, ela se dedicava a ter uma vida financeira tranquila, tentando trabalhar e estudar, embora quase sempre a jornada extensa tenha prejudicado os estudos. Enquanto ele se debatia diante das dificuldades para produzir, ela se formava economista, na época em que se conheceram. Ele sonhava, ela preocupava-se em otimizar recursos. Ele todo emoção, ela inteira razão. Ele, um “cara meio maluco”, ela muito prática. Contudo, visões de mundo e perspectivas muito diferentes não impediram que os dois fossem se misturando; ele fazendo nascer a mulher-noite, e ela se tornando a interlocutora, a parceira com quem ele passou a dividir as questões relacionadas ao grupo: “[...] a Tânia me coloca no chão”, diz ele.

De fato, sua chegada marca uma mudança importante, pois até então as atividades de produção eram executadas por algum integrante ou por um convidado, o que, segundo Paulo, sempre gerou problemas de várias ordens, desde a escrita do projeto até o confronto com o apoiador/patrocinador. O olhar da economista foi essencial para que o grupo tivesse condições de voltar aos palcos e passasse a buscar uma estrutura de produção capaz de viabilizar as montagens. O grupo finalmente tinha uma profissional “em busca de conhecimentos para dar sustentação ao fazer artístico, proporcionando aos fazedores da arte liberdade e tempo para pensar a construção das cenas” (SANTANA, 2018, p. 75).

3.6.2. A trajetória de Paulo Santana



Figura 42: Paulo Santana no *Auto do Círio* (2017).

Paulo foi fisgado pelo teatro bem mais cedo, aos doze anos, quando lhe caiu nas mãos uma coletânea das peças de Maria Clara Machado. Encantou-se pela forma de contar histórias por meio das falas dos próprios personagens e logo se empolgou a transformá-las em cena. Animado pela possibilidade de realizar algo diferente dentro da Escola Estadual Paulo Maranhão, logo convenceria os colegas do Grêmio Literário a se juntar a ele na aventura de dar corpo às palavras dos fantasmas de *Pluft, o fantasminha*. O talento de ator, diretor e cenógrafo já se mostrariam, pois ele prontamente assumiu as três funções. Atuou, pensou em como transpor a literatura ao palco, e ainda coordenou a confecção dos cenários, feitos de caixas de geladeira revestidos de papel de presente, bem como dos figurinos de morim e maquiagem de pasta d'água. Fizeram um sucesso inesperado, repercutindo dentro e fora da escola.

Tinha apenas quatorze anos quando iniciou sua formação, propriamente, no recém-criado Grupo João Caetano, fundado por Sérgio Melo, Waldemir Lisboa e Ivan Tenório. Em espaço cedido pela mesma escola, reuniam-se aos sábados e domingos para os exercícios de corpo, voz, improvisação e leitura de textos publicados nas cartilhas de teatro do SNT e da SBAT – Sociedade Brasileira de Autores Teatrais. A oficina de iniciação teatral resultou no espetáculo *Belém Urgente*, uma revista musical apresentada em 1974 no Teatro São Cristóvão⁹⁶, um lindo espaço abandonado pelo poder público, exemplo lamentável do grau de irresponsabilidade em relação ao patrimônio cultural e artístico de uma cidade. Na época, esse palco era uma das pouquíssimas opções para os grupos da cidade, além dos salões paroquiais

⁹⁶ Edificação de arquitetura *art décor* erguido em 1913 e inaugurado pela União dos Chauffeurs em 1958. Tem importância histórica, pois abrigou a antiga Associação dos Chauffers e que foi doado pela França no início do século passado. Foi palco artístico e de militância política contra a ditadura militar até 1970, quando passou ao desuso e, conseqüentemente, ao ostracismo. A perseguição da censura se devia ao posicionamento de muitos e as letras maliciosas das músicas. Tinha um grande palco, bar, e capacidade para mais de duzentas pessoas. São Cristóvão é santo padroeiro dos Chauffeurs. Os tapumes e a grande quantidade de lixo escondem as ruínas de um patrimônio que faz parte do passado cultural da cidade e hoje é um reflexo do descaso, em um terreno abandonado, restando apenas a fachada da edificação original encoberta por mato. Disponível em: <https://lucioflaviopinto.wordpress.com/2018/02/07/o-que-vai-desabar-em-belem/>. Acesso em 02/11/2019.

das igrejas e dos auditórios das escolas. Conhecido como Teatro dos Pássaros, foi a casa desse gênero de teatro popular tipicamente paraense entre as décadas de 1950 e 1970, onde também aconteceram shows de artistas como Roberto Carlos e Vinícius de Moraes.

Nesse momento, começariam a se desenhar várias das conexões com outros atores, diretores e cenógrafos, a exemplo de Geraldo Salles, Luís Otávio Barata, Zélia Amador de Deus, Ramon Stergmann, Neder Charone⁹⁷ e principalmente **Cláudio Barradas**, que seria uma das principais referências de Paulo Santana. Sem dúvida um dos muitos “filhos” de Barradas no teatro, Paulo esteve presente em um momento importante para o movimento teatral de Belém: a fundação da FETAPA – Federação do Teatro Amador do Pará, em 1975, já mencionada.

Paulo Santana lembra o quanto o mestre foi responsável pela criação de uma corrente entre os coletivos, a partir de encontros realizados no auditório do Colégio Augusto Meira e das aulas itinerantes pelos bairros onde os grupos estavam localizados. Sua gestação enquanto artista de teatro pautou-se, em grande medida, pela urgência de consolidar uma dramaturgia local, voltada às questões do próprio lugar. Essa concepção norteou o que viria a ser o trabalho do Grupo Palha, sobretudo nos primeiros anos de existência, profundamente ligado aos temas amazônicos.

Duas outras densas relações de amizade de Paulo Santana se estabeleceram a partir da vivência na FETAPA: o dramaturgo **Nazareno Tourinho** e o maestro **Waldemar Henrique**, então diretor do Theatro da Paz, graças a quem Paulo e outros jovens atores puderam assistir a vários espetáculos entrando pelos fundos do prédio. O sonho de se apresentar naquele palco foi realizado em 1976, com *O Herói do Seringal*, de Tourinho. A proximidade de Waldemar Henrique com o teatro extrapolava as composições feitas para algumas encenações, o que fez dele um grande incentivador do teatro paraense. Nele, o Grupo Palha teve não apenas um espectador assíduo, mas alguém que endossaria a sua qualidade artística, numa época em que, segundo Paulo, era comum os grupos precisarem de cartas de recomendação nos raros editais de fomento à criação teatral.

Os cinco anos que antecederam a criação do Grupo Palha foram de intenso aprendizado à frente do Grupo de Teatro do SESC – Serviço Social do Comércio/DR/PA: “[...] foi meu laboratório, a minha usina, de eu construir, experimentar...eu fazia a cenografia, o figurino, e lá eu conheci várias pessoas” (FURTADO, 2017). Naquela altura, o adolescente de 16 anos já

⁹⁷ Cenógrafo e figurinista. Possui graduação em Arquitetura e Urbanismo pela UFPA (1975) e mestrado em educação e gestão universitária pela UNAMA (1998). Professor adjunto da UFPA, com experiência na área de Artes, com ênfase em Desenho. Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/7083762137101402>. Acesso em 02/01/2019.

“estava em completo êxtase de amor pelo teatro, ávido, cheio de perguntas e em busca de um destino para minha vida. Perguntava, indagava e buscava respostas para minha paixão [...]” (FURTADO, 2015, p. 35), quando foi indicado por Cláudio Barradas para ministrar uma oficina de iniciação teatral visando a formação de um grupo teatral do SESC. Paulo Santana recorda das palavras de incentivo do mestre:



Figura 43: Paulo Santana e Cláudio Barradas (2017).

Ele me chama e diz: eu acho que tu devias ir, porque eu acho que tu queres ser diretor de teatro, tu és muito chato, tu és muito curioso...tu ias pra lá, porque a gente ia juntar forças, mais um espaço pra gente ocupar no movimento, tu vais pra lá e eu te ajudo. Te dou livro, te dou todo o suporte, vou lá assistir, e tu vai experimentando, porque eu acho que tu tens que fazer, nós temos que fazer. Ele dizia assim: pra acertar no teatro, é fazendo, porque no início a gente tem medo de contar a história, então a dificuldade da direção é saber contar a história. Tu vais, desgraçado, que eu te ajudo. Tu vais fazer uma assinatura da SBAT – Sociedade dos Autores de Teatro (FURTADO, 2017).

Com o apoio de Barradas, Paulo dirigiu sete espetáculos no SESC, até começar a montar *Jurupari, a Guerra dos Sexos*, de **Márcio Souza**. A proposta dos atores seminus foi além do que a instituição poderia aceitar, e Paulo, convidado a se retirar do grupo, suspendendo a montagem. O que poderia ter sido o fim, acabou disparando o início do Grupo de Teatro Palha, assim “denominado pelo material que o grupo utilizava para a criação de sua visualidade, ou talvez por ser uma atitude de fogo de palha, que queimaria com o tempo, o que não aconteceu” (FURTADO, 2015, p. 39).

Em dezembro de 1980, na casa de **Wlad Lima**, o grupo foi oficialmente fundado, com quase vinte pessoas cheias de entusiasmo pela ideia de fazer do palco um lugar de experimentações em torno das singularidades da região amazônica. Não demorariam a conseguir um espaço para ensaiar, mantido graças a rifas e bazares da pechincha, além da ajuda do pai de Wlad, muito amigo do pai de Paulo. Ainda em dezembro estrearam no Teatro Waldemar Henrique, durante a II Mostra de Teatro Amador Paraense, promovida pela FESAT, conquistando o prêmio de melhor espetáculo.

Figura 44: *Jurupari, a guerra dos sexos* (1980).



Fonte: Acervo do Grupo.

Paulo ressaltava a valiosa parceria com Wlad Lima, sua primeira grande interlocutora: “[...] a Wlad veio me dar força, porque eu era um cara só, tu me entendes? Imagina quando tu estás inventando, tu não tens pra quem dizer a tua fragilidade, então eu sempre fui sozinho” (FURTADO, 2017). Com ela dividia todas as etapas do processo criativo, incluindo a visualidade dos espetáculos. Durante longas horas pintavam, desenhavam, e sobretudo conversavam e trocavam confidências, afirmando-se como diretores “que estimulam e organizam o trabalho de criação, apostando no processo, mas que têm a palavra final sobre o que será ou não usado em cena e na concepção geral dos elementos constituintes do espetáculo, enfim, na sua estética” (FURTADO, 2015, p. 42). Percebe-se, nessa fala, uma clara demarcação da esfera de poder da dupla de jovens encenadores, ambos com personalidades fortes. Talvez por isso não tenham conseguido permanecer juntos por muito tempo, dividindo o “poder”. Assim como a sala em que ensaiavam, cujo telhado logo desabou por conta de uma forte chuva, a parceria não resistiria às intempéries. Segundo eles mesmos contam, uma bobagem provocou a saída de Wlad.

[...] os dois eram muito bicudos. A Wlad muito poderosa, e eu também. A gente tinha a mesma pulsação, não dava mesmo pra gente ficar junto tanto tempo, e a Wlad me dando força, a gente trocando, aí teve uma explosão, a gente brigou. Por besteira, nem me lembro, alguma coisa inútil, besteira, babaquice, foi quando a Wlad saiu, foi pro Grupo Experiência, foi fazer Escola de Teatro (FURTADO, 2017).

Voltariam a trabalhar juntos anos depois, em quatro grupos, quase sempre com Wlad o dirigindo: em *A Casa da Viúva Costa* (1988), de Antonio Tavernard, pelo Grupo de Teatro

Universitário, *Como um beija-flor a dois metros do chão* (2001), pela Dramática Companhia, e em *PRC-5, a voz que canta para a planície* (2008), de Edyr Augusto Proença, pelo Grupo Cuíra. Em 1990, contracenaram em *Senhora dos Afogados*, pelo Grupo Experiência. Vê-se, portanto, como os deslocamentos foram desenhando uma rede de duas faces – uma entre os próprios artistas e outra entre os grupos.

Assim como Wlad, Paulo Santana também foi buscar na Escola de Teatro e Dança um conhecimento mais sistematizado. No Curso Livre de Teatro, ele teria mais uma oportunidade de conviver com Cláudio Barradas, que “[...] era a escola, porque ele ensinava tudo. [...] As melhores aulas eram as dele, da Maria Sylvia [Nunes] e do Augusto Rodrigues” (FURTADO, 2017). Paulo diz que aí ele começa a exercitar uma prática marcante nos grupos belenenses, principalmente naquele período, que é o próprio elenco ser responsável por tudo: “Cada um cuidava do seu figurino, discutia tudo e ali surgiam as coisas. Na verdade, é uma forte influência do fazer do Cláudio Barradas. Tudo, tudo, o Cláudio foi meu mestre” (FURTADO, 2017).

Por falar em marca forte de encenador, é oportuno lembrar de uma montagem que afetou profundamente a gente de teatro desse lugar. Paulo Santana é um dos que se reportam à *Macunaíma*, de Mário de Andrade, dirigida por Antunes Filho e apresentada no Theatro da Paz em 1980, como uma das referências estéticas dos diretores paraenses em formação:

Essa montagem tornou-se um marco no teatro brasileiro, abrindo uma nova vertente de renovação da cena, ancorada no uso de textos não teatrais e na construção de elaborada linguagem, que abusa da simplicidade de elementos utilizados com extrema criatividade, além de falar da própria cultura brasileira e regional e seus marcos referenciais. A influência deste espetáculo foi marcante sobre a cidade. O Teatro se renova através da criativa utilização de elementos simples, numa celebração de seu caráter coletivo e transgressor (FURTADO, 2015, p. 41).

Interessante perceber que, apesar de Paulo considerar o espetáculo uma forte influência para os artistas da cidade, ele observa que anos antes, em 1976, Cláudio Barradas já havia dirigido o inovador *Cobra Norato*, a partir do poema de Raul Bopp. Naquela época, usar um texto não-dramático significava romper com o pensamento de que a encenação é construída com base na peça, propriamente. Sendo Cláudio um diretor que dedicava muita atenção ao trabalho com o texto, é ainda mais surpreendente o investimento em uma intensa pesquisa corporal, em torno de movimentos de pássaros e sons onomatopaicos da Amazônia. Paulo descreve com grande entusiasmo o espetáculo que, segundo ele, influenciou muitos grupos, em especial o Palha e o Maromba, cujo interesse já era muito centrado no trabalho corporal. Ele seria afetado a ponto de se deixar entranhar pela vontade de falar das coisas da sua terra:

A cidade parou pra ver o Cláudio, que só não botou os atores nus porque era um período terrível de ditadura, mas era uma malha cor da pele. Astréa, Fafá, Merval, um elenco maravilhoso! E ele passou anos trabalhando, fez uma parte musical lindíssima,

os atores faziam o trabalho físico, cantavam e diziam poesia, e construíam o cenário. O espetáculo e toda a visualidade eram construídos pelo corpo do ator. A floresta, o lamaçal, o rio, tudo era construído com o corpo do ator. O figurino era do Neder [Charone], eram umas máscaras vazadas que eles botavam na cara, mas tu vias o ator dentro dessa coisa, insinuava os desenhos do bicho, égua, um escândalo! Uma lona no chão, os atores se esfregando naquilo... Aquilo foi uma doídice, e isso era muito forte na época, e isso me pega muito, o trabalho físico! Me afeta, sabe? Essa estrutura física, esse trabalho voltado pro corpo, uma influência muito grande (FURTADO, 2017).

Paulo afirma a predominância do trabalho físico em sua prática, nesses primeiros anos, e a construção do imaginário através do corpo do ator perpassando todos os seus trabalhos, desde o SESC, onde teve a oportunidade de dirigir um grupo sem ser perturbado por questões de ordem prática, desde espaço para ensaio até o recurso financeiro para as produções. Nessa instituição - sua usina, seu laboratório, como diz – conheceu Márcio Souza, citado anteriormente como autor da primeira montagem do Grupo Palha, *Jurupari, a Guerra dos Sexos*. Com ele, Paulo estabeleceu um intercâmbio que lhe rendeu uma profunda influência daquilo que se costuma chamar regionalismo, um termo que, a despeito de diversos questionamentos, ainda é frequentemente utilizado também pelo **Grupo Experiência**. Segundo Paulo, por vezes acontece de alguém associar esse traço da poética do Grupo Palha ao Experiência, e reitera: “Até tem um pé no Experiência, mas na verdade quando eu entro no SESC eu conheço o Márcio Souza. Então essa coisa do regional, é influência dele” (FURTADO, 2017).

Entendo que a poética do Grupo Palha foi lentamente gestada desde antes do grupo surgir, quando Paulo dirigiu o Grupo do SESC. Influências se misturam, pois no mesmo momento em que assistia *Cobra Norato*, dirigida por seu grande mestre, Cláudio Barradas, iniciava um profícuo diálogo com Márcio Souza, tomando conhecimento tanto de sua dramaturgia quanto dos espetáculos encenados por ele no Grupo do SESC de Manaus. Em comum, a temática estreitamente ligada à realidade amazônica, com suas lendas, seu imaginário, sua fauna e flora.

A fim de aprofundar um pouco mais a respeito dessa importante conexão, é necessário fazer algumas considerações sobre o trabalho de Márcio Souza, até mesmo pelo diálogo significativo de alguns grupos com a sua dramaturgia. Na vizinha Manaus, o TESC – Teatro Experimental do SESC do Amazonas, nascido em plena ditadura, em 1968, consolidaria uma trajetória de combativo exercício cênico a partir de temas e questões pertinentes aos amazônidas. Fundado por Aldísio Filgueiras e Nilson Menão, passou por várias fases, mas sempre objetivando abordar a realidade do país “enquanto instrumento dinamizador do conjunto das forças populares, de modo a fomentar a organização das classes marginalizadas

[...]” (FURTADO, 2015, p. 180). Márcio Souza dirigiu o grupo em dois momentos: de 1973 a 1982, quando decidiu residir no Rio de Janeiro em decorrência das ameaças sofridas após a montagem de *A Resistível Ascensão do Boto Tucuxi*, e de 2003 a 2016, quando o grupo chegou ao fim.

É importante destacar o quanto o teatro de cunho político produzido pelo TESC se deixou atravessar pela tentativa de construir uma noção de identidade e cultura amazônicas. Na coletânea *Teatro Indígena do Amazonas*, publicada após uma década de trajetória do grupo, Márcio Souza definiu assim a compreensão norteadora, pautada na defesa da “autêntica cultura amazônica”:

Nós entendemos como autêntica a defesa de nossa identidade expressada pelas culturas indígenas relegadas ao abandono e ao extermínio no confronto com a exploração colonialista. Nesse sentido, nós nos colocamos na perspectiva dos oprimidos e consideramos a luta geral dos povos contra a opressão como uma marca permanente de nossa identidade. Este segundo objetivo tem nos levado a redescobrir as sociedades indígenas e suas culturas e a refletir criticamente sobre o processo histórico-social da região amazônica. A nossa filosofia, então, é a filosofia do oprimido, fornecendo ao povo novos dados a sua luta e resgatando a História das mãos dos opressores (SOUZA, 1979, p.12 apud LIMA, LUNA, 2010, p. 185).

O questionamento da história oficial permeou as criações do grupo, a reboque das discussões acerca da desvalorização das culturas étnicas nativas e dos povos da floresta, provocada pelos grandiosos projetos de ocupação na década de 1970, responsáveis, também, pela intensificação dos conflitos em torno da posse de terras. Isso sem falar do bárbaro movimento de guerrilhas na região do Araguaia-Tocantins durante a ditadura militar. O intuito de fazer ouvir discursos étnicos ainda não proferidos nos palcos brasileiros trazia a necessidade do contato com a ancestralidade indígena, na perspectiva da negação do folclore e do exótico, tão comuns em se tratando da Amazônia. Contudo, conforme observam os pesquisadores Rainério Lima e Sandra Luna, o conceito de “autêntica cultura amazônica” chegou a ser revisto posteriormente por Márcio Souza, ao propor

novas reflexões sobre a constituição étnico-cultural dos povos da Amazônia, recomendando à população indígena a necessidade de negociação com a Amazônia urbana, cidadina, modernizante e cosmopolita, como forma de resistência cultural ao avanço desenfreado, padronizador e neocolonizador da cultura ocidental (LIMA, LUNA, 2010, p. 186).

O fato é que o trabalho de Márcio Souza junto ao TESC certamente contribuiu para definir algumas das cores próprias do teatro feito na Amazônia, inclusive irradiando esse colorido aos grupos de Belém. Além de ter influenciado o Grupo Palha, conforme afirma Paulo Santana, outro exemplo dessa relação pode ser visto no Grupo Cena Aberta, que montou dois de seus textos. O primeiro foi *A Paixão de Ajuricaba*, apresentada pelo TESC em 1974 e

remontada em 1977; em Belém, a peça ganhou as ruas em 1978, com direção de Luís Otávio Barata. Portanto, em momentos bem próximos, o que indica uma consonância de vozes e intenções entre os dois grupos. O segundo texto, *A Maravilhosa História do Sapo Tarô-Bequê*, foi montado em 1980, mesmo ano em que o Grupo Palha nascia a partir da peça do autor amazonense, *Jurupari, a Guerra dos Sexos*, como já mencionado.

Contudo, duas décadas depois, em 1998, a obra de Márcio Souza ganharia outra perspectiva, não mais como um elemento a conectar dois grupos nas duas maiores capitais da região Norte em torno da criação estética enquanto resistência ao regime ditatorial, mas sim como associada ao *status quo* representado por uma Secretaria de Cultura cuja gestão não atendia as necessidades e os anseios dos grupos de teatro de Belém. *Galvez, o Imperador do Acre* foi o texto escolhido para ser o eixo do Projeto Centro Amazônico de Expressão Teatral – CAETÉ, constituído de diversas oficinas que, em atitude pra lá de colonizadora, desconsiderava qualquer valor artístico já existente na cidade, com a pretensa intenção de “estimular a produção artística experimental”. Com direção geral de Amir Haddad, o espetáculo, de quase quatro horas de duração, foi apresentado no Teatro da Paz; sua imponência era proporcional à insatisfação da categoria teatral, que criticou duramente a ação equivocada e de altíssimo custo da Secretaria, capitaneada por Paulo Chaves.

De todo modo, Márcio Souza está inscrito no DNA do Grupo Palha, assim como **Luís Otávio Barata**. Uma afinidade oriunda de um diálogo extremamente provocador e estimulante, mesmo tendo trabalhado juntos uma única vez em *O mendigo e o cachorro morto* (1994), de Bertolt Brecht, no qual Luís Otávio criou os figurinos para os atores Paulo Santana e Alberto Silva Neto.

Paulo identifica algumas influências recebidas de Luís Otávio Barata:

Os espetáculos eram lotados, e o Luís Otávio Barata enlouquecido! Ele me influencia muito na questão da visualidade, porque ele me mostra umas possibilidades de fazer roupa com papel, tanto prova que até hoje eu trabalho com papel, eu descobri técnicas de botar de molho o papel, mas isso vem desse universo do Luís Otávio. Quando ele começa a assumir, ele era muito parecido comigo, ele fazia o figurino dele, ele fazia os adereços dele, ele experimentava. E isso era muito forte, os bonecões, as cabeçonas, aquela roupa que se misturava com papel, chita e retalho, os trapos, entendeu? Então essa visualidade dele me contagiava (FURTADO, 2017).

Do seu lugar de espectador do *Cena Aberta*, Paulo era atravessado pelo que via no palco, a ponto de desdobrar as possibilidades apontadas por Luís Otávio Barata, conforme explica. As semelhanças vão além da estética; envolvem procedimentos comuns, a exemplo desse, de também confeccionar cenários e figurinos. O contágio também se dava durante longas conversas nas mesas de bar, quando Paulo se sentia instigado por Luís Otávio a experimentar ainda mais. Conta:

Quando eu encontrava ele sozinho a gente passava horas, a gente ficou amigo, e eu nunca esqueço uma coisa que ele disse: os grupos, o Palha, o Experiência, o Cena Aberta, os grupos precisam existir, a gente precisa fazer de conta que nós nos odiamos, porque isso é que faz a qualidade dos espetáculos, tu queres fazer melhor do que o meu, eu quero fazer melhor do que o teu, e tu vês como é uma explosão de qualidade? Tu não vês como eu vou pro teu, tu vais pro meu? Então, olha o teatro lotado! Essa vontade de querer superar (FURTADO, 2017).

Paulo lembra das palavras de incentivo, a despeito das críticas – por vezes, severas – de Luís Otávio Barata durante as mostras da FESAT: “[...] vocês têm que continuar! Tu é bom pra caralho! Tu é doido como todos nós! Continua fazendo no teu grupo, experimentando!” (FURTADO, 2017). Segundo Paulo, Luís Otávio estimulava um clima de disputa entre os grupos, de certa forma, acreditando que esse mecanismo fazia fluir a energia da cidade; que os enfrentamentos eram um “mal necessário”, e a aparente rixa apenas escondia o afeto: “isso tudo nosso, é mentira, eu gosto de ti, tu gostas de mim”, lhe dizia Luís Otávio. Na visão dele, a potência de alguns diretores era um fator muito produtivo, pois os grupos se multiplicariam em torno dessas lideranças, desde que elas não permanecessem juntas, como disse a Paulo na ocasião da saída de Wlad Lima do Grupo Palha:

[...] “vocês têm que se separar, não dá! A Gorda não pode ficar contigo!”, ele falava. “Tu não podes ficar comigo, nós vamos brigar, nós somos líderes! Liderança é uma coisa nata, muita potência, e a gente tem que trabalhar os frágeis, a gente tem que aglutinar os frágeis!” E ele louco, possuído, ele falava, a gente conversava muito, muito, muito, e um jogava confete pro outro, sabe? E fora a gente era bicudo (risos) (FURTADO, 2017).

A proximidade e o estímulo de dois artistas tão fortes e tão diferentes entre si, como Cláudio Barradas e Luís Otávio Barata, deixariam, no encenador em formação, uma mescla interessante de traços - o apolíneo contido em Barradas, e o dionisíaco, em Barata: “O Cláudio dizia que eu tinha que saber contar a história, e o Luís Otávio, que eu podia estruturar e depois recortar. Falava assim: dentro desse leque tu vais escolher um olhar que tu podes acentuar, pode mudar.” Como veremos mais adiante, eles foram referências importantes também para Wlad Lima.

Cacá Carvalho é outro encenador que atravessa as trajetórias de ambos, em sua primeira direção na cidade, dez anos depois da criação do Grupo Palha. Paulo comenta sobre o processo valioso vivido em *Senhora dos Afogados*: “[...] um salto em nossas vidas, uma parada para refletirmos sobre o nosso fazer teatral, nos proporcionou uma nova maneira de fazer teatro, onde o processo tinha mais importância do que o resultado final” (FURTADO, 2015, p. 75). Através de Cacá, Paulo teve o primeiro contato com algumas ideias de Jerzy Grotowski, e diz ter compreendido sobre um tipo de direção que cria signos e espaços para o trabalho do ator a

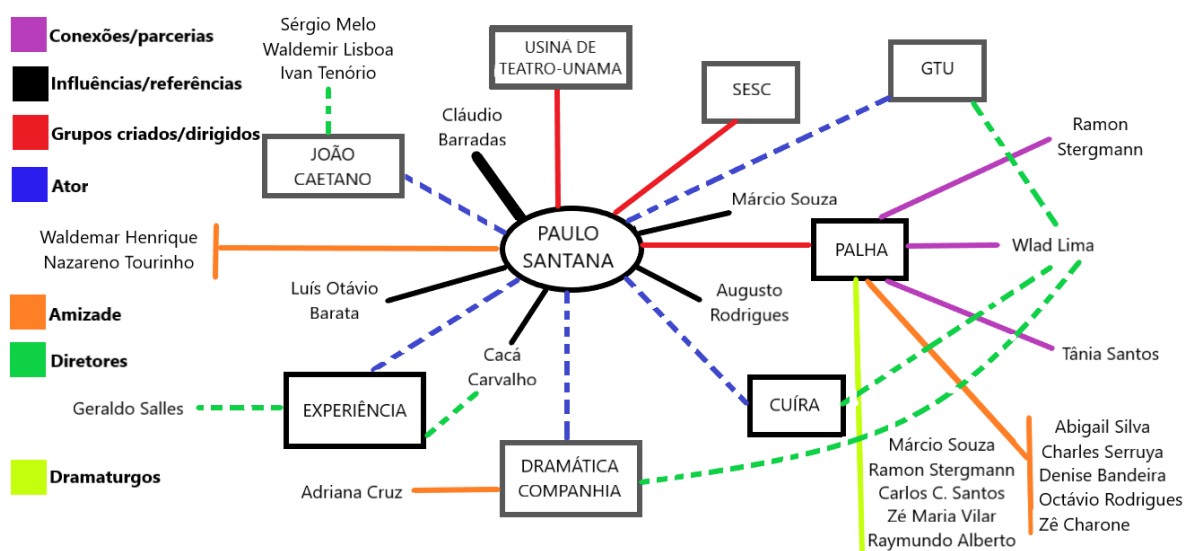
partir do mínimo de texto possível, e também sobre o diálogo com o espaço, já que o espetáculo foi montado no Solar da Beira, um prédio localizado no Mercado Ver-o-Peso:

Tudo vinha a partir do espaço, tanto que ele colocou a arquibancada, o público tinha a sensação que ia cair naquele buraco, e os atores que não conseguiam ficar em pé, porque ele mandou encerrar o chão, e a gente molhado, caía, aquele corpo no chão...enfim, maravilhoso, foi uma excelente experiência, foi maravilhoso, maravilhoso mesmo, a ponto de deixar a influência no que tem a ver com o espaço, nós temos que ocupar o espaço (FURTADO, 2017).

A respeito de **Geraldo Salles**, com quem trabalhou em mais dois espetáculos do Experiência depois de *Senhora dos Afogados - A menina do rio Guamá* (1990) e *O Bichinho da Maçã* (1991) -, menciona o acabamento estético como um ponto forte, o que atribui à estrutura de produção, “porque ele tinha o dinheiro, todo mundo patrocinava ele” (FURTADO, 2017). Em seu depoimento, destaca o contraponto representado pelo Grupo Palha, na medida em que os poucos recursos traziam limitações técnicas, mas também favoreciam a invenção de efeitos engenhosos, como por exemplo o uso da palha e do fogo. Conta que, na falta de refletores, usava lâmpadas comuns dentro de uma esteira, para uma luz cheia de frestas; na falta de máquina de fumaça, com gelo seco, queimava patchouli ou incenso. Esses artifícios simples para criar a ambientação das cenas ele diz ter aprendido com Agostinho Condurú, outro nome lembrado por Paulo como alguém que alimentou o grupo de informações, especialmente na área da iluminação. Seria o primeiro diretor do Teatro Experimental Waldemar Henrique.

Abaixo, o diagrama das principais alianças de Paulo Santana:

Figura 45: Diagrama das conexões de Paulo Santana.



Fonte: Elaborado pela autora (2019).

3.6.3. A trajetória do grupo (1981-1984) – pisando na terra com Ramon Stergmann

No bordado tecido pelo Grupo Palha e seu diretor Paulo Santana, há uma trama muito especial, um determinado desenho formado em parceria com outro diretor, Ramon Stergmann. Parte importante da trajetória do Palha se fez graças a esse encontro, calcado em uma sólida amizade. Buscando a melhor maneira de contar essa história, ressoa, em minha memória, o entusiasmo do qual se vestiram as palavras de Paulo ao me falar sobre o amigo com quem tanto trocou. Mais uma vez, penso na profusão de ideias e cenas resultantes do afeto envolvido no trabalho artístico; no quanto a riqueza da gênese teatral está ligada às afinidades pessoais entre os criadores e, mais ainda, no quanto é importante cuidar para não perder a memória de acontecimentos nos quais há uma comovente conjugação entre relação humana e arte, como é o caso de Paulo Santana e Ramon Stergmann.

Ambos oriundos da periferia de Belém, começaram a fazer teatro nos bairros, onde desenvolveram a prática da formação de jovens atores e atrizes, cumprindo o importante papel de pedagogos teatrais. Penso até que essas duas dimensões sempre se misturaram e se alimentaram mutuamente, pois se fizeram encenadores ao mesmo tempo em que dividiam seus conhecimentos com os alunos. Ramon transformou sua casa em espaço para aulas de teatro, primeiro no bairro da Sacramenta, e depois em Ananindeua, na região metropolitana de Belém. Em 1973, fundou o Grupo Maromba (inicialmente o nome era Grupo de Teatro Amador de Belém – GRUTABE), um dos que se destacaram entre os diversos coletivos que movimentaram a cena belenense nas décadas seguintes. Em 2008, Ramon faleceu, vítima de um infarto, nos deixando mais pobres de talentos daqueles raros. Poeta, escritor, dramaturgo, ator, diretor e artista plástico, além de conduzir seu grupo durante trinta e seis anos, colaborou com outros, como é o caso do Palha e do Experiência. Autor de vinte e sete peças, a maioria ligada a temas e elementos amazônicos, notoriamente foi um dos responsáveis por configurar o chamado teatro regional através dos dois grupos - Palha e Maromba – e também do Experiência, com a autoria de *Ver de Ver-o-Peso*.

Assim como Paulo Santana, cuja história confunde-se com a do Grupo Palha, Ramon também fez do Maromba a sua vida, praticamente constituindo a mesma entidade. Semelhante a Paulo, Ramon foi um diretor que assumia a visualidade dos espetáculos, confeccionando cenários, figurinos e adereços. Embora em grupos distintos, o desejo de falar das coisas da terra os uniu na criação de três trabalhos: *Tatu da Terra, lenda ou erosão?* (1982), *Ao Toque do Berrante* (1983) e *Iby ei marã* (1984). Segundo Paulo, nessa fase o grupo “assume a temática regional, com intuito do fortalecimento das identidades culturais do estado e continua a sua

pesquisa no corpo do ator, com um trabalho voltado para o teatro musical” (FURTADO, 2015, p. 53). Depois da produção de um infantil, *Campeonato do Pombos* (1981), de Raimundo Alberto, Paulo encontra em Ramon o parceiro ideal para o mergulho no universo amazônico, alguém que o ajudaria a dar forma final à criação coletiva realizada a partir de pesquisas de campo no interior do Pará. Ramon acompanhava as viagens e os chamados laboratórios a fim de escrever o texto. Exercia, portanto, a função que mais tarde, no contexto do processo colaborativo, seria denominada de dramaturgista, aquele que acompanha o desenvolvimento da criação do grupo, e embora responsável pela escrita do texto, incorpora algumas propostas dos atores.

Figura 46: *Campeonato dos Pombos* (1981). *Tatu da terra, lenda ou erosão?* (1982)



Fonte: Acervo do Grupo.

A consolidação de uma estética marcada pela cultura local pode ser percebida a partir de meados da década de 1970, através dos já mencionados *Cobra Norato*, *Foi Boto*, *Sinhá!* e *A Paixão de Ajuricaba*. Na década seguinte, há um nítido mergulho dos grupos nessa temática, resultando na produção de alguns espetáculos importantes do teatro paraense: em 1980, *Mãe d'água* (Grupo Experiência), *Jurupari*, *a Guerra dos Sexos* (Grupo Palha) e *A maravilhosa história do sapo Tarô-Bequê* (Grupo Cena Aberta); em 1981, *Ver de Ver-o-Peso* (Grupo Experiência) e *Meu Berro Boi* (Grupo Maromba); em 1982, *Tatu da Terra, lenda ou erosão?* (Grupo Palha); em 1983, *Ao Toque do Berrante* (Grupo Palha); em 1984, *Ibi Ey marã* (Grupo Palha) e *Gudibai Pororoca* (Grupo Experiência).

Os títulos não deixam dúvidas quanto à intensidade desse movimento de constituição de uma cena amazônica. Nela, as singularidades da região encontraram expressão através de diferentes concepções, grupos e encenadores. Enquanto o Experiência explora o musical, em encenações com fortes traços de revista, privilegiando o humor, a sátira e um primoroso acabamento da cena, o Palha e o Maromba mostram o homem amazônico em cores barrentas, como barrentos são os rios de seu cotidiano, envolto dos mistérios que habitam o imaginário de

quem vive próximo à floresta. Naturalmente, as maneiras distintas de levar esse universo ao palco foram aos poucos demarcando semelhanças e divergências entre as poéticas. Paulo Santana ressalta a identificação com Ramon Stergmann, ao mesmo tempo em que sublinha as diferenças em relação à Geraldo Salles:

Aí a gente vive todo esse processo do teatro de criação coletiva, eu me tranco, buscando o regional, não era influência do Geraldo [Salles], porque o Geraldo era mais da revista. O regional que eu fazia não era esse regional da dancinha, tinha uma trama, entendeu? Esse homem amazônico que fazia essa trama central e aí vinha tudo o que o cercava, talvez se confrontasse com o boto, com a cobra grande (FURTADO, 2017).

Ainda que o comentário acima possa soar um tanto pejorativo, ao falar de “dancinha”, Paulo referenda a importância do trabalho desenvolvido pelo Grupo Experiência, que “se fundamenta na pesquisa e na criação de uma forma de expressão amazônica; e com isso inventou uma linguagem teatral com a ‘cara do Norte’ e com a identidade da Amazônia” (FURTADO, 2015, p. 77). Já a respeito da dramaturgia de Ramon, Paulo destaca a abordagem do entorno, da miséria: “[...] ele fala muito da exploração, da escravidão dos homens. O buraco no fundo do quintal tem tudo a ver com esse corpo escravizado, mutilado” (FURTADO, 2017). *Ao Toque do Berrante*, por exemplo, escrito em forma de poesia, conta a história do boi piranheiro, o boi velho do rebanho, durante as cheias na Ilha do Marajó.⁹⁸ Exposto à morte, é o boi oferecido para as piranhas quando o rebanho precisa atravessar o rio, numa situação análoga, segundo Paulo, à do homem marajoara, também sucumbido pelas águas e pela miséria.

O fato é que a amizade dos dois diretores estreitou o convívio entre os grupos, resultando não apenas na colaboração criativa e semelhança entre os espetáculos, mas também no trânsito de seus integrantes de um grupo a outro. Paulo cita o exemplo de Sidney Ribeiro, ator e bailarino que foi do Palha para o Maromba. Graças à amizade, conheceram bem o modo de trabalhar e os temas caros a cada um, o que se traduziu em inúmeros textos de Ramon – muitos deles escritos em forma de poesia – transformados em cena por Paulo, que lembra:

Eu passei a frequentar o Maromba, o Maromba vinha, frequentava o Palha, a gente assistia e tinha essa coisa, tanto que o *Meu Berro Boi* parece com o *Tatu da Terra*, que é essa influência do físico, dessa construção das imagens do imaginário a partir do corpo do ator. [...] O Ramon escrevia vários textos e mandava pra mim. Dizia: olha, isso aqui é tua cara, tu consegues fazer isso aqui (FURTADO, 2017).

⁹⁸ Maior ilha costeira do Brasil e maior ilha fluviomarítima do planeta, fica a cerca de três horas e meia de travessia de Belém, capital do Pará, sendo banhada pelos rios Pará e Amazonas e pelo oceano Atlântico. Sua economia é baseada no extrativismo madeireiro, na pequena agricultura, no turismo e na pecuária, especialmente a bubalina, já que seu imenso território alagadiço abriga o maior rebanho de búfalos do país, cerca de 700 mil cabeças, superior à população, que no censo de 2010 não chegava a meio milhão de habitantes em seus dezesseis municípios. Disponível em: <http://sit.mda.gov.br/download/ra/ra129.pdf>. Acesso em 13/05/2019.

O testemunho de Paulo sobre a generosidade de Ramon, visivelmente envolvido nos sentimentos de carinho e gratidão, encontra eco num outro testemunho: o de Walter Freitas⁹⁹, ator e músico que esteve ao lado dele na fundação do Grupo Maromba. A duradoura parceria também lhe autoriza a discorrer sobre a obra do amigo, a quem atribui o epíteto de poeta. Me valerei, portanto, de alguns trechos da fala de Walter, feita por ocasião da abertura do II Seminário de Dramaturgia Amazônida, em 2011. Ao ler seu texto, mais uma vez me ocorre um pensamento frequente ao longo desta pesquisa: o quão são preciosos os encontros no teatro, aqueles que unem as pessoas em torno de ideias, e nos quais é impossível distinguir a vida e o ofício, pois plenos de afetos.

É por acreditar que poucas coisas são tão bonitas, e ao mesmo tempo contam tanto da história do teatro de uma cidade, que considero fundamental falar sobre profícuos diálogos artísticos que se dão em meio à amizade e ao amor. Talvez até mesmo eles só aconteçam porque entrelaçados a sentimentos tão nobres. Por essa razão, e porque o depoimento de Walter Freitas extrapola a dimensão artística e se deixa envolver pelo afeto, destaco alguns pontos mencionados sobre Ramon e o Grupo Maromba. Ele mesmo reconhece a dificuldade de se equilibrar na tênue linha divisória entre a necessária objetividade para falar do grande artista e todos os sentimentos que lhe despertam a lembrança de um dos seus amigos mais queridos: “A proximidade e os anos de colaboração mútua se interpõem, insistindo em privilegiar a doce convivência, a afabilidade, os momentos de franca interação [...]” (FREITAS, 2011, p. 217). Sobre o sentido do teatro para Ramon, afirma:

Acreditava na cultura como possibilidade de expressão das camadas mais pobres da população. Via no teatro essa válvula preciosa por meio da qual poderia fazer escapar seus anseios, trazer à luz suas necessidades, fazendo uso de um discurso direto e sem retoques. O espaço ideal onde emoldurar uma realidade da qual não se orgulhava, mas para a qual, antes, reivindicava e buscava soluções dignas (Idem, p. 220).

Walter comenta sobre o interesse de Ramon “pelo recorte do drama, pela pequena notícia, pelo detalhe quase insignificante que a realidade lhe fornecia” (Idem), não sem “um incessante retorno ao imaginário, por meio do qual muitas vezes encontra as soluções inalcançáveis na realidade objetiva, e inesgotável relação com a esperança” (Idem). O cotidiano da periferia de Belém, onde viveu durante toda a vida, foi fonte valiosa para sua dramaturgia,

⁹⁹ Escritor, dramaturgo, poeta, jornalista, arquiteto e compositor paraense. Em seu único disco, *Tuyabaé Cuaá* (1988), gravado originalmente em vinil e relançado em CD no ano de 1998, Walter arquiteta uma linguagem poética a partir de subdialetos da região amazônica e apresenta uma sonoridade entrecortada de ritmos inusuais. Faz uma pesquisa grandiosa da linguagem amazônica e constrói novos vocábulos a partir de expressões indígenas, africanas e do falar caboclo ribeirinho. Participou de *Tambor de Água*, do Grupo Usina Contemporânea de Teatro e de *Hamlet – um extrato de nós*, do Grupo Cuíra. Disponível em: <https://www.last.fm/pt/music/Walter+Freitas/+wiki>. Acesso em 26/12/2019.

que exibia as lutas e registrava a lida, a força e resistência de uma gente entregue à própria sorte. Walter enaltece a enorme capacidade de retratar a gente paraense com uma exatidão liberta dos “falsos arroubos de exagerado protecionismo a que muitos autores são conduzidos pelo excessivo zelo que as causas sociais facilmente fazem brotar” (Idem). Observa nele a destreza do artesão e a clarividência do mestre ao dar contornos de grande acontecimento a esse universo particular e desprezado pela grandeza da História. Segundo Walter, seus personagens nutriram-se da sensibilidade de alguém cuja carne foi castigada pela hanseníase, o levando a transplantar das ruas para a cena presenças que “desfiam um rosário de martírios” (Idem). A despeito de todo o sofrimento decorrente de uma doença ainda carregada de estigma, Walter registra a presença de uma ironia marcante e de um humor que, aliados a poderosas encenações, resultavam na “mais bem engendrada carpintaria teatral” (Idem).

A figura do educador continuamente cercado de jovens, sempre atento e disposto a dividir seus conhecimentos sem, no entanto, apresentar fórmulas prontas, é outro traço ressaltado por Walter. Segundo ele, conduzia o trabalho coletivo com uma entrega rara, valorizando as sugestões de todos, mesmo à custa da necessidade de rever as próprias ideias. Penso que esse importante papel o aproxima ainda mais de Paulo Santana, que se fez diretor através do exercício de oferecer a inúmeros atores e atrizes iniciantes as primeiras lições sobre teatro. Embora em esferas diferentes – Ramon dava aulas na própria residência, praticamente transformada em escola, e Paulo em instituições de ensino. Em comum, a habilidade de conciliar as funções de encenador e mestre, incorporando novos talentos aos seus grupos, garantindo a renovação necessária e fortalecendo-os enquanto espaço de formação.

3.6.4. A trajetória do grupo (1987 – 2005) – a retomada

Ao último espetáculo criado em parceria com Ramon Stergmann, *Iby Ey Marã*, em 1984, segue uma fase de transição, conforme Paulo Santana. Após os primeiros anos de intensa produção, quando ele identifica um celeiro de atores e artistas responsáveis pela fundação de novos grupos, o corpo-grupo foi acometido de certo esmorecimento, devido à saída de muitos integrantes que precisavam garantir a própria sobrevivência. Outras dificuldades comuns a tantos grupos também levaram a uma interrupção de três anos: a falta de um local para ensaios e guarda de material cênico, além dos recursos para manter legalizada a documentação do grupo. Contudo, se manteve pulsando, ainda que vagarosamente, graças à teimosia de Paulo Santana e do ator Otávio Rodrigues, até que em 1987 retornaram com *No Reino do Rei*

Reinante, de Tércio Ribeiro Moraes. A lenta reestruturação apoiou-se na busca de espaços alternativos como bares e praças públicas para sustentar as novas temporadas.

O retorno aos palcos coincide com o início da gestão de João de Jesus Paes Loureiro na Secretaria de Estado da Cultura, marcada por ações direcionadas à valorização da cultura paraense. Segundo Paulo, houve grande estímulo à produção nos municípios, visando a afirmação dos valores culturais regionais, o fortalecimento das entidades e produtores culturais independentes, assim como a valorização das linguagens artísticas através dos editais de artes, conveniados com a Fundação Nacional de Artes Cênicas – FUNDACEN e SEMEC, da Prefeitura Municipal de Belém – PMB. Criou-se um espaço para ensaios de grupos teatrais, a disponibilização de uma biblioteca e a implantação da sede da FESAT (FURTADO, 2015, p. 68).

A busca por se manter vivo trouxe a necessidade de reinvenção, a ponto de formalizar uma nova vertente de trabalho através da criação da Companhia Corpos de Rua. Durante dois anos – 1988 e 1989 - o Palha praticamente assumiu uma identidade diferente, digamos assim. Invadiram os bares da cidade com o trabalho intitulado *Se não gostaram é porque não entenderam* (Parte I e II), fazendo sucesso com o chamado teatro besteiro, conseguindo até mesmo garantir algum recurso financeiro. Alguns atores do Grupo Experiência, como Paulo Vasconcelos, integraram o elenco da Companhia. É interessante notar o quanto o Grupo alargou as fronteiras da linha que até então norteava sua produção, e tratou de perseguir uma alternativa para continuar em cena. Um movimento, aliás, retomado em 2005, com uma nova versão que ganhou o subtítulo de *A Revanche*. Intuo que tal direcionamento sinaliza a capacidade desse corpo-grupo em se adaptar facilmente a novas demandas e necessidades, e representa uma espécie de linha de fuga relacionada à sua própria constituição. Arriscar outro formato, outros temas, outros tons, outro tipo de construção dramaturgica, outro elenco, sem a segurança da caixa preta do teatro e se valendo de uma dinâmica diferente da costumeira, demonstra a coragem de se lançar a novas experiências.

Figura 47: *Se não gostaram é porque não entenderam - A revanche* (2005).



Fonte: Acervo do Grupo.

Esse caminho favoreceu uma inserção maior no circuito da vida noturna da cidade, ainda pouco explorado pelos grupos da cidade, mas não afastou as dificuldades decorrentes da falta de patrocínio e apoio dos órgãos (in)competentes de cultura. Paulo Santana conta que periodicamente os atores se reuniam na tentativa de articular uma volta, mas as dificuldades ainda eram muitas, como, aliás, continuam sendo. Apesar da gana por produzir e da notória necessidade de juntar forças para melhorar os canais de comunicação com o poder público, a classe teatral não conseguia se organizar, e as divergências dentro da Federação de Teatro eram cada vez maiores.

Em sua dissertação, Paulo comenta o quanto os grupos precisavam se sujeitar ao clientelismo, pois o financiamento das montagens, assim como as indicações para participar de mostras e festivais fora do estado, dependiam das relações de amizade entre gestores e os produtores dos grupos. Observa que a SECDET, criada em 1975, priorizava o turismo, com as ações concentradas na restauração do Patrimônio Histórico, fazendo com que os grupos amargassem uma verdadeira via-crúcis em busca de patrocínios e apoios institucionais. Segundo Paulo, os únicos que tinham acesso a algum apoio eram os grupos Cena Aberta e Experiência, em função da amizade de seus diretores com secretários em exercício: “Os grupos novos formados na periferia da cidade não tinham espaço e nem apoio deste órgão do Estado, pelo contrário, eles incomodavam com suas montagens e ocupação dos poucos espaços existentes em Belém” (FURTADO, 2015, p. 43).

Novamente, mais um período de repouso do grupo propiciaria a aproximação de Paulo Santana com outro coletivo, o Experiência. Entre 1990 e 1991, Paulo Santana integrou o elenco de três de seus espetáculos: *Senhora dos Afogados*, *A Menina do Rio Guamá* (1990) e *O Bichinho da Maçã* (1991), os dois últimos com direção de Geraldo Salles. Embora destaque o

primeiro processo de montagem como um grande aprendizado, Paulo comenta sobre suas divergências acerca do modo de trabalho do grupo: “[...] na verdade eu vinha de uma outra escola, onde tinha roupa pra ensaiar, tinha aquecimento. E eu cheguei lá, não tinha isso, ninguém mudava a roupa” (FURTADO, 2017). Conta que essa questão foi inclusive motivo de atritos, pois ao expor ao grupo seu incômodo foi chamado de amador, ao contrário deles, que se viam como profissionais, conforme uma das atrizes. Este episódio é bastante indicativo das diferenças entre os grupos, no que diz respeito aos procedimentos e acordos.

Até que em 1994, graças à Casa de Estudos Germânicos – UFPA, o Grupo Palha estreou *O Mendigo ou o Cachorro Morto*, no qual Paulo atuava ao lado de Alberto Silva Neto, integrante do Grupo Usina Contemporânea de Teatro. O espetáculo, dirigido por Kil Abreu¹⁰⁰, foi apresentado no Palácio Antônio Lemos¹⁰¹, onde funcionam a Prefeitura de Belém e o Museu de Arte de Belém. Pela primeira vez, o Palha ocupava espaços patrimoniais da cidade, e, ironicamente, a sede do poder municipal foi o palco para o texto de Bertolt Brecht sobre as relações de poder entre os homens, não sem evidenciar “o lírico que nasce das situações concretas; o choque entre a arrogância do poder e a falta de crença dos subjugados” (FURTADO, 2015, p. 81). Vários artistas remanescentes de outros grupos colaboraram na montagem: Anibal Pacha e David Matos, que haviam integrado o Usina Contemporânea de Teatro, Zê Charone, atriz e produtora do Grupo Cuíra que iniciou sua carreira no Palha, e Luís Otávio Barata, do Cena Aberta, que criou os figurinos, e de quem Paulo se reaproximava depois de muito tempo. Ele diz: “[...] aí a minha amizade se fortalece mais ainda com o Luís Otávio Barata, porque ele assistia os ensaios [...]e fez um figurino lindo, escandaloso!” (FURTADO, 2017)

¹⁰⁰ Jornalista e crítico paraense radicado em São Paulo desde 1995, se tornou um dos principais pensadores do teatro brasileiro. Atualmente é curador teatral do centro Cultural São Paulo.

¹⁰¹ Construído em 1883 para ser a sede do poder municipal, abrigou o Tribunal de Relação, a Junta Comercial, o Conselho Municipal e a Câmara de Deputados. Idealizado pelo projetista José Coelho da Gama e Abreu, possui linhas do neoclássico tardio. Localizado no bairro da Cidade Velha, centro histórico de Belém, sedia o Gabinete do Prefeito, a Coordenadoria de Comunicação Social e o Museu de Arte de Belém. Disponível em: http://www.culturapara.art.br/museus_galerias.htm. Acesso em 01/01/2020.

Figura 48: Paulo Santana em *O Mendigo e o Cachorro Morto* (1994).



Fonte: Acervo do Grupo. Foto: Lila Bemerguy.

A universidade surge como possibilidade de espaço de atuação em 1996, quando Paulo foi contratado pela UNAMA – Universidade da Amazônia para coordenar o Setor de Artes Cênicas e Musicais. Durante doze anos, realizou um trabalho muito significativo para a cidade, desenvolvendo projetos como o Coro Cênico, sob a direção de Joelma Telles, outro sobre

as pastorinhas - tradicional expressão teatral popular que ocorria nos bairros de Belém, à época do Natal - e ainda o Projeto Memórias, através do qual foram produzidos documentários sobre vinte e duas personalidades paraenses ligadas ao teatro, dança, artes visuais e literatura. Além disso, os onze espetáculos montados e apresentados nas dependências da Universidade e seus Campi, praças, teatros, mostras e festivais regionais e nacionais, fizeram surgir o Usina de Teatro, um grupo que extrapolou as fronteiras da Academia, onde muitos artistas de teatro da cidade deram os primeiros passos.

Paulo comenta a respeito da relação com o teatro popular, na experiência com as pastorinhas:

[...] na verdade eu pego esse teatro popular, todo puro, e venho com uma loucura, com um trabalho, a parte vocal, a parte teatral, vou rasgando com toda a estrutura tradicional. Eu contava todo ano a mesma história de forma diferente. Então eu me coloquei como um artista popular, bebendo das influências que nos cercavam, e reinventando a história do menino Jesus, foi do caralho isso (FURTADO, 2017).

Enquanto Paulo Santana dedicava-se à direção desse grupo no âmbito da universidade – exercício que retomaria alguns anos mais tarde, em 2010, quando se tornou professor da Escola de Teatro e Dança da UFPA – o Palha permanecia em repouso. Ele reitera a opinião de que o início dos anos 2000 foi marcado por uma crise de pensamento e ação no teatro, quando o isolamento dos grupos e o enfoque individualista dos temas contribuíram para a esterilidade do movimento teatral (FURTADO, 2015, p. 93). Contudo, em 2002, o Grupo Palha começou a viver uma outra fase, depois de muitos anos adormecido; até 2005, Paulo Santana a denomina de “o retorno”.

Dois encontros foram essenciais para esse despertar: com o professor de literatura Rodrigo Barata e com a produtora Tânia Santos. Rodrigo foi responsável por instigar o diretor a uma nova criação, quando, numa conversa de bar, sugeriu o texto *O Marinheiro*, de Fernando Pessoa. Tânia, que a essa altura já namorava com Paulo Santana e começava a acompanhá-lo nos devaneios artísticos, faria sua primeira incursão como produtora de teatro, ao lado de Priscila Brasil. Convidada a escrever o primeiro projeto para o Grupo Palha, a mulher-dia aos poucos se deixaria entranhar pela mulher-noite, mergulhando cada vez mais no universo ainda pouco familiar.

Os mundos díspares da economista e do diretor teatral foram gradualmente se conectando em uma única vibração. *De eterno e belo...há apenas o sonho* (2002) foi o título da montagem inspirada no poema de Pessoa com a qual o grupo voltou aos palcos, além de marcar o início na incursão por espaços não convencionalmente usados para espetáculos, como a sede do Grêmio Literário e Recreativo Português¹⁰². O ambiente, rodeado de fotografias dos antigos diretores da instituição, com janelas para o centro comercial e ao fundo o rio, vinha bem a calhar com a atmosfera misteriosa e onírica da história imaginada pelo poeta português.

Figura 49: Elias Hage, Edson Chagas, Beto Benone em *De eterno e belo, há apenas o sonho* (2002).



Fonte: Acervo do Grupo.

¹⁰² Fundado em 1867, desde 1906 funciona em sua segunda sede, na Rua Manoel Barata, centro de Belém.

O espetáculo apresentado em um prédio histórico, aliás, é um dos muitos realizados a partir dos anos noventa, também por outros coletivos e instituições como a Escola de Teatro e Dança da UFPA. A alguns, os espaços patrimoniais serviram de cenário ideal, mas não se pode negar a existência, nesse movimento, de um ingrediente relacionado à política cultural que fecha as portas dos teatros aos grupos. Paulo acrescenta que o debate sobre a apropriação e revitalização dos centros históricos e a preservação dos monumentos materiais e imateriais contribuiu para as inúmeras montagens nesses espaços (FURTADO, 2015).

Portanto, recorrer à utilização de edifícios históricos da cidade concilia questões de ordem poética e prática: a de ser um espaço que, por algum motivo serve à encenação, coadunando com o texto, e, vez por outra, com alguma intenção de experimentalismo, e a grande dificuldade dos grupos em arcar com as altas taxas cobradas nos teatros. Apenas para dar uma breve dimensão do quanto isso ocorreu, além dos já citados *O Mendigo ou o Cachorro Morto*, nas escadarias do Palácio Antônio Lemos, e *Senhora dos Afogados*, no Solar da Beira, outros exemplos: do Grupo Experiência, *Édipo Rei*, apresentado na escadaria do Theatro da Paz, a Cia Nós Outros apresentou *Fica Comigo esta Noite* no Palacete Bolonha¹⁰³ e *Quarta-Feira Sem Falta lá em Casa*, no Museu da UFPA¹⁰⁴, além das montagens da Escola de Teatro e Dança: *As Bacantes*, no pátio interno do Palácio Antônio Lemos, *As Noivas*, no Solar da Beira e *Muito Além do Eu Te Amo*, no Núcleo de Artes da UFPA (FURTADO, 2015, p. 102).

O Palha seguiu colocando em cena uma dramaturgia menos colada aos temas regionais, a exemplo do *De Eterno e Belo há apenas o Sonho*. Em 2004, *O Burrinho Pedrês*, adaptação de Edielson Goiano do conto de Guimarães Rosa, foi montado graças a um edital da Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves¹⁰⁵ e apresentado em espaços públicos. No mesmo ano, *Van Gogh, o Suicida da Sociedade*, com dramaturgia do próprio Paulo Santana, teve nos escritos de Antonin Artaud fundamentos para a criação de “um teatro físico, calcado na máxima expressão do ator (Beto Benone) no espaço, no estudo da linguagem visual dos objetos, da linguagem dos

¹⁰³ Idealizado pelo engenheiro Francisco Bolonha e construído em 1905, localiza-se na Av. Governador José Malcher, 295, centro de Belém.

¹⁰⁴ Primeiro museu federal voltado à preservação e difusão das artes visuais da Amazônia, instalado no Palacete Augusto Montenegro, de arquitetura eclética. O acervo é composto por pinturas, desenhos, cartuns, fotografias, gravuras e esculturas dos séculos XIX aos dias de hoje. Criado em 1984 para identificar, difundir, preservar e valorizar a produção artística regional e nacional, localiza-se na Av. Governador José Malcher, 1192. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Museu_da_Universidade_Federal_do_Para. Acesso em 01/01/2020.

¹⁰⁵ Instituição do Governo do Estado do Pará, tem por missão fomentar, preservar e difundir os bens culturais, assegurando o acesso às formas de linguagem de arte e ofício e o desenvolvimento das artes em geral mediante atividades nas áreas de ensino, extensão, experimentação e pesquisa, de forma a promover o homem como agente de sua própria cultura. Dispõe de cinco prédios, todos tombados pelo patrimônio histórico: o Prédio sede, o Núcleo de Oficinas Curro Velho, a Casa da Linguagem, a Casa das Artes e o Teatro Experimental Waldemar Henrique. Disponível em: <http://www.fcp.pa.gov.br/institucional>. Acesso em 01/01/2020.

sons e gritos [...]” (FURTADO, 2015, p. 104). A parceria com a produtora Tânia Santos dava seus frutos, pois o grupo conseguiu patrocínio do Circuito Cultural Mastercard Belém através da Lei Municipal de Incentivo Tó Teixeira, e ainda recebeu sete prêmios¹⁰⁶ na XX Mostra da FESAT, em 2005.

O trabalho que encerra essa fase é uma nova versão de *Se não gostaram é porque não entenderam* (2005), que ganhou o subtítulo *A Revanche*, já mencionada. Paulo define o trabalho do seguinte modo: “Um espetáculo show com vasta distribuição de brindes e sem pudores ou meias palavras, tudo dito de forma direta e explícita” (Idem, p. 112).

De 2006 a 2010, o Grupo Palha alçou voos a partir da frutífera parceria com o dramaturgo Carlos Corrêa Santos, autor dos cinco espetáculos montados nesse período. A seguir, abordo alguns aspectos não apenas relacionados a essa fase, mas que tocam no modo como o grupo se coloca em relação ao texto. No caso do Palha, especificamente, isso me parece importante, na medida em que o próprio Paulo Santana evidencia, em sua dissertação, o peso da escrita dramática em suas encenações.

3.6.5. A trajetória do grupo (2006-2016) - O Palha e a dramaturgia

Como um bom herdeiro de Cláudio Barradas, para quem o texto é o elemento crucial no teatro, Paulo Santana enfatiza a importância da aliança com os dramaturgos que escrevem para o Grupo Palha. Ele afirma a crença na indissociabilidade entre a pesquisa da linguagem cênica e a experimentação de uma nova dramaturgia, e destaca a prática de colaboração entre o coletivo e o dramaturgo, por meio da discussão de temas e improvisações que dão base para a escrita do texto e ao mesmo tempo determinam em grande parte as propostas cênicas (FURTADO, 2015). Para Paulo, é essencial que a literatura dramática se permita corporificar no espaço físico do palco, aberta a interferências dos atores e demais envolvidos no processo de criação.

Nesse sentido, toca no modo como se estabelece a parceria entre o dramaturgo e o grupo; uma relação que exige uma delicada sintonia entre individualidade e coletividade. Para Paulo, o dramaturgo que permanece preso ao seu mundo particular dificilmente poderá oferecer um material capaz de dialogar com o grupo em processo criativo. Considera o trabalho coletivo “a base da produção teatral livre e democrática, única forma de fazer um espetáculo, um amplo painel de contradições e lucidez e não deverá restringir-se ao trabalho com a escrita cênica” (Idem, p. 208). Define, portanto, o Grupo Palha como um núcleo que assume a criação em

¹⁰⁶ Melhor direção, melhor espetáculo adulto, melhor iluminação, melhor figurino, melhor maquiagem, melhor trilha sonora e melhor ator.

conjunto com o dramaturgo, ou seja, mesmo quando escolhe montar um texto “pronto”, este precisa ser passível de mudanças e reconstruções, resultantes do aprofundamento do trabalho “em uma dimensão mais eficaz e vigorosa.”

Os autores paraenses tiveram sempre a preferência do Grupo, no intuito de valorizar a cultura da região e estimular novas estruturas e linguagens, pensamento semelhante ao do mestre Cláudio Barradas. Depois do amazonense Márcio Souza, o Palha montou textos dos conterrâneos Raimundo Alberto, Ramon Stergmann, Carlos Corrêa Santos e José Maria Villar, além do capixaba Tércio Ribeiro de Moraes. Dramaturgos como Bertolt Brecht, Samuel Beckett, Fernando Arrabal e Eugène Ionesco, e ainda, Fernando Pessoa e Guimarães Rosa.

Conforme já apontado anteriormente, a obra de Márcio Souza foi muito importante no delineamento daquilo que interessava ao Grupo falar, mesmo tendo montado apenas *Jurupari*, *a Guerra dos Sexos*. Com Ramon Stergmann, o Palha teve uma relação bem mais próxima, pois as três peças assinadas por ele foram escritas em colaboração com o grupo. Trinta e três anos separam as montagens dos dois textos de Raimundo Alberto, a primeira em 1981 e a segunda em 2014. Carlos Corrêa Santos foi o autor que acompanhou o produtivo período de 2006 a 2009; das cinco obras, duas atenderam a demandas de empresas, e das outras três é possível destacar o foco em personalidades paraenses como um traço comum. A meu ver, uma retomada de temas ligados à realidade local sob uma chave diferente da fase inicial, quando se buscou uma poética bem mais próxima do universo mítico da Amazônia.

Figura 50: Abigail Silva em *Nu Nery* (2006).



Fonte: Acervo do Grupo.

Em 2006, o Palha conseguiu a proeza de levar à cena três espetáculos, algo raro no contexto do teatro de grupo, certamente fruto do empenho da produtora Tânia Santos, na missão de garantir condições mínimas para as montagens. A primeira foi *Nu Nery*, que partia do triângulo amoroso vivido pelo pintor paraense Ismael Nery, sua esposa Adalgisa Nery e o escritor Murilo Mendes. Único grupo da região Norte contemplado pelo Prêmio Funarte Petrobrás de Fomento ao Teatro, esse trabalho ficou dois anos em cartaz e circulou por cinco estados brasileiros, além de participar do Festival Brasileiro do Teatro de Itajaí, em Santa Catarina. No elenco, uma das

atrizes fundadoras, Abigail Silva, “que entende a estética do grupo e abre todos os caminhos para qualquer criador. Sua participação nesta montagem para viver Adalgisa Nery foi o oxigênio do projeto com sua capacidade de transformar, junto com a direção, uma ideia em realidade” (FURTADO, 2015, p. 126). Tânia Santos ressalta esse momento como um marco na trajetória do Palha, de uma vitória importante sobre as impossibilidades de manutenção do grupo em nível de patrocínio e apoio, e de projetar o grupo nacionalmente.

O segundo espetáculo, *Uma flor para linda flora* (2006), foi realizado graças a uma encomenda da Eletronorte, com foco no tema da preservação da natureza. O teatro empresarial, “cujo objetivo é motivar e treinar os administradores, gestores e os colaboradores através da representação, do jogo, da dinâmica e da vivência, de acordo com a realidade e necessidade da empresa” (Idem, p. 137), mostrava-se, então, como uma alternativa rentável. Mesmo com algum incômodo por ter que aceitar as regras ditadas pela empresa, o que tende a aproximar o teatro da mera mercadoria, o grupo se dispôs a experimentar um novo sentido para o fazer, diante da necessidade de sobrevivência.

O terceiro, *Júlio irá voar* (2006), cujo texto de Carlos Corrêa Santos havia recebido o Prêmio Funarte de Dramaturgia, recriava a história do poeta, jornalista e inventor Júlio César Ribeiro de Souza, destacando a polêmica em torno do pioneirismo da navegação aérea. Conforme Paulo Santana, alguns pesquisadores afirmam ter sido ele “o primeiro homem a descobrir e provar a existência do que hoje se conhece como aerodinâmica” (Idem, p. 138). Paulo também ressalta a fala do dramaturgo sobre a parceria:

Meu segundo pouso na alegria foi ter outra vez aninhado minha escrita teatral na genialidade de Paulo Santana. A precisão, criatividade e generosidade desse grande diretor e encenador põe asas delicadas e ferozes no que tramo. Só voa de fato um dramaturgo quando guiado por grandes conhecedores dos tablados (Texto do programa do espetáculo, 2007 apud FURTADO, 2015, p. 139).

Com o patrocínio da Amazônia Celular, através da Lei Semear, cumpriu várias temporadas, e até 2007 fez várias apresentações pelo interior do estado. O edital da Caixa Cultural em 2009 permitiu que o público brasileiro conhecesse um pouco do teatro paraense. Ainda em 2007, a contratação da Eletrobrás viabilizou *A Fábula das Águas Tristes*, apresentado em Tucuruí - PA. O texto que marcaria o término da parceria com Carlos Corrêa Santos foi *Theodoro*, encenado em 2009 graças aos prêmios SECULT de Artes Cênicas e ao Myriam Muniz, da Funarte. A encenação mesclava elementos da revista de costumes paraense e teatro documentário para contar a vida do artista plástico Theodoro Braga¹⁰⁷.

¹⁰⁷ Theodoro José da Silva Braga (Belém, 1872 - São Paulo, 1953). Pintor, decorador, professor, caricaturista, historiador, crítico de arte. Forma-se pela Faculdade de Direito do Recife em 1893. Cursa a Escola Nacional de Belas Artes (Enba), no Rio de Janeiro, e volta-se para a pintura histórica e artes decorativas. De volta ao Pará,

Figura 51: *Júlio irá Voar* (1996). *Theodoro* (1996).



Fonte: Acervo do Grupo.

Em função das temporadas longas e da intensa circulação dos espetáculos, o Grupo precisou substituir vários atores e atrizes, algo que exige do corpo-grupo um exercício de se adaptar a novas configurações. No entanto, os atritos com o dramaturgo impediram que os trabalhos sobrevivessem. Segundo Paulo Santana, apesar dessa relação ter sido de grande valia, a postura de Carlos Corrêa, de divulgar seus trabalhos citando apenas o próprio nome, começou a desagradar o elenco. Por outro lado, no final de 2009, o autor envia e-mail informando que, a partir daquela data, o grupo estava desautorizado a apresentar os referidos espetáculos.

Desfeita a parceria, Paulo Santana convidou um velho amigo do Grupo, José Maria Vilar, para participar do projeto de encenação denominado “caminhos das águas”. A ideia era montar os textos *Cobra Norato*, de Raul Bopp, *As Mulheres e a Mulher que empalhava Bichos*, de José Maria Vilar, e *Cobras*, inspirado no romance *Rio de Raivas*, de Haroldo Maranhão. Em 2011, *Cobra Norato* foi inscrito no edital da Lei SEMEAR, conseguindo aprovação para captar recursos, mas encontra todas as portas fechadas a qualquer patrocínio (SANTANA, 2015, p.131). O sonho de revisitar o poema que havia sido uma importante referência na sua formação,

dedica-se ao estudo de motivos decorativos indígenas e da flora e fauna locais. Fixa residência em São Paulo e, em 1925, torna-se professor do Instituto de Engenharia Mackenzie e diretor da Escola de Belas Artes. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10853/theodoro-braga>. Acesso em 01/01/2020.

pelas mãos de Cláudio Barradas, não se concretizou, mas permanece pulsando: “Sou apaixonado pelo texto! Ainda vou montar!” (FURTADO, 2017)

Contudo, no mesmo ano, a alternativa para a montagem de *As Mulheres e a Mulher que empalhava Bichos* (2011) surgiu com o lançamento do edital do Prêmio Funarte de Teatro Myriam Muniz. O Grupo Palha foi então contemplado, mobilizando uma equipe de dezesseis pessoas, entre atores e técnicos, apesar de enfrentar o antigo problema da falta de espaço para os ensaios, minimizado pela parceria com a Escola de Teatro e Dança da UFPA e o Teatro Cláudio Barradas. A partir do retrato da vida de seis mulheres de uma comunidade ribeirinha da região amazônica, o Grupo retoma o tema da natureza mítica do universo amazônico, “com o sabor do linguajar regional, que nos põe em contato com uma melodia da língua brasileira bem diferente das que o teatro tem rotineiramente explorado” (FURTADO, 2015, p.159). A cenografia, composta por estivas, traduziu a ideia do rio barrento que abrigava muitos dos “causos” obscuros das vidas daquelas mulheres.

Do ambiente ribeirinho à Belém dos anos 50. *Cobras* (2012) era “uma releitura histórica, onde a ironia dos personagens aponta impiedosamente para a hipocrisia e a indigência intelectual da então elite paraense, quando o sarcasmo vira uma arma à serviço da crítica social, da própria representação de Belém e seus habitantes” (Idem, p. 165). Adaptada por José Maria Vilar, a peça trazia o clima de traição, mentira, ódio e bajulação da provinciana cidade, em torno do governador do Pará e do dono do único e prestigiado jornal, a Tribuna do Norte (Idem). Mais uma vez, os recursos vieram do Ministério da Cultura, através do Prêmio Pró-cultura de Estímulo ao Circo, Dança e Teatro, lançado em 2010.

Em 2014, a oportunidade de trabalhar novamente com a obra de Raimundo Alberto se fez presente por meio do convite para participação no V Seminário de Dramaturgia Amazônica, coordenado pela prof^a. Bene Martins, da ETDUFPA, no qual o dramaturgo seria homenageado. Contando apenas com o espaço para os ensaios, *Mansos da Terra* foi apresentado durante o Seminário. Em cena, o coronelismo que mantém o povo subjugado na sempre injusta e desigual luta pela terra.

O interesse pela dramaturgia mundial os leva, em 2017, a uma pesquisa sobre o Teatro do Absurdo. As leituras de peças de Samuel Beckett, Fernando Arrabal e Eugène Ionesco resultaram na escolha das seguintes obras, respectivamente: *Esperando Godot*, *Fando e Lis* (2017) e *As Cadeiras* (2017). Paulo e Tânia resolveram driblar a velha conhecida dificuldade da falta de espaço para os ensaios trabalhando dentro do pequeno apartamento onde moram. Para isso, foi preciso dividir o elenco em três equipes, embora a ideia do projeto fosse dar oportunidade a todos de acompanharem o processo de produção. Durante seis meses leram e

estudaram juntos os textos, buscando compreender de que modo eles atravessavam as vidas de cada um, suas angústias, medos e desejos.

Figura 52: *Esperando Godot* (2017).



Fonte: Acervo do Grupo.

3.6.6. A grupalidade e o diretor

O Grupo de Teatro Palha configura-se como um coletivo bastante flutuante, que se aglutina em torno do diretor Paulo Santana. Pertence a um modelo de grupalidade cujo eixo está intrinsecamente ligado às propostas e concepções de um indivíduo. Considerando que todos os espetáculos foram dirigidos por Paulo, é possível afirmar que, do recorte aqui abordado, é o grupo no qual a relação diretor-coletivo é mais intensa. Por outra via, Paulo também nunca dirigiu outro grupo, com exceção do trabalho desenvolvido no âmbito institucional: o SESC, a Usina de Teatro da UNAMA e a Escola de Teatro e Dança, da qual é professor. Portanto, o trânsito entre outros grupos - Experiência, Cuíra e Dramática Companhia - aconteceu apenas como ator. Ao mesmo tempo em que diz ter sido sempre muito solitário na direção, ele percebe esse traço comum entre os grupos da cidade, o de se confundirem com os seus diretores:

Belém é isso, as pessoas são mais fortes. Isso me remete ao Luís Otávio Barata dizendo que nós somos bicudos, nós nunca vamos poder ficar juntos no mesmo grupo. Tanto que se tu pegas o jornal, na época, eles ouvem o Paulo Santana, o Geraldo Salles, o Luís Otávio Barata, o Henrique (FURTADO, 2017).

Perguntado sobre a sua maneira de dirigir, ele responde que se identifica muito com dois diretores importantes para ele: Cláudio Barradas e Cacá Carvalho, conhecidos por instigarem intensamente os atores, às vezes até mesmo com algumas explosões.

Eu acho que eu tenho essa doidice, essa coisa do Barradas e do Cacá, como forma de trabalhar. Eu não fico distanciado, enquanto tá estruturando, eu tô lá no meio, eu tô dentro da cena, eu provoço, eu brigo com ator. Hoje eu já não falo alto, eu vou lá e escroteio no pé do ouvido, entendeu? (FURTADO, 2017)

Reconhece uma significativa mudança no modo de lidar com os atores:

[...] antes eu ia pra porrada, eu brigava, hoje eu prezo pelo silêncio, eu me calo, porque o tempo é que cuida, é que cicatriza. O tempo cicatriza as mágoas, as dores. Então eu deixo isso pra que isso se reflita em um novo ser, que eu consiga enxergar. Alguns eu consigo ser menos, mas com uma afetividade muito grande, um respeito muito grande, mas eu tateio com cuidado, eu me aproximo com cuidado (FURTADO, 2017).

Inquieto, confessa a necessidade de ficar constantemente revendo, mudando, mexendo nas cenas dos espetáculos. Diante do desafio de manter um elenco com o frescor da estreia, busca estratégias que propiciem, nos atores, o contato com o trabalho a partir de novas perspectivas e dinâmicas, como, por exemplo, ensaiar alterando a sequência, de trás pra frente. Paulo comenta sobre a sensação recorrente de que os espetáculos nunca estão prontos, permanentemente inacabados; há sempre o que pode ser mexido, burilado. E talvez por isso, seja uma dor tão grande enterrar um espetáculo.

O depoimento de Paulo Santana acerca de teatro e amizade é bastante contundente. Diz que até mesmo quando as brigas provocam algum distanciamento, não há uma ruptura, pois a afetividade, o respeito e a admiração permanecem firmes. Cita o exemplo de Cláudio Melo, ator com quem trabalhou no *Experiência* e que também atuou no *Palha*, e de quem era muito amigo, pois moraram juntos durante anos. A parceria foi desfeita em função de desentendimentos triviais, mas é como se o teatro preservasse incólume uma essência de carinho e amor. Diz ele:

O Claudio Melo é um puta comediante, né? É outra pessoa que eu queria dirigir. Eu queria fazer com ele um solo, porque eu acho ele de um potencial incrível. Eu queria vestir ele de outras peles, porque eu acho que ele é um homem de várias. Então não tem rancor, não tem nada, o mesmo jeito de falar, de tratar, nunca nós tocamos no assunto. Sabe a sensação de que a pessoa falou o que eu precisava ouvir, eu precisava! Tu foste cruel comigo, mas eu precisava. Assim como aconteceu comigo, alguém já foi muito rude, mas com muito amor. Porque amor é isso, né? (FURTADO, 2017)

Paulo dá uma indicação interessante relacionada ao que entendo enquanto característica do movimento teatral de Belém, especificamente no tocante aos grupos: o fato de haver muitos encenadores fortes que imprimiram, na poética dos grupos, a elaboração da própria experiência. E mais, encenadores cujo exercício de liderança era natural e quase sempre moldavam, através de suas práticas, um modo de convívio teatral bastante estruturado com base na configuração de coletivo que guarda certa hierarquia, ou seja, onde o diretor é a figura que notoriamente conduz o grupo.

Dentre as várias formas de organização dos grupos, Paulo insere o Grupo Palha entre aqueles que construíram uma longa história assentada em um núcleo permanente reduzido, ao redor do qual circulam participantes que trazem um ar de renovação, ao lado dos integrantes mais antigos que, segundo ele, constituem o elo entre os diferentes momentos vividos pelo grupo. Na opinião do diretor, esse movimento garante a continuidade e o frescor do trabalho, unindo tanto os atores e atrizes mais experientes, como Abigail Silva, Nelson Borges, Elias Hage, Edson Chagas, quanto os mais jovens em torno do desejo de realizar um projeto de longo prazo. No caso do Palha, a atuação docente de Paulo Santana tem sido um fator fundamental para essa renovação, pois vários alunos que passaram por ele, no Curso de Formação de Ator da Escola de Teatro e Dança da UFPA, tiveram a oportunidade de integrar um processo de montagem do grupo. Ele complementa que, além de trazer uma nova pulsação ao trabalho, essa mistura permite a experimentação de cenas mais exigentes do ponto de vista físico, algo difícil para os atores com idade mais avançada.

Paulo destaca a maturidade do grupo e a construção conjunta do conhecimento, decorrentes, inclusive, desses atores e atrizes recém-saídos de um curso de ator. Reconhece neles novos afetos:

São meus amigos. Eles me ligam, a gente conversa, a gente vai pra casa junto, bebemos, sonhamos juntos. Eu vejo eles me ouvindo, eu digo vai estudar, toma esse livro, e eu vejo eles amadurecendo...é lindo! Tem muita afetividade aí, muito amor. E eu acho que todo ser humano devia viver em grupo, um momento da sua vida, sabe? Em grupo mesmo, que é a descoberta de si e do outro, do próximo (FURTADO, 2017).

Entre os mais antigos, ele destaca a atriz Abigail Silva, que participou dos primeiros espetáculos do grupo e passou muito tempo afastada, retornando em 2006, em Nu Nery:

[...] ela é uma peça muito importante dentro do Grupo Palha. Foi embora, morou no Rio de Janeiro, depois voltou, tava quieta, cuidando da mãe, quando a convidei. E eu percebo um laço muito forte, de amizade e saudade, de ver a minha amiga que começou a fazer teatro. Isso ganha uma proporção de emoção, de experiência, e ela traz isso pro Palha, fora a relação que tem comigo de afetividade, de memória do grupo. Então ela pra mim é um esteio dentro do grupo (FURTADO, 2017).

Abigail, por sua vez, declara toda sua admiração por aquele que considera um dos seus mestres, ao lado de Cláudio Barradas: “[...] são as pessoas mais importantes da minha trajetória de atriz, eu comecei a fazer teatro com os dois. Tudo que eu sei, em termos de interpretação, foram eles que me deram, e eu fui digerindo” (SILVA, 2018). Afirma que ambos fazem parte dela, tal a importância em sua formação, e que Barradas via em Paulo uma extensão dele próprio. Abigail revela, inclusive, que Cláudio Barradas recentemente manifestou o desejo de dirigir um espetáculo com o Grupo Palha.

A longa amizade entre Paulo e Abigail vem da adolescência, quando eram vizinhos e ela começou a frequentar a casa dele. Foram da mesma turma na Escola de Teatro e Dança da UFPA, e ela participou das primeiras reuniões para a criação do Grupo Palha. Lembra de ter ficado num certo dilema, pois na época a Escola não permitia a participação dos alunos nos grupos da cidade. Embora reconheça a bagagem teórica adquirida no Curso, sobretudo através de Cláudio Barradas, que lhe apontou os caminhos para compor uma personagem, ela escolheu viver a experiência que a Escola não poderia proporcionar, e integrou o elenco dos primeiros espetáculos do Palha, até o momento em que decidiu buscar outras vivências na capital carioca, no final da década de oitenta. Única remanescente da formação original, afirma que o longo período de distância nunca diminuiu o sentimento de pertencer ao Grupo: “Eu sinto que eu pertenço a esse grupo. Por mais que eu saia, faça trabalhos em outros lugares, talvez por o Palha ter me gestado, talvez isso faça com que eu não consiga cortar totalmente o cordão umbilical” (SILVA, 2018).

Cria do Grupo Palha, Abigail reafirma a característica dos artistas de teatro de sua geração: “[...] nós fazíamos tudo: luz, figurino, cenografia, a cola pra colar os cartazes. O Paulo tinha um fusquinha, entrava todo mundo e a gente saía pra colar cartaz de madrugada. E era uma festa!” (Idem). Salienta a participação inclusive na criação da dramaturgia, já que alguns textos eram construídos coletivamente, com texto final de Ramon Stergmann. Observa que o interesse pela linha regional, falando do caboclo, do ribeirinho, depois do indígena, não cristalizou o Grupo em uma única temática, pois passou por espetáculos que comportavam “uma regionalidade com um pé na universalidade” (Idem), como veremos mais adiante, a exemplo de *Nu Nery*, *Júlio irá Voar* e *Theodoro*, personalidades paraenses que se projetaram fora do Pará. Contudo, diz que Paulo Santana, apesar de revisitar temáticas e estéticas muito presentes na maioria dos espetáculos, está sempre querendo experimentar uma outra forma de fazer, como aconteceu com a trilogia do teatro do absurdo, “que fugiu completamente de tudo que ele tinha feito” (Idem).

Quanto ao diretor Paulo Santana, Abigail aponta a semelhança entre ele e Cláudio Barradas, no sentido de serem ambos muito exigentes e também capazes de conciliar duas frentes: a direção de ator – provocando e até mesmo brigando muito - e a encenação, pois têm uma visão ampla de todos os elementos cênicos: “O Paulo chama todo mundo que vai compor a equipe, mas ele tem tudo na cabeça. Já vem com as ideias do cenário, da luz, do figurino, da sonoplastia, tem todo o plano pronto, é impressionante! E o Barradas era exatamente assim” (Idem). Outro aspecto observado por ela coincide com a percepção do próprio Paulo, de que o tempo o tornou menos explosivo: “Hoje quando eu vejo ele dirigindo, é outra pessoa. Ele

mudou muito, foi se adequando, foi fazendo direção em música, em dança, e talvez o fato dele ter passado por várias linguagens tenha feito ele amadurecer e segurar a ansiedade” (Idem). Abigail diz que antigamente ele queria ver tudo logo pronto, e agora consegue delegar mais, o que talvez tenha diminuído a carga de estresse, pondera ela.

Como um bom regente (imagem usada por ela para se referir aos dois diretores), Paulo percebia quando havia algum ruído perturbando o convívio entre os atores e tratava logo de equalizar os ânimos. Abigail conta: “Quando ele sentia que o grupo tava muito tenso, ele fazia a reunião da roupa suja. A gente fazia uma roda e se podia falar tudo. Acabava ali, todo mundo se abraçava e ficava às mil maravilhas” (Idem). Comenta que isso era fundamental para o bom andamento do coletivo: “Pro coletivo funcionar bem, o mais importante é o respeito, aceitar as pessoas como elas são, e também não existir prepotência dos mais experientes” (Idem). Complementando a analogia com uma orquestra, Abigail diz: “O grupo toca uma partitura. Os instrumentos são diferentes, cada um tem uma tonalidade, mas tem que ir todo mundo junto. Todos têm que estar na mesma sintonia” (Idem). E, segundo a atriz, Paulo é daqueles maestros que sabem arranjar instrumentos mais e menos experientes para que a melodia seja harmônica, conseguindo integrar rapidamente os que vão chegando para garantir que o concerto não pare: “Ele tem esse lado amoroso muito forte, como se o grupo fosse uma extensão da família dele. Os afetos são muito grandes. Então, parece que o coletivo é um único corpo, e isso é muito legal” (Idem)

Formada em artes visuais, já que na época em que a família lhe cobrou um curso superior ainda não existia a Licenciatura em Teatro, Abigail enfatiza o quanto se sente movida pelo teatro e pelo Grupo: “Pra mim a síntese de tudo isso é o Palha. É o Palha que me move. Quando vejo o Paulo esmorecido digo não, bora lá, bora fazer. E sou sempre uma aprendiz. Sempre deixo da minha experiência e me coloco do lado da pessoa que tá começando” (Idem).

3.6.7. E, por fim, seguir...

Apesar do sonho ainda não realizado de um espaço próprio para ensaios, apresentações e preservação do material de cena, o Grupo Palha segue firme no propósito de fazer teatro em Belém do Pará. Os quarenta anos de história comprovam o tamanho da paixão e dedicação com que construíram uma parte muito importante da cena teatral na cidade, um desenho precioso desse bordado maior. Os mais de sessenta atores e atrizes, sessenta técnicos e vinte músicos que ajudaram nessa construção certamente testemunharam o amor, o talento e a generosidade

de Paulo Santana - um mestre, um homem de teatro capaz de aglutinar e disparar movimentos criativos com sua incrível vibração.

Ele faz questão de afirmar a preocupação em alcançar uma dimensão social, seja realizando oficinas e cursos de teatro nos bairros, seja estabelecendo parcerias com organizações não-governamentais, seja atuando junto a setores menos privilegiados da sociedade. Sem se descolar do movimento do teatro de grupo, cuja essência abarca a consciência de sua função política e a liberdade em relação às determinações do mercado, o Grupo Palha permanece batalhando pela continuidade.

O trabalho atento e amoroso de Tânia Santos à frente da produção fez do Palha um dos grupos paraenses que mais garantiu a inserção em editais de patrocínio, premiação e utilização dos benefícios das leis de incentivo à cultura, preservando as delicadezas e vicissitudes da criação. Depois de concluída a travessia, da margem do rio onde deixou a economista para fazer emergir a produtora-criadora, no processo de transformação da mulher-dia, apegada aos preceitos mercadológicos, em mulher-noite, enfronhada nos devaneios criativos, Tânia contabiliza:

Vinte e dois projetos escritos para captação de recursos [...]. Dezesesseis espetáculos produzidos ao longo de dezesseis anos de trajetória imbricada no processo criador do Grupo de Teatro Palha, dos quais nove foram produzidos com recursos oriundos de premiações; três produzidos com recursos captados por intermédio das Leis de Incentivo à Cultura; dois produzidos por contratação direta para atender eventos empresariais; três circulações nacionais, de espetáculos que garantiram ao Grupo reconhecimento de suas montagens (SANTANA, 2018, p. 153).

Números que indicam a expressiva produção do Grupo ao longo desses anos e se fazem acompanhar de muita amorosidade. Paulo diz que todas as suas relações duradouras vieram do teatro, “porque eu acho que o teatro escancara”. Até mesmo aqueles que nunca foram muito próximos, como Geraldo Salles, ele diz ter um apreço especial: “Hoje a gente olha e diz, o que que todos nós fizemos com essa cidade, né? O que nós aprontamos, né? Então isso é do cacete!” (FURTADO, 2017). Lembra de pessoas que fizeram parte do grupo e não voltaram, como Charles Serruya, Zê Charone e Denise Bandeira, pelas quais ele confessa um grande amor: “[...] são pessoas importantíssimas que, se hoje chegassem pra mim dizendo vamos fazer um espetáculo?, na hora eu toparia, porque são pessoas com quem há uma afetividade muito grande, e eu gostaria hoje de viver isso” (Idem). Elas fazem parte do maior sonho alimentado por Paulo: “Eu quero meu quintal, como diz o Manoel de Barros, e poder fabricar histórias com as minhas formiguinhas” (Idem). Nessa casa, então, o desejo de reunir a turma mais antiga para criar um espetáculo e fazer frutificar o amor pelo teatro, na qual eles tiveram papel tão fundamental.

Lamento não conseguir traduzir a gana nos olhos do Paulo enquanto falava dos saudosos amigos:

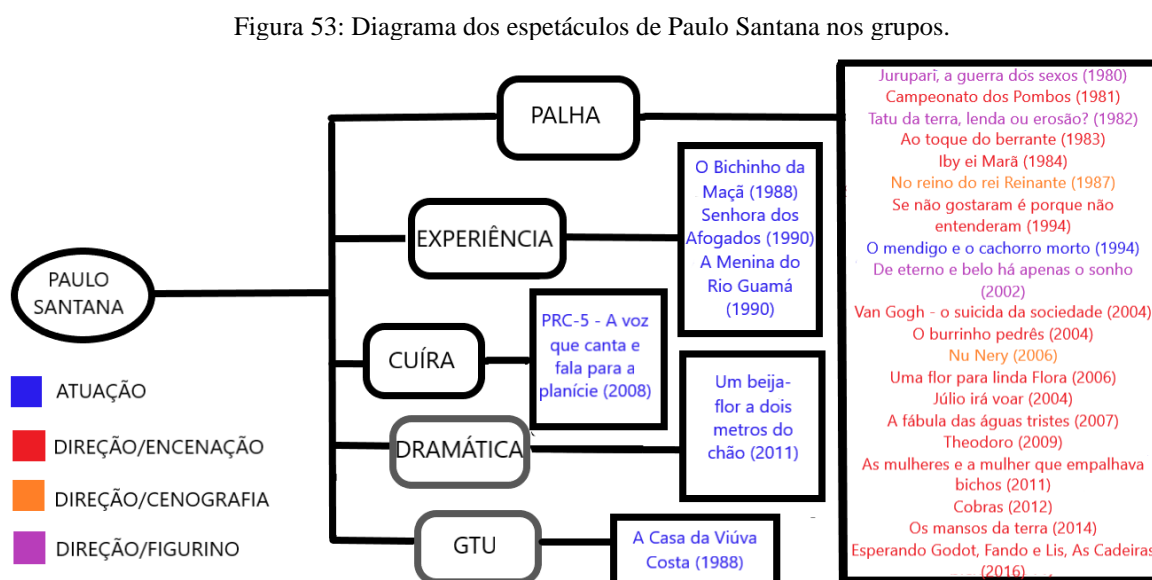
O Palha, a gente era amigo! A gente era família, a gente ia pro interior, a gente bebia junto, a gente se drogava junto, a gente brigava, ia pra boate, quebrava a boate junto, a gente ia pro teatro, ia ver os espetáculos juntos, no Waldemar Henrique, se produzia todo, com a roupa mais absurda, a gente ia pra abalar, a gente sentava pra incomodar os outros! Eles olhavam, olha o Grupo Palha! E tinha a ver com a amizade (FURTADO, 2017).

Fala com entusiasmo sobre a força das relações construídas durante os processos criativos: “[...] o processo de construção te mostra, te desnuda, te tira a pele e a gente se mostra muito mais” (FURTADO, 2017). Além do entusiasmo, a paixão pelo ofício de encenador transparece e transborda, ao comentar acerca da artesanania do teatro:

(...) tu juntas e formas imagens, tu abres, balanças, e tu arrumas, rearrumas, estruturas, de poesia, de imagem, de música, sensibilidade, égua, deus o livre, eu não sei fazer outra coisa. E te digo que eu sou apaixonado, apaixonado pelo que eu faço, e é isso que eu trago pra sala de aula, pros meus alunos (FURTADO, 2017).

Paulo se refere ao seu trabalho como professor demonstrando a mesma entrega com que seu grande mestre, Cláudio Barradas, conduzia as aulas e dirigia espetáculos, na mesma Escola de Teatro e Dança onde estudou e onde hoje é responsável pela transmissão de conhecimentos técnicos, mas, sobretudo, por transmitir esse arrebatamento pelo teatro aos jovens atores. Tradição constituída de muito afeto, movida por ingredientes repletos de humanidade.

Abaixo, diagrama que indica os trabalhos realizados por Paulo Santana no Grupo Palha e dos quais participou nos outros grupos, indicando a função em cada um.



Fonte: Elaborado pela autora.

3.7. GRUPO CUÍRA



Fazemos teatro para mudar o mundo. Mas por que o teatro? Porque o teatro entra, invade, por todos os lados. O teatro enriquece a alma, o intelecto. E vem a vontade de dividir isso com as outras pessoas. E juntá-las. E com isso espalhar o teatro pelo mundo. E mudá-lo para melhor.

(Texto retirado do Catálogo comemorativo dos 19 anos do Grupo Cuíra).

Cuíra: termo Nheengatu, comum do linguajar paraense, que significa vontade de fazer alguma coisa. Foi o nome escolhido para o grupo criado em 1982 por jovens cheios da vontade de fazer teatro. Mas não só, pois já integravam um outro grupo, o Experiência, que lotava as plateias com o espetáculo *Ver de Ver-o-Peso*, até mesmo quando chegou a fazer três apresentações no mesmo dia. Queriam descobrir um modo diferente daquele que conheciam; as ideias eram tantas, e a inquietação tamanha, que não couberam mais ali, no grupo onde estavam fazendo enorme sucesso. Queriam muito mais do teatro, e esse imenso querer os levou a compor um outro coletivo, no qual poderiam experimentar novas cenas, novos temas e sobretudo uma outra forma de convívio. Desde então, essa *cuíra* os mantém vivos, os lança em novos processos criativos, em empreitadas de fôlego, que continuam a construir uma das trajetórias de grupo mais interessantes da cidade de Belém, e quiçá do Brasil.

Wlad Lima, Olinda Charone, Claudio Barros, Uirandê Holanda¹⁰⁸ e João Lenine¹⁰⁹ foram os atores e atrizes que saíram do **Grupo Experiência** à procura da própria maneira de fazer. Insatisfeitos principalmente com a proposta de divisão dos cachês - cinquenta por cento para a direção e cinquenta por cento para o restante da equipe - eles questionaram de forma contundente e até conseguiram uma alteração, mas ainda não o suficiente. O escalonamento de pagamentos conforme a quantidade de cenas ou falas instituiu três categorias de atores, e provocou, naturalmente, uma desigualdade nada útil para a harmonia do coletivo. Segundo Olinda, toda essa discussão em torno dos ganhos financeiros foi um estopim para a discórdia e o clima estranho nos bastidores tornou-se insuportável: “A gente se rebelou contra aquela

¹⁰⁸ Maquiador, visagista e figurinista paraense, radicado no Rio de Janeiro. Também colaborou com o Grupo Usina Contemporânea de Teatro, em *Anjos sobre Berlim* (1990).

¹⁰⁹ Músico, produtor cultural, jornalista e fotógrafo paraense.

estrutura de poder que tinha sido colocada ali, e saímos mesmo, fomos falar do queríamos, inclusive falar mal deles” (risos) (CHARONE, O., 2018).

Wlad Lima ressalta a fase de produtividade e reconhecimento vivida pelo Grupo Experiência na época, tanto no Pará quanto em outras capitais do país, como já dito anteriormente.

O Grupo Cuíra nasce neste berço esplêndido do teatro amador. Alguns atores, inconformados pelo fato da única opção de um fazer teatral fosse a via do teatro regionalista batem em retirada entusiasmada e anárquica para um outro fazer que não se sabia bem o que seria. Só tinha uma certeza: havia uma cuíra, uma coceira, uma agoniação, um entusiasmo em fazer algo novo (LIMA, W., 2005, p. 23).

Agoniação é uma palavra que bem traduz o impulso criativo do grupo; a agonia que deságua na ação. Durante as quase quatro décadas de existência, as vinte e quatro montagens revelam a força desse sentimento descrito por Wlad e confirmam o quanto as cisões também podem ser potentes, quando apontam para a busca de um território onde os indivíduos se sintam contemplados em seus desejos como artistas. A coragem de renunciar ao sucesso rumo a novas aventuras fez despontar uma trajetória de inventividade e competência, movida sobretudo pelo amor envolvido.

A seguir, busco destacar a rede de trajetos e as diversas alianças estabelecidas a partir do Grupo Cuíra, seja entre os coletivos, seja entre os criadores. Dessa forma, o percurso do coletivo acaba se tornando o tecido no qual se desenha a trama formada pelas parcerias, influências e afetos.

3.7.1. As conexões entre Experiência, Cuíra e Cena Aberta

Era 1983 quando, em *Meio Metro de Metrôpole*, trabalho que se seguiu ao de estreia, o musical infantil *De pé a pé não vamos a pé* (1982), escancaravam os motivos do rompimento com o Grupo Experiência. Olinda Charone lembra de um diálogo entre duas personagens, jogadoras de times diferentes, em que uma delas dizia não aceitar que o técnico ficasse com a metade do dinheiro para ele e a outra fosse dividida pelo restante do time. Neste episódio, um exemplo interessante de como aspectos do convívio podem se misturar, ou mesmo se tornar cena. Além disso, vale observar que o fato de os primeiros trabalhos resultarem de criação coletiva - com texto final de um dos integrantes, João Lenine, e direção de Claudio Barros - remete à necessidade de perseguir o próprio espaço de fala, onde poderiam dar vazão aos temas que consideravam pertinentes. Aqueles abordados pelo Grupo Experiência já não correspondiam ao que queriam falar com o teatro.

Curioso perceber o quanto as discordâncias e a conseqüente diminuição da potência dentro de um coletivo acabaram sendo determinantes na constituição de um outro. Chamado por **Geraldo Salles** de “Experienciazinho”, como conta Wlad, numa clara ironia ao fato de serem uma dissidência, o Cuíra estreitaria os laços com **Luís Otávio Barata**, com quem partilhavam escolhas estéticas e posições políticas. O convite para dirigir *Aquém do eu, além do outro*, em 1984, foi a primeira dentre as muitas parcerias que encontraram expressão no palco, unindo os grupos **Cena Aberta** e Cuíra, ao mesmo tempo em que ligaram Luís Otávio, Wlad Lima e Olinda Charone com fortes laços de amor e amizade. Ouvi-las falar sobre ele, aliás, é ter um testemunho de humanidade dos mais preciosos, tamanho o amor e admiração pelo amigo tão querido. Um outro integrante do Cuíra, Claudio Barros, também esteve muito próximo a Barata, assumindo a preparação dos atores em algumas montagens do Cena Aberta.

Acredito que a montagem de *Aquém do eu, além do outro* foi quase uma forma de inscrever, no corpo-grupo Cuíra, alguns traços do corpo-grupo Cena Aberta; como se assim se transpusessem, em seu código genético, características da estética ousada e experimental de Luís Otávio, e até mesmo um tanto do que - e com quem - lhe interessava falar no teatro. Isso porque a temática da homossexualidade e as prostitutas em cena (bem frequentes no Cena Aberta) estariam também em algumas montagens do Cuíra, como *Quando a Sorte te Solta um Cisne na Noite* (2008) e *Laquê*, respectivamente. Percebo, nesse retorno dos temas (ainda que envoltos em traços estéticos bastante diferentes), a continuidade das ideias do encenador; ideias que fizeram agir e deram uma direção, implicando em uma experiência das conjunções, para usar uma expressão do filósofo William James (apud LAPOUJADE, 2017, p. 65). Segundo ele, embora sejamos nós a fazer a experiência, “ela não diz nada sobre nós, ela fala das coisas que colocamos em relação” (Idem, p. 28). É interessante pensar nessas conexões que guardam tanta profundidade e se estendem no tempo, considerando a existência de “um campo de experiências que se cruzam, que se prolongam indefinidamente, se colidem, se interpenetram, às vezes sem nenhum limite demarcado” (Idem).

Olinda lembra de cenas que indicam o quanto o Grupo Cuíra viveu uma experiência de conjunção com o Grupo Cena Aberta, se deixando nutrir pelo talento e a maneira peculiar de Luís Otávio Barata de imprimir poesia no espaço, tornando a escrita da cena tão ou mais potente que a dramaturgia, estritamente. Ela descreve uma cena de *Aquém do eu, além do outro*:

A Wlad fazia uma cena linda, que era numa bolha, no meio do palco, ela nua, um véu caía em cima dela, como se fosse o nascimento. E o véu ia subindo e ela subindo junto, era uma cena belíssima. E também muitos anjos em cena. O espetáculo terminava com a gente perguntando pro público: a saída, onde está a saída? E a gente ia embora, e terminávamos o espetáculo lá na rua, todos nus (CHARONE, O., 2018).

Figura 54: André Genu, Sávio Chaul, Claudio Barros (no topo da escada), "Dolores", Olinda Charone, Wlad Lima em *Aquém do eu, além do outro* (1984).



Fonte: Acervo do Grupo.

Era notória, portanto, a presença de elementos que constituiriam a poética de Luís Otávio Barata, naquele momento em pleno processo de construção. Afinal, foi logo depois de seus primeiros espetáculos mais autorais, nos quais explorava uma visualidade muito inovadora: *Theastai Theatron*, dirigido por Zélia Amador de Deus e *Tronthea Staitheia*, ambos realizados em 1983. Além da nudez e de uma concepção cênica surpreendente, havia o jogo direto com a plateia, a quem sempre era lançada uma pergunta, quase como se quisesse tirá-la de uma espécie de torpor. É curioso notar a extensão dessa continuidade, praticamente sem limite demarcado, pois, trinta e quatro anos depois, Olinda diz que lhe ocorria a ideia de colocar a mesma pergunta – onde está a saída? – no espetáculo resultante da oficina com os adolescentes, coordenada por ela na ETDUFPA – Escola de Teatro e Dança da UFPA. Barata também trouxe para o trabalho do Cuíra “as bichas da praça”, conta a atriz. Mistura que ele faria em espetáculos seguintes, como *Genet, o Palhaço de Deus* (1987). Olinda lembra que os

atores concordaram com a proposta do diretor, mesmo precisando esconder as bolsas durante os ensaios, pois frequentemente sumiam dinheiro e outros pertences do elenco.

Outro ponto evidente de conexão entre os dois grupos era o teatro de rua, vertente tão importante para o Cena Aberta, como já mencionado. Nos primeiros cinco anos de existência, apenas *Aquém do eu, além do outro* foi concebido para a caixa preta; os outros três espetáculos abriam mão dos elementos cenográficos e buscavam o público nas praças e em outros espaços abertos, bem ao gosto de Luís Otávio Barata, diretor dos dois trabalhos do Cuíra que criticavam os desmandos da gestão da SECDDET - Secretaria de Estado e Cultura, Desporto e Turismo.

O primeiro, criação coletiva em torno da discórdia provocada pelo funcionamento de uma agência de turismo - a CIATUR - em pleno prédio do Teatro Waldemar Henrique, e de um muro com o qual ela pretendeu impedir o trânsito dos artistas. Isso porque a escada que dava acesso à sala de ensaio ficava nas “suas dependências”, e o incômodo com a presença debochada só aumentava. Em 1986, após treze anos de uma convivência forçada e de uma complexa tentativa de negociação, alguns atores da FESAT organizaram um ato político-cultural no qual fariam o enterro simbólico da agência. Os ânimos se exaltaram e de repente surgiram picaretas, marretas e pedaços de madeira, com os quais puseram o muro abaixo. Depois disso a celeuma só piorou, pois uma nova parede foi construída, dessa vez com placas de aço, e o prédio fechado para reformas por um longo período. Luís Otávio, ausente na manifestação, desaprovou a atitude dos colegas por entender que ela só reforçava o discurso de vandalismo. *Um Baile em Hiroshima Logo Após a Bomba* (1986), criado coletivamente em apenas dois dias na cantina do Pavilhão do Básico da UFPA, falavam do autoritarismo da situação, inclusive em festivais fora do Pará. Na imagem abaixo, uma cena em que Wlad e Olinda aparecem em primeiro plano, ao lado de William Aguiar¹¹⁰ (em memória), Chico Weill e ao fundo Ronaldo Fayal¹¹¹ e Claudio Barros, atores também oriundos do Grupo Cena Aberta.

¹¹⁰ Conhecido como Bill Aguiar, o ator com bacharelado em Interpretação Teatral e Artes Cênicas pela UNB – Universidade de Brasília nos deixou precocemente, aos 51 anos de idade, em 08/set/2014.

¹¹¹ Ator, maquiador e visagista paraense radicado no Rio de Janeiro, também colaborou com o Grupo Usina Contemporânea de Teatro e integrou a Companhia Atores Contemporâneos.

Figura 55: Hiroshima, logo após a bomba (1986).



Fonte: Acervo do Grupo.

A briga que instigou a criação de outro espetáculo do grupo veio no ano seguinte, em 1987, quando o jovem compositor Alfredo Reis foi empossado na direção do Teatro Waldemar Henrique sem consulta prévia ao Conselho Diretor composto pela FESAT e pela Clima (Associação dos Músicos), conforme previa o regimento interno. O desentendimento crescia à medida que Reis tomava decisões autoritárias como a de impedir as reuniões da classe artística nas dependências do Teatro. A insatisfação com as arbitrariedades do diretor e a gestão de Guilherme de La Penha à frente da SECDDET gerou a montagem do Grupo Cuíra, também com a assistência de Luís Otávio e direção de Claudio Barros, *Alfredinho, quem diria, acabou no Waldemar* (1987). Olinda conta que era uma recriação de um trabalho do qual ela e Wlad haviam participado na Escola de Teatro e Dança da UFPA, um texto de Caio Fernando Abreu intitulado *Problemas Educacionais*. No lugar do menino mimado que queria comer calango a todo custo, o personagem ganhou o nome de Alfredinho, e a única coisa que o deixaria feliz era ter um teatro só para ele. Com o espírito provocador atizado, apresentavam na frente do Teatro Waldemar Henrique.

As linhas entrecruzadas dos dois grupos ultrapassavam os aspectos relacionados à cena, pois o Cuíra logo se agregou ao Cena Aberta na militância política em torno de reivindicações da categoria junto a órgãos da gestão cultural. Isso evidenciou ainda mais a irmandade entre os dois coletivos, pelos quais os atores se deslocavam sem parar, às vezes produzindo trabalhos ao

mesmo tempo e em mútua colaboração. O interesse do Cuíra pela experimentação cênica e engajamento político ajudou a configurar um novo teatro na cidade, do qual Luís Otávio Barata foi o maior expoente. Ao final da década marcada pela potência das suas encenações, quando encerrava a trilogia composta por *Genet, o palhaço de Deus* (1987), *Posição pela Carne* (1989) e *Em nome do Amor* (1990), deu a seguinte declaração: “Eu creio que a primeira função do teatro seja dividir. E se ele, teatro, consegue dividir, nasce daí o entusiasmo que, por sua vez, gera a militância e o compromisso – tanto para quem faz, como para quem o assiste” (BARATA, 1990 apud MIRANDA, 2010, p. 48).

Observar esse movimento dos grupos – envolvendo especificamente Experiência, Cena Aberta e Cuíra – e perceber suas divergências e convergências, em que pontos se alinham ou se afastam, leva a algumas constatações. Uma delas se relaciona à evidente polaridade entre os dois primeiros, em diversos aspectos: estéticos, temáticos, poéticos e sobretudo políticos. Entendendo como político não apenas a postura diante de ações dos órgãos públicos de cultura, mas também o modo de se colocar enquanto grupo, gerando micropolíticas diversas; quais os interesses predominantes, se próximos ao sucesso e profissionalismo, ou alinhados ao experimentalismo e ao caráter de independência do teatro amador. Se as encenações quase sempre carecem da “caixa preta” ou se experimentam outras formas de espaço cênico, seja no teatro ou na praça, com plateia lotada ou em centros comunitários; se os diretores convidam pessoas da “alta sociedade” ou se trazem pessoas à margem da sociedade, como travestis, michês e prostitutas; se primam pela qualidade da cena ou pelo que a cena pode significar na vida de quem a faz; se buscam agradar ao público em temporadas com casa cheia ou provocar o espectador em cenas muitas vezes incômodas e polêmicas; se enveredam por vertentes como o teatro empresarial, buscando garantir a sobrevivência, ou se sua existência liga-se unicamente à tentativa de tornar o mundo mais justo e fraterno, a partir da própria prática teatral; se permanecem pautando os espetáculos em concepções já visitadas, ou se renunciam ao fazer quando desconfiam que ele perdeu o sentido e as ideias envelheceram; se o importante são os aplausos do público ou o que o teatro pode trazer de esperança e alegria aos que têm nele não o ofício, mas uma oportunidade de ter voz e atenção.

Se o Grupo Experiência explorou os temas regionais, indo das lendas ao cotidiano e do ribeirinho ao urbano, o Grupo Cena Aberta ampliava a perspectiva desse olhar, esgarçando os limites do ser amazônida para construir uma cena universal e em diálogo com a contundência de Antonin Artaud, Jean Genet, Friedrich Nietzsche, Roland Barthes e Clarice Lispector, por exemplo; se o Grupo Experiência projetou a cena paraense nacionalmente, consolidando uma imagem referencial da cultura cabocla, o Grupo Cena Aberta deixou a marca de um teatro

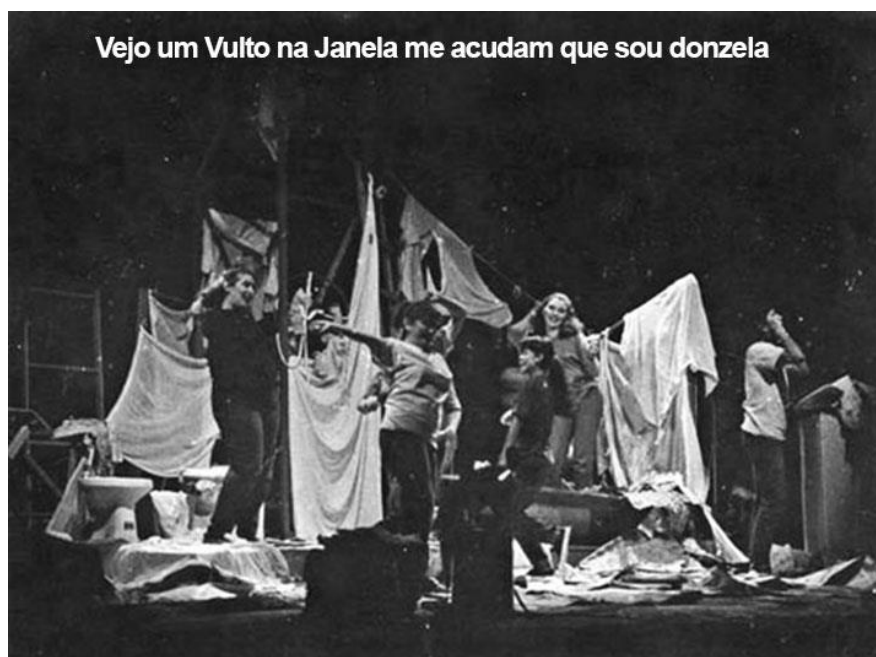
comprometido e ousado, cuja intenção nunca foi agradar, mas instigar à reflexão sobre a vida e a humanidade. Ambos teatros de qualidade e berços de vários grupos, direta ou indiretamente. Por vias distintas, seus diretores - Geraldo Salles e Luís Otávio Barata - influenciaram outros, representando dois modos de pensar o teatro e o sentido que ele carrega consigo.

Por tudo isso, e por ter surgido em virtude de divergências com o Grupo Experiência, creio que o Grupo Cuíra carrega muitos traços característicos de Luís Otávio Barata, o que faz dele um grupo irmão do Cena Aberta. Como ele, o Cuíra negava a importância do retorno financeiro e dos padrões estéticos comerciais, ao mesmo tempo em que desejava entusiasticamente um teatro comprometido com a arte e a sociedade. Acreditava naquilo que o teatro amador tem de mais libertário e transformador. Aliava-se na mesma disposição de brigar por causas fundamentais para a categoria teatral, a exemplo das que mobilizaram os artistas em meados da década de oitenta do século passado, quando várias conquistas relacionadas à administração do Teatro Experimental Waldemar Henrique estavam sendo ameaçadas. Essas marcas oriundas da proximidade com o Cena Aberta fazem parte da história do Cuíra, mas decerto não invalidaram que, ao longo do tempo, o coletivo se afinasse a outros princípios e objetivos, mais ligados, digamos, ao teatro comercial e, portanto, mais próximo do DNA do corpo-grupo Experiência.

Um breve parêntese na trajetória do Grupo Cuíra para assinalar que dez anos depois, em 1998, haveria outro enfrentamento entre parte da categoria teatral e os gestores dos órgãos de cultura. Novamente, em 1998, o Teatro Waldemar Henrique seria o epicentro da briga, e mais uma vez Wlad Lima e Olinda Charone fizeram do seu fazer teatral uma contundente fala de reivindicação política. Na ocasião, estavam juntas não no Grupo Cuíra, mas sim na **Dramática Companhia**, apresentando o espetáculo *O Homem que chorava por um olho só* no Anfiteatro da Praça da República, na mesma noite de reabertura do Teatro Waldemar Henrique depois de uma longa reforma. Seria, também, o último episódio em que Luís Otávio Barata engrossava o coro dos descontentes com a gestão da Secretaria de Cultura do Estado, pois em seguida partiria definitivamente para a capital paulista.

O Grupo Cuíra fechava a década de 1980 com a montagem da peça *Vejo um vulto na janela, me acudam que eu sou donzela* (1989), de Leilah Assumpção e *A última tentação de Vamp* (1989), ambos dirigidos por Paulo Faria. Depois, Wlad e Claudio Barros agregariam outros artistas – Kil Abreu, Nando Lima e Alberto Silva Neto - ao Cuíra, para montar *Dama da Noite* (1991) no Porão Cultural da UNIPOP. A encenação do solo de Claudio Barros a partir de um conto de Caio Fernando Abreu já parecia apontar para duas conexões das quais falarei mais adiante, que atravessariam tanto a encenadora quanto o grupo: Cacá Carvalho e Roberto Bacci.

Figura 56: *Vejo um vulto na janela, me acudam que eu sou donzela* (1989).



Fonte: Acervo do Grupo.

3.7.2. A parceria com Cacá Carvalho

A partir de 1993, alguns fatores contribuiriam para que esse corpo-grupo ganhasse novas feições, experimentando outros temas e estéticas. Um deles foi o afastamento de Wlad Lima e Olinda Charone, cujos interesses se voltaram em outra direção. Nesse mesmo ano, Wlad se desvinculava da UNIPOP (onde trabalhou desde 1989) para assumir o cargo de docente na Escola de Teatro e Dança da UFPA. Até 2006, conciliou a docência e a função de consultora da Fundação Curro Velho¹¹², além de, junto com Olinda, criar a Dramática Companhia e ainda dirigir alguns espetáculos produzidos no Paravidia, ao lado de Maridete Daibes e Karine Jansen. Olinda também trabalhou na Fundação Curro Velho de 1990 a 1997, quando ingressou como professora na Escola de Teatro e Dança, além de substituir Wlad na direção do Grupo de Teatro da UNIPOP de 1994 a 2002. Estavam as duas, portanto, bastante ocupadas em várias frentes. Além disso, Claudio Barros passava uma temporada morando em São Paulo. Foi preciso, então, encontrar um novo ponto de equilíbrio para continuar a produzir, o que levou dois anos, tempo em que o corpo-grupo permaneceu em repouso, alimentando sonhos.

¹¹² Situado às margens da Baía do Guajará, no prédio onde funcionou o primeiro matadouro de Belém, foi restaurado e adaptado em 1991 para sediar um núcleo de formação e qualificação em educação não formal, voltado prioritariamente para atender estudantes de escolas públicas, populações de baixa renda e comunidades tradicionais. Vinculada à Fundação Cultural do Pará, mantém um ciclo de oficinas de iniciação em arte e ofício em diferentes linguagens artísticas. Disponível em: <http://www.fcp.pa.gov.br/espacos-culturais/oficinas-curro-velho>. Acesso em 01/08/2018.

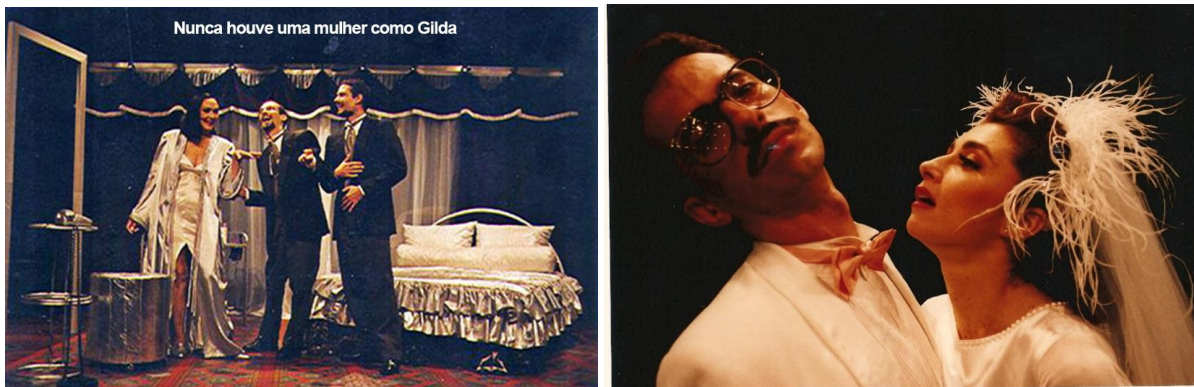
O segundo fator deve-se exatamente ao contato com Cacá Carvalho e o movimento por ele disparado, dirigindo quatro espetáculos do grupo até 2002. O terceiro, à chegada de Edyr Augusto Proença, jornalista, escritor e dramaturgo, que se integrou ao grupo em 1995 e logo se tornaria também companheiro de Zê Charone. Era ele o autor do texto inaugural da nova fase, *Nunca houve uma mulher como Gilda* (1995), que reunia os atores Claudio Barros, Alberto Silva Neto e a convidada Gilda Medeiros para colocar em cena a situação de uma dona de casa de classe média, atribulada pelas obrigações cotidianas. Mote, aliás, que Edyr Augusto foi buscar em sua memória, a partir de um episódio vivido com a própria mãe, que determinado dia quis se ausentar dos aborrecimentos rotineiros e em tons dramáticos se trancou no quarto, deixando os filhos inquietos e preocupados.

A vertente cômica pareceu interessante, sobretudo para Claudio Barros e Zê Charone, que também dividiam a função de produtores e estavam na cuíra de irem juntos para a cena. Zê, cujo ingresso efetivo no Grupo se deu a partir da atuação como produtora de *Nunca houve uma mulher como Gilda*, confirma a mudança de rumo no percurso trilhado até então: “A gente tava meio cansado de espetáculo ‘proposta’! O público não entende direito, a gente tem que ficar explicando. Vamos fazer uma comédia, o público quer rir, e a gente queria fazer sucesso” (CHARONE, Z., 2019). Esse movimento evidencia a possibilidade constante de um grupo rever seus desejos e caminhos, sujeito até mesmo a se distanciar de princípios que em determinado momento deram base à sua poética. Sem negar a importância de tudo o que já havia realizado, o corpo-grupo se refez organicamente a partir dos interesses atualizados de seus integrantes.

Convite de Casamento (1996) repetiu a parceria entre Cacá Carvalho e Edyr Augusto, autor da peça escrita especialmente para a dupla de atores. Inicialmente eram três esquetes, que a pedido de Cacá foram transformadas em uma única história em torno das agruras e conflitos de um casal em plena crise conjugal. Montado em vinte e cinco dias no Teatro Líbero Luxardo¹¹³, com assistência de direção de Wlad Lima, exigiu muitas horas de ensaios diários e de fato alcançou o sucesso desejado. Zê lembra da feliz surpresa ao ver o teatro lotado, a fila na bilheteria, o chamado “boca a boca” funcionando, e o público respondendo muitíssimo bem ao trabalho. Abaixo, imagens dos dois espetáculos:

¹¹³ Sala de projeção vinculada à Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves, criada em 1984.

Figura 57: Gilda Medeiros, Claudio Barros e Alberto Silva Neto em *Nunca houve uma mulher como Gilda* (1995). Claudio Barros e Zê Charone em *Convite de Casamento* (1996).



Fonte: Acervo do Grupo.

Ao *Convite de Casamento*, seguiu-se *Palco Iluminado* (1997), dirigido por Claudio Barros. Nesse monólogo de autoria de Edyr Augusto, o ator convidado Cleodon Gondim¹¹⁴ interpretava um *outsider* que se senta na plateia de um espetáculo e começa a falar de um amor imaginário, de seus problemas e das injustiças das quais teria sido vítima.

O terceiro trabalho com direção de Cacá Carvalho aconteceria após mais um intervalo, em 2001. *Toda minha vida por ti*, de Edyr Augusto, trazia atrizes veteranas como Nilza Maria e Mendara Mariani, além de Wlad Lima e Olinda Charone, para interpretar a história de três irmãs solteironas que viviam de forma pacata em companhia de uma empregada, até receberem um telefonema anunciando a visita de um velho amor.

Figura 58: *Toda minha vida por ti* (2001).



Fonte: <http://cuira.com.br/>

¹¹⁴ Nascido em 1940, o acreano é jornalista, ator e cerimonialista. Graduado em Filosofia e em Geografia. Como ator, trabalhou em teatro, em cinema, em radionovela e em televisão. Premiado por suas atuações no teatro, participou dos filmes *Bye Bye Brasil* e *Araguaia: Conspiração do Silêncio*. Fez inúmeras radionovelas na Rádio Clube e na Rádio Marajoara.

Em comemoração aos vinte anos do Grupo, em 2002, além de dois pequenos espetáculos produzidos e apresentados simultaneamente – *ÁGUA AR DENTE* e *Te amo te amo te amo* - a ânsia foi por montar *Hamlet*, e Cacá Carvalho seria o diretor ideal para enfrentar o clássico de Shakespeare. Porém, a montagem só faria sentido se lançasse um olhar ao que há de podre no “reino” Pará. Edyr Augusto, que assinou a adaptação e transposição da obra, conta que reescreveu o texto três vezes; houve até uma versão que incorporava o linguajar e expressões típicas paraenses, logo descartada durante os ensaios, permanecendo a inspiração na dança do Marambiré.¹¹⁵ Ele considera o espetáculo “uma força da natureza”, tamanha sua potência. *Hamlet – um extrato de nós* juntou ao núcleo de atores-administradores composto por Claudio Barros e Zê Charone, as atrizes Nilza Maria e Mendara Mariani, os atores Henrique da Paz e Adriano Barroso (Gruta), Alberto Silva Neto (Usina Contemporânea de Teatro), além de Walter Freitas (ex-integrante do Grupo Maromba) na direção musical e Nando Lima (que na época ainda realizava trabalhos pelo Usina Contemporânea de Teatro) na cenografia. Convidada a fazer a assistência de direção, Wlad Lima declinou, preferindo participar do projeto no papel de pesquisadora e aluna do mestrado da UFBA. Devolveu ao grupo e à cidade um lindo trabalho em forma de dissertação, cujo tema era a metodologia de criação usada naquele processo, chamada por Cacá de *Dramaturgia Pessoal do Ator*.¹¹⁶ No registro de um momento de ensaio, também é possível perceber as referências locais na visualidade, com cenários e figurinos criados a partir de tecidos de rede:

¹¹⁵ A dança é uma expressão cultural do antigo mocambo de Pacoval. Foi introduzido no município de Alenquer por pequenos grupos de negros, fugidos das fazendas de Santarém que localizaram-se às margens do rio Curuá, onde se constituiu em mocambo e que deram o nome de Pacoval. Durante muito tempo, esses negros evitaram contato direto com os brancos para preservarem suas crenças e seu sistema de vida. Mantiveram assim, uma integridade racial. Com a catequese dos missionários eles absorveram o cristianismo, se aproximaram lentamente da cidade de Alenquer e se estabeleceram em vários aldeamentos, com nomes de comunidades africanas. Nesse Vilarejo Pacoval era festejado o São Benedito, o Santo Preto da época dos Santos Reis, durante o qual os negros promoviam o Rezado, o Congado e o Marambiré” (LOUREIRO, 1995, p. 152).

¹¹⁶ Dissertação defendida em 2004 na Universidade Federal da Bahia – UFBA, publicada em livro pelo Grupo Cuíra do Pará em 2005.

Figura 59: Ensaio de *Hamlet - um extrato de nós* (2002).



Fonte: <http://cuira.com.br/>

Zê Charone e Edyr Augusto são enfáticos quando falam sobre as experiências com o diretor Cacá Carvalho, reconhecendo nelas um marco em suas trajetórias, tal a intensidade dos processos. Zê, que havia sido dirigida por ele pela primeira vez em 1990, no Grupo Experiência, comenta: “Pra mim existe antes do Cacá entrar na minha vida, em *Senhora dos Afogados*, e depois. Ali eu me enxerguei como atriz, com o Cacá. Foi uma experiência desde o dia em que eu pisei no espaço. Ali eu disse ah, eu quero ser atriz” (CHARONE, Z., 2019). Edyr Augusto, cuja amizade com Cacá é anterior à sua ida para São Paulo, ressalta a experiência enquanto espectador de *Macunaíma* como um dos seus “grandes sustos” no teatro: “Não tenho nem palavras, uma emoção indescritível...” (PROENÇA, 2019). Ele diz que as cinco ou seis vezes em que esteve na plateia do Teatro da Paz o assistindo impulsionaram a escrita de uma de suas peças, *Angelim, o outro lado da Cabanagem*, montada pelo Experiência, grupo para o qual escreveu outras peças.¹¹⁷ Edyr Augusto atribui a Cacá uma mudança fundamental em sua forma de entender o teatro, ao receber dele a seguinte indagação: “O que tu queres dizer com isso?” O dramaturgo afirma que essa pergunta mexeu com toda a sua vida, dando um outro sentido ao

¹¹⁷ Foi *Boto, Sinhá!* e *A Menina do Rio Guamá*, além de compor as músicas de *Senhora dos Afogados*, *A Mulher sem Pecado*, *Dom Chicote Mula Manca* e *A Terra é Azul*.

ofício, antes exercido por diletantismo, segundo ele; e que passou a ter um olhar mais amplo, para além das comédias de costumes.

Edyr Augusto considera uma sorte muito grande o Cuíra ter contado com a disponibilidade de um diretor do quilate de Cacá Carvalho, no exato momento em que ele desenvolvia pesquisas sobre atuação num dos centros mais importantes do mundo. Da Itália, ele voltava à terra natal para dividir com os amigos alguns dos procedimentos calcados no pensamento de Grotowski, elaborados por Roberto Bacci e outros artistas, reunidos em torno de questões sobre a arte do ator. Com isso, influenciou fortemente o Grupo Cuíra, como Edyr declara à professora Maria Angélica Alberto:

A Zê é uma atriz que acabou absolutamente dominada pela coisa do Cacá; e o trabalho do Cacá é um trabalho extremamente técnico [...] nós temos novas técnicas de ensaiar, temos novas maneiras de trabalhar o ator. O trabalho do ator é como se fosse o trabalho de um relojoeiro, um trabalho de detalhe, um trabalho do dia-a-dia e o Cacá, quando o ator está em cena, ele está atento até à ponta do dedo mindinho do ator, então, não tem nada de improvisado, é um trabalho árduo, pesado, difícil, para pessoas talentosas, inteligentes, que sabem perceber tudo isso. O que, às vezes, a plateia vê é uma coisa e o que se passa no palco é absolutamente outra (Proença in ALBERTO, 2010, p. 51).

É inquestionável, portanto, que este corpo-grupo carrega traços oriundos da prática do encenador que começou a carreira de ator no Grupo Experiência e alçou voos expressados na significativa contribuição ao teatro paraense. Ao aproximar-se da prática de Grotowski e retornar trazendo na bagagem tantas referências e provocações, Cacá Carvalho encontrou interlocutores como Wlad Lima e Alberto Silva Neto, alimentando a construção de um denso pensamento teatral. O Cuíra propiciou dois momentos de troca entre o diretor e Alberto, em *Nunca houve uma mulher como Gilda e Hamlet – um extrato de nós*. Sobre essa aliança falarei mais adiante.

Depois de 2002, quando Wlad Lima e Olinda Charone saíram de Belém em razão do mestrado na UFBA, o corpo-grupo viveria mais um intervalo de três anos, retomando a produção com o infantil *A Cidade do Circo* (2005), texto de Edyr Augusto e direção de Claudio Barros, com as atrizes Suely Brito e Bárbara Gibson. Uma nova fase chegaria a partir do ano seguinte, quando conquistaram um teatro próprio.

3.7.3. O Teatro Cuíra

Figura 60: Fachada e plateia do Teatro Cuíra.



Fonte: <http://cuira.com.br/>

Tamanha paixão pelo teatro inevitavelmente se desdobraria no desejo de uma sede própria onde pudessem desenvolver seus projetos. A aposta de transformar um galpão localizado em plena zona do meretrício em um teatro teve o apoio fundamental de algumas empresas. De 2006 a 2015, o Teatro Cuíra foi um espaço de referência para grupos locais e de outros estados, realizando parte da política cultural que caberia ao Estado, na opinião de Wlad Lima. Ela se refere, por exemplo, ao Projeto Pauta Mínima, contemplado pelo Prêmio Pró-Cultura de Estímulo ao Circo, Dança e Teatro em 2012, por meio do qual dez grupos puderam cumprir temporada apenas com o custo de dez por cento da bilheteria. Vale lembrar que o volume significativo de editais da Funarte, viabilizando a circulação de espetáculos, trouxe diversos trabalhos a Belém, muitos deles lá apresentados.

A edificação de 1905, uma antiga casa de algodão, chegou a ser uma casa de prostituição famosa e uma revenda de pneus. Quando encontraram o espaço, já era um galpão todo vazado por dentro, pois estava destinado a ser o estacionamento de um bingo que funcionava em frente. Zê Charone e Edyr Augusto vislumbraram, no amontoado de água e lixo, a possibilidade da existência de um teatro. E assim o fizeram, com absoluta dedicação. Na chegada, se depararam com a realidade do entorno e a necessidade de trabalhar com as mulheres das redondezas. Para Zê, isso mudou a cara do Cuíra, pois foram obrigados a desenvolver ações visando a dimensão social daquele ambiente que os cercava; uma área central, muito próxima ao Theatro da Paz e Teatro Waldemar Henrique, na Praça da República, e ao mesmo tempo tão distante aos olhos das políticas públicas.

Na esquina da Rua Riachuelo com a Rua Primeiro de Março, arregaçaram as mangas e conquistaram muito; além do patrocínio da Petrobrás durante dois anos, aprovaram projetos na Lei Rouanet e na Funarte. Em outros momentos não tiveram um centavo, e mesmo assim resistiram bravamente durante nove anos, sobretudo graças ao esforço pessoal de Zê e Edyr, que muitas vezes tiravam do próprio bolso para pagar o aluguel. Através da parceria com a Fundação Curro Velho, começaram realizando atividades de formação e intervenção artística com oferta gratuita de oficinas de cenografia, figurino e interpretação teatral. A instituição cedia os instrutores para ministrar os cursos, que tinham metade das vagas reservada para a comunidade da rua e o restante disponibilizado ao público em geral. O Grupo também conseguiu atendimento médico e odontológico para as mulheres. Conforme observa a pesquisadora Roseane Tavares,

Ao intervir em um contexto social altamente convulsionado pelo conflito, consumo de drogas e disseminação da violência, o Grupo Cuíra começou a investir sobre o patrimônio humano que circundava seu espaço, com o fim de gerar paz, recuperar a prática da convivência cidadã e restituir a cidade perdida. O teatro, para além de seu sentido estético, se tornou, para essas mulheres, um lugar de escuta, de devaneios, de infância, de valorização da vida, de conexão com os sonhos, de religação consigo, de produção de conhecimento, de autoconsciência, de fortalecimento da estima e, principalmente, de liberdade no ato de fabular mundos (TAVARES, 2017, p. 54).

Uma outra ação inicial voltou-se à construção de dramaturgias cujo pano de fundo era a memória do lugar e as histórias de vida das prostitutas, que inclusive participaram como atrizes na primeira montagem do Grupo na nova morada, *Laquê* (2007). Edyr Augusto escreveu o texto a partir de depoimentos e lembranças delas e de outros moradores, e salientou a presença desse ambiente espalhado pela sua obra, sejam as peças ou os romances¹¹⁸. Isso porque desde criança ele mora nas imediações, e sempre testemunhou cenas comuns entre prostitutas, cafetões e traficantes. Um exemplo interessante, na literatura, da dimensão do afeto enquanto elemento formador da poética. O contato com esse mundo, quase sempre visível apenas pela ótica perversa do preconceito, naturalmente fez o Grupo Cuíra alimentar a vontade de trazer Luís Otávio Barata para dirigir o espetáculo. Edyr Augusto e Zê contam que, durante uma longa conversa com Luís Otávio, em São Paulo, falaram sobre a ideia de um trabalho que levasse as prostitutas ao palco. Como o destino vive a pregar peças, ele não teve tempo de cumprir o combinado, mas de algum modo o Grupo inaugurou o novo teatro convocando a aliança com o encenador. Conforme sinalizado anteriormente, as prostitutas, em *Laquê*, e o elenco masculino falando sobre homossexualidade, em *Quando a sorte...*, ao mesmo tempo em que demarcava a

¹¹⁸ *Os éguas* (1998), *Moscow* (2001), *Casa de Caba* (2004), *Um sol para cada um* (2008), *Selva Concreta* (2012) e *Pssica* (2015).

chegada naquele lugar, a meu ver também conversava com Luís Otávio. Ambos os espetáculos tiveram direção de Wlad Lima e assistência de Claudio Barros.

Figura 61: *Laquê* (2007). *Quando a sorte te solta um cisne na noite* (2007).



Fonte: <http://cuira.com.br/>

Com o novo espaço, viria também uma nova fase, dos musicais. Em homenagem aos oitenta anos da Rádio Clube do Pará¹¹⁹, a primeira da região Norte, *PRC-5, a voz que fala e canta para a planície* (2008) foi uma das grandes produções do Grupo, dirigida por Wlad Lima e Karine Jansen. O espetáculo, que contou com recursos captados através do Projeto Cuíra por Memórias, via Lei Semear, foi uma proposta do dramaturgo Edyr Augusto e tocava em um tema estreitamente ligado aos seus afetos. Neto de um dos fundadores da Rádio - Edgar Proença - Edyr Augusto cresceu numa família de jornalistas, radialistas e apaixonados pela profissão. Ele fazia, inclusive, a abertura do espetáculo, interpretando um locutor. A encenação dava um gostinho ao público do que foram os dez anos em que as radionovelas faziam sucesso, com ou sem auditório, além das locuções esportivas, os comerciais ao vivo, e os cantores e cantoras.

¹¹⁹ Fundada em 1928 pelos amigos Edgar Augusto Proença, Eriberto Pio e Roberto Camelier, até 1937 operava com um transmissor montado artesanalmente. Neste ano foi transferida para a sede própria no bairro do Jurunas e resistiu ao fechamento iminente graças às doações de ouvintes e autoridades, pois precisava se adequar às novas determinações legais, aumentando a potência. Em 1945, foi construído o Auditório da Clube, com capacidade para 150 pessoas. Na década de 1960 o slogan passou a ser Rádio Clube do Pará - A Poderosa, e enfrentou a concorrência com a televisão e a Rádio Marajoara. Em 1993 foi adquirida pelo Grupo RBA de Comunicação e desde 1996 é líder de audiência. Disponível em: <http://www.oparanasondasdoradio.ufpa.br/> e https://pt.wikipedia.org/wiki/Radio_Clube_do_Para. Acesso em 15/08/2019.

Figura 62: PRC-5, a voz que fala e canta para a planície (2008).



Fonte: <http://cuira.com.br/>

Em 2009, o Grupo realizou o antigo sonho de trabalhar com Cláudio Barradas, há muitos anos longe dos palcos. Ao lado de Zê Charone, o veterano ator representou o drama real de um radialista da PRC-5, um antigo colega que amargou solitariamente uma profunda depressão. *Abraço*, apresentado no Teatro Cuíra e remontado dez anos depois para a Casa Cuíra, foi a primeira direção de Edyr Augusto, também autor da peça. Diante das dificuldades para encontrar quem dirigisse, ele resolveu se lançar na aventura, o que foi plenamente incentivado pelos atores. Mais uma vez, Edyr fala da imensa sorte de ter debutado na função que tanto respeita justamente com um ator da grandeza de Barradas: “Eu raramente encontrei um ator tão disponível, tão educado e tão talentoso quanto esse homem. Ele é um show, se entrega, te sugere, você atende, você vai com ele...poxa, eu dei muita sorte, sinceridade” (PROENÇA, 2019). Edyr Augusto lembra que, aos domingos, ele chegava exausto para a apresentação, depois de ter rezado meia dúzia de missas, mas quando acabava o espetáculo, estava ótimo, “o teatro alimentava ele”. Edyr se declara:

Nossa, eu tenho muito amor por ele, muito amor, é uma figura pra mim fantástica! Tenho enorme respeito, carinho, amor mesmo. Porque ele tem tudo isso, é padre, é esse sacana que esculhamba e tal, mas ele é uma pessoa boa! Isso o diferencia de muita gente, é uma pessoa boa, sabe? Gosto muito dele, gosto muito dele mesmo. E ele diz que eu sou o escritor favorito dele, quer sempre fazer alguma coisa. E mesmo com a idade, a cabeça dele é a mil, vem com texto decorado, impressionante, impressionante! É uma delícia estar com ele. Uma grande vitória nossa (PROENÇA, 2019).

Zê, desde a primeira leitura da peça, uma de suas preferidas, não conseguia imaginar outro ator além de Cláudio Barradas para interpretar o personagem. Sua ligação com ele remonta ao início da carreira, ainda adolescente, quando acompanhava a irmã mais velha, Olinda Charone, nas aulas do professor “galã, bonitão. Eu olhava pra ele, nossa, eu achava ele lindo, era meio uma paixão platônica, eu dizia meu deus, que homem! (risos)” (CHARONE, Z., 2019). Quando se reencontraram, muito tempo depois, Barradas disse que sabia que ela havia se tornado atriz, e a resposta foi: “Sim!!! E eu queria trabalhar contigo!” (Idem) Zê revela o nervosismo da primeira leitura, temendo o padrão de exigência que ele teria em relação a ela: “Uma leitura meio em pânico, parecia que eu estava estreando um espetáculo, mão suando, sabe? Um respeito praquele ator!” (Idem)

Figura 63: Cláudio Barradas e Zê Charone em *Abraço* (2019).



Fonte: <http://cuira.com.br/>

Em seguida, contracenaram novamente em *Sem dizer adeus* (2010), peça de Edyr Augusto sobre a vida de Magalhães Barata, importante liderança política do Pará, montada graças ao prêmio Myriam Muniz, da Funarte. No mesmo ano, por indicação do IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e MinC – Ministério da Cultura, o Teatro Cuíra se tornou Ponto de Cultura, o Zolhos da Zona. Entre 2011 e 2012, deram continuidade ao Projeto Cuíra por Memórias, dessa vez com patrocínio da Petrobrás através da Lei Rouanet. oficinas de cenografia, adereço, figurino, canto e interpretação e resultou na montagem de *Barata, pega na chinela e mata*, outro texto de Edyr Augusto sobre a vida de Magalhães Barata.

Figura 64: Cláudio Barradas e Zê Charone em *Sem Dizer Adeus* (2010).



Fonte: <http://cuira.com.br/>

As Gatosas (2011), de Edyr Augusto, com Olinda Charone, Sandra Perlin, Sônia Alão e Vera Cascaes, foi outro projeto contemplado com o Prêmio Myriam Muniz de Teatro, da Funarte. Em 2012, o Projeto Pauta Mínima, já mencionado, promovia a democratização do espaço, ao garantir cachê e cinquenta por cento da bilheteria para uma pequena temporada de dez grupos. Em 2013 foi sede para o movimento *Chega!*¹²⁰, e em 2014 montou os últimos trabalhos naquele espaço, *Gêmeas sedentas de sexo*, de Edyr Augusto e *Só dói quando eu rio*, uma parceria entre o Grupo Cuíra e o Coletivo TartaRuga. Essa criação coletiva, no melhor estilo besteiro e cheia de improvisos, criticava os políticos da cidade com muito humor e deboche. O elenco era formado por atrizes e atores de vários grupos, com direção de Cláudio Melo e produção de Zê Charone.

No ano seguinte, o Grupo sucumbiu às dificuldades, precisando acordar do sonho sustentado com muito trabalho e dedicação. Uma delas era o gradual afastamento do público, receoso devido aos perigos decorrentes da disseminação do tráfico de *crack* na região. A relação com o entorno ficava cada vez mais complexa, resultando no distanciamento e na impossibilidade de continuar ali. Pela absoluta ausência do poder público também na área da segurança, a cidade perdia um espaço que atendeu grande parte das demandas dos grupos;

¹²⁰ Organizado por artistas e jornalistas que protestavam contra a gestão do Secretário de Cultura Paulo Chaves Fernandes.

demandas estas que deveriam ser atendidas pelo Estado, que também virou as costas aos pedidos de auxílio do grupo no sentido de garantir a segurança na área. Em seu site, o seguinte registro: “Fechamos o Teatro Cuíra, um projeto ousado e amoroso que durou nove gloriosos anos e nos causou muita dor desmontar. Depois foi a procura e finalmente encontramos uma nova sede, uma nova perspectiva, uma nova forma de fazer Teatro.”¹²¹

A tristeza de ver o trabalho de nove anos se desmanchar logo deu lugar a uma nova empreitada. A família Charone e Vasconcelos decidiu comprar um casarão localizado no bairro da Cidade Velha, onde passariam a morar e produzir. A antiga disposição do palco italiano deu lugar a uma outra relação espacial, alterando, também, o modo de fazer e pensar o teatro. Conciliar o território da intimidade e do ofício implicou, naturalmente, em um devir que vai ao encontro da poética da encenadora Wlad Lima (a ser detalhada mais adiante), ou seja, o teatro estará sempre ao alcance do tato, pois a capacidade de público não ultrapassa trinta espectadores.

Com exceção dos quartos e da cozinha, todo o restante da casa é disponibilizado para uso cênico, seja para ensaio, seja para apresentação dos artistas da casa e os convidados. A convivência diária dos artistas de outros grupos com o ambiente doméstico dos artistas gestores do Cuíra passou a determinar em grande parte quem compartilha daquele espaço. O Gruta, por exemplo, que apresentou o primeiro espetáculo do Teatro Cuíra, em 2006, (*A Peleja dos Socasocas João Cupu e Zé Bacu*) já realizou temporada de *A Casa do Rio*, texto de Adriano Barroso e direção de Henrique da Paz.

Um outro coletivo fundamental nesse momento de reestruturação foi o Teatro de Apartamento, dirigido por Saulo Sisnando. Ainda em 2007, recém-criado, o grupo havia sido abraçado pelo Teatro Cuíra, palco das apresentações de seus primeiros trabalhos. Desde então, a amizade entre os dois coletivos só tomou corpo, a ponto de fazer surgir uma interessante mistura nos processos criativos de ambos, gerando dois espetáculos realizados em parceria e um Curso Livre de Formação de Ator. Em comum, o fato de terem um dramaturgo, pois Saulo é o autor, além de diretor, das treze peças do grupo, cuja principal linha de pesquisa é a interface cinema-teatro, com montagens denominadas de peça-filme.

A importância daquele abrigo na Rua Riachuelo para o jovem grupo foi tanta que, em 2010 - quando surgiu o nome Teatro de Apartamento - Saulo resolveu fazer mestrado sobre o espaço no qual todas as suas peças tinham sido apresentadas, com muito sucesso, aliás. Embora tenha se afastado desse objeto de pesquisa para mergulhar no próprio fazer teatral, a

¹²¹ Disponível em: <http://cuira.com.br/grupo.htm#>. Acesso em 02/11/2019.

proximidade com o Cuíra só crescia, marcando inequivocamente as poéticas dos dois grupos. Colaborações como a autoria do texto *Boa noite, Cinderela* (2010), escrito por Saulo para o projeto Zolhos da Zona, e a participação de atores do Teatro de Apartamento em *Sem Dizer Adeus* (2010) anunciavam a consistente aliança por vir. Para ele, o fechamento do Teatro Cuíra disparou uma união ainda maior: “[...] para driblar a tristeza, o Teatro de Apartamento e o Cuíra acabaram se dando as mãos para continuar fazendo teatro” (SISNANDO, 2019). Saulo conta que um encontro casual com Zê Charone em uma livraria da cidade acabou acionando o primeiro projeto conjunto:

Nem eu, nem ela sabíamos direito o que fazer – nessa época eu andava me dedicando apenas à dança. Ela tinha um espaço novo, a Casa Cuíra, mas ainda não sabia exatamente todas as possibilidades do espaço. E me falou que imaginava uma peça de assassinato na Casa. Ela disse: “O Edyr um dia falou que imaginava um homem entrando pela porta desesperado, cruzando o corredor e morrendo na sala. E nós dois achamos que só você, Saulo, pode fazer uma peça assim” (SISNANDO, 2019).

Pouco tempo depois já estavam ensaiando *A Outra Irmã* (2017/2018) - “uma peça bem no formato clássico e isso estranhamente nos deu força e nos fez perceber que independente de qualquer lugar nós sempre faríamos teatro” (SISNANDO, 2019) – que permaneceu seis meses em cartaz na casa. Mistura de terror, mistério e comédia, o espetáculo reuniu em cena Zê e Olinda, além de atrizes e atores mais jovens. Em seguida vieram duas montagens resultantes do Curso de Ator e o segundo espetáculo realizado pelos dois grupos, *Marias* (2018), com texto de Edyr Augusto Proença e direção de Saulo. O elenco reunia atrizes dos grupos Cuíra, Gruta e Teatro de Apartamento: Zê Charone, Monalisa da Paz, Gisele Guedes (em memória), Sandra Perlin e Pauli Banhos, o que evidencia o movimento de aglutinação de coletivos decorrente sobretudo da existência de um espaço onde os grupos têm a possibilidade da convivência mais próxima.

Figura 65: Zê Charone em *A outra irmã* (2017). *Marias* (2018).



Fonte: <http://cuira.com.br/>

Saulo finaliza da seguinte forma o depoimento que gentilmente escreveu a meu pedido:

Acho que hoje, além da parceria artística, existe uma parceria emocional. A Zê e o Edyr sempre vão assistir minhas peças e eu sempre faço questão de apoiar as criações do grupo, mesmo que não sejam parcerias com o Teatro de Apartamento. Ainda temos muitos sonhos de fazermos várias coisas juntos. O pessoal do Cuíra deve gostar da vibração do nosso grupo e o Teatro de Apartamento, além da vibração, busca também na parceria toda a infraestrutura e experiência de um grupo com mais de 35 anos de existência. Enfim, hoje, carinhosamente nos chamamos de A Casa de Apartamento (SISNANDO, 2019).

3.7.4. A grupalidade

Um aspecto essencial acerca da grupalidade do Cuíra é ser um “grupo aberto”, segundo Zê Charone. Além de adotarem uma condução bastante horizontal, sem um único diretor, o grupo passa a incorporar todos os artistas que participam de algum projeto: “Eles fazem o grupo naquele momento. Então, naquele momento, eles são Cuíra, fazem parte do núcleo de criação, que é o importante”, ela completa. Portanto, além do núcleo permanente, constituído por Zê, Edyr Augusto, Olinda Charone e Wlad Lima, o Grupo costuma contratar profissionais conforme as necessidades técnicas de cada trabalho.

Interessante perceber a possibilidade de alteração na forma de pensar sobre como o grupo se organiza, ou ainda, na percepção diferenciada de dois integrantes acerca da questão. Em entrevista à professora Maria Angélica Alberto, Wlad observou o seguinte:

[...] o grupo hoje não tem um grupo de atores. Você tem atores que toda vez que esse núcleo chama para trabalhar adora, mas você não tem um grupo de atores do Cuíra. [...] Então, o grupo, na verdade, se organiza em torno de um projeto X que essas pessoas são, as pessoas que se dividem em tarefas X e chamam o elenco. E, às vezes, você vê em três espetáculos seguidos o mesmo ator, mas ele não se considera do Cuíra e nem este núcleo diz também que ele é Cuíra. Hoje o grupo é assim (Lima in ALBERTO, 2010, p. 110).

O provável é ter havido mesmo uma mudança de postura do grupo com relação a esse aspecto, já que o intervalo entre os depoimentos de Wlad e Zê é de quase dez anos. Sem dúvida, contar com uma integrante que quase sempre se dividiu entre as funções de atriz e produtora foi fundamental para o Grupo Cuíra ter conseguido garantir recursos para muitos dos projetos através de leis de incentivo ou de editais – na época em que eles existiam. Zê Charone sempre se dedicou integralmente ao grupo; única, aliás, a não ter outra fonte de renda, se especializou na área de produção da mesma forma empírica como se tornou atriz. Começou no Grupo Palha, segundo ela, sua escola – “aprendi a fazer produção com o Paulo Santana” (CHARONE, Z.,

2019) - participou do primeiro espetáculo do Usina Contemporânea de Teatro, *Exercício nº 1 em Dorst e Brecht*, e de alguns do Grupo Experiência¹²², mas encontrou o seu lugar no Cuíra.

De modo semelhante, Olinda Charone é uma atriz que, embora eventualmente trabalhe em outros grupos, sempre foi Cuíra, como se costuma dizer daqueles que constroem suas trajetórias em torno de um coletivo e consolidam uma forte experiência de pertencimento. Sua permanência acabou sendo um fator importante para manter a ligação de Wlad Lima com o Grupo, do qual também nunca saiu, mesmo se afastando temporariamente e fundando outros coletivos.

Quanto à forma de remuneração – uma das divergências que causaram a saída dos atores do Grupo Experiência – o Cuíra adota a seguinte prática: quando necessita de profissionais, paga conforme o valor cobrado pelos serviços. Porém, durante as temporadas, todos recebem exatamente igual, da direção à contrarregragem. Wlad explica:

Por exemplo, o que dá na bilheteria, 20% é para o grupo, para as despesas da casa que é o aluguel, o pagamento de algumas pessoas (tem algumas pessoas que mesmo que não dê nada, seja aquele dia fraco, aquelas pessoas recebem aquele valor. São as pessoas mais carentes que fazem a bilheteria, que fazem a limpeza, que ajudam na portaria. Essas pessoas a gente não deixa que o dinheiro delas fique comprometido, mesmo que não dê ninguém, elas ganham aquilo certinho); 80% a gente divide entre o número de pessoas que estão trabalhando. Por exemplo, se forem 20 pessoas (da direção à contrarregragem) esse dinheiro é dividido pelos 20; a gente recebe igual (Lima in ALBERTO, 2010, p. 109).

Misturar atores antigos aos mais jovens também é uma prática frequente, como acontece em outros grupos, como o Palha, o Gruta e o Experiência. Naturalmente as teias vão sendo tecidas, não por obra de uma só “aranha”, mas por ações e projetos que refletem desejos de fazer teatro. Novas alianças se estabelecem, fortalecendo o corpo-grupo e expandindo sua potência, a exemplo do encontro com Saulo Sisnando, que, assim como Edyr Augusto, é um dramaturgo cuja criação caminha junto com um coletivo e acaba se ampliando para o exercício da direção.

Aliás, a presença de um dramaturgo enfronhado nos processos criativos é outra singularidade desse corpo-grupo. As quinze peças (entre elas uma adaptação) escritas para o Cuíra comprovam o quanto existe de autoria própria, o que é uma significativa característica, capaz de alterar suas feições. Desde 1995, quando Edyr Augusto se junta ao Grupo, o íntimo diálogo entre texto e cena passa a constituir a base de sua estruturação, seja o texto anterior ao processo ou construído a partir das propostas do elenco, como aconteceu na montagem de *O Auto do Coração*, espetáculo produzido em 2015 graças ao Prêmio Myriam Muniz, da Funarte. A ideia do projeto era que cada uma das cinco atrizes, entre elas Wlad Lima, Olinda Charone e

¹²² *Senhora dos Afogados, Perdoa-me por me traíres.*

Zê Charone, contassem suas próprias histórias de amor. Edyr Augusto, então, trabalhou sobre esses relatos, apenas fazendo pequenos ajustes. Produzido tão logo chegaram na Casa Cuíra, o espetáculo, “uma declaração de amor a uma cidade que agoniza”, acontecia dentro de um ônibus em movimento enquanto as atrizes falavam de suas próprias dores de amor.

Figura 66: *O Auto do Coração* (2015).



Fonte: <http://cuira.com.br/>

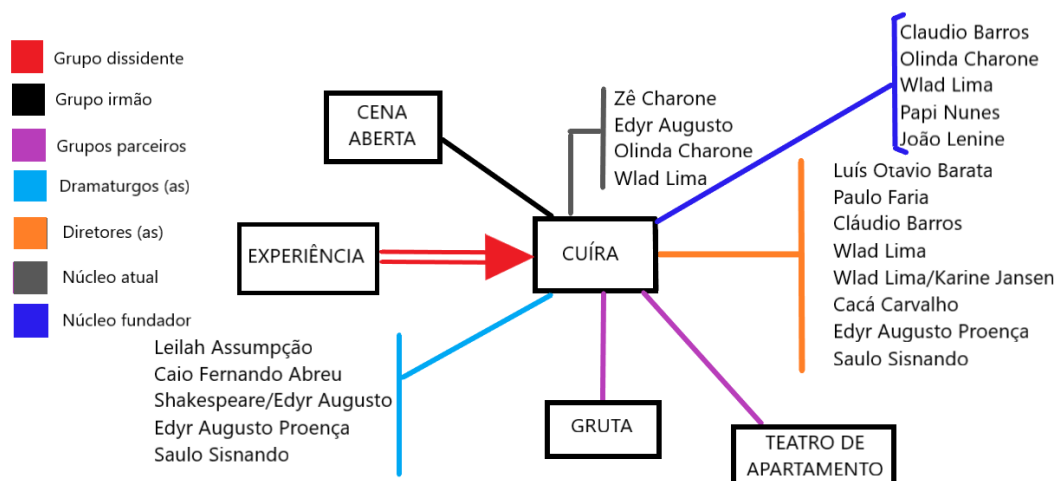
Já *Esse Corpo que me Veste*, no mesmo ano, foi criado a partir de uma sugestão do dramaturgo, instigado pela leitura do livro *Os ensaios de Teodiceia*, de Leibniz, que aborda questões ligadas à religiosidade. Instigada pelo tema, que tangenciava sua própria pesquisa acerca de histórias de vida no teatro, Olinda Charone foi contemplada com a Bolsa de Pesquisa, Experimentação e Criação Artística da Casa das Artes. As atrizes, então, se entusiasmaram pelo tema e passaram a alimentar a dramaturgia com depoimentos pessoais relacionados à fé e ao amor, criando cenas que iam sendo trabalhadas coletivamente. Encenado na Casa Cuíra, dividida entre teatro e residência da família, esse espetáculo, aliás, revela uma forma que encontra na composição de forças a sua matéria essencial. Em outras palavras, uma poética desenhada com base no afeto. Dirigido por Wlad Lima, em cena as atrizes e irmãs Olinda e Zê Charone contavam com a participação da mãe, D. Lucila Vasconcelos, e do filho de Wlad e Olinda, João Pedro, então com sete anos. A cena final lembra exatamente uma foto de família, uma família mobilizada pelo teatro, cuja vida se divide entre os ensaios, apresentações e as atividades cotidianas.

Figura 67: *Esse corpo que me veste* (2015).

Fonte: <http://cuira.com.br/>

Visitar a trajetória de trinta e quatro anos do Grupo Cuíra é ter uma demonstração de como o amor potencializa o fazer teatral. Não fosse assim, talvez tivesse até sucumbido às enormes dificuldades do caminho. Creio que esse amor foi, inclusive, o bálsamo capaz de curar a dor de ver um sonho tornado real durante nove anos se desfazer unicamente pela estupidez da gestão pública, em tempos de completa dizimação da cultura. O Teatro Cuíra, cuja história se confunde a de tantos artistas da cidade, “encheu o peito de alegria, orgulho, felicidade” (CHARONE, Z., 2019) e seu fim, depois do luto, fortaleceu ainda mais o desejo de fazer teatro, renascido na Casa Cuíra. Oxalá que permaneça por muito e muito tempo sendo abrigo para as cenas, ensaios, aulas - encontros de gente de teatro, “gente que sabe fazer a beleza nascer pra além de toda a perda. Gente que pôde inverter para sempre o sentido da palavra ‘merda’. [...] Merda, toda noite e sempre, amém” (Caetano Veloso).

Figura 68: Diagrama das conexões do Cuíra.



Fonte: Elaborado pela autora (2019).

3.8. PACHICULIMBA E O USINA CONTEMPORÂNEA DE TEATRO

O mundo meu é pequeno, Senhor. Tem um rio e um pouco de árvores. Nossa casa foi feita de costas para o rio. Formigas recortam roseiras da avó. Nos fundos do quintal há um menino e suas latas maravilhosas.

Estou atravessando um período de árvore. [...] No meu morrer tem uma dor de árvore. Desaprender 8 horas por dia ensina os princípios.

Manoel de Barros, em *O Livro das Ignorças*.

Num quintal, um ator, tal qual um menino e suas latas maravilhosas, desaprende muitas horas por dia para que possa atravessar um período de árvore. Aos meus olhos, com a ajuda da lente delicada do poeta, essa imagem traduz bem a criação de um acontecimento teatral que pude testemunhar. Como dois meninos imersos na brincadeira de descobrir um universo inteiro, Alberto Silva Neto e Claudio Barros cultivam sua obra. Depois de algum tempo sozinhos, me convidam para brincar também. Junto-me a eles e me deixam atravessar pelo que vejo. Agora, me lanço ao desafio de falar dessa experiência praticamente indizível. Mesmo assim ousar fazê-lo, com o intuito de olhar o *rico dessaber* de dois pesquisadores que parecem querer avançar para o começo, parafraseando Manoel de Barros¹²³.

¹²³ A referência à poesia de Manoel de Barros será feita através da grafia diferenciada, com itálico e negrito. Em algumas delas, foi preciso alterar um vocábulo ou outro, o que será indicado com o sublinhado, mantendo a palavra original do verso entre colchetes.

Ao lembrar o que acompanhei do processo de criação de *Pachiculimba*, buscando palavras que se aproximem minimamente do que se passou ali, pretendo tocar em questões presentes no mais recente trabalho desenvolvido pelo grupo Usina Contemporânea de Teatro. Através dele, abordar aspectos suscitados por um convívio peculiar e pelo pensamento nele instaurado. Para isso, conto com a colaboração de Alberto, que me concedeu uma entrevista em junho de 2017, ainda em pleno florescer do trabalho, levado a público em outubro do mesmo ano. Ao mesmo tempo, seguro na mão do poeta mato-grossense, cujos versos também alimentaram essa criação teatral.

Início, então, tentando *transver*. O que primeiro me salta aos olhos são dois criadores revendo as próprias concepções sobre o teatro no bojo de uma pesquisa intitulada *Teatro como terra de imagens-tempo*, desenvolvida através do Prêmio Pesquisa e Experimentação da Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves/Casa das Artes¹²⁴. Alberto explica o teatro de imagens-tempo como um campo de investigação resultante do amadurecimento de um longo processo de investigação do grupo; consequência de um trajeto e ao mesmo tempo perspectiva para o futuro, que Alberto traduz com humor: “Eu acho que daqui a dez anos a gente vai estar fazendo mimesis de pedra, dos minerais, vamos fazer mimesis da bauxita (risos)” (NETO, 2017). Ele sintetiza da seguinte forma o pensamento que sustenta a poética que o grupo vem consolidando:

É a subversão dos princípios mais tradicionais do teatro ocidental que a gente está habituado. Enquanto estrutura espacial caixa preta, frontalidade, o mimético, o ilusionista, e o aristotélico em geral, no sentido do encadeamento causal. Então, teatro como terra de imagens-tempo, ora, o conceito de imagem-tempo é aquele que se diferencia da imagem em movimento, que remete à ideia de um princípio mais aristotélico de causalidade. A imagem-tempo é aquela que instaura uma noção de tempo no sentido puro, é aquela que não descreve, que não narra, mas é aquela que instaura (NETO, 2017).

Alberto se refere à distinção feita por Deleuze entre o tempo em relação ao movimento, no qual predominam a ordenação e o encadeamento, e o tempo emancipado do movimento, que permite outras maneiras de lidar com a imagem. Quando, por exemplo, uma imagem suscita lembranças, isso pode corresponder a planos mais profundos da realidade, “como se o tempo conquistasse uma liberdade profunda” (DELEUZE, 1990, p. 76 apud PELBART, 2015, p. 15). Instaurar, então, seria o oposto de narrar, deixando o espectador livre para tocar seus próprios virtuais, ou seja, o que pertence ao passado e ao imaginário, e não exigir que se limite ao presente real. Algo como fazer fluir o conhecimento transcendental que, ao lado da percepção

¹²⁴ Centro de Experimentação e Pesquisa em Artes e Cultura, ligado à Fundação Cultural do Pará – SECULT (Secretaria de Estado da Cultura) desde janeiro de 2015. De 1999 a 2014, era chamado de IAP – Instituto de Artes do Pará, idealizado e criado pelo poeta e professor João de Jesus Paes Loureiro.

empírica, constitui os dois pilares da experiência estética do espectador de teatro (PAVIS, 2017, p. 122). Ou seja, alargar espaços que permitam ao espectador provar exatamente daquilo que é individual e incomunicável, a camada do interno, do que nele pode ser acionado a partir de uma presença que também se comunica intensamente com seu interno.

O interessante, para os meninos-criadores de *Pachiculimba*, é colocar o espectador diante de uma experiência um tanto incomum, na qual a dilatação do tempo possa provocar uma percepção diferenciada. Isso porque o “espectador da obra teatral e artístico em geral é constantemente bombardeado e submergido por suas percepções concretas” (Idem, p. 123). Aliada a uma contundente relação com a natureza, já que o trabalho é compartilhado com o público – aqui chamados de testemunhas – num quintal, entre o cair da tarde e início da noite, essa dilatação pode ser um caminho para uma compreensão não mais calcada na lógica aristotélica. Alberto menciona os movimentos aberrantes como aqueles capazes de subverter essa lógica, provocando outra compreensão do tempo, não enquanto o que simplesmente passa, mas como algo que permanece, que se adensa no presente. O entendimento do tempo nessa perspectiva, diz ele, ressignifica a construção poética, pois a narrativa não será uma sucessão de fatos, mas sim uma verticalização - vida e morte, céu e terra, útero e túmulo.

Esse é um aspecto que está no cerne de um teatro cujo propósito é negar os princípios do teatro convencional: o ficcional, a representação de personagens, o caráter mimético e ilusionista. Um teatro que ambiciona outro tipo de estética, outra fala, outro jogo com o espectador, outro lugar. Fugir dos limites impostos pela tradição teatral passa a ser uma necessidade, até mesmo em virtude daquilo que se quer dizer, daquilo que a caixa preta do palco e seus artifícios – cenário, iluminação – não comporta. Contudo, o ato de fazer teatro em um quintal não se restringe a uma simples adequação entre forma e conteúdo, mas arrasta um forte sentido político, ao qual voltarei adiante. No contexto local, significa claramente uma linha de fuga, uma tentativa de resistência em várias dimensões: como habitantes de um planeta ameaçado, e como artistas, numa cidade que diariamente parece expulsá-los.

De volta ao quintal da casa-chácara de Alberto, rememoro minha chegada, quando os artistas-meninos já brincam há certo tempo, desde março, inicialmente na sala. Os vejo em pleno exercício criativo, cultivando uma vivência que os faz mergulhar em águas profundas da criação. Ator e diretor compartilhando visões de mundo que os levam cada vez mais próximos de uma dimensão em que a vida e o teatro aparecem inequivocamente amalgamados. A intenção de fugir aos espaços habituais do fazer teatral começa a ser materializada sobre o chão de barro daquele quintal, sob a abóbada do céu, como diz Alberto. O desejo de fugir à concepção de espetáculo aos poucos toma corpo através do trabalho de Cláudio, o ator-performer que revive

seu mito pessoal, permeado pelas intensidades do lugar e dos seres que o habitam – plantas, animais, fenômenos.

Tal qual uma *gente a viver fora da asa*, os dois amigos exploram uma zona de fronteira, onde a presença se produz a partir da negação da representação. A liberdade de pensar o teatro fora dos cânones ocidentais, nos quais predominam as formas miméticas na relação entre ação física e palavra, permite que se sujem sem medo no barro do quintal, e vagarosamente possam ir moldando o brinquedo-poética, ao qual chamam provisoriamente de *Carne terra pele céu*. Árvores e pássaros, habitantes desse pedaço da Amazônia, testemunham a brincadeira-criação. Aos poucos, parecem mesmo se integrar a tudo que vai surgindo na medida em que o ator-performer, *homem percorrido de existências*, as desnuda para revelar algo próximo da dimensão cósmica do humano.

Tanto quanto escurecer acende os vaga-lumes, a aposta de Alberto e Cláudio em um fazer teatral muito diferente de tudo o que haviam feito até então, faz brilhar uma centelha de luz. Se de um lado as coisas mais ordinárias importam para os *pulmões da poesia*, por outro, o desejo de explorar outro tempo, outro modo de criação e outras teatralidades, é essencial para os pulmões do teatro. Ambos já haviam trabalhado juntos em algumas montagens. No Grupo Experiência, em *Dom Chicote Mula Manca* (1988) e *A Terra é Azul* (1988); no Grupo Cuíra, em *Nunca houve uma mulher como Gilda* (1995) e *Hamlet – em extrato de nós* (2002), ambos dirigidos por Cacá Carvalho e com dramaturgia de Edyr Augusto Proença. Contudo, foi no Grupo Usina Contemporânea de Teatro que os trajetos de ambos começaram a adensar esse reencontro, e Alberto começou a dirigir Cláudio em 2009, no espetáculo *Solo de Marajó*. Oito histórias extraídas do romance *Marajó*, de Dalcídio Jurandir¹²⁵, foram disparadoras de uma experimentação envolvendo a narrativa da obra literária e de histórias pessoais do ator, respectivamente por meio da palavra e de uma partitura de ações.

¹²⁵ Dalcídio Jurandir Pereira (1909-1979), nasceu em Ponta de Pedras, na Ilha do Marajó. Romancista, jornalista e professor, em 1940 escreveu *Chove nos Campos de Cachoeira*, o primeiro de uma série de relatos ficcionais conhecida como Extremo Norte. Disponível em: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. Acesso em 29/07/2018.

Figura 69: Claudio Barros em *Solo de Marajó* (2009).

Fonte: Acervo do Grupo.

Convém destacar que *Solo de Marajó* compõe com outros três trabalhos, além de *Pachiculimba*, uma poética centrada no universo amazônico, abordado pelos vieses da observação da fala e do gestual do povo caboclo ou das cosmogonias ameríndias como fonte dramática, aliado ao interesse do estudo sobre si. Neste sentido, considero importante fazer um desvio na minha leitura sobre *Pachiculimba* para que se possa entender melhor como os processos alimentaram uns aos outros no interno do grupo, configurando essa poética que vem marcando o seu percurso nos últimos anos. Além disso, é essencial abordar aquilo que os integrantes têm agenciado, para contextualizar o pensamento gerado a partir do fazer, valorizando-o enquanto elemento fundamental do acontecimento teatral. Possibilitar, dessa forma, a compreensão de aspectos da grupalidade do Usina Contemporânea de Teatro, ao mesmo tempo em que delineia um fragmento da rede de conexões abordada nesta cartografia.

Uma linha fundamental de conexão, dentro dessa rede, é a que liga Alberto, Cláudio, Cacá Carvalho e Wlad Lima, sobre a qual aprofundarei mais adiante. Entre outros trabalhos, eles estiveram juntos na montagem de *Hamlet – Um Extrato de Nós*, em 2002, considerada por Alberto um divisor de águas, tamanha a transformação em sua forma de pensar o teatro, provocada pelo processo criativo proposto por Cacá ao elenco. Reunidas no *Manual de Cavalaria* – denominação dada pelo diretor - estavam tarefas que consistiam em observações de mundo e nas próprias histórias de vida. O objetivo era criar uma matéria-prima individual para a encenação, que tinha na dramaturgia shakespeariana apenas um pano de fundo a fim de tornar cada atuação um depoimento pessoal. Wlad, desde sempre interessada nas histórias de vida dos atores como matéria da cena, desenvolveu sua pesquisa de mestrado sobre a

Dramaturgia Pessoal do Ator, metodologia que acabou atravessando os trajetos formativos desses artistas e que continua ecoando em suas práticas teatrais.

Em 2004, movido pelo desejo de continuar investigando os procedimentos propostos por Cacá, Alberto realizou, junto com Walter Freitas, uma pesquisa com foco em observações de rua, sobretudo no modo de agir do povo caboclo nas feiras e portos, para mimetizar ações cotidianas que seriam recriadas cenicamente. O resultado foi o espetáculo *Tambor de Água* (2004), que consistia em quadros cênicos independentes, sem o uso da palavra, nos quais os dois atuentes exploravam sons percussivos nos próprios corpos, inspirados na musicalidade presente na fala das pessoas observadas. A representação de seres humanos, míticos e elementais, se dava através de uma cenografia feita de materiais orgânicos diversos.

Dois anos depois, o grupo teve mais um projeto aprovado no antigo IAP – Instituto de Artes do Pará¹²⁶ (o primeiro foi o de 2004, inscrito pelo Alberto, e este segundo por mim). *Parésqui* é fruto de um desejo pessoal como atriz, o de experimentar os procedimentos da mimesis corpórea - metodologia de criação de cenas sistematizada pelo Grupo Lume – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP¹²⁷, baseada na observação, codificação e teatralização de ações cotidianas - a partir do convívio com ribeirinhos na Região Metropolitana de Belém. Vale a pena ressaltar um dado bastante pertinente, quando se fala do afeto como aquilo que aciona uma determinada criação, e conseqüentemente dispara um movimento dentro do grupo. Estou me referindo ao que me levou a escrever um projeto por meio do qual eu, uma estrangeira paulistana, pude me embrenhar no universo de habitantes da floresta, e ao mesmo tempo vivenciar um modo de criação de cena importante no meu percurso.

¹²⁶ Uma das unidades da Fundação Cultural do Pará, inaugurado em 1999 no antigo prédio do 15º Batalhão de Infantaria do Exército, construído na metade do século XIX, ao lado do Santuário Basílica de Nazaré. Desde 2015 passou a se chamar Casa das Artes, um Centro de Experimentação e Pesquisa em Artes e Cultura que busca contribuir para o aperfeiçoamento artístico no campo das artes visuais, audiovisuais, cênicas, musicais, literárias e de expressões de identidade. Disponível em: <http://www.fcp.pa.gov.br/espacos-culturais/casa-das-artes>. Acesso em 15/08/2019.

¹²⁷ Coletivo de sete atores que se tornou referência internacional para artistas e pesquisadores no redimensionamento técnico e ético do ofício de ator. Ao longo de quase 30 anos, tornou-se conhecido em mais de 26 países. Criou mais de 20 espetáculos e mantém 14 em repertório. Com sede em Barão Geraldo, Distrito de Campinas (SP), o grupo difunde sua arte e metodologia por meio de oficinas, demonstrações técnicas, intercâmbios de trabalho, assessorias, reflexões teóricas e projetos itinerantes, que celebram o teatro como a arte do encontro. Disponível em: <http://www.lumeteatro.com.br/o-grupo>. Acesso em 23/07/2018.

Figura 70: Walter Freitas e Alberto Silva Neto em *Tambor de Água* (2004). Valéria Andrade e Nani Tavares em *Parésqui* (2006).



Fonte: Acervo do grupo.

Assistir ao espetáculo *Café com Queijo*¹²⁸, do Grupo Lume, apresentado em Belém no ano de 2005, me causou enorme impacto e logo se mostraria extremamente potente, fazendo com que eu reconhecesse algo muito próximo do que gostaria de dizer com o teatro e semeando a vontade de mergulhar em águas mais profundas como pesquisadora. Portanto, fui afetada por aquilo que vi na mesma sala em que, um ano antes havia acompanhado parte do processo de criação do *Tambor de Água*, e um ano depois, vivenciaria o do *Parésqui*, incluindo sua temporada de estreia. Ou seja, o trabalho do grupo paulista significou um aumento da minha potência de agir, que logo se ampliaria para o coletivo, com a chegada da atriz Roseane Tavares¹²⁹, atriz formada no Curso Técnico em Ator da ETDUFPA, retornando de uma oficina de mimesis corpórea com o Lume, em Campinas, e do Alberto, que algum tempo depois assinaria a direção do espetáculo.

¹²⁸ Conversas e histórias, entremeadas por canções e versos, compartilham com o público as vozes e vidas encontradas pelos atores em suas andanças pelo Brasil. Criado em 1999, o espetáculo já se apresentou em diversas cidades do Brasil, tendo participado dos principais festivais nacionais de teatro e nas cidades de Lisboa, Évora e Santo André, em Portugal. Disponível em: <http://www.lumeteatro.com.br/repertorio-artistico/espetaculos/cafe-com-queijo>. Acesso em 14/06/2019.

¹²⁹ Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Artes da UFPA e graduada em Filosofia pela mesma universidade. Em 2003 concluiu o Curso Técnico em Ator da ETDUFPA, com quase vinte anos como artista, pesquisadora e produtora cultural. Atualmente é professora efetiva de Filosofia da Escola de Aplicação da UFPA. Desenvolve pesquisa das culturas indígenas e africanas presentes na Ilha do Marajó, e se dedica aos estudos sobre arte e política no pensamento de Giorgio Agamben. Integrante do Usina Contemporânea de Teatro desde 2006. Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/6946588182057050>. Acesso em 24/07/2018.

A primeira ideia era pesquisar mulheres ribeirinhas moradoras da Ilha do Combu¹³⁰, a apenas quinze minutos de Belém, mas logo o acaso me fez chegar a uma família que alimentaria a nossa criação. Seus conflitos e dificuldades, suas alegrias e tristezas, suas lembranças e sonhos, suas histórias reais e imaginadas, foram a base para a construção da dramaturgia do espetáculo. Mesclando notações do real, de autobiografia e de intimidade, creio que tecemos uma colcha onde cada retalho tem seu valor porque bordado com o fio da humanidade. A observação do jeito de falar e da gestualidade subsidiaram a recriação desses sujeitos, conforme as pistas apontadas pelo Lume sobre a mímesis corpórea.

O espaço cênico remetia a um barco, com os espectadores dispostos numa espécie de arena. O trabalho ainda teve desdobramentos importantes através de editais da Fundação Nacional de Artes - FUNARTE, como o prêmio no Programa de Bolsas de Estímulo à Produção Crítica em Artes – Categoria Produção Crítica em Teatro¹³¹ e outro de circulação.¹³² O primeiro gerou um ensaio sobre o processo de criação, e através do segundo, conseguimos levar nosso barquinho-criação a doze municípios do interior do estado do Pará, o que provocou em nós contínuas descobertas sobre o nosso fazer.

Um ano depois da estreia de *Solo de Marajó*, a obra de Dalcídio Jurandir seria novamente inspiração para o Usina Contemporânea de Teatro. Dessa vez, o romance *Chove nos Campos de Cachoeira* foi o mote para a criação do espetáculo *Eutanázio e o princípio do mundo* (2010), a partir de um prêmio da FUNARTE, com encenação de Alberto. Ao lado de Nani Tavares, Vandiléa Foro e Milton Aires, também atuei nesse trabalho, centrado na relação entre o personagem central do livro, Eutanázio, e três mulheres – Irene, Felícia e Raquel, além do menino Alfredo, alter ego do autor. Assim como Dalcídio, Milton Aires é natural do município marajoara de Ponta de Pedras, e utilizou memórias da infância como fonte primordial de sua atuação.

Antes de retornar ao quintal de *Pachiculimba*, creio ser importante salientar a dimensão do afeto, implicado no contato de Alberto com aquele em quem reconhece um mestre, o diretor paraense Cacá Carvalho; uma pessoa com quem os encontros artístico-pedagógicos, como diz

¹³⁰ Uma das 39 ilhas pertencentes a Belém, compreende uma área de aproximadamente 15 km². Foi transformada em Área de Preservação Ambiental (APA) em 1997. Os moradores vivem basicamente da extração e comercialização do açaí e do cacau; a proximidade de Belém oportuniza empregos como domésticas, descascadoras de castanhas e ajudante de pedreiro, além do setor de serviços. Como milhões de brasileiros à margem do desenvolvimento, os ribeirinhos sobrevivem com dificuldades e parca assistência governamental. Disponível em: http://www.belem.pa.gov.br/semma/paginas/proj_combu.html. Acesso em 03/05/2018.

¹³¹ Por meio dessa Bolsa, em 2009 produzi o ensaio intitulado *Parésqui, o olhar de uma atriz pesquisadora sobre o processo de criação*, publicado em 03/07/2009 e disponível em: <https://issuu.com/mangifera/docs/paresqui>.

¹³² Esse prêmio possibilitou a circulação do espetáculo *Parésqui* pelos seguintes municípios paraenses: Santarém, Ourém, Vigia, Obidos, Ponta de Pedras, Cametá, Barcarena, Belém, Oriximiná, Salvaterra e Soure.

Alberto, deixaram forte impressão, no sentido de apontarem um pensamento implícito na prática do grupo. Um afeto que se torna determinante também para o processo de produção coletiva. Daí que olhar o percurso formativo de Alberto pode dizer muito dos últimos quinze anos do Usina Contemporânea de Teatro, período em que se consolida uma poética assentada nessas práticas-pensamentos que se coletivizam. Afinal, neste trabalho, ele me ajuda a olhar o Usina Contemporânea de Teatro – as linhas que o constituem, os atravessamentos, os agenciamentos, os princípios, a forma de convívio, a poética. Na dobra entre o individual e o coletivo, o modo como os encontros e os afetos foram formando o encenador é uma primeira camada para a compreensão de aspectos da grupalidade. Em outros termos, puxar o fio das conexões e dos afetos pessoais pode contribuir para o entendimento da *autopoiesis* em ambas as dimensões, individual e coletiva.

Então, me permito mais um desvio essencial, e *avançando para o começo*, volto ao Alberto espectador de *Meu Tio, o Uiauretê*, espetáculo dirigido por Roberto Lage¹³³, que estreou em 1986, em São Paulo, com atuação de Cacá Carvalho. Diz ele que esse trabalho ficou marcado em seu imaginário a ponto de compor uma determinada forma de pensar o teatro, em nunca deixar de procurar um sentido para esse fazer. E parte desse sentido do fazer está relacionado a parcerias criativas duradouras, como essa de mais dez anos com Cláudio Barros. “As pessoas não entendem isso, mas eu entendo, eu sou filho do Cacá Carvalho, que faz teatro com o mesmo diretor há 30 anos. E ele [Cláudio] entende isso” (NETO, 2017). Alberto está se referindo a Roberto Bacci, que assina a direção dos espetáculos-solo de Cacá.

Do afeto na condição de espectador, ao assistir Cacá Carvalho em *Meu tio, o Uiauretê*, ao afeto na condição de ator. *Senhora dos Afogados* (1990), peça de Nelson Rodrigues montada pelo Grupo Experiência, marca o início da influência do diretor paraense na formação do jovem ator. Voltaram a se encontrar em *Nunca houve uma mulher como Gilda* (1996) e *Hamlet – um extrato de nós* (2002), ambas montagens do Grupo Cuíra. Em sua dissertação de mestrado¹³⁴, Alberto dedica o primeiro capítulo ao aprendizado por meio de dois processos conduzidos por Cacá, cuja prática-pensamento também compõe sua atual pesquisa de doutoramento sobre

¹³³ Roberto Blat Lage (1947). Prestigiado encenador paulista, com longa e vasta atuação nos vários gêneros do teatro, alternando trabalhos em grupos experimentais e produções comerciais. Inicia sua carreira como ator em 1962. A partir de 1969 começa a dirigir no teatro amador. Nos dez anos seguintes, dedica-se a grupos profissionais, amadores e estudantis, solidificando sua carreira por meio de um repertório variado. Em 1999, funda com Celso Frateschi o Ágora - Centro para o Desenvolvimento Teatral, que promove seminários e outras atividades para o aperfeiçoamento do ator, e reflexões sobre o fazer teatral. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa109288/roberto-lage>>. Acesso em: 15/08/2018.

¹³⁴ *Memórias de um ator em construção* – reinvenção de processos criativos como fonte de aprendizado. Defendida em junho de 2012 pelo PPGArtes/UFPA, com orientação da Prof^a. Dr^a. Wladilene de Sousa Lima. Disponível em: <http://ppgartes.proresp.ufpa.br/index.php/br/teses-e-dissertacoes/dissertacoes/62-2012>.

processos de atuação e xamanismo, junto com o estudo acerca da criação de *Pachiculimba*. Isso evidencia a forte filiação de Alberto a um modo de pensar o teatro conectado à tradição que tem em Jerzy Grotowski o maior expoente. Além disso, demonstra o quanto as experiências artísticas e acadêmicas estão imbricadas na trajetória desse artista-pesquisador-docente, para quem a formação como artista é um caminho que implica transformações do sujeito; talvez o ensinamento que esteja no cerne dos procedimentos de atuação de Cacá Carvalho.

A esses acontecimentos, se trançam outros, vividos nos grupos Gafe Cultural, Experiência, Palha, Cuíra e Usina Contemporânea de Teatro. Alberto credita a esse período de intensa atividade, quando atuou em dezenove espetáculos e conheceu a visão de sete encenadores-diretores de três gerações, o momento de edificação da base de seu aprendizado sobre o teatro. O interesse, como encenador, por temas amazônicos, resulta de algumas dessas experiências e se consolida através da poética que vai sendo produzida pelo grupo. Ele explica a ligação entre suas experiências e aquilo que atualmente marca a sua prática e modo de pensar o teatro:

Mas olhando para trás, percebo que é indiscutível o fato de que esse percurso ganhou maior solidez e tornou-se um trajeto que encerra uma unidade temática (e por que não dizer, estética) nesse sentido. Agora intuo que ele representa um desejo de conciliar a natureza invisível do teatro com o universo da mitologia amazônica que, como toda região marcadamente forte em manifestações das chamadas culturas de origem, contém um valioso repertório de mundos imaginários repleto de seres invisíveis (NETO, 2012, p. 130).

Se *os artistas desformam o mundo*, talvez seja devido à natural capacidade da arte de provocar a transformação do próprio ser, e até mesmo sua cura. Alberto comenta a respeito do quanto a paixão pelo teatro desde a adolescência esteve ligada ao desejo de fuga - da família, suas desavenças e organização social, da incompatibilidade entre os valores, dos problemas. Ele diz que o teatro foi um caminho, o mais potente entre tantos possíveis, para a busca de outro universo de valores, de compreensão de mundo, de relação com a sexualidade: “Então, foi a busca de uma cura e eu procuro essa cura” (NETO, 2017). Aqui um aspecto interessante se mostra: a ideia daquilo que conecta acontecimentos do passado e do presente, em uma espécie de espiral da existência desenhada pelas experiências convergentes. Um eterno retorno, na leitura deleuziana de Nietzsche, a qual retomarei mais adiante.

Ao desenvolver sua atual pesquisa de doutorado sobre processos de atuação e xamanismo, segue em torno de um tema e de um pensamento que dá base à sua construção enquanto encenador de um grupo. E, *se é preciso desformar o mundo*, é por meio do trabalho coletivo que uma poética vai sendo produzida, ou se autoproduzindo continuamente através de todos os afetos e atravessamentos. Talvez ela seja até mesmo tão inerente a todos os

acontecimentos vividos na dimensão pessoal e coletiva, e tão colados a uma determinada visão de mundo e de teatro, que é como se constituísse uma camada subcutânea desse corpo-grupo. Paradoxalmente, ela pode até ser o aspecto mais aparente, mas se revela enquanto poética apenas na medida em que um pensamento consistente se constrói a partir de como encenador e grupo compreendem o sentido do próprio fazer.

Nesse *desformar o mundo para transvê-lo*, Alberto usa a lente do perspectivismo ameríndio, pela qual articula sua prática artística e acadêmica. O contato com essa vertente da Antropologia se deveu à participação na atividade de pesquisa *Poéticos pensadores e xamãs*, coordenada por **Wlad Lima** dentro das ações do grupo GEPETU¹³⁵. Nos novos referenciais que lhe eram apresentados, Alberto identificaria o que considera mais uma possibilidade de parentesco conceitual, ou seja, a oportunidade de estabelecer os diálogos entre os processos de atuação e as práticas de si por uma perspectiva bem mais próxima do contexto amazônico do que a alquimia, inicialmente pensada como prática capaz de proporcionar o mergulho na espiritualidade, em diálogo com a atuação.

Desdobramento de todos os encontros, sejam eles com encenadores ou autores, a concepção segundo a qual existe uma unidade de espírito e uma diversidade dos corpos (CASTRO, 2015, p. 43) permeia o momento atual de criação. Nela, duas trajetórias existenciais se conectam: a do ator-performer Cláudio Barros e a do xamã yanomami Davi Kopenawa, que explica a origem mítica e a dinâmica invisível do mundo (KOPENAWA, ALBERT, 2015, p.12) no livro *A Queda do Céu*, escrito em parceria com o antropólogo inglês Bruce Albert. Alberto e Cláudio chegaram a esse material ao fim da longa pesquisa em busca de uma dramaturgia ligada ao universo das cosmogonias ameríndias. Como observa Eduardo Viveiros de Castro no prefácio do livro, o relato autobiográfico do xamã é também “uma defesa apaixonada do direito à existência de um povo nativo que vai sendo engolido por uma máquina civilizacional incomensuravelmente mais poderosa [...]” (Idem, p. 27). Portanto, ao inserir no trabalho o discurso do indígena, Alberto reflete se isso não seria a metáfora de uma fala da própria floresta. Daí a necessidade, segundo ele, de encontrar um exercício, um caminho físico e espiritual que permita a escuta da floresta por parte dos espectadores-testemunhas. Tal escuta aconteceu em outubro de 2017, na Praia do Paraíso, em Mosqueiro¹³⁶, distante 60 quilômetros do centro urbano de Belém do Pará.

¹³⁵ Grupo de Estudo, Pesquisa e Experimentação em Teatro e Universidade, credenciado pela UFPA e CNPq.

¹³⁶ Ilha fluvial distante cerca de uma hora do centro de Belém, atrai centenas de milhares de pessoas por conta de suas praias de água doce com movimento de maré. Seu potencial turístico começou a ser explorado no final do século XIX com a explosão do ciclo da borracha, quando ingleses, franceses, alemães e norte-americanos chegaram ao Pará como funcionários de empresas elétricas e de transporte, e construíram ali casarões de veraneio,

Eis que voltamos ao quintal da casa-chácara onde foi cultivada a criação mais recente do grupo, para a qual convergiam as experiências dos criadores; experiências, por sua vez, capazes de instaurar pensamentos não apenas sobre o teatro, mas também enquanto visões de mundo determinantes para que alianças sejam estabelecidas e gerem, assim, um ambiente favorável ao processo criativo. Sabemos que a amizade costuma permear diversos contextos do trabalho em grupo, levando a uma crescente identificação entre os integrantes e a uma afinação sempre maior do que e como se quer dizer com o teatro. Quando chego na brincadeira a qual me referi no início deste texto, vejo dois amigos comungando das mesmas intenções e inventando um mundo próprio por meio da amizade, que, segundo Plutarco, é fundada em primeiro lugar pela identidade dos regimes de vida e semelhança dos hábitos (MIZOGUCHI, 2016, p.142). Vejo dois companheiros, no sentido observado por Dubatti (2016) quando fala de indivíduos que criam juntos – aqueles que dividem o pão.

Observar um convívio tão atravessado por cumplicidades me leva a pensar em como, no teatro, escolhemos as pessoas com quem criar laços, que, justamente em função do livre arbítrio, carregam uma potência de perfeição (MIZOGUCHI, 2016, p.142). Algumas alianças surgem para responder a uma necessidade de resistência, como afirma o líder indígena Ailton Krenak, referindo-se ao que ele chama de processo de confinamento dos povos indígenas, por meio do qual são negadas as possibilidades de se fazer enquanto sujeito (2017, p. 61). Ele fala de aliança como um outro termo para troca, em um mundo onde inventar as relações é uma forma de substituir as trancas por janelas e, nas aldeias, escapar à depressão e ao alcoolismo, por exemplo. Mais interessante ainda para pensar o teatro de grupo é quando usa “alianças afetivas” para designar trocas menos imediatas e que supõem uma continuidade. Se, por um lado, somos constituídos por vínculos familiares e sanguíneos, por outro, ao longo da vida nos fazemos por meio dos encontros com quem nos identificamos. É um parentesco singular, como afirma Alberto, convocando o conceito de cooptação heterogenética, relacionado à afinidade virtual, ao tipo de aliança que não é da ordem da filiação. Para ele, isso explicaria

a irmandade, os irmãozinhos, os amigos da vida toda, os amores que o teatro construiu pra mim e que são minha família. Então, eu e o Cláudio somos irmãos numa perspectiva determinada, pela nossa trajetória poética, nossa identificação, pela via de um amor profundo, pela trajetória um do outro, pela sensibilidade, pela contribuição, e a forma como se completam. É aquilo que o Viveiros de Castro chama de cooptação heterogenética. Nós somos irmãos, numa perspectiva determinada, porque a nossa trajetória poética, a nossa identificação, pela via de um amor profundo, pela admiração

alguns ainda de pé. Em meados dos anos 70 do século passado, a construção de uma ponte facilitou o acesso, até então possível apenas por navios. Mesmo assim, segundo o IBGE, os moradores efetivos da ilha, que é um distrito administrativo da capital, não passam de trinta mil, distribuídos em cerca de 26 bairros, entre eles o Paraíso. Disponível em: http://www.belem.pa.gov.br/belemtur/site/?page_id=474. Acesso em 02/07/2019.

da trajetória um do outro, pela sensibilidade, pela contribuição, e a forma como se completam (NETO, 2017).

Nessa perspectiva, creio que devo fazer mais um desvio, a fim de alinhar os demais parentescos poéticos de Alberto, com Cacá Carvalho - o pai - e Wlad Lima - a mãe. Para além da consaguinidade, há trinta anos essa família começava a se delinear e hoje comporta vários atravessamentos – na cena, na academia, na vida. Com exceção de *Convite de Casamento*, Alberto atuou em todos os espetáculos dirigidos por Cacá em Belém, assim como a parceria com Wlad remonta a 1989, quando fundaram juntos o Usina Contemporânea de Teatro. Atualmente colegas na Escola de Teatro e Dança, Wlad orientou Alberto em sua especialização e mestrado. Na dissertação de Wlad, na qual investigou a dramaturgia pessoal do ator, construída por Cacá no processo de criação de *Hamlet – um extrato de nós*, Alberto foi seu ator-guia, como ela denominou.

Já em sua tese em construção, Alberto considera Cacá Carvalho seu mestre maior, embora reconheça em Wlad uma equivalência da relação de mestre e aprendiz tão relevante quanto a primeira. Ele menciona algo que ouviu da própria Wlad certa vez, e que nunca mais esqueceu: a vida é muito maior que o teatro. Como bom aprendiz, ele reafirma que nenhuma prática da linguagem artística em si mesma é tão importante quanto o trajeto tecido pelas relações humanas. Ele explica:

Artaudianamente falando, teatro é vida, teatro é existência, é tessitura de trocas humanas. Quando ela me disse isso, ela me chamou a atenção pra algo que é muito significativo. Se o teatro, se a nossa prática artística com o teatro, não nos leva a uma elevação, no sentido da forma como nós nos relacionamos, compreendemos a existência e as nossas trocas humanas, em todos os níveis, o teatro não teria o menor sentido (NETO, 2017).

Em seguida, acrescenta que apesar dos vinte e dois anos sem participar de um processo criativo com Wlad, ela é a pessoa com quem ele mais faz teatro.

E isso é maravilhoso! Porque nós fazemos teatro nas nossas divagações, nos nossos devaneios, nas nossas reflexões, teóricas, filosóficas, sobre o sentido do teatro pra vida de quem faz. Isso significa dizer que eu faço teatro com a Wlad sempre! Mas eu não sou ator dos espetáculos dela, nem ela é diretora dos espetáculos que eu faço (Idem).

Para Alberto, mais do que ensaiar todos os dias, fazer teatro é refletir ética, poética, artística e filosoficamente com alguém sobre o sentido que essa prática-existência pode ter na vida de cada criador. Na condição de testemunha de parte desse convívio, já que desde 1994 integro o Usina, me vem à lembrança uma frase frequentemente repetida por Alberto: não importa o que se faça em teatro, importa com quem se faz teatro. Nessa afirmação, repousa a questão central desta pesquisa, já que o interesse está em evidenciar as relações humanas e os

afetos enquanto base de formação das poéticas. E também porque tive a oportunidade de estar bastante próxima de Wlad e Alberto em boa parte desse percurso, posso falar de um certo espanto ao assistir verdadeiras aulas disfarçadas de conversa de bar. Além de aprender muito com as “divagações” sobre a cena, o trabalho do ator e o sentido do fazer, sempre me encantou ver o afeto entre os dois.

De fato, ao ser perguntado sobre sua relação com Wlad, Alberto começa se referindo à questão que considera central, definidora da intensidade dessa aliança, que é exatamente a brincadeira de serem mãe e filho: “Eu brinco de ser filho. A Wlad brinca de que o Pedro é neto, e ela é a nona” (NETO, 2017). Esclarece que é uma relação do devir, localizada em uma zona de fronteira, já que um devir é algo que nunca se torna, mas que se estabelece em relação, conforme a perspectiva deleuziana. Nesse sentido, o devir-mãe de Wlad e o devir-filho de Alberto alimentam a construção do pensamento teatral. Ele explica a ideia um paralelo com o devir-personagem do ator, cuja experiência de desterritorialização de si se dá na “busca de ser outra coisa que nunca se torna concretamente a coisa” (Idem). De forma semelhante ao ator, que nunca será o personagem, eles nunca serão mãe e filho verdadeiramente, embora o sentimento correspondente seja real.

Isso me faz pensar, e é um exercício de fabulação que eu estou fazendo, se existe uma dramaturgia pessoal do ator quando ele busca referências suas para o vir a ser personagem, e isso a gente chama de dramaturgia pessoal, eu também posso falar que a minha relação com a Wlad constitui uma dramaturgia das relações humanas. Nós temos uma dramaturgia nossa, própria, da relação fabulada, de mãe e filho, que é real, embora não seja (NETO, 2017).

No rastro de Deleuze, Alberto complementa que “o devir nada produz por filiação. Ele é da ordem da aliança, e essa palavra é chave” (NETO, 2017). Portanto, na relação entre os dois não existe filiação, mas sim uma fabulação de um devir-mãe e de um devir-filho na perspectiva de uma aliança incrivelmente potente.

Eis que voltamos ao jardim, onde vemos Cláudio cuidando dele diariamente, com uma dedicação reveladora da entrega do ator ao ato. Há uma estreita relação entre o ato poético e a própria vida, e as memórias compõem uma forte dimensão de ancestralidade. Não há representação de um personagem, ficcionalidade, nem tampouco cena. Sem a pretensão de traduzir em palavras a densidade do trabalho de ator do Cláudio, tento apenas contextualizar, para que consiga falar de aspectos como convívio teatral e *poiesis*, a partir de uma experiência que esgarça as fronteiras teatrais, a ponto de eliminar qualquer rastro de uma forma convencional de teatro, implícita no fazer e pensar. Alberto fala sobre a articulação entre essas duas dimensões, citando Grotowski, quando diz que:

[...] “teatro é jardinagem, não engenharia civil.” Teatro não é estanque, o teatro não pode ser pensado como estruturas sólidas, rígidas, imutáveis. Você não pode fazer o processo de criação como quem levanta uma parede, dura, rígida. Os criadores, o processo, as coisas não são assim. Teatro é jardinagem. O processo precisa ser compreendido como um ser que nasce, que você precisa perceber pra que lado crescem os ramos, saber a hora de regar, de molhar pra crescer, a hora de podar, onde podar...então você precisa lidar com o processo, com as pessoas, como quem cuida de uma planta. É muito mais sutil, muito mais profundo. O processo criativo, a experiência coletiva de criação é um organismo vivo. Tem uma vida própria, que precisa ser compreendida. É isso faz com que você se torne muito mais sensível às falas, ao que o processo quer lhe dizer. Você desenvolve uma escuta sensível, ou pelo menos tem essa oportunidade. Nós estamos trabalhando com esse princípio e nós levamos isso ao extremo. É quase uma anedota. Nós estamos fazendo isso literalmente. Nós estamos dizendo: o teatro é jardinagem mesmo! (NETO, 2017).

Nesse convívio, o trabalho se dilatava ao longo do dia e invadia o cotidiano intensamente. Acordar bem cedo, tomar um cafezinho conversando sobre o que foi feito no dia anterior, cuidar das plantas, limpar o quintal, deitar na rede, temperar o peixe, preparar a fogueira que será acesa durante o trabalho, absolutamente tudo estava conectado com a atmosfera da obra em gestação. Há uma dilatação do tempo ordinário das relações, o que, segundo Krenak, possibilita “a criação de vazios para as visões, para o sentimento das pessoas, para as elaborações que um coletivo pode ter sobre aquilo que é o sonho. Aquilo que é sonho” (2017, p. 62). Penso que, em alguma medida, essa dilatação do convívio acaba se incorporando à poética, além de ecoar nos princípios que dão base a ela. Para Krenak (Idem, p. 63), a experiência de dilatação do tempo faz pensar em períodos muito mais abertos, indo além da percepção de um determinado lugar na geografia e chegando ao ambiente que compartilhamos, a Terra. É um pensamento que vai ao encontro do que fala Alberto a respeito da consciência de habitante deste planeta, e como essa consciência reverbera na criação, exatamente através dessa dilatação do tempo. Alberto menciona a estética da existência, noção proposta por Foucault no bojo de sua reflexão acerca de “uma genealogia da amizade como subjetivação coletiva e forma de vida” (ORTEGA, 1999, p. 24), tamanha a imbricação entre arte e vida; me aponta, então, uma pista à qual retornarei mais adiante.

A fronteira do espetáculo é ultrapassada, ultrapassada a moldura de todo o modo de fazer até então assimilado e com o qual propõem romper. Creio poder dizer que esse desejo de ruptura tem origens nas experiências com Cacá Carvalho, e se relaciona intimamente com a ideia da cena que não repousa sobre o texto, mas sim que tenha na ação orgânica uma fonte. A palavra, portanto, não guarda uma intenção representativa através de um discurso lógico, mas o desejo é que ela resulte da “presença sofisticada de homem-árvore”, como diz Alberto. Isso manifesta o desejo de abandonar a semântica e buscar uma relação com a camada sonora da palavra.

A natureza é absolutamente determinante, sobretudo porque o ator aciona seu corpo poético num horário exato, ainda com o dia claro, de forma que a chegada da noite marque a passagem da fase solar para a lunar. A primeira estaria relacionada ao telúrico e ao homem ligado à terra, e a segunda, à dimensão cósmica. Alberto acentua os vários sentidos produzidos a partir disso: a paisagem ao redor que desaparece na escuridão e convida o olhar a se perder na infinitude cósmica; ou ainda, o fim de uma existência marcado pela metáfora do fim de um ciclo do sol, podendo o amanhecer trazer a ideia do eterno retorno. Esse corpo poético se entrega a um ato quase ritualístico e, antes de conviver com os espectadores-testemunhas, cultiva um convívio muito peculiar, com as árvores; bacabeira, cajueiro, abiuzeiro tornam-se seres de quem Cláudio diz ver os olhos. Nessa imagem, o ator em relação com a bacabeira:

Figura 71: Claudio Barros em *Pachiculimba* (2017).



Fonte: Acervo do Grupo. Foto: Alberto Silva Neto.

Estabelece com elas uma conexão, ou mesmo uma aliança, como diz Krenak, inerente a uma percepção expandida, e especialmente, a uma cosmovisão, uma visão aberta, que considera a existência de inumeráveis mundos. São também relações como potência (2017, p. 63). Passarinhos logo entram na conversa, e parecem mesmo responder aos versos de Manoel de Barros escolhidos para compor a primeira parte do trabalho, “uma fábula da vida natural como experiência telúrica”, segundo Alberto. É como se as palavras se descolassem do significado e se tornassem matéria viva, lançadas do pequeno círculo no chão de terra que aparenta conter a imensidão de existências ancestrais, como se o ator exercitasse uma espécie de transcendência, com o poder de *ter qualidade de árvore* e, *de tarde, arborizar pássaros*, tal qual um xamã, na visão de Alberto:

O Cláudio é um xamã, ele está se tornando um homem com um conhecimento espiritual muito profundo. Ele está se tornando um homem que, através do seu ofício de artista, ator, performer, com um mergulho espiritual, ético, profundo, admirável, está se tornando um homem de conhecimento, através do seu fazer. O ator como homem de conhecimento. Aquele que conhece no fazer. Aquele que conhece em ato, e não através de ideias, e pensamentos e teorias. É diferente. Um senhor do seu fazer. Um sábio, um mestre, um xamã. É a iniciação de Claudio Barros como xamã. Poético, haja vista que ele é um artista...então é uma iniciação poético-espiritual, um ritual de iniciação, celebrado numa clareira, na floresta! (NETO, 2017)

Mais uma vez nota-se a convergência já mencionada entre os percursos de artista de teatro, docente e pesquisador de Alberto, que reconhece no xamanismo uma potente referência de diálogo com os processos de atuação. A ideia do êxtase, do sair do próprio corpo para tomar o ponto de vista daquilo que deve ser conhecido, fala bem de perto ao ator que galga um caminho de autoconhecimento em busca da transcendência. Eduardo Viveiros de Castro define o xamanismo ameríndio como “a habilidade manifesta por certos indivíduos de cruzar deliberadamente as barreiras corporais entre as espécies e adotar a perspectiva de subjetividades ‘estrangeiras’ [...]” (KOPENAWA, ALBERT, 2015, p. 49). Alberto associa o neologismo *malocorpo*, criado a partir dos vocábulos maloca e corpo, ao ator se vestindo de outras peles, se abrindo a outros devires. O termo se relaciona à habilidade dos xamãs, durante os rituais, de tornar seus corpos uma casa a receber os parentes.

Tais entrelaçamentos acabam por configurar um conjunto de áreas de interesse no qual o Usina tem mergulhado nos últimos anos, evidenciando um modo singular de pensar e praticar o teatro. Alberto afirma que os princípios desse fazer adensam, no presente, todo um trajeto - escolhendo, capturando, cooptando acontecimentos que se encontram, fazendo com que isso seja realmente uma teia, uma cadeia, uma rede de Indra¹³⁷. Sigo essa pista e me deparo com uma linda imagem: a existência, em cada conexão da rede, de uma joia polida e infinitamente facetada a refletir as facetas de todas as outras joias da rede. Qualquer alteração de uma delas provoca mudanças nas demais, de modo que os reflexos e as relações se estendem infinitamente. Essa representação poética da concepção de mundo hindu serve muito bem a um dos pontos centrais desta tese: cada aliança guarda um imenso valor na configuração de um universo em que tudo parece estar interligado, mesmo que seja pela negação, e cada movimento gera outros movimentos.

Alberto observa que, ao falar a respeito de um processo criativo vivido no presente, é toda a sua trajetória que se apresenta. A trajetória marcada pelo interesse na temática amazônica

¹³⁷ Conforme um antigo texto hindu chamado *Avatamsaka Sutra*, o universo é descrito como uma rede infinita gerada pelo desejo da divindade hindu Indra. É considerada uma explicação poética para as conexões algumas vezes misteriosas que observamos entre eventos aparentemente não-relacionados. Disponível em: <http://darma.info/trechos/2008/04/rede-de-indra/>. Acesso em 03/07/2018.

guarda sinais ainda da infância, quando uma fazenda na Ilha do Marajó foi terreno propício para alimentar a imaginação do menino que voltava das férias cheio de histórias, como a de uma imensa cobra adormecida num buraco da terra. Alberto cita o verso de Mário Quintana, do poema *Envelhecer*, para se referir ao percurso de trinta anos de teatro, completados em 2017: “Antes, todos os caminhos iam, agora, todos os caminhos vêm.” Ele explica que “antes tinha tantas possibilidades, experimentava tantas coisas, tudo eram trajetos possíveis, que apontavam pra frente, pra territórios insondáveis. Hoje, eu tenho mais essa sensação de caminhos convergentes” (NETO, 2017).

Em se tratando de linhas, Alberto diz estar traçando algo semelhante a um ponto de fuga decorrente de diversos acontecimentos acumulados, sejam os encontros com autores, pensadores, sejam os encontros com pessoas, as experiências poéticas, espaciais, físicas, sua construção física. Tudo, enfim, que afeta e se adensa por meio de cada acontecimento, de alguma maneira.

De volta ao quintal, Cláudio é o ator e é também o jardineiro; seu conhecimento profundo sobre sua arte e seu amor pelas plantas e flores são revelados através do seu ser árvore. Alberto diz que essa é uma visão própria do perspectivismo: “Vocês estão vendo a gente da árvore que eu sou, como o índio vê gente em todas as plantas. O índio vê gente no cachorro, existe o humano no cachorro” (NETO, 2017). Explica que a visão segundo a qual não existe natureza dada, mas sim a constituição de múltiplas naturezas a cada ponto de vista, constitui o chamado Multinaturalismo. Ele fala que quando o Cláudio se torna floresta - e ele é gente - é como se eles estivessem dizendo que a floresta é humano. E essa fala, colada ao depoimento-profecia de Kopenawa sobre um futuro funesto para o planeta, diz respeito à sua forma de compreender o mundo, a própria existência e o seu papel nisso tudo.

Quem me dera *usar palavras de ave para escrever*. Talvez elas pudessem dizer desse trabalho com mais precisão. Mesmo assim, busco uma maneira de transmitir algo da experiência, e principalmente fazer um registro, ainda que distante, da pulsação verdadeira do trabalho. Para Alberto, nele se revela algo que aparentemente não é da ordem da dimensão poética, no sentido de estarem ligadas propriamente às coisas da cena, mas que nela são presentes, e de uma natureza profunda. Ele está se referindo à “dimensão de como se constrói a vivência entre os criadores, e a dimensão de afeto que permeia a experiência” (NETO, 2017), o que vai aparecer numa “outra camada, que, por incrível que pareça, quanto mais invisível ela se torna, mais o espectador percebe, sente. Ele não explica, mas ele sente” (Idem), afirma Alberto.

Nos termos utilizados por Dubatti, isto corresponderia à *poiesis espectral* ou *receptora*, decorrente da *poiesis produtiva*, relacionada, por sua vez, à ação dos artistas, “e absolutamente indispensável em sua individualidade micropoética” (2016, p. 48). Ao dizer que o espectador pode acessar a obra por meio da sensibilidade e não necessariamente através de uma compreensão racional, Alberto dialoga com Dubatti, quando este afirma que a *poiesis espectral* está ligada não apenas aos processos de *semiotização* (grifo do autor). As duas – *poiesis produtiva* e *poiesis espectral* - se multiplicam e resultam em uma terceira, a *poiesis convivial*, no espaço de acontecimento da reunião. Sem dúvida, a necessidade do deslocamento, em uma Van, do centro da cidade até uma praia, numa viagem de cerca de uma hora e meia, já contribui para atribuir uma singularidade àquele quintal-jardim. Após serem recebidos por Alberto, que expõe brevemente os princípios da pesquisa, as pessoas sentam-se em esteiras ou bancos de madeira, e ao entardecer começam a testemunhar o ator-performer empurrando um carrinho de mão carregado com peças de crochê envolvendo um vaso de avenca. Arrisco dizer, principalmente do meu ponto de vista de espectadora, que *Pachiculimba* proporcionou uma forma de convívio muito especial a quem o assistiu.

Em *Pachiculimba*, presenças ancestrais como a da avó Marieta são evocadas por Cláudio e materializadas através dos bordados feitos por ela. A avenca, planta que cresce na pedra, e preferida da avó, também está lá, assim como a musiquinha com o mesmo nome que embalou a infância. E porque as conexões não cessam de aparecer, é preciso destacar uma outra, que envolve o diretor francês François Kahn¹³⁸, cuja trajetória está ligada a Jerzy Grotowski, com quem trabalhou entre 1973 e 1985, na fase do Parateatro, no Teatro Laboratório. François dirigiu Cacá Carvalho, no monólogo *25 Homens* (1988), além de afetar Wlad Lima com sua atuação no solo *Josefina, a cantora* (1998), dirigido por Roberto Bacci e apresentado no porão do Theatro da Paz, em Belém. A conexão mais recente de François com o teatro de Belém aconteceu através de Claudio Barros, com quem reconheceu uma forte ligação artística e humana. Esse encontro aconteceu em 2017, graças a uma oficina ministrada por François em Sabará - Belo Horizonte, entre outras atividades organizadas pelo CRIA¹³⁹. A

¹³⁸ Ator, diretor e pedagogo de teatro, nascido em Paris, em 1949. Tendo uma trajetória reconhecida internacionalmente, Kahn trabalhou com importantes grupos e profissionais, como o Le Théâtre de L'Expérience (Paris, França); Teatr Laboratorium (Wrocław, Polônia); Gruppo Internazionale L'Avventura da cidade de Volterra (Itália); e Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale da cidade de Pontedera (Itália). Estabeleceu parcerias com outros profissionais, como Roberto Bacci, Humberto Brevilheri, Cesare Lievi e Jerzy Grotowski. Em suas últimas fases da carreira, concebeu o *Teatro de Câmara* a partir do qual foram criados e realizados espetáculos com características específicas em um formato de solo, espaços não convencionais, plateia com número reduzido de espectadores, exploração de textos literários etc. Disponível em: <https://performatus.net/entrevistas/francois-kahn/>. Acesso em 02/08/2018.

¹³⁹ Artes e transdisciplinaridade, coordenado pelo Prof. Dr. Fernando Antonio Mencarelli (UFMG).

partir desse momento, François passaria a acompanhar a criação de *Pachiculimba*. À distância, encontra uma maneira de estar junto, no jardim do Mosqueiro; leu *A Queda do Céu* e tem umaavenca em seu apartamento em Paris. E mais: o título do seu livro, traduzido recentemente para o português, é *O Jardim*¹⁴⁰, no qual fala da sua experiência com o diretor polonês, e sobretudo, do teatro como jardinagem.

A ideia do teatro como jardinagem gera um adensamento capaz de alterar a própria compreensão da realidade, abrindo caminho ao exercício de rever a si mesmo. Alberto se refere à chamada “virada ontológica”, mencionada pelo professor e pesquisador Fernando Mencarelli durante seminário realizado em 2016, na EBA-UFGM, como uma das principais questões no campo das investigações nas artes cênicas, atualmente. A meu ver, na afirmação de que o teatro o lança, agora, na dimensão da própria virada ontológica, está implícito o reconhecimento da relação entre suas experiências e o sentido criado por elas, ou melhor, pela conexão entre elas. “É a minha própria visão do homem, do mundo, e de ser habitante desse planeta, que eu estou colocando em questão profundamente” (NETO, 2017)

Alberto faz referência ao conceito de geograficidade, cunhado por Eric Dardel, geógrafo humanista dos anos 1950, como a condição espacial da existência do homem, essencial para a compreensão filosófica de seu lugar enquanto habitante do planeta; o mesmo planeta que Kopenawa diz estar ameaçado. O diretor observa que, sobre essa geograficidade, é instaurada uma performatividade. Tal reflexão traz de volta uma outra, acerca do espaço habitado durante o ato teatral, o jardim, numa perspectiva segundo a qual ele “é um recorte de uma fronteira entre o dentro e o fora, localizado numa zona de indiscernibilidade”, nas palavras de Alberto. A concepção de espaço, a partir do habitar o jardim, repousa na metáfora da busca de uma natureza essencial de si mesmo. Neste sentido, a prática budista de Cláudio acentua a noção desse espaço como um lugar de perfeição, harmonia e beleza, ao agregar a imagem poética do Lumbini, o jardim mítico onde Buda nasceu.

Tal qual os poetas, os artistas *podem refazer o mundo por imagens, por eflúvios, por afeto*. A partir do exercício de rever a si mesmo como ser humano, Alberto expressa o seu pensamento acerca do sentido essencial do teatro, no qual é perceptível a relação com algo de sagrado:

[...] eu faço o cultivo de uma natureza do humano, no sentido das relações de afeto e daquilo que eu vou proporcionar pras pessoas enquanto possibilidade de descoberta pra elas mesmas, e conseqüentemente através delas pra mim, que eu observo que eu tenho muito mais dificuldade de conseguir na minha vida, fora do teatro. Ou seja, a sensação que eu tenho hoje, é que o teatro é o laboratório onde eu procuro, onde eu

¹⁴⁰ KAHN, François. *O jardim: relatos e reflexões sobre o trabalho parateatral de Jerzy Grotowski de 1973 a 1985*. Tradução: Priscilla Duarte. Revisão técnica: Tatiana Motta Lima. – 1. ed. – São Paulo: É Realizações, 2019.

exercito uma pessoa melhor que eu cada vez mais preciso aprender a transportar pra minha vida toda. Ou seja, o teatro é o lugar do melhor de mim, de certa maneira. [...] acho que eu consigo fazer um exercício generoso que na vida, às vezes, por várias razões, às vezes eu não tenho paciência...Então aí você lida com tudo, com a sua natureza. Isso é uma coisa importante, porque, a partir daí, eu vou dizer que o teatro tem um lugar sagrado (NETO, 2017).

Alberto não esconde a admiração pela entrega “espiritual e monástica” que vê em Cláudio, e o quanto ele mesmo se descobre através das descobertas do ator com quem trabalha, ou melhor, que assiste trabalhar, como diz:

Um homem de 54 anos, que faz teatro há 40, que diz que esse é o último trabalho que ele vai fazer. E aí você diz: eu sou espectador disso, né? Então eu me vejo nessa condição. Finalmente, perceba que você é só espectador, deixe que a vida faça. [...] Me parece tão simples, e é de uma exigência tão grande. [...] E eu sei que é uma troca verdadeira, nós não estamos fazendo performance. Estamos só nós dois, nós não temos por que nos exhibir. Um pro outro não adianta mais, que a gente se conhece muito. Não vale a pena. Então a gente trabalha! (NETO, 2017)

Nessa fala, é possível entrever o quanto “a relação com o outro aparece como uma dobra da relação consigo mesmo” (ORTEGA, 1999, p. 129). Há uma evidente abertura e comprometimento com esse outro, além de um reconhecimento de metas complementares. A revisão da própria postura como diretor decorre do ator e da maneira como este se coloca, e sobretudo da confiança na troca verdadeira durante a criação; confiança e segurança possibilitados, também, pela relação de amizade. Afinal, a disposição para “deixar que a vida faça”, enquanto atitude do diretor, a quem tradicionalmente é atribuído um poder superior é, de certa maneira, um exercício de mudança de paradigmas. Há uma “crença no *ethos* do outro” (Idem, p.125). Cláudio tem, então, um papel indispensável para a maneira como Alberto produz um “esboço de si compreensível” (Idem, p.133). Neste ponto gostaria de retomar uma pista dada por ele, ao se referir à estética da existência.

Tendo em vista que a experiência de si é possível apenas mediante o outro, e essa experiência nasce em um mundo compartilhado, passa-se da autoconstituição individual à subjetivação coletiva (ORTEGA, 1999). Para Foucault, isso está diretamente ligado à constituição do sujeito ético, o que faz todo sentido quando percebo um conjunto de princípios – que são individuais, mas também pertencentes ao grupo - sendo moldado exatamente através da relação entre ator e diretor. A estética da existência, portanto, “aponta para uma subjetivação coletiva, para uma forma de vida ou para, nas palavras de Deleuze, um devir minoritário, que encontra sua expressão na amizade” (Idem, p.138).

Esse conjunto de princípios aos quais me refiro acabam configurando um pensamento que resulta da forma de convívio e da prática teatral. No meu entender, um pouco do que seria a *poiesis* produtiva, nos termos de Dubatti. Um primeiro aspecto tem a ver com a invenção de

procedimentos de trabalho, que implica em se desvencilhar daqueles convencionalmente estabelecidos, algo que Alberto considera precioso. Isso exige ter clareza dos princípios que estão na base de um trabalho, sem, no entanto, enrijecer determinada convicção, como diz:

É uma sensação de liberdade, de intuir que (...) essa procura singular, original, que é viva, que é daquele momento, ela anuncia os seus caminhos enquanto procedimentos de investigação. A procura, o esgotamento das questões ligadas ao que queremos dizer, acaba gerando o modo de fazer. E esses modos de fazer são originais desse trabalho (NETO, 2017).

Em seguida, Alberto exemplifica descrevendo um exercício proposto por ele no primeiro dia de trabalho, o *devir cajueiro da deusa*, no qual experimentavam o movimento extremamente lento. Esse exercício detonou um mergulho na busca por um outro tempo de ação; do Cláudio, a partir das questões de organicidade mobilizadas por essa implicação física, e do Alberto, das sensações como espectador. Para ele, a mesma sensação de ver o pôr-do-sol, “uma imagem-tempo, [...] quando eu coloco o ator num movimento quase imperceptível, é como se eu tivesse propondo ao espectador a experiência dessa outra percepção do tempo” (NETO, 2017). Neste ponto, Alberto menciona o conceito de duração em Bergson, e emaranhado do tempo, em Deleuze, sublinhando o tempo como adensamento, e lê: “Como diz Deleuze, a terra, ou a verdadeira interioridade do tempo, isto é, o todo que muda e que, mudando de perspectiva, não para de atribuir aos seres reais esse lugar desmesurado pelo qual participam do movimento de sua própria revolução.”¹⁴¹

A respeito do sentido político entranhado no trabalho, apontado anteriormente, gostaria de acrescentar um complemento, frisando a noção de política como atitude crítica e recusa das formas impostas de subjetividade (ORTEGA, 1999, p. 40), na perspectiva foucaultiana. Isso fica evidente em vários trechos da fala do Alberto, a começar daquilo que fundamenta a concepção: fazer teatro no quintal de casa é uma escolha relacionada ao que se quer dizer, mas também à imensa dificuldade de acesso aos edifícios teatrais da cidade, por conta da cruel ausência de política cultural dos gestores municipais e estaduais. Diz ele:

Ser artista nesse lugar é também ser mendigo. O lirismo caminha junto com uma miséria profunda, material. Fazemos teatro dessa miséria. Não deixa de ser outra coisa que se junta, não deixa de ser a procura de uma outra camada, de um outro ritornelo, de passar por uma fala política desse Usina [...] (NETO, 2017).

De certa maneira, essa fala política do Usina, atualizada na criação do trabalho, remonta a um aspecto que está nas origens do grupo, devido à ligação com o movimento estudantil e a preocupação em fazer dos espetáculos uma oportunidade de promover debates em sindicatos e centros comunitários, a partir de textos de Bertolt Brecht e Fernando Arrabal, por exemplo.

¹⁴¹ PELBART, Peter Pál. *O tempo não-reconciliado*. São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 06.

Agora, a posição política se revela através de uma fala a respeito do massacre em Pau d'Arco¹⁴², ocorrido poucos dias antes da entrevista concedida por Alberto, ao expressar absoluta indignação diante de mais um ato covarde, infelizmente tão recorrente no sul do Pará, onde as disputas de terra continuam causando a morte de trabalhadores e ativistas. Daí o desejo de que essa indignação esteja inserida no trabalho, mesmo que numa camada invisível, pertencente ao sentido, da mesma forma como o extermínio indígena está presente através da narrativa de Kopenawa. Outra fala permeada de sentido político aparece na imagem do homem pobre, cuja presença revela-se plena de ancestralidade, e distante de qualquer aspecto material; também xamã, proclama um discurso tão apocalíptico que é logo colocado à margem, posição que Alberto associa a do próprio artista xamã. Para além da analogia, ele explicita a ideia de que a sociedade ocidental prefere chamar de louco quem diz uma verdade assustadora.

Afinal, uma verdade cruel sobre a condição humana proclamada poeticamente faz jus à natureza política do teatro. O pensamento que está na base da criação abre espaço para que a poética aponte linhas de fuga, experiências inéditas no Usina, a exemplo da inserção da comida, servida em cuias aos espectadores-testemunhas. Embora seja uma camada um tanto oculta, o trabalho parece ganhar consistência na medida em que sentidos vão sendo incorporados, como neste caso, em que Alberto estabelece uma relação entre o alimento que será servido e os yanomamis assassinados por garimpeiros e devorados pelos familiares, conforme o relato de Kopenawa. Ele expõe as questões nas quais quer tocar, como se implicitamente perguntasse ao público: “Você quer ser yanomami por um instante? Você se permite essa experiência, de um momento de devorar? E o que pode significar pra você, essa autodevorção, daquele indígena assassinado, por você também, né? Somos todos um pouco assassinos, em algum lugar” (NETO, 2017). Em seguida, reflete sobre esse teatro, que pretende descolonizar uma visão preconceituosa, ao colocar o espectador-testemunha na condição de participante de um ritual fúnebre de canibalismo funerário amazônico.

A ideia da infinitude cósmica que está no cerne do trabalho faz transitar entre vida e morte, terra e céu, fazendo também pensar sobre a condição essencial do homem nesse planeta

[...] por meio da experiência íntima e pessoal do performer, seu extrato de vida, seus afetos, suas avencas avós, seus pachiculimbas dos meninos, seus velhos xamãs de si mesmo, seus velhos eu mesmo, seu artista mendigo, que passou a vida inteira com

¹⁴² Chacina de trabalhadores sem-terra ocorrida em 24 de maio de 2017 na fazenda Santa Lúcia, município de Pau d'Arco, nordeste do Pará, quando 21 policiais militares e 8 civis assassinaram 9 homens e 1 mulher, naquele que foi o maior massacre rural desde Eldorado do Carajás, em 1996, com 19 mortes. Apesar da alegação de legítima defesa, nenhum impacto de projétil foi encontrado nos coletes dos policiais. Atualmente, 13 deles estão presos aguardando decisão judicial sobre a formação ou não de júri popular. Disponível em: <http://agenciabrasil.etc.com.br/direitos-humanos/noticia/2018-05/>; <https://www.business-humanrights.org/pt/brasil>. Acesso em 01/08/2018.

uma latinha na mão. De um talento, de uma ética, de uma verdade tão profunda com a sua arte, com o seu lugar, com a sua terra, com o seu chão, e a vida inteira com o pires na mão. Então, vamos botar o pires na mão, literalmente. A gente pede moedas e devolve, a gente se devolve com o coração, com as vísceras expostas (NETO, 2017).

Ao contrário do poeta, para quem *a estrada melhora muito de ir sozinho nela*, nós, gente de teatro, nos fazemos em bando. Sabemos, também, que é *a estrada bota sentido em nós* [*mim*]. E como temos mania de insistir e perseguir o sonho, vez em quando surgem oportunidades que provocam o movimento, a exemplo de um prêmio no Rumos Itaú Cultural, que possibilitou a realização do projeto *Mambembarca – o teatro vai de proa pelos rios do Pará*. Celebrando os trinta anos do grupo, completados em 2018, descemos o rio, de Belém a Santarém, levando o repertório do Usina a doze municípios: *Parésqui*, *Solo de Marajó*, *Pachiculimba*, e como convidado especial, *Dezuó – Breviário das águas*¹⁴³.

Para Alberto, a consciência do interesse em mergulhar fundo numa vertente do teatro é o que tem movido a ação do grupo. É um querer tão verdadeiro que atinge sua potência máxima e acaba sendo submetido à condição de uma infinitização temporal (PELBART, 2015, p. 134), ou seja, é querer o eterno retorno daquilo que se quer. Conforme a leitura de Deleuze acerca de Nietzsche, o que volta estará sempre transformado, entendido enquanto o devir sobre o qual incide a afirmação como ser (Idem, p. 133), sendo que “o ser seleciona na medida em que ele é afirmação” (Idem, p.135). Neste sentido, selecionamos aquilo que nos constitui, e ao mesmo tempo só resiste em nós aquilo que tem força de voltar sempre, o que Deleuze chamou de ontologia seletiva, que me parece uma noção pertinente ao pensamento expresso pelo encenador.

Alberto finaliza sua conversa comigo lendo um fragmento da invocação feita pelos atores do Teatro Laboratório, de Grotowski, em *Orfeu* (1959):

Te agradecemos, mundo, por ser. Nós te agradecemos por ser dançarino, infinito e eterno. Te agradecemos por não sermos separados de ti. Por sermos tu, porque juntos também atingimos a consciência de ti, o despertar. Nós te agradecemos, mundo, por ser.

Ele acrescenta que essas palavras lhe chegam como se saídas da boca de um indígena e, portanto, podem ser compreendidas como uma fala perspectivista. Encontro nas palavras de Ailton Krenak uma correspondência interessante:

Seria talvez como alguma norma de reconhecimento. Um reconhecimento. É um sentido de gratidão, de pertencimento, de ser daquela família, daquele mundo. Se você pode pedir uma chuva, é porque todos os parentes da água vão admitir seu parentesco, vão admitir seu pertencimento (KRENAK, 2017, p. 77).

¹⁴³ Espetáculo do Núcleo Macabéa, produzido em 2016, que discute os impactos da Usina de Belo Monte sobre as populações ribeirinhas. Direção de Patricia Guiford, dramaturgia de Rudinei Borges e atuação de Edgar Castro.

Daqui vem que todos os atores-xamãs [poetas] podem ter qualidades de árvore. Daqui vem que os atores-xamãs [poetas] podem arborizar os pássaros. Daqui vem que todos os atores-xamãs [poetas] podem humanizar as águas. Daqui vem que os atores-xamãs [poetas] devem aumentar o mundo com as suas metáforas. Ainda me valendo da companhia de Manoel de Barros, deixo que reverbere fortemente, nesta tese, um pensamento em torno do qual gira a pesquisa do colega e amigo Alberto, o guia nesse pouso sobre o Usina Contemporânea de Teatro, exatamente o de que o ator é um xamã. Daí a potência que o eleva à condição de árvores e pássaros.

Feito um primeiro pouso, volto a sobrevoar o quintal e também me vejo, brincando com Alberto e Cláudio, e junto com eles sendo transformada por esse convívio, afetada pelo trabalho que pude testemunhar de maneira privilegiada, sob o pretexto de colaborar na preparação corporal de Cláudio. Ele, que é um mestre nessa área, de quem tive a sorte de ter lições importantíssimas durante a montagem de *Hamlet*, dirigido por Wlad Lima e encenado no porão da UNIPOP – Universidade Popular, em 1993. Curioso pensar que eu, a atriz “estrangeira”, em 2017, há exatos vinte e quatro anos, tenha sido afetada por Cláudio e sua mestria, através do contato com uma vivência corporal conduzida por ele, e agora, convidada a estar junto e novamente ser afetada, testemunho *um homem percorrido de existências*, fazendo delas fonte de todos os seus devires.

Figura 72: Claudio Barros em *Pachiculimba* (2017).



Fonte: Acervo do Grupo. Foto: Alberto Silva Neto.

3.9. IN BUST TEATRO COM BONECOS



Brinca! É assim que o Grupo *In Bust* Teatro com Bonecos se saúda antes de entrar em cena. A brincadeira começa no nome de batismo, adotado por acharem a expressão divertida e descompromissada, como revela Adriana Cruz¹⁴⁴ em sua dissertação sobre o processo criativo do grupo¹⁴⁵. Brincar com a ideia de embuste sinaliza a intenção de alimentar o mágico, o fantástico, a poesia que não se deixa limitar por uma lógica baseada

na realidade. O boneco é esse caminho para criar o que Adriana chama de aura fabular, e, ao mesmo tempo, de enganação, atribuindo ainda mais sentido ao nome da trupe. Em vinte e dois anos de intensa atuação na cena de Belém do Pará, o *In Bust* alcançou um público que se mostra fiel e disposto a entrar na brincadeira proposta, a de ver no boneco uma vida, ainda que efêmera e mágica.

Quisera eu encontrar uma maneira de fazer brincar as palavras, bem ao modo de ser do grupo. Quisera eu conseguir traduzir o quanto as alianças afetivas foram alimentando esse coletivo. A oportunidade de discorrer sobre um grupo que se tornou referência para a cidade se mistura à emoção de falar de amigos muito queridos. Assinalo, portanto, meu olhar afetivo, agarrado ao que dizem Adriana Cruz, Paulo Ricardo Nascimento e Anibal Pacha. Tentarei, então, construir esta escrita enlaçada no “com”, palavrinha presente no nome do grupo, a indicar uma particularidade de sua poética.

Uma das singularidades do *In Bust* Teatro com Bonecos é ser um coletivo no qual não há um diretor assinando exclusivamente as encenações. Há o que chamam de núcleo condutor, constituído pelos três integrantes mencionados e a produtora Cristina Costa¹⁴⁶. Por isso, a necessidade de incorporar uma fala da maioria – em diferentes medidas - na busca por refletir sobre a forma de organização pautada no sentido do coletivo, propriamente. É fácil perceber o quanto todos os *inbusteiros*, como se autodenominam, têm papel determinante nos processos

¹⁴⁴ Adriana Maria Cruz dos Santos. Atriz, manipuladora e professora da Escola de Teatro e Dança, com formação em Letras pela UFPA, mestrado pelo programa de Pós-graduação em Artes – ICA/UFPA e doutorado pela Escola de Belas Artes – UFMG.

¹⁴⁵ *Sobrevoos e pousos sobre a dramaturgia do In Bust Teatro com Bonecos*. Defendida em maio de 2015, pelo PPGArtes/UFPA, com orientação da Prof^a. Dr^a. Bene Martins e coorientação do Prof. Dr. Miguel Santa Brígida. Disponível em: <http://ppgartes.prosp.ufpa.br/index.php/br/teses-e-dissertacoes/dissertacoes/64-2009>.

¹⁴⁶ Produtora no grupo *In Bust* Teatro com Bonecos, onde também integra o núcleo condutor, e coordenadora no coletivo independente Produtores Criativos. Vem de uma prática de eventos para categorias profissionais e no *In Bust* Teatro Com Bonecos.

criativos, o que resulta em trabalhos nos quais estão impressas as marcas de cada um deles. Além disso, esse equilíbrio no que diz respeito a definições de rumos do grupo, sempre de forma compartilhada, se reflete tanto nas estratégias de sobrevivência, quanto no modo de criação, fugindo ao princípio inicialmente norteador desta investigação, segundo o qual apenas um encenador daria pistas que me ajudassem a construir uma leitura sobre determinado grupo.

Esse modo de organização caminha junto com um movimento individual dos criadores, o que contribui para delinear a potência do corpo-grupo In Bust Teatro com Bonecos. Refiro-me ao desdobramento da prática em estudos acadêmicos, que certamente ajudarão a alimentar vários outros grupos e pesquisadores. A reflexão teórica consistente com base no próprio fazer consolida uma prática-pensamento que pode ser compreendida aqui enquanto um aspecto do seu *conatus*, o esforço para perseverar na existência, conforme noção desenvolvida por Espinosa. E é essa prática-pensamento que tenho como principal matéria para esta escrita.

A fim de sinalizar sobre o profícuo diálogo dos três integrantes com a Academia, destaco que Anibal Pacha e Adriana Cruz são professores da Escola de Teatro e Dança da UFPA, mesma instituição em que Paulo Ricardo cursou a Licenciatura em Teatro. Creio ser importante pontuar que o ingresso de Anibal na universidade significou o reconhecimento da significativa trajetória dos bonequeiros em Belém do Pará. Mesmo aprovado no concurso para a cadeira Teatro de Animação em 2010, foi necessário encampar uma verdadeira batalha para que os setores burocráticos aceitassem que ele se fez mestre por meio de sua prática, e que o diploma de engenheiro civil não traduzia efetivamente sua formação.

Em seu Trabalho de Conclusão de Curso¹⁴⁷, Paulo Ricardo escreveu sobre o grupo, e em 2018 defendeu sua dissertação de mestrado¹⁴⁸, cujo tema foi o Casarão do Boneco. Em 2016, Anibal Pacha concluiu sua monografia, intitulada *Pequenas histórias para pequenos grandes mundos de uma meninagem arteira - Teatro de Animação*, no Mestrado Profissional do PPGArtes/UFPA. Com base na própria metodologia docente, e atravessado pelo trabalho desenvolvido pelo In Bust em seus exercícios de preparação do ator/manipulador para o Teatro de Animação, Anibal alia suas práticas na sala de aula e na cena, deixando escapar sinais da ampla formação artística, que envolveu a fotografia, o cinema e as artes plásticas. Adriana, depois de abordar o processo criativo e a dramaturgia do grupo em sua dissertação, no

¹⁴⁷ *Atuação com bonecos na cena de Belém – Quem é Aquele, Quando e de Onde Ele Veio e Como Ele Fez o Boneco Brincar*. Curso de Licenciatura em Teatro da ETDUFPA. Defendido em 2014. Orientação: Prof.^ª Me. Valéria Frota de Andrade. Coorientação: Prof. Anibal Pacha.

¹⁴⁸ *Casarão do Boneco: experiência de um corpo relacional em um território existencial*. PPGArtes/UFPA. Orientação: Prof.^ª Dr.^ª Wladilene de Sousa Lima. Disponível em <http://ppgartes.propesp.ufpa.br/dissertações/nascimento.pdf>. Acesso em 05/08/2018.

doutorado¹⁴⁹ investigou procedimentos de criação e atuação em três coletivos que desenvolvem espetáculos na linguagem do teatro de animação: In Bust, Trucks (SP) e Nu Escuro (GO).

Esse pensamento fundado na experiência se constituiu a partir dos dezesseis espetáculos criados até o presente momento, em 2019, configurando uma poética moldada conforme uma singular relação ator-boneco-espectador. Aliada ao espírito criança, continuamente inventando vida ao que a imaginação permitir, tal poética deixa entrever “peculiaridades significantes em direção a uma linha de fuga e extrapola a linha segmentar no território desta linguagem teatral” (CRUZ, 2015, p. 62). Ao convocar o público a entrar no jogo por meio do qual o teatro se faz magia, o In Bust consolida procedimentos criativos baseados no ato de revelar os suportes de manipulação e na contracena com os bonecos.

Antes de abordar as conexões com grupos presentes em seu DNA, destaco uma fala de Cristina Costa sobre o diálogo entre o trabalho de produção e a criação, propriamente. Ela aponta o projeto Natureza no Asfalto, realizado em 2008, quando se integrou ao grupo, como o marco da origem de um olhar de produtora mais embrenhado na linguagem do grupo que alimente o que é feito artisticamente: “É produção, mas nem por isso ela está excluída da cena.”¹⁵⁰ Esse modo de fazer parece ter se instaurado de forma tão potente que acabou extrapolando o grupo e gerou um outro, chamado Produtores Criativos, cujo eixo norteador é a maneira integrada de trabalhar a produção a partir dos artistas e não como algo separado.

3.9.1. A conexão com o Grupo Usina Contemporânea de Teatro

Entre as várias possibilidades de entrada nesse platô que é o In Bust, escolho pintar com cores fortes a linha que o liga a outro grupo que de certa forma lhe abriu caminho: o Usina Contemporânea de Teatro e sua importante experimentação com a linguagem do teatro de animação. Surgido em 1989, o Usina seria o berço de uma grupalidade constituída pelo trabalho simultâneo de núcleos em torno de linguagens diferentes: o teatro de rua, o teatro multimídia e o teatro de bonecos. Reunia criadores que, em sua maioria, buscavam uma alternativa ao “profissionalismo” do Grupo Experiência, interessados em levantar outras discussões, em experimentar o teatro enquanto eixo de estudo.

¹⁴⁹ *Invenções de um corpo na prática teatral com bonecos*. PPGArtes/ EBA – Escola de Belas Artes. Tese defendida em dezembro de 2019. Orientação: Prof^a. Dr^a. Bya Braga.

¹⁵⁰ *Bonecos contemporâneos*. 53 minutos. Documentário da Série Teatro e Circunstância, produzido pelo SESC. Direção de Amilcar M. Claro. Disponível em: <https://sesctv.org.br/programas-e-series/teatroecircunstancia/?mediaId=d3b8d6773d910c3dab762276cb5f07be>. Acesso em: 10/09/2019.

No início da década de 1990, o grupo surpreendeu o público de Belém, e também de outros cantos do país, com *Virando ao Inverso* (1990). Espetáculo considerado revelação no Festival Internacional de Teatro de Bonecos em Canela – RS, ocupa um lugar de destaque na cena paraense e na memória de quem o assistiu. Afetados pelo encantamento que *Virando ao Inverso* causava no público, outros dois espetáculos vieram em seu encalço, constituindo uma trilogia que se tornou referência do teatro de animação em Belém: *À Deriva* (1992) e *Fausto* (1993). Além disso, essa fase do grupo foi espaço de formação, especialmente para dois artistas que se tornariam exímios bonequeiros: Anibal Pacha e Dênis Moreira.¹⁵¹ Paulo Ricardo Nascimento também participou do grupo, atuando em *Farsas Medievais* (1990), *The Hall* (1991) e *À Deriva* (1992), cujo figurino foi criado por Anibal, que também havia colaborado com a trilogia dos espetáculos de rua¹⁵², dividindo a concepção visual com Nando Lima, com quem voltaria a trabalhar em *Anjos sobre Berlim* (1990) e *Leão Azul* (1991), todos do Usina.

Uma das pessoas mais importantes para consolidar a vertente do teatro de formas animadas do Usina Contemporânea foi **Beto Paiva**. Fundador do grupo ao lado de Wlad Lima, Karine Jansen, Leo Bitar, Josianne Dias e Alberto Silva Neto, atuou, de 1989 a 1993, nos três primeiros espetáculos de rua e dirigiu outros três, com bonecos, além de *O Primeiro Milagre do Menino Jesus* (1993), de Dario Fo, monólogo interpretado por Alberto. Jornalista, estudante de filosofia e artista de talento e inteligência incomuns, deixou sementes não apenas para o In Bust, mas também para o Usina de Animação, outro coletivo que começou a atuar em 1995, composto por ele, Jefferson Cecim e Cláudio Melo. Antes do Usina Contemporânea, havia participado também do Experiência e do Cena Aberta. Sua partida precoce, em 1997, deixou os amigos órfãos da alegria e da inventividade que lhe eram peculiares, e a cena artística muito mais desinteressante.

É preciso sublinhar o encontro entre dois criadores, sem o qual a história recente do teatro paraense certamente seria mais pobre. Anibal Pacha e Beto Paiva se conheceram no Cena Aberta, durante a montagem de *Gargântua*, de Rabelais, em 1989, com direção de Anibal, cujo processo foi interrompido. Ele lembra que o primeiro contato com o futuro companheiro não foi dos mais fáceis, devido à sua forte personalidade. Não tardaria para Anibal ingressar no Usina, convidado por Wlad Lima para solucionar a funcionalidade de alguns objetos de cena do *Exercício nº 1 em Dorst e Brecht*. Juntos, propiciaram a uma parte do Usina Contemporânea

¹⁵¹ Ator e bonequeiro, atualmente residente em Porto Alegre – RS.

¹⁵² *Exercício nº 1 em Dorst e Brecht*, *Exercício nº 2 em Arrabal – Pic nic no front*, e *Exercício nº 3*, todos apresentados predominantemente no Anfiteatro da Praça da República. Os dois primeiros dirigidos por Wlad Lima e o terceiro, uma criação coletiva.

um convívio muito intenso, pois a casa deles era diariamente frequentada por aqueles jovens apaixonados pelo teatro, ainda mais próximos depois de surgir o desejo de se embrenharem pelo teatro de animação. Desejo que caminhava ao lado de um grande interesse por leituras sobre teatro e filosofia, assim como filmes de arte, criando uma trilha de estudo e formação muito febril. Vale salientar que esse desejo foi disparado por um espetáculo do grupo paulista Cidade Muda¹⁵³, ao qual assistiram juntos no Theatro da Paz - Anibal, Beto Paiva, Josianne Dias, Andreia Rezende e Leo Bitar:

[...] acionou pelo grupo, [...] nunca me esqueço o local onde a gente estava sentado, bem no meio da plateia do Theatro da Paz, e ficamos fascinados por aquilo ali. Sozinho, eu acho que eu não ia ser afetado, porque a gente saiu de lá dizendo: é isso que a gente vai fazer, é isso que a gente quer fazer. E no dia seguinte a gente estava fazendo, imediatamente. Foi um frisson no olhar de nós todos. Aí gerou o *Virando ao Inverso*. Gerou um teatro de bonecos que a gente costumava ver, era algo que também tinha um pouquinho, não era tudo, acho que a gente foi muito mais além. Porque a gente nunca imitou, não era aquilo, a gente nunca fez aquilo, mas acho que aquilo acionou outras relações, que desdobrou no *In Bust*, porque Paulo Ricardo se meteu depois (PACHA, 2017).

O frisson ao qual Anibal se refere indica a intensidade com que foram afetados na condição de espectadores. É curioso o destaque dado por ele ao fato de estarem juntos para que saíssem de lá decididos a experimentar aquela linguagem. Um exemplo claro do afeto como aquilo que aumenta a potência de agir, essencial para o que viria a ser a poética do Usina Contemporânea de Teatro, cujos sinais estão presentes, em alguma medida, no *In Bust*. Arrisco apontar dois aspectos que me parecem traços de conexão entre os dois grupos: o primeiro é de natureza poética, e o segundo se relaciona à forma de organização adotada pelo grupo.

Na trilogia do Usina Contemporânea de Teatro é possível observar uma característica cujo princípio dialoga com um elemento central da poética do *In Bust*, sinalizado pela adoção do “com bonecos”, ao invés do usual “de bonecos”. Em linhas gerais, isso sinaliza o interesse na relação entre atores e bonecos, norteador a construção dos processos artísticos do grupo. O permitir-se à brincadeira vem acompanhado do convite ao público para também brincar, sabendo “que o ator *inbusteiro* está presente na ação do boneco, e é convidado como parceiro a atribuir verdade à ação do boneco como personagem” (CRUZ, 2015, p. 34). Assim, Adriana se refere à relevância do espectador na “cena *inbusteira*” como parte efetiva e integrante da composição dramaturgical. Ele entra na brincadeira de acreditar na vida do boneco, mesmo

¹⁵³ Companhia de Teatro de Animação criada por Eduardo Amos e Marco Lima em 1983 em São Paulo. Numa garagem, iniciaram as primeiras experiências estéticas com a linguagem do teatro de animação tendo como temática a urbe. No mesmo ano estreiam o espetáculo "A Cidade Muda", dando início a trajetória de uma das mais importantes companhias de teatro de animação paulistas. Contemplados com os mais importantes prêmios do Teatro, a companhia realizou dez espetáculos em sua trajetória. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?reload=9&v=U41NAOIbyj4>. Acesso em 20/04/2018.

aceitando que o ator-manipulador não é apenas aquele que anima/manipula os bonecos, dando-lhes *ânima*, mas também um personagem no jogo estabelecido entre ator, boneco e espectador.

A despeito das diferenças entre as poéticas dos dois grupos, percebo, na produção do Usina Contemporânea de Teatro durante o período de 1990 a 1993, especificamente na trilogia já mencionada, indícios de algumas intenções presentes no *In Bust*, hoje com mais de duas décadas de elaboração. Elas aparecem nos procedimentos dramaturgicos apontados por Adriana Cruz: “A desconstrução da neutralidade do ator-manipulador, em participação híbrida com o boneco em cena e a proposição de linhas de ações no palco, definidoras de espaços possíveis para o boneco e para o ator” (CRUZ, 2015, p. 14). A seguir, recorro a algumas cenas do Usina que podem ajudar na compreensão do que considero interseções entre os dois grupos.

Figura 73: Dênis Moreira em *Virando ao Inverso* (1990).



Fonte: Acervo do Grupo. Foto: Anibal Pacha.

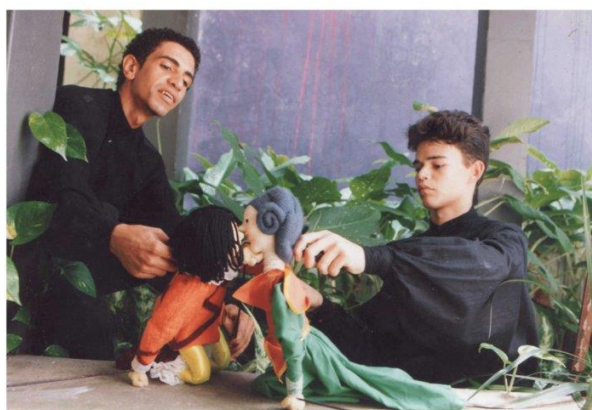
Se olharmos, por exemplo, para *Virando ao Inverso* (evoco minha memória de espectadora), veremos a triste e sublime cena da bailarina Francisca nos braços do ator-manipulador Dênis Moreira, cujo palhaço ia até a plateia, talvez buscando conforto para a dor de tê-la nos braços desfalecida depois de se entregar totalmente à sua dança. Como é possível perceber na imagem, sua expressão de tristeza levava os espectadores a verem nele um personagem, diante daquela vida em suspensão da bailarina. A cena tinha claramente uma relação ator-boneco-espectador que fugia à concepção tradicional do manipulador que neutraliza sua própria presença para colocar a vida do boneco em primeiro - e único - plano.

No espetáculo seguinte, *À Deriva* (1992), encenado no jardim da Casa da Linguagem¹⁵⁴, atores-manipuladores eram uma espécie de duplo do boneco ao qual davam vida, e se misturavam ao público com uma intensa movimentação, calcada em uma exigente preparação corporal. Em *Fausto* (1993) - minha primeira participação no grupo - o personagem principal, manipulado por Dênis e por mim, era tentado por um

¹⁵⁴ Subunidade da Fundação Cultural do Pará situada em prédio histórico construído em 1870 e localizado nos arredores da Praça da República, a Casa da Linguagem foi inaugurada em 1991 como um espaço dedicado ao estudo da Palavra e suas possibilidades na linguagem. Disponível em: <http://fcp.pa.gov.br/espacos-culturais/casa-da-linguagem>. Acesso em 04/08/2019.

Mefisto com máscara e aconselhado por um anjinho interpretado por Beto Paiva, que contracenava com o boneco. Ou ainda o divertido Hanswurst, que aparece na imagem a seguir, o criado malicioso e sagaz do doutor Fausto, boneco de luva manipulado por Beto, quando lhe pedia ajuda para apanhar no chão uma espécie de corneta. São exemplos nos quais encontro algum ponto de contato com a pesquisa que o In Bust começaria a desenvolver seis anos depois, aprimorando-a durante as duas últimas décadas.

Figura 74: David Matos e André Batista em *À Deriva* (1992). Valéria Andrade e Dênis Moreira em *Fausto* (1993).



Fonte: Acervo do Grupo. Foto: Walda Marques.

O segundo aspecto ao qual me referi antes, relacionado à forma de organização, é um tipo de grupalidade presente na fase inicial do Usina, marcada por um modo de criação muito compartilhado, sem a figura única do diretor a indicar os rumos do coletivo. Havia sempre espaço para experimentações conduzidas por aqueles mais interessados em determinada linguagem, o que sem dúvida significou a possibilidade de formação de novos encenadores, como Beto Paiva, Nando Lima, Alberto Silva Neto e o próprio Anibal Pacha. É provável que essa prática, pautada na contribuição de todos os integrantes nos processos criativos, tenha se espreado para o In Bust, não como influência direta, mas como atualização de um aspecto do convívio teatral do Usina, se traduzindo em uma liderança diluída entre todos os criadores.

3.9.2. A conexão com o Grupo Cena Aberta e Luís Otávio Barata

Uma outra linha a ser realçada é com o Grupo Cena Aberta e Luís Otávio Barata, pois creio que, talvez de forma mais indireta, o In Bust traga em sua *ânima* – para usar um termo caro ao teatro de animação – alguns princípios herdados desse coletivo. Além de Anibal, Paulo Ricardo Nascimento integrou o grupo, atuando em *Quintino, o outro lado da sacanagem* (1987), *Genet, o palhaço de Deus* (1987) e *Em nome do amor* (1990). Decerto uma marca menos aparente – subcutânea - no corpo-grupo In Bust, mas não menos importante. Isso fica perceptível no depoimento de Anibal que, em entrevista concedida a mim, falou com entusiasmo sobre o quanto o grupo foi determinante em sua formação. Portanto, antes de aprofundar questões relacionadas à grupalidade do In Bust, creio ser necessário pontuar acerca dessa aliança quase invisível, estabelecida no passado, mas que continua ecoando na produção do Grupo através da prática-pensamento dos dois criadores, especialmente Anibal, que atribui sua visão do teatro ao convívio com Luís Otávio Barata e o Grupo Cena Aberta.

O afeto vivido, primeiro na condição de espectador dos espetáculos apresentados no final da década de 1980, no Teatro Experimental Waldemar Henrique, e depois como integrante do grupo, sem dúvida, deixou uma centelha em seu modo de existir e de pensar o teatro. O relato de Anibal sobre a profunda impressão causada pelos espetáculos dirigidos por Luís Otávio Barata cola-se ao reconhecimento da visceralidade presente no ato cênico, que se expande para a vida:

[...] me afetava, muito, a estética dele, a mensagem, eu achava que eu nunca tinha visto algo parecido. Eu nunca me esqueço, acho que foi no *Theasthai*, eu entrei no teatro, e todas as colunas estavam cobertas de jornal, de ponta a ponta. E o público de um lado, o espetáculo começava lá dentro, com luzes e sombras, e a gente só ia assistir se a gente rasgasse a parede de jornal. Isso pra mim foi...isso mexeu com a minha estrutura toda! Mudou a minha cabeça no sentido estético, no sentido orgânico, no sentido visceral. O Cena Aberta sempre foi, de todos os que eu frequentei, sempre foi visceral, até porque convivendo mais com a família Cena Aberta, porque acaba sendo uma família, tudo era muito visceral, tudo era muito...quem adoecia a gente acompanhava, quem amava a gente acompanhava, e virou o dia a dia (PACHA, 2017).

Um modo de conviver em grupo se amalgama à vida e se estende no tempo, como um fio a bordar pedaços diferentes de retalhos; uma maneira de construir famílias no teatro, de ser parte de um bando em territórios outros. Anibal localiza com precisão quando se instaurou, como uma espécie de princípio norteador, sua maneira de ver o teatro. A percepção da forma de trabalhar de Luís Otávio Barata deixaria nele a certeza de que o teatro não é técnica: “[...] em cena, era tudo tão orgânico, tão vivo, que eu digo: não, esse universo é outra coisa que eu

nem sei o que é, até hoje não descobri, acho que no teatro não tem descoberta, é um eterno!” (PACHA, 2017)

Convidado a fotografar uma cena de *Genet, o palhaço de Deus* para o cartaz do espetáculo (imagem ao lado), Anibal nem imaginava algum tempo depois estar trabalhando com o diretor de quem era fã. Nem que um dos atores fotografados, Paulo Ricardo, seria parceiro no In Bust. O encontro com Luís Otávio Barata e o Grupo Cena Aberta arrebataram o então publicitário, que em pouco tempo largaria o trabalho na agência criada por seu pai, rompendo uma tradição familiar. Afinal, “há uma ruptura em todo encontro” (ZOURABICHVILI, 2016, p.101). Aos poucos, olhar o grupo através de sua câmera, fotografando ou documentando processos de criação, não seria mais suficiente e guiaria seu mergulho no teatro: “[...] aqui que eu tenho a imagem do cinema, eu tenho as plásticas, tudo isso em movimento. E eu sempre agradeço, eu acho que era esse lugar por onde eu tinha que entrar” (PACHA, 2017).

Figura 75: Cartaz de *Genet*. Foto Anibal Pacha.



Figura 76: Paulo Ricardo em *Os Doze Trabalhos de Hércules* (2001).



Entre as heranças de Luís Otávio Barata em seu fazer teatral, Anibal aponta a permanente busca estética no dia a dia, através do exercício de transformar materiais encontrados na rua em elementos cênicos. Para ele, isso se traduz na concepção de espetáculos como *Os Doze Trabalhos de Hércules* (2001), construído a partir do aproveitamento de resíduos sólidos e sucatas, como se pode ver no registro de uma cena em que Paulo Ricardo manipula o boneco de Hércules em uma de suas missões. Na intenção de deixar visíveis as características de sucata, fica evidente a escolha estética e ideológica que prima pela possibilidade do espectador gerar vários sentidos a partir da materialidade, o que Anibal atribui à influência do

encenador:

Ele ia montando, coisa que tu olhas na cena e diz, caraca, isso é lixo! Com certeza, isso está lá nele. Por isso que eu digo, Luís Otávio Barata é um marco na minha trajetória dentro do teatro, em todos os sentidos, não só esse sentido estético, plástico, visual, mas também do que ele lia, como o Nietzsche (PACHA, 2017).

Percebe-se, então, que, além dos ensinamentos relacionados à prática, ainda ressoam em Anibal sinais do arcabouço intelectual de Luís Otávio, a ponto de integrar o projeto para seu doutorado, no momento em preparação: “Eu vou empurrar Nietzsche com vaselina dentro do meu trabalho. Não sei nem pra que vai servir, mas é, estou lendo tudo dele, porque está lá nos princípios que regiam as leituras do Luís Otávio Barata” (PACHA, 2017).

Paulo Ricardo é outro *inbusteiro* que arrasta marcas do convívio com o Cena Aberta e Luís Otávio Barata. Indagado sobre algum traço do seu fazer que considere uma herança ou influência das experiências em outros grupos, atribui ao encenador “uma estética meio suja, quase dando a sensação das coisas inacabadas” (NASCIMENTO, 2018). A postura política que atravessa a prática-pensamento do In Bust é outro aspecto no qual Paulo Ricardo enxerga sinais da vigorosa atuação de Luís Otávio. Para além da prática no Grupo, Paulo é articulador do Fórum Livre Permanente de Teatro no Pará e da Rede Teatro da Floresta, e membro suplente do Colegiado Setorial de Teatro junto ao CNPC.

Paulo Ricardo lembra do convívio proporcionado por Luís Otávio Barata durante os processos de profunda imersão, desdobrados em muitas horas de convivência, inclusive nas “viradas” para confecção de adereços, figurinos e elementos da cenografia. E já que a ideia é escrever “com”, não resisto a trazer minhas próprias lembranças das madrugadas regadas a muito café e cigarros, durante uma montagem na qual Luís Otávio assinava o figurino e cenografia: *Hamlet* (1992), dirigido por Wlad Lima. Em meio a conversas e risadas, esse era mais um momento em que o diretor provocava o pensar sobre a cena, como fazia no bar, nas salas de ensaio ou rodas de conversa, lembra Paulo Ricardo. Ele destaca o quanto Luís Otávio alimentava filosoficamente quem se mostrasse interessado pelas suas inúmeras leituras sobre teatro e filosofia, e diz não ter dúvidas de que muito da sua forma de pensar o seu fazer se deve a esse diretor e ao convívio no Grupo Cena Aberta.

O diagrama a seguir indica os principais trânsitos e alianças de Anibal:

Figura 78: Paulo Ricardo, David Matos e Jefferson Cecim em *Miniminutos de Fama* (1996).



Fonte: Acervo do Grupo.

O desejo de alcançar uma construção dramática mais elaborada os fez convidar Anibal Pacha para dirigir o trabalho seguinte. Nesse momento, Adriana Cruz, então companheira de Paulo Ricardo, também começou a integrar as montagens, constituindo o primeiro núcleo condutor do In Bust Teatro com Bonecos. Até encontrar as feições apropriadas, o grupo mudou de sobrenome duas vezes: quando do nascimento, pensando na abrangência da linguagem, se chamou Companhia de Animação, e depois Teatro de Bonecos. As significativas experiências dos integrantes como atores, porém, não permitiu que permanecessem restritos a manipular os bonecos. A própria dramaturgia criada coletivamente passou a exigir a presença do personagem do ator, para, por exemplo, trazer um objeto importante, fazer uma rápida contracena ou costurar uma cena e outra, facilitando a trama. Esse traço os fez chegar finalmente ao Teatro com Bonecos, definindo elementos indutores e estruturantes, como a brincadeira e o ridículo que, segundo Paulo Ricardo, geralmente fica reservado ao ator: “[...] a gente deixa a coisa mais poética pro boneco.”¹⁵⁹

O grupo foi aos poucos consolidando o seu modo de trabalhar a partir da experimentação de materiais componentes dos bonecos e objetos de cena, e do tipo de manipulação, o que se relaciona diretamente com o mote disparador do espetáculo. Explorar indutores corporais para

¹⁵⁹ Doc. citado.

dar vida ao boneco é outra etapa importante, sempre movidos pela energia do brincar (CRUZ, 2015). Os textos são comumente escritos pelos próprios *inbusteiros*, mas até mesmo quando utilizam uma peça ou outra literatura como ponto de partida, é o brincar que pauta o seu formato final.

Em *Humanos, 1412 em 2041* (1997), o grupo encontrou “o caminho de uma identidade artística, a força motriz que daria suporte aos anos subseqüentes de criação coletiva [...]” (Idem, p. 69). A visualidade do espetáculo deixa evidente essa transição, entre o que era considerado regra na linguagem do teatro de animação e a descoberta de uma identidade artística própria. Inicialmente, os atores se vestiam de preto, e só no final abriam zíperes no figurino, revelando tecidos iguais aos dos bonecos e estabelecendo uma relação com eles. É interessante perceber como a estética do trabalho espelha o percurso de pesquisa, ou seja, a roupa preta ainda indicava resquícios da compreensão do manipulador como um elemento de neutralidade, mas as cores escondidas já indicavam o intuito de extrapolar esses limites, dando ao ator a liberdade de ser um personagem que brinca com o boneco e conseqüentemente com o público.

Figura 79: Paulo Ricardo e Adriana Cruz em *Humanos* (1997).



Fonte: Acervo do Grupo.

Com *Fio de Pão – A Lenda da Cobra Norato* (1997), dirigido por Anibal Pacha, o Grupo definitivamente deu passagem a esse personagem, consolidando os princípios de sua poética. Em repertório até hoje e visto por mais de trinta mil pessoas, é o trabalho mais apresentado e também mais representativo do cerne da poética: boneco, ator e público brincando juntos.

Portanto, é necessário um pouso mais longo sobre ele, dada a sua importância na trajetória do In Bust. O ponto de partida, um cordel escrito por David Matos e Paulo Ricardo Nascimento, contava a lenda da Cobra Norato¹⁶⁰, uma base dramaturgica que também começou a apontar o principal campo de interesse temático do Grupo: as expressões amazônidas. O formato do texto os levou à ideia de uma família nordestina de cantadores de feira para contar a história: o pai, o cego Jurandir da Silva, a mãe, Jandira da Silva e os dois filhos, irmãos gêmeos como as cobras, Girino Washington e Juventino Roosevelt, que espelham os traços de caráter das cobras, sendo um bom e o outro mau.

Conforme afirma a atriz e dramaturga do Grupo, algumas possibilidades de contracena já estavam apontadas na dramaturgia, compondo diferentes camadas. Há a lenda, propriamente, contada pela família por meio de bonecos de luva, fantoches, manés-cocos e brinquedos de miriti; há a relação entre os membros da família, à qual pode ser superposta uma outra, quando eles representam um outro “personagem” (a exemplo da cena abaixo) e ainda a interação direta com o público. Adriana explica:

No In Bust, a cena é dividida entre duas atuações: do inbusteiro e do personagem boneco, enquanto um estilo de espetáculo, através de procedimentos e especificidades de criação, alterando, diante do espectador, as funções destes dois significantes, desvelando, assim, as nuances desta relação (CRUZ, 2015, p. 63).

Figura 80: *Fio de Pão* (2015).



Fonte: Acervo do Grupo. Fotos: André Mardock e Edson Nascimento.

¹⁶⁰ Honorato e Maria Caninana eram gêmeos nascidos às margens do Amazonas. Nasceram na forma de serpente. Viviam como cobras durante o dia e humanos à noite. Honorato era bom, costumava ajudar afogados e visitava sempre sua velha mãe. Era chamado de Cobra Norato. Maria era má, assustava pescadores, alagava os barcos e canoas, e nunca visitou a mãe. Era conhecida como Maria Caninana. Cobra Norato matou Maria Caninana, e desde então passou a procurar alguém que o desencantasse. Bastava pingar três gotas de leite materno em sua boca e acertar uma machadada em sua cabeça. Todos que o encontravam dormindo na beira do rio fugiam de medo. Um dia, um soldado aceitou o desafio e o cumpriu. Honorato viveu ainda muitos anos como homem, em Cameté, no Pará. Disponível em: <https://www.xapuri.info/mitos-e-lendas/lenda-do-cobra-norato/>. Acesso em 25/maio/2018.

A ideia do jogo vivo entre os atores, e destes com a plateia, sempre norteou o Grupo e serve de alimento para os espetáculos. Adriana exemplifica por meio de duas situações: na cena em que Jandira corre atrás do filho para lhe dar umas chineladas, uma garota se abraçou a ele, enfrentando-a e ameaçando chamar a polícia. A atriz conta que, com certa emoção, pediu licença à plateia para interromper o espetáculo e então explicitar o faz-de-conta à menina que, por fim, aceitou a continuidade da apresentação. A outra é de uma “intervenção canina” que inspirou a criação de mais um boneco, o cachorro da família que, de tão magrinho, ganhou o nome de Fio de Pão. Apresentavam em uma praça quando um cão, assustado com o barulho de fogos de artifício, entrou na cena e foi imediatamente “adotado” como mais um membro da família. O boneco ganhou rodinhas, pois não teria forças nem para andar com as próprias patas.

Anibal Pacha destaca um aspecto que considero muito valioso para esta pesquisa; trata-se da estreita correspondência do espetáculo com os trajetos de vida dos inbusteiros: “[...] se quiseres explicar o In Bust, tu podes explicar o In Bust inteiro pelo *Fio de Pão*” (PACHA, 2017). Anibal lembra de um acontecimento que poderia ter gerado uma crise e, no entanto, acabou por fortalecer ainda mais a ligação entre ele, Paulo e Adriana. Em 2001, convidados a estender a temporada do *Fio de Pão* que estavam cumprindo no Teatro Cacilda Becker, em São Paulo, se depararam com um impasse, pois David Matos não poderia permanecer devido aos compromissos como servidor público na Fundação Curro Velho. Isso provocou a saída de David, um dos fundadores do Grupo, manipulador e dramaturgo, e colocou os outros integrantes diante da necessidade de uma decisão, que não poderia ser mais acertada. Mais do que a alteração da dramaturgia, que passava a apresentar um filho apenas – o Girino Jumentino Washington Roosevelt da Silva - o episódio lhes deu ainda mais certeza do desejo de fazer do Grupo a principal atividade. De volta a Belém, elaboraram um planejamento estratégico, traçando metas para os cinco anos seguintes. Uma delas era a aquisição de uma casa, o que aconteceu em 2004.

Para Anibal, nesse momento, a aliança entre os três ganhou tanta solidez, a ponto de não conseguirem substituir o David, apesar de algumas tentativas:

Vamos pra temporada no Cacilda Becker, uma cobra morre, que era o David saindo do grupo. É tudo muito igual a nossa vida. Até hoje não veio a outra cobra. O que se assume? Na nossa vida, eu assumo ser filho dos dois. E é isso que a gente levava sempre, e aí os dois se separam, e o que acontece com esse filho? (PACHA, 2017)

Todos os afetos foram transformados em matéria de cena. Vida e teatro numa coisa só. Planejamento com espaço para gestação de um filho, pois Adriana estava grávida de Íris Nascimento, atualmente com dezesseis anos. O roteiro da vida se misturando com a dramaturgia criada pelo próprio grupo. Acontecimentos que, à primeira vista, poderiam desestabilizar

acabaram aumentando a potência de agir. Uma grupalidade cujos contornos são delineados pelas relações afetivas, sempre sujeitas a transformações (como todos nós, aliás), quando fortemente cravadas no amor e na amizade fazem ecoar confiança e respeito para a construção coletiva.

Anibal ressalta que esse trabalho guarda algo muito essencial, justamente o “com”:

Pra mim é uma reprodução de como a gente se estabelece, e é lá no *Fio de Pão* que tá o “com” bonecos. E o “com” a gente. Nessa temperatura, e aí quando diz, houve uma separação sim, a gente não tem perdas, porque o que garantiu foi o que o grupo estabeleceu, esse encontro se estabeleceu, foi construído pelo caráter, porque eu não estaria junto com os outros se eu não acreditasse no caráter deles. Confiança em tudo, no que a gente estava construindo ali (PACHA, 2017).

A separação a que Anibal se refere é a de Paulo Ricardo e Adriana, casados por vinte anos e pais de Íris, já mencionada. Uma parceria de vida que precisou ser reinventada dentro do grupo: “Eu acredito muito que o que fez os alinhavos dessa relação do Paulo Ricardo com Adriana foi o espetáculo”, diz Anibal (2017). Para ele, as relações dentro do grupo foram sendo de certa maneira espelhadas nessa montagem: Paulo e Adriana eram os pais e, até a saída de David, ele e Anibal, os filhos. Além dessa configuração da cena, plena de pontos de contato com a vida, um outro aspecto marcante da poética do Grupo está presente no espetáculo: a extrema simplicidade nos elementos cênicos, opção fundamental para a itinerância vislumbrada na época. Os personagens, um pouco como os atores, vivem de apresentar a sua arte onde houver olhos e ouvidos dispostos a entrar na brincadeira.

A maneira como vida e ofício se tramaram imprimiu, no corpo-grupo *In Bust*, a marca do afeto. Elemento que dispara as criações, ameniza as dificuldades cotidianas e baliza as escolhas, especialmente as mais difíceis, como aconteceu em 2002, quando Anibal, diante da oportunidade de cursar o mestrado na UFBA, preferiu permanecer no grupo, usando seu objeto de estudo acadêmico como mote para o fazer artístico. Desse modo, o bonecão de São Caetano de Odivelas¹⁶¹ alimentou a criação do espetáculo *Tem Boneco no Cortejo* (2003). Pensando o corpo como resultante da combinação de velocidades diferentes das diversas partículas, este momento foi exemplar no sentido do corpo-grupo ter conseguido equilibrar as diferenças. De certa forma, a desaceleração do desejo de Anibal de realizar sua pesquisa acadêmica provocou o movimento do *In Bust*.

¹⁶¹ Os boneções ou, como são mais conhecidos, cabeçudos de São Caetano de Odivelas, são fantasias tradicionais, tanto no carnaval quanto nos folguedos de junho, quando os “Bois de Máscara”, modalidade exclusiva da cidade, saem para o festejo. São enormes cabeças feitas de papel marchê que tomam o tronco inteiro, com braços falsos que ficam balançando de acordo com o ritmo do brincante. A brincadeira, por mais que não exista um registro histórico oficial, existe há pelo menos oitenta anos. Disponível em: <http://coletivomestrebene.blogspot.com/2010/06/sao-caetano-de-odivelas-vive-o-universo.html>. Acesso em 12/04/2018.

Retomando a trajetória do Grupo, é importante pontuar que a atuação paralela no Programa Catalendas¹⁶² resultou diretamente nos espetáculos *Ora Noite ora Dia* (1998) e *Curupira* (1999). Neste, há um aprofundamento no mergulho no universo amazônico, pois, além de ser uma lenda da região, os personagens que a apresentam são muito mais próximos, como explica Paulo Ricardo:

O Curupira ficou na linha do *Fio de Pão*, todo cantado, mas aí a gente assumidamente trouxe as coisas daqui. Então, a gente traz toadas de boi, de carimbó, a gente traz isso pra cena. O grupo que chega pra contar a história é um grupo de toada de boi. Então, a gente toca barrica, toca caxixi, canta o espetáculo inteiro.¹⁶³

Figura 81: Anibal Pacha, Adriana Cruz e Paulo Ricardo em *Curupira* (1999).



Fonte: Acervo do Grupo.

Outros trabalhos foram disparados por parcerias, a exemplo do *Pássaro Junino Garça Dourada* (2002), quando o In Bust se juntou à pesquisa de Adriano Barroso no IAP – Instituto de Artes do Pará para visitar uma das manifestações artísticas mais expressivas do teatro popular, o Pássaro Junino. Também através da Bolsa de Pesquisa, Experimentação e Criação Artística da mesma instituição, o Grupo montou *Tem Boneco no Cortejo* (2003). O patrocínio da Petrobrás e da Vale viabilizaram, respectivamente, os espetáculos *Sirênios* (2006) e *E aí, macaco?!* (2008) – este último uma parceria com o Parque Zoobotânico do Museu Emílio Goeldi¹⁶⁴. As imagens do espetáculo *Pássaro Junino Garça Dourada* demonstram o incessante

¹⁶² Programa de televisão infantil exibido pela TV Cultura do Pará desde 1999, consiste na representação didática de lendas populares do folclore brasileiro, mais especificamente o paraense. Em um cenário inspirado nos recursos naturais da Amazônia, a cada episódio o boneco Preguinho, um macaco esperto e curioso, visitava a casa da Dona Preguiça para ouvir uma das histórias que ela tinha para contar, estimulando a criatividade das crianças e transmitindo a cultura popular. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Catalendas>. Acesso em 05/01/2019.

¹⁶³ Documentário citado.

¹⁶⁴ Com uma área de 5,4 hectares, o Parque Zoobotânico do Museu Goeldi está situado no centro urbano de Belém. Foi fundado em 1895, sendo o mais antigo do Brasil no seu gênero. Além de abrigar uma significativa mostra da fauna e flora amazônicas, o Parque é o principal local das atividades educativas da instituição, funcionando tal como um laboratório para aulas práticas. Recebe anualmente cerca de 400 mil visitantes. Disponível em: <https://www.museu-goeldi.br/assuntos/o-museu/parque-zoobotanico>. Acesso em 24/dez/2019.

exercício de busca de diversos formatos, materiais e suportes. Estes são apenas alguns dos tipos de bonecos em um mesmo trabalho, propiciando, aos atores-manipuladores, inúmeras possibilidades, como a de estar “dentro” do bonecão ou fazer o figurino servir de cenário/panada para os bonecos de luva.

Figura 82: *Pássaro Junino Garça Dourada* (2002).



Fonte: Acervo do Grupo.

Seguindo a cartografia realizada por Adriana Cruz em sua dissertação sobre a dramaturgia do Grupo, destaco *Catolé e Caraminguás* (2008), dirigido por Paulo Ricardo, como um espetáculo que traduz o adensamento da pesquisa em torno da linguagem *inbusteira*. Nele, está evidenciado o propósito de inserir o próprio discurso do Grupo sobre a cena, de que “a magia da animação do boneco pode acontecer independente de o espectador visualizar ou não a presença física do ator-espectador” (CRUZ, 2015, p. 73). Dez anos depois do trabalho que assentou as bases da poética do In Bust, eles mergulharam em busca de experimentações capazes de revelar ainda mais sobre a especificidade do jogo entre o ator *inbusteiro* e o boneco. Para tanto, escolheram a peça *Os ciúmes de um pedestre ou O terrível capitão do mato*, de Martins Pena, atraídos pelo viés cômico e pela possibilidade de dialogar com a metalinguagem.

De forma semelhante ao *Fio de Pão*, em que uma família conta a lenda junto com os bonecos, uma trupe de atores cujos membros são também parentes, apresenta a trama desenvolvida pelo autor. Adriana, responsável pela adaptação do texto, comenta sobre o desafio de “escrever para um ator que está em constante trânsito entre a ação do boneco que anima e a ação do personagem animador do boneco” (Idem, p. 74). Como pode-se observar na imagem a seguir, o espectador começa assistindo por trás da cena o final de uma apresentação e, em

seguida, presencia o ensaio do novo espetáculo e conhece as relações entre os atores da trupe. O jogo com o público se expande, pois a ele são atribuídos os papéis de transeuntes, vizinhos dos personagens e patrocinadores. No sentido de aproximá-lo da ideia da metalinguagem, a encenação revela os suportes, assim como os mecanismos de manipulação. Ao contrário da maior parte dos espetáculos, cujo elenco é composto por Adriana, Anibal e Paulo, este agregou convidados – alguns novos, como Charles Wesley e Michel Amorim, outros velhos amigos, como Mariléa Aguiar, que fez parte da primeira formação do Grupo.

Figura 83: *Catolé e Caraminguás* no Casarão do Boneco (2008).



Fonte: Acervo do Grupo.

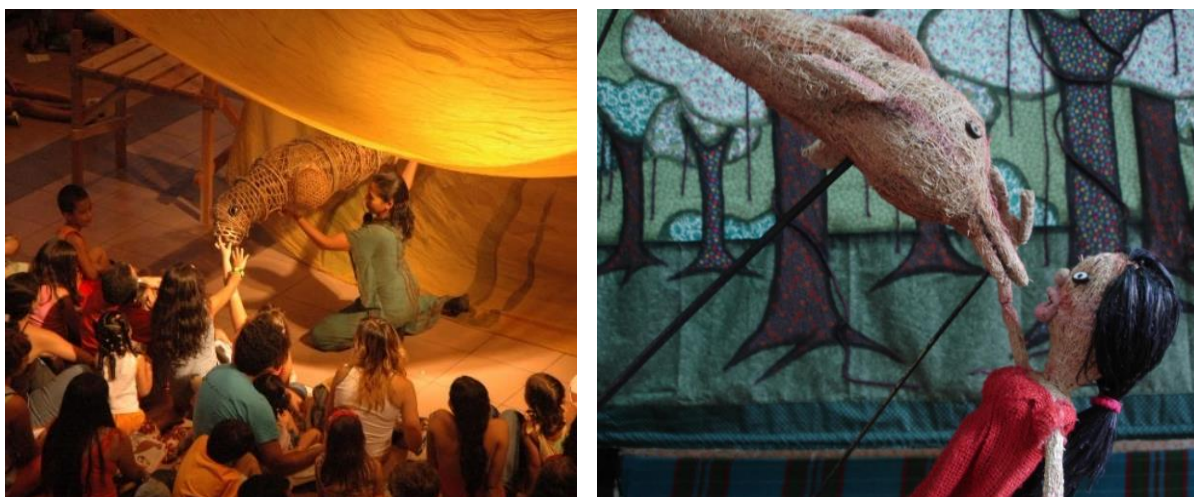
No trabalho mais recente, *O Velório de Dona Pereira* (2016), o grupo promove um agenciamento mais amplo, aberto a diversas colaborações de artistas que transitam pelo Casarão do Boneco, do qual falarei a seguir. A ideia surgiu a partir de um dos episódios produzidos para o Programa Catalendas. O projeto previa a realização de um encontro de Matintas¹⁶⁵, que se reuniriam às 18 horas - com as luzes apagadas e lamparinas acesas - para conversar e contar histórias, vestidas como quisessem. Anibal considera essa experiência especial por provocar

¹⁶⁵ Matinta Perera é uma lenda do folclore brasileiro, especialmente na região norte. Nome do pássaro que grita de forma estridente, perturbando moradores de localidades próximas à floresta. Para se ver livre do barulho, o dono ou dona da casa promete à Matinta fumo ou café. No dia seguinte, ela aparece para receber seu pedido, na forma de uma velha decrépita. Caso a promessa seja descumprida, ela provoca desgraças e tormentos à família ocupante da casa. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Matinta_Perera. <https://noamazonaseassim.com.br/a-lenda-da-matinta-perera/>. Acesso em 15/11/2018.

um outro modo de fazer, além da abertura para o contato com outros princípios, até mesmo tocando os limites do que é o grupo, ou seja, quase não “pertencendo” mais ao In Bust. A percepção de algo que é acionado e não pode estar sujeito, por exemplo, à presença ou não de público; até porque o espectador é instigado a assumir outra postura, a de alguém que comparece ao ritual de passagem da Matinta, podendo experimentar um convívio teatral pouco comum.

Um outro traço importante da poética do Grupo resulta do estreito contato com a cultura originária da região, a vida do caboclo, seus mitos, histórias e encantarias. O contexto amazônico implica no modo de criação, ao mesmo tempo em que alimenta o trabalho, desde o texto até a composição dramatúrgica, passando pela pesquisa de materiais e formas. Por isso esse corpo-grupo se nutre tanto das viagens ao interior do estado, onde encontraram, até agora, inspiração direta para treze dos dezesseis trabalhos produzidos, como é o caso de *Sirênios* (2006) e *O conto que eu vim contar* (2007), nos quais não apenas alguns dos personagens são habitantes dos rios amazônicos, como também a matéria-prima utilizada para a confecção são muito regionais:

Figura 84: *Sirênios* (2006). *O conto que eu vim contar* (2007).



Fonte: Acervo do Grupo.

O décimo quinto trabalho, produzido após um intervalo de dois anos, em que mantiveram o repertório e as pesquisas, foi *Pinóquio* (2012). O clássico literário do italiano Carlo Collodi ganhou sotaque paraense, com a incorporação de elementos da cultura amazônica, entre eles, a fibra de miriti, utilizada na confecção dos bonecos. Pela primeira vez, o Grupo convidou, para dirigir o espetáculo, um dos muitos artistas que têm no Casarão do Boneco seu espaço de trabalho. Artista plástico, Maurício Franco já havia pintado o cenário de

Catolé e Caraminguás e é parceiro frequente nos projetos do In Bust. Marton Maués, diretor do Palhaços Trovadores, também fez uma participação como narrador da história. Adriana assina a dramaturgia, Paulo Ricardo e sua filha, Dandara Nobre, a sonoplastia, e Anibal criou os bonecos, cenário e figurino.

Figura 85: Adriana Cruz e Paulo Ricardo em *Pinóquio* (2012).



Fonte: Acervo do Grupo.

Atualmente, está em fase de preparação o *Via 3*, uma experimentação com conectores de varas longas, desdobramento de um exercício realizado por Anibal Pacha e Iara Regina Souza, que também não é do Grupo. Utilizado como pretexto, *Caravana da Ilusão*, de Alcione Araújo, é a base para a criação cujo mote central são os três – Adriana, Anibal e Paulo Ricardo – discutindo para onde ir com aqueles bonecos. Cada vez mais evidente, portanto, o movimento de se deixar afetar por quem está próximo.

Ao lado do desejo ter um espaço próprio, a tarefa de difundir a linguagem do teatro de bonecos e formar plateia foi sempre uma das principais forças indutoras do Grupo. Ao mesmo tempo em que consolidaram o Casarão do Boneco como uma referência fundamental para a cidade, são, de longe, o grupo de teatro paraense com maior quilometragem, dentro e fora do estado. Nos vinte e três anos completados em 2019, não pouparam esforços para circular com os espetáculos onde fosse possível, insistindo numa fala “amazônica-paraense, baseada em imaginário próprio e profundo, carregada de culturas populares e ancestrais” (NASCIMENTO,

2018, p. 09). Tamanha insistência os levou a oitenta municípios paraenses, além de vinte e dois estados brasileiros, o que faz esse corpo-grupo ter braços estendidos em muitas direções.

Alguns projetos foram essenciais para viabilizar trânsito tão intenso por tantos cantos do país, onde apresentaram os espetáculos em praças, igrejas, hospitais, salas de aula, ginásios de escola, espaços comunitários, feiras de livro e passeios públicos. Através do Bonecos na Estrada, realizado de 2003 a 2010, estiveram em cinquenta cidades paraenses, atingindo um público de mais de vinte mil pessoas. Contemplados pelo Prêmio Myriam Muniz da Funarte, realizaram os seguintes projetos: Natureza no Asfalto (2008), Circula Catolé (2010) e Sirênios de Bubuia no Rio Amazonas e na Ilha do Marajó (2013). A participação em dois projetos do SESC possibilitou um diálogo com bonequeiros de diversos estados: Palco Giratório (2005) e Amazônia das Artes SESC (2011). Participaram também da Caravana Funarte (2005). Paralela ao reconhecimento de vários criadores no teatro de bonecos como um grupo que desenvolveu uma linguagem muito própria, estava a preocupação em atingir o público de bairros periféricos da cidade e colocar o trabalho a serviço de uma contribuição social. Fizeram isso através do projeto Sábado Comunidade, entre 2007 e 2010, mesmo período do projeto Sábado Sim, Sábado Não, Teatro de Bonecos no Casarão, cuja finalidade era divulgar os espetáculos e arrecadar brinquedos para instituições. De 2001 a 2006, realizaram a Semana de Bonecos, um espaço de troca entre fazedores e público, com espetáculos, palestras e *workshops*.

3. 9. 4. Casarão do Boneco

Figura 86: Fachada do Casarão do Boneco.



Fonte: Internet. Autoria desconhecida.

Uma casa para fazer habitar os sonhos de gente tão fascinada por um teatro que carrega em sua essência a magia da vida através da imaginação, naturalmente assumiria as feições de um boneco. Em sua dissertação, Paulo Ricardo Nascimento nos faz enxergar essa *ânima*, construída e cultivada pelos vários artistas que ali também encontraram abrigo para seus sonhos, juntando-se ao convívio do Grupo In Bust e provocando um novo movimento para esse corpo/boneco. Por falar em convívio, não poderia deixar de assinalar o quanto me nutriu, antes mesmo da grata leitura do trabalho de Paulo Ricardo, alguns momentos em sala de aula ou no grupo de estudo nos quais ele falava de sua pesquisa, então em andamento. As convergências entre os nossos objetos de pesquisa já se mostravam bem evidentes, posto que ambos têm nas relações a base formativa dos corpos; no caso de Paulo Ricardo, o Corpocasarão, e no meu, os corpos-grupos. As perspectivas se assemelham, já que as pessoas e seus próprios movimentos, entre os encontros, geram outros movimentos nos corpos que “inventamos” em nossas pesquisas. Outra intenção comungada por nós é a de ressaltar o lugar do afeto nesses corpos; lugar de afetar e ser afetado, o casarão e os grupos. Por tudo isso, ele será um guia muito especial nesta parte da escrita.

A conquista de uma sede própria só foi possível graças à insistência no sonho de viver de teatro em Belém, onde as condições para esse fazer são absolutamente inóspitas, nada muito diferente da maioria das cidades brasileiras. Além da falta de espaço para ensaios e teatros com pautas de valores acessíveis, padecemos com uma gestão cultural que não reconhece no teatro uma expressão artística merecedora do mínimo respeito, e põe em prática uma política cruel de (des)apoio à classe teatral. Se uma capital com quase dois milhões de habitantes não tem sequer um teatro municipal, no interior o abandono chega a ser assustador. Apenas para me limitar às mazelas da cidade onde apaixonadamente labutam diversos grupos, ações de desmantelamento da produção teatral são frequentes e carregadas do ranço da pior política. Por sorte, teatros defensores ardorosos do ofício resistem e encontram alternativas para manter os batimentos cardíacos.

De volta ao Casarão, a programação que abriu as portas ao público foi a quarta edição da Semana de Bonecos, já mencionada. Desde então, se consolida como uma das principais referências para diversos artistas e coletivos de Belém, conforme já registrado aqui. Paulo Ricardo localiza entre 2013 e 2014 um período de frenética utilização do Casarão (criado em 2004) e contabiliza dez grupos que lá mantiveram suas atividades cotidianas, com maneiras diferenciadas de contribuir com a vida e a sobrevivência do espaço.

A constante necessidade de reparos em um casarão antigo exige permanentemente que se encontre estratégias para preservá-lo, a exemplo de eventos e campanhas¹⁶⁶ nos quais o público é convidado a contribuir. Paulo Ricardo diz que o Casarão se movimenta pela ação coletiva, atualmente envolvendo sete grupos mais atuantes¹⁶⁷ e trinta e sete *casarônicos* (título de membro componente do Casarão). Ele aponta também novos movimentos de territorializações gerados pelos fluxos das relações, ou seja, cada grupo, ou até mesmo quem não faz parte de nenhum deles vai assumindo as programações e demarcando campos de ação, conjugados por princípios comuns.

O contato com grupos de vários cantos do país se intensificaria devido à participação no projeto Palco Giratório, do SESC, considerado por Anibal um marco importante na história do Grupo. Esse intercâmbio os fez perceber a importância da inserção nas discussões das políticas públicas para a cultura, até mesmo para que pudessem tentar patrocínios mais longos e substanciais, como alternativa ao penoso exercício de permanecer às voltas com a escrita de pequenos projetos. Paulo Ricardo, que assumia essa missão, começaria a atuar mais fortemente nos movimentos de organização artística em torno de reivindicações por maiores incentivos à pesquisa e produção.

Esse diálogo foi essencial para os rumos do Grupo, especialmente a partir da abertura do Casarão a outros coletivos, após o surgimento do Pirão Coletivo¹⁶⁸. Anibal comenta que apesar da significativa mudança devido à nova forma de ocupação, ele percebe ainda preservado algo da energia presente no momento em que os três entraram na casa pela primeira vez, quando pareceu se fortalecer ainda mais a ligação entre eles: “[...] ela pode estar em suspensão, mas ela não está parada, ela está ramificando coisas, desdobrando, influenciando outras coisas” (PACHA, 2017). O fato é que essa energia vem se expandindo, como se estivesse se transformando em fluido, tomando inclusive direções inesperadas, em um movimento que ele considera muito orgânico no grupo, resultado da abertura a novas afecções. Nas palavras de Paulo Ricardo,

¹⁶⁶ Campanha Salve, Salve, Casarão; Abre as portas; Amostráí; Vídeo; Campanha das Janelas; as Oficinas; a experiência cênica *O Velório da D. Pereira*; as ações de extensão do GTURua; *Verparacuri*; Temporada Trunfo/Sorteio de Contos; Casarão Roda; Contato-improvisação; Pautas; Núcleo de Performance (Hospedeiros/Eupformance); Coco do Casarão; Mamulengo.

¹⁶⁷ Além do próprio In Bust, Produtores Criativos, Vida de Circo, Causo & Cia, Sorteio de Contos, Projeto Vertigem, Madalenas, Dirigível Coletivo de Teatro.

¹⁶⁸ Movimento de cênicas que envolveu, por três anos, entre 2012 e 2015, os grupos In Bust Teatro com Bonecos, a Cia Madalena, a Cia de Investigação Cênica, o Dirigível Coletivo de Teatro, A Cia. Desabusados, o Projeto Vertigem e os Produtores Criativos. Rendeu projetos de pesquisas coletivas e de circulação por bairros da cidade e influências diretas entre os grupos envolvidos. Essa conexão entre os grupos já existia antes do Pirão e continua existindo (NASCIMENTO, 2018, pp. 55/86).

[...] é a junção das pessoas em agrupamentos que se formam da convivência, e em função de algum evento em nome do Casarão do Boneco, que gera a âni­ma, que dá manifesto a essa personalidade, independente dos grupos e até das pessoas. Mas há uma pele, um delineamento, que até pode ser físico, pois formado por pessoas, que extrapola, porém, os limites da arquitetura e da distância geográfica. Ele se diz por ele mesmo. Nós mesmos nos perdemos em identidade dentro dessa coisa, desse ser, desse personagem que é o Casarão do Boneco, dentro dessas várias coisas que são (ou que é) o Casarão do Boneco (NASCIMENTO, 2018, p. 17).

A perceptível conexão de forças surgida a partir do convívio entre os *inbusteiros* e os *casarônicos* tem ligação estreita com o afeto na leitura deleuziana, como “o exercício de uma força sobre a outra e o padecer que disso decorre” (ZOURABICHVILI, 2016, p. 70). Deleuze destaca a ligação entre os conceitos de força e afeto, “na medida em que justamente a força é o que afeta e o que é afetado” (Idem). Nesse sentido, o In Bust manifesta a vontade de potência se deixando afetar pela força dos artistas e coletivos ali presentes, que certamente também são afetados pelo modo de existência do grupo. Cabe observar que, longe de significar uma postura passiva, o deixar-se afetar demonstra um poder.

Paulo Ricardo afirma que a troca das diversas práticas e saberes pressupõe experiências em comum e envolve também o público que comparece aos eventos, gerando um diálogo responsável pela composição de uma rede com outros espaços semelhantes. É interessante quando destaca o quanto esse compartilhamento conjuga simultaneamente a permanência e a modificação contínua do Casarão do Boneco. Fala de um corpo relacional formado pela partilha de espaços, tempos, e atividades, e ressalta o valor do compartilhamento na existência do In Bust: “[...] considero que ‘compartilhar’ vibra nas estruturas de cada feito do grupo pela casa, como um princípio político da relação com a vida de artista e com a cidade” (NASCIMENTO, 2018, p. 45).

Se todo afeto implica em uma conexão de forças, e se a força existe apenas em relação, é curioso pensar no Casarão do Boneco como um espaço que abriga enorme potência, onde uma força se exerce sobre a outra não para destruí-la, mas para induzir a um movimento e até mesmo alterar aspectos dessa grupalidade. Anibal dá pistas sobre uma delas, relacionada a gradual abertura à participação de atores alheios ao núcleo condutor. Em sua opinião, a resistência inicial a essa abertura se devia à forte relação de confiança entre ele, Paulo Ricardo e Adriana, e o intuito de manter um estado propício à construção daquilo que marca o trabalho do grupo, o “com bonecos”:

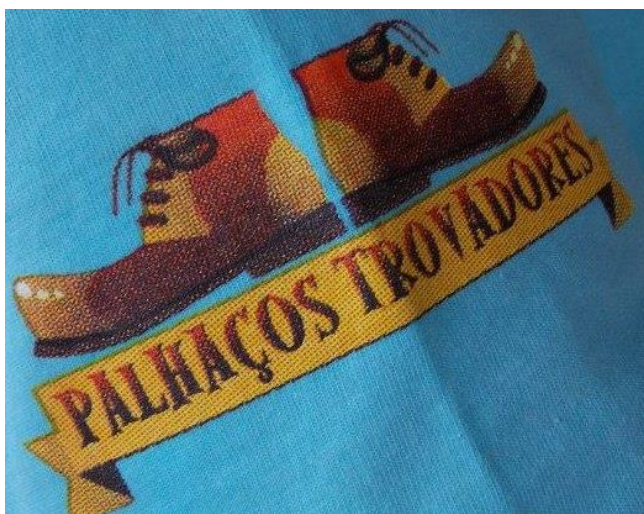
[...] essa confiança é o que mantém esse lacre, nosso, por um bom tempo não colocar ninguém dentro. Eu queria manter isso, pra gente descobrir, porque era muito especial pra gente, vai muito além da cena. E aí isso foi se desfazendo mesmo (PACHA, 2017).

Para Anibal, aquilo que no início do percurso do grupo precisava ser resguardado para que fosse fortalecido, aquilo que estava sendo descoberto e não poderia sofrer interferências pela presença de atores convidados, atualmente já é forte o bastante para, inclusive, se oxigenar por meio desses atravessamentos. Acontecimentos como esse começam a dar sentido a um outro caminho, agora não mais construído solitariamente, mas se deixando afetar e se abrindo para outras questões. Neste sentido, o corpo-grupo In Bust é afetado por outros corpos-grupos através de uma conexão de forças, e definido por zonas de intensidade e não mais por partes funcionais, compondo um corpo intenso ou sem órgãos (ZOURABICHVILI, 2016, p. 70).

Agora, escolho finalizar brincando de voltar ao início, lá atrás, onde um menino José já guardava em devir o grande artista Anibal Pacha. De sua sensível escrita, felizmente publicada em livro¹⁶⁹ (CORREIA, 2019, pp. 7-25), cato pérolas para tecer minha reverência e explicitar uma vez mais minha admiração por ele e pelo In Bust. Neto de mascate libanês e filho de pai propagandista português, a infância na Amazônia, em Belém do Pará, foi farta de traquinagens e imaginação. Seu quintal era uma extensão da floresta, e uma mangueira, seu refúgio preferido. O menino esquecia o tempo e o tempo dele, em meio às construções de arapucas com paneiros, bonecos feitos de restos de madeira e um mundo de coisas que inventava com os objetos achados no quarto de costuras da tia avó, cheio de caixas e armários com tecidos e mil coisinhas de costura, ou no depósito de quinquilharias do tio, no fundo do quintal, seu mundo para inventar coisas. Assim vencida o desafio de se aquietar na hora da sesta da família: mexendo, desmontando, montando, construindo e aprontando. Do pai, ganhava as idas à matinê de cinema com a irmã e brinquedos de plástico e madeira com os quais montava fortes, fazendas, cidades de faroeste onde parecia um gigante, criando histórias para os bonecos participarem. Uma “meninagem arteira” que se desdobrou em belos frutos, sobretudo a partir dos encontros. Que siga assim, como a mangueira do seu quintal: gigante, frondosa, acolhedora e generosa. Evoé!

¹⁶⁹ CORREIA, José Anibal Pacha. *Pequenas histórias para pequenos grandes mundos de uma meninagem arteira – exercícios e experimentação para exercícios de animação* – Curitiba: CRV, 2019.

3.10. PALHAÇOS TROVADORES



Fonte: <https://palhacostrovadores.wordpress.com>

Oração do Palhaço

*Clown nosso que estás na terra
Santificado seja teu nariz
encarnado
Venha a vós o nosso riso
Seja feita a tua gargalhada
Assim na rua como no palco
O riso nosso de cada dia
Nos dai hoje e sempre
Perdoai as nossas travessuras
Assim como nós perdoamos
A falta de sorrisos
Não nos deixeis cair em melancolia
E livrai-nos do mau humor
Amém.
(Palhaços Trovadores)*

Figura 87: Palhaços Trovadores em aquecimento (2017).



Fonte: Internet. Foto: Edney Martins.

Os palhaços vão dominar o mundo! É com essa frase que Marton Maués encerra a nossa conversa, em sua sala repleta de livros. A literatura e o teatro, duas paixões que se misturaram e terminaram por permanecer ligadas na essência da poética dos Palhaços Trovadores, ao longo de duas décadas. Conjunção muito pertinente de linguagens, se lembramos da frase de Henry Miller: “O palhaço é um poeta em ação. Ele é a história que representa” (1979, p. 45). O nome

do grupo dá uma pista da estreita relação entre a poesia e o teatro, já que a trova é o elemento preponderante nos dezessete espetáculos montados desde sua fundação, em 1998. À trova, sempre presente e utilizada de diversas maneiras, se juntam referências dos folguedos populares, a exemplo da pastorinha e do boi-bumbá, assim como canções pertencentes ao cancionário popular ou compostas pelo grupo, apresentado por Marton da seguinte forma:

Nós, os Palhaços Trovadores, somos um coletivo criativo. Um grupo de teatro que pesquisa e treina técnicas de palhaço e cria espetáculos colaborativamente, atuando preferencialmente em logradouros públicos, espaços abertos, onde não há cobrança de ingressos - muitos dos que assistem estão ali por acaso, foram pegos de surpresa ao passar pelo local da apresentação, desviaram seus caminhos, rotas, e ali ficaram. Nossos espetáculos, nossas criações, estão repletos de elementos populares próximos dos livres passantes, do povo que está sempre nas ruas, pois são retirados de brinquedos, folguedos, muitas vezes criados ou assistidos sempre por eles, em seus bairros, comunidades. Tão familiares e, talvez por isso, não completamente por eles percebidos. Estamos sempre nas ruas porque acreditamos ser fundamental devolver, reelaborado em uma linguagem outra, o que daqueles emprestamos com respeito e admiração e, claro, a liberdade que o ser palhaço possui. Celebrando o riso em comunhão com quem mais e melhor faz uso dele (MAUÉS, 2012, p. 110).

E foi assim, invadindo as ruas e vários outros espaços públicos da cidade que cativaram um público fiel, encantado pelos narizes vermelhos, pelo jogo, pelas canções e pela alegria. Grande parte desses espectadores cresceu assistindo aos espetáculos do Grupo, e hoje muitos deles levam os filhos às apresentações; a maioria realizada, atualmente, na Casa dos Palhaços, sede do grupo desde 2010.

A gestação do grupo aconteceu de modo bastante imbricado à atuação de Marton Maués na Escola de Teatro e Dança da UFPA. A ideia de uma trupe de palhaços foi tomando corpo a partir de uma oficina ministrada por ele, e seguiu se nutrindo de seus estudos acadêmicos, já que se tornou mestre e doutor tendo a trajetória e a poética do Grupo como tema, respectivamente. As ideias e elementos estruturais apontados desde os primeiros trabalhos foram aos poucos sendo elaborados e constituíram o que Marton denominou de Poética da Recorrência:

Esta poética nada mais é do que o modo – pensado, elaborado, deliberado – que encontramos de realizar nossos trabalhos, nossos espetáculos, nossas criações. Modo este que passou, acreditamos, a nos caracterizar, dar-nos uma feição. Sei que, como diretor do grupo, conduzi em grande parte este procedimento. E que ele está ligado diretamente a minha história no teatro e, de forma mais ampla, a minha maneira de perceber a arte como assinatura do artista. Mas sei também que isso não anula, em nada, a participação dos demais e é, exatamente por isso, que defendo a construção desta poética no coletivo. Porque sei que sem o grupo, sem os Palhaços Trovadores, este sonho não seria possível (MAUÉS, 2012, p. 82).

Marton reconhece o seu papel determinante na condução, ao mesmo tempo que enfatiza a importância do coletivo. Para ele, a construção cotidiana dos atuantes passa pela busca daquilo que os caracteriza enquanto grupo, mas também pela necessidade “do encontro com nossos

pares, com outros criadores, outras formas de ver e sentir a atuação do palhaço, a arte do teatro” (MAUÉS, 2012, p. 29). Assinou a direção de treze dos dezessete espetáculos, a autoria de dois roteiros e por duas vezes fez a coordenação geral ou uma consultoria técnica. Sem praticamente nenhum período de afastamento, dedica-se apaixonadamente à trupe, composto por uma mistura de atores-palhaços presentes desde os anos iniciais e outros chegados mais recentemente. Ele descreve:

Somos 15 palhaços, cada um com uma rotina diária (muitas vezes pesada) de adultos, antes de nos entregarmos ao duro prazer de ser palhaço. Duplas jornadas de trabalho, às vezes em mais de um lugar, trabalho e estudos, para, ao chegar a noite, encontrar-se em uma sala onde se faz muito esforço físico e criativo. Por puro prazer, já que não é este trabalho que garante a sobrevivência. Porque a vida, como diz o poeta, não basta. Precisamos da arte! E a ela nos entregamos, artistas-palhaços que somos (MAUÉS, 2012, p. 111).

No convívio descrito por Marton, as agruras e prazeres se misturam, fazendo surgir “outra família, escolhida e às vezes mais exigente: uma família unida pela paixão pela arte, pelo amor ao teatro e à palhaçaria. Unida pelo desejo imperioso de compartilhar o que crê e cria, pelo êxtase imensurável da doação” (MAUÉS, 2012, p. 29). Atualmente essa família-grupo é composta por dez palhaços e palhaças: Alessandra Nogueira, Antonio do Rosário, Cleice Maciel, Marcelo David, Marcelo Vilela, Marton Maués, Romana Melo, Rosana Coral, Sonia Alão e Suani Corrêa.

Figura 88: Marton Maués em *Amor Palhaço* (2017).



Fonte: Internet. Autoria desconhecida.

3.10.1. A trajetória de Marton Maués

Vindo de Macapá para Belém em 1979, os primeiros grupos nos quais Marton Maués se enfrontou foram o Cena Aberta e o Gruta; segundo ele, as suas grandes escolas. E os diretores Luís Otávio Barata e Henrique da Paz, seus grandes mestres, ao lado de Cláudio Barradas. Foi no Gruta, inclusive, que começou a dirigir, ao lado de Henrique. O jovem recém-chegado à capital para fazer faculdade decidiu-se pelo curso de Letras, pois pareceu o mais próximo do teatro, que já havia lhe fisgado pouco antes de prestar o vestibular. Por ocasião de uma oficina da qual participou, conheceu Henrique, que se tornaria uma de suas principais referências de encenador, além de grande amigo.

Antes de Marton ingressar no Grupo Cena Aberta, ele assistiu repetidas vezes ao *O Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, em 1981.

Apresentado no Anfiteatro da Praça da República - mesmo espaço que décadas depois seria um dos mais utilizados pelos Palhaços Trovadores -, o trabalho lhe causou uma forte impressão: “os figurinos eram super loucos e a Compadecida era feita pela Nazaré ‘Pitó’, como uma baiana de escola de samba” (MAUÉS, 2017). O Cena Aberta acabou sendo o berço teatral de Marton, onde travaria contato com os três diretores a quem considera mestres: Henrique da Paz, Luís Otávio Barata e Cláudio Barradas. Os dois primeiros estavam juntos no espetáculo do qual ele fora espectador assíduo: Henrique, além de presidente do Grupo naquele momento, assinava a direção, e Luís Otávio a concepção visual. Conforme a prática comum no Cena Aberta, de dar espaço a diferentes encenadores, Cláudio Barradas foi convidado por Luís Otávio Barata para estar à frente da montagem seguinte, *O Carro dos Milagres*. Foi então que Marton ingressou no Grupo, levado pelo amigo Francisco Weill a assistir as primeiras leituras do texto, novela do escritor paraense Benedito Monteiro que conta as peripécias de um caboclo, devoto de Nossa Senhora de Nazaré, durante sua viagem a Belém para pagar uma promessa na procissão do Círio.

Divergências entre Cláudio e Luís Otávio durante o processo acabaram provocando a criação de um outro grupo: o Cabano Vai ou Racha, liderado por Barradas, o diretor responsável pela primeira “escola” de Marton. Ele comenta sobre a experiência de pouco mais de um ano ao lado de Barradas:

Tinha um rigor muito grande com o Cláudio, e isso eu acho que foi muito bom. Um rigor com o trabalho de corpo, com o trabalho de voz. Com ele eu aprendi muita coisa, sobretudo essa coisa de voz, porque ele me incentivava muito, eu tinha essa coisa forte, da leitura e da voz (MAUÉS, 2017).

Apesar da consistência do processo, o espetáculo não chegou a estrear, e Marton retornou ao Cena Aberta, onde reencontrou Henrique na montagem de *Theasthai Theatron* (1983). O Grupo Cena Aberta seria, então, a sua segunda escola: em suas palavras, um teatro mais politizado e iconoclasta, se misturando aos traços apolíneos de Cláudio Barradas. À rigidez herdada do convívio com esse diretor, se juntaria a vertente dionisíaca de Luís Otávio Barata.

Marton e Henrique trabalharam juntos no Cena Aberta de 1983 a 1987, quando se retiraram para retomar o Gruta. Além da cena, dividiram a casa, onde moravam com mais três amigos, entre eles Ailson Braga, que também havia participado do processo de *O Carro dos Milagres*. Marton diz que essa convivência foi determinante para a volta do grupo, depois de oito anos de interrupção nas atividades:

Nós moramos muito tempo juntos. E ali a gente começou a discutir sobre fazermos um trabalho juntos, o Henrique falava muito pra gente das memórias dele, um cara que tinha uma vivência muito grande no teatro, e falava muito do Gruta, que era um

grupo de Icoaraci, que ele tinha com o Salustiano Vilhena e outras pessoas, e ele tinha muita vontade de reativar esse grupo, e nós começamos a trabalhar essa ideia (MAUÉS, 2017).

Das várias interseções entre os indivíduos e entre os grupos pontuadas neste trabalho, esta é uma das mais interessantes e potentes, pois o afeto, espreado pelas dimensões da vida pessoal e artística alimentou um devir-grupo. Em repouso durante quase uma década, o Gruta deve seu ressurgimento ao convívio em dois âmbitos: o doméstico e o coletivo, no Cena Aberta. De um lado a amizade, e de outro a inquietação que lhes causava a prática de Luís Otávio Barata de misturar atores e não-atores, mais especificamente figuras habituais da vida noturna, como travestis e profissionais do sexo, como relata Marton:

Eu lembro que a gente chegava pra ensaiar e tinha um monte de gente estranha, da rua, umas bibas loucas, umas figuras que não faziam teatro, e era difícil pra gente, que era do teatro, fazer qualquer tipo de coisa com essas pessoas. O Henrique já era um puta ator, então a gente começou a ter dificuldades de trabalhar, ia fazer uma improvisação, os caras não sabiam fazer nada, entende? (MAUÉS, 2017)

Como já dito na subseção sobre o Gruta, o descompasso em relação aos procedimentos no Cena Aberta contribuiu para o afastamento dos atores, tomados pelo desejo de um território mais propício à criação. Aquele já não comportava suas expectativas de trabalho em grupo, onde as noções comuns são tão fundamentais. A experiência de vida das pessoas trazidas por Luís Otávio Barata era uma matéria que interessava a ele, mas não ao coletivo. Ailson, Henrique e Marton saíram, mas acabaram cedendo aos apelos do amigo encenador e retornaram para estreitar *Genet, o palhaço de Deus*. Logo depois, estrearam *Cínicas e Cênicas*, feito de colagens, poemas, história em quadrinhos, cenas inventadas, “uma loucura”, segundo Marton. A partir daí, durante oito anos se dedicaria exclusivamente ao Gruta, grupo que considera sua maior escola, da qual deixo que ele mesmo fale:

Tenho uma ligação muito forte com o Gruta – para mim, um dos melhores grupos de teatro da cidade. Meu encontro com o Gruta, com o Henrique da Paz, que o dirige e é, no meu entender, um dos nossos melhores diretores e atores (que falta ele faz nos palcos!!!), e com muitos de seus atores, foi determinante para a minha carreira, para o trabalho que desenvolvo hoje. Foi no Gruta que defini o rumo que queria seguir no teatro: a direção. Lá dei meus primeiros passos nesse caminho, sempre ao lado do Henrique, camarada e mestre, com quem tenho grande afinidade e sintonia (Revista Gruta, 1998, p. 23).

Marton deixa bastante evidenciada a importância dessa aliança para tudo o que ainda viria a fazer no teatro; uma aliança com o coletivo sobretudo por meio do seu diretor, ao lado de quem começou a se aventurar na função. Creio que, assim como o Cena Aberta foi fundamental para as feições do Gruta em sua nova fase, até mesmo por ter sido o grupo no qual Henrique fez sua primeira direção, o Gruta inevitavelmente constitui parte do que viria a ser os Palhaços Trovadores. Na perspectiva de William James, através da leitura de Lapoujade (2017),

uma continuidade feita de copenetrações, fluxos que seguem o fio das conjunções, de modo a prolongarem-se uns nos outros, o que pode ser compreendido como a própria dinâmica da tradição teatral. As relações de disjunção, por sua vez, estão sempre presentes, compondo as descontinuidades, aquilo que os diferencia.

Marton só deixou o grupo em 1995, quando ingressou na Escola de Teatro e Dança da UFPA como professor. Ele conta:

Separar-me do Gruta foi doloroso e alheio à minha vontade – necessidades profissionais me afastaram do grupo. Mas nem tanto. Ainda caminho ombro a ombro na luta por um fazer teatral consequente, nesta cidade de mangueiras e arbitrariedades. Ampliando os horizontes de nossos trabalhos e de nossos companheiros de viagem – colegas de profissão e público. Nos ajudando mutuamente (Revista Gruta, 1998, p. 23).

Este é mais um depoimento que reforça o quanto de potência de ação pode estar guardada em determinados encontros. Uma conexão que não se desfaz mesmo após a descontinuidade, e se mantém através da conjunção de ideias, ainda que sejam a base para a configuração de territórios distintos. Ao sublinhar o “caminho ombro a ombro”, Marton reafirma a existência de um pensamento em comum, independentemente de sua saída do grupo. Isso faz pensar que a comunidade se expande para além de um coletivo específico e permeia as práticas em um mesmo sentido, onde quer que elas aconteçam. Significa dizer, também, que poéticas diferentes, como é o caso das que se observa no Gruta e nos Palhaços Trovadores, podem comportar ideias comuns, sobretudo quando são ideias relacionadas a princípios éticos, tais como o intuito de “um fazer teatral consequente.”

Ainda na esteira da filosofia de William James, para quem o indivíduo é constituído de relações interindividuais, resalto as principais alianças de Marton – em especial com Henrique - conforme a seguinte premissa, traduzida assim por Lapoujade: “O que está em jogo é menos o indivíduo do que a relação que une dois indivíduos. O mais importante não são os indivíduos, mas os signos que eles trocam entre si” (2017, p. 103). As valiosas trocas com os diretores que considera mestres ficaram impressas em seu modo de trabalhar, como afirma:

Tive três mestres no teatro. Às vezes eu me vejo falando igual ao Cláudio Barradas, eu me vejo às vezes falando igual ao Luís Otávio Barata, e me vejo às vezes dirigindo igual ao Henrique. Tá na pele, tá na minha...isso aí eu tenho nítida certeza! Eles são a minha escola no teatro. Aprendi teatro com eles, sem sombra de dúvida, eu não sabia nada. Eles me ensinaram teatro. Cláudio como essa coisa do mestre mesmo, Luís Otávio e Henrique com uma relação um pouco mais de afeto, de proximidade, de companheirismo. Me ensinaram a mexer o pezinho pra cá, pra lá, essas coisas todas, e vendo eles trabalhando, também aprendi muito. E vendo o trabalho deles eu aprendo muito, ainda hoje. [...] E tudo que eu faço vai ter coisa do Henrique, do Luís Otávio e do Cláudio, com certeza. Tudo, tudo, tudo! (MAUÉS, 2017).

Além dos três mestres, Marton fala de forma muito afetuosa sobre o encontro com mulheres ligadas ao teatro e à literatura:

[...] tive três mulheres encantadoras que apareceram na minha vida, e todas as três são Marias. Maria Lúcia [Medeiros], foi minha professora e minha amiga, me mostrou um mundo de coisas, de poetas, de vida! Me abriu um mundo assim, de carinho, de afeto, de amizade. Maria Sylvania [Nunes] que foi uma coisa assim, nossa! É minha segunda mãe, um grande presente na vida! E a Maria Regina [Maneschy], que é uma amiga do coração, com quem fui trabalhar no IAP [Instituto de Artes do Pará] sem a conhecer (MAUÉS, 2017).

Dos integrantes do Grupo, por quem diz morrer de amores por todos, ele destaca o encontro com Rosana Coral: “[...] foi minha aluna, hoje é minha grande amiga. Tenho muita consideração por ela” (Idem). Carlos Simioni, ator do Grupo Lume e com quem compartilha a paixão pelo trabalho de *clown*, “é um encontro de almas mesmo. Se é que existe uma outra vida, acho que a nossa alma foi irmã em algum lugar, não entendo como é tão forte” (Idem).

3.10.2. A gênese do Grupo

Logo após sua saída do Gruta, em 1995, a atuação de Marton como professor da Escola de Teatro e Dança da UFPA acabou aproximando-o novamente do trabalho com alguns grupos. Ele recorda que esse período foi um tanto obscuro para o teatro da cidade, em sua opinião, resultado de dois fatores: a FESAT – Federação dos Atores, Autores e Técnicos de Teatro não conseguia agregar os coletivos, tamanhas as divergências entre a categoria e a nova direção; e o início de uma gestão dos órgãos de cultura nada interessada no diálogo e no estímulo à produção teatral. Tanto que diversas conquistas caíam por terra, a exemplo da eleição direta para a direção do Teatro Experimental Waldemar Henrique.

A burocracia, os problemas técnicos dos teatros e as pautas caríssimas provocaram em Marton a vontade de trabalhar com teatro de rua, uma inequívoca herança do mestre Luís Otávio Barata. Foi então que criou a Companhia Nós do Teatro, em 1996, ao lado de José Arnaud, Larissa Latif, José Neto e Sônia Alão, seus alunos e alunas, e começou a efetivamente dirigir sozinho. Conta que apresentaram *O Pastelão e a Torta* por um bom tempo em várias praças da cidade: “Eu tinha um carro com um bagageiro, o cenário era uma escada grande que a gente mandou construir, e a gente saía pelas ruas, fazendo. Foi um momento bem interessante” (MAUÉS, 2017). Já se vislumbrava o interesse pelos tons mais cômicos e, como revela, existia a vontade de trabalhar com a linguagem do *clown* nos espetáculos seguintes, mas ainda lhe faltavam conhecimentos técnicos para isso. Contudo, incomodado pelas brigas em torno de disputas amorosas, Marton acabou se retirando, o que provavelmente abreviou a vida do grupo. Três dos integrantes migraram depois para os Palhaços Trovadores, sendo Sônia Alão a única remanescente.

Quase ao mesmo tempo, ele dirigia espetáculos na Escola de Teatro e Dança da UFPA, a princípio fazendo a assistência para Wlad Lima, depois em parceria com David Matos. Assinou sozinho a direção de *Jogos Masculinos de Ternura e Dor*, último trabalho da turma recém-saída do Curso de Formação em Ator que compôs o grupo Alfabumba meu Brecht, de onde vieram mais três integrantes para os Palhaços Trovadores: Marcos Vinícius, Jorge Torres e Marcelo Vilela, único a continuar no grupo.

A terceira frente de atuação de Marton como diretor era no Grupo Gente de Teatro, formado pelos atores João Guilherme Pinheiro e Suely Brito. Antes, ambos integravam o Grupo Vivência, na época com mais de vinte membros. João Guilherme conta que o projeto do grupo era remontar *A Greve dos Animais*, mas o adoecimento do diretor Raimundo Pirajá tornou tudo mais complicado e as discordâncias geraram uma crise. Ele e Suely tinham interesse em formar um núcleo menor para viabilizar montagens que pudessem participar de festivais. Chegaram a propor a peça *O Mendigo ou o Cachorro Morto* (1998), de Bertolt Brecht, mas “o grupo não recebeu a proposta de bom grado e nos convidou sair, levando junto a montagem” (PINHEIRO, J., 2019). Assim nasceu o Gente de Teatro, cujo espetáculo de estreia, dirigido por Marton, com figurino de Anibal Pacha, participou do Fest-Minas. João Guilherme e Suely também fizeram parte da primeira formação dos Palhaços Trovadores, mas não demorariam a criar a Cia dos Notáveis Clowns¹⁷⁰, que acabaria sendo um desdobramento do Gente de Teatro. Como se pode perceber, diversos movimentos de desterritorialização e reterritorialização decorrentes de opiniões e interesses divergentes. Sobre o acontecimento, naturalmente, os pontos de vista divergem. Para João, a saída dos Palhaços Trovadores foi tranquila; para Marton, embora algumas pessoas já tivessem se retirado do Grupo logo no início, nesse caso, foi efetivamente um rompimento:

O João Guilherme e a Suely foi uma briga mesmo. E eu avalio hoje, era uma questão muito de ego e respeito com os outros, da parte deles. Eles saíram e fizeram duas outras pessoas saírem, na confusão, mas eu continuei tocando o barco com quem ficou. Eu acho que eles tinham uma coisa de se achar um pouco melhores que os outros, e até tratavam mal quem estava entrando. E isso era uma coisa que o grupo não curtia muito (MAUÉS, 2017).

Creio ser importante salientar esse acontecimento por ter provocado a criação de um outro coletivo. Dois integrantes que já não conseguiam estar em sintonia com os demais se

¹⁷⁰ Formada por um trio de palhaços com experiências comuns na pesquisa do *clown*, a Cia foi criada em 1998, com o nome Gente de Teatro, mas em 2003 assumiu o nome fantasia Cia dos Notáveis Clowns, cujo espetáculo de estreia foi *Amor de Picadeiro*. Além deste, produziu mais seis espetáculos, sendo contemplada por quatro vezes com prêmios da FUNARTE: um de montagem e três de circulação, por meio do qual estiveram em dezesseis cidades brasileiras e mais dezesseis na região amazônica, nos estados do Pará, Amazonas e Roraima. Disponível em: <https://ciadosnotaveis.wordpress.com/>. Acesso em 15/04/2019.

movimentaram rumo a um novo território, transformando um afeto triste em potência de ação. Neste caso, o trânsito dos atores-palhaços foi significativo para o nascimento de mais um grupo, o que, aliás, Marton vê com bons olhos. Segundo ele, os Palhaços Trovadores sempre procuraram compartilhar conhecimentos, o que os levou a organizar atividades visando a abertura de espaço para a formação de novos *clowns* e para os encontros. Dois exemplos: a mostra realizada durante alguns anos por ocasião do aniversário do Grupo, para a qual convidavam muitos artistas de outros lugares do Brasil; e o Seminário de Palhaços, ligado ao projeto de pesquisa de Marton na ETDUFPA, com oficinas, palestras e espetáculos.

Passados vinte anos desse desentendimento que motivou uma dissidência, Marton diz não guardar mágoa. Ao contrário, ressalta o contentamento pela existência de outro coletivo trabalhando com a linguagem do palhaço e considera uma bobagem a aparente disputa entre os dois grupos. Comenta que faz questão de assistir aos espetáculos da Cia dos Notáveis Clowns, e que em 2016 finalmente eles aceitaram o convite para apresentar na mostra comemorativa dos dezoito anos dos Palhaços: “Foi muito bom, muito bacana, conseguimos pagar um cachê mínimo de trezentos reais pra cada grupo e eles se apresentaram” (MAUÉS, 2017). Portanto, esses três grupos – Companhia Nós do Teatro, Gente de Teatro e Alfabumba meu Brecht – constituíram a base dos Palhaços Trovadores.

3.10.3. A cena dos Palhaços Trovadores

O encontro com o trabalho de *clown* aconteceu quase por acaso, durante o Festival de Betim, em Minas Gerais. A intenção de Marton era participar de uma oficina do Grupo Galpão¹⁷¹, mas devido ao seu cancelamento, se decidiu por outra, ministrada por Ana Luísa Cardoso, integrante do grupo carioca Marias da Graça.¹⁷² A partir daí seria definitivamente tomado pela alma do palhaço, construindo com ele a trajetória dos Palhaços Trovadores. Com as lições aprendidas em terras mineiras, e por sugestão de Wlad Lima (então coordenadora do

¹⁷¹ Uma das companhias mais importantes do cenário teatral brasileiro, cuja origem está ligada à tradição do teatro popular e de rua. Criado em 1982, o grupo desenvolve um teatro que alia rigor, pesquisa, busca de linguagem, com montagem de peças que possuem grande poder de comunicação com o público. Sediado na cidade de Belo Horizonte - MG, é um dos grupos brasileiros que mais viaja, não só pelo país como também pelo exterior. Formado por 12 atores que trabalham com diferentes diretores convidados, o Galpão forjou sua linguagem artística a partir desses encontros diversos, criando um teatro que dialoga com o popular e o erudito, a tradição e a contemporaneidade, o teatro de rua e de palco, o universal e o regional brasileiro. Disponível em: <http://www.grupogalpao.com.br/o-grupo/apresentacao/>. Acesso em 18/04/2019.

¹⁷² Primeiro grupo brasileiro de mulheres palhaças, surgiu em 1991 de uma oficina de *clown* e vem reafirmando a missão de valorizar a arte da mulher palhaça dentro da visão do feminino. Em 2003, criaram As Marias da Graça Associação de Mulheres Palhaças, e têm cinco espetáculos montados. Disponível em: <http://www.asmariasdagraca.com.br/espetaculos.html>. Acesso em 03/02/2019.

Curso de Formação de Ator da Escola de Teatro e Dança da UFPA), Marton ministrou a oficina que disparou a criação do primeiro espetáculo do Grupo, *Sem Peconha eu não Trepo nesse Açaizeiro* (1998). Abordando os mitos e lendas amazônicas, nele já estavam presentes elementos característicos da linguagem que desenvolveriam nos vinte anos vindouros: as trovas, canções e folguedos populares.

Os dois espetáculos seguintes consolidariam a escolha de utilizar o calendário dos folguedos, ao incorporar as suas estruturas e período festivo: *O Singelo Auto de Jesus Cristinho* (1998) e *O Boi do Romeu no Curral da Julieta* (1999), ambos com dramaturgia de Wlad Lima. O primeiro, inspirado nos autos natalinos (no Pará conhecidos como Pastorinhas), celebrava o Natal com muitas músicas; e o segundo, apresentado na chamada quadra junina, trazia os personagens de Shakespeare para o universo do boi-bumbá, tradicional folguedo do Norte do país. Junto a isso, havia a influência do Grupo Galpão e sua famosa montagem da trágica história de amor – *Romeu e Julieta* - que aqui ganhava tons de comicidade. Ainda em 1999, a manifestação religiosa que mobiliza milhões de pessoas em Belém todo segundo domingo de outubro - o Círio de Nossa Senhora de Nazaré - motivou a performance *Clowns sois o lírio mimoso*, apresentada no *Auto do Círio*¹⁷³, grandioso espetáculo realizado pela ETDUFPA na sexta-feira que antecede a procissão, do qual sempre participam.

Em apenas dois anos, o grupo conquistou um público que o seguia pelos diversos espaços da cidade onde apresentavam os quatro espetáculos produzidos até então. No quarto ano de existência, mais dois foram incorporados ao repertório: *A quadrilha dos trovadores no caminho da Rocinha* (2001) e *A morte do Patarrão* (2001), ligados, respectivamente, às quadras junina e nazarena, como é chamado o período seguinte ao Círio de Nazaré.

¹⁷³ Cortejo dramático realizado pela ETDUFPA desde 1993, inserido na programação cultural do Círio de Nazaré. Registrado pelo IPHAN como bem imaterial atrelado ao Círio, o espetáculo, que percorre as ruas do bairro da Cidade Velha, transformou-se em um denso fenômeno cênico de dimensões hiperbólicas e de consagração popular. BRÍGIDA, Miguel Santa. *O Auto do Círio: festa, fé e espetacularidade*. Textos escolhidos de cultura e arte populares, Rio de Janeiro, v.5, n.1, p. 35-48, 2008. Disponível em: file:///C:/Users/valer/Downloads/12596-42767-1-SM.pdf. Acesso em 02/09/2019.

Figura 89: A quadrilha dos Trovadores no caminho da Rocinha. A morte do Patarrão.



Fonte: Acervo do Grupo.

Amor Palhaço (2002) foi a primeira montagem descolada do calendário cultural e falava sobre o sentimento amoroso sob a ótica do palhaço. Criado coletivamente, foi o maior sucesso do grupo, apresentado em diversos municípios do interior e também em outros estados do país.

Figura 90: *Amor Palhaço*.



Fonte: Acervo do Grupo.

A ele, seguiram-se outros espetáculos associados às épocas festivas do ano. Criado especialmente para, mais uma vez, integrar o *Auto do Círio*, *O aniversário do alto do Círio* (2003) brincava com a sonoridade da palavra auto, fazendo referência à altura de um dos atores-

palhaços, Antar Rohit. Em seguida, *A Singela Cantata de Jesus Cristinho* (2003) celebrava o Natal com letras de Marton Maués musicadas por dois grandes violonistas de Belém, Paulo Moura e Nego Nelson.

Secretária, traz um quilo de bombom (2004) resultou da Bolsa de Pesquisa, Experimentação e Criação Artística do IAP – Instituto de Artes do Pará, por meio da qual o grupo realizou um levantamento da arte circense em Belém, com destaque para o palhaço Alecrim e o mágico Chamon, ambos falecidos. Depois de mostrar o trabalho desses artistas sob o olhar do *clown*, foi hora de revisitar os brinquedos carnavalescos, retomando antigas marchinhas e a ideia do bloco de sujus com *Ô abre alas* (2005), apresentado em ruas, espaços culturais e bares da cidade.

Figura 91: *Ô Abre Alas!*



Fonte: Acervo do Grupo.

Um sonho antigo de Marton Maués se concretizou graças ao Prêmio Myriam Muniz, da Funarte, que viabilizou a montagem de *O Hipocondríaco* (2006), uma livre adaptação de *O doente imaginário*, comédia de Molière. Pela primeira vez, lidavam com uma estrutura dramaturgica convencional, o que lhes exigiu um considerável trabalho de leitura de mesa. A ideia de partir de uma obra clássica e acrescentar outras camadas, tais como os elementos dos folguedos populares, as músicas compostas pelo próprio coletivo e outras referências locais, os aproxima das poéticas de grupos como o Galpão, que em 1992 explodiu com a versão de *Romeu e Julieta*, e o Clowns de Shakespeare¹⁷⁴, de Natal-RN, com *Sua Incelença, Ricardo III*, ambos

¹⁷⁴ Criado em 1993 em Natal - RN, vem desenvolvendo uma investigação com foco na construção da presença cênica do ator, a musicalidade da cena e do corpo, teatro popular e comédia, sempre sob uma perspectiva colaborativa. Mesmo sem trabalhar diretamente com palhaço, a técnica do clown está presente na sua estética, seja na lógica subvertida do mundo, seja na relação direta e verdadeira com a plateia, seja no lirismo que compõe o universo desses seres. [...] o desafio tem sido encontrar, na universalidade da obra do dramaturgo inglês, o que faz

dirigidos por Gabriel Villela. Como já foi dito, o primeiro flerte com um texto consagrado pela tradição teatral aconteceu em *O Boi do Romeu no Curral da Julieta*, em que a briga entre as famílias Montéquio e Capuleto era transposta para a rixa entre os personagens do Boi Bumbá.

Figura 92: *O Hipocondríaco*.



Fonte: Acervo do Grupo.

O resultado trouxe entusiasmo suficiente para o enfrentamento de outra obra do dramaturgo francês. Acoplada à tese de doutorado de Marton, *O avaro* foi livremente adaptada com o título *O mão de vaca* (2010), e subsidiou o estudo sobre o processo de montagem, que contou com a colaboração de dois antigos parceiros, da época em que trabalhava com o Gruta: o fotógrafo Janduari Simões e o diretor Henrique da Paz. Janduari passou a registrar regularmente os ensaios e Henrique idealizou o cartaz do espetáculo (MAUÉS, 2012, p. 59). Marton comenta sobre a presença de **Anibal Pacha**, ressaltando o quanto sua participação não se restringe à simples criação do figurino, mas invade verdadeiramente o trabalho e o convívio com o grupo. Ele, que já havia assinado o figurino de *O Hipocondríaco*, “torna-se mais um dentro do processo, colabora em tudo, participa com sugestões e instigações importantíssimas. Tira os atores e a mim da zona de conforto. Ele torna-se um coautor do trabalho” (Idem, p. 57).

sentido para o grupo. Passou por cerca de 80 de cidades brasileiras, e mais de 30 cidades do interior do Rio Grande do Norte, além de cinco países. Disponível em: <https://www.clowns.com.br/o-grupo/>. Acesso em 25/12/2019.

Figura 93: *O mão de vaca*, no Anfiteatro da Praça da República.



Fonte: Acervo do Grupo. Foto: Janduari Simões.

Destaco o espetáculo seguinte, *O menor espetáculo da terra* (2010), por dois aspectos: o primeiro é ter sido disparado por uma proposição mais coletiva, menos centralizada na figura do diretor. Marton afastou-se da direção e fez uma consultoria técnica, o que, a meu ver, alterou significativamente a dinâmica do grupo, lançando-o na experiência de um processo criativo mais horizontal. A dramaturgia, assinada por Cleice Maciel, Marcelo Villela, Marcelo David, Isac Oliveira (em memória) e Rosana Coral, refletia o desejo de alguns integrantes em pesquisar outras linguagens, principalmente o teatro de bonecos. Convidaram o mestre Anibal Pacha para dirigir o trabalho, cujo mote era a história dos palhaços que, abandonados pelo dono do circo, começam a sonhar em ter o próprio picadeiro. Através dos bonecos, os palhaços poderiam, então, executar todos os números sonhados, e os atores-palhaços agregaram a função de manipuladores. O segundo ponto é o diálogo com o antigo parceiro, Anibal Pacha, agora como diretor. A conexão com uma outra linguagem levou à necessidade de um novo aprendizado – o de manipuladores – e, de certa forma, aproximou os dois grupos, Palhaços Trovadores e In Bust Teatro com Bonecos.

Os dois trabalhos seguintes se mantêm nesse rumo, como se a maioria do grupo o habilitasse a dar passos com mais autonomia em relação às mãos firmes do diretor. *Quer Bolacha?* (2015), primeiro espetáculo-solo de Antônio do Rosário, com o seu palhaço Black, foi dirigido pela atriz-palhaça Suani Corrêa, com assistência de Adriana Cruz, integrante do In Bust Teatro com Bonecos. O Grupo, faminto de experiências, seguiu com a prática da criação de solos dirigidos pelos pares. *Querem caferem?* (2016) levou à cena as experiências de Romana Melo associadas ao prazer de cozinhar, em meio a recordações de infância, temperadas com aroma de café. A atriz-palhaça Alessandra Nogueira assumiu a direção, com a consultoria técnica de Marton.

A Vingança de Ringo (2016), contemplado pela Bolsa de Pesquisa, Experimentação e Criação Artística do IAP, enveredou por um viés pouco familiar ao grupo. Um dramalhão circense, de autor desconhecido, inspirado nos filmes de *bang bang* das décadas de 1960 e 1970. É um exemplar de peças escritas pelos artistas do picadeiro, inspiradas em filmes, canções e novelas de rádio de sucesso na época, e montadas por circos espalhados pelo país. Repassadas oralmente de pai para filho, a origem da maioria delas é ignorada.¹⁷⁵

Figura 94: *O menor espetáculo da terra. A Vingança de Ringo.*



Fonte: Acervo do Grupo.

Marton observa que esse trabalho demonstrou o momento de maturidade vivido pelo grupo:

[...] porque é totalmente diferente de uma poética que a gente vem cultivando há muito tempo. Mas foi uma proposta nossa mesmo, vamos zerar? E é legal, porque quanto mais a gente quis zerar mais algumas coisas apareciam, porque já estão lá na gente. Quando eu vi, as coisas estavam todas lá, porque já tá na gente. E foi o espetáculo mais rápido pra dirigir, mais rápido pra levantar, eu disse eu não dirigi vocês, vocês já sabem! Já sabem jogar entre vocês. É o dado da maturidade, da intimidade sabe? Tudo eles foram fazendo, foram marcando, quando eu chegava já tava, entendeu? Eu disse: pô, que massa! Eu não preciso falar muito mais, eu fico mais assistindo, mais gozando, né? (MAUÉS, 2017)

O reconhecimento daquilo que foi impresso em cada ator-palhaço vem acompanhado da surpresa do diretor, ao constatar que o filho já pode andar com as próprias pernas. O domínio da linguagem e o tempo de trabalho juntos parecem ter dado alguma tranquilidade para partirem de uma base dramaturgica diferente das costumeiras, e ainda com o interesse em buscar uma renovação no desconhecido. Paradoxalmente, quanto mais quiseram “zerar”, mais vieram à tona elementos do repertório constituído ao longo dos vinte e um anos.

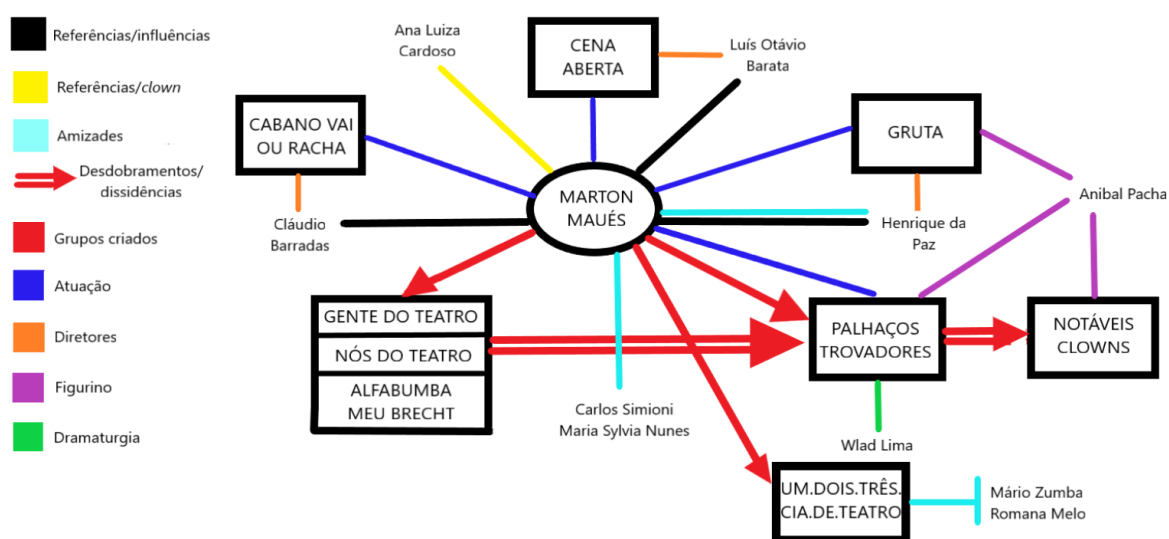
E, como a comprovar que os trânsitos dos artistas pelos grupos se dão na esteira dos afetos e se desdobram em outros coletivos, em 2018 surge a *Um.dois.três.cia.de.teatro*,

¹⁷⁵ Disponível em: <https://palhacostrovadores.wordpress.com/espetaculos/>. Acesso em 30/julho/2019.

composta por Marton, Romana Melo e Mário Zumba – autor do texto de estreia, *Meu Amigo Inglês*. Mário convidou Marton para dirigi-lo ao lado de Romana, e a cidade passou a ter mais um grupo ligado à palhaçaria.

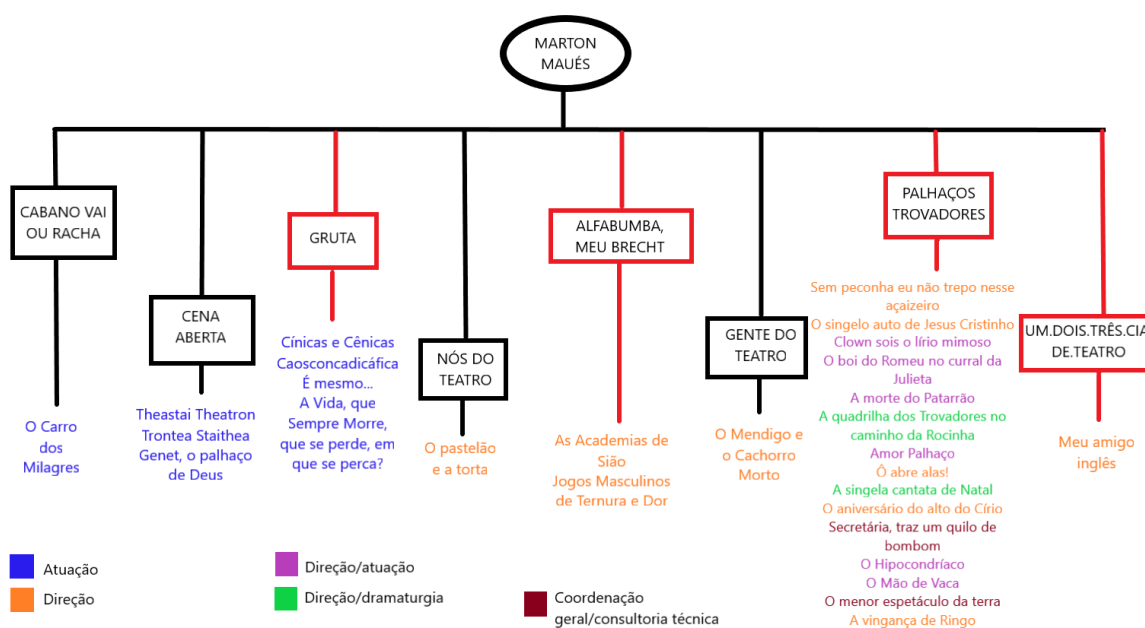
No primeiro diagrama, de alianças e trânsitos de Marton Maués, destaco que as setas vermelhas indicam os grupos criados por ele, e as setas duplas, seus desdobramentos ou dissidências. O segundo relaciona os espetáculos em cada grupo e a função exercida por ele:

Figura 95: Diagrama das conexões de Marton Maués.



Fonte: Elaborado pela autora (2019).

Figura 96: Diagrama dos espetáculos de Marton Maués nos grupos.



Fonte: Elaborado pela autora (2019).

3.10.4. A grupalidade

Uma característica desse corpo-grupo é sua farta composição, sempre com um número significativo de integrantes, cerca de quinze. Diria que a flexibilidade é um elemento importante, pois os mais antigos sempre encontraram espaço para breves períodos de afastamento, especialmente para estudar, algo bastante incentivado pelo diretor. Talvez por isso muitos deles continuem no grupo, que conta com dois remanescentes da formação inicial: além de Sônia Alão, já mencionada, Marcelo Villela, oriundo da turma da ETDUFPA batizada de Alfabumba meu Brecht.

Marton aponta dois fatores que contribuem para a manutenção de um coletivo tão grande: a realização periódica de oficinas, gerando novos palhaços, a maioria interessados em se tornar um palhaço trovador. O outro fator é o que ele chama de política de estágio, por meio da qual essas pessoas têm a oportunidade de experienciar três meses de convívio: “É um tempo para sentir o grupo, avaliar-se e avaliá-lo. Viver a nossa rotina, experimentar o treinamento, os espetáculos (aos poucos ele vai fazendo parte do elenco)” (MAUÉS, 2004, p. 47). Ao fim desse período, há uma avaliação mútua, quando o coletivo e o próprio estagiário decidem pela saída ou permanência. O diretor explica que o estagiário recebe 50% do cachê recebido por um membro antigo, e acrescenta que não há escalonamento de cachês; 20% vai para o caixa do grupo e o restante é dividido igualmente. A necessidade de garantir um fundo coletivo se deve sobretudo à despesa com a manutenção da Casa dos Palhaços, pois só contam com algum subsídio público quando contemplados por editais, o que lhes possibilita alguma tranquilidade para trabalhar. E como os editais são praticamente uma lembrança do passado, devido ao desmonte das instituições públicas destinadas à arte, é preciso encontrar alternativas de sobrevivência.

Um breve levantamento dos prêmios recebidos pelo Grupo através de editais federais dá a dimensão da lacuna recente na produção teatral da cidade, consequência de anos de desvalorização das expressões artísticas, especialmente no atual desastroso governo, empenhado em dizimar a cultura, a educação etc. Com projetos aprovados em oito editais do MinC e Funarte, o grupo montou um espetáculo e circulou por dez estados, vinte e oito municípios paraenses e cinco ilhas circunvizinhas de Belém, além de apresentarem vários trabalhos em diversos bairros da cidade. Dois editais no âmbito estadual viabilizaram recursos para mais duas montagens. Os números demonstram, ainda, a intenção de chegar nos cantos onde o público tem menos acesso ao teatro. Aspecto, aliás, que o irmana especialmente ao In

Bust Teatro com Bonecos, cuja atividade se pauta, em grande parte, no propósito de ir além das apresentações na capital e nos edifícios teatrais.

Quanto à dinâmica interna do Grupo, Marton diz que todas as decisões são tomadas coletivamente. Ele constata, satisfeito, que os integrantes assumem múltiplas tarefas, conforme a prática predominante nos grupos de teatro. Além de atuar, há os que respondem por funções técnicas, como a iluminação, a produção, a assessoria de imprensa ou conduzem o trabalho de voz e corpo, montam os cenários, confeccionam os adereços. Há, ainda, as responsabilidades relacionadas à administração, principalmente por conta do funcionamento da sede própria. O diretor observa que, se de um lado o fato de serem muitos facilita a divisão do trabalho, por outro, isso torna os cachês muito baixos.

A rígida rotina de treinamento do grupo, principalmente durante os primeiros anos, foi fundamental para a sua sobrevivência, segundo Marton: “Todo dia, a gente treinava, treinava, treinava, não importava se tinha espetáculo ou não. A gente tava todos os dias ali, fazendo coisas durante pelo menos três horas” (MAUÉS, 2017). Antes da conquista da Casa dos Palhaços, “mendigavam” espaço pelas instituições culturais da cidade, outra prática comum entre os grupos locais. Durante cinco anos, o grupo ensaiou de 23h00 a 01h00, horário que exigia muito esforço de todos, depois de um dia inteiro de trabalho e/ou estudo. Uma rotina dura, como observa o diretor: “Mas noto, há acima de tudo uma grande paixão ligando-os ao trabalho, e ligando-os entre si. Houve e há problemas, mas o grupo é bem coeso, bem ligado, sobretudo hoje” (MAUÉS, 2004, p. 47).

Na base da técnica, um treinamento que concilia os conhecimentos individuais àqueles adquiridos coletivamente. Marton ressalta a busca de cada ator no sentido da construção de um método pessoal, empregado num primeiro momento, ao qual se segue o exercício de algumas habilidades circenses como malabares, *swingue*, perna-de-pau, acrobacia e pirofagia. Uma particularidade do Grupo é ter tido, nos anos iniciais, um diretor musical entre seus integrantes, Marcus Vinícius Lopes, que conduziu a preparação técnica necessária para os espetáculos com várias canções, quase sempre apresentados em espaços abertos. Sendo assim, exercícios de ressonância, projeção e vocalizes merecem atenção especial dentro da rotina de ensaios. Há também um retorno constante às brincadeiras infantis, para que os palhaços mantenham viva uma energia parecida com a das crianças. A última parte, coordenada pelo diretor, envolve jogos de manutenção das técnicas utilizadas, jogos criativos e improvisações, com vistas ao aprimoramento das habilidades dos *clowns* (MAUÉS, 2004, pp. 47-49).

Quanto ao trabalho de criação, Alessandra Nogueira, palhaça trovadora desde 2001, observa que o afeto aparece muito nas percepções de como cada um funciona, do que cada um

pode oferecer para contribuir com o processo criativo. Em sua opinião, Marton sempre acessa esse olhar afetivo na escolha dos papéis, o que se espalha para o resto do grupo:

Cada um de nós percebe o lugar e vez do outro na criação, na cena. Temos espaço para que cada um desenvolva suas habilidades. Precisa haver afeto positivo para que um grupo, com tantas pessoas de personalidades bem diferentes, se mantenha por 21 anos de trabalho contínuo (NOGUEIRA, 2019).

Um ingrediente essencial na constituição dos Palhaços Trovadores é a prática docente de seu diretor na Escola de Teatro e Dança da UFPA, onde a palhaçaria foi inserida como disciplina dos cursos técnico de ator e de licenciatura em teatro. Além disso, a ETDUFPA colaborou com a continuidade do trabalho cedendo espaço para os ensaios na madrugada. Como professor, Marton aliou sua formação acadêmica ao percurso artístico. Ao longo de quase vinte e cinco anos, se especializou na linguagem do palhaço, e atualmente reconhece seu lugar na universidade e na cena teatral da cidade: “Hoje em dia eu acho que eu sou o doutor palhaço da cidade mesmo, gosto até disso” (MAUÉS, 2017).

A imbricação entre sua prática no âmbito do Palhaços Trovadores e como docente mostra-se de forma inequívoca através, por exemplo, dos desdobramentos de seu projeto de pesquisa *O Clown Nosso de Cada Dia*, atividade ligada à Universidade que acaba gerando trabalhos de alunos interessados nessa linguagem. Ao apresentarem as pequenas cenas no projeto *Palhaçadas de Quinta*, eles têm a oportunidade de ouvir sugestões dos integrantes do Grupo e, junto com eles, aprimorá-las e ampliá-las. A pretensão é expandir cada vez mais essa atividade, vislumbrando a possibilidade de transformá-la em um encontro de palhaços e profissionais da cidade e de fora, que venham pensar e discutir suas práticas. Na opinião de Marton, essa troca fortalece uma construção conjunta: “Nossa, eu olho e digo que maravilha isso! Como as coisas do grupo, o meu trabalho na escola, e essa atividade da casa, estão gerando esse movimento grande, bonito, os meninos fazendo palhaços, criando grupos...” (MAUÉS, 2017). Não à toa, essa contaminação também faz com que vários trabalhos de conclusão de curso sejam desenvolvidos em torno do tema do *clown*.

Dirigir espetáculos na Escola de Teatro e Dança também foi amenizando a postura rígida, que ele diz ser herança do mestre Cláudio Barradas: “[...] isso de brigar com o ator, não no sentido das ideias, mas da prática, da disciplina, do modo de fazer. Hoje eu sou muito mais relaxado com isso, e acho que a responsabilidade é do ator” (MAUÉS, 2017). Marton diz ter levado esse aprendizado para o Grupo, e não esconde o contentamento com a autonomia dos atores-palhaços que, segundo ele, alcançaram um novo patamar, ao criarem as cenas sem a presença do diretor, como aconteceu na última montagem, além de dirigir os colegas em trabalhos solos.

Alessandra Nogueira afirma que o grupo lhe deu a oportunidade de encontrar muitos caminhos, pessoais e coletivos, e também de conhecer a linguagem da palhaçaria por dentro e, assim, entender o que é ser PALHAÇA (mantenho as maiúsculas do texto escrito por ela a meu pedido, o qual reproduzo a seguir):

Encontrar com um caminho pessoal também, porque a palhaçaria nos mostra muito de nós, quem somos, do que nos alimentamos para a construção do nosso riso. Coletivo porque caminhar em grupo por tantos anos, é aprender a lidar com o outro. Afinal somos uma família também. Passamos muito tempo juntos. Foi nessa vivência trovadora que eu fui me entendendo como atriz palhaça. De como criar nessa linguagem. De perceber o que é meu de riso, de dor, de graça. Perceber como minha negritude aparece na cena, na palhaçaria (NOGUEIRA, 2019).

Sobre como percebe o afeto na construção da trajetória do grupo, ela escreve:

Figura 97: Alessandra Nogueira (Neguinha).



Nosso grupo tem 21 anos de trabalho e ao longo desse tempo construímos um modo muito próprio de administrar o trabalho, as relações. Mudamos também. Amadurecemos. Somos uma família e como tal, nossas relações são de afetos pulsantes. Nos amamos, discutimos, construímos juntos um caminho, nem sempre pleno e tranquilo, mas com respeito. O afeto surge nesse cotidiano de trabalho, que perpassa de um ‘simples’ abraço ou beijo ao chegarmos para uma reunião/ensaio, até um apoio significativo nos momentos difíceis, ou de perrengues de cada um. Nós nos apoiamos. Quando um de nós precisa ir seguir um outro caminho, temporário ou não (de estudo por exemplo), o grupo sempre cria formas de contribuir com a nova jornada (NOGUEIRA, 2019).

Patricia Pinheiro, palhaça trovadora durante quinze anos e atualmente integrante do Coletivas Xoxós, diz que o Grupo foi sua maior escola, lhe proporcionando a chance de conhecer tudo o que envolve o fazer teatral e sobretudo a maneira de trabalhar coletivamente. Ela salienta que o aprendizado sobre a linguagem e seus elementos se faz acompanhar de um outro: “[...] a gente vai aprendendo também a viver o teatro dentro de um grupo, porque a gente tem as nossas diferenças, e ao mesmo tempo enriquece, porque as opiniões são diferentes e muitas pessoas têm dificuldade em lidar com isso” (PINHEIRO, 2019). Segundo Patricia, foi onde ela pôde reconhecer o próprio caminho como palhaça e, mesmo depois do recente afastamento, continua sendo sua grande referência:

Hoje eu não estou mais nos Palhaços Trovadores, mas muitas vezes ainda me sinto lá, porque é lá que eu vou buscar muitas coisas pra mim, por onde eu caminho, isso

sempre tá presente. A palhaça existe, ela não sai da gente, e ter sido palhaça trovadora tá sempre comigo, em todos os caminhos que eu vou (PINHEIRO, 2019).

Patricia se emociona ao falar sobre os laços criados no longo convívio, que se assemelham a uma relação de parentesco:

Tu sentes até que as pessoas viram como se fossem teus irmãos, teu pai, tua mãe. Às vezes tu abdicas de muita coisa da tua vida, de algumas pessoas da tua família pra estar com aquelas pessoas, durante muito tempo, né? Então cria mesmo uma família, é construído isso. Era assim que eu sentia, eu tinha minha família, e tinha a outra família, que era a família trovadora, com todas as questões, dificuldades que a gente tem na família (PINHEIRO, 2019).

Ela ressalta a necessidade de conseguir superar as chateações e resistências naturais, especialmente em um grupo tão grande: “[...] tu tinhas que chegar no outro dia, aí abraçava e terminava aquela confusão. Então isso era um sentido muito forte de viver tanto tempo dentro do grupo, né?” (PINHEIRO, 2019) Patricia diz perceber o quanto o afeto comparece no exercício do palhaço: “tu não crias um personagem, o palhaço é uma extensão tua, tu vais colocando tuas coisas nele, então esse afeto é muito forte na criação” (Idem). Estremecimentos nas relações entre alguns integrantes são inevitáveis num grupo longo, mas, segundo ela, “há uma busca de um fortalecer o outro pra criar. Essa relação afetiva é muito forte mesmo nessa trajetória do grupo. Não digo que isso é o tempo inteiro, claro” (Idem). Patricia observa: “[...] esses laços se fortaleciam muito quando a gente nem estava fazendo o trabalho diretamente dentro do grupo, mas nas viagens, nas reuniões na casa de alguém, em datas festivas e outras coisas da vida” (Idem). Abaixo, ela aparece em primeiro plano, no espetáculo *O Singelo Auto de Jesus Cristinho* (1998):

Figura 98: Patricia Pinheiro (Tininha).



Fonte: Acervo do Grupo.

3.10.5. A Casa dos Palhaços

Figura 99: Fachada da Casa dos Palhaços.



Fonte: Internet. A autoria desconhecida.

No pátio da casa colorida se inclinam as vidas. A entrada ainda a céu livre adverte o andarilho que o céu pode caber dentro de casa, lembrando também a todo instante os caminhos de onde se veio; os palhaços vieram das ruas e a ela sempre retornam. Descobre-se que palhaços nunca ficam reclusos depois que aprendem a rir de si, da vida, do outro. Ganham às gargalhadas o tempo que determina quem será presente ou passado. Tudo o que é produzido nessa casa tem a responsabilidade de conceder futuros (PORTO, 2017, p. 42).

A depender do amor e dedicação dos Palhaços Trovadores, a casa na esquina da Rua Piedade com a Rua Tiradentes, próximo ao centro histórico de Belém, concederá futuros a cada nariz vermelho que ali experimentar o gostinho de arrancar um sorriso, uma gargalhada do espectador. Abrigados nas paredes coloridas, alunos e outras pessoas interessadas na arte da palhaçaria podem participar dos projetos, seja na condição de atuantes ou de espectadores.

Depois de doze anos pedindo espaços emprestados para ensaios e treinamentos, em 2010 o Grupo realizou o sonho de ter um lugar próprio onde pudessem desenvolver pesquisas, guardar o material de cena, manter um repertório e contribuir para a formação de público. Na tentativa de estabelecer uma rotina de trabalho contínuo, chegaram a alugar um espaço durante cerca de um ano, até receberem o imóvel cedido em sistema de comodato pela Santa Casa de Misericórdia. Foi preciso juntar forças, recorrer aos amigos, fazer ofícios para lojas de materiais de construção e outras empresas, pois os reparos eram urgentes. Logo as paredes coloridas sinalizaram que, antes abandonada, ali seria mais uma morada para a arte, território de ensino e difusão da palhaçaria, técnicas circenses e teatro de rua. Uma década de atividades consolidou a Casa dos Palhaços como uma referência para aqueles que não temem rir de si mesmos e teimam em espalhar fagulhas de alegria.

“Ter uma casa, para nós, significa intensificar e ampliar nosso trabalho, compartilhar com mais teatros daqui e de outras paragens nossas criações e invenções [...]” (MAUÉS, 2010, site). O diálogo com grupos circenses e palhaços de todo Brasil acontece durante os encontros e seminários realizados pelo grupo. Além de sediar oficinas e projetos, a Casa disponibiliza uma pequena biblioteca especializada, em fase de estruturação.

Sem contar com nenhum tipo de subsídio, a manutenção da Casa se impôs como mais uma frente de trabalho do Grupo. Alguns projetos movimentam o espaço, a exemplo do Palhaçadas de Quinta, criado em 2010 com o objetivo de oferecer ao público a chance de assistir cenas curtas de palhaçaria e outras linguagens circenses. Acontece a cada dois meses na última quinta-feira do mês, com apresentações de esquetes, *gags* e números de palhaçaria. Em 2014 foi idealizado o Tem Gente na Casa, que disponibiliza o espaço para apresentação de trabalhos de coletivos ou artistas visitantes.

A alegria é como um rio: seu fluxo é incessante. Acho que essa é a mensagem que o palhaço tenta nos transmitir – a de que devemos participar através de um movimento e um fluxo contínuo, de que não devemos parar para refletir, comparar, analisar, possuir, porém prosseguir adiante, infinitamente, como a música. Esse é o dom da entrega, e o palhaço o faz simbolicamente. Cabe a nós torná-lo real (HENRY MILLER, em *O Sorriso ao Pé da Escada*, 1979, p. 46).

Se o palhaço é um ser dotado de um dom especial e ensina a rir de nós mesmos, como nos disse Henry Miller, deixo aqui registrado o mais sincero desejo de que o público de Belém do Pará possa, ainda por muitos anos, aprender a rir de si mesmo, com os Palhaços Trovadores. Num mundo inundado por tons tão sombrios, cheio de intolerância e violência, é preciosa a chance de ver o mundo com outros olhos, bem mais doces e alegres.



No exato momento em que reviso esta escrita, me deparo com a necessidade de fazer uma atualização muitíssimo indesejada, com o coração apertado. Hoje, dia 27 de dezembro de 2019, amanhecemos com a triste notícia de que a trupe perdeu um de seus membros mais brilhantes, Isac Oliveira, o palhaço Xuxo (na imagem ao lado, junto com o filho deles, Raimundo). Com as palavras de Marton, ao comunicar a imensa perda do “companheiro de vida, palco e alma” de tantos anos, presto minha homenagem ao querido Isac, que deixou um rastro de ternura: “A terra fica mais triste e sem graça, o céu ganha em alegria. Nosso amor romperá, eu sei, a barreira do tempo” (MAUÉS, Facebook, 27/12/2019).

4. GENTE-GRUPO

Há artistas cuja obra não cabe em um ou outro coletivo. Passam por eles, ajudam a fortalecê-los, disparam exercícios criativos e muitas vezes são grandes responsáveis pelo caminho trilhado, mas seus percursos pessoais extrapolam o espaço de criação dos grupos. Este é o caso de dois encenadores em torno dos quais se agregam outros criadores – atores, atrizes, técnicos, técnicas, dramaturgos, dramaturgas, performers: Wlad Lima e Nando Lima, cujo parentesco se restringe à dimensão da poética, apesar dos nomes em comum. Nesse sentido, o movimento da cartografia, aqui, se orienta por outra lógica, pois, ao invés dos grupos como platôs por onde transitam os criadores, temos os criadores aglutinando e tecendo redes a partir de seus próprios atos criativos. Os eixos, portanto, são os dois artistas e não os coletivos. Por isso, a eles é reservado um lugar especial nesta tese, no momento em que Wlad acabou de completar quarenta anos de teatro, em 2019, e Nando, trinta anos, dos quais a última década foi dedicada ao Estúdio Reator. Este trabalho é também uma forma de celebrar essas trajetórias e encontros.

4.1. WLAD LIMA, UM OLHO D'ÁGUA

Figura 100: Wlad Lima, em *O Auto do Coração* (2016).



Fonte: Acervo do Grupo Cuíra.

*Sob a luz do dia conto com a alegria de ensaiar pra te ver, te emocionar.
Quando a noite chega essa coisa não sossega de virar, enlouquecer e desvairar.
Seja como for a vida, vale o teatro que encontrar o que há no fogo das paixões.*

*Muitos corações no mundo verão que acontece assim, ou sorrir ou chorar.
Pra aliviar a alma, afrouxar os punhos, desamarrar a cara,
Para encarar o bicho, revisitar o medo que se guardou.
Teatro é uma canção de amor.*

(Trecho da canção *Teatro é uma canção de amor*, de Diego Xavier e Renato Torres)

A imagem da personagem Náufrago, criada e interpretada por Wlad Lima, no espetáculo *Auto do Coração* (2015), traduz bem a intensidade dessa mulher de teatro, uma Artista da Floresta, como gosta de se autodenominar. Ao lado de mais cinco atrizes, num “ônibus capenga, como capengas são os corações que amam”, Wlad criou o solo intitulado *Correndo Risco de Vida* a partir de um amor da realidade. Nesse “teatro de rua feito num ônibus”¹⁷⁶, trinta espectadores podiam sentir de perto toda a paixão que move a atriz, diretora, cenógrafa, dramaturga, pesquisadora, professora e artista plástica. A paixão pelo teatro se mistura aos seus amores e constitui uma matéria potente para a criação.

A montagem do Grupo Cuíra, também dirigida por ela, foi a maneira que encontrou para fazer transbordar o sofrimento de um amor não correspondido, tal qual um náufrago que tenta sobreviver em alto-mar: “[...] para dizer, a mim mesma, que a mesma dor de amor que nos faz sofrer prova que estamos vivos (LIMA, 2018, p. 33).” Em cena, ela alivia a alma, como na música *Teatro é uma canção de amor*, que encerra o espetáculo.

Do tanto a falar sobre essa artista, que acabou de completar quarenta anos de carreira, somando oitenta montagens cênicas, além de trabalhos em vídeo, cinema, música e artes visuais, considero significativo começar por este espetáculo, no qual escreve, atua e dirige, e cuja fala é intimamente ligada à sua vida.

Importante frisar o quanto seu lugar é peculiar nesta tese, dada a dupla condição de sujeito da pesquisa e coorientadora. Os vários atravessamentos artísticos vividos e semeados apuraram seu olhar sobre o trabalho coletivo, o que faz dela uma espécie de guia nesta cartografia. O lugar de onde falo também se assenta no afeto, permeado por admiração, gratidão e amizade; meu percurso no teatro foi atravessado por essa força, sendo dirigida por ela ou sendo sua aluna, admiradora e colega de trabalho na Fundação Curro Velho e atualmente na Escola de Teatro e Dança da UFPa. Foi ela quem me abrigou no Porão Cultural da UNIPOP, na montagem de *Hamlet*, em 1992, me proporcionando a oportunidade de viver uma das experiências mais incríveis da minha vida de atriz. Em seguida, me apresentaria ao Usina

¹⁷⁶ Disponível em <http://cuira.com.br/>.

Contemporânea de Teatro, grupo do qual faço parte, e principalmente, se tornaria minha mestra e grande amiga.

Na longa entrevista de cinco horas de duração, que generosamente me concedeu em duas sessões, me fala de uma imagem-força capaz de dizer muito dela: o olho d'água. A partir disso, penso mesmo que há pessoas - raras, é verdade - que se assemelham a um olho d'água, fonte permanente de rios que seguem seus próprios cursos. Há gente de teatro, mais especificamente, cuja presença tem a capacidade de fazer nascer ideias e desejos que acabam por se transformar em grupos, aglutinando outras pessoas em torno de uma proposta de trabalho coletivo.

4.1.1. A trajetória

Wlad Lima faz parte desse rol de artistas cuja potência mobiliza desejos de criação. Sua trajetória a multiplica por meio dos grupos que ajudou a criar: Os Transversáteis, ao lado de Luís Otávio Barata e Elói Iglesias¹⁷⁷, em 1979; Grupo Palha, em parceria com Paulo Santana, em 1980; Grupo Cuíra do Pará, com Claudio Barros, Olinda Charone e João Lenine, em 1986; Usina Contemporânea de Teatro, com Karine Jansen, Alberto Silva Neto e Beto Paiva, em 1989; Dramática Companhia, com Olinda Charone, Alexandre Sequeira¹⁷⁸, Maridete Daibes e Marluce Oliveira¹⁷⁹ e Companhia Desnuda para o Drama, ambos em 1996, e mais recentemente, em 2016, o Coletivas Xoxós, com Olinda Charone e Andréa Flores¹⁸⁰.

A Escola de Teatro e Dança da UFPA, da qual é professora efetiva desde 1993, é também um campo fértil onde Wlad ajuda a semear o desejo do fazer teatral. Curiosamente, a mesma instituição que “proíbia” seus alunos de participarem dos grupos da cidade, passou a ser uma grande incubadora de novos coletivos. Ainda que indiretamente, Wlad fomentou o surgimento de vários, constituídos após os espetáculos dirigidos por ela, ao final do curso, como por exemplo: do espetáculo *Mariano* (1996) nasceu o Grupo Alfabumba Meu Brecht; o Grupo Nós de Teatro veio depois da montagem *Do que brincam os meninos que serão poetas?* (1997);

¹⁷⁷ Cantor, compositor, ator, performer e artista popular, iniciou sua carreira na década de 70. Considerado um artista multimídia, busca consolidar uma moderna e versátil releitura dos ritmos paraenses, com estilo próprio. Criador da “Festa das Filhas da Chiquita”, evento LGBT que em 2013 completou 35 anos, desde 2009 reconhecido pelo IPHAN como Patrimônio Imaterial, enquanto parte do tombamento do Círio de Nossa Senhora de Nazaré. Há mais de duas décadas comanda o “Fofó do Elói”, bloco que arrasta multidões no carnaval de rua de Belém. <http://eloiofaunosagrado.blogspot.com/> (14/03/2013). Acesso em 01/08/2018.

¹⁷⁸ Artista plástico, fotógrafo e professor da Faculdade de Artes Visuais/ UFPA, doutorando pelo DINTER UFMG-EBA – Escola de Belas Artes/UFPA.

¹⁷⁹ Atriz formada pela ETDUFPA, diretora e professora da ETDUFPA.

¹⁸⁰ Atriz, palhaça, terapeuta ocupacional, professora da ETDUFPA, doutora pelo DINTER UFMG/UFPA.

do *Paixão Barata e Madalenas*, surgia a Companhia de Teatro Madalenas. Há também os vários núcleos do GTU – Grupo de Teatro Universitário, do qual é uma das supervisoras.

Esse fazer coletivizado, por meio do qual segue tecendo tramas, estendendo os fios a partir de diversos pontos, tem no amor e nos encontros a sua essência. Em suas palavras:

Creio que ponho no mundo obras que são menos espetáculos e mais encontros de vida; obras partilhadas por amor ao teatro, mas por um querer político muito contundente: fazer um teatro para além do capital... Este é o marco teórico-poético-político que me faz artista; que me faz reconhecer meu lugar privilegiado de produção de arte, porém invisibilizado ao resto do país; subalternizado, a floresta amazônica (LIMA, 2018, p. 20).

Artista da Floresta que se considera cria da alma experimental, Wlad integra a geração artisticamente nascida e renovada sob os auspícios do Teatro Experimental Waldemar Henrique, fundado em 17 de setembro de 1979. Nesse mesmo ano, iniciou o Curso Técnico de Formação em Ator (na época um curso livre de três anos) da Escola de Teatro e Dança da UFPA, e se embrenhou em vários grupos, contrariando as normas da instituição. Entre idas e vindas se formou, sem nunca abrir mão do convívio nos grupos, aos quais atribui o verdadeiro espaço de formação. Abrigados no Teatro Waldemar Henrique, ela e seus contemporâneos pautaram suas descobertas a partir do desejo de ruptura, como diz:

Nós, desta geração que nasceu para os anos 80, 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 (LIMA, 2015, p. 13).

Por isso foi tão essencial inventar procedimentos próprios em cada elemento da linguagem teatral, expandindo o conceito de teatro e de cenografia, experimentando novas disposições espaciais e flexibilizando a relação atores/espectadores, escolhendo diferentes materiais de cena, criando objetos iluminantes para a cena, desenvolvendo novas formas de atuação, atualizando as temáticas e construindo novas dramaturgias, independente do drama rigoroso.

A potente experimentação que nutriu tantos artistas permaneceu viva mesmo quando, em 1985, o Teatro Experimental Waldemar Henrique foi fechado para reformas e construída a famosa parede, já mencionada anteriormente. Muitas batalhas ainda seriam encampadas pelos grupos amadores, seus legítimos ocupantes, mas o que ali foi gerado afetou os artistas, deixando-os marcados para sempre, como bem acentua Wlad:

Nós, os criadores de cena, fomos aliados daquele espaço de vida e 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? (LIMA, 2015, pp. 13-14).

Essa voz do subterrâneo da alma seguiu ecoando em diversos grupos, se expandindo para outros espaços, para as ruas, e especialmente para os porões, onde Wlad abrigaria alguns de seus maiores sonhos de criação artística, como veremos mais adiante.

Neste pouso sobre a criadora Wlad Lima em relação aos coletivos e fluxos por meio dos quais veio se constituindo, em busca de pistas que permitam identificar e compreender formas de grupalidade, é necessário abrir uma janela que deixe ver os acontecimentos sob uma perspectiva cronológica. Embora distante da intenção de abordá-los através da lente historiográfica, a ideia é que se possa acompanhar melhor o trânsito da criadora pelos grupos e, ao mesmo tempo, compreender como esse deslocamento foi configurando seu pensamento teatral e as tramas sendo tecidas.

Se é possível determinar um ponto geográfico do qual parte esse movimento, é o bairro da Campina, centro da cidade, onde estavam instalados a Escola de Teatro e Dança e o Teatro Experimental Waldemar Henrique. A despeito da tentativa de impedir o envolvimento do alunado com os grupos, Wlad lembra do intenso tráfego de informações e experiências entre os artistas da cena e os jovens alunos-atores (Idem, p.12). Logo se aproximaria daquele que seria a sua maior referência de encenador, além de grande amigo, **Luís Otávio Barata**. Juntos, criaram os **Transversáteis**: “Eram os veados mais doidos da cidade, dirigidos pelo Luís, eu era a única mulher. A gente se encontrava muito pra fazer expressão corporal, como se dizia na época. Ensaíamos muita coisa sem estrear nada” (22/04/2017).

Em seguida, entrou no Grupo de Teatro do SESC, onde estava **Paulo Santana**, conhecido de longa data e também aluno “flutuante” da Escola de Teatro e Dança, com quem começou a compartilhar ideias. Logo depois do SESC ter interrompido a montagem de *Jurupari, a Guerra dos Sexos*, Paulo e Wlad trataram de refazer uma morada para os desejos criativos naquela ocasião, criando o **Grupo Palha**, em 1980. Wlad comenta sobre sua passagem pelo grupo:

Começamos o Palha já com uma força enorme. Eu não fiquei muito tempo, acho que eu fiquei um ano, eu fiz *Jurupari, a Guerra dos Sexos*, e comecei o segundo trabalho, mas não fiquei. Não me entendia muito com o Paulo, pensava teatro de um jeito diferente dele mesmo. Era o que eu tinha que viver, já tinha vivido e não ia dar certo, eu acho que é compreensão do modo de fazer. Eu tava na escola, tava estudando outras coisas, pensando outras coisas (LIMA, W.,2017).

Depois de um ano com o Grupo Palha, iniciaria um namoro com o **Grupo Experiência**, dirigido por **Geraldo Salles**, simultaneamente ao namoro com sua parceira de vida e de teatro, **Olinda Charone**, ao lado de quem criaria três dos sete grupos. Trancaram as matrículas na Escola de Teatro e Dança da UFPA para se dedicarem aos espetáculos *Ver de Ver-o-Peso, Foi*

Boto, Sinhá! e Gudibai Pororoça, entre 1981 e 1983. Wlad conta de uma “briga de amor” entre ela e seu então professor **Cláudio Barradas**, quando, enraivecido ao saber de sua entrada no grupo Experiência, começou a berrar, em pleno Bar do Parque, que os alunos deviam dedicar-se exclusivamente à Escola.

Morria de ciúmes, tinha uma crise de ciúme de mim, e aí disse: eu vou! Aí ele me xingava, eu chamava ele de veado. Mas era briga de amor mesmo. Ele tem uma crise de ciúme comigo porque eu acho que ele já estava percebendo, com a experiência dele, que naquele momento que eu iria deixar a Escola de Teatro, que eu iria deixar o Palha, e que eu iria entrar com força no grupo Experiência. Ele leu logo, né? Olinda tava comigo, a gente tava vivendo junto, ela ia também, então nada ia ter força (LIMA, W., 2017).

Portanto, o experiente diretor percebeu o movimento do desejo de Wlad, a levá-la para outros territórios, mais exatamente para o Grupo Experiência, onde viveria “uma descoberta do teatro, do universo, da força que o teatro tem pra uma cidade, algumas coisas muito importantes [...]”. Apesar de se dar conta, nesse momento, da potência de fazer parte de um grupo, algumas questões não demoraram a incomodá-la, levando, mais uma vez, à busca por novos espaços de criação, mais condizentes com a sua compreensão de coletivo. É quando surge o **Grupo Cuíra**, em 1982, chamado ironicamente pelo Geraldo Salles de “Experienciazinho”, conforme lembra Wlad:

O Cuíra nasce com outro espírito mesmo. Primeiro porque eram pessoas pra quem essa coisa do fazer teatral era muito importante, era uma turma mais elite, assim, sabe? Os bons, os melhores, mais inteligentes, um pouquinho do que vai ser lá na frente o Usina, pessoas que querem uma posição, um jeito de fazer teatro (LIMA, W., 2017).

Os trânsitos sempre foram tão frequentes que, mesmo tendo desenhado uma linha de fuga, ao ajudar a criar o Cuíra, Wlad ainda atuou em *Gudibai Pororoça* (1983) e em *Ver de Ver-o-Peso*, até 1988. No ano seguinte, seria cofundadora do **Usina Contemporânea de Teatro**, ao qual se refere na fala acima. Em 1990 fez seu último trabalho com o Experiência, como atriz e assistente de direção de *Senhora dos Afogados*, de Nelson Rodrigues. Com o Cuíra, Wlad diz manter um movimento contínuo de aproximações e distanciamentos, sem nunca sair, de fato, mas afinando-se circunstancialmente ao discurso do grupo, no qual enxerga um ou outro traço do teatro que se quer “profissional”. Ressalta sua discordância com relação a essa ideia, observando aí algo que se transformou ao longo do tempo, conforme outros integrantes foram assumindo a condução do grupo.

Em 1986, Wlad retomou o Curso de Formação de Ator (para concluí-lo no mesmo ano) em grande parte devido à paixão por dois professores: Cláudio Barradas e **Maria Sylvania Nunes**. De uma turma de trinta alunos, apenas ela e Olinda se formaram, e logo se tornaria professora voluntária. Após ser assistente de Barradas em espetáculos da Escola de Teatro e Dança, estreou

como diretora no GTU – Grupo de Teatro Universitário, em 1988: *A Casa da Viúva Costa*, uma revista de Antonio Tavernard apresentada no Theatro da Paz.

Figura 101: *Exercício nº 1 em Dorst e Brecht* (1989).



Recém-formada em Ciências Sociais pela UNAMA – Universidade da Amazônia, em 1989, aceitou o convite do DCE – Diretório Central dos Estudantes da UFPA para dirigir espetáculos a serem apresentados em sindicatos, centros comunitários, escolas, praças etc. Nascia, então, o terceiro grupo que ajudou a fundar, o Usina Contemporânea de Teatro, no qual assumiu a direção dos dois

primeiros trabalhos. Wlad sublinha um aspecto relacionado a um dever, pois atribui a este momento a preparação da parceria futura, de trabalho e vida, com **Karine Jansen**, na Escola de Teatro e Dança e no Teatro Bufo¹⁸¹, onde afirma nunca ter feito teatro tão intensivamente, durante dois anos: “[...] houve uma década de espaço, mas é muito doida a minha relação com essa mulher, a gente continuou de onde a gente estava e explodiu mesmo. Era o auge do meu trabalho com a Karine, da minha vida com ela. É incrível!” (LIMA, W., 2017)

E esse lugar onde estavam surgiu motivado pelo intuito de engajamento político, por meio de um teatro capaz de interferir na percepção do espectador sobre sua própria realidade. O contexto político brasileiro conciliava o processo de redemocratização após a ditadura e a eleição de Fernando Collor de Melo, o que alimentou naqueles jovens o desejo de ter no teatro um elemento de transformação social. Wlad teve um papel essencial na construção da base intelectual e artística do grupo, cujas primeiras montagens utilizaram peças de Bertolt Brecht, Tankred Dorst e Fernando Arrabal. O Usina também negava o teatro comprometido com o mercado, configurando-se como um espaço de estudo e formação para os atores, desdobrando-se em diversas parcerias ao longo de trinta anos.

Figura 102: *Exercício nº 2 em Arrabal* (1989).



¹⁸¹ Primeiro, na cidade, a receber a denominação Teatro de Bolso. Funcionou durante os anos de 2001 e 2002

Durante os ensaios do *Exercício nº 3*, em 1990, o grupo viveu uma crise. Depois de algumas tentativas de montar o texto *O Primeiro Milagre do Menino Jesus*, de Dario Fo, um afeto triste faria diminuir a potência de Wlad no Usina, afastando-a temporariamente. Ela observa que não foi uma briga provocada por um modo de fazer, mas deveu-se ao cansaço pelo forte ritmo de trabalho que começava a se desenhar em sua vida. Os ensaios, tarde da noite, se juntavam à direção do **Grupo de Teatro da UNIPOP**, à Fundação Curro Velho e à atuação voluntária como professora da Escola de Teatro e Dança da UFPA. Como já dito, uma questão afetiva pesaria muito na decisão de deixar o grupo: a saída da Karine e ao mesmo tempo o fato de Olinda não estar junto no trabalho. Além disso, ela aponta a significativa diferença de idade em relação ao resto do grupo como um fator de dificuldade para o entendimento entre eles, e complementa: “Eles estavam parece um ninho de gato, o tempo todo. [...] Aí teve uma hora que não deu, aí já me irritava, morta de cansada, era muito mais pela minha irritação do que por outra coisa” (LIMA, W., 2017).

Depois disso, só montaria outro grupo em 1996, a **Dramática Companhia**, cuja base era formada por alunos egressos da Escola de Teatro e Dança. Atribui o peso com que o grupo se apresentou à cidade ao seu amadurecimento, um instante de apuro da encenadora: “É um experimento de linguagem, é um grupo de experimentos de espetáculos grandes, começando pelos dois primeiros, *Os amores abandonados de Jeniffer* e *O homem que chora por um olho só*. [...] Eu acho os dois espetáculos bons” (LIMA, W., 2017). Com este coletivo, cujo último trabalho foi realizado em 2002, Wlad também diz ter tido uma relação de permanência, em grande parte, devido à presença de seus amores:

[...] às vezes eu acho até que eu não saio da Dramática nunca. Olinda tá comigo no projeto, Karine tá comigo, Maridete tá comigo... É uma hora que todo mundo dizia que eu era uma louca, porque tinha as três mulheres! (risos) (LIMA, W., 2017).

Na mesma época, criou a Companhia Desnuda para o Drama, cujo viés era um teatro de militância social. Formado por ela, Karine Jansen, Maridete Daibes e Iara Regina Souza, o grupo atuou intensamente junto ao já mencionado Paravidda, com espetáculos¹⁸² que levavam à cena o tema da AIDS.

O grupo criado mais recentemente, em 2015, nasceu da amizade entre seis amigas que saíam juntas com frequência. Não demorou para surgir o desejo de também fazer teatro juntas. Em dois anos, as **Coletivas Xoxós** montaram dois espetáculos: *Rala, Palhaço!* (2015) – solo

¹⁸² *Bordeline* (1996), dramaturgia de Wlad Lima e Iara Regina de Souza, com as atrizes Karine Jansen e Maridete Daibes, abordava a doença entre as mulheres. *Namorados da Lua* (1996), dramaturgia resultante de criação coletiva, com atuação de Wlad, Karine e Maridete, falava sobre as crianças portadoras de HIV, com um boneco de tamanho real, confeccionado e manipulado por Jefferson Cecim.

de Andréa Flores - *e Oh de Casa! Posso entrar para cuidar?* (2017), dirigidos por Wlad. Em 2019, somam-se mais dois, ambos com Andréa Flores sozinha em cena: *Curupirá*, com consultoria de Wlad e *mEU pOEMA iMUNDO*. no qual assina encenação e dramaturgia. Cada vez mais se adensa, na trajetória da encenadora, um teatro sedento pelo estreito contato com a vida, quando, especialmente, as histórias pessoais se tornam matéria de cena. Um teatro ao mesmo tempo delicado e forte, que quer tocar o espectador de perto por meio do encontro de alteridades, gradativamente mais distante de sua concepção tradicional em todos os aspectos: espaciais, representativos, dramáticos. Vai além de contar uma história fictícia através de personagens, e pede licença para entrar nas casas a fim de compartilhar um ato poético, construído pelos afetos de dez atrizes-narradoras.

O grupo oferece dois cardápios de encenação a quem deseje abrir suas moradas para essa comunhão de experiências: o de transformação e agradecimento. Em diálogo com a sociologia e a antropologia, especificamente com a Teoria da Dádiva, de Marcel Mauss, Wlad convoca os cuidados de si e da vida para elaborar sua encenação-quiasma, centrada na troca, conforme a seguinte definição:

O corpo-casa é agora uma metáfora do universo em movimento de criação. Instaladas no centro daquele microcosmo, as atrizes-narradoras, generosamente, compartilham histórias de vida, narrativas ficcionais, poesias, pensamentos, orações e toda uma minúcia de gestos em diálogo com múltiplas sensibilidades religiosas, como práticas do dar, receber e retribuir energias, acionadas e compartilhadas, naquele lócus íntimo, a casa dos outros, na perspectiva de cuidar de si e de cada um, de todo o coletivo ali presente, no desejo intencional de cura. Todo este ato poético é aqui compreendido como encenação-quiasma (ALMEIDA, LIMA, 2018, p. 02).

Explorar dimensões onde pulsam estados de afetação entre ator e plateia se relaciona intimamente com a busca do exercício de resgatar o caráter ritual do teatro, ao qual Wlad associa ao Teatro Sagrado proposto por Peter Brook. O importante, para o Teatro da Cura, é alterar os campos energéticos do corpo e do corpo-casa. Por tudo isso, ela acredita que esse coletivo caminha num subterrâneo: “Então, o que é isso na vida das pessoas, dos atuantes? O repertório não ganha tanta força, história de vida é outra matéria, mas é curativo, tem outro discurso, é uma coisa que mexe com a transcendência, tem um jeito de se apresentar pra cidade” (LIMA, W., 2017). Abaixo, um registro de uma dessas apresentações, realizada na Casa Cuíra:

Figura 103: Parte do elenco das Coletivas Xoxós, apresentando o *Cardápio de Transformação* (2017). Em cena, Michelle Campos (de costas), Nani Tavares (ajoelhada) e Olinda Charone (à esquerda, com o acordeon). Fora de cena, Ivone Xavier, e ainda Andréa Flores, Patricia Pinheiro, atrizes do *Cardápio de Agradecimento* e Zê Charone, ao fundo.



Fonte: Internet. Foto: Carolina Amorim.

4.1.2. Influências, parcerias e outras composições

Uma trajetória feita de tantos atravessamentos como a de Wlad Lima não poderia deixar de ter encontros muito potentes. Sigo o fluxo de sua fala quando perguntada sobre aqueles que representaram alguma influência ou referência importante para ela, acreditando, assim, poder localizar as alianças e os contágios fundamentais em seu percurso.

Ela identifica uma primeira frente que diz respeito propriamente à sua formação. Cláudio Barradas foi o professor responsável pela consciência da necessidade de estudo, de se ter uma ampla cultura teatral: “Não é à toa que ele me iniciou como atriz e como diretora. Eu sempre fui assistente de direção do Cláudio Barradas, desde o meu primeiro ano da Escola de Teatro. Ele me fez diretora, não tenho dúvida disso” (LIMA, W., 2017).

No mesmo caminho veio Maria Sylvia Nunes, não pelo viés prático, como Barradas, mas teórico: “Ela me fez essa mulher de teatro mais intelectual, de ter conhecimento, de estudar, de ter cultura. Nós estudávamos duas vezes por semana. Eu terminei a Escola e passei quase dez anos sendo sua aluna particular, eu e Olinda” (Idem). Wlad fez questão de manter a formação com a professora, pois era uma abordagem muito ampla - música, ópera, arquitetura, pintura, dança.

Em seguida, ela menciona alguns diretores de grupos com os quais trabalhou, a começar por Geraldo Salles, de quem tem uma perspectiva interessante:

Eu considero o Geraldo um mestre pelas avessas. Eu poderia, ali com ele, ter virado uma atriz, uma diretora que pensa a produção da obra como objeto e mercado e produto. Porque tudo dele leva a isso. Ele acreditou a vida inteira que ia ganhar dinheiro com teatro. Ganhou, sobreviveu, essa miséria que a gente sabe. E o Geraldo me ensinou a ver exatamente o que eu não queria. Se eu não tivesse passado por ele eu não teria visto. Eu vivi, eu fui a elite do Grupo Experiência, primeiro escalão. E como eu comecei a dirigir e continuei no Experiência, o Geraldo sempre teve muito respeito por mim. Sempre diz: a minha amiga pesquisadora... a que estuda, a que sabe! Ele sempre me colocou nesse lugar. E eu sempre dizia: sou mesmo, quero mesmo, não quero esse teatrinho, eu dizia pra ele, era muito arrogante. E ele foi muito mestre por isso, sabe? Ali eu tive a certeza que aquilo não era o meu lugar, porque eu não acreditava em nada daquilo que ele estava construindo. Acho que ele foi um grande mestre (LIMA, W., 2017).

Eis que Wlad chega à sua maior influência, aquele que deu continuidade ao conhecimento filosófico: Luís Otávio Barata, “uma pessoa poderosíssima na minha cabeça”, de quem sempre esteve muito próxima. Trabalharam juntos em 1983, quando Wlad atuou em *Tronthea Staithea*, do Grupo Cena Aberta; em 1984, foi novamente dirigida por ele, mas já no Grupo Cuíra, em *Aquém do eu, além do outro* e em *Alfredinho, quem diria, acabou no Waldemar* (1987); em 1992, ele criou cenografia e figurino de *Hamlet*, da UNIPOP, e em 1995 e 1996 a acompanhou nos trabalhos realizados no Paravidá. Além desses momentos de compartilhamento da criação, durante as montagens, Wlad era uma de suas principais interlocutoras, criticando, comentando, trocando reflexões e buscando encontrar a fonte das ideias dele pelo sem número de livros lidos, como conta:

Eu passei muitos anos que eu tinha uma brincadeira com o Luís muito engraçada. Eu tenho até hoje, até hoje eu ainda faço isso. O Luís tava sempre cheio de ideias. Ele lia um pouco em inglês, lia muito bem em francês, lia em espanhol, ele lia, viajava, morou fora do Brasil, morou em São Paulo, e o Luís vinha com as ideias dele, e às vezes eu encontrava uma ideia dele, que ele tinha feito, que ele não dizia de onde ele tinha tirado. Eu encontrava, aí eu dizia filho da puta! (Risos) Então, durante muito tempo da minha vida, o prazer era encontrar e dizer tá aqui! Aí eu ia arguir com ele. Ele ria horrores e dizia: tia Wlad, a senhora tem que ler fulano, ciclano e beltrano. Eu dizia: vou ler! Eu queria ler, eu queria superar o pai. Queria superar o pai. Ele foi sempre o pai, o grande! (LIMA, W., 2017)

Ao afirmar sua grande referência de encenador, Wlad me remete ao quanto uma ideia pode se prolongar no tempo e permanecer levando à ação, mesmo após a partida daquele que disparou determinado pensamento. Afinal, a cumplicidade intelectual com Luís Otávio Barata se estende até o presente e continua conduzindo a encenadora, que revela seu frequente “diálogo” com o amigo.

Sem dúvida, esse encontro traduz como nenhum outro aquilo que compreendo como um efeito da composição dos corpos dotado de uma incrível capacidade de propagar ideias, seja

por meio da poética elaborada pela encenadora, seja na ética e no modo de pensar o teatro. Wlad declara assim sua aliança com Luís Otávio:

Aí, nele existe admiração por tudo. Admiração porque ele tinha uma boca péssima, como eu tenho hoje, quando eu quero tenho uma boca péssima, eu sou a boca mais feroz. Pela coragem dele, pelo despojamento, por ele chutar o pau da barraca. Pela inteligência dele, pela competência poética dele. Pra mim, ele é o melhor, continua sendo, até hoje, o melhor encenador dessa terra. Então, ele era tudo, e era o pai que eu queria derrubar, queria ser melhor do que ele. Então, ele é a grande influência (LIMA, W., 2017).

Luís Otávio me parece ter sido - ou continuar sendo - alguém que possibilitou a passagem de Wlad de uma perfeição menor para outra maior; o afeto que determinou parte importante de sua poética. Algo como se um pensamento construído sobre bases comuns permeasse a concepção de ambos, de forma a configurar um plano de existência singular.

Um diretor com quem ela diz se identificar muito é Roberto Bacci, cujo trabalho conheceu por meio de Cacá Carvalho e que acompanha há muitos anos. Uma curiosa sintonia a desenhar uma espécie de aliança virtual. Ela diz: “O Bacci é uma coisa engraçada na minha vida, é uma surpresa, eu vejo um espelho meu, um espelho gritante, um espelho de umas coincidências que eu chego a ficar assombrada” (LIMA, W., 2017). Uma delas é entre os espetáculos *Dama da Noite* e *O homem com a flor na boca*, de Luigi Pirandello, nos quais há a mesma relação de proximidade entre ator e espectador – a mesma encenação, segundo Wlad. O primeiro ela dirigiu em 1991 e o segundo ele dirigiu em 1993, com Cacá Carvalho. Em ambos, os personagens cara a cara com o público, na mesma disposição espacial, com os espectadores espalhados pelo espaço cênico. A imagem cenográfica de *Dama da Noite* era um banheiro público, com latrinas, bancos de espera, infiltrações, paredes sujas e cheias de lodo, água e papel higiênico no piso, que imprimiam uma atmosfera densa. Em *O Homem com a flor na boca*, o personagem também revelava questões íntimas e bastante densas, mas no contexto de uma estação de trem. A sincronicidade pode estar até mesmo em um título, como aconteceu com o experimento cênico realizado por Wlad em sua pesquisa de doutorado, em 2007, ao qual chamou de *Em carne e osso*, sem saber do espetáculo de Bacci com o mesmo nome. Ou ainda, na materialidade, a exemplo de um trabalho dele ao qual Wlad teve acesso em Portugal, *Vestido* (2010) a partir de *O Livro do Desassossego*, de Fernando Pessoa, onde ele usava bicicletas:

[...] eu tinha armado um espetáculo idêntico, que eu não levei pra cena. Eu digo, meu deus, gente, parece irmão gêmeo. E muito irmão gêmeo em vários sentidos. É uma pessoa que não é muito conhecida, nem acredito que um dia tenha algum reconhecimento, como eu também não vou ter. É muito parecido! É um título aqui, uma materialidade ali, é uma encenação idêntica, é incrível, incrível. É incrível! (LIMA, W., 2017)

Em seguida menciona Cacá Carvalho, com quem Bacci trabalha há trinta anos e que, segundo ela, também poderia ser seu ator. Nele, Wlad aponta uma parceria e diz se sentir constantemente estimulada a trocar com o amigo, do qual esteve próxima em todos os processos conduzidos por ele em Belém, seja como atriz ou assistente de direção: “Nunca vejo o Cacá como encenador, mesmo me dirigindo, é assistir o ator trabalhar. Eu acho que muitas coisas que eu fui conhecendo do Cacá, eu fui reconhecendo em mim.” Wlad se refere, portanto, ao que pode haver de mais poderoso numa relação: o ganho da consciência de si através do outro. Suas palavras deixam entrever o quanto ela se transforma no encontro, o quanto compreender os procedimentos dele lhe trazem uma ampla compreensão do próprio exercício como encenadora:

Ele tem uma dimensão pedagógica nos processos dele que é incrível. Você sai transformado. É uma experiência, uma experiência, sempre! Ele é um grande parceiro pra mim, é diferente de ser uma influência. E sinto que ele me tem como uma pessoa que troca muito com ele (LIMA, W., 2017).

Wlad ressalta aquilo que, a meu ver, ela também proporciona aos atores e atrizes, durante os ensaios: uma experiência, no que essa palavra pode ter de mais essencial. Tive essa oportunidade em cinco processos e sei o quanto é capaz de provocar muitas transformações em quem trabalha com ela.

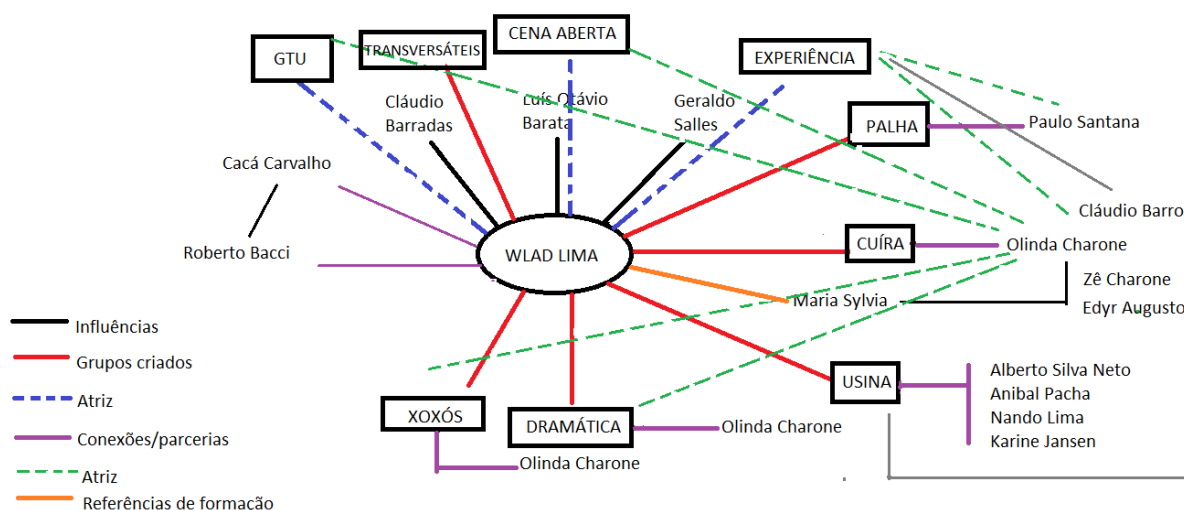
A seguir, o diagrama que indica os trânsitos e alianças de Wlad, com o qual desenho uma primeira camada de linhas que podem configurar um mapa mais amplo se conectado às linhas dos outros criadores. Neste, intenciono representar as diferentes dimensões dos encontros e parcerias. Vê-se logo o olho d’água a jorrar quando da criação de cinco grupos. Pontuo as grandes influências, os grupos nos quais ela trabalhou como atriz, as parcerias – tanto as mais próximas quanto as distantes, a exemplo de Roberto Bacci. Entre elas, uma se destaca, tanto pela longevidade quanto pela intensidade: Olinda Charone.

Filhas de um mesmo “pai encenador” – Luís Otávio Barata - construíram os próprios percursos tendo no amor e no companheirismo uma base muito sólida. Desde que começaram o Curso Técnico de Ator na Escola de Teatro e Dança, em 1979, passaram juntas pelo Grupo de Teatro Universitário, Experiência, Cena Aberta, Cuíra, Dramática Companhia e Coletivas Xoxós, sendo este último e o Cuíra os grupos nos quais atuam ainda hoje. Só não compartilharam diretamente os momentos de criação no Teatro Experimental do Mosqueiro¹⁸³,

¹⁸³ Criada por Albertinho Bastos em 1954, reunia vários atores locais. Seguindo para Belém, o grupo ganharia a força de novos talentos da dramaturgia e receberia o reconhecimento da crítica e do público, por suas excelentes performances realizadas nos palcos da capital, principalmente no Teatro Waldemar Henrique. Disponível em: <http://mosqueirando.blogspot.com/2013/01/janelas-do-tempo-o-ator-mosqueirense.html>. Acesso em 02/01/2020.

dirigido por Albertinho Bastos¹⁸⁴ e Agenor Del Valle¹⁸⁵, do qual Olinda fez parte; e Palha e Usina Contemporânea de Teatro, ambos fundados por Wlad. Olinda se diverte ao dizer que sempre se “ofereceu” aos grupos, indo muito “na cola” da companheira, como aconteceu no Experiência e no Cena Aberta, onde Wlad chegou antes.

Figura 104: Diagrama das conexões de Wlad Lima.



Fonte: Elaborado pela autora (2019).

4.1.3. As composições e a ética do trabalho

Neste ponto, em que se fecha – provisoriamente - um primeiro grande bloco, abarcando em linhas gerais a trajetória de Wlad Lima no que concerne aos grupos, abro espaço para sua reflexão sobre o teatro. A encenadora levanta questões que sinalizam aspectos importantes de seu fazer, nele, indissolivelmente misturadas, prática e teoria como produção de conhecimento. Experiência e pensamento configuram um aspecto do modo de existência que baliza sua *práxis*, constituindo uma ética e determinando em grande parte como aconteceram as composições nos coletivos com os quais trabalhou ou permanece trabalhando.

¹⁸⁴ Um dos grandes nomes do teatro paraense, ator e diretor, iniciou sua carreira no Teatro Paroquial do Mosqueiro ainda na década de 1940, tendo sido um dos primeiros a interpretar Jesus Cristo no Drama da Paixão. Na Paróquia de Nossa Senhora do Ó, encenou diversas peças, além de ser “*intimorato defensor do meio ambiente e entusiástico animador de pastorinhas e de pássaros juninos*”, como afirma o Pe. Cláudio Barradas. Fundador do Teatro Experimental de Mosqueiro, também idealizou o Baile dos Artistas em 1984, uma festa de homenagens e premiações entre os artistas belenenses. Conhecido como o Bruxo da Praça da República, por ter vivido, de livre e espontânea vontade, seus últimos anos no coreto daquele logradouro público, o ator viria a falecer na Ilha, no ano 2000, vítima de um acidente vascular cerebral, deixando, até agora, uma lacuna impreenchível na arte cênica do Mosqueiro. Disponível em: <http://mosqueirando.blogspot.com/2013/01/janelas-do-tempo-o-ator-mosqueirense.html>. Acesso em 02/01/2020.

¹⁸⁵ Ator e diretor que integrou o Teatro Experimental de Mosqueiro e passou a coordenar o Baile dos Artistas depois do falecimento de Albertinho Bastos.

Certamente, a experiência de ter sido assistente de Cláudio Barradas na Escola de Teatro e Dança contribuiu para que Wlad também passasse a agregar a dimensão pedagógica em seus processos de montagem, favorecendo o espaço de formação, pois ela costuma ter um(a) assistente, princípio herdado do mestre. Isso aconteceu, por exemplo, em *Oh de casa, posso entrar para cuidar?*, quando incumbiu as atrizes Andréa Flores e Nani Tavares de dirigirem núcleos, enquanto ela fazia a direção geral; ou, ainda, quando convida alunos - nos quais enxerga possíveis futuros companheiros -, como foi o caso da participação de Letícia Olivier, discente do Curso de Licenciatura Plena em Teatro da ETDUFPA, no trabalho mais recente, *Ovo nº 13*. Esse procedimento está colado ao modo de pensar o teatro e a prática dos grupos, para os quais considera fundamental a renovação, “senão a gente morre”. Ela complementa: “Isso não significa que a gente descarte o outro, o colega, jamais! Mas eu, você e um jovem aqui do lado, a gente faz um mundo!”

Nesse movimento de renovar as forças - pessoais e coletivas - convivem dois sentimentos: a confiança naquilo que é construído coletivamente, capaz de garantir a continuidade do trabalho – “eu sempre acho que alguém vai tomar conta. Talvez por isso eu saia com tanta facilidade dos grupos” (LIMA, W., 2017). O outro é a indignação, quando percebe que ninguém assumiu, como espera sempre: “Uma das coisas que mais me deixa indignada é quando eu saio e a coisa desaparece porque uma parte do meu trabalho desaparece, que é trabalhar pra aparecer novos diretores” (Idem)

Um outro aspecto ético que salta sobretudo das últimas experiências é o distanciamento cada vez maior de um modelo tradicional de teatro, pautado na expectativa de conseguir captar recursos para a produção, um espaço para ensaiar e apresentar, de preferência para um público razoável, que gere, na melhor das hipóteses, alguma quantia em dinheiro. Ela declara a disposição de arcar financeiramente pela possibilidade de acessar outra via do ser humano, seja ele espectador ou atuante: “Eu vou trabalhar no que eu quero e vou pagar. Mas eu pago porque eu estou num processo criador, transformador, de vida, da minha vida, da vida das pessoas que passam pelo trabalho” (LIMA, W., 2017). Sem mídia nem bilheteria, é um tipo de teatro que impõe condições ainda mais inóspitas do ponto de vista da produção, já que não há perspectivas de ganhos materiais, pelo contrário. Por isso, considera tão importante que os/as integrantes do coletivo incorporem atitudes colaborativas, como levar um bolo para o ensaio ou dar uma carona, e reconhece: “[...] talvez trabalhar comigo seja um dos teatros mais árduos” (Idem).

Wlad opina: “Eu acho que o teatro não é lugar de emprego. É lugar de trabalho, de ofício, não é um emprego. Falta iniciativa, o trabalho colaborativo requer um outro caráter de estar, que não é pelo modelo capitalista, empregatício, ele é muito mais complexo que isso”

(Idem). Confessa a irritação quando precisa lidar com quem transforma o dinheiro em algo de primeira grandeza, por mínimo que ele seja. Não admite escalonamento de cachê, todos ganham igualmente, independente da função. Segundo ela, são posturas que acabam determinando a construção das alianças no trabalho em grupo, ou seja, se uma pessoa coloca em jogo apenas o cachê, dificilmente se estabelecerá uma parceria.

A respeito da forma de organização do trabalho em grupo, observa que a realidade local não comporta uma rígida divisão de funções, comum no modelo de teatro convencional: “A tua função é como todo mundo, é multifunção. Hoje tu és dramaturgo, depois é a atriz, depois a diretora, depois só a motorista. Eu acredito piamente” (LIMA, W., 2017). Para ela, apenas por meio dos editais de montagem ou circulação de espetáculos ainda existe a possibilidade dessa delimitação de funções e a garantia de pagamento. Nas ocasiões em que Wlad trabalha com recursos de editais, como aconteceu algumas vezes no Grupo Cuíra, ela encontra uma maneira de transformar o dinheiro em equipamentos para fazer teatro, e como a sua prática está entranhada nos grupos, o investimento termina sendo neles. Pode ser em forma de cadeiras, computador, *datashow*, aparelho de som ou qualquer outra coisa que sirva ao coletivo, mesmo pertencendo a ela: “Acho que é isso que eu penso que é dividir a função” (Idem)

Segundo a encenadora, muitas vezes a formação de um grupo começa por alguém (não necessariamente o diretor ou diretora) que joga uma ideia, e essa ideia vai agregando outros criadores. Isso aconteceu com Iara Regina Souza, uma grande companheira de teatro e sua coorientanda no mestrado e doutorado. Iluminadora, já havia trabalhado em alguns espetáculos dirigidos por Wlad na ETDUFPA, da qual também é professora, e também na Dramática Companhia e Companhia Desnuda para o Drama. Ao retornar de seu doutorado¹⁸⁶ em Estudos Culturais, em 2018, Iara manifestou o desejo de desenvolver um projeto com Wlad, no porão que ela estava preparando na época. Além da pesquisa de Wlad, o Laboratório de Experimentações Artísticas MÁQUINA-BRUTA, construído no subterrâneo da Casa Cuíra no início do mesmo ano, abrigaria ainda a pesquisa de Iara em torno da relação do corpo com as coisas do mundo através do tato, uma vivência metateatral: “Não haveria parceria melhor!” (LIMA, W., 2017).

O surgimento de um grupo pode vir acompanhado de estratégias de inserção no cenário teatral da cidade. Sobre isso, Wlad diz perceber que os coletivos nascem envoltos no conceito de uma nova respiração, de uma composição que aciona novas forças. Revela a maneira como

¹⁸⁶ *Os Sonhadores das Sombras: Uma Cartografia Poética das Micropolíticas de Resistência da Poética de Luz Opus Lux*. Tese defendida em 2017 na Universidade de Aveiro - Portugal. Orientadora: Prof^a. Dr.^a. Maria Manuel Baptista e coorientadora: Wladilene de Sousa Lima.

anuncia um grupo ou um trabalho: “[...] eu toco um tambor!”, ou seja, espalha informações para que as pessoas comecem a ouvir falar daquilo antes da apresentação à cidade, propriamente dita. Para ela, a primeira estratégia do grupo é o repertório, sua maior fortuna crítica. A segunda é quem são as pessoas envolvidas, “o que cada um arrasta, como valor, pra dentro do grupo”. Diz gostar muito da mistura de atores iniciantes com outros oriundos de vários grupos. Uma terceira estratégia mencionada por Wlad é o local onde o grupo se instala, qual a vizinhança e a relação que o grupo estabelece com a comunidade ao redor. Por exemplo, ter a sede em zonas de tráfico e meretrício, como o Cuíra, exigiu do grupo uma ação que contemplasse o aspecto social. Há ainda uma estratégia que Wlad considera muito imperiosa atualmente, relacionada aos parceiros intelectuais do grupo. Cita o ator Cacá Carvalho que, ao dirigir espetáculos do Experiência e do Cuíra, passa a ser um valor para o coletivo. Por fim, se refere à estratégia que diz respeito ao financiamento, ou seja, como o grupo sobrevive.

No caso de Belém do Pará, a categoria teatral amargou mais de duas décadas de uma gestão cuja política na área da cultura parecia se assentar exatamente na negação dos artistas, tamanha a ausência do Estado. Os editais de órgãos federais como a Funarte ainda propiciavam momentos de respiro, quando os grupos podiam ter um recurso mínimo para montagens ou circulações de espetáculos. Infelizmente, com o desmonte do país – e da Cultura, muito em especial - promovido pelo Governo Jair Messias Bolsonaro desde o início de 2019, esses editais pertencem ao passado. Se antes a questão era como sobreviver na “entressafra” deles, atualmente é ainda mais complexo.

Colocar-se para a cidade como um grupo que se apresenta na rua também pode ser uma estratégia: “[...] nós não temos hoje um grande grupo de teatro de rua como nós tivemos o Cena Aberta durante uma década inteira. Acho que o grupo que mais tá na rua hoje, aqui em Belém, é o Viramundo” (LIMA, W., 2017). Wlad se refere a um grupo de bufões e clowns oriundo de um projeto de extensão da UFPA, o Pró-cura, da Escola de Medicina, que desenvolve uma ação de atendimento a moradores de rua, e se diz impressionada com a maneira como se desdobram entre o atendimento clínico, o teatro e a manutenção de uma sede: “[...] são estudantes que estão no projeto há tanto tempo que se tornaram um grupo de teatro fortíssimo! Os melhores bufões da cidade são médicos. [...] eles trabalham muito, eu não sei como, é impressionante!” (LIMA, W., 2017)

O intenso movimento de Wlad pelos grupos traduz claramente a postura de alguém para quem o sentido de fazer teatro vai muito além de mero ofício, ou até mesmo da necessidade de dizer algo, ligando-se intimamente ao afeto. Ela admite o desgaste emocional de algumas situações e o quanto isso tem a ver com o afetar-se pelo afeto, como diz. Para Wlad, o afeto

acontece no teatro “porque há muita transformação do ser, muita produção de subjetivação. As pessoas se encontram, se transformam ali dentro, e isso cria um espaço de dizer: ‘poxa, aqui eu me faço gente, criador’ [...]”. Portanto, o trabalho precisa ser movido pelo desejo, pelo encontro e por sua potência transformadora; aspectos que tocam a dimensão mais humana e relacional do teatro, como afirma:

Tudo é muito complexo. Em termos de relação, são relações de força pela amorosidade, relação de força pelo envolvimento no trabalho, relação de força pelo investimento de vida, como esses pra mim são investimentos de vida. Então, além do trabalho, além do ofício, além do artístico, são muitas relações. Acho que são linhas muito diferentes. Você mexe no teatro com muitas linhas. E às vezes você consegue, num espetáculo, num projeto, tramar várias delas, porque tá amor ali no meio, tá uma linguagem junto, tá uma atitude de vida. Então, eu diria que talvez nas relações de grupalidade, qual é a linha de sustentação que tá ali? É uma trama ou tá por um fio? Nessa imagem, é um fio que segura, está por um fio, é amor, é uma relação amorosa, aí podemos fazer tudo, são dois fios que sustentam, é uma trama, são muitos fios, e ali é um projeto poderoso, sabe? É um desenho pra mim, que diz, olha tem uma diferença estúpida. (LIMA, W., 2017)

Essa fala de Wlad deixa entrever a aguda percepção de quem já testemunhou formas de composição distintas nos grupos de teatro pelos quais passou. Um olhar sensível e atento às diversas possibilidades de desenhos resultantes das relações entre os envolvidos numa criação teatral. Mais uma vez, seguindo a imagem convocada por ela, é possível vislumbrar, nos grupos, tramas singulares compostas por uma pluralidade de linhas, sendo o amor um fio poderoso para o desenho que surge do cruzamento dos vários tipos de relação aos quais se refere. Poderíamos falar de planos de força ou composição específicos, onde elementos heterogêneos são reunidos por meio de consistências particulares. Conforme aponta Pelbart (2010, p. 34), nesse plano de proliferação, povoamento e contágio, as diferentes conexões entre os criadores e suas relações de velocidade e lentidão dissolvem formas e pessoas e liberam movimentos, extraindo partículas e afetos. Então, creio que mais do que indivíduos, uma diretora como Wlad fica atenta para essa espécie de matéria impalpável, gerada pelas formas de interação, e deixa clara sua compreensão da delicadeza de tal matéria:

E essa coisa de estar por um fio, tem projeto que fica só por um fio mesmo. Se esse fio arrebentar, ele vai embora, ele desaparece, que é uma coisa que hoje eu trabalho bem com isso. Eu lamento, mas não lamento muito não. Eu percebo, faz parte, ele desaparece totalmente. O que desaparece é aquele ato, que por si só já é efêmero, ele já desaparece mesmo, ele nunca tá mesmo, e é isso, ele tá em algum lugar de ti, ele tá marcado no teu corpo, porque eu acho que a gente sofre às vezes porque não percebe que se trabalha com uma matéria efêmera (LIMA, W., 2017).

Wlad parece dialogar com Jorge Dubatti, quando este se refere ao teatro como experiência da perda (2016, p. 15), acontecimento marcado pelo convívio no momento presente, e por isso fadado à perda e ao luto, já que mesmo os acontecimentos teatrais do passado

imediatos tornam-se uma “vertigem da vida que foge” (Idem, p. 144). Daí, segundo ele, a importância da produção de um pensamento teatral cartografado, diferente em cada lugar, e possibilitado pela zona de experiência e subjetivação gerada no acontecimento teatral. Wlad reconhece o teatro como um poderoso instrumento para o conhecimento humano, e atribui aos grupos o espaço primordial de produção de tal conhecimento: “E isso a gente vive na Escola de Teatro? Não, isso é vivido no grupo, é o grupo que produz esse conhecimento, é o convívio, como diz o Dubatti. É no convívio, no fazer poético e na expectativa que a gente tem essa dilatação” (LIMA, W., 2017).

O conhecimento humano e a produção de subjetivação são reafirmados por Wlad como aspectos inerentes ao convívio em grupo. Naturalmente, este convívio deixa marcas nos criadores, independentemente da duração de um trabalho, como destaca Wlad, ao mencionar que, mesmo quando o ato criativo desaparece, ele estará marcado no corpo. Podemos, então, falar das marcas deixadas nos criadores pelos grupos, muitas vezes tão transformadoras a ponto de levar a um necessário encontro de “um novo corpo – em nossa existência, em nosso modo de sentir, de pensar, de agir etc. - que venha encarnar este estado inédito que se fez em nós [...]” (ROLNIK, 1993, p. 02). Tais estados são produzidos no corpo a partir das composições vividas, constituídas, por sua vez, de fluxos que se conectam a outros fluxos, esboçando outras composições e desenhando uma textura ontológica (Idem). Assim Rolnik define as marcas, considerando-as sempre gênese de um devir, implícito na ideia de trânsitos pelos grupos, e que comporta, inclusive, a atualização das marcas, ou seja, o movimento de retorno a um coletivo do qual se distanciou. “Cada marca tem a potencialidade de voltar a reverberar quando atraindo e é atraída por ambientes onde encontra ressonância [...]. Quando isto acontece a marca se reatualiza no contexto de uma nova conexão, produzindo-se então uma nova diferença” (ROLNIK, 1993, p. 02).

Em seu percurso, Wlad sempre manteve a abertura para que as marcas voltem a reverberar e reativem a criação. Tanto é assim que não considera ruptura sua saída dos grupos, como no caso do Usina Contemporânea de Teatro, onde, quase dez anos depois de seu afastamento, voltou a dirigir uma montagem que reuniu vários integrantes e ex-integrantes devido à perda do amigo querido e um de seus fundadores, Beto Paiva. *A Vida é Sonho* (1997) foi certamente o fator de atração que reativou nesses artistas alguma marca impressa pelo Usina; a amizade e o companheirismo tão familiares a esse coletivo estavam lá sendo atualizadas e provocando a criação, no contexto de uma nova conexão. Sobre seu modo de estar com esse grupo, Wlad declara:

Tem horas que eu sou chamada pra reuniões do Usina, como se eu estivesse ali. O Usina tem esse comportamento. Na verdade, nunca houve rupturas, nunca. Tem movimento, deslocamento, retorno até, mas não ruptura (LIMA, W., 2017).

Wlad percebe as diferentes composições e como cada uma delas determina muito da sua maneira de estar e trabalhar: “Na Dramática [Companhia] eram meus amigos amados, mas eu entrava como a diretora, a ‘diretorona’! Então, tinha um jeito. As Xoxós é muito mais uma relação de amizade, as pessoas têm esse espírito de ajudar você na sua vida, as coisas se comportam de outra maneira” (LIMA, W., 2017). Quanto à maneira de compor os grupos para projetos concebidos por ela, Wlad diz não saber exatamente como pensa nas pessoas com quem quer trabalhar: “Não sei, é um jogo, não sei te explicar o que é, eu sei que eu trafego...[...] Os critérios mudam, não só naquele trabalho, mas a cada escolha. Às vezes pula alguém na minha frente, não sei por que a pessoa vai parar lá dentro” (Idem).

A respeito dos procedimentos como diretora, diz que há espaço para a interferência de todos, embora faça questão absoluta de assinar o discurso do espetáculo:

Tem coisas que são pra todo mundo, que é colocado na roda, o ator pode falar, mas tem uma hora que eu digo pra ele: “alto lá! Seu trabalho vai até aqui. Essa parte aqui diz respeito a mim, quem assina sou eu, quem responde por ela sou eu, e vai ser feito como eu quero mesmo.” Hoje eu tenho essa compreensão muito clara (LIMA, W., 2017).

Essa fala faz pensar sobre as infinitas variáveis no modo das tramas se estabelecerem no teatro, onde os fluxos de força são quase sempre determinados pelo diretor. As relações internas condicionam o grau de abertura para as vozes singulares dos integrantes no processo criativo. Nesse sentido, é interessante perceber que Wlad assume seu lugar de poder, ao reafirmar a assinatura de encenadora e delimitar claramente os campos de atuação. Ao mesmo tempo, diz questionar a centralização das decisões na mão de um só indivíduo: “Então, o que eu tento fazer é quebrar um pouco essa hierarquia ou dividir mais isso” (LIMA, W., 2017).

Aqui, deixo que meu testemunho atravesse o depoimento de Wlad, pois me ocorre a lembrança do processo de criação de *Hamlet*, pelo Grupo de Teatro da UNIPOP, do qual falarei mais adiante. Por ora, quero salientar o quanto foi desafiador e maravilhoso ser tão instigada, junto com as outras quase vinte pessoas do elenco. Diante da encenação fragmentada em espaços diferentes, Wlad nos pediu que apresentássemos uma proposta de dramaturgia apenas com os personagens daquela zona (como eram chamados esses espaços). Os atores eram, portanto, provocados ao exercício criador dentro da sua concepção, o que garantia uma significativa camada composta pelo elenco.

4.1.4. Teatro e afeto

Se a prática teatral não pode ou não deve ser desvinculada do desejo, Wlad deixa ver uma trajetória pautada naquilo que a afeta, a transforma, sobretudo por meio de atravessamentos dolorosos. Para ela, o teatro é restaurador, ajuda a suportar e também a não suportar as dores: “Eu acho que o teatro pra mim é uma experiência, então é uma transformação imensa. Ao mesmo tempo que ele me cura, ele me transforma, ele me coloca no mundo, ele constrói mundo pra mim, ele também é um abismo, é um abismo que te engole!” (LIMA, W., 2017)

De sua trajetória, também é possível sublinhar um aspecto caro a ela, a íntima relação entre a prática do teatro e o amor. Imbricado ao seu fazer artístico, o amor esteve sempre a provocar movimento, ora em direção ao mergulho em determinado trabalho ou pesquisa de linguagem, ora em direção ao rompimento com algum coletivo. O amor, portanto, reafirma-se enquanto afecção, algo capaz de aumentar a potência de ação, quando um projeto artístico se alia a uma parceria de vida. Algumas vezes, porém, capaz de diminuir tal potência, quando linhas da vida se distanciam e atingem em cheio o entusiasmo por esse coletivo, provocando rupturas, seguidas de novas territorializações e até mesmo de futuros retornos. Alterando o estado, de todo modo. Determinante em seu percurso, o amor foi, por exemplo, um dos motivos para o seu afastamento do Usina Contemporânea de Teatro, depois de ter dirigido os dois primeiros trabalhos do grupo, *Exercício nº 1 em Dorst e Brecht* (1989) e *Exercício nº 2 em Arrabal* (1990):

E tem muito a coisa do amor. Em cada grupo desse era um amor diferente, e esse amor me determina de uma forma diferente. Por coincidência tem um amor em cada um deles, e esse amor se apresenta de um jeito, ora sofrido, ora difícil, ora não assumido, mas tá lá, tá sendo construído. Que me empurra pra fora, ou me puxa pra dentro. Por exemplo, uma das coisas que me fez sair do Usina foi já estar muito apaixonada pela Karine, e ela vai embora pra São Paulo. Não dava pra ficar naquele lugar onde pra mim fica um buraco imenso, mesmo com companheiros tão importantes, como o Beto, o Alberto, mas tinha um vazio que ia ficar ali muito sério, e eu não consigo. E nesse momento a gente não tem nada, e ela não tá apaixonada por mim, mas era tão forte, que foi aparecer dez anos depois. Então, a partida dela era um rombo que eu não ia conseguir lidar (LIMA, W., 2017).

Wlad vê no amor uma força de construção e de destruição, e, no teatro, o espaço onde esse amor constrói e também destrói; revolve as dores de amor e ajuda a suportá-las. Para ela, estar em cena é quase uma necessidade física, uma maneira de expurgar algo presente em sua vida num determinado momento, como aconteceu no *Auto do Coração*, mencionado anteriormente:

Creeedo, se eu não tivesse feito aquilo, não teria aguentado. Aquele amor que chegou e que mexeu comigo, e que eu não ia sustentar, ele não ia se sustentar,

eu estava vendo que eu ia perder, que ele não era aquilo tudo que eu tinha visto, mas eu precisava dizer. Dizer, e sem dizer, né? (LIMA, W., 2017)

Nesse sentido, vejo semelhanças com a maneira como seu amigo e mestre Luís Otávio Barata fez do teatro um escape para um amor doloroso, dizendo sem dizer, purgando o sofrimento através da poesia da cena. O amor e sua força capaz de mover a criação de um trabalho mesmo quando ele não pode se mostrar, exatamente para que esse amor possa ser escancarado, gritado no palco. A relação entre essa atitude e o fazer artístico é tão estreita que Wlad se diz incapaz de voltar a apresentar o mesmo trabalho quando o sentimento já não a faz pulsar. Se o teatro e a vida alimentam-se mutuamente, sobretudo quando as dores da vida intensificam os processos criativos, na fala de Wlad fica claro o quanto esse é um aspecto relevante para ela:

Muito, eu tenho muitas dores do teatro. Eu tenho mais dores do que coisas levinhas. As coisas levinhas eu não dou atenção. As coisas que eu destaquei são as dolorosas. [...] Eu fiz mais dor do que outra coisa. É incrível! Dores, dores, dores, dores, dores, eu trabalho com dor. Eu pago pra sentir essa dor, pra ser dolorido. Eu pago pra viver processos doloridos, porque não me matam, muito pelo contrário. É o atravessamento, tem que ser, a maior parte do meu fazer teatral são atravessamentos dolorosos, muito! E só tem sentido pra mim se for assim, só, só! Ou acompanhar um atravessamento [...] (LIMA, W., 2017).

Entre os muitos trabalhos considerados os mais dolorosos - “grandes abismos” – destaca os personagens crianças: o Alfreduinho, do *Namorados da Lua* (1996) e o Sereno, do *Em Carne e Osso* (2007), como atriz; e como diretora, *Como um beija-flor a dois metros do chão*, com a Dramática Companhia, *Hamlet*, do Grupo de Teatro da UNIPOP, além de alguns espetáculos montados com os alunos da ETDUFPA, como *A-MOR-TE-MOR*, inspirado em *Cem Anos de Solidão*, de Gabriel García Márquez.

Seu encantamento pelo ofício se faz acompanhar pela enorme capacidade de amar. A letra da música *Dobrado*, parte do espetáculo *Auto do Coração* e cantada por ela, traduz bem sua maneira de multiplicar o amor:

Ao amar tenho sempre a sensação
de que tem mais de um coração batendo aqui no peito.
[...] Coração é um balão pelo ar,
vaga no vento,
se espalha em toda parte,
como fosse um par.
Segue vivendo,
renovado a cada abraço aberto a outro coração.
Multiplicado,
pulsa agora nesse dobrado dois corações.
Feito aurora e fim da tarde, lua e sol.
(Isadora Títto e Renato Torres)

Não por acaso, ela aponta como os momentos mais intensos de sua produção no teatro aqueles em que havia um amor, fosse ele presente, não correspondido, ou em processo de transformação. Todos são matéria para a criação, até mesmo os que diminuem a potência de uma parceria artística:

[...] tudo isso nos faz crescer muito, não só como gente, crescer como criador, como artista, porque essa condição humana, essa matéria do afeto é matéria de cena, é matéria de cena! Se eu não compreender isso em mim, no meu corpo, como é que eu posso trabalhar com isso, com Fassbinder, com Shakespeare, fazendo tantas camadas...camada de história de vida minha, dos atores, do social da cidade, do que tá ali no plano literário, e de tudo que a gente vai viver naquilo durante o ano todo de trabalho. Então, é muito complexo mesmo (LIMA, W., 2017).

Se “o amor consiste na abertura de um espaço de existência para um outro em coexistência conosco, em um domínio particular de interações” (MATURANA, 2014, p. 221), então é possível dizer que espaço é um sentimento vasto em Wlad. Sem justificção racional, espontâneo, recíproco, o amor, para Maturana, também comporta a transformação ou até mesmo o fim: “expressão de uma congruência estrutural espontânea que constitui um começo que pode ser expandido ou restringido, ou pode mesmo desaparecer na deriva estrutural coontogênica que começa a acontecer quando ele acontece” (Idem, p. 220). Creio poder traçar um paralelo entre a visão de Maturana do amor como fundamento do fenômeno social e o amor enquanto fundamento do trabalho de um grupo de teatro.

4.1.5. A poética

Embora seus trabalhos apareçam em outros momentos desta tese, já que Wlad Lima colaborou com tantos grupos, creio ser importante tocar nos aspectos centrais de sua poética, a fim de dar uma ideia mais precisa do significado de sua produção para o teatro de Belém do Pará. Seja nos grupos ou em instituições, em edifícios teatrais, na rua ou nos porões, alguns vestígios da herança de Luís Otávio Barata permeiam sua trajetória, a exemplo do interesse em experimentar maneiras diversas de utilizar o espaço cênico, a dramaturgia autoral e o gosto pelos espetáculos feitos para a rua.

Nessa vertente, atuou em três com o Grupo Cuíra (*De pé a pé, não vamos a pé* - 1984, *Um baile em Hiroshima logo após a bomba* - 1986 e *Alfredinho, quem diria, acabou no Waldemar* - 1987); dirigiu outros três no Usina Contemporânea de Teatro (*Exercício nº 1 em Dorst e Brecht* - 1989, *Exercício nº 2 em Arrabal* - 1989 e *Filhote de Elefante* - 1997); com a Dramática Companhia montou *O homem que chora por um olho só* - 1998, versão em tons circenses da peça *Os Sete Gatinhos*, de Nelson Rodrigues; na ETDUFPA dirigiu cinco (*Os três*

Palhaços - 1993, *A bicicleta do condenado* - 1993, *Dom Xicote Mula Manca* - 1997, *A Incrível e Triste História de Cândida Erêndira* – 2002 e *Tayo to ame – Sol e Chuva* - 2008); na UNIPOP, *Assalto a mão amada* – 1994 e na República do Pequeno Vendedor¹⁸⁷, *O Rei está Nu* - 1989.

Conforme já sinalizado anteriormente, há muitos anos o seu interesse se voltou para histórias de vida dos atores enquanto matéria de cena. Esse mote, desenvolvido por ela nas montagens ou na sala de aula, tinha alguns pontos em comum com a chamada Dramaturgia Pessoal do Ator, elaborada por Cacá Carvalho. Wlad observa que a grande diferença entre o modo de trabalhar dos dois é que ela prefere “escancarar” suas construções dramáticas com base nessa matéria dos sujeitos ao invés de utilizar dramaturgias escritas previamente. O interesse pelo viés das personalidades inclusive a levou ao estudo da psicanálise, o que alimenta seu campo de atuação.

Esse traço vem aparecendo de modo mais evidente em seus últimos trabalhos: *O Auto do Coração*, *Esse Corpo que me Veste*, *Oh de casa, posso entrar para cuidar?* e *Ovo nº 13*, que parte de um argumento literário escrito por ela em 1998, intitulado *Os pássaros da árvore das onças no Quatipuru*. Nele, uma série de acontecimentos marcantes da vida de Wlad, da infância e adolescência; histórias de muita dor, do jeito que ela gosta, porém ocultas aos olhos dos espectadores, porque o discurso poético visível é o metateatral. O espetáculo compôs o seu memorial para o exame de professora titular da Escola de Teatro e Dança da UFPA, realizado em 2019, e inaugurou o já citado Laboratório de Experimentações Artísticas MÁQUINA-BRUTA, antecedido por outros porões onde Wlad desenvolveu parte fundamental de sua poética. E como uma criadora que se coloca em constante transformação, recentemente esse espaço recebeu o nome de Teatro do Desassossego, inaugurado em dezembro de 2019 com *mEU pOEMA iMUNDO*, já citado.

Após a década de 1980 e a pulsante atividade teatral que marcou os primeiros anos do Teatro Experimental Waldemar Henrique, os porões cumpriram um papel importantíssimo na cena local. Em torno deles, Wlad Lima e outros criadores dispararam suas invenções cênicas, o que torna inevitável expandir o recorte dos oito grupos aqui estudados e abordar um segmento que envolveu diversos artistas, espaços e coletivos, inclusive em âmbito institucional, com a UNIPOP e a Escola de Teatro e Dança da UFPA. Na tese de doutoramento intitulada *O Teatro ao Alcance do Tato – Uma Poética Encravada nos Porões da Cidade de Belém do Pará*, Wlad

¹⁸⁷ Uma das frentes de atuação do Movimento de Emaús, criado em 1970, no bairro do Bengui, periferia de Belém, com o objetivo de promover os direitos de menores através da educação pela arte e da inserção no mundo do trabalho; proteger da violência, abuso, exploração sexual e ameaças de morte e ainda mobilizar a comunidade direitos e dignidade das crianças e adolescentes. Disponível em: <http://www.movimentodeemaus.org/>. Acesso em 04/06/2018.

cartografou os teatros de porão da cidade, refletindo sobre a própria poética a partir do que é instaurado no jogo cênico em função das dimensões do espaço. No período de 1990 a 2008, a pesquisadora mapeou cinquenta e dois espetáculos realizados por nove diretores em sete porões (LIMA, 2014, p. 213).

Antes de falar dos trânsitos e dos trabalhos que imprimiram uma nova vida a esses espaços, é preciso atentar ao que disparou o movimento iniciado quando Wlad Lima ocupou o Porão Cultural da UNIPOP, junto com o Grupo Cuíra, em *Dama da Noite* (1990), assim como ressaltar o afeto que acionou o desejo da encenadora de fazer dos porões o principal território de sua poética. Isso aconteceu em 1988, quando ela assistiu ao espetáculo *Josefina, a cantora*, com atuação de François Kahn e direção de Roberto Bacci, apresentado no porão do Theatro da Paz, até então desconhecido para ela, conforme relata:

Eu estava completamente afetada, não só pelo ator, pela personagem, pela história de Kafka que me colocava entre os camundongos, os ratos, mas principalmente, me sentia enfeitiçada – definitivamente enfeitiçada, agora eu sei disso – pela ideia físico-sensorial do porão. Posso brincar que foi amor à primeira vista. Que foi a minha primeira experiência de sufocamento na e pela cena. A primeira penetração no subterrâneo de um lugar, de uma arquitetura, da cidade. Nasceu em mim a sensação de que o teatro feito em porão poderia ser o território de minha poética (LIMA, 2014, pp. 34-35).

Essa declaração é preciosa, pois define um marco, um afeto no cerne de sua obra, a remexer definitivamente suas concepções, tocando-a de maneira profunda, a ponto de detonar ações de criação que determinaram o rumo de seu teatro. Um afeto também resultante de trânsitos e alianças, já que Roberto Bacci e François Kahn chegaram em Belém através de Cacá Carvalho.

Wlad registra outras experiências vividas durante a década de oitenta em alguns espaços subterrâneos de Belém, anteriores a essa “descoberta” acionada por *Josefina, a cantora*. A primeira foi assistir aos espetáculos do Grupo AGIR no porão de uma casa localizada na Travessa Rui Barbosa, bairro de Nazaré. Com forte atuação nesse período, o grupo desdobrou as atividades artísticas, mantendo uma escola de artes e um teatro nesse imóvel alugado. As demais “vivências-lembranças” (LIMA, 2014, p. 34) se relacionam ao ator e diretor Paulo Santana, em momentos distintos: os ensaios que ela costumava assistir no porão do Colégio Paulo Maranhão, onde ele, com pouco mais de quatorze anos, dirigia um grupo imenso de atores; depois, ambos participaram do Grupo Israelita de Belém, ensaiando, sem estrear, *O Diário de Anne Frank* em um porão de uma casa no bairro da Campina, de propriedade da instituição; finalmente, os dois jovens diretores passaram um ano trabalhando juntos em um porão de uma casa na Avenida Nazaré, no centro da cidade, confeccionando os cenários e adereços do espetáculo *Jurupari, a Guerra dos Sexos*, do Grupo Palha (Idem).

Entre 1990 e 2002, Wlad montou onze espetáculos em porões, até que, em 2007, o experimento cênico *Em Carne e Osso*, criado durante seu doutoramento, lhe permitiu identificar e aplicar os princípios-procedimentos de sua poética, desenvolvendo o conceito de teatro de porão como gênero, com características próprias, e não simplesmente como mais um lugar para fazer teatro. Ela revela que apenas algum tempo depois de concluída a pesquisa, se deu conta de que todos esses princípios-procedimentos se ampliavam para além dos porões e passavam a constituir o que chamou de “teatro ao alcance do tato”. Afinal, seus últimos quatro trabalhos comportavam todos os princípios estudados na tese sem, contudo, terem sido realizados em porões.

A montagem com a qual Wlad inicia sua imersão no teatro de porão, *Dama da Noite*, também parece ter acionado outros criadores no mesmo rumo. O ator Claudio Barros permaneceu a seu lado no processo seguinte, *Hamlet*, como assistente de direção e preparador corporal. Nando Lima, cenógrafo do espetáculo, estaria à frente de duas montagens do Grupo Usina Contemporânea de Teatro realizadas naquele espaço, ambas em 1991: atuou no solo *Leão Azul*, dirigido por Anibal Pacha, e assinou a autoria e encenação de *The Hall*, cujo elenco reunia Olinda Charone (em sua única participação no Usina) e Paulo Ricardo Nascimento; isso logo depois de terem atuado no espetáculo *Em nome do amor*, no Grupo Cena Aberta.

Se em *Dama da Noite* apenas um ator revelava suas intimidades no espaço de um banheiro público, em *Hamlet*, Wlad reúne uma equipe de vinte e cinco pessoas, entre atores e músicos, que ocupavam toda a extensão do porão. A “escavação em um reino desaparecido” (LIMA, 2014, p. 78) se dava através de uma narrativa estilizada e de uma encenação que propunha aos espectadores um envolvimento singular, com livre deslocamento pelas salas, cubículos e corredores onde simultaneamente aconteciam pequenos espetáculos.

Em outros dois espaços – Espaço Mariano (ETDUFPA) e Teatro Bufo -, Wlad explorou a metalinguagem. No primeiro, em 1996, com alunos do Curso de Formação em Ator, ela transformou a peça trágica *Mariano*, de Paulo Faria (também montada pelo Gruta, em 2001), “em uma grande farsa acerca da arte dramática” (Idem, p. 95). Aos trinta espectadores, divididos em duas plateias sem visibilidade de uma para a outra, se revelavam os bastidores do teatro, pois o camarim era trazido para o palco. No Teatro Bufo, a encenadora, junto com a Dramática Companhia, discutiu a situação do fazer teatral em Belém. *Dois Tábuas e uma Paixão* (2001) viajava pela história do teatro - e por sua própria história de vida como criadora - a partir de fragmentos textuais dos principais reformadores do teatro do século XX¹⁸⁸,

¹⁸⁸ Constantin Stanislavski, Bertolt Brecht, Eugenio Barba e Jerzy Grotowski (LIMA, 2014, p. 87).

articulados à bagagem da cultura teatral dos atores e criadores de cena. A encenação distinguia três zonas de atuação: uma caixa preta para o teatro épico, uma caixa de areia no centro para o teatro naturalista, onde ficava o espectador, e no palco do teatro experimental, uma proposta multimídia, com projeção de vídeos, slides, músicas sintetizadas e captura de imagens dos atores e da plateia. Nando Lima voltava a colaborar com Wlad, exatamente uma década depois de *Dama da Noite*.

No antigo Teatro Cláudio Barradas¹⁸⁹, que funcionava no porão da Escola de Teatro e Dança da UFPA, quando ainda era localizada na Av. Magalhães Barata, 611, montaria os seguintes espetáculos: *Do que brincam os meninos que serão poetas?* (1997) e *Maravilhosa Orlando* (1999), em parceria com Karine Jansen, *Circo Vitória* (2001), em parceria com Iara Regina Sousa, e *A-MOR – TE – MOR* (2002), inspirado no romance *Cem anos de Solidão*. Respectivamente, Federico Garcia Lorca, Antar Rohit, Paulo Faria e Gabriel García Márquez foram os autores com os quais Wlad estabeleceu diferentes abordagens, colando textos, apropriando-se deles ou montando-os integralmente.

Wlad demarca que na virada do milênio a cidade ganhava o seu primeiro teatro-porão não institucional, o Teatro Bufo (2015, p. 70), onde ela assinou a encenação de quatro espetáculos: *Duas Tábuas e uma Paixão* (2001) e *Como um beija-flor a dois metros do chão* (2001), em parceria com Karine, ambos da Dramática Companhia. E sozinha, *Devagarinho, eu deixo* (2001), e *ÁGUA AR DENTE* (2002), com o Grupo Cuíra. Além desses, também com o Cuíra, Olinda Charone dirigiu a irmã, Zê Charone, no solo *Te amo te amo te amo* (2002). Depois do espetáculo *Umbigo de Deus* (2002), primeira direção de Iara Regina de Souza, o espaço fechou as portas.

Vale pontuar alguns aspectos relacionados à concepção dos espetáculos, especialmente quanto ao uso do espaço cênico. Em *Como um beija-flor a dois metros do chão*, uma plataforma de 1,20m dividia o espaço em dois planos, representando o universo interno e externo de Arthur Bispo do Rosário. Isso dava ao público a sensação do confinamento a que foi submetido o artista – pobre, negro e diagnosticado como esquizofrênico paranoico - durante seu longo período de internação. O espectador precisava se abaixar para atravessar o cenário inspirado numa espécie de carro-dispensa-de-sucata construído por Bispo (LIMA, 2014, pp. 103-104), que era interpretado por Paulo Santana, parceiro de longa data e de outros porões.

Devagarinho, eu deixo tinha tons cômicos e metalinguísticos, pois falava das dificuldades e do amor pelo teatro a partir do texto *Doce Deleite*, de Alcione Araújo (Idem, p.

¹⁸⁹ Inaugurado em 27/03/1997, na Av. Magalhães Barata, 611, desativado em 2004.

85). O elenco era composto por jovens alunos do projeto Escola de Bufões, então desenvolvido pela Dramática Companhia. *ÁGUA AR DENTE*, de Agotha Cristof, era “uma encenação curta, ligeira, estranha e agressiva” (Idem, p. 84), em que o espectador podia sentir o cheiro de suor e cachaça ao testemunhar a relação entre três homens “despedaçados pela vida, com contas a acertar” (Idem). Essa montagem seria a terceira das quatro parcerias entre Wlad Lima e Claudio Barros pelos porões da cidade, e também contava com Ronaldo Fayal, ator que integrou o Grupo Cuíra em 1986.

Os espaços da intimidade e do ofício se misturaram quando Wlad precisou criar o experimento cênico parte de sua tese, *Em Carne e Osso* (2007), no qual foi atriz, dramaturgista, cenógrafa e diretora, em uma parceria do Grupo Cuíra e Coletivo Teatro Puta Merda/A TRAMA. Sem outras alternativas disponíveis, decidiu comprar a casa que abrigaria seu fazer. Em março de 2006 encontrou o imóvel ideal, na esquina da Travessa Campos Salles com a Rua Riachuelo, no bairro da Campina, que pode ser vista na imagem abaixo. Após a reforma, Wlad e Olinda passaram a morar na casa, que tem uma biblioteca, um ateliê de costura, um ateliê de desenho e construção de objetos e bonecos, um espaço de convivência, uma pequena caixa cênica carinhosamente chamada de Teatro de Brinquedo, e o porão batizado de Teatro Porão Puta Merda, inaugurado com o experimento-tese de Karine Jansen, *O Império de São Benedito* (2006).

Figura 105: Wlad Lima em frente à sua casa.

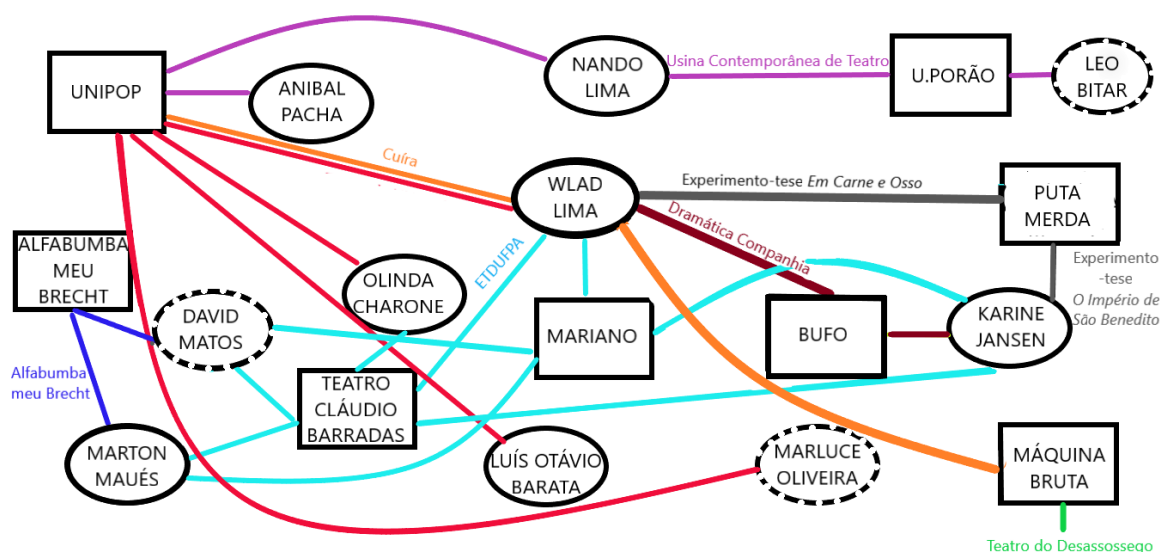


Fonte. Internet. Autoria desconhecida.

No mesmo período, a abertura de outros espaços artísticos nas proximidades configurou o Circuito Tá na Zona, uma referência à zona do meretrício que, além da Rua Riachuelo, abrange as ruas General Gurjão, 1º de março e Padre Prudêncio. O Teatro Cuíra e o U. Porão, localizado na Travessa Campos Salles, constituíram um interessante movimento de ocupação daquela área pelos artistas. Leo Bitar, um dos fundadores do Usina Contemporânea de Teatro, é o dono da casa onde funcionou o U. Porão, inaugurado pelo espetáculo *Frozen* (2006), último espetáculo dirigido por Nando Lima nesse grupo. Atualmente, o porão abriga a loja Discosaoleo e disponibiliza um espaço para apresentação de bandas.

Por fim, com base na valiosa cartografia realizada por Wlad, faço o exercício de desenhar o diagrama que representa o movimento de ocupação dos porões e o trânsito de criadores por eles. Como não poderia deixar de ser, ele evidencia o papel desbravador de Wlad Lima ao ocupar o Porão Cultural da UNIPOP, abrindo caminho para outras diretoras e diretores: Anibal Pacha e Nando Lima, com o Grupo Usina Contemporânea, dirigem *Leão Azul* (1991) e *The Hall* (1992), respectivamente; Olinda Charone dirige dez espetáculos do Grupo de Teatro da UNIPOP entre 1994 a 2002; Luís Otávio Barata assina a direção de dois, e Marluce Oliveira, de quatorze, no período de 2003 a 2007. Ao Teatro Porão Bufo ligam-se, além de Wlad, Karine Jansen, Olinda Charone e Nando Lima. Outros nomes aparecem associados a espaços que tiveram uma vida mais curta, como é o caso de Marton Maués e David Matos, no Alfabumba meu Brecht, e Leo Bitar e Nando Lima no U. Porão.

Figura 106: Diagrama do Teatro de Porão.



Fonte: Elaborado pela autora (2019).

As linhas mais grossas indicam os espaços criados principalmente graças ao esforço de Wlad Lima: Teatro Bufo, Teatro Porão Puta Merda e Teatro do Desassossego. Outra linha de intensidade muito evidente é a potência da encenadora no Teatro Bufo, pois, somente em 2001, Wlad monta quatro espetáculos, e mais dois no ano seguinte. Quanto aos grupos cujos trabalhos foram concebidos para os porões, temos, além do Grupo de Teatro da UNIPOP, o Usina Contemporânea de Teatro (*Leão Azul*, *The Hall* e *Frozen*), o Cuíra (*Dama da Noite*, *ÁGUA AR DENTE*) e a Dramática Companhia (*Como um beija-flor a dois metros do chão*, *Duas tábuas e uma paixão*).

Dessa artista que estabeleceu tantas alianças, nas mais variadas funções, encontro um depoimento comovente, escrito para a revista comemorativa dos trinta anos do Gruta. Nele, Wlad revela o afeto primeiro, aquele que abre olhos, coração e alma, ainda na infância. Interessante perceber que o único grupo do recorte desta pesquisa com o qual ela não trabalhou diretamente foi o responsável por acender a fagulha do desejo de um dia estar no palco. Sendo assim, encerro com suas palavras, que fazem reverberar a imensidão do sonho de menina, cuja alma de artista emprenhou-se e continua a dar crias:

Quando eu ainda era Dilene, uma menina de 10 anos, cursando a 5ª série e já atriz iniciante e felizmente iniciada no universo de Monteiro Lobato, fiz Tia Anastácia, um justo papel para uma garota gorda, simpática e endiabrada, segundo as irmãs/freirinhas do Berço de Belém.

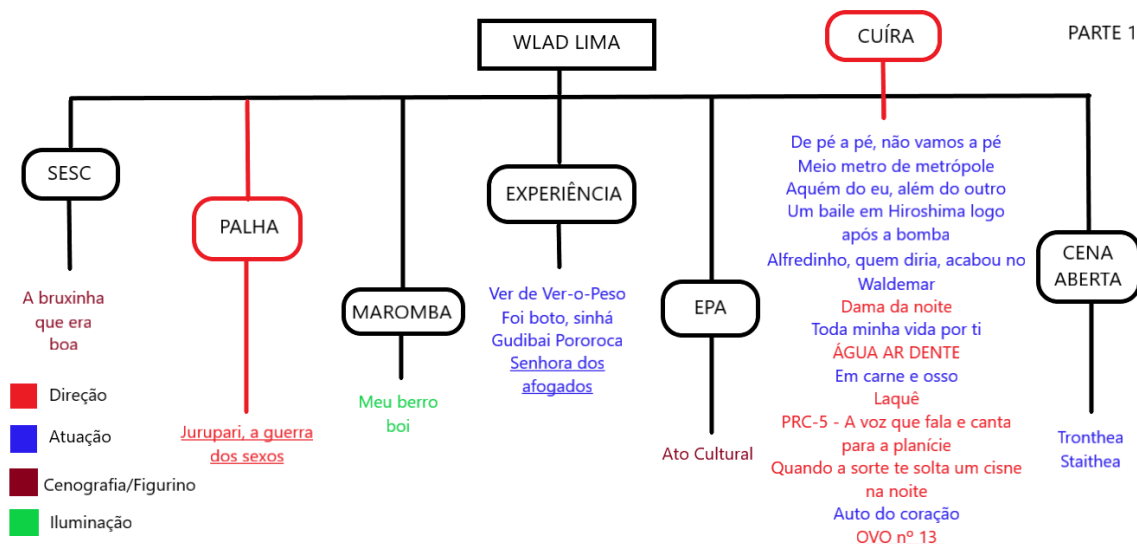
E que berço eu tive! O inesquecível seu Alcebíades, professor de Português e Literatura – como são inesquecíveis esses homens, principalmente esse que deu à minha vida o sentido de uma paixão: o ofício do teatro – era o fazedor das pecinhas da escola e não deixava por menos a sua função de diretor. Além de conceber a caracterização rigorosa do meu papel (cara pintada de preto, avental e uma grande colher de pau), levou-me junto com todo elenco para conhecer o Theatro da Paz.

Da varanda do “Da Paz” vislumbrei o primeiro espetáculo. Era *A menina e o vento*, montagem do Gruta, lá pelos meados da década de 70. Naquele palco, paixões se eternizaram: Maria Clara Machado como uma grande mulher de teatro e autora muito querida de gerações de público; Salustiano Vilhena como diretor e eterno brincante desta arte; o Gruta com seu elenco de loucos maravilhosamente debochados, que sempre arrancaram-me gargalhadas homéricas; e, principalmente, eterno, meu coração olhando aquele palco.

A menina daquela época sendo trazida pelos ventos de tantos fazeres teatrais, hoje uma espectadora de profissão dos dramas da vida e do palco. Uma espectadora de coração do Gruta. Útero, berço, colo. Como o primeiro amante, o Gruta emprenhou-me. Hoje dou crias (LIMA, W., Revista Gruta, 1998, p. 23).

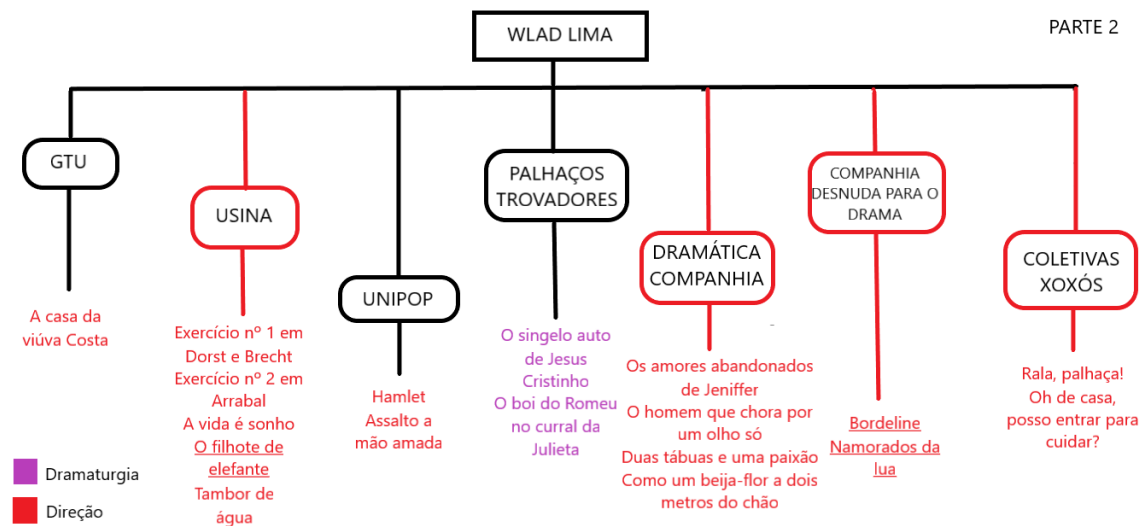
A seguir, um diagrama de sua produção, incluindo grupos que não integram este recorte. Em alguns, Wlad assumiu mais de uma função, o que está representado pelo sublinhado.

Figura 107: Diagrama de espetáculos de Wlad Lima - parte 1



Fonte: Elaborado pela autora (2019).

Figura 108: Diagrama de espetáculos de Wlad Lima - parte 2



Fonte: Elaborado pela autora (2019).

4.2. NANDO LIMA – PERFORMER E ENCENADOR

De tantas mazelas que vivemos nessa cidade, e para as quais é preciso uma resposta além do cotidiano, algo que brote como água, que remova a lama, que nos traga umidade para o respiro, para acreditar que partindo de si mesmo, é possível em atitude mudar o estado das coisas, propondo soluções (Lima, N. in TAVARES, 2018, p. 90).

Figura 109: Nando Lima em *Black Rock* (2017).



Fonte: Acervo Nando Lima. Foto: Dudu Lobato.

Nando Lima partiu de si mesmo e ao longo de quatro anos fez surgir, na casa habitada pela família Lima e Queiroz desde 1913 - quando era uma choupana de barro na Rua Quatorze de Abril - um laboratório de pesquisa, experimentação e criação artística cuidadosamente planejado para o diálogo com diferentes formas de expressão. Inaugurado em 2010, o Estúdio Reator traz, em sua arquitetura, características que logo evidenciam o intuito de multiplicar as possibilidades de ocupação, seja como lugar cênico, galeria, escritório, auditório, set de filmagem, laboratório de projeções ou mesmo um lugar de encontro. Seu canto no mundo, onde pode deixar o tempo jorrar enquanto as ideias aos poucos tomam forma, e “onde se exercita o desmanche de regras, o experimentalismo e as dificuldades de sempre buscar o frescor e o prazer do desconhecido e das releituras, de virar do avesso obras e autores que admiramos.”¹⁹⁰

¹⁹⁰ Disponível em: <https://www.reator.net/>

Os lugares da intimidade de Nando Lima foram aos poucos se dissolvendo, e ao longo de quase dez anos veio se tornando uma referência em Belém, associada primordialmente às artes performáticas, mas não apenas; tanto que abriu as portas com o Show *Invento*, de Sônia Nascimento¹⁹¹, que havia atuado em seu terceiro espetáculo, *The Hall* (1991).

Essa abertura traduz muito do pensamento de um artista que sempre transitou por diversas linguagens, interessado em borrar as margens e buscar as interseções. Da mesma forma, passou por vários grupos e foi responsável por uma parte importante da produção do Usina Contemporânea de Teatro, ao longo de quase duas décadas. Falar sobre ele nesta pesquisa se deve não apenas a essa produção, mas também ao modo como vem formando uma rede, aglutinando diversos artistas que comungam do desejo de forçar os limites das linguagens, instigando o espectador/fruidor a ter uma postura menos passiva. Segundo Nando, “é uma outra forma, não é um grupo fechado num CNPJ ou numa ideia central, é muito estilizado, uma célula que abre pra todo lado. A gente não diz: ah, eu sou do Reator! É um outro tipo de ligação que vai se estabelecendo” (LIMA, N., 2017). E são muitos os que se aproximaram, amigos e amigas prontos a também compartilhar momentos descontraídos, regados a vinhos, conversas e risadas no terraço, após os ensaios ou apresentações.

Cenógrafo, diretor, performer, dramaturgo e *videomaker*, Nando Lima é um dos nomes mais importantes na cena artística da cidade, inaugurando a vertente multimídia nos palcos da cidade. Ele costuma atribuir sua visão ampliada do fazer artístico à primeira oficina de teatro da qual participou, em 1983. Realizada pela Casa de Estudos Germânicos da UFPA e conduzida pelo diretor paulista Herlon Paschoal, trouxe a Belém figuras do quilate de Amir Haddad, Tankred Dorst, Zé Celso Martinez Corrêa e Hamilton Vaz Pereira. Nando destaca que durante três meses teve a oportunidade de conhecer concepções teatrais bastante diversas: “Foi quase uma enciclopédia, e a partir daí nada mais foi enquadrado pra mim” (LIMA, N., 2017). De fato, sua trajetória não deixa dúvidas quanto à liberdade de experimentar vários elementos, misturando-os e diluindo as fronteiras entre teatro, dança, música, mídias digitais, artes visuais e audiovisuais.

Na sequência dessa oficina, o convívio no **Grupo Pé na Estrada** lhe apontaria um rumo com certo ar de subversão em relação ao teatro mais tradicional, digamos. Dirigidos por **Edgar Castro**, alguns estudantes universitários realizavam intervenções cênicas na UFPA, e logo ganhariam as praças de Belém com *Os Olhos do Pé na Estrada*, composto por três cenas curtas: *O Show das Eleições*, onde questionavam a natureza democrática das eleições e a exclusão dos

¹⁹¹ Atriz, cantora e museóloga paraense.

legítimos representantes populares pelo poder do capital; *O Natal*, uma crítica ao caráter consumista dessa data religiosa; e *O Carnaval*, que evidenciava o caráter alienante da festa. O segundo trabalho, apresentado no Teatro Waldemar Henrique, era uma sátira anárquica tendo por alvo a classe média brasileira, *A Koyza Extranha* (1985). *Kamikazing* (1987) foi a derradeira montagem do grupo, uma parábola mítico-futurista retratando a dominação de um povo ligado aos ciclos da terra por uma horda bélica empestada por doenças ultra contagiosas, conforme Edgar Castro.

Para que se compreenda melhor esse lugar ocupado por Nando Lima na cena teatral da cidade, é preciso voltar à criação germinal, na qual já estavam apontados os principais traços da poética que desdobraria ao longo desses quase trinta anos, encontrando novos territórios e se consolidando como um artista singular. Esse acontecimento teatral data de 1990, a meu ver um momento bastante representativo de uma grande mudança no contexto do teatro de grupo em Belém. A nova década iniciou reverberando o efervescente movimento dos grupos amadores, com todas as experimentações e sobretudo as muitas trocas entre eles no Teatro Waldemar Henrique durante os anos de 1980.

Nesse contexto, o Usina Contemporânea de Teatro foi um dos grupos que, de certa forma, acabaram preenchendo parte do vazio deixado após a derradeira encenação de **Luís Otávio Barata** pelo *Cena Aberta: Em nome do Amor* (1990). Nesse mesmo ano, Nando estreou como encenador, já apontando o que seria o cerne de sua prática e de sua pesquisa. Embora tenha colaborado com alguns coletivos, como *Experiência*, *Cuíra*, *Gruta* e *Dramática Companhia*, foi no Usina que encontrou atores e atrizes dispostos a imergir com ele no tipo de experimentação que tanto lhe instigava. De 1989 a 2010, quando se desligou do grupo, esteve presente em quinze espetáculos, dos quais concebeu e dirigiu oito: *Anjos sobre Berlim* (1990), *The Hall* (1991), *Cal* (1993), *Sombra a l'ombre* (2000), *Leve Barato* (2002), *O Pássaro de Fogo do meu Coração* (2004), *80 já era!* (2006), *Frozen* (2006). Também atuou em três deles, além do solo *Leão Azul* (1991); assinou a concepção visual de outros quatro¹⁹² e colaborou com mais dois.¹⁹³

A década de noventa chegava apresentando novos caminhos através de muitas cenas simultâneas. No Usina Contemporânea, os núcleos se constituíram a partir de interesses diversos, unidos pelo sentimento “de ser Usina”: depois dos três primeiros espetáculos de rua (dois dirigidos por Wlad Lima e o terceiro, criação e direção coletiva), um núcleo permanecia

¹⁹² *Exercício nº 2 em Arrabal* (1989) e *Exercício nº 3*, em parceria com Anibal Pacha, *Ágora Mandrágora ou Santa Maria do Grão Agora* (2008) e *Eutanázio, o princípio do mundo* (2010).

¹⁹³ *À Deriva* (1992) e *Urbanidades* (1992).

na praça, com *Farsas Medievais*, dirigido por Miguel Santa Brígida, outro mergulhava no teatro de formas animadas – *Virando ao Inverso*, *À Deriva* e *Fausto*, tendo à frente o trio de bonequeiros Beto Paiva, Anibal Pacha e Dênis Moreira - e o terceiro resultava das inquietações de Nando, levando à cena um dos trabalhos mais experimentais da história recente do teatro paraense, *Anjos sobre Berlim* (1990). Além desses, Wlad Lima faria sua primeira incursão no teatro de porão, com *Dama da Noite* (1990), do qual Nando assinou a cenografia.

Anjos sobre Berlim mesclava teatro, vídeo e performance, numa dramaturgia fragmentada, cujo fio condutor era um roteiro escrito por Nando, inicialmente pensado para um vídeo. Imagens e citações referenciais do teatro, cinema, música e literatura se juntavam a textos de Fernando Pessoa, Clarice Lispector, Heiner Müller e Caio Fernando Abreu para falar da solidão urbana vista através da relação entre cinco jovens que dividiam um apartamento. Concebido especialmente para o Teatro Margarida Schivasappa devido à sua estrutura cenotécnica, o espetáculo adotava uma relação entre palco e plateia, semelhante àquela utilizada por **Luís Otávio Barata** em *Quarto de Empregada* (1976). Os cinquenta espectadores eram convidados a subir ao palco e, atravessando a cortina fechada, encontravam um ambiente fumacento, bancos e cinco corredores. Em cada corredor, os atores comentavam o vídeo de quarenta minutos exibido nos televisores, contando a história dos personagens, até que uma inversão provocadora colocava o público no centro do palco, enquanto os atores ocupavam o lugar de conforto.

Muitas características do que anos depois seria denominado por Hans Thies-Lehmann como teatro pós-dramático estavam presentes: a implosão do drama com começo, meio e fim, a simultaneidade, a importância equivalente de outros elementos da linguagem, o recurso do vídeo como possibilidade de construção de outra realidade, os traços de performance, o desnudamento da ilusão, o espaço e a cenografia como dramaturgia visual, entre outros. Destaco trecho de uma crítica publicada em um jornal local e, a seguir, imagens nas quais pode-se observar a proximidade dos espectadores, o monitor de televisão e a disposição espacial das cenas finais:

Anjos sobre Berlim é aquele tipo de espetáculo que diz-se, divide opiniões, o que é muito saudável para a cena paraense. É necessário, como já se disse, buscar novas linguagens para o teatro, com sugestões cênicas que o revitalizem e que nos mostre que a evolução existe, e é presente. É preciso dizer, na prática, que aqui também há inquietude por parte de quem procura, na arte, uma manifestação possível. E a moçada do Usina faz isso com muito empenho (Rui Rothe-Neves apud ANDRADE, 2012, p. 92).

Figura 110: *Anjos sobre Berlim* (1990).



Fonte: Acervo do Grupo.

Além de aspectos que seriam desdobrados por Nando durante os últimos trinta anos, lá estavam parceiros que também o acompanhariam em muitos desses processos criativos. **Anibal Pacha**, com quem já havia dividido a criação de cenografia e figurino em *Exercício nº 2 em Arrabal* e *Exercício nº 3*, fez o vídeo e contrarregragem. Logo depois, Anibal dirigiu seu solo *Leão Azul*, concebido no Porão da UNIPOP – Universidade Popular. Com **Leo Bitar**, que colaborou na contrarregragem e assinou a sonoplastia, trabalharia junto em mais oito espetáculos apenas no Usina Contemporânea de Teatro, além das várias colaborações no Estúdio Reator. Antes de abrir a loja de vinhos Discosaoleo no porão de sua casa em 2014, Leo atuou em *Frozen* (2006), último espetáculo dirigido por Nando no Usina Contemporânea de Teatro, no mesmo espaço, então chamado de U.Porão, no bairro da Campina.

Figura 111: *Frozen*, no U. Porão.



Fonte: Acervo do Grupo.

Ainda a partir de *Anjos sobre Berlim*, destaco outra dimensão de alianças, com encenadores que foram referências para Nando Lima. Uma das conexões se desenha em torno da opção pela forma de utilizar o espaço cênico, como já sinalizado anteriormente. Também em seu primeiro espetáculo, Luís Otávio Barata havia colocado atores e público no palco, apontando para um caminho de negação do formato tradicional do teatro. Nesse sentido, creio na existência de um elo entre as duas montagens, separadas no tempo por quatorze anos - *Quarto de Empregada* e *Anjos sobre Berlim*.

Apesar das diferenças quanto às proposições temáticas, dramáticas e estéticas, ambos apresentavam sugestões cênicas revitalizadoras. Luís Otávio Barata esgarçando o teatro como uma fala política, ao lado das companheiras Zélia Amador de Deus e Margaret Refkalefsky, e Nando Lima investigando as fronteiras entre teatro e mídias digitais. Creio que a condição de cenógrafos foi determinante para a maneira como pensavam a utilização do espaço em seus espetáculos. Um outro aspecto me parece comum aos dois diretores/cenógrafos: o movimento em direção a uma autoria integral da cena, no sentido do encenador que propõe texto, cenografia e espacialidade. Todos os trabalhos produzidos no Usina Contemporânea tiveram dramaturgia do próprio Nando, cuja escrita é muito imbricada com o processo de encenação. Diz ele: “Não sei pegar simplesmente um texto; ok, vou montar uma peça e vou apresentar no Teatro Waldemar Henrique, não é possível, pra mim, fazer isso” (LIMA, N., 2017). De forma bem semelhante a Luís Otávio, os autores, quando presentes, são recortados, apropriados e incorporados a uma fala própria. Essa recusa da dramaturgia fechada, tradicional, elaborada por outros criadores, aliás, é um traço em comum também com Wlad Lima.

Mais uma vez, um encontro entre dois criadores se mostra fecundo mesmo sem ter sido por ocasião da realização de um trabalho. Nando comenta sobre a interlocução com Luís Otávio Barata, mesmo sendo as ideias e os interesses tão diferentes:

Eu lembro que quando eu fiz o *Anjos sobre Berlim* eu conversei muito com o Luís Otávio, e ele foi ver. E a gente conversou muito, que não era nada do que ele achava que era teatro, o teatro dele era outra coisa, mas exatamente essa diferença, e que, depois de muito tempo, o que passou a me agradar, foi mais o fato, mais a performance que estava escondida ali, que não aparecia, porque ele acaba trabalhando muito a pílula (LIMA, N., 2017).

É curioso observar o quanto as aparentes diferenças podem manter ocultas semelhanças essenciais. Nando revela como percebeu, naquilo que considera um aprendizado às avessas, um outro traço implícito na poética de Luís Otávio que lhe interessava - a performance:

[...] depois, quando ele comentava os trabalhos dele, o que acontecia nos bastidores, e como acontecia na cena, nos espetáculos dele, muito tempo depois, depois de ler

mais sobre performance, é que eu fui entendendo o mecanismo que ele tava operando. Nesse sentido, eu começava a perceber, ah, então tem isso, e que é um aprendizado que vem às avessas, você nem sabe que tá, daquelas conversas, e nem fui muito próximo dele, mas imediatamente me vem uma frase, uma palavra que ele disse, em determinados momentos, ou determinadas atitudes, naquela cena, e que eu cheguei a ver depois. Então é uma pessoa que pra mim é referente também (LIMA, N., 2017).

No outro extremo, em **Geraldo Salles**, Nando diz reconhecer uma maestria no sentido das soluções cênicas. Ao contrário de Luís Otávio Barata, com quem nunca trabalhou diretamente, ele esteve próximo de Geraldo quando ainda dava os primeiros passos como cenógrafo. Após a passagem pelo Grupo Pé na Estrada, pautado pela busca das possibilidades mais experimentais, indo para a rua, desmontando um tanto dos princípios tradicionais da cena, ele e Edgar Castro participaram da montagem de *A Terra é Azul* (1988), no Grupo Experiência. Apresentado no Theatro da Paz, o espetáculo proporcionaria o contato com o popularmente chamado “teatrão”, inclusive com uma estrutura de produção impecável e profissionais que, sem dúvida, garantiram um aprendizado precioso.

A postura um tanto antropofágica de quem se interessa por todos os tipos de cena para depois criar a sua, favoreceu uma visão abrangente dos diferentes procedimentos de encenação. O Grupo Experiência lhe oportunizou exercitar a criação de cenários para o palco italiano e, ao mesmo tempo, de desenvolver a habilidade para solucionar a adaptação dos espetáculos em espaços inusitados como picadeiros de circo, por exemplo. Isso aconteceu quando Nando acompanhou o grupo nas apresentações no Projeto Mambembão, com *Foi Boto, Sinhá!*, no início dos anos noventa. Ele colaborou ainda como cenotécnico em *A mulher sem pecado*, de Nelson Rodrigues e *Quem te fez saber que estavas nu?*, peça de Zeno Wilde, e criou os figurinos e cenografia de *Senhora dos Afogados* (1990). A respeito do diretor, afirma:

O Gerado Salles é uma pessoa do truque, ele sabe usar, ele sabe como montar, ele fica olhando ali uma coisa e aí ele resolve a coisa. No fim, ele já não se pergunta mais, ele resolve, ele não quer saber o que está por trás, ele resolve, o que é uma sapiência também, porque no fim as pessoas querem ver aquela cena. E o Geraldo tem isso, ele monta o trabalho que as pessoas vão ver, ele costura as coisas, de um certo patamar do teatro, de um tipo de cena (LIMA, N., 2017).

Tantas vivências diversas e quase simultâneas foram essenciais para a formação como cenógrafo, figurinista e encenador. E, de fato, no período entre o final da década de 1980 e início de 1990, Nando transitou intensamente pelos grupos, conhecendo concepções diversas: “[...] fui me metendo onde dava e onde me interessava, porque aí também já tinha coisas que não me interessavam” (LIMA, N., 2017). O aprendizado vinha, também, da coragem de se colocar em várias funções: “Me dava o direito de trabalhar como ator, cenógrafo, figurinista, porque pra mim sempre foi muito claro isso, tinha que entrar na cena pra poder entender” (Idem). Em momentos muito próximos, por exemplo, estreou *Anjos sobre Berlim*, assinou

figurino e cenografia de um espetáculo dirigido por Cacá Carvalho (*Senhora dos Afogados*), foi para o Porão Cultural da UNIPOP, junto com Wlad (*Dama da Noite*), e, como ator, num monólogo dirigido por Anibal Pacha (*Leão Azul*).

Ao lado de Luís Otávio Barata e Geraldo Salles, Nando também menciona **Wlad Lima** e **Cacá Carvalho** como referências que alimentaram sua bagagem de encenador. Dez anos depois de *Dama da Noite*, ele voltaria a trabalhar com Wlad em outro porão, dessa vez no Teatro Bufo, onde colaborou em *Duas tábuas e uma paixão* (2001), da Dramática Companhia, e *ÁGUA AR DENTE* (2002), do Grupo Cuíra. Nando fala dela como uma das pessoas que mais o instigam:

A Wlad é uma pessoa que me ajuda a pensar na pergunta, embora quase eu não conviva com ela atualmente. É uma maneira de olhar pelo canto do olho e desconfiar daquela cena. Eu aprendi muito com ela nesse sentido, porque toda vez que eu a vejo fazendo um trabalho, eu na verdade fico olhando mais pra ela, me interessa muito vê-la trabalhar, saber como ela tá fazendo. Ou então ver uma coisa pronta e ficar pensando como foi a maquinação dela pra chegar naquilo, o que tava no fundo, fazer uma arqueologia, entender de uma maneira reversa, como os chineses fazem com a tecnologia (LIMA, N., 2017).

A meu ver, eis uma aliança estabelecida em torno das ideias e não propriamente da construção conjunta de uma obra e que, no entanto, pode ser tão potente quanto o trabalho lado a lado. Quiçá até mais, porque capaz de instigar por uma via indireta, ao tentar compreender o caminho da criação, quase escavando mentalmente esse percurso. Curiosamente, Nando se sente provocado por Wlad de forma parecida como ela relata o quanto Luís Otávio lhe despertava a vontade de descobrir aquilo que estava por trás da criação. Wlad, por sua vez, vê em Nando alguém com quem tem vários pontos em comum, um dos artistas com quem tem um parentesco poético.

A gente quase não tem contato, às vezes eu levo anos pra ver o Nando, mas eu acho ele muito parecido comigo. Apesar de, no final, o resultado estético ser tão diferente. Mas a gente trabalha muito parecido. Até o último trabalho dele, de rua. Uma maca, cheio de equipamento, vai andando, vai atravessando as pessoas. Ele vai atravessando a vida das pessoas no meio da rua. Pra mim é um teatro ao alcance do tato. Tem muito a ver! (LIMA, W., 2017)

Os resultados estéticos diferentes, portanto, não os distanciam, pois há algo bastante semelhante na essência das duas poéticas. O interesse comum pela experimentação em torno de questões formais, especialmente relacionadas ao espaço físico, em um constante exercício de tensionamento e busca de outras soluções cênicas, provocou a aproximação entre os dois. Ambos preferem o espaço da intimidade para seus espetáculos, como afirma Nando: “Tento chegar nas pessoas de uma maneira muito próxima, com muita verdade. Não me interessa os

falsos brilhos, a galera.”¹⁹⁴ Não por acaso, ambos construíram espaços que comportam, no máximo, trinta espectadores, talvez contaminados por esse modo de fazer desde a montagem dirigida por Wlad no Porão. Percebo ainda uma semelhança quanto ao sentido do fazer que extrapola a perspectiva de qualquer ganho material, ao contrário, são artistas dispostos a bancar seus projetos do próprio bolso. Nos dois encenadores, uma amplitude significativa entre os movimentos de desenvolver processos envolvendo um grande número de pessoas, o que demanda muita organização e objetividade, e outros quase sozinhos ou com uma equipe reduzida, usufruindo de maior liberdade na administração do tempo. O talento como cenógrafos é mais um traço em comum, aliás, entre os três: Wlad Lima, Nando Lima e Luís Otávio Barata.

Para Wlad, ambos produzem uma espécie de miragem, seja quando ele realiza um espetáculo itinerante, fazendo dos transeuntes seu público, seja quando ela entra na casa das pessoas por uma hora, levando um experimento cênico, como é o caso de *Oh de casa, posso entrar para cuidar?* Me ocorre, também, outro espetáculo dirigido por ela e Karine Jansen, na Escola de Teatro e Dança da UFPA, *A incrível e triste história de Cândida Erêndira* (2002), que caminhava pelas ruas de vários bairros contando a história escrita por Gabriel García Márquez. Apesar do espaço aberto e nada íntimo, sua poética estava inscrita nesse movimento de chegar perto das pessoas, atravessando suas vidas cotidianas e levando o teatro até elas. No caso da instalação-performance *Reator Eterno*, projeto contemplado pelo Rumos Itaú Cultural 2016, isso era até mais radical, pois moradores eram entrevistados durante o trabalho e nele inseridos:

¹⁹⁴ Disponível em: Teatro na era digital 51 m. Série Teatro e Circunstância. Direção Amilcar M. de Castro. <https://sesctv.org.br/programas-e-series/teatroecircunstancia/?mediaId=3e0bec6e241f8ad8fee91eea6561fec8>. Acesso em 03/12/2019.

Figura 112: *Reator Eterno*. Fotos: Dudu Lobato.

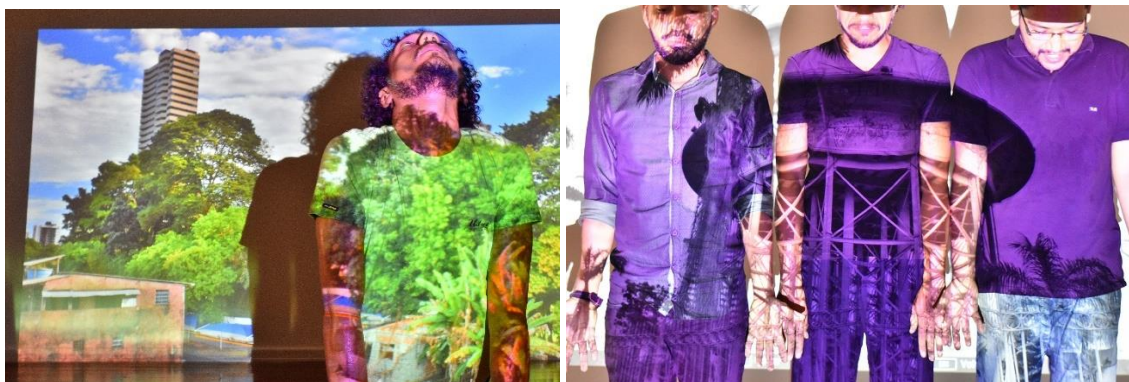


Aproveito para fazer um destaque nesse trabalho, no qual enxergo uma íntima relação entre o afeto e a poética, além de configurar uma ação artística que olha para seu entorno, de modo um pouco parecido ao que fez o Grupo Cuíra, no centro da cidade, desenvolvendo oficinas com as prostitutas. Como já mencionado antes, o espaço onde Nando Lima cria seus espetáculos é também a casa de sua família há cerca de cem anos. As fotografias feitas nos arredores foram motes para a criação das cenas e vídeos mapeados ilustravam a passagem do tempo e as transformações do local. Elementos da memória pessoal fundidos à memória inscrita na cidade geram uma percepção e uma fala sobre a realidade de um pedaço da cidade, o que também é uma maneira de se ver enquanto habitante dessa Amazônia urbana.

Nela, há espaço para o enorme e secular taperebazeiro, para o qual Nando olha todas as manhãs, há cinquenta e três anos, e cujos frutos adoçaram as brincadeiras dele e de seu pai, Evaristo Alcantarino de Queiroz. Há espaço também para uma interessante associação entre a estrutura arquitetônica da Caixa d'Água, no bairro de São Brás, e grafismos que

costuram, comentam a história de nossas várias peles, e remetem aos desenhos marajoaras e tapajônicos da Amazônia, reproduzidos pelos índios em suas peles, e as modernas tatuagens dos jovens do hip hop que hoje dançam à sua sombra de lua, nas noites de sextas-feiras nas praças de São Brás.¹⁹⁵

Figura 113: Pesquisa com projeções. Fotos: Dudu Lobato.



¹⁹⁵ Disponível em: <https://estudioreator.wixsite.com/reatoreterno/pesquisa>. Acesso em 02/12/2019.

Percebo um exercício de invenção artística muito singular, com enorme capacidade de amalgamar a dimensão íntima e a coletiva. Uma das tantas traduções do que é viver e ser artista na Amazônia, onde convivem tantas peles e tantas histórias. O olhar apurado de Nando enxerga e nos mostra conexões possíveis entre os elementos mais urbanos e aqueles mais ligados à ancestralidade. Ainda que não seja aparente, deve mesmo haver algo de tribal nos garotos que dançam hip hop nessa metrópole amazônica.

A tribo urbana, mais especificamente aquela ligada ao teatro, os jovens artistas que na década de oitenta viveram o período de grande efervescência, inspirou a criação do espetáculo *80 já era!* (2005), através de um projeto contemplado pela Bolsa de Pesquisa, Criação e Experimentação Artística do IAP. Parte dessa geração, Nando Lima passeia com muito humor e deboche por essa época de descobertas e perdas, já que o amplo e promissor horizonte artístico perdia um pouco do brilho a cada morte em decorrência da AIDS. Em seu oitavo espetáculo pelo Usina Contemporânea de Teatro, o diretor também revisitava o próprio percurso artístico de dezoito anos, entremeado a citações de episódios políticos e espetáculos importantes, mas também das músicas, boates e *points* que marcaram a juventude de Belém do Pará. A seguir, destaco uma bela síntese de Nando sobre a ideia do trabalho:

Afirmção que atualiza a certeza do que vivemos naquela década, em que começamos a construir nossa trajetória em busca do diálogo entre nós; homens e mulheres criados dentro da urbe amazônica chamada Belém, e o fato artístico, principalmente o teatro. Encenamos neste momento, e com a técnica que perseguimos desde a década de 80, os nossos dias de fúria, de colisão e desencontros com o tempo, a palavra, a ação, o conflito e a imagem. A estética que destroçamos, abocanhamos e fizemos com que, domada, agisse a nosso favor para espelhar a cara que temos hoje, e o reflexo da cultura em que vivemos, essa de gente postada e crente no aluvião da cidade, nos sons de tráfego e rio e chuva, na cor ácida e na fumaça dos cigarros, na luz inclemente e insone dos leds. Este espetáculo multimídico plasma com todas as certezas o mais íntimo de um processo de dezoito anos de busca e interação desses artistas com seu meio de expressão.¹⁹⁶

Figura 114: *80 já era!* (2005). Acervo: Nando Lima.



¹⁹⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=n0OVnfvGF2U>. Acesso em 02 de dezembro de 2019.

De volta aos encenadores que o atravessaram, Nando se refere a Cacá Carvalho, com quem trabalhou pela primeira vez em 1988, em *A Terra é Azul*, e depois em *Senhora dos Afogados*, pelo Grupo Experiência, e em *Toda minha vida por ti* e *Hamlet – um extrato de nós*, pelo Grupo Cuíra, como outra influência:

Uma pessoa que é um mestre, que eu passei a admirar e que me influenciou muito, é o Cacá. Ele vai pra uma certa expertise, de saber o porquê de cada coisa. Aí, já ao contrário da Wlad, ele tem certeza das coisas. Quando ele resolve colocar, no fim, quando ele põe a público, ele sabe exatamente o que ele fez. A sensação que eu tenho é essa, posso estar enganado, mas parece que ele já não desconfia mais, ele sabe colocar um ponto final nas coisas. Pode até não ter chegado onde ele quis, mas ele lapida o ator (LIMA, N., 2017).

Desconfiar de tudo o que faz, rejeitar certezas, fugir do já conhecido, colocar-se desafios, dar um passo além, brincar, se divertir, buscar o risco, não ter vergonha até do mal feito, “forçar a barra, lá na beirinha”, são atitudes que balizam seus procedimentos criativos, conforme afirma:

O que eu tento cada vez mais é fugir da especialidade extrema. A mim interessa o erro e a confusão. Então, por isso eu me dou o direito de ir pra cena, e eu sou um péssimo ator, mas eu vou pra cena porque eu não tô preocupado com a expertise do ator, mas outras questões me passam, e aos poucos vou tentando dialogar com quem se interessa sobre outras questões que não são o máximo da técnica. Inclusive, eu acho engraçado ver as pessoas discutindo com tanta seriedade, veemência, apopléxicas, uma apoplexia instalada na absoluta razão do que ela faz (LIMA, N., 2017).

Nando lembra de um processo que decidiu interromper durante algum tempo por achar que estava se repetindo. A criação de *Black Rock* (2016/2017), seu quinto trabalho sozinho em cena, trouxe a necessidade de se distanciar, de observar-se a si mesmo, porque sentiu que não estava chegando onde queria. Desmontou tudo e começou a refazer: “Eu me dou o direito desse espaço de construção”, diz ele, mencionando a imagem que ouviu de Cacá Carvalho, há muitos anos: “O pássaro que voa e que também observa.” Ele acrescenta que o receio não é apenas de não se repetir, mas de se perguntar o tempo todo sobre o sentido da obra. É um “correr atrás do rabo”, mas num círculo que nunca é igual, já que o próprio sujeito criador passa por muitas coisas que o modificam. Uma certa complexidade é um outro aspecto destacado por ele: “Sempre passa por uma coisa muito mais complicada de resolver, entendeu? (risos) Não é que seja melhor ou pior, enfim, é sempre mais cheia de arestas e de pontos pra resolver” (LIMA, N., 2017).

Essa disposição já estava apontada desde os primeiros trabalhos. Um deles é *Cal* (1993), realizado em parceria com a Casa de Estudos Germânicos da UFPA e Fundação Curro Velho, no qual construiu uma grande geodésica nos jardins da Casa da Linguagem. Chamada de domus, essa estrutura de madeira coberta por um tecido de algodão cru se autossustentava e

fazia com que não incidissem sombras vindas de fora. Projetada por George Venturieri¹⁹⁷, permitia a utilização de planos altos da cena e chamava a atenção de quem passava: “Parecia uma nave espacial pousada...” (Lima apud ANDRADE, 2012, p. 116).

Figura 115: Nando Lima, Dênis Moreira e Leo Bitar, em *Cal* (1993).



Fonte: Acervo do Grupo.

Mais de duas décadas depois, Nando dá mostras do quanto permanece disposto ao complexo. Em *Jantar Zumbi* (2017), “armou um circo enorme”, trabalhando com uma equipe de quase quarenta pessoas, entre atores e técnicos. O espetáculo, criado a partir do texto de Matei Visniéc¹⁹⁸, teve sua única apresentação filmada por dez câmeras que interferiam diretamente na cena, gerando trinta horas de imagem. Ele está editando esse material, do qual intenciona formatar um filme. Ao contrário de quando trabalha sozinho e o fluxo da criação segue muito livremente, foi preciso definir um cronograma e segui-lo à risca, pois eram onze atores e atrizes que tiveram apenas quatro ensaios juntos.

Durante três meses, Nando se dedicou a produzir e aglutinar pessoas em torno de sua ideia. Entre eles, velhos parceiros como Anne Dias, que começou a fazer teatro com ele, ainda adolescente, no Colégio Augusto Meira, e depois no Usina Contemporânea, em *Anjos sobre Berlim*; Margaret Refkalefsky, com quem havia trabalhado no início da década de noventa, em *Brancabartase*, numa tentativa de reativar o Grupo Cena Aberta, do qual ela foi cofundadora;

¹⁹⁷ Arquiteto e artista plástico paraense.

¹⁹⁸ Romeno naturalizado francês, o dramaturgo vive e trabalha na França há cerca de 30 anos, desde que ali se refugiou da ditadura de Ceausescu. Considerado por muitos “o novo Ionesco”, por dar continuidade ao gênero do teatro do absurdo, suas peças têm sido traduzidas e montadas em mais de vinte países. No Brasil, já estiveram em cartaz: *A História do Comunismo Contada aos Doentes Mentais*; *A Volta para Casa*; *O Último Godot*, entre outras. Recebeu, em 2016, o Prêmio Jean Monnet de Literatura Europeia pelo livro *O Negociante de Inícios de Romance*. Disponível em: <https://www.erealizacoes.com.br/colaborador/matei-visniec>. Acesso em 06/01/2020.

e o fotógrafo, artista plástico e professor Alexandre Sequeira, sempre presente nas produções do Estúdio Reator. Outros vieram de um convívio mais recente, como Pedro Olaia, Danilo Bracchi, Pauli Banhos, Sandra Perlin e Dudu Lobato. Sem medir esforços, gastou dez mil reais do próprio bolso: “[...] eu não compro roupa, não gasto, não viajo, meu luxo é dar uma doidice na minha cabeça, eu quero fazer é isso, tá acabado” (LIMA, N., 2017).

Figura 116: *Jantar Zumbi* (2017).



Fonte: <https://www.reator.net/jantar-zumbi>.

Por outro lado, o intuito de estar em cena sozinho era outro aspecto já presente desde *Leão Azul* (1991), no qual operava som e luz. Objetos simples como um candeeiro, um spot artesanal e um radinho deram lugar a equipamentos sofisticados, os quais também opera sozinho, a exemplo de *Morgue Insano and Cool* (2010), *Incidental* (2011), *Sweet Batata* (2013) e *Black Rock* (2016/2017). O jogo declaro e escuro, aliado a elementos como areia e água, encontraram desdobramentos em luzes sincronizadas, projeções e placas de poliestireno que criam uma realidade polidimensional. Tecnicamente, os recursos foram se aprimorando, por meio do constante exercício de deglutir as referências despudoradamente, sempre se pautando no risco, mas sem a pretensão de inventar novidades, como ele mesmo observa.

Figura 117: Nando Lima em *Leão Azul* (1991) e *Black Rock* (2017).



Fonte: Acervo de Nando Lima. Fotos: Anibal Pacha e Dudu Lobato.

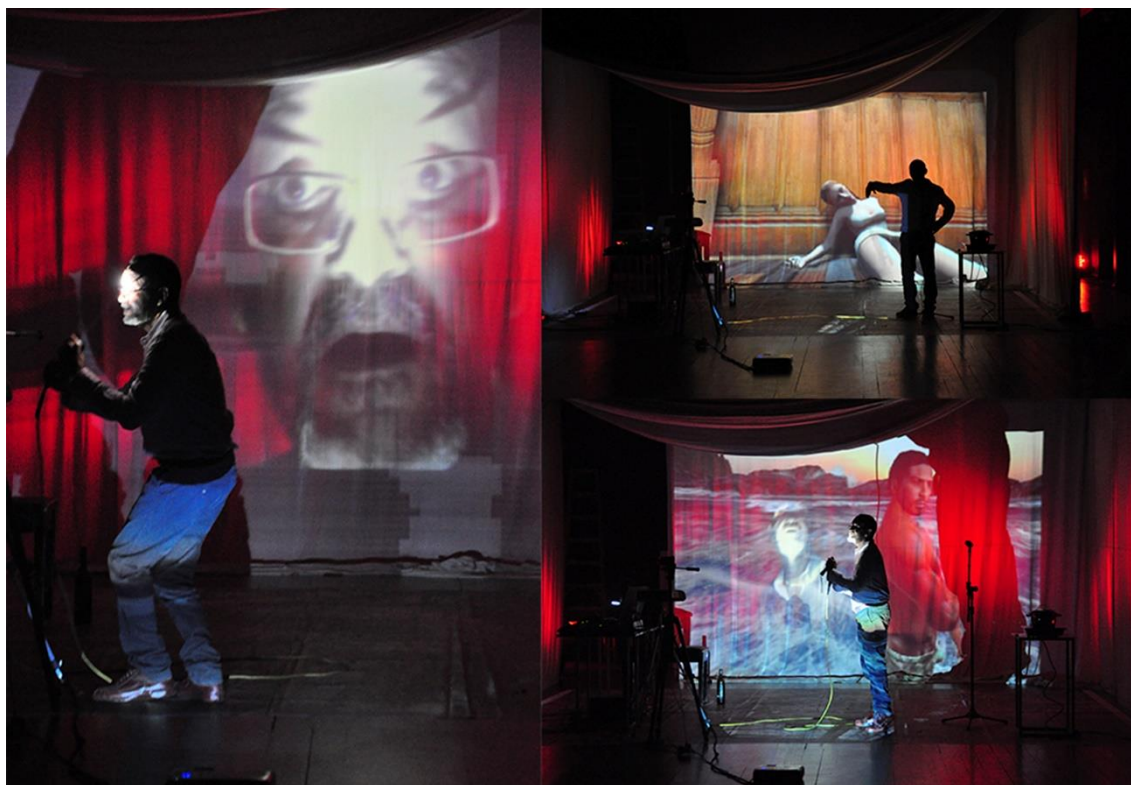
Uma densa trajetória vem se desenhando desde o primeiro trabalho do artista que sempre se colocou a necessidade da experimentação contínua. No “cercadinho” de *Leão Azul* já estava posto seu desejo de buscar uma relação com o espectador fora dos padrões tradicionais. Não havia lugares para se sentar, e sim a liberdade de assistir de onde quisesse. As três décadas como criador, completadas exatamente em 2019, não deixam dúvidas quanto à procura de novas maneiras de se dizer em cena, dizendo muito sobre nosso tempo e nosso lugar. Em plena era digital, Nando fala um pouco de nós todos ao falar de si mesmo. Novas tecnologias servem ao intuito de provocar um deslocamento no ritmo massacrante do cotidiano e assim fazer surgir “um parêntese desse entorpecimento”¹⁹⁹ através do encontro com os poucos espectadores que vão até seu espaço. Atualizados, temas como solidão e impermanência, envoltos em referências do universo pop se mantêm em seu arcabouço criativo.

A presença real do artista se mistura a “personagens que se apresentam por meios virtuais, criados em um universo feito de pixels, quase de gás (como delirou Artaud)”²⁰⁰. São gerados por meio do *Second Life*, ambiente utilizado por Nando enquanto laboratório on line para as performances, facilitando a construção de elementos cenográficos, mas também incorporados pela dramaturgia de vários trabalhos, como em *Sweet Batata*, por exemplo. As câmeras em tempo real e as possibilidades do uso da internet na cena ampliaram significativamente o espectro de recursos disponíveis para as várias cenas, em que muitas vezes surgem “emoções sublinhadas ou colocadas em alguma ‘nuvem’ com acesso garantido para quem tem as senhas corretas.”²⁰¹

¹⁹⁹ Disponível em: <https://www.reator.net/black-rock>. Acesso em 05/12/2019.

²⁰⁰ Disponível em: <https://www.reator.net/--sombra-dos-homens-ausentes>. Acesso em 05/12/2019.

²⁰¹ Disponível em: <https://www.reator.net/sweet-batata>. Acesso em 04/12/2019.

Figura 118: *Sweet Batata* (2017).

Fonte: <https://www.reator.net/sweet-batata>. Fotos: Dudu Lobato.

Além dos já citados, no rol dos principais encontros criativos estão o bonequeiro e performer Jefferson Cecim e o roteirista, iluminador e cofundador do In Bust Teatro com Bonecos David Matos, com os quais a parceria se estabelece a partir de 2000, com *Sombra a l'ombre*. O espetáculo dirigido por Nando, no mesmo período em que os três moraram juntos e compartilharam o interesse em experimentar sombras e músicas, era também um ótimo pretexto para se divertirem. Dez anos depois, David passa pelo Estúdio Reator integrando o Coletivo Miasombra, com o espetáculo *À Sombra de Dom Quixote* (2011), do qual também participava Milton Aires, que atuou em *Eutanázio, o princípio do mundo* (2010), do Usina Contemporânea de Teatro, e em *80 já era!* e *Frozen*, ao lado de Nando e Andréia Rezende, ex-integrante do Usina.

Jefferson Cecim encontrou, no Estúdio Reator, o espaço e os companheiros ideais para desenvolver sua pesquisa em torno da linguagem de bonecos para adultos, à qual se juntaram Nando e Leo Bitar. Faço aqui um destaque sobre sua trajetória, por considerá-la um bom exemplo de como os afetos são determinantes para a criação das poéticas da cena. *Virando ao Inverso* foi o espetáculo responsável pela paixão de Jefferson pelos bonecos. Encantado, começou a seguir o Usina Contemporânea por todos os lugares onde se apresentavam. Acabou ficando amigo da trupe, mas principalmente de Beto Paiva, com quem fez alguns trabalhos.

Depois da morte de Beto, participou das primeiras montagens do In Bust Teatro com Bonecos, até fundar, junto com Dênis Moreira e Leo Bitar, o Usina de Animação, em 1998. A partir de 2006, decidiu investir em um caminho mais solo, e *Red Bag* (2013) é um dos experimentos desenvolvidos no Reator.

Figura 119: Jefferson Cecim em *Red Bag* (2013).

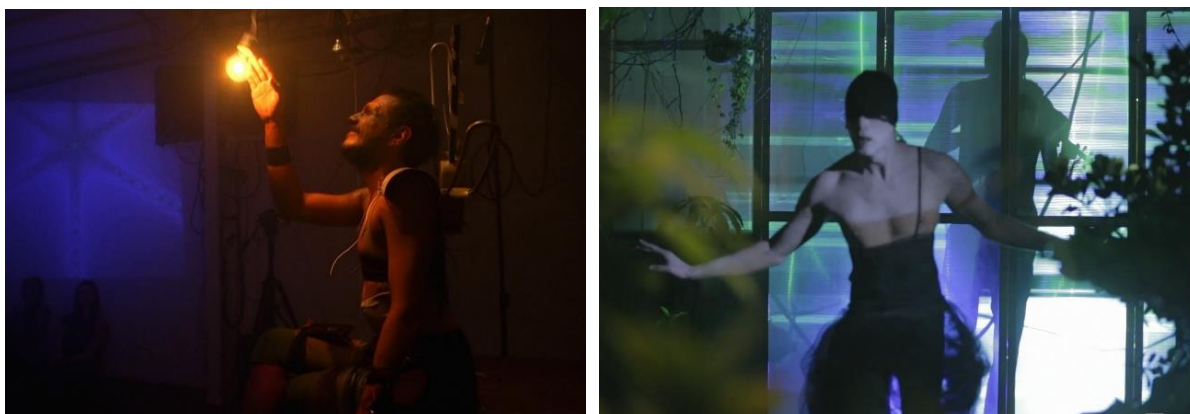


Fonte: <https://www.reator.net/red-bag>. Fotos: Dudu Lobato.

Pedro Olaia se aproximou de Nando quando atuou em *Frozen* (2006), e depois também passa a ter no Estúdio Reator um abrigo para sua pesquisa em torno da linguagem da performance. *TRANSOPHIA* (2014) tem direção e visualidade de Nando, e surge do desejo de investigação artística de Pedro - engenheiro elétrico e ator formado pela Escola de Teatro e Dança da UFPa - em torno do universo *drag* e da crítica ao consumo, com vistas à reutilização de materiais diversos; neste caso, o lixo tecnológico. Já Danilo Bracchi - fotógrafo, bailarino paulista radicado no Pará - tem em Nando Lima um parceiro na criação de cenografia, iluminação e vídeos dos espetáculos da Companhia de Investigação Cênica²⁰², dirigida por ele. No Estúdio Reator, Danilo teve também o espaço para desenvolver a performance *Bailarina Fassbinder* (2011), desdobramento de um personagem interpretado por ele no espetáculo da UNIPOP *O Lixo, a Cidade e a Morte* (1995), de Rainer Fassbinder.

²⁰² Criada em 2008, desenvolve projetos artísticos são voltados essencialmente para a difusão, capacitação, câmbio com diferentes artistas e experimentação da linguagem da dança contemporânea através da criação de espetáculos e performances, explorando seus possíveis diálogos com diferentes vertentes artísticas. Disponível em: <https://www.ciacenica.com/sobre>. Acesso em 06/01/2010.

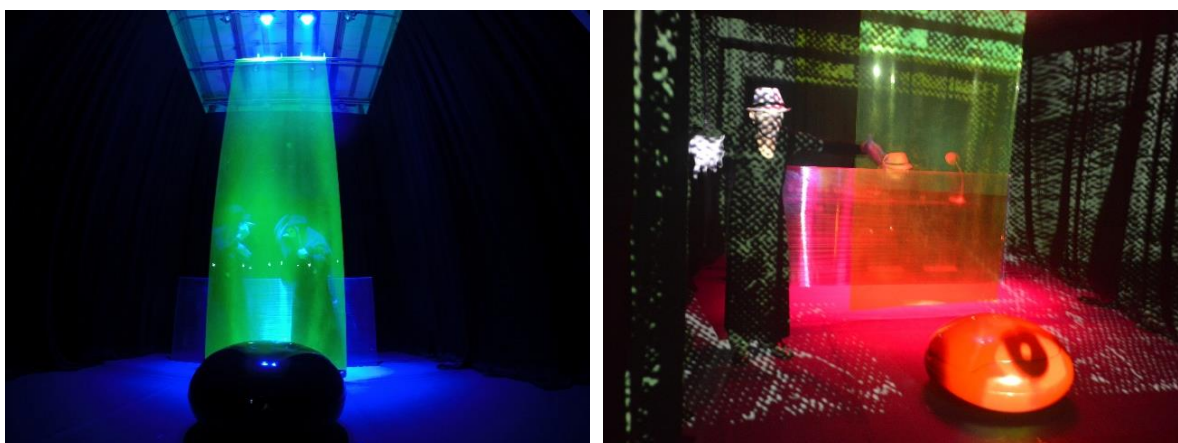
Figura 120: Pedro Olaia em *Transophia* e Danilo Bracchi em *Bailarina Fassbinder*.



Fonte: <https://www.reator.net/transophia>.

Dudu Lobato torna-se outro parceiro muito frequente nas criações, participando de todos os processos desde 2015, com *À Sombra dos Homens Ausentes*, no qual dividem a direção, roteiro, cenografia, iluminação, sonoplastia e vídeos. Para falar sobre a “diluição de fronteiras entre as atitudes da vida real, cotidiana e social, e a alimentação interna do indivíduo, suas gêneses secretas, desejos, impulsos contidos e dissimulados”²⁰³, a dupla de performers interagem com câmeras em tempo real, vídeos gráficos, sonoridades em loops, gravações das próprias vozes, livres da preocupação em fabular, mas, sim, criar “um efeito caleidoscópico do tempo e situação atual, panaceia de fluxos.”²⁰⁴

Figura 121: Nando Lima e Dudu Lobato em *À Sombra dos Homens Ausentes* (2015).



Fonte: <https://www.reator.net/--sombra-dos-homens-ausentes>.

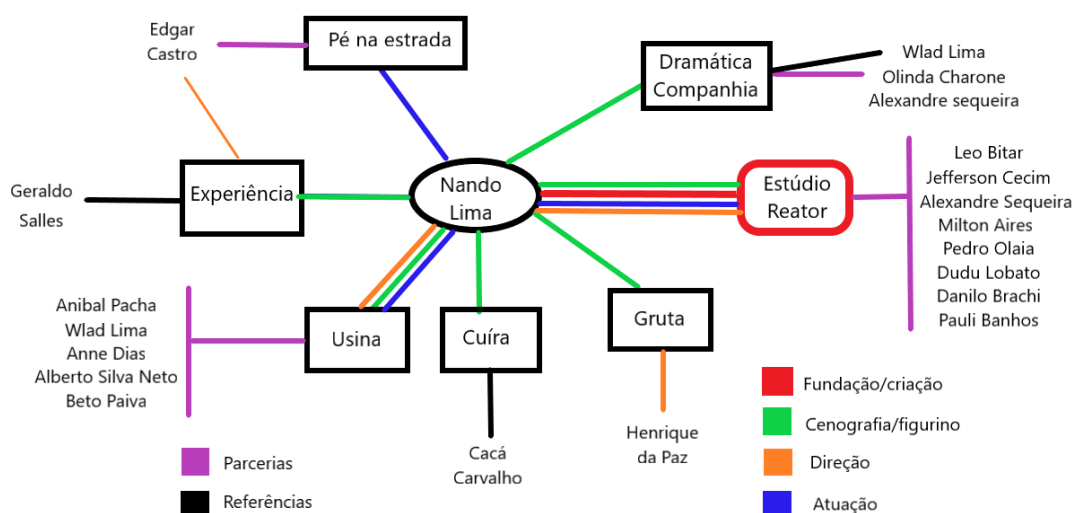
²⁰³ Disponível em: <https://www.reator.net/--sombra-dos-homens-ausentes>. Acesso em 15/12/2019.

²⁰⁴ Idem.

Comemorando os oito anos de existência do Estúdio Reator, Nando Lima criou uma Cineperformance intitulada *2920 dias de Insanidade*. Esse trabalho me parece bem apropriado para ressaltar um princípio presente em sua dinâmica criativa: o de permanecer fiel à pesquisa que escolheu, sem, no entanto, deixar de buscar outros formatos e possibilidades. Junto com Dudu Lobato e mais vinte e dois convidados²⁰⁵, Nando revisitou cenas de seis trabalhos²⁰⁶, ampliando-as e adequando-as para o palco do Teatro Margarida Schivasappa. Em comum, a questão da operação técnica, feita de dentro da cena e como parte significativa dela. Reeditadas, mantinham suas ideias originais, mas eram capazes de ganhar e construir novos sentidos, adquirindo novas leituras possíveis.²⁰⁷

A seguir, os diagramas que indicam as principais alianças e referências, além dos trabalhos em cada coletivo:

Figura 122: Diagrama de conexões de Nando Lima.



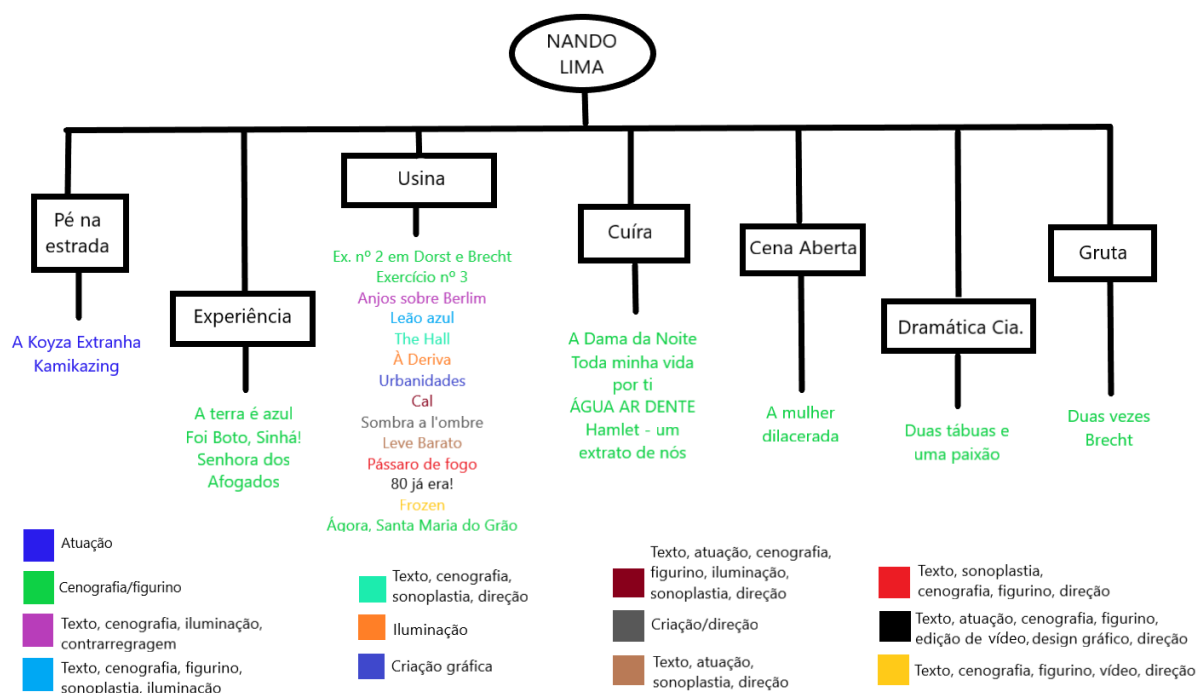
Fonte: Elaborado pela autora (2019).

²⁰⁵ Afonso Gallindo, Alexandre Sequeira, Anne Dias, Edielson Goiano, Danilo Bracchi, Denis Bezerra, Heloísa Barbosa, Jeferson Cecim, Margaret Refkalefsky, Orlando Maneschy, Pauli Banhos, Pedro Olaia, Pnk Sabbath, Rafael Lima, Renato Torres, Sandra Perlin, Tadeu Lobato, Wan Aleixo, Waldete Brito, Yeyé Porto, Ysmaille Ferreira, Vandiléia Foro.

²⁰⁶ *Morgue Insano and Cool* (2010), *Incidental* (2011), *O Coração na Curva de um Rio* (2012), *Sweet Batata* (2013), *À Sombra dos Homens Ausentes* (2015) e *Black Rock* (2017).

²⁰⁷ Disponível em: <https://www.reator.net/2920-dias-de-insanidades>. Acesso em 02/01/2020.

Figura 123: Diagrama dos espetáculos de Nando Lima nos grupos.



Fonte: Elaborado pela autora.

Um dos aspectos que ficam evidenciados no diagrama acima é a capacidade de Nando em se desdobrar em múltiplas tarefas, indicando o envolvimento absoluto com a criação dos trabalhos que assina. Sem exceção, todos têm dramaturgia dele, o que reforça o caráter autoral da sua produção. Assinalo que essa singularidade das várias funções assumidas por ele, me obrigou a buscar um modo também particular de construir o diagrama.

Assim como consegue dar conta de diversas frentes criativas no mesmo trabalho, sabe administrar bem o tempo para realizar diversos projetos simultâneos. Na ocasião de nossa conversa, em junho de 2017, comentou que havia quatro deles dividindo sua atenção: “Cada coisa eu vou tocando um pouquinho, como gavetas mesmo, que eu abro e fecho” (LIMA, N., 2017). As novas ideias vão sendo anotadas no celular e invariavelmente nascem já misturando várias camadas: “Vem tudo junto, eu não consigo pensar num texto, depois como vai ser encenado. É tudo muito junto e muito esférico, como um planeta, um universo, começa a entrar e vai entrando numa órbita” (Idem).

Ressalta o interesse para o que está além do ato de se colocar em sala de ensaio, para a potência do processo criativo na geração de pensamentos. Na construção de sua flor artificial (imagem usada por Cacá), prima por estar na beira eterna do abismo. Nesse sentido, o Estúdio Reator lhe dá a oportunidade do delírio pessoal: “Adoro ensaiar sozinho, porque meu ensaio geralmente dura o dia inteiro. Os processos têm essa tranquilidade pra existir” (LIMA, N.,

2017). Portanto, habitar o mesmo lugar onde inventa sua poética permite o devaneio solitário que segue um fluxo próprio, não submetido a um horário instituído.

Para Nando, a relação de afeto instaurada a partir do envolvimento das pessoas com os projetos acaba colocando todos em pé de igualdade: “[...] imediatamente a pessoa é acolhida como um membro daquele grupo, não como um calouro, isso não existe. É importante que a pessoa se sinta capaz de dar opinião e ser respeitada na sua opinião” (LIMA, N., 2017). Ele assume, portanto, o papel de disparador do processo, criando o espaço para que cada criador contribua com autonomia segundo suas habilidades. Nos diálogos criativos, ele vê o afeto como um componente que permite uma troca sustentada na absoluta sinceridade:

Eu posso dizer qualquer coisa pra ele, que eu gostei ou não gostei, não é possível, isso não me cabe, não me interessa. A pessoa pode até se ofender, mas o afeto que existe vai dar um desconto, vai compensar e administrar, porque no fim o que interessa é que a gente faça uma outra coisa maior, entendeu? [...] Então, nesse sentido, essa troca ela é estabelecida, e de alguma forma, as assinaturas aparecem e aí nesse sentido acaba virando um grupo (LIMA, N., 2017).

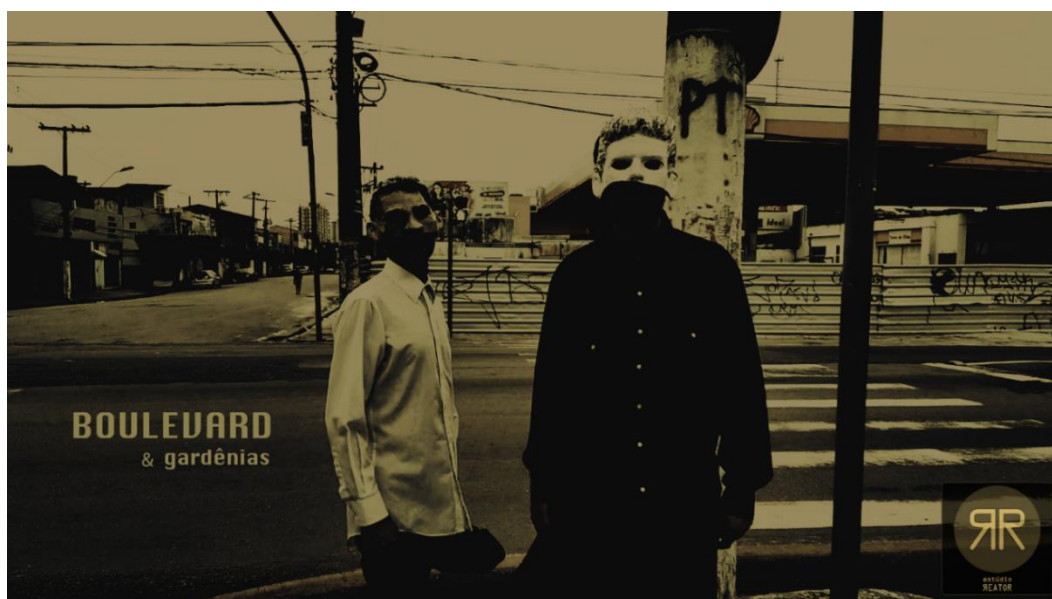
Por outro lado, observa que alguns trabalhos dos parceiros que desenvolvem seus projetos no Reator acabam tendo uma vida mais curta em virtude dos ruídos nas relações pessoais. Cita o exemplo do Projeto Curimbó, coordenado por Danilo Bracchi, opinando que os dois “espetáculos belíssimos”, resultantes de um investimento financeiro e de tempo significativo, foram apresentados durante apenas três dias, exatamente porque o elenco não conseguiu administrar dificuldades nas relações, diminuindo a potência do trabalho. Ele afirma: “Nesse sentido é que eu não quero, eu prefiro trabalhar com afeto, ou cuidar para que essas relações sejam tranquilas” (LIMA, N., 2017).

Sem uma agenda rígida, a maior parte da programação do Reator é gratuita, no caso dos trabalhos financiados por editais públicos. Quando isso não acontece, é o próprio Nando quem se responsabiliza pelos custos de suas produções, com o salário que recebe na SECULT - Secretaria Executiva de Cultura do Estado do Pará. No caso de projetos de outros artistas, há uma negociação que considera a relação entre o tempo necessário de permanência da equipe no espaço e o custo de manutenção do espaço. É importante registrar a atuação enquanto gestor, sobretudo o período em que Nando dirigiu o Teatro Experimental Waldemar Henrique, de 1999 a 2005, onde propôs projetos como o Pauta Residência, através do qual o grupo vencedor do edital poderia realizar todo o processo de montagem no mês de julho e apresentar durante os fins de semana de agosto.

Para nossa sorte, Nando Lima permanece incansável, criando obras surpreendentes e exercitando o ser aracniano, tecendo redes que nascem em seu espaço de trabalho, mas que vão se espalhando pela cidade. O olhar capaz de vislumbrar novos tempos aponta as setas para o

futuro. O gosto pelo risco ainda será, certamente, fonte de muitas e muitas cenas. Como um fim provisório, diante da abundância de potência criativa, escolho uma imagem da performance mais recente, na qual ele dirige Jefferson Cecim e Dudu Lobato, e um pequeno trecho bem representativo da crescente negação daquilo que ficou preso no passado.

Figura 124: Jefferson Cecim e Dudu Lobato em *Boulevard e Gardênias* (2017).



Fonte: <https://estudioreator.wixsite.com/boulevard>

“*Boulevard & Gardênias* deplora os gestos dos velhos humanos que se refletem nessa poça turva, a urbe coalhada de becos onde pisamos nas tábuas de palcos podres, e então por isso sugerimos: queimem os teatros, não precisamos deles...” (LIMA, N., <https://estudioreator.wixsite.com/boulevard>)

5. A REDE VISTA DE CIMA

Diante de expressões tão plurais, materializadas através de poéticas teatrais distintas e ao mesmo tempo com tantas contaminações, correspondências e até mesmo semelhanças, cabe refletir a respeito do modo de articulação entre elas em uma perspectiva mais abrangente. Sendo o teatro uma realidade metafórica criada a partir da realidade cotidiana, como afirma Dubatti (2016), é possível extrair, dos grupos aqui abordados, visões de mundo tão diversas quanto complementares, presentes na base das diferentes concepções teatrais que, por sua vez, dão sustentação às poéticas, sempre provisórias, já que definidas por discursos históricos e, por isso, permanentemente sujeitas a revisões.

Conforme os pressupostos da Poética Comparada (DUBATTI, 2016), a concepção de teatro é “a forma como, prática (implícita) ou teoricamente (explícita), o teatro concebe a si mesmo e concebe suas relações com o conjunto do que há no mundo: o ser humano, a sociedade, o sagrado, a linguagem, a política, a ciência, a educação, o sexo, a economia etc” (2016, p. 62). Observando uma vez mais o conjunto das poéticas dos oito grupos, além do coletivo formado em torno do Espaço Reator e do trabalho de Nando Lima, é fácil constatar a coexistência de perspectivas singulares de invenção de mundo. Seja através do teatro engajado politicamente ou do que se quer entretenimento; do teatro feito com base no texto dramático ou em sua negação; do teatro que busca no real motivos para rir ou chorar; do teatro que obedece a convenções cênicas ou do que se lança a experimentações; do teatro cujo elemento central é o *clown* ou o boneco; do teatro que deseja traduzir os temas locais; do teatro que se aproxima dos recursos midiáticos e tecnológicos.

Ainda pela lente da filosofia teatral, estas seriam, simplificada, macropoéticas delineadas a partir de micropoéticas. Ou seja, as poéticas dos grupos ganham contornos a partir das poéticas dos indivíduos. Ao lado delas, Dubatti aponta as arqui-poéticas como “modelos lógicos, de formulação rigorosa e coerente, disponíveis universalmente e não necessariamente verificáveis na realização de uma micropoética ou uma macropoética” (2016, p. 57). Segundo ele, ambas são espaços de heterogeneidade, hibridez e mescla de convenções, e a convivência entre elas constitui o que ele chama de comunidade poética. Ele destaca que os vínculos entre as poéticas são rizomáticos, pois estão inter-relacionadas e muitas vezes são inferidas umas das outras (Idem, pp. 57-59). Estando meu interesse voltado exatamente a esses vínculos, concretizados através dos acontecimentos teatrais, importa atentar para as interseções, para aquilo que diferencia os grupos e para aquilo que os une, e tocar em aspectos comuns aos coletivos.

5.1. O MOVIMENTO DE GRUPO DE BELÉM DO PARÁ

Imagino, depois de sobrevoar e pousar em cada platô desse rizoma, poder me distanciar, em sentido contrário ao pouso, para que o campo de visão se amplie novamente e ainda seja possível perceber aspectos gerais desse conjunto. Na primeira camada dessa rede estão as diversas composições dos grupos em diálogo com a cidade, constituindo o panorama do movimento teatral de Belém. Uma composição macro, de onde emerge o pensamento de uma categoria, cuja potência pode ser maior ou menor, a depender da capacidade de organização e

de outros fatores, como as reais condições de ocupar os edifícios teatrais ou manter as próprias sedes.

Nesse sentido, sublinho o quanto a década de 1980 foi pródiga, pois a força dos grupos reverberava nos vínculos entre os artistas, e ao mesmo tempo aumentava em virtude desses vínculos. O poderoso sentimento de pertencer a um determinado coletivo – algo que os assemelhava a tribos - não impedia que atores, atrizes, diretores, diretoras, técnicos e técnicas trabalhassem com outros grupos; era muito comum participar de dois processos simultaneamente, ou até mesmo adiar os ensaios com o próprio grupo para socorrer a um outro. A despeito de todas as diferenças, a amizade está na base desse movimento aglutinador que, a meu ver, deveu-se também à inauguração do Teatro Experimental Waldemar Henrique e à presença de Luís Otávio Barata, ambos intimamente relacionados.

No espaço mais emblemático das lutas dos grupos, inúmeros atores tiveram suas trajetórias atravessadas por outras tão marcantes, como a desse encenador e agitador cultural que construiu uma verdadeira trama, na qual se trançaram várias concepções éticas, estéticas e políticas. E foi esse teatro experimental, modelar, aberto a infinitas possibilidades de uso, o marco de uma cena que traduziu o exercício de liberdade, numa época de transição e abertura política, embora as patas pesadas da censura ainda se fizessem sentir, especialmente nos espetáculos do Grupo Cena Aberta. Ao Teatro Experimental Waldemar Henrique, muitos artistas têm suas histórias de vida umbilicalmente ligadas e, emprestando as palavras do ator Edgar Castro, em uma conversa informal²⁰⁸, tiveram suas células-tronco teatrais ali geradas.

Lugar de alguns dos acontecimentos mais importantes do teatro em Belém, o “Waldeco”, como foi carinhosamente batizado, é daqueles espaços que parecem ter sido incrustados da pulsação de artistas inquietos e inventivos. Abrigo do que houve de mais inovador nos palcos da cidade, sua história se confunde com as histórias de homens e mulheres que não titubearam diante do provincianismo e conservadorismo da sociedade local. Com talento e ousadia, celebraram o espírito de Dionísio, em pleno coração da metrópole que avizinha seus ruídos urbanos aos sons da floresta, de onde emana um imaginário que atravessa grande parte dos espetáculos, e dão a eles um tom muito singular. Durante pouco mais de uma década, ali aconteceram as mostras teatrais, ocasiões em que os inúmeros grupos se encontravam, assistiam uns aos outros, debatiam, brigavam, identificavam pontos comuns e divergentes. Não por acaso, a federação promotora dessas mostras começou a enfraquecer no início dos anos noventa, quando Luís Otávio Barata decidiu ir embora e, junto ao inestimável

²⁰⁸ Belém, setembro de 2018.

legado, deixou um enorme vazio no cenário artístico de Belém. Sua grande amiga, Wlad Lima, afirma que até pouco tempo, ainda acreditava no ressurgimento da categoria como essa grande rede formada pelos grupos. Crença que foi perdendo:

Eu acho que o pensamento teatral daqui não é um pensamento classista, de teatralia. Esse pensamento de teatralia, ele diminuiu muito, ele quase desapareceu. Se uma coisa, essa falta de política cultural fez, foi realmente nos desarmar, literalmente, a ponto da gente se esquecer (LIMA, W., 2017).

Geraldo Salles concorda que Belém do Pará já teve um movimento de grupos bem mais efervescente: “As pessoas ousavam mais, arriscavam, faziam, a qualquer preço! Acho inclusive que os melhores espetáculos, os mais inteligentes, no Brasil todo, foram feitos no tempo da ditadura, porque tinha que ser inteligente pra poder fazer passar, né?” (SALLES, 2017) Segundo ele, havia certa rivalidade entre os grupos, mas benéfica, “porque o meu espetáculo, eu quero que seja melhor do que o teu. Isso era muito positivo. Eu ia procurar uma maneira de crescer mais” (Idem). Em sua opinião, onde antes havia um intenso convívio entre os grupos, hoje existe um grande isolamento, assim como a dedicação e paixão dos atores arrefeceu.

Karine Jansen observa uma mudança significativa na maneira de se pensar teatro na passagem para a década de 1990:

Quando a gente começou lá com o Usina, pra fazer teatro você tinha que ter um grupo de teatro, e um grupo implicava em um tempo numa produção, num processo de estudo, implicava que esse grupo tivesse uma característica específica de uma linguagem. Então a gente ficava buscando isso, a gente queria se aperfeiçoar como ator, como atriz, a gente queria um projeto poético, digamos assim (JANSEN, 2018).

Para ela, ao mesmo tempo em que os fomentos foram rareando, o perfil dos grupos foi se alterando significativamente. Diz:

Deixamos de ter grupos de teatro pra ter companhias. Eu ficava muito assustada com essa denominação, porque elas vinham de uma maneira diferente pra cidade, uma maneira diferente de pensar. Não eram mais um grupo de pessoas. Essas companhias estavam, em geral, apoiadas em determinada pessoa, que tinha determinada poética, e que aglutinava em relação a uma questão colocada, poética, estética, enfim. Isso era muito comum na dança, o teatro tinha certo receio disso (JANSEN, 2018).

Destaca sua percepção acerca de uma maior discussão em torno dos termos amador e profissional. Conforme Karine, o teatro identificado com o experimentalismo e a independência em relação ao mercado passou a ser equivocadamente reduzido ao não profissional. No início dos anos noventa, quando as federações de teatro amador da cidade estavam em visível processo de desarticulação, muitos grupos inclusive tiraram o “amador” do seu nome por não quererem ser confundidos com falta de qualidade, segundo ela. Em seu ponto de vista, neste momento surgem as companhias, buscando alguma estratégia de sobrevivência e fortemente calcadas nas proposições de um diretor. Nesse contexto, o produtor de teatro passa a ser uma figura

importantíssima, e muitos coletivos se esforçam para aprender a lidar com a necessidade de escrever projetos e conhecer as leis de fomento, instrumentos pelos quais se podia vislumbrar, mesmo remota, alguma possibilidade de recurso financeiro.

Yeyé Porto tem uma visão semelhante: “Os grupos se conheciam mais, muito embora, depois de um tempo, aí não era nem uma coisa nem outra” (PORTO, 2018). Ela explica que na década de oitenta os grupos ainda contavam, por exemplo, com a cessão de espaços: “Na época que eu comecei tinha a sala de ensaio do Teatro Waldemar Henrique, do Theatro da Paz. A gente entrava dez da noite pra ensaiar, porque outro grupo já tinha ensaiando antes” (Idem). Além disso, as pautas não eram tão caras como foram ficando, a ponto de inviabilizar as apresentações. Sem falar no sucateamento dos espaços: “[...] o camarim do Teatro Gasômetro²⁰⁹ dá medo, tem três lampadinhas penduradas, não tem cadeira, mas a gente quer fazer e faz” (Idem). Para ela, essa situação provocou o movimento da criação das casas-sede, espaços mantidos pelos grupos, o que fez com que eles se reaproximassem, já sem a rivalidade de antes, mas sim com muita colaboração. Yeyé exemplifica:

Durante muito tempo, a Casa da Atriz usou as cadeiras dos Palhaços Trovadores, a mesa de luz foi dada pela Wlad, era do porão dela, os cabos de luz da Sonia Lopes, já usamos bancos do Reator. E quando eles precisam de alguma coisa, a gente vai e acode (PORTO, 2018).

A Casa da Atriz, a qual Yeyé se refere, é o espaço mantido por ela e a família – Paulo Porto, Luciana e Juliana Porto – para ensaios e apresentações de grupos da cidade. Artistas que dispõem do próprio lar, numa atitude de resistência diante da inexistência de qualquer apoio dos órgãos públicos. Criada em 2010, é uma das várias casas-sede abertas nos últimos quinze anos como alternativa de sobrevivência, já que a classe teve praticamente negado o direito de se apresentar nos teatros. Constata-se, portanto, o fortalecimento da rede de coletivos em função de todas as dificuldades impostas pela gestão da Secretaria de Estado da Cultura. Ou seja, aquilo que mataria os grupos, os tornou ainda mais potentes. Yeyé dá outro exemplo, citando o Casarão do Boneco, que abriga diversos coletivos e torna visível essa rede de cooperação: “(...) quando tem um projeto grande, como o Salve o Casarão, corre todo mundo. Fizemos um site chamado Tia Cena pra divulgar os espetáculos das casas” (PORTO, 2018).

Abigail Silva, do Grupo Palha, tem um relato parecido: “Ao contrário de hoje, a gente tinha onde se apresentar. Todo mundo se apresentava no Theatro da Paz e no Waldemar Henrique, que era a casa do teatro paraense” (SILVA, 2018). Ela reitera que a intensidade daquela época deu lugar a um marasmo devido às imensas dificuldades para conseguir espaço:

²⁰⁹ Disponível em: <http://www.secult.pa.gov.br/content/teatro-esta%C3%A7%C3%A3o-gas%C3%B4metro>. Acesso em 05/12/2019.

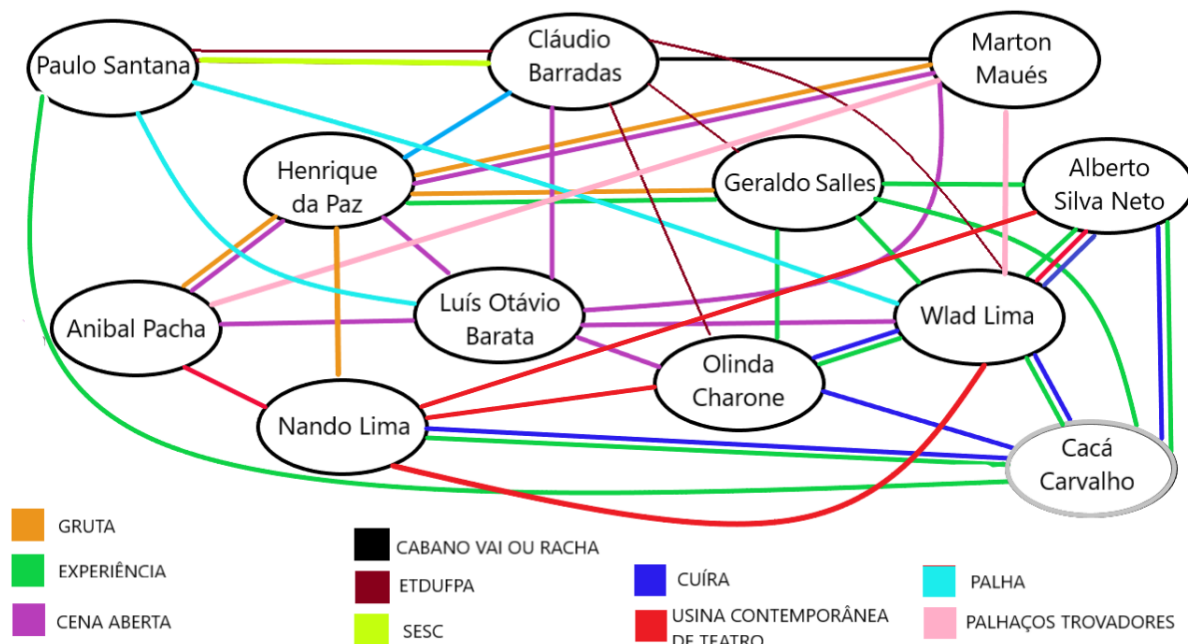
“Praticamente todo fim de semana tinha espetáculo, o que não se vê hoje” (Idem). Mencionou a recente experiência de ensaiar no apartamento do Paulo Santana, invadindo até mesmo a área de lazer do prédio, e ainda sem grandes perspectivas quanto ao local para uma temporada mínima.

Abigail também concorda que a disputa existente entre os grupos na década de oitenta favorecia um contato maior e o aprendizado decorrente das trocas, já que eles assistiam uns aos outros: “Tinha uma rixa muito grande, por exemplo, entre o Palha e o Experiência. Mas era uma rixa sadia, todo mundo ajudava, fazendo plateia, ajudando em alguma coisa. Os atores eram amigos, mas quando era o grupo, era cada um pro seu lado” (SILVA, 2018). Em seguida, lamenta o horizonte sombrio para o teatro e as artes em geral, com a perspectiva de cortes que inviabilizarão editais, por exemplo: “A tendência é a gente voltar a fazer como antigamente, fazer officio pra sair de loja em loja pedindo tecido, aí coloca lá no cartaz o nome da loja” (Idem).

Sem dúvida, um movimento que abarcou tamanha riqueza e diversidade de expressões, com criadores tão inventivos, espetáculos de qualidade extrema e acontecimentos de tanta potência, não poderia ser devidamente contemplado em poucas linhas. Quem sabe a leitura deste trabalho venha a instigar outros pesquisadores nessa direção. De qualquer forma, é fácil constatar que as diferenças em nada diminuem o sentimento de serem todos parte de uma grande família. Talvez isso resulte da proximidade favorecida pela própria cidade, ao ter um espaço como o Teatro Experimental Waldemar Henrique aglutinando a maior parte da produção dos grupos. Quiçá, também, esse sentimento encontre alguma origem na herança indígena que, mais ou menos distante, é parte dos artistas paraenses.

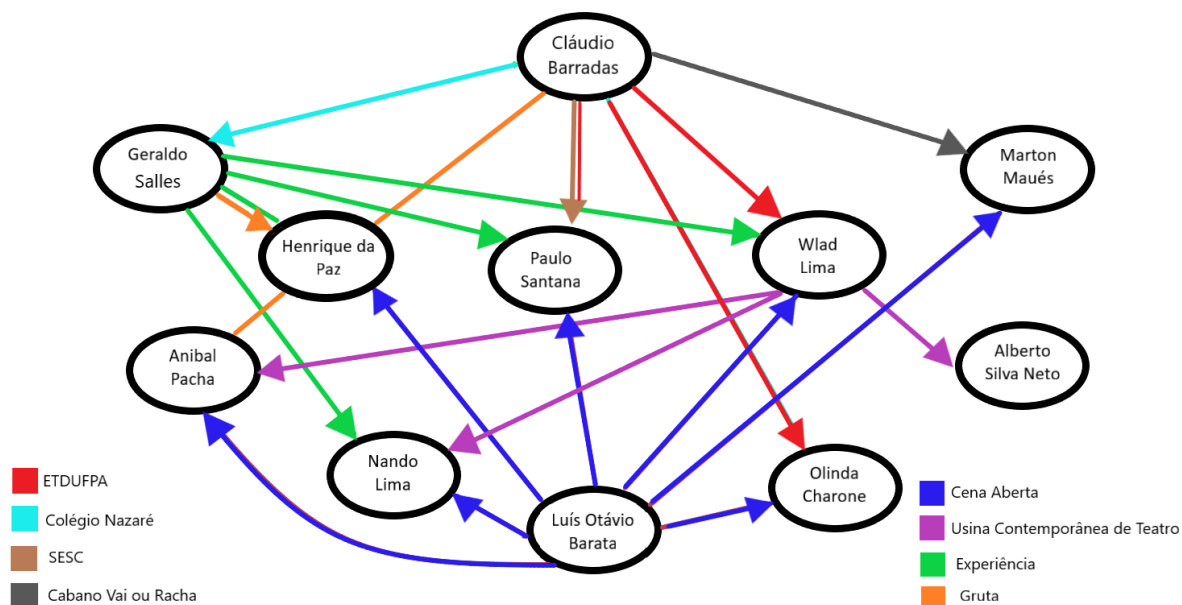
Os diagramas a seguir indicam as conexões entre os criadores, sob duas perspectivas: o primeiro tem como ideia visibilizar o lugar dos encontros, os grupos enquanto territórios onde se deram as colaborações e, muitas vezes, onde se constituíram as alianças. O segundo evidencia exclusivamente as influências e/ou referências mencionadas pelos diretores:

Figura 125: Diagrama “o lugar dos encontros”.



Fonte: Elaborado pela autora (2019).

Figura 126: Diagrama de referências/influências.



Fonte: Elaborado pela autora (2019).

5.2 O SER AMAZÔNIDA

Para além das diferenças, penso ser importante frisar uma matéria que atravessa todos os grupos e suas poéticas, em maior ou menor medida, oriunda do fato de estarem localizados na Amazônia. Recorro a uma fala de Wlad Lima para pontuar a característica comum do que ela chama Teatro da Floresta: “O corpo amazônida é outro, o jeito de se relacionar com o tempo é outro. A gente faz parar o tempo. O tempo é mais dilatado porque realmente precisa. Não adianta querer atravessar o rio porque tem que esperar a maré, por exemplo.”²¹⁰ Ela se refere a circunstâncias geográficas determinantes para o fazer teatral na região. Desde 2009, o conceito Custo Amazônico foi proposto por artistas de teatro nortistas, reconhecido na II Conferência Nacional de Cultura, em 2010, e incorporado em alguns editais públicos de cultura do país.

A ideia se baseia na necessidade de que a imensidão amazônica e as barreiras geográficas sejam oficialmente consideradas fatores de dificuldade para a saída de grupos em direção ao interior dos estados da região. Afinal, pode-se levar quarenta e oito horas de barco para chegar a alguns municípios paraenses, em geral com uma infraestrutura precária de transporte. É muito caro e arriscado viajar em barcos desprovidos de equipamentos de segurança, e sem o mínimo conforto e limpeza. Paulo Ricardo Nascimento afirma: “O Custo Amazônico acaba por interferir na criação, na estética, na linguagem, acaba por instigar uma ‘fala’ regional, uma identidade, que, mesmo diversa, localiza a origem dentro do país” (NASCIMENTO, 2011, p. 25). É a essa identidade estilhaçada a que me refiro, buscando sublinhar as singularidades do teatro de grupo feito em Belém do Pará e compreender como as práticas e as poéticas incorporam a condição de amazônidas.

Essa relação com o lugar, no meu entender, instaura várias camadas. Uma delas está ligada ao próprio reconhecimento da posição do teatro paraense (o que vale para todos os estados da região) no Brasil. Isso passa, inevitavelmente, por reconhecer uma realidade social e econômica resultante de ter sido (e ainda ser) continuamente vilipendiada. Como diz Wlad Lima, aqui existem todos os tempos históricos: “[...] tem uma Amazônia escravagista, tem uma Amazônia da Idade Média, tem uma Amazônia monárquica, de grandes coronéis, tem uma Amazônia que se quer pós-moderna.”²¹¹

Na esteira da exploração dos recursos naturais sem o devido retorno à população, este é um primeiro passo para minimizar tamanha desigualdade imposta aos artistas locais que,

²¹⁰ Documentário Movimentos em rede. Série Teatro e Circunstância/SESC. Direção Amilcar M. de Castro. 52 m. <https://sescvtv.org.br/programas-e-series/teatroecircunstancia/?mediaId=065df4d4f5c6632aba56dae00837712f>

²¹¹ Doc. citado.

segundo Wlad, carregam dentro de si uma “pulsção índio”, plena da capacidade de enfrentamento e resistência. Ela aponta, ainda, que a região, muito úmida, exige dos fazedores de teatro o constante exercício de se rever, pois as coisas se conservam, mas também perecem muito rapidamente. Em suas palavras, é sempre “uma corda bamba, entre o que fica e o que precisa ser removido. Eu acho que o nosso teatro dialoga com isso, ele tem essas metamorfoses.”

Impossível não falar da terrível situação vivida atualmente pela Amazônia, ardendo em chamas com a cumplicidade criminosa de um governo perverso. Neste exato momento (outubro de 2019), as queimadas de proporções assustadoras que vêm devastando a Amazônia chamam a atenção do mundo inteiro, mas, fazendo eco a uma fala de Eduardo Viveiros de Castro em recente entrevista²¹², o fato é que o Estado apenas dá continuidade ao projeto genocida iniciado quando da chegada dos portugueses. Uma questão que diz respeito a todos os indivíduos, decerto, dada a importância da floresta para a manutenção da vida no planeta, torna-se extremamente relevante para os artistas que aqui habitam. Por vivermos em uma região gravemente atacada pelo grande capital, em especial madeiras e mineradoras, somos inevitavelmente colocados diante do necessário enfrentamento da política de extermínio de indígenas, além do abandono de ribeirinhos e quilombolas.

É interessante pensar como os grupos de teatro se relacionam com esse contexto sombrio; em que medida suas micropolíticas e poéticas se deixam permear por tudo isso. São muitas as traduções cênicas de universo tão singular no qual convivem – nem sempre da maneira mais orgânica, infelizmente - uma natureza ainda exuberante e os habitantes desse enorme pedaço de terra onde os rios serpenteiam por entre as matas, encostados na urbanidade que lhes rouba muito do tempo de contemplação de tamanha beleza.

Ainda que todos os grupos tragam consigo uma concepção particular do ser amazônica, há aqueles que escolheram se alimentar primordialmente dessa matéria que se espalha entre a floresta e a cidade, onde os seres míticos gerados pelo imaginário convivem com o sofrimento dos mais pobres, desprezados pelo poder público. As grandes distâncias e o isolamento de algumas comunidades as fazem padecer, com a falta de assistência médica e as péssimas condições de infraestrutura, além dos grandes projetos desenvolvimentistas, a mineração e especulação fundiária, a ação de garimpeiros e madeireiros.

Enquanto escrevo sobre a nefasta política governamental interessada na privatização, no lucro e em tirar do caminho os seres humanos que representam um obstáculo, lembro de

²¹² Entrevista ao El País em 11/10/2019. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2019/10/11/politica/1570796332_223092.html. Acesso em 18/10/2019.

Pachiculimba. Volto, então, ao espetáculo-cerimônia que disparou a escrita sobre o Grupo Usina Contemporânea de Teatro, no qual Claudio Barros guia os trinta espectadores-testemunhas em seu diálogo com as árvores e sua ancestralidade, e dá voz à profecia de Davi Kopenawa, o Yanomami ameaçado de morte por alertar sobre as consequências da inescrupulosa ação humana que causará a extinção da própria espécie. Cercado pela natureza, Cláudio transmite o recado da mata - escrito por Kopenawa e o antropólogo Bruce Albert no livro *A Queda do Céu* - de que a “civilização” nos fará desaparecer do planeta. A recente circulação pelo interior paraense coincidiu com o período em que as queimadas chegaram a índices absurdos. Os criadores, então, optaram por realizar a cerimônia em praça pública, incorporando o tom de manifesto intrínseco ao texto do xamã yanomami, ao alertar sobre a tragédia iminente. Destaco esse trabalho por ver nele uma dimensão micropolítica importante, com uma fala muito contundente sobre o momento atual, e especialmente por sinalizar os infinitos caminhos possíveis para um grupo de teatro habitante da floresta.

Creio ser oportuno trazer a definição de cultura amazônica, segundo Paes Loureiro, “aquela que tem em sua origem ou está influenciada, em primeira instância, pela cultura do caboclo, amalgamada a dos migrantes nordestinos” (LOUREIRO, 2000, p. 31). Segundo o poeta, professor e pesquisador paraense, é uma cultura “que revela, interpreta e cria sua realidade. Uma cultura que, por meio do imaginário, situa o homem numa grandeza proporcional e ultrapassadora da natureza que o circunda” (Idem, p. 34). Loureiro aponta que a cultura cabocla, resultante da fusão com a cultura popular, ao mesmo tempo em que é dominante - por pertencer à camada social que abrange a maior parte da população - é também marginal, porque rejeitada pelos poderes instituídos.

Apenas para pontuar acerca de algumas possibilidades de diálogo entre a produção dos grupos e a cultura que os rodeia, há espetáculos que tocam em aspectos ligados ao sistema de vida e de trabalho ribeirinho e extrativista integrado por pescadores, coletadores de castanhas, extratores, lavradores, seringueiros, vaqueiros, fazendeiros, comerciantes e artesãos que vivem em função dos produtos da floresta. Outros ressaltam os elementos míticos, ou ainda, conciliam as duas abordagens, o que parece estar em consonância com o ponto de vista do caboclo, cuja cosmovisão extrapola a realidade objetiva e se faz acompanhar de sonhos, segundo Loureiro (2000). O espetáculo *Mãe d'Água* (Grupo Experiência), por exemplo, assenta sobre a dura realidade dos pescadores a lenda da Iara, que encanta os homens e os atrai para o fundo do rio.

De forma complementar, os dois espaços sociais tradicionais da cultura observados por Loureiro - o da cultura urbana e o da cultura ribeirinha - encontram-se presentes na cena teatral da cidade. Vários foram os grupos que, em perspectivas diversas, tocaram nas raízes indígena

e cabocla, amalgamadas ao universo da metrópole, abordando as múltiplas linguagens, modos de vida, ancestralidades e estrutura social disforme. Essa cultura urbano-ribeirinha é enfatizada em espetáculos como *Ver de Ver-o-Peso* (Grupo Experiência) e *Parésqui* (Grupo Usina Contemporânea de Teatro). No primeiro, a feira que serviu de inspiração é o lugar de passagem e convívio de pessoas da cidade e de comunidades ribeirinhas, configurando uma expressão bastante híbrida. Já o segundo teve como campo de pesquisa uma ilha que, apesar de extremamente próxima à cidade, guarda muitos traços do imaginário caboclo sem, contudo, poder abrir mão dos serviços oferecidos na cidade. Ao mesmo tempo em que desfrutam da natureza e de uma relativa tranquilidade, os moradores das ilhas padecem para ter acesso a serviços de saúde e educação, concentrados em Belém.

Paulo Ricardo Nascimento, do Grupo In Bust Teatro com Bonecos, se refere a essa mistura, quando assinala:

Mesmo fazendo um espetáculo que esteticamente não tinha a ver com a região, a gente começou a perceber que trazíamos pra cena a nossa fala, a gente é daqui. A gente mora na capital, mas a gente é ribeirinho, tem uma floresta a cinco minutos daqui. Então percebemos que isso era nossa parte.²¹³

Tal percepção se traduziu em muitos trabalhos, a exemplo do projeto Natureza no Asfalto, que buscava exatamente identificar pontos de encontro e interferências mútuas entre a urbanidade e a natureza. A consciência artística da condição de ribeirinhos, ainda que dentro da metrópole, levou o In Bust a se perguntar o que há de natureza nessa urbanidade. O resultado foram várias cenas curtas, concebidas para o formato de miniaturas; histórias muito breves eram apresentadas dentro de objetos como bolas ou caixas carregadas pelos manipuladores.

Não conseguiria abarcar aqui a amplitude das possibilidades dessa tradução do ser amazônida em cena. Sob matizes diversas, ele está presente em poéticas assumidamente arraigadas nas coisas da terra, como fizeram, por exemplo, o Grupo Palha - em sua primeira fase- e o Grupo Experiência. Seja em tons mais sérios ou cômicos, seja partindo de acontecimentos históricos, como foi *Angelim, o outro lado da Cabanagem* (Experiência); ou mais críticos, como *Quintino, o outro lado da sacanagem* (Cena Aberta); seja com um nariz vermelho, como fazem os Palhaços Trovadores, ou com bonecos, no caso do In Bust Teatro com Bonecos, a Amazônia é matéria primordial para a criação artística. Tenham como base um tema desenvolvido coletivamente ou que resultem de pesquisas de campo; partam eles de textos literários ou dramáticos de autores como Dalcídio Jurandir, Márcio Souza, Nazareno Tourinho,

²¹³ Bonecos contemporâneos. Série Teatro e Circunstância/SESC. Direção Amílcar M. de Castro. 53 minutos. Disponível em: <https://sesctv.org.br/programas-e-series/teatroecircunstancia/?mediaId=d3b8d6773d910c3dab762276cb5f07be>. Acesso em 12/12/2019.

Raymundo Alberto, Ramon Stergmann, Carlos Corrêa Santos, José Maria Villar, Edyr Augusto Proença, Adriano Barroso, Adriana Cruz, Paulo Faria, Wlad Lima e Saulo Sisnando, entre outros, grande parte dos espetáculos toca de perto essa matéria.

Contudo, ela também está em trabalhos mais próximos do universo urbano, pois até mesmo o olhar mais citadino não deixa de ser permeado por aquilo que emana das águas barrentas e da floresta. A poética de Nando Lima é um exemplo; aparentemente descolada dessa “essência” amazônica, e com ares de modernidade, é uma pesquisa de linguagem desenvolvida por alguém que nasceu e viveu em Belém do Pará e, como tal, não se desvencilha do seu lugar. Até mesmo as montagens de tragédias gregas ou peças de dramaturgos estrangeiros não escapam ao fato de serem concepções de artistas cujas raízes estão plantadas aqui. Algumas evidenciam o diálogo com elementos locais, como é o caso do *Hamlet – um extrato de nós* (Cuíra) e *O Tartufo* (Gruta), cujas visualidades remetiam diretamente a aspectos muito próprios da cultura paraense.

Creio ser válido destacar um espetáculo significativo na formação de criadores importantes como Geraldo Salles, Henrique da Paz, Edyr Augusto Proença, Paulo Santana e Adriano Barroso, que o colocaram no rol dos grandes afetos enquanto espectadores, passando a nortear o senso estético e, conseqüentemente, a compor, de algum modo, uma espécie de primórdios genéticos dos corpos-grupos. Os relatos dão conta do impacto provocado pela apresentação de *Macunaíma* (1980), no Theatro da Paz, exatamente no início da década de oitenta, quando o teatro da cidade teria um dos seus momentos mais vívidos, de profunda inventividade. Desse modo, a encenação de Antunes Filho e a atuação de Cacá Carvalho o atravessam definitivamente.

Vale frisar, uma vez mais, um outro espetáculo que ocupou o mesmo palco cinco anos antes, em 1975, influenciando muitos grupos e criadores. Dirigido por Cláudio Barradas, *Cobra Norato* fugia ao tradicionalismo do texto dramático e à concepção calcada no princípio de uma história contada por meio de personagens. Imagino que, além de tocar de perto as raízes amazônicas, a liberdade e a autoria explícita enquanto encenador devem ter deixado fortes impressões nos futuros diretores, constituindo outra importante referência. Barradas, que já era uma referência fundamental para vários deles: Geraldo Salles, Paulo Santana, Henrique da Paz, Marton Maués, Wlad Lima e Olinda Charone.

Muito mais se poderia dizer sobre a relação entre o teatro e as cores singulares deste chão. Por ora, sigo no rumo de encerrar, não sem antes destacar alguns pontos relacionados aos espaços mantidos pelos grupos, constituindo uma outra rede.

5.3. GRUPO-CASA

Se a casa é o nosso canto do mundo, o nosso primeiro universo, um verdadeiro cosmos, como diz Bachelard (1993, p. 24), talvez se possa ver, naquelas que se tornam espaços destinados a abrigar criações teatrais, nascedouros de múltiplos universos. Para um grupo de teatro, ter um canto no mundo é algo que determina profundamente sua prática. Penso que o convívio mais frequente define em grande parte as grupalidades; por um lado, a oportunidade de desenvolver as pesquisas de forma contínua favorece o amadurecimento e até mesmo a sobrevivência dos coletivos; por outro, administrar um espaço demanda uma organização que precisa dar conta das necessidades de sua manutenção, implicando, por sua vez, na necessidade de realizar ações e projetos que gerem recursos. Penso, também, não diferir muito da convivência familiar, no sentido de que quase sempre nos unimos a quem amamos sob um mesmo teto, o que normalmente exige algum esforço para que as questões áridas do cotidiano não desgastem o amor.

Depois de olhar para as grupalidades, os trajetos individuais e coletivos, suas interseções - alianças e afastamentos, influências e parcerias, assinalo traços associados à rede desenhada por meio dos espaços criados pelos grupos para o fazer teatral. Acredito ter ficado claro que essa rede foi consequência direta do abandono do poder público durante tantos anos, cujos desdobramentos se fazem notar nas poéticas, nas relações entre os integrantes, entre os coletivos, e destes com a cidade. Dos oito grupos que compõem este recorte, apenas três mantêm as próprias sedes: In Bust Teatro com Bonecos, Cuíra e Palhaços Trovadores, tendo como marco temporal relacionado à abertura desses locais o período entre 2004 e 2017. Nesse sentido, observo que 2010 foi um ano produtivo, com o surgimento da Casa dos Palhaços, Estúdio Reator e a Casa da Atriz, sobre a qual falarei adiante. Considerando que o Cena Aberta interrompeu as atividades no início da década de 1990, os demais não dispõem de um lugar onde desenvolver seus trabalhos: Gruta, Experiência, Palha e Usina Contemporânea de Teatro. Contudo, o olhar mais alargado para a cidade de Belém torna perceptível o movimento de abertura de espaços artísticos. Movimento bastante dinâmico, pois algumas vezes o sonho não dura muito tempo e logo sucumbe às dificuldades financeiras.

Sem a pretensão de abarcar a totalidade dos espaços artísticos independentes da cidade de Belém do Pará, me atenho à mesma ideia de destacar os trânsitos e as alianças constituídas a partir deles. Ressalto a produção de um significativo referencial, graças ao esforço de colegas dispostos a estudar algum viés relacionado a esse contexto recente, no qual a iniciativa dos grupos é bastante expressiva. Entre eles, está a dissertação de Roseane Moraes Tavares,

intitulada *Contradispositivos-mapas de uma rede de espaços artísticos em Belém do Pará*. A pesquisadora dá a ver a potente rede constituída por vinte e seis espaços que desenvolvem atividades e criações em artes cênicas, musicais ou audiovisuais. Territórios cujo surgimento é motivado pela “aridez das instituições públicas de cultura com suas raríssimas políticas de fomento, condicionando a distribuição do bem público à lógica do mercado e da indústria cultural, quando não, aos padrões de gosto de seus gestores segundo critérios meritocráticos” (TAVARES, 2017, p. 13).

Roseane salienta o quanto tais condições absolutamente adversas, já expostas em vários trechos desta tese, impulsionaram os grupos e coletivos a cruzar um limiar, diante da imperiosa necessidade de sobrevivência. As novas frentes de atuação disparadas pelos artistas responderam com muita potência à tentativa governamental de soterrar a produção artística, em especial, dos grupos de teatro, que até 2018 foram os alvos preferidos do secretário de cultura Paulo Chaves Fernandes, titular da pasta no período de 1994 até 2018, com um breve intervalo entre 2006 a 2010. Durante vinte anos, portanto, fomos submetidos a um gestor “avesso ao diálogo e amante do autoritarismo, cujas ações caminham na contramão do interesse público” (TAVARES, 2017, p. 19). Comungo da análise da autora, a meu ver, bastante precisa:

O recurso público destinado às políticas de fomento voltadas para as práticas de intervenção, formação, manutenção e circulação do patrimônio cultural paraense, há muito tempo vem sendo usurpado como um bem privado, e seu órgão competente rebaixado à categoria de produtor de eventos de um coronel da cultura com uma visão equivocada, megalômana e eurocêntrica. Os edifícios teatrais, além de estarem sucateados, caíram em desuso por falta de acesso (Idem).

Roseane Tavares assinala que, ao inventarem os próprios modos de gestão e difusão de suas propostas, os artistas se associaram na manutenção de territórios alternativos, buscando agregar e reforçar o aspecto colaborativo das iniciativas autônomas. A partir do conceito de *autopoiese*, de Maturana e Varela, aborda a organização dos espaços artísticos segundo aquilo que resulta da interação entre seus componentes, e desta com o meio que, por sua vez, pode desencadear mudanças estruturais nesses espaços. Desse modo, aponta posturas diferenciadas no que diz respeito, por exemplo, à relação com o poder público:

Enquanto alguns espaços buscam o diálogo com o poder público, exigindo o que é de direito, outros rejeitam qualquer relação ou política pensada por essas instituições de poder, na medida em que se posicionam ideologicamente como vozes de resistência à margem das estruturas meritocráticas dos editais e, em alguns casos mais radicais, dos próprios dispositivos midiáticos (TAVARES, 2017, p. 41).

Nessas composições singulares, observa o aspecto da experiência sensível e simbiótica do amor e da amizade como fator essencial na definição dos princípios criativos vinculados à gestão dos Espaços Artísticos Autopoiéticos (Idem, p. 42). Ideia bastante próxima do que

procurei salientar quanto à organização dos grupos de teatro, como corpos que vão se delineando conforme cada artista interage com os demais – sendo o amor e a amizade ingredientes fundamentais -, e como o resultado dessa interação dialoga com os outros coletivos e com a cidade. Percebo, entre nossas pesquisas, semelhanças também quanto à perspectiva segundo a qual cada espaço ou grupo é uma rede dentro de redes, visto que meu interesse volta-se para as tramas que constituem os grupos, e para uma trama maior, desdobramento das conexões entre eles.

Na dissertação *A Casa da Atriz: uma cartografia desassossegada das sociabilidades de um coletivo teatral em Belém do Pará*, Luciana Porto mapeia uma rede de oito espaços autônomos da cidade partindo da Casa da Atriz, geridapor sua família; quatro artistas cujo lar é também o local do ofício – deles e de vários grupos que lá criam e apresentam seus trabalhos. Os demais espaços são: Atores em Cena, Casa Dirigível²¹⁴, Casa dos Palhaços, Casarão do Boneco, Porão Cultural da UNIPOP, Estúdio Reator e Teatro Cuíra. A pesquisadora aborda as trocas entre eles, as convivialidades e suas negociações, lançando pistas sobre como as casas-teatros se relacionam em meio aos processos de montagem, participação técnica ou simples intercâmbio de informações, e ainda como os grupos se organizam, dividem tarefas e empreendem suas sociabilidades (PORTO, 2015, p. 16). Assim como Roseane Tavares, Luciana busca enfatizar as interseções, o território existencial das coabitações, que se desenham de forma heterogênea.

Seu trabalho evidencia os caminhos que os grupos precisaram trilhar a fim de fazer frente à ausência de política de Estado para a cultura. Luciana se inscreve na trincheira das batalhas cotidianas daqueles que não desistem diante da falta de abrigo e configuram novos modos de existência. Em sua perspectiva, os artistas paraenses, andarilhos e idealistas, protagonizam aventuras e colecionam derrotas tal como Dom Quixote e os moinhos de vento, num duelo inevitável com os gigantes que os ameaçam, em busca da sobrevivência. Aponta as múltiplas direções seguidas durante o período em que a gestão do PSDB permaneceu no poder. A partir da própria experiência de residir numa casa também habitada por ensaios e apresentações, ela discorre sobre sua compreensão acerca dessa outra poética vivenciada em Belém do Pará:

Um devir imanente sobre lugar de pertencimento e possibilidades nos fez querer fazer o caminho inverso, o de ganhar o público dentro de casa e viver do sonho, escancarar a privacidade, tomar um café, tornar o teatro dessas casas mais pessoal,

²¹⁴ Localizada no bairro da Campina, entre 2016 e 2017 foi sede do Dirigível Coletivo de Teatro, formado por ex-alunos da ETDUFPA. Apesar da curta trajetória, montaram seis espetáculos: *O Pequeno Grande Aviador*, *Sucata & Diamante*, *A Paixão de Dionísio*, *731 são 12*, *Passarinho-Boi*, *Um show de Fuleragem*. Disponível em: <https://www.coletivodirigivel.com/untitled>. Acesso em 01/01/2020.

ressignificando elementos cotidianos e espetacularizando a participação do espectador (PORTO, 2015, p. 13).

Esse devir, concretizado através das casas-teatro, implica na reconfiguração das grupalidades, ao favorecer o convívio e a possibilidade de continuidade das experimentações. Luciana corrobora o fato da “não política” de Estado voltada à área específica do teatro ter contribuído, às avessas, para a criação de uma rota única de escoamento da produção local. Sem dúvida, a concepção elitista da Secretaria de Cultura, ao privilegiar a Ópera, e praticamente fechar os espaços convencionais de teatro para os grupos locais, foi determinante para que eles tomassem nas mãos o próprio destino, inventando uma ação político-cultural para a cidade: a abertura de suas sedes como espaços não convencionais de teatro (PORTO, 2015, p. 17). Nesse contexto, a pesquisadora nos fala do amor envolvido na Casa da Atriz e seus habitantes – o pai, Paulo Porto, a mãe, Yeyé Porto (atriz do Grupo Experiência) e Juliana Porto, sua irmã gêmea. Ressalta, sobretudo, como as casas-sede dependem das outras “para que sua estrutura permaneça verticalmente estável para sonhar” (Idem, p. 25).

Um dos espaços estudados por Luciana foi também disparador de uma pesquisa em que um habitante aborda uma rede, dessa vez tramada dentro da sede de um grupo de teatro, o In Bust – Teatro com Bonecos. Na dissertação intitulada *Casarão do Boneco: experiência permanente de um corpo relacional em um território existencial*, defendida em 2018, Paulo Ricardo Nascimento nos convida a entrar na antiga casa que há dezesseis anos ganhou esse nome, passando a ser ocupada pelos “inbusteiros” e por mais de mil bonecos, além de documentos, projetos, livros, vídeos, fotos e muitos sonhos. A prática da jardinagem foi a metáfora escolhida pelo pesquisador para falar de “um corpo único definido entre três blocos de força: seus habitantes, seus espaços, seus movimentos” (NASCIMENTO, 2018, p. 07), tendo como horizonte o cultivo das várias conexões que atualmente fazem do Casarão um espaço de diversidade cultural, por onde transitam artistas e coletivos de outras linguagens artísticas além do teatro.

Paulo Ricardo também se refere a um devir Casarão do Boneco que se desenha a partir do cotidiano de convivência e colaboração; criadores, por sua vez, de um sentimento coletivo de pertencimento (Idem, p. 13). A permanente modificação do espaço tem, no fluxo relacional, o princípio que sustenta o entrecruzamento de pontos de vistas, de formação de afetos territorializantes e de linhas espontâneas de saída ou de fuga (Idem, p. 14). Em sua cartografia, o artista, que também cuida do jardim do Casarão, sinaliza dois tipos de voos: no mais alto, como um beija-flor, ele vê o espaço cultural que se tornou uma referência para a cidade; já no modo inseto, vislumbra um corpo único sem forma, definido pelas relações estabelecidas entre

seus habitantes, os ambientes, as coisas, e também pelo que o afeta e pelo que é capaz de afetar (Idem, p. 15).

6. DOS CAMINHOS E DESCAMINHOS DA PESQUISA

Apaixonante e desafiador. Essas duas palavras talvez adjetivem, de forma extremamente sintética, o percurso desta pesquisa. Estando a paixão e o desafio tantas vezes muito próximos, nada de muito extraordinário em percebê-los caminhando a meu lado. Assim como não deve haver nisso nada de incomum em relação ao que sente a maioria dos pesquisadores, sobretudo ao chegarem perto do momento de finalizar o trabalho.

Inevitável que compareçam reflexões acerca da escolha do tema, notadamente nas ocasiões em que ele pareceu demasiadamente complexo e me senti enredada nas dificuldades. Contudo, agora a sensação é de ter sido escolhida, no sentido de não vislumbrar a possibilidade de outro objeto de pesquisa pelo qual me apaixonasse tanto. Olhando um pouco mais para trás, vejo um caminho de investigação apontado desde o mestrado, a me fisgar especialmente pelo afeto gerado no encontro com o Grupo Usina Contemporânea de Teatro. Em 2010, quando ingresso como docente na Escola de Teatro e Dança da UFPA e inicio a escrita da dissertação sobre a trajetória de vinte e três anos do grupo, completados naquele ano, já me voltava ao estudo de sua história sem, no entanto, centrar a pesquisa em paradigmas historiográficos.

A atriz, então começando a desdobrar-se na docência, viu no próprio grupo um importante e encantador tema para a investigação. Fui aprovada no concurso para a disciplina de História do Teatro no mesmo ano da primeira turma do Curso de Licenciatura Plena em Teatro, da qual fazia parte Kauan Amora Nunes, e na turma seguinte, Paulo Ricardo Nascimento, ex-alunos que se tornaram colegas no mesmo grupo de pesquisa durante o doutorado. Mais do que simples referências, identifico algumas convergências de pensamento, como já pontuei no caso de Paulo Ricardo, ao falar do casarão como um corpo constituído a partir das relações que abriga. Da tese de Kauan, na qual desenvolve uma genealogia do Teatro *Queer* em Belém, com base no conjunto de seis espetáculos dirigidos por Luís Otávio Barata, cujas “encenações colocam no centro do seu discurso cênico questões de gênero e sexualidade” (NUNES, 2019, p. 11), me identifico com a proposição de um devir-historiador, um artistoriador, no sentido de uma “história construída sob a perspectiva da cena e não da plateia” (Idem, p. 73). Além, é claro, de termos sido capturados pela figura e obra de Luís Otávio Barata, movidos a tecer nossas pesquisas a partir dele. Embora tenha tido acesso ao trabalho já nos últimos dias da minha escrita, ele me trouxe dados e questões muito pertinentes.

Finalizo o doutorado quando completo uma década de magistério, tempo suficiente para aguçar meu interesse pelos grupos que compõem a fértil cena paraense e me apaixonar por suas histórias tão diversas e ainda pouco registradas. Daí a alegria em poder dialogar com as consistentes pesquisas de ex-alunos com os quais conversei em sala de aula sobre os coletivos e sujeitos abordados nesta tese, e ainda constatar o nítido avanço dos estudos sobre alguns deles.

Tais reflexões me levam a enxergar uma outra teia formada a partir das conexões estabelecidas no âmbito da vida acadêmica. Curioso pensar, por exemplo, que em 2014 orientei, junto com Anibal Pacha, o Trabalho de Conclusão de Curso de Paulo Ricardo sobre o In Bust Teatro com Bonecos, e agora pude ter, em sua dissertação, um importante material. Ou que iria encontrar informações interessantes a respeito do Grupo Cena Aberta em um trabalho feito por Roseane Tavares, hoje amiga e companheira de cena, quando fui sua professora no Curso Técnico de Formação em Ator da ETDUFPA, em 2002. Sua dissertação também foi uma preciosa fonte. Esses e inúmeros outros estudos compuseram uma valiosa fortuna crítica, sem a qual dificilmente teria tantos olhares, pelos quais sou muito grata.

Completando esse bordado, percebo que esta pesquisa terminou por alinhar percursos de meus colegas de trabalho na ETDUFPA e no doutoramento, citados em algum momento: Alberto Silva Neto, Adriana Cruz, Andréa Flores e Patricia Pinheiro. Além de outros colegas, como Anibal Pacha, Marton Maués, Wlad Lima, Paulo Santana, Miguel Santa Brígida, Ivone Xavier, Olinda Charone e Karine Jansen, todos professores da mesma instituição. Por todos os lados, me sinto muitíssimo bem acompanhada, portanto.

Ainda pensando sobre a temporalidade na qual esta pesquisa se insere, devo registrar o penoso atravessamento no último ano da escrita e primeiro dessa tragédia eleita por pouco mais de 57 milhões de brasileiros. O acintoso e galopante desmonte das universidades e o descarado ataque à liberdade de expressão em várias áreas artísticas não deixam dúvida quanto ao intuito antidemocrático do governo, e se juntam às absurdas medidas que contribuem para o avanço da desigualdade social, o descaso pelas minorias e o desrespeito aos direitos mais básicos, de saúde, educação, moradia, entre outros. A arte, então, aos olhos míopes do presidente e sua despreparada equipe, é não apenas desnecessária como perigosa, e por isso deve ser aniquilada. É nesse contexto que os grupos de teatro brasileiros produzem hoje, quando está em curso um sórdido projeto de regressão cultural, para o qual não interessa um povo educado e pensante. Daí porque apenas indivíduos comprometidos com o que há de mais conservador e retrógrado assumem a direção de órgãos públicos, a exemplo da Secretaria Especial da Cultura, subpasta do Ministério do Turismo entregue ao dramaturgo e diretor teatral Roberto Alvim, que intenciona “resgatar a alta cultura brasileira”. Na desenfreada volta ao passado rumo ao fundo

do poço, o recém-nomeado presidente da Funarte, Daniel Mantovani, se junta ao time de alucinados declarando que o rock ativa drogas, sexo, aborto e satanismo.

Impossível não se afetar com o horizonte sombrio que se desenha para o país, e em especial para professores e artistas. Inevitável sentir medo diante das constantes ameaças de voltarmos a viver tempos terríveis de repressão e violência. Os recentes episódios em que grupos tiveram apresentações canceladas em instituições públicas sem a menor explicação, nos remetem aos momentos em que a censura cravou as garras no inalienável direito da livre expressão, exigindo dos artistas inteligência e perspicácia para driblá-la, como Luís Otávio Barata fez em Belém. Diante de tudo isso, a necessidade de resistência se impõe aos grupos de forma ainda mais contundente, visto o enorme retrocesso ao qual estamos fadados. No caso dos coletivos paraenses, que tanto fizeram apesar da ausência de políticas públicas para a arte durante as seguidas gestões do PSDB, agora precisam enfrentar as agruras de ser artista no governo comandado pelo capitão com síndrome de imperador.

Volto às questões relacionadas ao enfrentamento do tema. Devo confessar ter deixado que a escrita fosse, de fato, definindo o sumário, e não o contrário. O movimento um tanto imprevisível, inerente ao exercício cartográfico, guiou boa parte desta construção. Isso explica a razão pela qual o terceiro capítulo não se concretizou conforme o planejado, pois durante a escrita não me pareceu orgânico separar a abordagem dos espaços de atuação dos grupos, sejam os teatros ou aqueles mantidos de forma independente. De modo semelhante, a abertura ao que a escrita ia me apresentando fez com que as subseções ou ensaios tivessem particularidades evidentes em vários aspectos: na estrutura, por exemplo, eles não seguem rigorosamente uma única sequência de temas e nem estabelecem a mesma consistência dialógica com o referencial filosófico.

Os mapas ou diagramas constituíram um viés que me pareceu pertinente, pela possibilidade de tornar visíveis as diversas linhas de conexão entre os grupos e os artistas. Terminou sendo mais uma via de contato com os trânsitos e alianças entre eles, e talvez possam significar alguma contribuição no registro da cena teatral da cidade a partir de seus criadores.

Uma questão que me acompanhou durante todo o processo de pesquisa foi como tratar uma matéria tão delicada, composta por acontecimentos caros aos sujeitos e, muitas vezes, pertencentes à esfera da intimidade. Tentei me guiar pelo bom senso e adotei o procedimento de enviar os textos às pessoas entrevistadas, como forma de garantir que nada ferisse suscetibilidades. Na esteira dessa preocupação, o exercício da escrita me levou a inúmeras dúvidas quanto ao lugar ocupado pelos acontecimentos no grande bordado, pois inevitavelmente um mesmo episódio dizia respeito a mais de um(a) artista. Não seria diferente,

deixei que a intuição me indicasse o equilíbrio na decisão sobre o peso que eles teriam em cada subseção.

Considero valiosas as sugestões dos examinadores da banca de qualificação, em especial a da professora Nina Caetano²¹⁵, ao apontar que a predominância dos diretores como vozes representativas do coletivo poderia torná-los uma massa amorfa e sem espaço para as individualidades. Sem dúvida, as oito pessoas entrevistadas depois ampliaram significativamente as perspectivas sobre os grupos. Uma outra questão levantada foi a necessidade de abrir espaço para a discussão em torno dos afetos tristes, das divergências inevitáveis e mesmo das recusas, que muitas vezes são processos produtivos, por meio dos quais abrem-se novas possibilidades de pesquisa e experimentação.

De fato, fui percebendo, na trajetória dos grupos, a ocorrência de recusas pessoais a determinada escolha ou procedimento adotado pelo grupo muito mais do que exatamente rupturas. O que se desdobra de diversas maneiras, pois pode haver negociações e o estabelecimento de novos combinados, mas também resultar na saída de um(a) integrante. O espaço dado às individualidades é um traço bastante sutil, difícil de perceber de fora, já que é comum haver uma distância entre o discurso e a prática, efetivamente. Na impossibilidade de me separar da minha própria experiência em um coletivo, me sirvo dela para pontuar a frequente perda da coerência entre as proposições estéticas e a ética nas dinâmicas internas. Não é raro observar, aqui e ali, discrepâncias entre uma fala explicitada nos espetáculos e o modo como são encaminhadas algumas questões dentro dos grupos. Em suma, a discussão das suas micropolíticas, em confronto com o que é produzido em cena, renderia uma abordagem interessante, na qual não consegui chegar, mas que muito me instiga. Penso que cada vez mais os grupos precisam estar atentos aos possíveis silenciamentos dos sujeitos criadores, sob risco de falsear poéticas ou mesmo incorrer em faltas graves na relação humana.

Importante ainda sublinhar que, ao longo do exercício de identificar os trânsitos dos artistas e perceber de que forma as alianças pessoais refletiram - e refletem - nas trajetórias dos grupos, pude constatar a existência de uma rede de afetos através de inúmeros acontecimentos, dentro e fora da cena, mas sempre contribuindo para delinear as diversas poéticas. Portanto, ao

²¹⁵ Possui graduação em Língua e Literatura Francesas pela UFMG (1996), e mestrado em Estudos Linguísticos (2000). É Doutora em Artes Cênicas pela ECA - Escola de Comunicações e Artes da USP (2011) e Professora Adjunta do DEART - Departamento de Artes Cênicas da UFOP (Universidade Federal de Ouro Preto). Na UFOP, atua também no PPGAC-IFAC - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Instituto de Filosofia, Artes e Cultura, na linha de pesquisa Processos e Poéticas da Cena Contemporânea. Performer e dramaturga, trabalhou junto a diversos grupos teatrais de Belo Horizonte, seja orientando processos ou produzindo dramaturgias colaborativas. Disponível em: <https://www.escavador.com/sobre/554896/elvina-maria-caetano-pereira>. Acesso em 06/01/2020.

falar em poéticas do afeto, demarco, uma vez mais, que me refiro às várias dimensões de encontros, tenham eles a amizade, o amor e a identificação intelectual como esteios; sejam eles desdobramentos de experiências na condição de espectador ou mesmo resultem na transformação dos indivíduos gerada pelo convívio no coletivo.

Provisoriamente, porque o interesse pelo tema de pesquisa apenas se consolida e se alarga, encerro esperando que tenha conseguido me aproximar da grandeza de parte dos artistas responsáveis por fazer do teatro de Belém do Pará um dos mais pulsantes e criativos do país. Que tenha, enfim, honrado a memória dos que já se foram e traduzido à altura a prática-pensamento dos que se mantêm firmes no propósito de produzir esperança em forma de sonhos e cenas. Evoé!

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVAREZ, Johnny; PASSOS, Eduardo. *Cartografar é habitar um território existencial*. In: Pistas do método da cartografia – pesquisa, intervenção e produção de subjetividade. Eduardo Passos, Virgínia Kastrup, Liliana da Escóssia (Orgs.) - Porto Alegre: Sulina, 2015.

ALSCHITZ, Jurij. *Teatro sem diretor*. Trad. Graziella Schettino Valente – Belo Horizonte: Edições CPMT, 2012.

ARENDDT, Hannah. *A dignidade da política*. Antonio Abranches (org., int. e revisão técnica). 3. ed. – Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. De Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BARROS, Manoel de. [recurso eletrônico]/ Manoel de Barros; 1. ed. – Rio de Janeiro: Objetiva, 2015. Recurso digital.

BARROS, Regina Benevides de. *Grupo: a afirmação de um simulacro*. Porto Alegre: Sulina/ Editora da UFRGS, 2009 – (Coleção Cartografias).

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

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

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

CASTRO, Eduardo Viveiros de. *Metafísicas canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural*. São Paulo: N-1 Edições, 2015.

CENCI, Angelo Vitorio. *O sentido formativo do outro: uma aproximação entre Hermann e Honneth*. XI ANPED Sul, 2016, PR.

CHAUÍ, Marilena. *Desejo, paixão e ação na ética de Espinosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

COIMBRA, Oswaldo. *Cláudio Barradas, o lado invisível da cultura amazônica/ Oswaldo Coimbra*. – Belém: CNPq, 2004.

CORREIA, José Anibal Pacha. *Pequenas histórias para pequenos grandes mundos de uma meninagem arteira – exercícios e experimentação para exercícios de animação* – Curitiba: CRV, 2019.

COSTA, Luís E; ANGELI, Andréa do A.C; FONSECA, Tania M.G. *Cartografar*. In: Pesquisar na diferença: um abecedário – Tania Mara Galli Fonseca, Maria Lívia do Nascimento, Cleci Maraschin (Orgs.) – Porto Alegre: Sulina, 2012.

DELEUZE, Gilles. *Espinosa: Filosofia prática*. São Paulo: Escuta, 2002.

_____. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. *Espinosa e o problema da expressão*. São Paulo: Editora 34, 2017.

_____; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia* 2 vol. 1. Trad. de Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. – São Paulo: Ed. 34, 1995.

DELEUZE, PARNET. *Diálogos*. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998 (versão digital)

DELIGNY, Fernand. *O aracniano e outros textos*. Trad. Lara Christina Malimpensa. São Paulo: N-1 edições, 2. ed., 2018.

DUBATTI, Jorge. *O teatro dos mortos: introdução a uma filosofia do teatro*. Trad. Sérgio Molina – São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016.

ÉLERES, Paraguassú. *Festivais de teatro de estudantes do Brasil (1958 a 1962) Recife, Brasília, Porto Alegre: breve história do Norte Teatro Escola do Pará*. Belém: Paka-Tatu, 2008.

ESPINOSA, Baruch. *Pensamentos metafísicos; Tratado da Correção do Intelecto; Ética; Tratado Político; Correspondência*. Trad. Marilena Souza Chauí. – 3. ed. – São Paulo: Abril Cultural, 1983 (Os Pensadores).

FERNANDES, Sandra. *Foucault: a experiência da amizade* in Cartografias de Foucault. Durval Muniz de Albuquerque Júnior, Alfredo Veiga-Neto, Alípio de Souza Filho (Orgs.) 2. ed. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011. – (Coleção Estudos Foucaultianos).

FIMIANI, Mariapaola. *O verdadeiro amor e o cuidado comum do mundo*. In: Foucault: a coragem da verdade. Frédéric Gros (Org.). São Paulo: Parábola Editorial, 2004.

GALERA, Fernando. *História*. In: Convite ao pensar –Manuel Antônio de Castro, Igor Fernandes, Antônio Máximo Ferraz, Renata Tavares (Orgs.) – 1. ed. – Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2014.

HALBWACHS, Maurice. *Memória coletiva*. Trad. Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Edições Vértice. Editora Revista dos Tribunais Ltda., 1990.

LAPOUJADE, David. *As existências mínimas*. Trad. Hortência Santos Lencatre – São Paulo: N-1 Edições, 2017.

LIMA, Wlad. *O Teatro ao Alcance do Tato*/ Miguel Santa Brígida, Waldete Brito, Wlad Lima (Orgs.) – Belém: Programa de Pós-graduação em Artes/ICA/UFGPA, 2014. (Série Arte e Pensamento)

LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Obras reunidas, volume 4*. São Paulo: Escrituras Editora, 2000.

MATURANA, Humberto. *A Ontologia da realidade*. Cristina Magro, Mirian Graciano e Nelson Vaz (Orgs.). 2 ed. – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. (Humanitas)

MENCARELLI, Fernando. *Cena invertida: dramaturgias em processo*/ Grupo Teatro Invertido - Belo Horizonte, MG: Edições CPMT, 2010.

MIZOGUCHI, Danichi Hausen. *Amizades Contemporâneas: inconclusas modulações de nós*. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2016. (Coleção Cartografias)

ORTEGA, Francisco. *Amizade e estética da existência em Foucault*. Rio de Janeiro: Edições Graal Ltda., 1999.

PASSOS, Eduardo; BARROS, Regina. A cartografia como método de pesquisa-intervenção. In: *Pistas do método da cartografia – pesquisa, intervenção e produção de subjetividade*. Eduardo Passos, Virgínia Kastrup, Liliana da Escóssia (Orgs.) - Porto Alegre: Sulina, 2015.

PAVIS, Patrice. *Dicionário da performance e do teatro contemporâneo*. Trad. Jacó Guinsburg, Marcio Honório de Godoy, Adriano C.A. e Souza. – 1. ed. – São Paulo: Perspectiva, 2017.

PELBART, Peter Pál. *O avesso do niilismo: cartografias do esgotamento*. São Paulo: N-1 Edições, 2013.

_____. *O tempo não reconciliado: imagens de tempo em Deleuze*. São Paulo: Perspectiva, 2015. – (Coleção Estudos; 160)

ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2011.

_____. *Pensamento, corpo e devir – uma perspectiva ética/ estética/ política no trabalho acadêmico*. In: *Cadernos de Subjetividade*, v. 1, n. 2, pp. 241-251 - 1993.

SAFATLE, Vladimir. *O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo* – São Paulo: Autêntica, 2015.

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

SOUZA, Pedro de. *Agenciar*. In *Pesquisar na diferença: um abecedário* – Tânia Mara Galli Fonseca, Maria Lívia do Nascimento, Cleci Maraschin (Orgs.) – Porto Alegre: Sulina, 2012.

KASTRUP, Vírínia. *O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo*. In: *Pistas do método da cartografia – pesquisa, intervenção e produção de subjetividade* – Eduardo Passos, Vírínia Kastrup, Liliana da Escóssia (Orgs.) - Porto Alegre: Sulina, 2015.

KOPENAWA, ALBERT, Bruce, Davi. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. Trad. Beatriz Perrone-Moisés; prefácio de Eduardo Viveiros de Castro. – 1. ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KRENAK, Ailton. *Coleção Tembetá. Kaká Werá* (Org.) - Rio de Janeiro: Beco do Azougue Editorial, 2017.

ZANELLA, Andrea Vieira. *Olhar*. In: *Pesquisar na diferença: um abecedário* – org. Tânia Mara Galli Fonseca, Maria Lívia do Nascimento, Cleci Maraschin. – Porto Alegre: Sulina, 2012.

ZOURABICHVILLI, François. *Deleuze, uma filosofia do acontecimento*. Trad. Luiz B. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2016.

Teses e dissertações

ANDRADE, Valéria Frota de. *Com a cara lavada e a mala nas costas: memórias e identidades na trajetória do Usina Contemporânea de Teatro*. Dissertação. Programa de Pós-Graduação em Artes/UFPA. Orientadores: Prof. Dr. Agenor Sarraf Pacheco/ Prof^a. Dr^a. Ana Karine Jansen de Amorim. Belém, 2012.

BEZERRA, Denis. *Vanguardismos e modernidades: cenas teatrais em Belém do Pará (1941 – 1968)*. Tese. Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia/UFPA. Orientadores: Prof. Dr. Antônio Maurício Dias da Costa/ Prof^a. Dr^a. Ana Karine Jansen de Amorim. Belém, 2016.

FURTADO, Paulo Santana. *Grupo de Teatro Palha: trajetória e identidade teatral*. Dissertação. Programa de Pós-Graduação em Artes/UFPA. Orientador: Prof. Dr. Luizan Pinheiro da Costa. Belém, 2013. Disponível em <http://ppgartes.propesp.ufpa.br/dissertações/2013/PauloSantana.pdf>.

LIMA, Wlad. *Processo dramático Ovo nº 13 no Caderno de encenação de uma artista da floresta*. Tese-criação de natureza dramática apresentada à comissão especial constituída para o exame à progressão a professor Titular-Livre da carreira do Ensino Básico, Técnico e Tecnológico. 2018.

MAUÉS, Marton Sérgio Moreira. *Palhaços Trovadores: uma história cheia de graça*. Dissertação. Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas/ UFBA. Orientador: Prof. Dr. José Afonso de Medeiros Souza. Salvador, 2004.

_____. *Criação Pública: o desvelar da poética dos Palhaços Trovadores na montagem de “O mão de vaca”*. Tese. Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas/ UFBA. Orientador: Prof. Dr. João de Jesus Paes Loureiro. Salvador, 2012.

MIRANDA, Michele Campos de. *Performance da plenitude e performance da ausência: vida/obra de Luís Otávio Barata na cena de Belém*. Dissertação. Programa de Pós-Graduação do Centro de Letras e Artes – CLA/ UNIRIO. Rio de Janeiro, 2010.

NASCIMENTO, Paulo Ricardo Silva do. *Casarão do Boneco: experiência de um corpo relacional em um território existencial*. Dissertação. Programa de Pós-Graduação em Artes/UFPA. Orientadora: Prof^a. Dr^a. Wladilene de Sousa Lima. Belém, 2018. Disponível em <http://ppgartes.propesp.ufpa.br/dissertações/nascimento.pdf>.

NETO, Alberto da Cunha e Silva. *Memórias de um ator em construção – reinvenção de processos criativos como fonte de aprendizado*. Dissertação. Programa de Pós-Graduação em Artes/UFPA. Orientadora: Prof^a. Dr^a. Wladilene de Sousa Lima. Belém, 2012. Disponível em <http://ppgartes.propesp.ufpa.br/index.php/br/teses-e-dissertacoes/dissertacoes/62-2012>.

NUNES, Kauan Amora. *A Nau Queer: uma genealogia da sexualidade no teatro de Luís Otávio Barata (1980-1990)*. Tese. Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UFPA. Orientador: Prof. Dr. Aldrin Moura Figueiredo. Belém, 2019.

PEREIRA, Suzane Cláudia Gomes. *Tradição e contemporaneidade na cena amazônica: o espetáculo Ver de Ver-o-Peso do Grupo Experiência*. Dissertação. Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas/ UFBA. Orientadora: Prof^a. Dr^a. Antônia Pereira Bezerra. Salvador, 2004. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/27281>

PORTO, Luciana de Andrade Moreira. *A Casa da Atriz: uma cartografia desassossegada das sociabilidades de um coletivo teatral em Belém do Pará*. Dissertação. Programa de Pós-Graduação em Artes/UFPA. Orientadora: Prof^a. Dr^a. Wladilene de Sousa Lima. Belém, 2015.

SANTANA, Tânia Cristina dos Santos. *Travessias e atravessamentos: Devir autopoietico de uma produtora cultural, imbricada no trajeto criador do Grupo de Teatro Palha – PA*. Dissertação. Programa de Pós-Graduação em Artes/UFPA. Orientadora: Prof^a. Dr^a. Ivone Maria Xavier Almeida. Belém, 2018.

SANTOS, Adriana Maria Cruz dos. *Sobrevoo e pouso sobre a dramaturgia do In Bust Teatro com Bonecos*. Dissertação. Programa de Pós-Graduação em Artes/UFPA. Orientadores: Prof^a. Dr^a. Benedita Afonso Martins/ Prof. Dr. Miguel Santa Brígida. Belém, 2015. Disponível em: <http://ppgartes.propesp.ufpa.br/index.php/br/teses-e-dissertacoes/dissertacoes/64-2009>.

TAVARES, Roseane Moraes. *Contradispositivos-mapas de uma rede de espaços artísticos autopoieticos em Belém do Pará*. Dissertação. Programa de Pós-Graduação em Artes/UFPA. Orientadores: Prof^a. Dr^a. Wladilene de Sousa Lima/ Prof. Dr. José Afonso Medeiros Souza. Belém, 2017. Disponível em: <http://www.ppgartes.propesp.ufpa.br/CAP%C3%8DTULO%201%20-%20MAPA%20CONCEITUAL.pdf>

Artigos

ALBERTO, Maria Angélica. *Como se produz artes em Belém: em cena o Grupo de Teatro Cuíra*. p. 102-120. Revista Ensaio Geral, v. 2, n° 3, jan-jul/2010.

ALMEIDA, Ivone Xavier de Amorim; LIMA, Wladilene de Sousa. *Trajeto dadivoso do teatro da Cura: Uma encenação-quiasma em atos de agradecer e transformar*. Pós: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG. v. 8, n. 15, maio, 2018. Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

FADEL, Georgette. *Nós não somos uma só companhia* In: Cia. Livre: Experimentos e Processos 2000-2011 (Coleção Nóz – Caderno Livre) São Paulo, 2012, pp. 207-208.

FREITAS, Walter. *A Poética de Ramon Stergmann* (Fala na abertura no II Seminário de Dramaturgia Amazônida). Revista Ensaio Geral, v.3, n.5, jan-jul, 2011. Belém: UFPA/ICA/Escola de Teatro e Dança da UFPA.

GARCIA, Silvana. *O teatro de grupo faz aniversário*. In: Cia. Livre: Experimentos e Processos 2000-2011 (Coleção Nóz – Caderno Livre) São Paulo, 2012, pp. 246-254.

GIL, José. *Um bom encontro?* In: Encontro – Rumos Itaú Cultural. Cristina Espírito Santo, Eleonora Fabião, Sonia Sobral (Orgs.) – São Paulo, 2013, pp. 122-137.

NASCIMENTO, Paulo Ricardo. *Pelo tempo e pelas distâncias*. In: Próximo ato: teatro de grupo. Antônio Araújo, José Fernando Peixoto de Azevedo e Maria Tendlau (Orgs.) - São Paulo: Itaú Cultural, 2011, pp. 22-27.

NETO, Alberto da Cunha e Silva. *Mãe d'água: o palco como encantaria*. Revista Ensaio Geral, v.4, n.7, 2012 – Belém: UFPA/ICA/Escola de Teatro e Dança da UFPA, 172 p.

PELBART, Peter Pál. *Elementos para uma cartografia da grupalidade*. In: *Próximo Ato: Questões da teatralidade contemporânea*. Fátima Saadi, Silvana Garcia (Orgs.) - São Paulo: Itaú Cultural, 2010, pp. 32-37.

ROMANO, Lúcia. *Os atores e os DNAs dos teatros*. In: Cia. Livre: Experimentos e Processos 2000-2011 (Coleção Nóz – Caderno Livre) São Paulo, 2012, pp. 213-215.

SALLES, Cecília Almeida. *Rede de encontros* In: Encontro – Rumos Itaú Cultural. Cristina Espírito Santo, Eleonora Fabião, Sonia Sobral (Orgs.) – São Paulo, 2013, pp. 50-61.

TROTTA, Rosyane. *Coletivos autorais*. In: Próximo ato: teatro de grupo. Antônio Araújo, José Fernando Peixoto de Azevedo e Maria Tendlau (Orgs.). São Paulo: Itaú Cultural, 2011, pp. 210-222.

Revistas e periódicos

BARATA, Luís Otávio. **Revista Pará Zero Zero**. Belém: novembro/dezembro, 2003.

LIMA, Wlad; MAUÉS, Marton. **Revista Comemorativa dos 30 anos do Gruta**. Belém: dezembro, 1998.

Entrevistas concedidas (áudio, e-mail, *WhatsApp*)

- BARROSO, Adriano; DA PAZ, Monalisa. **Conversas com Monalisa e Adriano**. Entrevista concedida a Valéria Frota de Andrade. Belém, 25/07/2019.
- BRAGA, Ailson. **Mensagens de Ailson**. Mensagens de áudio enviadas à Valéria Frota de Andrade via *WhatsApp*. Belém, 23/10/2019.
- BRÍGIDA, Miguel Santa. **Mensagens de Miguel**. Mensagens de áudio enviadas à Valéria Frota de Andrade via *WhatsApp*. Belém, 12/12/2019.
- CHARONE, Olinda. **Conversas com Olinda**. Entrevista concedida a Valéria Frota de Andrade. Belém, 20/10/2018.
- CHARONE, Zê; PROENÇA, Edyr Augusto. **Conversas com Zê e Edyr**. Entrevista concedida a Valéria Frota de Andrade. Belém, 19/12/2018.
- DA PAZ, Henrique. **Conversas com Henrique**. Entrevista concedida a Valéria Frota de Andrade. Belém, 13/06/2017 e 31/08/2017.
- DE DEUS, Zélia Amador. **Conversas com Zélia**. Entrevista concedida a Valéria Frota de Andrade. Belém, 25/07/2019.
- FONSECA, Paulo; PORTO, Yeyé. **Conversas com Yeyé e Paulão**. Entrevista concedida a Valéria Frota de Andrade. Belém,
- FURTADO, Paulo Santana. **Conversas com Paulo**. Entrevista concedida a Valéria Frota de Andrade. Belém, 26/06/2017.
- JANSEN, Karine. **Conversas com Karine**. Entrevista concedida a Valéria Frota de Andrade. Belém, 16/10/2018.
- LIMA, Nando. **Conversas com Nando**. Entrevista concedida a Valéria Frota de Andrade. Belém, 13/06/2017.
- LIMA, Wlad. **Conversas com Wlad**. Entrevistas concedidas a Valéria Frota de Andrade. Belém, 22/04/2017 e 29/04/2017.
- MAUÉS, Marton. **Conversas com Marton**. Entrevista concedida a Valéria Frota de Andrade. Belém, 15/05/2017.
- NETO, Alberto Silva. **Conversas com Alberto**. Entrevista concedida a Valéria Frota de Andrade. Belém, 10/02/2017.
- _____. **Mensagens de Alberto**. Mensagens de áudio via *WhatsApp* enviadas à Valéria Frota de Andrade. Belém, 05/10/2019.
- NOGUEIRA, Alessandra. **E-mail de Alessandra**. Enviado à autora. Belém, 13/11/2019.
- PACHA, Anibal. **Conversas com Anibal**. Entrevista concedida a Valéria Frota de Andrade. Belém, 10/05/2017.
- SALLES, Geraldo. **Conversas com Geraldo**. Entrevista concedida a Valéria Frota de Andrade. Belém, 26/06/2017.
- SILVA, Abigail. **Conversas com Abigail**. Entrevista concedida a Valéria Frota de Andrade. Belém, 07/12/2018.
- PINHEIRO, João Guilherme. **Mensagens de João Guilherme**. Mensagens enviadas à Valéria Frota de Andrade. Belém, 27/12/2019.
- PINHEIRO, Patricia. **Mensagens de Patricia**. Mensagens de áudio via *WhatsApp* enviadas à Valéria Frota de Andrade. Belém, 15/11/2019.
- SISNANDO, Saulo. **Mensagens de Saulo**. E-mail de Saulo Sisnando enviado à Valéria Frota de Andrade. Belém, 20/12/2019.

Documentários

Movimentos em rede. Série Teatro e Circunstância. Direção Amilcar M. de Castro. 2012. 52 m. <https://sesctv.org.br/programas-e-series/teatroecircunstancia/?mediaId=065df4d4f5c6632aba56dae00837712f>

Bonecos contemporâneos. Série Teatro e Circunstância. Direção Amilcar M. de Castro. 2012. 53 minutos. <https://sesctv.org.br/programas-e-series/teatroecircunstancia/?mediaId=d3b8d6773d910c3dab762276cb5f07be>

Teatro na era digital. Série Teatro e Circunstância. Direção Amilcar M. de Castro. 2012. 51 minutos. <https://sesctv.org.br/programas-e-series/teatroecircunstancia/?mediaId=3e0bec6e241f8ad8fee91eea6561fec8>

Anjos do picadeiro. Série Teatro e Circunstância. Direção Amilcar M. de Castro. 2012. 50 minutos. <https://sesctv.org.br/programas-e-series/teatroecircunstancia/?mediaId=809f69abc1b7b0c52dbf3e9119557240>

Grupo Experiência, 2011. Produção executiva: Ribamar Chacon. Direção Roberto Ribeiro e Afonso Gallindo.

Sites e blogs

<http://mitosencenados.blogspot.com/2011/06/o-encenador-geraldo-Salles-fala-sobre.html>

<https://teatrocombonecos.wordpress.com/os-escritos-da-pesquisa/o-com-bonecos-do-in-bust/>

<https://palhacostrovadores.wordpress.com/about/>

<http://cuira.com.br/>

<https://www.reator.net/>

<https://opalhacodedeus.wordpress.com/>

<https://novoblogdobarata.blogspot.com/>

<http://holofotevirtual.blogspot.com/>

