SEMINÁRIOS DE DRAMATURGIA AMAZÔNIDA

MEMÓRIA

Bene Martins, Fábio Limah & Olinda Charone

SEMINÁRIOS DE DRAMATURGIA AMAZÔNIDA
MEMÓRIA

Belém, maio/2017
Bene Martins, Fábio Limah & Olinda Charone
(Organizadores)

SEMINÁRIOS DE DRAMATURGIA AMAZÔNIDA
MEMÓRIA

editAedi
Assessoria de Educação a Distância • UFPA

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ

CAPES

PROPESP
Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação | UFPA

PROAD
Pró-Reitoria de Administração | UFPA

TUCB
TEATRO UNIVERSITÁRIO CLÁUDIO BARRADAS

PPG Artes
Programa de Pós-graduação em Artes da UFPA

ESCOLA DE TEATRO E DANÇA DA UFPA

Reitor

Emmanuel Zagury Tourinho

Vice-Reitor

Gilmar Pereira da Silva

Assessoria de Educação à Distância

Coordenadora Adjunta UAB

Cristina Lúcia Dias Vaz

Diretora da Editora da Assessoria de Educação à Distância

Cristina Lúcia Dias Vaz

Membros do Conselho Editorial

Presidente

Prof. Dr. José Miguel Martins Meloso

Diretora

Professora Drª Cristina Lúcia Dias Vaz

Membros do Conselho

Profª Drª Ana Lygia Almeida Cunha

Professor Dr. Dionne Cavalcante Monteiro

Profª Drª Maria Ataíde Malcher

Diretora Geral do ICA

Adriana Valente Azulay

Diretor Adjunto do ICA

Joel Cardoso da Silva

Coordenadora do Mestrado Profissional em Artes

Olinda Charone

E-BOOK

SEMINÁRIOS DE DRAMATURGIA AMAZÔNIDA
MEMÓRIA

Bene Martins, Fábio Limah & Olinda Charone

Comitê Científico desta Edição

Ananda Machada (UFRR)

Bene Martins (UFPA)

Berta Teixeira (UC-PT)

Felisberto Sabino da Costa (USP)

João de Jesus Paes Loureiro (UFPA)

Maria João Brilhante (UL-PT)

Marton Maués (UFPA)

Olinda Charone (UFPA)

Sérgio de Carvalho (USP)

Wlad Lima (UFPA)

Projeto Gráfico, Diagramação e Revisão

Bene Martins, Fábio Limah & Nayara Amaral

Capa

Ricardo Harada

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Biblioteca do PPGARTES/UFPA

Seminários de Dramaturgia Amazônida – Memória [recurso eletrônico] /
Bene Martins, Fábio Limah & Olinda Charone (Orgs.). Belém:
EditAEDI, 2017
374. p. il.

ISBN: 978-85-65054-50-8
Modo de acesso: www.aedi.ufpa.br/editora
Inclui referências

1. Arte e Teatro 2. Trajetória em Teatro 3. Teatro na Amazônia 4. Manifestações Folclóricas 5. Tradição Teatral 6. Dramaturgia Amazônica I. Charone, Olinda (org.) II. Limah, Fábio (org.) III. Martins, Bene (org.) IV. Título

---

Todos os direitos reservados por
Editora EditAedi
Rua Augusto Corrêa, 01 – Guamá.
66075-110 – Belém – PA – Brasil
Fones (91) 3201-7613 / 3201-7834
Email: editora.aedi@gmail.com

APRESENTAÇÃO

Em 1984 fui acolhida pelas ramas benfazejas, quentes e úmidas da bela cidade das mangueiras, Belém do Pará. Sensação estanha inicialmente, logo arrebatada pela calorosa recepção dos habitantes amazônidas. Encantada com a paisagem geográfico-humana, ao sabor das deliciosas frutas, comidas, açaí, sorvetes ímpares, toda essa ambiência envolvente e saborosa me seduziu para ficar mais tempo por aqui. Do século XX para XXI, cá estou. Adoro sair de Belém para ter o prazer de voltar. Todo meu envolvimento com a capital foi acentuado mais ainda a partir de 2005, quando iniciei aprendizagem e conhecimento das artes cênicas, ao ministrar aulas na Escola de Teatro e Dança, curso Técnico de Formação em Ator, disciplina Dramaturgia. Aulas preparadas conforme ementa e referenciais importantes a incitar mais leituras. Em conversas com estudantes e colegas da escola, senti a necessidade de conhecer mais sobre autores de teatro, mais especificamente autores de peças teatrais. O primeiro a me fascinar pela escrita foi o dramaturgo Nazareno Tourinho.

Em 2009, elaborei o Projeto de Pesquisa *Memória da Dramaturgia Amazônida: Construção de Acervo Dramatúrgico.* O principal objetivo era/é o de reunir textos escritos para o teatro. À época não tinha ideia do quanto encontraria. As buscas iniciadas na Biblioteca Arthur Viana, com a colaboração indispensável da pesquisadora Zeffa Magalhães, outra colaboradora do projeto, surpreenderam pela quantidade de peças espalhadas por nomenclaturas diversas, ora autor de teatro, ora teatrólogo, ora escritor ou dramaturgo. Pois bem, existem muitos autores que escreveram/escrevem para teatro; existem muitas peças escritas, muitas foram perdidas, boa parte está a salvo no acervo do projeto e tem sido tratada para, à medida do possível, trazê-las a público. A exemplo da *Coletânea Teatro do Pará,* v.1, 2015, Ed. Reggo[1]-AM, da Coleção criada pelo escritor Márcio Souza, *Teatro do Norte Brasileiro*, com apoio do Conselho Municipal de Política Cultura (ConCultura), estado do Amazonas; e a obra completa: *Peças Teatrais de*

[1] (Org.) Bene Martins e Zeffa Magalhães.

Nazareno Tourinho, 2014, Ed. CEJUP-PA[2], apoio Governo do Estado do Pará; temos material suficiente para vários volumes.

Em 2010, realizamos o primeiro *Seminário de Dramaturgia Amazônida*, para apresentar parte dos resultados do projeto ao público, ou melhor, para iniciar diálogo entre profissionais, pesquisadores, estudantes e amantes do teatro. A proposta do seminário é de trazer nomes representativos da área de estudos de teatro para proferirem palestras sobre dramaturgia, dramaturgos homenageados, sobre espetáculos encenados. O foco principal dos seminários é divulgar nomes encontrados, colocar em diálogo os veteranos da escrita teatral com jovens dramaturgos. Cada Seminário homenageia um dramaturgo amazônida. Iniciamos com Nazareno Tourinho o qual, à semelhança de um protetor, abençoou e deu sorte ao evento. A partir desse, todo ano, no mês de maio, realizamos o seminário, hoje na sétima versão. Assim, tivemos oportunidade de conhecer e tornar público para os estudantes das artes cênicas, outros dramaturgos amazônidas. A partir do terceiro seminário, ampliamos o leque de convidados para vários estados e, em maio/2017, acontecerá o VII, agora internacional, com convidados da Universidade de Lisboa-PT e da Universidade de Coimbra-PT.

Para registrar e divulgar as palestras dos convidados decidimos organizar este livro-memória dos seminários[3], cuja proposta foge um pouco aos padrões de edição estritamente acadêmica. Os convidados, pessoas representativas da área, dramaturgos, pesquisadores, atores, diretores de teatro ficam livres para propor o recorte da palestra, desde que seja sobre dramaturgia. Assim, temos textos em formato de artigo, outros mais livres, numa espécie de diálogo com a plateia, ou depoimentos sobre a trajetória em teatro. O que vale ressaltar é que priorizamos esse contato dos profissionais experientes ou novatos, por assim dizer, com estudantes, apreciadores, professores, amantes do teatro em geral, de maneira que não selecionamos somente os textos apresentados num formato mais acadêmico, queremos divulgar todos, independentemente do modo como foi escrito. O importante para nós da organização é o conteúdo e, principalmente, o envolvimento amoroso dos convidados com o trabalho e

[2] (Org.) Bene Martins

[3] (Org.) Bene Martins, Olinda Charone e Fábio Limah. (obs. Devido ao número elevado de títulos de peças teatrais, optamos por deixá-las em itálico, para não carregar as páginas com negrito ou aspas)

conhecimento das artimanhas do escrever sobre e para o teatro. O profundo conhecimento e paixão pela área contagiam os iniciantes, esse é outro ponto fundamental para nós, reconhecer, registrar, divulgar a importância da produção teatral, seja escrita, seja encenada, essas memórias pairam e ficam sobre todos, merecem ser bem cuidadas, merecem vir a público.

Os resultados dos seminários têm sido altamente positivos. Desses encontros, surgem parcerias e, melhor ainda, colocamos em pauta/palco, dramaturgos quase ou já esquecidos. Nosso trabalho é fortalecido pela presença desses, na maioria anônimos produtores das letras escritas para, sob e sobre os palcos. Sergio de Carvalho abriu o *I Seminário de Dramaturgia Amazônida*, com a palestra, *Aspectos da Forma Dramática e Breve Comentário Sobre o Teatro Épico e Pós-Dramático,* discorreu sobre pontos importantes, desde a dramaturgia clássica a tendências contemporâneas, Sergio, qual um mestre, conduziu a plateia à complexa trama de conceitos fundamentais para estudos de teatro. Em seguida, *A produção dramatúrgica na Amazônia:* Relato de experiência, dos convidados: Nazareno Tourinho, Nando Lima, Hudson Andrade, Adriano Barroso, Edyr Augusto Proença, destes relatos, consta aqui somente o de Edyr, os demais ficaram nos recantos da memória; *Da literatura à cena teatral*, apresentada por: João de Jesus Paes Loureiro, Carlos Corrêa Santos, José Maria Vilar Ferreira, Adriana Cruz, Saulo Sisnando, ficou a reverberação das falas. O seminário encerrou com dois belos espetáculos: *Brasileiramente, árabes! Estudo das práticas performáticas dos descendentes de libaneses em Belém do Pará*, direção Karine Jansen e Wlad Lima; e *Travessa da espera,* direção: Olinda Charone. Ambos oriundos de pesquisa e concepção do espetáculo com a participação de jovens atores-pesquisadores, estudantes da Escola de Teatro e Dança (ETDUFPA).

O *II Seminário de Dramaturgia Amazônida* homenageou o dramaturgo e poeta Ramon Stergmann. O escritor-ator-músico-compositor Walter Freitas nos presenteou com a *Poética de Ramon Stergmann*; Dinelson Serrão da Silva apresentou *Leitura de fragmentos de peças de Ramon;* Jorge Bandeira, pesquisador do Amazonas, trouxe A busca do teatro de Nereide Santiago – O Caminho de Santiago; Sergio Cardoso versou sobre a própria produção escrita com *O teatro das mulheres de Lazone*; Márcio Souza encerrou a sessão manauara falando sobre sua dramaturgia em *O teatro de Márcio Souza*; coube a Paulo Faria (Pessoal do Faroeste) discorrer sobre A história contemporânea paraense no texto teatral – O povo está no teatro que a gente

cria?. Programação encerrou com apresentação de três espetáculos de jovens dramaturgos/encenadores: *Em algum lugar de mim*, de Mailson Soares; *Giboia aberta*, de Ana Carolina Nunes; *Maiandeua*, texto de Levi Hall de Moura, direção, Alexandre Luz.

O *III Seminário* homenageou o dramaturgo Levi Hall de Moura. A palestra sobre *Aspectos da vida e obra d*o autor coube ao filho de Levi, Maurílio Moura. Em seguida, *Dramaturgia, memória e discurso,* por Maria do Perpétuo Socorro Calixto Marques (UFAC); *O objeto e suas funções polissêmicas na encenação*, por Nereide Santiago (UFAM); *Processos Criativos - Relato Autoral*, por Raimundo Alberto (Pará); *Narrativas indígenas no teatro*, por Ananda Machado (UFRR); *O Drama Amazônico: Tornar o universal local por um local universalizado (PEÇA-FILME de Saulo Sisnando)*, por *João de Jesus Paes Loureiro* (UFPA); *A dramaturgia a partir do imaginário amazônico*, apresentada por Fabiano Barros (SESC/Rondônia). Encerramento com os espetáculos *A Casa da Viúva Costa,* direção Paulo Santana; e *No Trono,* direção coletiva do grupo Os Varisteiros, espetáculos organizados e realizados pelos estudantes e professores da ETDUFPA.

No *IV Seminário*, o homenageado foi o nosso poeta-dramaturgo-pesquisador-romancista João de Jesus Paes Loureiro. O professor Relivaldo de Oliveira (UNAMA) proferiu a palestra, *João de Jesus Paes Loureiro e a Amazônia em cena.* O homenageado, professor Paes Loureiro (UFPA) fez declaração de amor e conhecimento ao teatro com a palestra, *O Teatro e o Sonho;* Tácito Borralho (UFMA) falou sobre parte de sua pesquisa: *A dramaturgia amazônica da pré-hiléia, uma transversalidade das narrativas dramáticas nordestina;* Márcio Souza (Grupo TESC-AM) falou da *Tradição do teatro do Amazonas*; o ator pesquisador-dramaturgo Carlos Roberto Ferreira (Mato Grosso) nos trouxe o *Homem do Barranco: Mito e Teatralidade na Comunidade Ribeirinha; Reator: Dramaturgia e imagem,* apresentada pelo diretor e Dramaturgo Nando Lima (Belém); o escritor-dramaturgo Tenório Telles (AM), com o estudo sobre *Ajuricaba: o teatro como expressão histórica,* desta palestra, somente o título a insinuar o quanto se perdeu, sem o texto nestas memórias; Alberto Silva Neto (UFPA), *Em busca de uma dramaturgia narrativa amazônida; Grupo Palha: dramaturgia em foco,* apresentado pelo diretor teatral Paulo Santana (UFPA). A parte cultural contou com a Leitura dramatizada da Peça *Ilha*

da ira, de Paes Loureiro, encenada por Mailson Soares e Rosilene Cordeiro (UFPA), além da apresentação das peças *Isabel do Brasil,* de Maria José Silveira. (TESC-SESC/ AM), direção de Márcio Souza; *O Fiscal Federal*, de Márcio Souza, adaptação livre da peça *O Inspetor Geral*, de Nicolai Gogol, direção Márcio Souza; e *Lindanor nas estrelas do tempo-foi*, direção Luciana Porto e Denis Bezerra.

O *V Seminário* homenageou o dramaturgo-escritor paraense Raimundo Alberto Guedes Fernandes (Instituto Cultural Chiquinha Gonzaga), o qual fez a palestra de abertura, *Regionalismos e universalidade do Teatro - dos palcos de minha aldeia à ribalta global.* Joel Cardoso (UFPA) apresentou *Pai Antônio de Nazareno Tourinho: Diálogos entre Texto e Contexto, História e Dramaturgia;* Sérgio Cardoso (Dramaturgo, diretor de teatro, artista plástico, cineasta-AM) falou sobre *A Cidade Personagem e as Deusas do Mormaço Selvagem Amazonense;* Adriano Barroso (Grupo Gruta), com *Narrativa no Espetáculo Aldeotas de Gero Camilo;* Kil Abreu (Jornalista, crítico, professor e pesquisador), com a palestra: *Forma e processo social na dramaturgia brasileira contemporânea: notas de um paraense "estrangeiro" (em retrospectiva), deste fica somente a menção.* Além de Documentário: *Projeto Novos Encenadores-Trajetos Formativos do Diretor Teatral em Belém do Pará.* Produção: Projeto *Ribalta - Memórias do Teatro e da Dança no Pará.* Coordenado por Paulo Santana. Três peças encerraram a programação: *Sonho de uma noite de Inverno,* Texto de Nazareno Tourinho, direção Marcelo Andrade; *Mansos da Terra,* de Raimundo Alberto, direção Paulo Santana; e *Aldeotas*, de Gero Camilo, direção Henrique da Paz.

Márcio Souza (TESC-AM) foi homenageado no *VI Seminário*, fez a primeira palestra da noite: *Manaus capital mundial do Teatro Congresso Mundial do Instituto Internacional do Teatro da UNESCO em Manaus, no mês de junho de 2016*[4]. Felisberto Sabino da Costa (Instituto de Artes Cênicas da USP), sobre *Dramaturgia[s] hoje: aportes numa perspectiva ampliada;* Romualdo Rodrigues Palhano (UNIFAP) com *Literatura dramática no Amapá;* Dênio Maués (Centro de Dramaturgia Contemporânea (CDC)-SP) versou sobre *Escrever dramaturgia hoje;*

[4] Evento grandioso, infelizmente, após programação fechada, foi cancelado.

Grace Passô (Grupo Espanca–MG) com *Dramaturgias para um teatro brasileiro,* deste texto fica apenas o registro do título*;* Antonia Pereira Bezerra (UFBA) sobre: *Encenando gêneros: algumas considerações sobre processos de dramaturgismo;* e Marton Maués (UFPA) sobre *Amor, Amor – Uma dramaturgia Clownesca.* Três peças levadas ao público: *Catolé e Caraminguás,* direção Paulo Ricardo Nascimento; *Amor, Amor,* direção: Marcelo Villela; e *Sweet Batata - Performance de Nando Lima*, Roteiro\Cenografia\Iluminação\vídeo: Nando Lima. Além do documentário: *Estrelas Guias no Céu Comunidade* - Um estudo cultural das histórias de vida de duas mulheres luso-brasileiras encenadoras do Teatro Litúrgico. Conceição Baptista (Portugal) e Iracema Oliveira (Brasil). Pesquisadora: Profa. Dra. Olinda Charone. Edição do vídeo: André Mardock; e o filme *Um teatro na Amazônia.* Roteiro e direção, Márcio Souza.

O *VII* homenageia Francisco Carlos, amazonense, dramaturgo e diretor teatral, pelo importante trabalho teatral desenvolvido em Belém e fora da Amazônia. Esta edição traz, além de convidados brasileiros, duas convidadas das Universidades de Lisboa e de Coimbra-PT, as quais ampliarão os contatos e possibilidades de parcerias, já iniciadas por nós à época do Programa de Licenciatura Internacional, quando levamos quatorze estudantes das licenciaturas em teatro, em música e em dança para cursarem parte do curso na Universidade de Coimbra, todos obtiveram dupla diplomação: UFPA e UC; duas professoras realizaram pós-doutoramento na Universidade de Aveiro; uma na Universidade de Lisboa; cinco professores da ETDUFPA cursam doutorado nas instituições citadas e um na Universidade do Porto. Parcerias já existem e serão intensificadas. Além de professores e estudantes que têm participado de eventos, apresentando trabalhos, ou seja, estudos de teatro amazônida lá, estudos de teatro lusitanos cá e os contatos serão sedimentados. E, como em todos os Seminários já realizados, este também apresenta peças teatrais realizadas por artistas e diretores da casa. Por fim, nossos agradecimentos a cada colaborador dos Seminários realizados, os quais cederam suas memórias, paixão e conhecimento sobre partes da dramaturgia brasileira; agradecemos à equipe realizadora dos seminários; desejamos boa leitura e participação intensa no próximo seminário em maio/2017.

Bene Martins

.

O século 20, a partir das práticas modernistas europeias, promoveu uma mudança nos padrões dramáticos hegemônicos. É como se toda vanguarda europeia tivesse reconhecido que o projeto de autonomia do sujeito contivesse algo de mentira numa época de homens animalizados ou arrebentados pelas guerras. Era preciso experimentar formas novas para além do drama dos agentes e do diálogo intersubjetivo.

(...)

A boa dramaturgia brasileira é aquela que ainda hoje procura, em algum nível, descobrir formas novas de representar o irrepresentável: uma sociedade com particularidades locais em conexões profundas com os processos mundiais do capitalismo, em que a desumanização se impõe a todos, sobretudo aos mais pobres, em graus cada vez mais avançados, em que a mercantilização da vida se expande sem freios em todos os níveis subjetivos e objetivos.

(Sérgio de Carvalho)

SUMÁRIO

ASPECTOS DA FORMA DRAMÁTICA E BREVE COMENTÁRIO SOBRE TEATRO ÉPICO E PÓS-DRAMÁTICO
SÉRGIO DE CARVALHO 18

A PRODUÇÃO DRAMATÚRGICA NA AMAZÔNIA: RELATO DE EXPERIÊNCIA
EDYR AUGUSTO PROENÇA 36

POÉTICA DE RAMON STERGMANN
WALTER FREITAS 40

A BUSCA DO TEATRO DE NEREIDE SANTIAGO – O CAMINHO DE SANTIAGO
JORGE BANDEIRA 51

A HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA PARAENSE NO TEXTO TEATRAL – O POVO ESTÁ NO TEATRO QUE A GENTE CRIA?
PAULO FARIA 56

O TEATRO DA CIDADE DAS MULHERES DE LAZONE
SÉRGIO CARDOSO 65

TEATRO NA AMAZÔNIA: OS DOIS TERRITÓRIOS CULTURAIS
MÁRCIO SOUZA 74

A DRAMATURGIA AMAZÔNICA COMO TERRITÓRIO DE VISITAÇÃO
MÁRCIO SOUZA 98

LEVI HALL DE MOURA NO CENÁRIO DA DRAMATURGIA
MAURÍLIO MOURA 100

DRAMATURGIA, MEMÓRIA E DISCURSO
MARIA DO PERPÉTUO SOCORRO CALIXTO MARQUES 103

O OBJETO E SUAS FUNÇÕES POLISSÊMICAS NA ENCENAÇÃO
NEREIDE SANTIAGO 118

FOLCLORE E CULTURA POPULAR NA DRAMATURGIA DE RAIMUNDO ALBERTO
RAIMUNDO ALBERTO 138

NARRATIVAS INDÍGENAS NO TEATRO: WAPICHANA
ANANDA MACHADO 144

O DRAMA AMAZÔNICO: TORNAR O UNIVERSAL LOCAL POR UM LOCAL UNIVERSALIZADO (PEÇA-FILME DE SAULO SISNANDO)
JOÃO DE JESUS PAES LOUREIRO 163

A AMAZÔNIA TRANSFIGURADA NO TEATRO DE JOÃO DE JESUS PAES LOUREIRO
RELIVALDO PINHO 171

O TEATRO E O SONHO
JOÃO DE JESUS PAES LOUREIRO 195

DRAMATURGIA AMAZÔNICA DA PRÉ-HILEIA, UMA TRANSVERSALIDADE DAS NARRATIVAS DRAMÁTICAS NORDESTINAS
TÁCITO BORRALHO 200

REATOR: DRAMATURGIA E IMAGEM
NANDO LIMA 214

A TRADIÇÃO TEATRAL DO AMAZONAS
MÁRCIO SOUZA 219

GRUPO DE TEATRO PALHA: DRAMATURGIA EM FOCO
PAULO SANTANA 224

O HOMEM DO BARRANCO: MITO E TEATRALIDADE NA COMUNIDADE RIBEIRINHA
CARLOS ROBERTO FERREIRA 240

EM BUSCA DE UMA DRAMATURGIA NARRATIVA AMAZÔNIDA
ALBERTO SILVA NETO 252

REGIONALISMO E UNIVERSALIDADE DO TEATRO – DOS PALCOS DE MINHA ALDEIA À RIBALTA GLOBAL
RAIMUNDO ALBERTO 258

PAI ANTÔNIO DE NAZARENO TOURINHO: DIÁLOGO ENTRE TEXTO E CONTEXTO, HISTÓRIA E DRAMATURGIA
JOEL CARDOSO 269

A CIDADE PERSONAGEM E AS DEUSAS DO MORMAÇO SELVAGEM AMAZONENSE
SÉRGIO CARDOSO 278

ALDEOTAS – A PALAVRA E O CINZEL
ADRIANO BARROSO 296

O MELODRAMA E A FANTASIA NA DRAMATURGIA DO PÁSSARO
HARLES OLIVEIRA 301

DRAMATURGIA (S) HOJE: APORTES NUMA PERSPECTIVA AMPLIADA
FELISBERTO SABINO DA COSTA 312

LITERATURA DRAMÁTICA NO AMAPÁ
ROMUALDO RODRIGUES PALHANO 328

ESCREVER DRAMATURGIA HOJE
DENIO MAUÉS 344

ENCENANDO GÊNEROS: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE PROCESSOS DE DRAMATURGISMO
ANTONIA PEREIRA BEZERRA 352

AMOR, AMOR, UMA DRAMATURGIA CLOWNESCA
MARTON MAUÉS 367

ASPECTOS DA FORMA DRAMÁTICA E BREVE COMENTÁRIO SOBRE TEATRO ÉPICO E PÓS-DRAMÁTICO[5]

Sergio de CARVALHO[6]
vintem@uol.com.br

Agradeço ao convite para abrir este evento que me parece tão importante, por se perguntar sobre os caminhos do trabalho de dramaturgia no Brasil na atualidade. Coube-me a tarefa de uma apresentação panorâmica de alguns conceitos-chave com que o debate formal costuma se realizar, ainda hoje, neste campo: Drama, Teatro Épico e Teatro Pós-Dramático. Vou tratar, sobretudo, da dificuldade de se discutir o conceito de drama, e a partir daí, projetar os outros temas.

A dificuldade de uma exposição desse tipo surge porque esses termos variam muito de sentido, conforme aparecem neste ou naquele contexto. Chegam a ter uma vida autônoma a despeito de suas inscrições teóricas mais precisas: ora surgem em acepções muito particulares, como orientação ou norma poética (portanto conceituados de modo prático, operativo, instrumental, em determinadas circunstâncias históricas) ora surgem como categorias estéticas que se pretendem gerais, o que pode levar a considerações abstratas demais (o quê, paradoxalmente, não impede sua incerta aplicação normativa).

[5]Texto a partir da paletra de abertura do Primeiro Seminário de Dramaturgia Amazônida, em maio de 2010, no Teatro Universitário Cláudio Barradas, da Universidade Federal do Pará.

[6] Sérgio de Carvalho é dramaturgo, diretor e fundador da Companhia do Latão, grupo teatral de São Paulo. É professor de Dramaturgia e Crítica na Universidade de São Paulo, onde coordena o Laboratório de Investigação em Teatro e Sociedade (LITS) da Escola de Comunicações e Artes. Tem mestrado em Artes e Doutorado em Literatura Brasileira na USP. Entre seus livros se destacam Introdução ao Teatro Dialético (Expressão Popular, 2009), Companhia do Latão 7 peças (Cosac Naify, 2008) e Ópera dos Vivos (Outras Expressões, 2014).

FORMA E GÊNERO

Para que nossa conversa avance é preciso, antes, entender os motivos dessas variações de sentido, que geram perspectivas conceituais, para os mesmos termos. A dificuldade começa com essa categoria que se tornou hegemônica, a ponto de se confundir com o próprio teatro. Drama, por sua origem etimológica, ligada à ideia de ação, tornou-se um sinônimo de teatro para muita gente, e mesmo em idiomas como o inglês. Neste primeiro sentido geral, a palavra se refere a toda representação em que o mundo ficcional se instaura, a partir das ações que são operadas por gestos, relações, palavras etc. das personagens (corporificadas por atores e atrizes), sem que haja mediação aparente de narradores ou de elementos narrativos. Ainda que, na prática, essa suspensão da narratividade cênica seja quase impossível, essa ideia mais ampla de Drama segue viva até hoje, desde que foi sugerida por Aristóteles em sua Poética, que de modo inaugural (a despeito de reflexões análogas de Platão na República) estabeleceu as bases do que, bem mais tarde, se tornou a conhecida distinção entre os "gêneros literários": a Épica, a Lírica e a Dramática.

Mas, quando Aristóteles distinguiu, em sua Poética, as espécies de poesia imitativa (quanto aos meios, modos e objetos diversos), seu interesse não era isolar os modos poéticos, mas contrastá-los em relação a sua função e operação, com vistas a debater a finalidade da tragédia. Sua reflexão sobre a poesia específica da tragédia não pode ser considerada puramente estética, crítica ou mesmo poética, num sentido moderno, especialização dos discursos sobre arte que só ocorrerá do Renascimento em diante. Em Aristóteles, os pensamentos estéticos (como seu conceito de belo orgânico) se combinam às avaliações críticas (sua preferência por Sófocles como autor modelar) e às orientações práticas aos artistas para que possam "compor mitos" baseados em erros trágicos de heróis, fundados numa dialética entre peripécia e reconhecimento, que seja forte o suficiente, para gerar no público - com base na oratória, na música e no espetáculo - as emoções religiosas do terror e piedade, a ponto de que suas vivências possam, filosoficamente, instaurar (é essa a finalidade ideal da tragédia) a catarse, a purificação da própria comoção.

A distinção fundadora da posterior teoria dos "gêneros literários", em Aristóteles, surge apenas como esboço na descrição do modo de imitação da tragédia: são os próprios agentes (em grego drontés) que constituem o universo ficcional, ao contrário da poesia épica, em que a mediação entre ficção e público é realizada pelo narrador. Quando, no século 18 e 19, esse debate das artes se torna também uma questão filosófica, quando não era mais a tragédia que importava, porque, afinal, ela deixava de existir nos termos clássicos, e sim o conceito de trágico, cresce a autonomização das reflexões sobre arte, cada vez mais voltadas para constituição de campos ideais. É nesse sentido, que a brilhante geração de escritores e filósofos do idealismo alemão se aproxima dessas questões literárias, num percurso que vai de Lessing a Hegel.

O Drama passa a ser assim, efetivamente, conceituado nos termos de uma teoria filosófica dos ideais da literatura. Na medida em que sua marca fundamental é constituir a ficção através das próprias personagens que agem e falam, em atualidade não-mediada, considera-se que seu tempo não é o passado da Épica, nem o presente abstrato da Lírica, mas sim o presente que almeja o desenlace futuro; se não há distinção entre sujeito e objeto ficcionais, como na Épica, nem fusão, como na expressão da Lírica (em que o "sujeito é tudo"), o mundo da ficção dramática tende a se apresentar como aquele em que o mundo objetivo é tudo, num ocultamento ou dissolução radical da elaboração narrativa.

Essas idealidades da teoria dos gêneros, que visavam a constituir categorias estéticas, definiram os aspectos mais gerais da ideia de Drama. Apesar de sua pretensa universalidade, essa conceituação não ficou livre da influência das tendências formais concretas, que o movimento teatral vinha praticando, desde o Renascimento. Assim, mesmo esse Drama que se quer mais geral, a ponto de incluir todo o teatro literário, tende já a refletir a nova forma dramática que surgia na era moderna, por dentro das estruturas da antiga tragédia e da antiga comédia, na medida em que já pressupunha uma fala da alteridade, voltada para o outro, para o tu, enunciação mobilizadora de ação entre "sujeitos".

O NOVO DRAMA DENTRO DA VELHA TRAGÉDIA

Quando os eruditos italianos reorganizaram o material literário clássico, a partir dos séculos 15 e 16, e o disseminaram pelos círculos letrados do Ocidente, foram os padrões do mundo antigo que voltaram a ser utilizados, combinados a temas modernos.

Assim, as formas cultas da Antiguidade clássica, como a "tragédia" e a "comédia", foram atualizadas em seus temas, o que levou, inevitavelmente, a deslocamentos da forma. Produziram-se justificativas clássicas para a existência de formas híbridas como a "tragicomédia". Também formas mais populares como a "farsa" ou "autos", de origem religiosa, foram adornados e vi, com empenho inesperado, diversas novas poéticas - baseadas na autoridade de Aristóteles - para orientarem a produção das academias aristocráticas e, consequentemente, o conjunto do teatro. Surgiram, enfim, gêneros novos como a peça de "história", quando o teatro, já comercial e ainda aristocrático, praticado nos palcos da Londres elisabetana se interessou em representar as disputas dinásticas de seu passado medieval, numa forma que interessasse às novas plateias de uma Londres mercante, colonialista e militarizada.

Será o novo mundo do teatro pós-Renascimento que criará uma passagem idealizadora nos procedimentos da dramaturgia: com base nas experiências formais em curso, grupos cultos produzem debates acadêmicos, normativos e reguladores, em torno das definições de gêneros. Falamos em gênero dramatúrgico, quando a consciência das formas gera um conjunto de debates e reflexões que estabelece um ideário crítico e estético, quando essa organização se apresenta com a finalidade de modelar a escrita, visando a um fazer, a uma poética que pressupõe uma visão técnica e um conjunto de valores.

Em síntese, portanto, poderíamos dizer o seguinte: no sentido mais, especificamente, ligada à prática produtiva do teatro, a palavra Drama não aparece nos debates do Renascimento, sendo preterida em favor dos reais "gêneros" existentes e praticados no melhor teatro literário. Bem antes de ser, filosoficamente, conceituado nos termos de uma abstrata e filosófica Dramática (como gênero literário), ou nos termos de um gênero praticável de palco burguês,

diverso da tragédia e da comédia (coisas que que só ocorrem no século 18), o drama é apenas um projeto ideológico-formal, dentro de outras formas já convertidas em gênero.

Como o maior estatuto cultural e literário era, então, dado à tragédia, associada à representação das figuras e questões da nobreza, será em torno dela que os mais importantes tratados serão escritos, naquela fase de retomada de Aristóteles e da cultura clássica. A tradição da tragédia antiga, contudo, era a de uma peça sobre um processo de "erro", gerado por uma hybris, uma desmedida de um herói, de condição elevada, em relação a seus deveres públicos ou religiosos: nessa ultrapassagem da própria condição, a dialética da tragédia se realizava.

Esse núcleo de ação, em torno do processo de erro, como chegou a nós do mundo grego tinha feições, entretanto, muito específicas. Em mais de uma ocasião, helenistas como Jean-Pierre Vernant e Vidal-Naquet registram a excepcionalidade da ideia, no mundo grego, de que os erros humanos sejam de responsabilidade individual, sendo a conexão entre vontade e ato apenas um "esboço", que não encerra o processo da ficção apresentado nas peças. Nas tragédias de Ésquilo, Sófocles e Eurípedes ninguém age, de modo autodeterminado, porque as motivações se ligam a deveres de grupos, assim como as punições recaem sobre conjuntos sociais. Não é a vontade individual que move Antígona ao erro trágico, de confrontar o poder da cidade, de amaldiçoar Zeus e honrar o plano ínfero, para prestar homenagem fúnebre, ao irmão morto em combate, mas seu dever de membro de uma linhagem nobre. Não é a vontade individual que leva Creonte ao erro trágico de punir Antígona, excessivamente, mas seus deveres para com seu poder, seu cratos de governante da cidade, que lhe foi concedido por Zeus. Sendo os atos (mesmo os excessivos) sempre condicionados, as decisões, erradas ou acertadas, não provêm dos sujeitos, isoladamente.

As figurações individuais da Tragédia grega não são as dos indivíduos, com livre-arbítrio e autonomia, em relação a seus erros. Sendo, antes, figurações mítico-públicas, a forma das peças não haveria de ser concentrada nos atos do herói. Não por acaso, a estrutura da tragédia não é dominada pelo diálogo, mas sim, pelo canto coral: é uma coreografia fundante da cena que instaura os episódios e não o contrário. A forma da tragédia é a de um coro cantado,

entremeado por diálogos, que mimetizam os debates jurídicos das grandes assembleias da cidade-estado.

Na forma da comédia antiga de Aristófanes, ainda predominava essa mesma estruturação coral. Nela, não apenas recursos narrativos, como o mensageiro (narrativa disfarçada de voz da personagem) ou o aparte, ou a canção, eram largamente utilizados, mas, também, o repertório épico se expandia com números agônicos de "desafios" ideológicos. A exposição da construção artística era mesmo tematizada: a parábase era essa fala direta ao espectador, que interrompia a ficção e argumentava sobre o contexto que envolve a peça, brincadeira com o espectador sobre o próprio fato de estar ali, num festival patrocinado pelo Estado.

O amplo repertório de modos de fala, para além do diálogo inter-individual, (prólogos, epílogos narrativos, monólogos, apartes, canções, coreografias internas, números tradicionais etc.) ainda estava em pleno desenvolvimento no Ocidente quando, a partir do século 17, tem início o já mencionado movimento de definição dos gêneros teatrais realizado com base não apenas na supremacia intelectual de grupos aristocráticos, mas nos novos interesses temáticos trazidos ao imaginário coletivo, pelos processos de desenvolvimento burgueses.

Um caso exemplar dessa contradição se encontra na obra de Racine. Próximo dos círculos literários mais importantes da França absolutista, elevado à condição de autor nacional, suas grandes contribuições à literatura teatral foram os notáveis versos alexandrinos compostos para suas tragédias neoclássicas. Numa de suas mais belas obras, Fedra, recria um tema apresentado por Eurípedes em seu Hipólito, o da paixão indevida da Rainha madrasta pelo enteado Hipólito, filho de Teseu. Só que em Eurípedes, autor grego interessado na dialética entre o racional e irracional, a paixão ainda não é um atributo de um desejo individual, sua origem não é a alma humana. No Hipólito ateniense, a ação da peça começa com uma maldição de Afrodite, deusa do amor, que não suporta a castidade do jovem e desaprova seu culto a Ártemis. É ela que induz Fedra ao excesso desejante que a levará à morte. Em Eurípedes, as forças dionisíacas da existência não podem ser simplesmente ignoradas, ainda que sua dimensão destrutiva seja a questão. A castidade orgulhosa é uma desmedida, um excesso de Hipólito, e a paixão inadequada

de Fedra é o preço que o herói vai pagar, por seu ambíguo erro alegórico, que também é de uma deusa.

No francês Racine, todos os erros já são individuais. A paixão nasce da interioridade dos homens. A peça se inicia com a confissão do amor de uma rainha, que é, antes, apresentada como mulher que deseja o interditado. Apesar de se tratar de uma rainha envolvida em conspirações ligadas ao mundo palaciano, mostradas em dinâmicas de intriga, que surgem de modo acessório ao tema central, toda a forma da peça se constrói em torno da Vontade indevida de Fedra. Já se trata, nos termos de Goethe, da luta do Querer contra o Dever. O espectador logo se esquece de que se trata de uma figura pública, pois só tem olhos para a ameaça da Paixão, como atributo da alma individual. Seguem no palco heróis aristocráticos, como exige a "cláusula da condição" social, envolvidos numa disputa de poder. Mas, a forma já se concentra na luta dialógica e consciente entre paixão e razão íntimas, em que a arena é a família.

É possível, dizer, portanto, que a forma do que será depois chamado Drama burguês já surge em meio às estruturas e temas da Tragédia Neoclássica, conforme aos preceitos de gênero de uma academia literária. A história de formação do Drama contém, assim, um paradoxo. Fundamentalmente, ligado à visão de mundo da racionalidade burguesa – que cria um lugar novo para a autonomia do indivíduo – seu nascimento se deu nos palcos aristocráticos, ainda com temática de reis e rainhas, num movimento de dissolução da esfera pública nas ações íntimas.

O importante a assinalar é que a forma dramática, mesmo quando ainda não nomeada como gênero, se manifestava, porque já era o diálogo intersubjetivo que organizava a estrutura, o que pressupõe um interesse cultural pela representação da subjetividade. Nas formas dialógicas anteriores, pouco se vê o esforço literário dos autores em expressar aspectos psicológicos, em caracterizar contradições pessoais, em pressupor a consciência do vivido. Quando isso era eventualmente feito, na chave da ideia-fixa da antiga caracteriologia da comédia, não estava em jogo examinar o sofrimento decorrente do exercício desses atributos, em constituir um processo de erro, a partir dos caracteres ou das paixões da alma.

Será somente quando se dissemina a noção de indivíduo livre, autônomo, consciente de si, aquele que age guiado por sua vontade – capaz, portanto, de escrever seu destino – visão filosófica já elaborada no fim da Idade Média, mas convertida em categoria política a partir do Renascimento, que o teatro passa a deslocar o centro de gravidade da tragédia pública, para a tragédia privada. No ponto em que o centro da ação cênica passa a ser o exame das decisões, em face do ato possível, no ponto em que o diálogo intersubjetivo existe, porque pressupõe lutas internas de natureza intra-subjetiva, o drama passa a se organizar como uma dialética absoluta: move-se por contradições subjetivas, dentro de um mundo fechado. A história do teatro europeu, entre os séculos 17 e 19, é a de uma, cada vez maior, concentração dos assuntos em torno das contradições do comportamento individual. Não por acaso, as relações afetivas se tornaram um dos seus temas predominantes, não por acaso, a família tornou-se o lugar fundamental das relações dramáticas.

Quando Diderot extrai do conjunto de tendências formais da época uma reflexão que permite o estabelecimento de um novo gênero de palco, o que ocorre na segunda metade do século 18, o Drama é, enfim, batizado num sentido operativo. Em seu Discurso sobre a Poesia Dramática, o padrão é descrito como o de um gênero intermediário entre a comédia e a tragédia. Em outros termos, as vivências heróico-trágicas, já não eram privilégio da aristocracia. E os burgueses não deviam entrar em cena só como personagens ridículas, como ocorria de modo geral até Molière, mas deveriam ser também representadas como figuras elevadas, trágicas. Seus erros e sofrimentos deveriam, assim, ser compreendidos, sentimentalmente, em contraste com a decadência dos mundos dos favores dos salões aristocráticos. Ainda que o projeto teatral de Diderot seja muito mais complexo, do que possa sugerir qualquer comentário breve, foi ele quem, naquele momento, aproximou de modo mais radical, a teoria da cena, concebendo mesmo uma teatralidade teorizante, que veio a batizar um gênero, o Drama burguês que, a partir dali se disseminaria como referência central para os autores cultos interessados numa prática formal complexa.

Assim, enquanto a teoria filosófica dos gêneros conceituava a Dramática literária, a realidade de um amplo movimento dramático concentrava a visão teatral, em torno de personagens conscientes e, potencialmente, agentes. Daí a avaliação de que a fala dialógica se

volta sempre ao outro da ficção; de que sua enunciação visa ao tu, sendo diversa da fala lírica do eu, bem como do ele da Épica. E como seu objetivo é mover à ação, seu núcleo de crise se dá em torno da decisão, da hesitação, da dificuldade do ato. Num certo sentido, portanto, a Dramática geral já raciocina nos termos do novo Drama.

Nesse processo de relativo "privatismo" temático e formal, a história social e política – que no teatro elisabetano, por exemplo, determinava as ações das personagens e era apresentada por narradores ou personagens secundárias, antes da chegada dos protagonistas – passou a ser pano de fundo dos conflitos interpessoais decorrentes de vontades em luta e hesitações de caráter.

Assim, no Drama, a história pública tendeu a se tornar moldura, ambientação substituível da ação interindividual. E como a dimensão objetiva se confinou ao âmbito das relações intersubjetivas, a forma precisou suprimir os elementos que poderiam prejudicar a continuidade dessa vivência absoluta. A unidade de ação se torna, assim, uma exigência estrutural, e a unidade mínima da peça deixa de ser a cena e passa a ser o ato. Mas, como a estrutura decorre das personagens, não é possível variar demais aquelas que ocupam o centro da representação, o que aumentou a demanda por unidade temporal e espacial. Herdeiro da antiga tradição trágica do erro, o novo drama manteve a estrutura do herói que gera um infortúnio, sendo que as desmedidas não decorrem mais da pressão mítica dos deveres em atrito com a avaliação da condição. O drama passa a extrair o erro dos problemas de caráter, das falhas ou hesitações morais.

Ainda que o moralismo não seja exclusivo do drama, existindo nas comédias e farsas antigas, a tradição do drama se especializaria em explorar conflitos de ordem moral: os quereres dos heróis contra os deveres impostos; depois, os sujeitos desejantes contra vontades opostas, personagens positivas contra figuras moralmente condenáveis, heróis ou vítimas contra opositores ou algozes. Com a evolução da forma, a crise se internaliza, e muitos dos dualismos morais passam a habitar o herói, a ponto de que se tornem contradições subjetivas manifestas na relação com contradições dos outros. Aprendemos a esperar de uma personagem dramática que

aprenda com seus erros ou com o conflito com seu antagonista, e corrija seu destino na medida em que isso constitui sua possibilidade de se apresentar como sujeito da história.

Diante disso, e na medida em que a forma pressupõe identidade entre narração e mundo narrado, entre o todo da ficção e a vivência dos indivíduos, o drama acabou por se tornar - e esse é um de seus atributos mais decisivos - uma forma da fala consciente. A consciência do processo vivido se tornou característica central de personagens que se emocionavam e tentavam agir sobre seus impedimentos internos ou externos. Em pouco mais de trezentos anos, entre os séculos 16 e 19, o Drama se torna a principal referência do teatro ocidental. E segue vivo e forte como ideologia e como forma. Em seus melhores usos, nas obras artísticas sofisticadas, apresenta-se, já foi dito, como uma dialética fundada em vivas contradições subjetivas, o que acaba por levar a um uso reflexivo de sua própria condição fechada: os grandes dramaturgos do drama são aqueles que enfrentam o limite da forma, sem falseá-lo.

Quando o conceito é adotado como sinônimo de exigência de um conflito dualista, o que se vê em tantos produtos da Indústria Cultural, gera caricaturas da individuação consciente. Infelizmente, ao contrário do que mostram os mestres do drama, os manuais de dramaturgia seguem ensinando que uma peça só é boa quando tem personagens com psicologia complexa, caracterização moral, choque de vontades opostas, reviravoltas, e processos conscientes baseados em decisões subjetivas. Esquecem de dizer que uma boa peça é aquela que supera qualquer estrutura que só pode servir aos propósitos daquela peça.

CRISE DO DRAMA

O teatro dramático, portanto, se usarmos a expressão drama no seu sentido preciso, é um fenômeno da modernidade. E a história da dramaturgia dramática, a partir de Diderot, foi também a história da verificação de sua crise. Pois, no exato momento em que o ideal da forma foi nomeado, era como se sua dimensão ideológica aflorasse com mais nitidez: o drama tornava-se um problema a cada vez em que era utilizado para também representar, além das crises afetivas, os processos amplos ou abstratos que não cabem nos atos de poucos indivíduos, durante algumas horas. A forma conhecia seus limites, quando os ideais humanistas do sujeito da ação

eram confrontados com acontecimentos públicos, com causalidades amplas demais. Foi assim que, já no início do século 19, surgiram as contraditórias experiências dos "dramas históricos" e dos "dramas sociais". E talvez tenha sido esse movimento que, no período naturalista, quando a crise da ordem e da promessa emancipatória burguesas pareciam gritar nas ruas, que uma geração de artistas passasse, também, a desconfiar da unidade do drama, fundada na ideologia do indivíduo livre.

Foi o alemão Peter Szondi, em seu excelente Teoria do Drama Moderno, quem descreveu, de modo mais dialético, esse processo ocorrido no naturalismo de crise do drama, no momento em que alguns temas abstratos (de natureza social, política, econômica ou mesmo psicanalítica) já não cabiam nas figurações dos conflitos familiares. A forma do diálogo consciente soava postiça, diante do interesse dramático em representar a vida embrutecida, animalizada, estragada.

É curioso que o despertar dessa autocrítica dramatúrgica tenha se manifestado, de modo mais intenso, nos autores que radicalizaram o próprio projeto de uma tragicidade da família burguesa. A família, apresentada no fim do século 18, como um lugar de potencial sofrimento e liberdade heróicos contra a opressão dos nobres, lugar de afirmação dos direitos individuais contra o mundo do favor e do privilégio, décadas depois, surgia no palco como o lugar da hipocrisia burguesa e do estrago mercantil. Os desajustes nas relações desse microcosmo passaram a ser representados como alegorias de uma desumanização. Será esse o tema de A Casa de Bonecas de Ibsen: a mentira e a hipocrisia das relações entre marido e esposa são consequências fantasmagóricas de relações fundadas no dinheiro.

Mas, os naturalistas sabiam que as metáforas da desumanização (bonecos, espectros, bichos, monstros etc.) não eram associáveis às esferas burguesas, onde as promessas ideológicas eram formuladas. Era o conjunto da vida social no mundo do capital que parecia falhar, o que desautorizava a seguir representando indivíduos potentes capazes de mudar seu destino. O problema era, portanto, este: qual seria a forma de um drama social em que os indivíduos estragados, sujeitos às determinações de seu meio e condições sociais, possam seguir, de algum modo, vivendo "conflitos" da ação? Serão ainda, "indivíduos" conscientes essas personagens?

Os naturalistas se perguntavam como representar uma greve de tecelões (tema da peça famosa de Hauptmann) dentro dos limites dos conflitos inter-individuais, sendo a matéria da peça um processo de causas históricas amplas, ligado a dinâmicas mais gerais da economia e da luta de classes?

A chamada Crise do Drama surgia quando um autor crítico verificava, em algum nível, que a "ideologia da forma" dramática surgia em contradição com seu interesse temático. É de Strindberg, no prefácio à peça Senhorita Júlia, a alusão à frase do Evangelho: “os novos vinhos" dos temas terão que arrebentar os “velhos barris” das formas teatrais. Se o palco permanece preso ao diálogo de conflito psíquico e, ao mesmo tempo, almeja representar processos de sentido socialmente amplo (extra-individuais) ou mesmo processos intrapsíquicos, ligados ao inconsciente, tal como descrito pela psicanálise, terá sempre que reduzir as questões (macrossociais ou aquelas não-manifestas) ao nível da consciência das personagens sobre o vivido.

Um retrato da impotência social feito, segundo parâmetros da ação dramática, tende a enunciar uma contra mensagem em relação ao assunto. Para que a peça avance, o dramaturgo se vê obrigado, dramaticamente, a forjar nas personagens consciência do problema (a miséria, por exemplo) e emprestá-la a suas vítimas. “Eu virei bicho, não sou mais gente!”, diz a voz desumanizada do naturalismo dramático. Mas a ideologia contida na forma nos ensina que os sujeitos se definem pela ação, que poderiam ou, pelo menos, deviam lutar contra uma opressão que lhes é imposta. Não é isso que esperamos de sujeitos conscientes de seu sofrimento? Quando apresentada, porém, apenas como lamento que não move o homem à ação, a voz consciente da vítima é envolvida em piedade, e surge uma imagem conformista do processo social. É um sentimento de paralisia que circunda a estrutura, confirmando um mundo naturalizado, de determinismos imutáveis, de opressão abstrata do meio, sem que o fragmento remeta a conexões e causalidades produzidas pelos outros mundos lá de fora.

A grandeza da imagem naturalista se deu por sua abertura a novos assuntos sociais, por sua dignificação artística da vida dos trabalhadores, pela pesquisa científica de arte inspirada pelos movimentos socialistas que veio a mudar o sentido do teatro moderno. Sua importância

histórica no teatro esteve em se contrapor às representações de classe da arte dominante. Sem chegar a ter tempo para uma experimentação negativa que explodiria com o ambientalismo, a maioria das obras não superou a ideologia do agente individual positivo contida na forma dramática.

QUESTÕES DE TEATRO ÉPICO E PÓS-DRAMÁTICO

Para finalizar essa apresentação panorâmica, caberia dizer que o projeto de um Teatro Épico, aquele que expõe sua dimensão narrativa, já havia sido sugerido (e num certo sentido formulado) pelos Naturalistas, quando se depararam com a crise do drama. Alguns anos antes de ver seu projeto realizado pelo Teatro Livre de André Antoine, o romancista e teórico Émile Zola já teorizava sobre um teatro experimental de sentido narrativo, capaz de ir e vir no tempo, móvel como o romance e, portanto, ansioso por se liberar da temporalidade fechada e do continuísmo dramático, orientados a desenlaces de conflitos intersubjetivos.

Podemos dizer, assim, que o teatro épico nasce bem antes de Brecht, no projeto de Zola e nas práticas de uma arte que surgiu no Naturalismo, a encenação moderna, maneira autoral de organizar a forma da cena, com base numa interpretação crítica do texto, o que pedia um novo conceito de trabalho teatral. Em outros termos, foi a partir do naturalismo que a cena teatral passou a se pôr senão contra o drama, ao menos a recusar o papel de uma simples veiculação da peça. A arte da encenação materializa a maior crítica já realizada ao acordo previsto na ideia de gênero (ajuste entre a forma de encenar e a expectativa emotiva do público). Foi essa mesma estratégia interpretativa, visando a expandir as imagens dos dramas sociais realistas e da coralidade expressionista, que estiveram na base da proposta de um teatro político alemão, nos anos 1920, movimento que foi batizado por Erwin Piscator, de Teatro Épico.

De um ponto de vista puramente formal, grande parte da cena experimental, do começo do século 20, retomou elementos técnicos da tradição pré-burguesa de teatro, (e também referências do teatro oriental) na procura de meios para uma cena mais narrativa capaz de enfrentar e romper com o fechamento dramático. Foi Brecht, entretanto, quem notou algo ainda mais complexo: mais importante do que recuperar os recursos épicos das teatralidades não-

burguesas (os coros, canções, apartes, pantomimas etc.) com vistas a expor conceitos ou doutrina, o elemento épico permite a própria negação do teatro, isto é, uma crítica da ideologia do drama sedimentada em sua forma.

Essa é uma questão importante para que se compreenda o sentido geral do projeto brechtiano, que procura conferir perspectiva dialética às experiências do Teatro Épico. Não importa tanto o recurso formal narrativo, a técnica das separações, as quebras e interrupções justapostas ao drama. Não importa suspender a ação e explicar, positivamente, quem é o opressor e quem é o oprimido. Tudo aquilo que ele veio a chamar de Efeito de Estranhamento ou distanciamento não tem sentido como forma de conscientização ou de exposição metalingüística. O Estranhamento é um efeito que se constrói não dentro do palco, mas na passagem negativa da cena ao público, quando o espectador não só observa a máquina teatral agindo, por trás das representações, mas também percebe que a forma da cena é parte do problema ideológico e se pergunta sobre a causalidade dos movimentos da ficção em seus atritos com o mundo. O grande Teatro Épico, portanto, não recusa o drama, mas o historiciza, o amplia, o desloca, vira sua dialética do avesso, assim como Marx fez com Hegel. Numa fórmula didática, seria possível dizer que o Teatro Épico não mostra a vida como ela é, mas como não deveria ser, sendo que a vida inclui a própria representação. As cenas são episódios independentes que remetem a um processo histórico maior. A Mãe Coragem de Brecht é uma comerciante de badulaques, sua carroça é puxada por dois filhos, ela é ajudada por uma filha muda. Todos tiram o sustento da atividade comercial com os soldados, em meio a uma guerra religiosa. Ela é mãe e de certo modo a patroa dos filhos. Para comerciar, põe em risco a família e o negócio. Vemos pedaços descontínuos de sua história. Todos os filhos morrem e ela segue comerciando, sem aprender com sua trágica trajetória. Ela tem baixa consciência dramática, trabalha com a guerra porque precisa, mas poderia ser diferente. Ela não aprende nada no processo, é o público quem aprende, ao criticar seu comportamento em relação ao processo geral que está fora da peça, ao se confrontar com a própria expetativa ideológica de que ela fosse vítima ou heroína. No esquema dramático comum, ela seria objeto do sistema ou sujeito da transformação. Em Brecht, o sistema está ao mesmo tempo fora e dentro dela, exercendo uma pressão concreta e abstrata. É por isso que no teatro de Brecht os capitalistas são líricos, sentimentais, vegetarianos, leitores de Fausto. E

tantos homens pobres são agressivos, associais, reprodutores ideológicos do sistema. Ele preferia personagens atípicas, aquelas em que o processo social está em curso, para que se aponte a dinâmica geral. Os indivíduos não são autônomos, livres e também não são objetos, coisas. Estão pressionados por sua função no sistema produtivo, pela situação de trabalho, mas a mercantilização está incompleta, em curso. Algo de sua dimensão individual contradiz seu comportamento de classe. Brecht não suprime o indivíduo, nem clarifica seu comportamento. Tudo é incerto, estranhável, descontínuo, irregular, num mundo atravessado pelo capital, em suas formas antigas e novas.

Como efeito disso, nossa própria expectativa dramática é questionada. Já não sabemos avaliar com clareza se Galileu é bom ou ruim, não pelo fato dele ter um caráter complexo, mas sim pelas contradições de seu comportamento em relação ao seu trabalho científico, que exige barganha com estruturas acadêmicas e capitalistas de tipos diferentes, algumas republicanas, outras aristocráticas, em meio às tensões ideológicas entre o desejo de uma ciência que ajude a vida do mais fraco dos homens e a visão de mundo da Igreja. Brecht usa o drama para criar uma expectativa moral e, em seguida, demonstra que a pergunta moral é insuficiente para avaliar esse comportamento. Não tenho de fato mais tempo para desenvolver esses assuntos e, por isso, os exponho aqui de modo muito sintético. Quero apenas dizer que para Brecht a questão decisiva do teatro épico não é puramente formal. Ela pressupõe uma dialética da forma que, por sua vez, inclui a dialética do drama: o grande teatro épico não existe sem essa negação ideológica.

TEATRO PÓS-DRAMÁTICO

Principal referência de transformação da Dramaturgia do Século 20, o Teatro Épico depende, como todo teatro politizado, de vínculos com movimentos sociais de orientação anticapitalista. Talvez essa conexão crítica entre cultura e política, que tendeu a ficar mais fraca no teatro europeu, a partir da década de 1970, explique o crescimento do movimento de procura de novos paradigmas estéticos, que se desenvolveu por todo o teatro experimental da época.

Surgidas na esteira de uma forte tendência contra-cultural e performativa do teatro de pesquisa, muitas reflexões sobre a arte do teatro passaram, então, a se apresentar como

adaptações mais ou menos críticas da chamada filosofia pós-estruturalista, em sua condenação de supostas "grandes narrativas" sociais. Qualquer perspectiva representacional, baseada na noção de que um texto pode estruturar um espetáculo teatral, foi assim recusada. Mas não era só o procedimento de trabalho que estava em jogo, era o conjunto da atitude formal: esse desapreço radical por qualquer movimento de interpretação simbólica ou de ordem representacional, o que levou muita gente a proibir que uma peça fizesse sentido, esteve na base da chamada teoria do Teatro Pós-Dramático.

Foi o livro de Hans-Thies Lehmann, publicado no ano de 1999, quem deu forma mais elaborada ao debate e difundiu o conceito, já como uma espécie de avaliação dos repertórios produzidos nos 20 últimos anos do século. Lehmann almejou uma teoria ampla do teatro contemporâneo conectada a descrições de trabalhos específicos, não por acaso, a melhor parte de seu livro. A baliza teórica comum, um suposto salto qualitativo em relação ao conceito de Drama. Assim, o pós-dramático não se pretende um gênero ou forma, mas antes uma tendência estética que se crê como uma ruptura com qualquer ideal literário do Drama, tal como formulado no século 18: já não se trata da constituição de uma ação ficcional de nenhum tipo por meio de personagens. O Pós-Dramático se imagina um corte estético, um movimento de afastamento em relação a algo que o Teatro dramático e o épico têm em comum: o impulso mimético, a vontade de representar processos simbólicos. Para Hans Thies Lehmann, na cena pós dramática, mesmo quando há texto, ele surge como um ato performativo, pois o teatro verbal surge sem locutores definidos, apresentando-se como um espaço teatral de *vozes*, que em tese não pode mais ser qualificado como representação de um mundo feito de personagens, mas empiricamente reconhecível.

O ponto curioso e discutível da teoria de meu amigo Lehmann (e a frase aqui é sincera) é que haveria uma dimensão política nessa postura de recusa a qualquer fabulação. Ele parece acreditar que, diante da proliferação de representações lançadas no imaginário coletivo pela indústria cultural, teleologicamente construídas, a cena teatral que se mostraria mais ativa, politicamente, seria aquela que se mostrasse como avesso de qualquer lógica fabular ou mimética, aquela capaz de ativar a percepção do espectador imerso nos códigos da sociedade midiática. Evidentemente, trata-se de uma hipótese generalista demais, encantada demais com

uma ideia de experiência perceptiva que, no limite, se torna difusa, a ponto de ser comparável às convocações da publicidade em sua demanda por um "*carpe diem*" da experiência sensorial das mercadorias. A aposta de que as sensações esteticamente organizadas, de modo não-logocêntrico, teriam um potencial de obstaculizar, de modo mais efetivo, a incorporação às dinâmicas do capital é, no mínimo, uma crença ingênua.

Toda a generalização estética se configura discutível quando surge como legitimação vaga, quando não se apresenta através de mediações reflexivas que permitam ver sua operação e sentido nas práticas particulares. Se é verdade que muitos experimentos do teatro performativo dos anos 1970 foram esteticamente notáveis, é também verdade que a recusa à dimensão narrativa pode ser mais ou menos conservadora, mais ou menos reacionária, mais ou menos formalista - e isso depende de configurações e relações concretas. Me parece um equívoco teórico igualar a obra final de Heiner Muller à de Sarah Kane, sob o rótulo pós-dramático, sem atribuir-lhes um efeito político análogo sem examinar o conjunto de seu funcionamento estético, sem examinar a relação entre forma, matéria histórico e o diálogo com expectativas culturais dos ambientes concretos em que são produzidas. O que mais se vê, hoje, em artistas que ainda se dizem pós-dramáticos é a uma expressividade lírica e um subjetivismo difuso (a famosa cena paisagem) disfarçados de polifonia metateatral. Nas condições do teatro periférico, em que esses rótulos não se pretendem conceitos para a crítica ou categorias poéticas, mas antes legitimação acadêmica, observa-se que a expressão tem justificado todo tipo de esteticismo autorreferente, na contramão dos grandes trabalhos de conexão do teatro moderno, que se deram como enfrentamento do mundo dado, como vontade de superação da dimensão estética. E não creio, salvo engano meu, que o esforço de Hans-Thies Lehmann em mobilizar o ambiente do teatro alemão, anos 1990, pode também ser reduzido às utilizações muito redutoras de sua obra.

Caberia, para encerrar, lançar algumas perguntas para o nosso debate. E no Brasil? Por que temos que reproduzir essas categorias do teatro europeu, ainda hoje? Por que o drama continua sendo um problema e um desejo, num país em que a noção social de indivíduos não foi formada? Por que a nossa breve história do Teatro Épico - em bases diversas da tradição europeia - foi interrompida tão cedo, nos anos 60, para ser retomada só muito recentemente? Por que a onda pós-dramática faz tanto sucesso entre estudantes e professores que não se sentem

confortáveis nas formas do mundo da mercadoria e, ao mesmo tempo, se desinteressaram da pesquisa representacional? Não são questões simples, exigem mais tempo.

A PRODUÇÃO DRAMATÚRGICA NA AMAZÔNIA: RELATO DE EXPERIÊNCIA

Edyr Augusto PROENÇA[7]
edyrap.bel@terra.com.br

Meu nome é Edyr Augusto Proença, sou jornalista, radialista e escritor. Escrevo peças de teatro há mais de quarenta anos, num total aproximado, incluindo textos inéditos, de uns vinte trabalhos. Ao longo desse tempo, também trabalhei como sonoplasta, autor de trilhas sonoras e diretor. Tudo isso porque foi necessário, na falta de equipe completa, o diretor de espetáculos, resolve tudo. Comecei com uns 16 anos. Talvez essa veia de escritor tenha vindo de meu avô que também escreveu livros e peças. Ou pelo ambiente de liberdade em que fui criado. Anos 70, ebulição cultural, ópera rock, androgenia de Alice Cooper, Lou Reed e David Bowie. Tudo, aqui em Belém, chegava atrasado e as comunicações, lentas. Para mim, androgenia significava cores, luzes, alegria. Eu e meu irmão Janjo decidimos escrever uma ópera rock. *O Boto Andrógino,* era o título. Mas, pouco depois, o irmão decidiu aprender a pintar e perdi o parceiro. Havia o texto. O diretor do *Grupo Experiência*, Geraldo Sales soube que havia o texto. Queria o espetáculo.

O poeta José Maria Vilar veio ajudar e o título foi alterado para *Foi Boto, Sinhá*, com músicas de Waldemar Henrique. Entrou e saiu de cartaz por muitos anos. Depois, audaciosamente escrevi sobre a *Cabanagem,* que completava 150 anos. *Angelim,* tinha uns trinta atores em cena. Ficou três meses em cartaz, direto, no Teatro da Paz. Fui ao Rio de Janeiro, onde a efervescência teatral era o "besteirol". Escrevi *A Menina do Rio Guamá*, que também lotou teatros locais. Em meio a isso tudo, adaptei para Cacá Carvalho, *Senhora dos Afogados.*

Se eu tinha algum método? Nenhum. As ideias vinham. No caso de Nelson Rodrigues, a instrução era tirar todas as indicações, comentários, gordura. Deu certo. Aí fiz música para *A Terra é Azul* e *A Mulher Sem Pecado.* Até aí, escrevia para teatro provocado pelo que via. Veio Cacá Carvalho. Escrevi um texto chamado *Nunca houve uma mulher como Gilda*, com a atriz

[7] Radialista, jornalista, escritor, diretor de teatro. Autor de vários livros publicados no Brasil e na França.

Gilda Medeiros no papel principal. Como ela teve dificuldade em decorar, da noite para o dia, reescrevi o texto adicionando dois atores. A experiência com Cacá me deu um norte. Ele me perguntava o que eu queria dizer com meus textos. Isso me despertou para algo mais.

Nosso teatro começava a ter dificuldades com público. A essa altura, eu já integrava o *Cuíra*[8]. Zê Charone e Cláudio Barros queriam um texto leve, popular, engraçado. Escrevi três *sketches*. Chamamos Cacá. Quando ele chegou, pediu e, da noite para o dia, uni os textos. Foi *Convite de Casamento*, que durou mais de sete anos em cartaz e muitas viagens. Passei um final de semana assistindo Cacá em *O Homem com a Flor na Boca*. Admirei sua dicção, a palavra bem colocada, a melodia do texto. Quando voltei, escrevi o monólogo *Palco Iluminado*. Aí, eu já queria dizer alguma coisa. Queria falar das pessoas solitárias, injustiçadas, vitimadas pelo destino. O texto já era enxuto, sem rubricas, zero gordura. Percebi que o texto, em papel, era literatura. Até chegar ao palco, passava pelo entendimento dos mais variados profissionais envolvidos, para um resultado coletivo.

Com Cacá, me entendia muito bem, assistindo a cada ensaio, lapidando, cortando, incluindo. Não tenho nenhum problema em mudar o texto, desde que contenha a verdade de todos no trabalho. Assim é que deve ser. O Cuíra fez 20 anos e montamos *Hamlet,* de Shakespeare. Eu e Cacá fizemos umas três versões, incluindo uma cheia de "tus" e "éguas". Foi belíssimo *Um extrato de nós*, inspirado na manifestação cultural *Marambiré,* e tendo como fundo da intriga o Pará. Nunca havia escrito nada infantil. Acho difícil, muita responsabilidade. Mas veio *A Cidade do Circo,* que, além de conter todo um universo infantil, também falava de política cultural.

À época, estava cada vez mais difícil obter locais para ensaiar e, pior, para ter uma temporada mínima para apresentar os trabalhos. Descobrimos uma casa no centro da cidade. Fomos à luta. Alugamos. Conseguimos madeira para o palco. Arquibancadas e, depois, poltronas

[8] Com mais de trinta anos de atividades, o Grupo Cuíra surgiu pela iniciativa de jovens atores que atuavam no Grupo Experiência. Ao longo desse tempo, apresentou espetáculos nos mais diversos gêneros, privilegiou autores paraenses, lançou livros, vídeos e em 2006, instalou-se em um teatro, onde passou a ensaiar, ministrar oficinas e abrir temporadas para outros grupos da cidade. Nove anos depois, por conta da crise e da falta de apoio de instituições governamentais, fechou a casa. Transferiu-se para outro espaço, na Cidade Velha, bairro histórico de Belém onde passou a trabalhar e pesquisar o que se chama de "Teatro ao alcance do tato".

para a plateia. Ar condicionado. Cortinas. Alguma iluminação e som. Enfrentamos, durante nove anos, uma luta insana, diária, com pesados pagamentos, principalmente o aluguel. Sem qualquer ajuda do Estado ou Município, prosseguimos através de prêmios da Funarte e do MinC. Nosso primeiro espetáculo foi *Laquê*, contando um tanto da história das cercanias do teatro, onde havia uma zona de prostituição. Metade do elenco, era formado por essas profissionais. O texto foi criado durante os ensaios, a partir de histórias de vida e da região. A casa também recebia espetáculos locais e nacionais. Promovia oficinas profissionalizantes, palestras. Havia um prêmio LGBT e concorremos. A peça tinha o título *Quando a sorte te solta um cisne na noite*, tirado de um texto meu, inédito. Outro texto foi feito, a partir de experiências na área do homossexualismo e lesbianismo, o impacto na sociedade, a necessidade de sua integração à vida cotidiana e os preconceitos dos quais ainda são vítimas.

Como se pode ver, para cada texto, há um motivo, uma maneira de fazer, uma provocação. Então a *Rádio Clube do Pará* completou 80 anos. Um de seus fundadores foi meu avô. Outro, meu tio. Meus pais, minha vida é no rádio. Escrevi *PRC5, a voz que fala e canta para a planície.* Pesquisa, músicas, textos. Na abertura, eu entrava no palco escuro, como se fosse meu avô e abria o espetáculo. No teatro, se faz qualquer coisa. E virei diretor de dois espetáculos. O primeiro, um texto sobre *As últimas 48 horas de Magalhães Barata*, que foi grande figura política no Pará. Apenas dois atores em cena, dois grandes atores, Zê Charone e Cláudio Barradas. Cláudio, tão grande que dá nome a esta casa: Teatro Universitário Cláudio Barradas. O texto ser de minha autoria facilitou muito, a direção do espetáculo. O mesmo caso de *As Gatosas,* uma comédia sobre as mulheres que completam 50 anos de idade. O texto foi escrito a partir de relatos das atrizes. E fui seu diretor. No teatro se faz de tudo.

Prezados estudantes, professores, atores, gente do teatro considero da maior importância o estudo das Artes Cênicas. A investigação, a técnica, o domínio da cena. Eu não tive isso. Mas tive o convívio do teatro. Sua gente, sua mágica, seus desafios. Não há melhor lugar no mundo do que os bastidores, faltando cinco minutos para a entrada do público. Convivi com gênios como Cacá Carvalho, atores novos e antigos, técnicos, toda essa gente. O auto-conhecimento que o teatro me proporcionou não tem preço que pague. E o convívio como aprendizado de vida também. Escrevo por intuição. Fui aprendendo aos poucos. Hoje, escrevo

para dizer alguma coisa. E sei que ao final dos ensaios, o espetáculo ainda conterá minhas coisas, mas também de todos os outros envolvidos. Hoje, escrevo para respirar. O teatro me deixa ser audacioso, abordar temas difíceis, e me traz imensa felicidade. Espero nunca terminar essa relação com o trabalho teatral.

A POÉTICA DE RAMON STERGMANN[9]

Walter FREITAS[10]
walterfreitas@hotmail.com

Vejo–me frente à necessidade de estabelecer o que considero um princípio de verdade a respeito do poeta e dramaturgo Ramon Stergmann, que tão oportunamente a organização deste encontro decidiu homenagear, concedendo–me a cortesia de ser o porta–voz de seu perfil, do perfil que com tanta dignidade traçou, durante sua permanência entre nós. Talvez estranhem que inicie desse modo a breve e modesta contribuição que tenho a dar, mas eu explico. Necessito ser objetivo a respeito da importância deste grande artista no contexto não só da dramaturgia, mas das artes paraenses, como um todo, tendo em vista seus múltiplos talentos e capacidades, mas me sinto envolvido pelos sentimentos que me desperta a lembrança de um de meus mais queridos amigos.

Não considero essencial, talvez não seja nem mesmo necessário, mas gostaria de apontar, por insistente, e já fazendo um parêntesis que se impõe irresistivelmente, o fato de que praticamente qualquer pessoa que conheceu Ramon Stergmann pudesse e possa se desincumbir da tarefa confiada a mim, tal a excelência da pessoa sobre a qual estamos tratando, o que não faz com que me sinta menos honrado por ter merecido este privilégio, mas, ao contrário, até mesmo acentua minha alegria de estar aqui. E também gostaria de, com delicadeza, neste preâmbulo, pedir, àqueles que porventura ainda procurem entender a figura de Ramon Stergmann pelo prisma das dificuldades físicas com as quais ele lutou grande parte da sua vida, que esqueçam. São tão grandes, embora ainda tão desconhecidos, os talentos desse Poeta, que dificilmente qualquer um de nós, no uso de sua total integridade, consiga caminhar ombro a ombro com ele.

A proximidade e os anos de colaboração mútua se interpõem, insistindo em privilegiar a doce convivência, a afabilidade, os momentos de franca interação, coisas muitos pessoais que

[9] Apresentado no II Seminário de Dramaturgia Amazônida/maio/2011. Homenageado Ramon Stergmann. Texto publicado na Revista Ensaio Geral, volume 3, n.5 (jan-jul.2011) - ETDUFPA.
[10] Dramaturgo, ator, compositor, escritor, diretor teatral.

quase representam uma armadilha quando nos vemos, como antes ressaltei, bambeando sobre essa tênue linha divisória.

Entretanto, tomei a decisão: não se trata de simplesmente louvar a memória de um amigo (morto). Um amigo que, por incrível que possa parecer, ou por mais fantasiosa que seja essa forma de ver e entender os acontecimentos daquele dia – um domingo cuja data nem faço questão de lembrar – marcou um último encontro e planejou a despedida definitiva. Ele havia sido requisitado para orientar os planos de desenvolvimento da cultura, em um município paraense cuja prefeita acabara de se eleger, e me solicitou que o acompanhasse.

Uma semana antes da viagem, fez questão de agendar um almoço, em sua casa, e me surpreendeu com a presença de uma boa parte de seus colaboradores, sem que eu pudesse atinar com o motivo daquela reunião inesperada. Foi um dia brilhante de alegria, reafirmação de uma amizade fluida e criativa, que nos uniu através e para além do tempo; um dia para se traçar novos planos; um dia em que meu amigo demonstrou mais uma vez seu zelo pela cultura e sua dor pelas perdas culturais que naquele momento o afligiam; um dia em que brindamos à vida; um dia em que ele me honrou e mais uma vez me surpreendeu, fazendo-me sentar à cabeceira de sua mesa; e um dia em que – depois de nos separarmos mais unidos do que nunca e tão confiantes a respeito das coisas boas que se avizinhavam – ele teve de ser conduzido, às pressas e sem retorno, a um hospital.

Talvez não soubesse, mas o Poeta lapidara em sua mente e, mais ainda, em seu coração, uma maneira muito peculiar de compreender o fenômeno da cultura. Alguns de nós tivemos esse privilégio: o de acompanhar a formatação de suas ideias, ao longo de muitas décadas de trabalho incessante, durante as quais ele teve a chance de fundir, não de maneira teórica, nem apenas no nível do discurso, mas por meio de uma prática assumida, vivida, vívida, existenciada – se me permitem o neologismo – o homem e o artista, duas condições de vida, das quais nunca abriu mão.

E sempre esteve pronto, com sua língua afiada e brilhante, alternando-se de uma maneira muito pessoal entre a seriedade e o bom humor, a discorrer sobre seus pensamentos e partilhar sua alta percepção dos problemas humanos, sua busca voraz pelas soluções mais

inesperadas e criativas, mais ousadas e democráticas, com quem quer que o buscasse individual ou coletivamente.

Neste ponto é que se destaca, portanto, a figura do educador singular que Ramon Stergmann foi. Esteve continuamente cercado de pessoas mais jovens, que avidamente procuraram por ele, em cada ponto da caminhada, e dele receberam a atenção mais solidária e o mais completo exemplo de doação que talvez seja possível surpreender, na realidade de nossos dias. Nunca apresentava fórmulas prontas, a quem quer que fosse, nem se preocupava em permanecer aferrado às próprias ideias, por mais assentadas que fossem ou capazes de conduzi-lo a uma condição de superioridade em relação a outrem.

Ao contrário: fazia questão de cotejá-las. Dispensava seu tempo, por mais precioso que lhe parecesse, a entender, discutir e testar as sugestões das pessoas com as quais estivesse em cooperação, no trabalho ou em suas relações pessoais, valorizando cada movimento, apreendendo cada nova interferência, na maioria das vezes, tornando–as úteis e colocando em destaque, de forma criativa e regeneradora, a participação de todos.

Trabalhava no sentido de bem comum, com um denodo que inspirava seus amigos e colaboradores, não permitindo situações dúbias e buscando harmonizar ao máximo o trabalho coletivo, as relações corteses, a entrega individual. Porque, tendo se dedicado tanto à sua arte, à sua obra, aos seus projetos, sabia de longe reconhecer os que exatamente o que poderiam oferecer de contribuição ao projeto comum e o momento exato em que deveriam alçar seus próprios voos e descobrir seus próprios caminhos.

Vendo-se antes a impossibilidade de descobrir uma forma de conciliar as ideias, os pensamentos, as práticas, as soluções idealizadas individualmente, mais doce ainda se tornava, nas palavras, e nas atitudes. Não foram poucas as vezes em que o vi recuar, mesmo sabendo que estava certo, oferecendo a quem decidisse com ele se bater, a chance de verificar, até o último momento, o erro ou acerto de sua posição. Já fica fácil entender que não foi o acaso a transformá-lo na pessoa tão querida que era e no artista tão respeitado que vai seguir sendo no contexto histórico da nossa arte. Além dos dotes privilegiados do criador, em diversos campos

artísticos, Ramon sabia distribuir sempre a cada um e a todos, uma palavra de alegria ou consolo, um sorriso de partilha, até mesmo uma lágrima de solidariedade.

Acredito que estejam provadas suas intenções, ainda que nunca verbalizadas, de formar pessoas fazendo uso das possibilidades que o teatro e a poesia para isso oferecem, deixando-se ocupar com um sem número de atores e atrizes iniciantes, em seus vários trabalhos, aquilatando suas possibilidades, tratando de suas limitações, moldando seus talentos, encaminhando-os, inclusive aos setores da produção pelos quais mais pendor demonstrassem, de modo a aumentar as chances de sucesso que cada um estivesse a merecer, neste ou naquele ofício.

Sabia admitir, da mesma forma, o fracasso de empreendimentos humanos que algumas vezes tentou em vão fazer desabrochar. Sei bem que, nesses momentos, despedia–se da maioria com um mal disfarçado sentimento de perda: lamentava, no íntimo, quando alguém decidia, fosse por qual motivo fosse "largar o teatro", entrar por veredas que, em sua concepção, restringiam a presença da poesia na vida e quiçá reduziam significativamente as possibilidades de entendimento integral da existência humana. Permitam-me ir além e arriscar a certeza de que, nestas horas, nestas despedidas, que não eram unicamente entre o criador e a criatura, entre o mestre e um discípulo arredio. Permitam-me a certeza da lágrima sofrida que o Ramon Stergmann verteu. No final, ele dizia – e era um hábito seu: "Vai!"

Mas era-lhe doce ver quando novas perspectivas se abriam àqueles que com ele conviviam e trabalhavam. Gostava de dividir seus elencos e suas equipes com outros grupos, incentivando o crescimento, vislumbrando junto com cada qual a amplitude de novos horizontes, torcendo para que tudo desse certo e se alegrando com cada vitória, que sempre tomava igualmente para si. Se necessário, abria mão, sem constrangimentos, dos serviços de quem quer que fosse, bastava perceber que chegara o momento daquela pessoa galgar novas etapas da caminhada. Talvez não seja exagero considerar que Ramon fizesse de seu grupo e de seu trabalho, uma espécie de vitrine para benefício de outros grupos e diretores que precisassem lançar mão de material humano novo e bem preparado.

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. Veja-se, no caso de alguma dúvida, a galeria de tipos que criou aos quais deu vida com sua capacidade própria de interpretar, ou cujos caracteres ele emprestou a tantos atores e atrizes. Seus personagens desfiam um rosário de martírios que o autor sentiu na própria carne, por certo, que o tornaram sensível, enquanto artista, numa sequência poética e inatacável de admiráveis presenças transplantadas das ruas para a crueza ainda maior da cena.

Ramon Stergmann construiu sem desfalecimentos sua dramaturgia. E o fez com esse material, posso dizer de primeira qualidade. Transformou a história anônima de sua gente no alicerce de uma construção invejavelmente bem estruturada. Cada um de seus personagens traz o sabor e o cheiro de seu povo, suas dores e mazelas, suas lutas, perdas e vitórias, mas também um incessante retorno ao imaginário, por meio do qual muitas vezes encontra as soluções inalcançáveis na realidade objetiva, e a inesgotável ligação com a esperança, que caracteriza o cotidiano de nossa gente e que marca profundamente, também, todos os escritos do Poeta.

Poucos souberam colocar esta cara, a da gente paraense, com uma exatidão tão pródiga, na cena, sem arremedos nem distorções, sem comedimentos ou exageros e, sobretudo, sem falsos arroubos de exagerado protecionismo a que muitos autores são conduzidos pelo excessivo zelo que as causas sociais facilmente fazem brotar. Ramon não quis escrever sobre heróis. Interessava-se pelo recorte do drama, pela pequena notícia, pelo detalhe quase insignificante que a realidade lhe fornecia. Seu foco era quase microscópico, atento sempre ao desenrolar dos acontecimentos num microuniverso sobre o qual se debruçava com a delicadeza de uma fada. E sempre se fazia acompanhar de uma ironia marcante, de um humor que suavizava os contrastes agressivos ao mesmo tempo em que fazia ressaltar a tragédia cotidiana para a dimensão de uma grande cena, apta a se fazer completar de poderosas encenações, belas interpretações, a mais bem engendrada carpintaria teatral.

Sua temática tem muito bem estabelecida as preferências pelo cotidiano. Lança-se de cabeça na realidade dos bairros, dessa periferia anônima e criativa, na qual o Poeta viveu sua vida

toda, estende-se aos locais mais típicos do interior paraense, passeia por seus problemas, exibe suas lutas, dá mostras de suas capacidades mais inesperadas, sempre registrando a lida, a força, o vigor, a bem-humorada resistência diante das dificuldades. Sempre trazendo o sabor delicioso da linguagem espontânea, assumindo posições claras frente à ameaça de abandono de suas próprias riquezas. Voltando-se da forma mais desprendida para uma parte da população que o Poeta sabia muito bem-estar entregue à própria sorte.

E ao se debruçar sobre o que estamos tratando como um universo particular, um universo perdido para a grandeza da história, a história que vive de grandes saltos e às vezes da bravata de uns poucos eleitos, ele o faz com a destreza do artesão, com a clarividência do mestre. Pinta-o invariavelmente com as cores da poesia, dá-lhe os contornos de um grande acontecimento, criando, dessa forma, a contestação e o questionamento a respeito do que seja verdadeiramente a história de um povo.

Tudo isso sempre o credenciou a ser esta espécie de guia que findou sendo para um não reduzido número de artistas, entre os quais me incluo, com a honra de reconhecer que tive como primeiro mestre, em teatro, alguém que felizmente carregava consigo a principal característica de um verdadeiro mestre, que é o não ser reconhecido como tal, pela maioria das pessoas.

E um dos movimentos mais precisos, preciosos e significativos que o Poeta realizou, no sentido de clarificar suas ideias de democracia cultural, foi exatamente levar da periferia para o centro um grupo de teatro formado por ele com a ajuda de tímidos moleques, se me permitem falar assim, aos quais havia estendido a chance real de trabalhar seu talento e suas possibilidades de realização individual por meio da incorporação positiva em um trabalho de equipe.

Com isso, inclusive, Ramon reverteu a lógica no mínimo discutível do movimento centro-periferia e a então muito bem-vinda, apreciada e reproduzida poesia do "artista tem de ir aonde o povo está". Isto feito, o Poeta tratou de sempre se manter, e ao seu grupo, num movimento de permanente retorno aos locais de onde sacou um sem número de artistas, hoje, francamente envolvidos com sua arte, e de transformar este grupo num daqueles que se perenizaram em atividade na arte paraense, através de um incansável trabalho de criação e produção teatral.

Fundado ainda na década de 70, o Grupo Maromba, que nos primeiros anos se chamou Grupo de Teatro Amador de Belém e era conhecido pela sigla Grutabe, resistiu este tempo todo, junto com seu criador, e deve ainda permanecer em atividade por muito tempo, através daqueles que herdaram sua herança cultural. Aos poucos, o Grupo e o Poeta tornaram-se como que uma mesma entidade e se firmaram juntos na cena teatral paraense, fazendo frente às intempéries devastadoras que ciclicamente se abatem sobre a arte sofrida que ele elegeu como sua principal tarefa.

Junto com o Maromba, o Poeta suportou os solavancos dessa realidade repetida, desde a falta de espaços adequados para o trabalho de encenação até a difícil, árdua necessidade de manter viva uma memória que se perde a cada instante, malbarateada pela falta de interesse público, ameaçada pela ausência de políticas culturais quase óbvias, diminuída pela nossa incipiente capacidade de enfrentar juntos, enquanto categoria artística, as dificuldades que, muitas vezes, preferimos amargar na solidão de nossas muralhas pessoais.

Foi assim que a visão clara dos embates que o exigiam, a cada passo, fez com que Ramon tomasse duas decisões pioneiras, no sentido de derrotar o inimigo tenaz: fez construir sua casa com uma sala ampla, na qual podia estar confortavelmente com seus amigos, mas que se desdobra em uma sala de ensaios, na qual passou a realizar os trabalhos de encenação que se seguiram. Fez assim, de seu lar, um ambiente quase que completamente voltado para o fazer teatral, ao mesmo tempo em que aprofundava um hábito já antigo, de recortar, guardar, arquivar, de maneira sistemática, tudo que dissesse respeito às atividades artísticas realizadas por ele mesmo ou que o interessassem diretamente. O critério, ainda que pessoal, não reduz a importância da salvaguarda, podendo-se ver aí, e guardadas as devidas proporções, um reflexo brilhante e de muita semelhança com o trabalho portentoso realizado pelo professor Vicente Salles no sentido de preservar a memória musical paraense.

Artista plástico dotado de uma intensidade fulgurante, Ramon completou essa espécie de paraíso das artes em que transformou sua casa, com uma notável coleção das obras por ele realizadas, distribuindo-as nos diversos aposentos, colorindo as paredes com a criatividade que fazia dele uma pessoa inigualável. Enquanto pôde, ao que me consta, e pude presenciar isto nas

muitas vezes em que trabalhamos juntos, cuidava de cada detalhe da encenação, usando sua capacidade de artista para se responsabilizar pela criação e execução de figurinos, adereços e cenários. Comprazia-se em desenhar pequenos croquis e depois transformá-los em objetos de cena, escolhendo os materiais que considerava mais adequados, recortando-os, com nossa ajuda, orientando a colagem ou a costura, decidindo-se pelo uso das cores, pintando cada peça com suas próprias mãos.

Tenho falado deste homem como Poeta porque acredito que a "pecha" lhe caiba muito bem, se é que me entendem, num lugar onde a Poesia luta para se manter viva e precisa redescobrir a cada dia os seus espaços. Num lugar onde a Poesia significa um complemento descartável aos assuntos mais assustadores e incompreensivelmente atraentes, como o quadro da violência generalizada ou os medíocres índices de desempenho esportivo. Um lugar onde a Poesia – aqui evidentemente tomada em sua significação mais ampla – representa um esforço de vida cotidiano.

Afinal, tratá-lo desse jeito não significa somente traduzir um aspecto de sua fecunda produção, voltada para a criação poética tradicional, com poemas escritos ao longo de toda a sua vida. Poemas que distribuía em forma de carinho aos amigos, fazendo deles seu mais precioso modo de presentear as pessoas que amava. Este labor lhe rendeu oportunidades e prêmios, sim, inclusive as oportunidades de aliar a poesia ao apaixonante teatro e de a certa altura, escrever um longo poema, denominado "Aboio", cuja estrutura, com seu caráter temático e revolucionário, mereceu o reconhecimento da Academia Paraense de Letras.

Não. Tratá-lo de Poeta requer o entendimento pleno de sua presença no mundo, dos motivos pelos quais se dedicou a tantas lutas, das estratégias de silêncio e quase devoção com que enfrentou tantas batalhas, da conformação exemplar com que venceu as dificuldades físicas, da decisão de fazer da poesia princípio e fim de cada uma das linguagens artísticas a cujo estudo e conhecimento se entregou.

Por isso, faço agora o elogio do ator, cuja presença em cena dava a todos que com ele contracenavam, a segurança necessária para um bom desempenho. Quero nesse aspecto destacar de propósito o personagem do Caolho, de sua peça "O Caolho e os Cegos" (1974), que poucos

devem tê-lo visto interpretar, mas que para mim representou a primeira oportunidade, não só de ver Ramon Stergmann em cena, mas de contracenar com ele, o que para mim representa um momento único e inesquecível de realização artística. Vê-lo em cena podia ser uma experiência fascinante, sobretudo ao se entender como sabia desdobrar sua figura da cena, enquanto ator, para fora dela, enquanto diretor, alcançando invariavelmente resultados admiráveis. E é somente aqui que aceito dar ênfase a suas dificuldades físicas, e tão somente porque não representavam nunca um estorvo. Ramon encontrava, sabe Deus onde! Força, verve, alegria para superar o esforço de ser ator, com a disciplina à qual só os grandes conseguem se habituar.

Deixei para o final a menção à figura de Ramon Stergmann enquanto diretor de teatro. Seria justo esperar aqui um inventário da quantidade de trabalhos que realizou e, mais ainda, da qualidade de suas realizações. Vou evitar as duas coisas para dedicar o tempo restante à menção de apenas um de seus trabalhos, aquele que considero o mais inovador e revolucionário de todos.

Quando me chamou para trabalhar com ele, não mereci mais do que uma participação como contra-regra na montagem de "Os Gatos" (1973), um texto em que o Poeta já abordava com a maior consciência a problemática do trabalho escravo no Pará. Uma de minhas atribuições era produzir, no encerramento do espetáculo, uma cortina de fumaça, queimando a pólvora retirada de algumas bombinhas de São-João. Na estreia, uma coisa com a qual ninguém havia contado: a pólvora havia esfriado e a tentativa de riscar vários fósforos fez com que o tempo daquele "efeito especial" se perdesse, chegando com um pouco de atraso. A despeito disso, Ramon me guindou sucessivamente para outros cargos dentro do grupo, de ator a dramaturgo e diretor musical. Até que em 1980, selecionou um texto meu, "Leva Longe", para dirigir.

Mas foi em 1981 que ele montou a preciosidade à qual me referi antes: tomou aquele texto poético premiado pela Academia Paraense de Letras, uniu-o a um outro texto poético que eu havia escrito, dividindo assim, comigo, a dramaturgia do espetáculo, e levou à cena algo inteiramente inesperado, a que denominou "Meu Berro Boi".

Sua ousadia foi tratar dois grandes poemas isolados como um texto teatral único, fazendo o recorte dos versos como se fossem falas, para que fossem ditos à guisa de diálogos, num grande fingimento que demonstra o quanto Ramon Stergmann trabalhava esse jogo, essa

ludicidade. Chamou quatro atores exemplares, Sidney Ribeiro, Romualdo Rodrigues, Miguel Marinho e Marquinhos Maranhão, que assinou a coreografia - na verdade concebida pelo próprio Ramon com a ajuda do coletivo do elenco - e me entregou a direção musical.

Mais uma vez, o Poeta burilou pessoalmente o figurino, a cenografia e os adereços. Era um espetáculo que trabalhava estas diversas linguagens de forma integrada e poética, sabendo ser inesperado, belo, contundente, alegórico e desconcertante. Tanto que, em Ponta Grossa, no Paraná (onde recebeu prêmio de Melhor Coreografia), um confuso crítico do festival, talvez sem perceber bem o que era aquilo, diante de que se encontrava e tendo de escrever alguma coisa a respeito, reduziu–o insensivelmente a "o dançante 'Meu Berro Boi". No meu entender, tanto o espetáculo quanto seu criador mereciam muito mais.

Em Belém, nesta época, escolhiam-se os melhores de cada ano, e embora fosse tempo de grande empolgação em torno do sucesso da montagem de "Ver de Ver-o-Peso", "Meu Berro Boi" foi apontado como o melhor espetáculo. Uma escolha, não nego, que pode ser questionada a qualquer tempo, mas que considero, e preciso declarar isto, justíssima.

Faço, aliás, outro parêntesis, já chegando ao final de minha fala, para me pronunciar, pela primeira vez publicamente (e com todo o respeito aos envolvidos), acerca da polêmica levantada, nos últimos anos, acerca da autoria do texto de "Ver de Ver-o-Peso". Mas antes, peço licença à organização deste encontro e desculpas antecipadas. Não existe a intenção de causar algum tipo de constrangimento, a quem quer que seja, ou de lhes moldar uma indesejável saia justa: é que se trata de uma oportunidade que não pode ser ignorada, visto estarmos tratando essencialmente aqui de dramaturgia, portanto, de direitos autorais, tema de uma discussão que se acha na pauta da cultura brasileira.

Pouco antes de morrer, Ramon me mostrou aquilo de que nem necessitava: um dossiê formado com recortes de jornais e outros documentos que o autorizavam e autorizam a se declarar autor dos textos originais de "Ver de Ver-O-Peso". Se isso não bastasse, meu testemunho é insuspeito: eu acompanhei seu processo de escrita das cenas, num momento também inesquecível para mim, por causa inclusive dos inesgotáveis ciúmes que senti, vendo meu amigo

escrever para outro grupo que não aquele fundado por nós dois. Para saltar esta página, lhes digo: Ramon foi, sim, e gostava de ser o autor de "Ver de Ver-O-Peso".

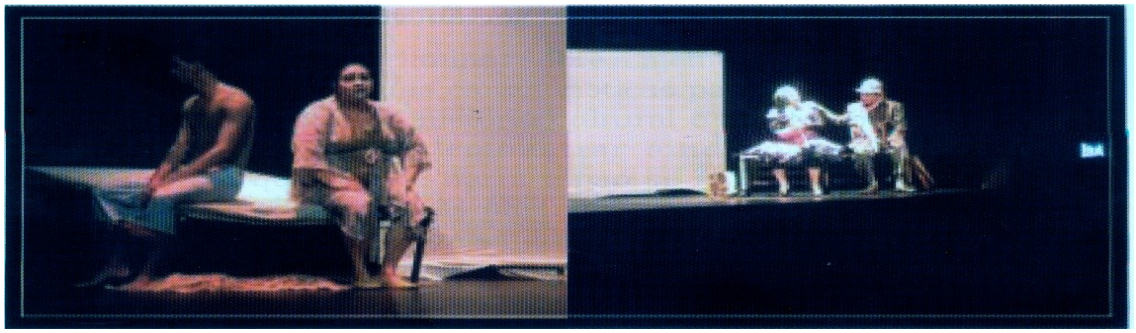
E agora, antes de encerrar, queria revelar a quem não sabe que nosso homenageado, sem nunca haver posto as mãos em um instrumento musical, era ainda por cima, um compositor sensível de delicados lundus marajoaras, os quais pedia aos amigos para harmonizar, de modo que pudéssemos cantá-los com o acompanhamento do violão.

"Barulho das ondas / das ondas do mar / meninas de tranças / contam lendas, luar / Cuidado, barqueiro / cobra grande vai te apanhar". Assim diz uma de suas composições.

Não se tratava como veem, apenas de reabrir estas feridas pessoais e deixar-se levar pela dor da separação ou da perda. Era preciso traçar esse breve painel, esse quadro talvez impreciso, mas carregado de carinho, de respeito, de admiração. Afinal, o amigo com toda certeza permanecerá intocado na lembrança de quem, como eu, partilhou o encanto de sua presença. Mas, pelo artista - e que se ouçam estas palavras como uma recomendação, mesmo - é preciso trabalhar sem descanso, ainda que isso represente abrir mão individualmente do seu legado, em benefício da sociedade como um todo, no sentido de lhe conceder o espaço merecido na memória de todos nós. E para que possam ser atendidas suas últimas palavras, as últimas palavras que tenho notícia terem sido ditas por ele, antes de partir: "Não deixem minha obra morrer".

A BUSCA DO TEATRO DE NEREIDE SANTIAGO[11] - O CAMINHO DE SANTIAGO

Jorge BANDEIRA[12]
jorgebandeiramaral@hotmail.com



Os ausentes são mortos temporários (Millôr Fernandes)

A trajetória teatral da diretora e dramaturga Nereide Santiago percorre caminhos de particularidades no campo cênico, trajetos de um Teatro cristalizado por uma encruzilhada entre a experimentação e o burlesco e os resultados, ao longo deste percurso, denotam que podemos vislumbrar algumas luzes que acendem e apagam em cada montagem deste importante grupo chamado de A RÃ QI RI. Este caminho adentra agora na *A BUSCA*, sua mais recente produção para Teatro. Fôlego e reflexão nesta cena, onde algumas aparas poderão ser discutidas, ou descartadas pela trupe. O crítico aponta setas para algumas vias de soluções do espetáculo, mas ciente estou que o grupo possui sua linguagem rigorosa, e que hoje atua como um dos baluartes de um teatro de grupo, com tempo e disposição para futuros voos criativos. A rã coaxa neste lago caboclo, nesta cena teatral local exercitada hoje como um evento esporádico, e de matizes tão antagônicas como complementares.

Nosso Teatro hoje é feito de um caudal de gêneros, uns confusos, outros revigorados, outros simplesmente efêmeros que só duram o fechar de um primeiro ato, ou sessão. Vamos

[11] Texto apresentado no II Seminário de Dramaturgia Amazônida, maio/2011. Publicado na Revista Ensaio Geral, volume 3, n.5 (jan-jul.2011) – ETDUFPA.
[12] Escritor, pesquisador de teatro, diretor de teatro no Amazonas.

começar esta busca, uma busca necessária para a compreensão do que almeja esta rã, este mapinguari teatral, este poderoso amuleto de nossa cena teatral. Um primeiro conceito chama a atenção do crítico: a enunciação de um teatro não- dramático, ou pós-dramático, um teatro feito da desconstrução da cena, onde a angústia dos personagens é patente, onde ocorrem fusões e cisões, êxtases de deslocamentos no espaço-tempo, onde a caixa preta não responde ao simples fato do sumiço de um casal de amigos. Grupos cênicos e quadros que se colocam aos olhos dos espectadores naquele dia 3 de junho de 2011, no Teatro da Instalação, na 3ª apresentação desta *A BUSCA*, com texto e direção de Nereide Santiago e assistência de direção de Cleonor Cabral. Irma (Rosejane Farias) e Lugo (Augusto Marinho) são fluidos de uma existência e amizade, buscando um casal em fuga, casal este com propósitos oscilantes de encontros e desencontros, de rancores e dissabores.

O texto de Nereide é como um *patchwork*, um caleidoscópio onde o espectador acompanha fugas e desaparecimentos, num jogo lúdico onde o ator caminha para um nada, onde os personagens ecoam vertentes teatrais de um Ionesco ou de um Beckett, e isso é algo inevitável, pois há esta contaminação bem-vinda no texto e na encenação de Nereide Santiago, que abre seu caminho com os recursos honestos que possui, seus atores e a cenografia barroca, juntamente com seu figurino que também segue uma linha barroca. E a inserção dos vídeos de *O Rio* e *Em Marte* complementam esta sensação de perda, de algo trágico, de uma filosofia de Heráclito de Éfeso, de algo que se renova, mas que está fadado a um jogo de eterna repetição. Palavras que se repovoam, que se multiplicam, que são minimalismos semânticos, que sempre voltam a ribombar em nossos ouvidos, nesta *A BUSCA* que leva ao nada, ao lugar nenhum. Ou ao que já conhecemos, ao cotidiano banal e triste, ao enfadonho.

O Teatro de Nereide Santiago nos coloca neste caminho doloroso do refletir sobre nossa perenidade, sobre nossa inoperância frente à imortalidade, sobre uma busca de uma fonte da juventude que se converte em esclerose da atuação, uma vertigem capaz de nos fazer prosseguir. Os quadros se sucedem, ora levantados em placas brechtianas, e logo percebemos que os atores muitas das vezes "cantam" suas falas, aumentando assim a sensação de enfadonho de uma situação circular, e as marcas da direção trafegam nesta mesma ideia de circularidade, ao menos no palco italiano onde contemplei os penares e fugas dos personagens mambembes de *A BUSCA*.

Noto que a dramaturgia de Nereide recorre a estes elementos de comiseração, onde os personagens precisam se expor além dos palcos, clamam por uma saída deste nada e desta ausência presentificada. Aqui temos alguns diálogos que se fecham em pleno silêncio, dando vazão ao quadro seguinte, à passagem de mais uma placa de sinalização do porvir. Alguns destes seres saídos da fértil imaginação de Nereide Santiago projetam por suas vozes querelas passadas, ausências de coisas importantes, referências freudianas aos pais, como se quisessem descobrir a chave psicanalítica destas situações em que se estabeleceram, ou que foram obrigados por uma força estranha ao embarque neste obtuso universo.

Partidas e chegadas, uma sucessão de acontecimentos banais que tornam o cotidiano destes personagens maçantes, onde até os seus risos não querem rir, ou são exageradamente interpretados pelos bons atores de *A BUSCA*, criando um vínculo de falsidade cênica evidente. Risos descontrolados, mas que se controlam como ilusões de uma cena planejada, onde uma música incidental sempre prioriza o complemento deste roteiro de mesmices eventuais.

Uma viagem em um imaginário ônibus numa estrada esburacada, móveis mutantes que ora são bancos, ora são janelas, ora são camas, ora são parapeitos, uma metamorfose de objetos críveis num palco mágico, feito caixa de pandora, mas que poderiam surtir efeitos mais precisos, valorizando assim a dinamicidade destas transformações. O casal em pleno conflito em seu cubo de insatisfação, denotando uma difícil convivência, um casal que se agride e vocifera com certa ironia, e que acabam por exemplificar tudo nos gestos mímicos e no jogo de sombras, elementos que repercutem mais uma vez a opção de Nereide Santiago pela cena, pelo Teatro, e não pelo realismo puro e simples.

O que está em jogo é o construir a cena, eliminando uma aproximação pueril do público, uma empatia que a diretora não quer, ou que trabalha para, de forma gradual, eliminar de sua montagem. A frieza de uma encenação que, paradoxalmente, aproxima o público pelo desconforto visto aqui como mérito do jogo e não como apanágio de mais uma sacada teatral que já se tentou anteriormente. Eis a precisão de Nereide Santiago, e ela elege o caminho mais complicado para engendrar o seu Teatro, o caminho da reflexão pelo desconforto, driblando o velho e batido maniqueísmo ou jogo moral, comum em muitas de nossas teatralidades. Felizmente.

Cabe ao público se antecipar e colocar este desconforto a seu favor, seguindo o trilhar desta investigação de Irma e Lugo, na busca do sumiço meteórico de Clara (Gorete Lima) e Zama (Rodrigo Verçosa), seus amigos que partiram, e que misteriosamente estão tão próximos deles. Como se os mortos comandassem os vivos. Tudo é revestido de um tédio que inebria, pois como diz um dos personagens "nada tem nenhuma importância", uma chave paradoxal e um achado de jogo de palavras de significado dúbio da dramaturga Nereide Santiago. O simbólico da água como solvente universal, que tudo dilui, é notável, onde mais uma vez a apreciação dos personagens inóspitos alcança janelas da alma, agora com uma referência explícita ao sonho, ao surreal de Marc Chagall, numa das cenas de grande valor imagético de *A BUSCA*, onde o debruçar na janela é permeado de uma constante melancolia, aflitiva, mas que se recompõe pelo poder da água, elemento que permeia instantes significativos de toda narrativa "não-dramática".

O elemento que reverbera em várias falas, a ausência dos pais, os objetos estranhos fazem das cenas alegorias da perdição, almas naufragadas pela inconstância de suas vidas, personagens-pesadelos, mas que apesar de tudo prosseguem suas jornadas. A jornada por esta busca é árdua, passa por cybers-café, estradas e rios, buscando a outra margem que foi perdida, suas amizades, seus amigos, e lógico que aqui temos a busca de um sentido às suas existências. A imagem da janela é repleta deste manancial de possibilidades que se avantajam, mas que só causam deslumbramento repentino aos personagens: canoas que sobem e descem o rio, criaturas fantásticas que se avistam ao longe, pontos luminosos difusos, olhos e vagalumes ... É a coragem pela busca, adentrando no estágio crucial da fuga, onde a percussão preenche o vazio de uma batida de coração desesperançado, e onde temos a cantora decadente que lembra uma cantora de um conto de Kafka, *Josefina, a cantora*, que traz de volta o lúdico pelo *back–light* envolto em sedução, simulação de uma nudez que não aparece, de um jogo de sombra sado–masoquista.

O império dos sentidos onde temos o pênis garrafa, a dança caótica com a boneca (uma espécie de marca registrada da cena da companhia A RÃ QI RI!), seduções e libações dos amantes numa cena de cama inconclusa, o gozo interrompido, o quase coito. Os diálogos se aproximam no decorrer do desfecho, lembrando os jogos de palavras usados exaustivamente por Ionesco em suas anti–peças (o caso mais notório é de *A Cantora Careca*), e acabam por seguir a

linearidade das falas convencionais, incluindo aí os momentos de discordâncias do casal Clara e Zama.

Também ecoa no desfecho a verve de um Beckett, principalmente quando existe um questionar sobre a busca dos andantes: aonde eles chegaram? Ao lugar nenhum, vaticina um deles. O que ganhamos com isso? Pergunta outro. Nada, eis a resposta seca de outrem. O que afinal pretendemos? Nada, fulmina um deles. E assim tudo volta à estaca zero, eles se cansam disso tudo, e sabem que um dia terão de estacionar, que nada restará mais a fazer. O epílogo interroga o que foi encenado, ou tudo pode ser um sonho ou um pesadelo? Não foi encontrado nenhum vestígio, nem de Clara nem de Zama, e apenas a misteriosa cidade de Nova Campina poderia trazer mais alguma pista sobre onde eles poderiam estar enfurnados. E surgem as palavras que redundam este nada, as mesmas de todo sempre do enredo, que ecoam em nossos ouvidos: a importância dos pais que são negligenciados, uns objetos estranhos, uma coisa muito grave que tivesse acontecido, são ecos distorcidos de cenas que são circulares, na aparência e na essência.

Como último suspiro nisso tudo, os viajantes que serviam de elo, como aparições espectrais, formam uma coreografia de uma corrida desenfreada pelo nada estático, ao som impactante de belo de *The Model*, da banda Kraftwerk. Uma verde ira delícia. O blecaute antecipa o nada absoluto que preencheu o palco da RÃ QI RI nesta *A BUSCA*, uma peça que nos faz encontrar algo que estava perdido há muito: nós mesmos.

A HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA PARAENSE NO TEXTO TEATRAL – O POVO ESTÁ NO TEATRO QUE A GENTE CRIA[13]

Paulo FARIA[14]
paulofaria.faroeste@yahoo.com.br

No dia nove de maio tive meu texto *Xale Roxo*, livremente inspirado em contos do Dr. Alfredo Mesquita, lido na Casa da Palavra, em São Paulo. Saí daquela casa na Rua Lopes Chaves tão tomado por um sentimento especial, nostálgico. Ali residiu Mário de Andrade e se aninhou o Modernismo Brasileiro. Mário foi contemporâneo de Alfredo Mesquita e escreveu, na época, críticas sobre os contos que compõem o projeto *3 Casas*. Um projeto em que três autores escrevem e dirigem os próprios textos. Assim, eu, Gabriela Rabelo e Calixto de Inhamuns, primeiro escrevemos os textos, em final de 2009, e outros artistas dirigiriam em 2010.

Para a escrita, tivemos encontros memoráveis, um deles, na casa de Ilka Zanotto, que é guardiã das memórias e legados do Dr. Alfredo, que nos revelou histórias deliciosas do fundo do baú. Baú este que continua a revelar surpresas. Um ano depois, em fevereiro deste ano, veio o convite para os autores dirigirem o próprio texto. E junto veio o convite para eu participar do II Seminário de Dramaturgia Amazônida, em Belém do Pará. De cara, percebi a sincronicidade nos dois convites. Seria possível fazer uma aproximação entre a Escola de Arte Dramática de São Paulo e a Escola de Teatro do Pará? Uma vez que a escola do Dr. Alfredo Mesquita influenciou definitivamente as escolas de teatro mais antigas do Brasil, como a de Recife, Porto Alegre e Belém. A EAD foi criada em 1947 e a de Belém em 1963.

No início deste ano, após o convite para a direção de 3 Casas, em novos encontros, agora para definirmos os caminhos da direção, comentei com Gabriela Rabelo sobre o meu desejo de criar um paralelo entre as Escolas e compartilhar com todos em Belém. Uma vez que o eixo

[13] Apresentado no II Seminário de Dramaturgia Amazônida/maio/201. Texto publicado na Revista Ensaio Geral, volume 3, n.5 (jan-jul.2011) – ETDUFPA.
[14] Dramaturgo e diretor da Cia Pessoal do Faroeste, em São Paulo.

central deste projeto é o de homenagear o Dr. Alfredo, através de seus contos que retratam a São Paulo de 1930. Logo, Gabriela me entregou um livro de um velho amigo seu Carlos Eugenio Marcondes de Moura. Carlos Marcondes, formado pela EAD no ano de 1962. Seu livro é de 1997 e editado pela SECULT Pará, e que trata sobre os pássaros *O Teatro que o Povo Cria*. Para entender a importância deste livro para a dramaturgia paraense é necessário voltar ao ano de 1963, quando foi criado o Curso de Formação de Ator, da UFPA, para entender a brilhante relação que Carlos faz de nossa cultura com o texto teatral. Ou da cultura de nosso texto teatral originalmente caboclo, O Pássaro.

O início da Escola do Pará teve como mentores e fundadores, Maria Silvia e Benedito Nunes, que importaram de São Paulo, Carlos Marcondes, Amir Haddad e Yolanda Amadei, entre outros, para formar a primeira equipe de professores daquele sonho que até hoje alimenta a todos nós. Logo, outros profissionais vieram se somar à equipe, como Rodrigo Santiago e Paulo Villaça. Li o livro, me deliciei com o resgate que o autor faz sobre o gênero folhetim presente nos pássaros e fiquei pensando: será que essa foi a dramaturgia que Carlos encontrou em Belém? Será que só montaram os clássicos e contemporâneos, como tradição, da EAD USP? Ou houve alguma investigação regional para saber qual teatro se fazia na época?

Decidi, então, bater um papo com Carlos Eugenio. E logo nos encontramos em seu apartamento. Num papo molhado, encharcado de Belém. Durante três horas, o gentil anfitrião foi revelando um passado com o qual fui me identificado, me reconhecendo. Conta que, por um ano moraram na casa de Bené e Maria Silva Nunes na Rua da Estrela. Descreve com carinho a irmã de Maria Silvia, Angelita, como uma mulher à frente de seu tempo. Filha de um desembargador e a primeira engenheira do Pará desfrutava de muito prestígio social. E calou a cidade, em sua peja pequeno burguesa, ao construir sua casa na Rua da Estrela, bem longe dos bairros nobres da cidade das mangueiras. Levou junto para a periferia paraense Maria Silva e Bené, causando um grande furor à época. Ele citou a generosa hospitalidade da família com quem conviveu por um ano de hospedagem.

Os alunos de Carlos na Escola foram nossos mestres. Formaram a minha geração. Entre eles, Luiz Otávio Barata, Nilza Maria (que cita como a maior atriz do Pará), Walter Bandeira,

Geraldo Salles, Mendara Mariani, Sonia Parente, Augusto Rodrigues, Maria Helena Coelho, Claudio Barradas, entre outros. Desde último, ele fez uma confissão que negará sempre, e que, aqui a cito como uma ficção histórica revelada em um sonho confuso. O que é ficção e o que é realidade? É tudo teatro.

A primeira sede da Escola foi num bangaló geminado na Travessa Benjamin Constant, que foi destruído por um incêndio estranho. Alguns comentaram que foi uma pane no equipamento do cine-clube que funcionava ali. Mas nunca foi revelado o real motivo do incêndio. Corta. *Flash-back*. Voltamos uma semana antes do incêndio, naquele ano de 1963, ao final de uma peça, - além de dirigir as montagens na escola, também atuava - Carlos foi ovacionado por uma vaia constrangedora, comandada por Barradas e os atores de seu grupo de teatro. Carlos conta que ficou desconfiado do grupo, pois o incêndio foi dali a uma semana. Dias depois do incêndio, uma semana quem sabe, Barradas o encontrou e falou meio assustado e maroto "Eu não tenho nada com o que aconteceu na escola". Menino pávulo. A escola acabou sendo transferida para outro prédio na própria Benjamim.

Carlos identificou uma rixa entre grupos, que mais tarde veio a reconhecer o fato na tradição do Boi Bumbá, em Belém. Suas torcidas brigavam nas ruas quando se encontravam durante os festejos juninos. Tal violência ocasionou a proibição dos bois nas ruas. Surgiu, assim, o Pássaro, fruto do desejo do povo mais pacífico desse lugar. O Pássaro conserva o mesmo enredo, só que em vez do Boi, o Pássaro, que tinha como protagonista um pássaro ou outros bichos, que era posto vivo numa gaiola, na cabeça de um integrante, e que, depois foi substituído por uma escultura, como até hoje. Por isso a tradição dos currais nos bairros da periferia. Onde O Boi permaneceu. Só era permitida sua apresentação se fossem nos currais, para que só entrasse ali os simpatizantes ao anfitrião. Os arraiais.

Comentei que essa rixa arraigada na cultura paraense, se estendeu por toda a década de 1980, entre os grupos de teatro. Os integrantes de determinado grupo não falavam com os de outro grupo, não podiam frequentar os ensaios, sentavam em mesas separadas no Bar do Parque. Lembro da rixa entre grupos como o Experiência e o Palha, e que hoje convivem tranquilamente, pelo que sei. Era meio Remo ou Paysandu, cupuaçu ou bacuri. Eu sempre saboreei todos juntos.

E nessa dificuldade de convívio com grupos, de ter que escolher só um, fiz a proeza de passar por todos de alguma forma. Às vezes, acusado de traição. Ora acolhido e amado, ora odiado e expulso. Eu, um apaixonado por todo tipo de teatro, tinha que ser polígamo. E ainda fui aluno da Escola de Teatro. Um itinerante. Um dom Juan teatrante. Até que saí de Belém e formei minha própria companhia em São Paulo com quase 15 anos de existência: Pessoal do Faroeste.

Carlos contou também outro fato que achei curioso. Houve uma vez em que uma família tradicional de Belém, ligada ao ramo da comunicação, convidou toda a trupe da Escola para uma recepção em sua casa, porém as atrizes não poderiam ir, pois atriz e puta naquela época tinham a mesma carteirinha. E a dona da casa vetou as atrizes no encontro, causando em Carlos um dos maiores constrangimentos que vivera. Em uma das leituras de Três Casas, a atriz paulista Sonia Guedes deu um depoimento curioso. Quando fora presa pela ditadura, acabou numa sela com prostitutas, para o delegado todas eram putas. Aí ele pediu a documentação e Sonia deu a sua carteirinha da Escola de Arte Dramática e o delegado perguntou: "Agora puta tem escola?" Eram esses os anos de chumbo.

Carlos se formou primeiro na Escola de Sociologia Política. E depois que recebeu o diploma de cientista político nunca mais voltou às ciências sociais e foi pra EAD. Nesse período que conheceu Maria Silvia Nunes. Sua enorme admiração por ela vem desde 1957, quando era uma jovem artista e intelectual muito respeitada nos festivais de teatro amador e estudantil que pipocavam pelo Brasil. Um deles foi o Festival de Estudantes de Teatro em Santos, organizado por Pascoal Carlos Magno.

Conta com alegria na voz que assistiu ali uma direção espetacular de Maria para *Vida e Morte Severina*, primeira montagem nacional do autor - esse texto foi encomendado por Cacilda Beck para um alto de natal, mas ela achou o tema ali tratado não exatamente da forma que ela tinha encomendado, e não o montou. Norte Teatro Escola do Pará, um Grupo Amador capitaneado por Maria Silvia Nunes faz história no final de década de 1950 no Brasil. Carlos, lembrou também de outra montagem, de um Édipo Rei, "com os atores fabulosos Daniel Carvalho e Carlos Miranda". Este, tempos depois se tornou um homem importante na história do teatro Brasileiro, ocupou entre outros postos, direção do Serviço Nacional de Teatro.

Quando Maria Silvia e Bené Nunes foram montar o Curso de Formação de Ator, primeiro chamaram o Amir Haddad, que na época morava em São Paulo, e durante seis ou oito meses ficou trabalhando com interessados num primeiro projeto piloto do curso, que contava também com todo apoio do reitor na época, Dr. Silveira, que apesar de formado em medicina, era bastante receptivo não só ao teatro como à música. Ele importou da Inglaterra um instrumental completo de uma sinfónica. Junto com a Escola de Música, que tinha na direção Nivaldo Santiago, foi encenada uma via sacra na Igreja Santo Alexandre. "Que foi maravilhosa" revela Carlos. "Este foi o primeiro espetáculo da Escola, uma Via Sacra."

A escola era frequentada por uma maioria de baixa renda, a alta sociedade belenense via a escola com certa estranheza, "pois era reconhecida como um antro de bichas, putas e comunistas". Em 1963 foi feito o festival Shakespeare na Assembléia Paraense. Maria Rita Bordão, recém-formada pela EAD fez o cenário e o figurino.

Em outra passagem, cita uma montagem moderna no antigo prédio de São Braz, primeira sede da Faculdade de Arquitetura, num espaço ao ar livre, onde foi montada pela 2ª vez no Brasil, um Edward Albee, que teve antes uma única montagem na EAD. Foi ali que se destacou o ator Renuncio Napoleão de Lima, que mais tarde foi pra São Paulo, e hoje tem seu nome homenageado no Teatro da UNESP. No mesmo ano uma adaptação teatral de Coelho Neto, "Muito engraçada", seguida de um Brechet, "com a repressão correndo solta na época". Na metade de 1965, com bolsa americana, Carlos foi para os Estados Unidos estudar até julho de 1966. Neste meio tempo, o Haddad e Yolanda Amadei voltaram para São Paulo. Paulo Villaça vem substituir Amir e Rodrigo Santiago substitui Carlos. Marbo assumiu a pasta de dança no lugar de Yollanda. Vieram outros professores de São Paulo. Maria Silva e Bené também davam aulas e havia, ainda, um professor de português, Francisco Mendes, uma legenda de Belém na época por seu português castiço.

Quando Marcondes voltou do estrangeiro a Belém era essa a equipe da Escola. Na sequência, montaram um Eurípides, com cenografia de Sara Felix que criou no palco do Teatro da Paz, oito colunas forradas de juta. No Ver-o-Peso vendiam-se peles de animais e a figurinista misturou pele de cobra com seda do Paris N'América. Crepe com pele de onça. Algo

inimaginável hoje, mas de acordo com Carlos, "Era de um resultado cênico esplendoroso". Essa temporada foi um sucesso, com sessões lotadas. Teve uma senhora dessa alta sociedade que queria uma tal frisa, "mas não há reserva. É de quem chegar, minha senhora". Respondeu Carlos ao telefonema no teatro. "Então não vou falar com o senhor. Saiba que esta frisa é ocupada por minha família desde 1910". Calou-se a grande dama. Era esta Belém que Carlos encontrou. Mas será que mudou?

A montagem em seguida, foi uma parceria da Escola de Teatro com a Escola de Música, um Claudio Monteverdi *Lágrimas do Amante* no *Sepulcro da Amada* também no Teatro da Paz. Carlos ajuda a alicerçar as bases de nossa Escola até o final de 1967. Teria que tomar uma decisão, ou ficava ou voltava pra São Paulo para se dedicar à carreira de ator, pois se formou e veio para Belém. Então, retornou. E, trinta anos depois, no final da década de 1980, volta para fazer sua pesquisa de doutorado sobre O Pássaro que gerou o seu livro.

Antes de sua partida, montou Quarto de Empregada, de Roberto Freire na turma do Luiz Otávio Barata. Comentei que em 1977 ou 78, numa de minhas aventuras de infância, entrei escondido pelos fundos do teatro da Paz, durante um ensaio desta peça, com Zélia Amador e Margaret Refskalefsky, com direção do seu ex-aluno Luiz Otávio Barata. Ele suspirou de alegria, "Eu não sabia que ele montou. Que maravilha! Fiquei chocado com a sua morte aqui em São Paulo. Morando em albergues ... ". Pude contar alguma novidade para o homem que falava para mim sobre todas as coisas que em mim estavam guardadas.

Carlos saiu de Belém com forte interesse pela dramaturgia do Pássaro que acompanhou durante toda a sua estada belenense. Chamava-lhe atenção a influência do folhetim na transposição do Boi para o Pássaro. Personagens como pajé, substituído pela fada do cinema americano. As vedetes com minúsculas roupas. Tudo influência dos idos de 1940. Neste período, surge o teatro de revista, com total influência do folhetim das fitas americanas. O Pássaro junino surge nesse período do teatro de revista feito na época em que Belém que, depois do Rio de Janeiro, era a principal capital desse gênero na era da Segunda Guerra Mundial, em parte, devido ao clima gângster regional que misturava contrabando, com vedetes e variedades.

Neste cenário surge o nosso folhetim caboclo, que depois invade a rádio e a TV. "Maria Helena Coelho e Maria Silvia batalharam muito na TV para se criar uma produção local das novelas e programas." Maria Helena Coelho, que também foi da primeira turma da Escola, se formou em literatura em Belém e depois em psicologia em São Paulo. Ela tem uma história que vou contar aqui por achar muito doce e fabulesca. Aparece em Belém uma Cia de opereta em 1915, e seu avô era governador, e conhece uma integrante da Cia. Ele baixo e caboclinho se apaixona perdidamente pela elegante, bela e alta cantora lírica. Ela vai embora para Europa. Ele cruza os mares e vai pedi-la em casamento. E volta a Belém com sua futura esposa amada por toda a vida. Ela abandona a carreira e se dedica à família. Teve três filhos e alguns netos, entre eles, Maria Helena Coelho. De acordo com Carlos é a pessoa que mais tem informações sobre esse período, depois da própria Maria Silvia.

Histórias ... Muitas histórias pra contar.

A dramaturgia paraense teve sua raiz no teatro de revista nazareno, podemos afirmar, então. Fato este que, somado à criação da Escola paraense, com seus autores contemporâneos e clássicos da história da dramaturgia universal, causa uma mistura, uma miscigenação, um caleidoscópio, que influenciou toda a dramaturgia na década de 1970 e, principalmente, em 1980. Autores como Ramon Stergmann, aqui homenageado, João Lenise, Edyr Augusto Proença, Nazareno Tourinho, meus colegas, entre outros. Textos como *Ver de Ver-o-Peso*, *Gudibai Pororoca*, *Nó de Quatro Pernas*, *Meio Metro de Metrópoles*, *Foi Boto, Sinhá*!. Ou mesmo *A Casa da Viúva Costa*, que foi remontada em 1988, com músicas originais de Waldermar Henrique e texto de Antonio Tavernart.

Carlos assistiu esta montagem e cita em seu livro, que teve orientação de Maria Silvia Nunes e foi a primeira direção de Wlad Lima. Participei dela fazendo o personagem Menino Babá - da minha galeria de muitos Joãozinhos que fiz em Belém. Esta pérola genuína dessa matriz do teatro de revista, dos melodramas nazarenos. Cito aqui um trecho de seu livro.

> O teatro nazareno, em fins da década de 1930, começou a decair, mas, ainda em 1938, funcionavam simultaneamente na capital paraense cinco casas de espetáculos: o Moderno, ocupado por uma companhia de variedades; o Ideal, onde se apresentava a companhia do ator Carlos Campos, considerado o maior talento de seu tempo; o

> Variedade, ocupado por outra companhia regional, a do ator Cantuária; o Glória, onde se apresentaram várias vezes os populares cômicos do sul Jararaca e Ratinho e, finalmente, o Poeira, onde o público aplaudia Genésio Arruda e sua companhia de disparates cômicos, do Rio de Janeiro.
> Desse movimento de animação teatral resultou um grande acervo de peças, cujo destino se ignora. Uma dessas peças, A Casa da Viúva Costa, foi reencenada em 1988, pelo Serviço de Teatro da UFPA. O teatro nazareno, com toda a sua simplicidade, pobreza e fácil comicidade, foi evocado pelo músico e compositor Marcos Drago, em entrevista à publicação Revista cultural em 1989 (MOURA, 1997, p. 101).

Quando criança e adolescente, participava ativamente de todos os festejos juninos do colégio, e sempre assistia a todos os bois e pássaros pela cidade. Coincidentemente, ia à Rua Estrela, onde Carlos viu os seus primeiros Pássaros, e depois no Teatro São Cristovão. Minha mãe tinha uma amiga muito pobre, uma benzedeira, a D. Mocinha, para onde eu passava períodos durante essas festas. Em frente à sua casa armavam um curral, onde as festas aconteciam dentro. Esparramava–me por todo esse imaginário. Ainda em Santarém e Marajó, para onde ia de férias. Cheguei a ter um circo no fundo do quintal de minha avó, em Santarém. Ia assistir aos dramas dos circos, ou as encenações juninas e no dia seguinte fazia minhas versões no quintal, carregadas de influência da rádio novela, telenovela e fotonovela - esta então era mais fácil adaptar, pois já vinha em diálogos e demonstração de como arrumar a cena. Depois de ler o livro de Carlos, pude entender que assimilei esse imaginário, e se tivesse vivido naqueles anos de 1940, com certeza, também escreveria e dirigiria minhas revistas, meus folhetins. Teria a minha Companhia.

Em meu caminho de um homem de teatro, o que mais me embebeda nos melodramas antigos, é o que há de singelo e espontâneo em seus temas originais. Por isso, a TV se apossou da tamanha embocadura que esse gênero tem, e importou os melhores dramaturgos surgidos na efervescência das décadas de 1950 e 60. Cresci sob essa influência e frequentei sempre a periferia, as pontes, as quebradas, as ilhargas em Belém. Tenho nesse gênero a certeza de uma comunicação de forte apelo popular. Porém, busco temas que não são tratados nos melodramas. Subverto seu conteúdo e me perco deslizando em Brecht, soletrando Tchecov, digerindo Shakespeare, identificando-me com Almodóvar, com a contemporaneidade. Buscando as pérolas, os biscoitos finos para o povo. São tantas histórias que precisam ser contadas. Tantas injustiças que devemos denunciar. O teatro é política. O homem é político. E o teatro é do povo. E dele nunca deve se afastar. Uma vez Haroldo Maranhão, em uma entrevista em Petrópolis, no

Rio de Janeiro, me disse "Eu sou um animal político". E eu pensei "Eu também". Nossa política? A estética. Só faz sentido fazer se não for só para mim. Tem que interessar a alguém. A quem? Ao povo? Que povo?

Nesses anos em minha companhia, escrevendo e dirigindo o próprio texto, e numa estrutura que mistura melodrama, com drama histórico e teatro épico, eu vou me certificando pelos debates após as peças, por esse mundão dos Brasis, que o povo gosta de se ver representado em seus conflitos, através de uma estrutura simples que ele identifica, mas que ali, em nossa produção, tem seus conteúdos alterados, criando um ruído, despertando a linguagem. Às vezes, escuto de um público "Vim para cá achando que não ia entender nada, mas vim. Desliguei a novela da TV e vim. Chegando aqui, agora, eu gostei. Parece a novela da TV, mas aqui ela é melhor. Eu não conhecia, não sabia que era assim. Que a novela podia estar no teatro também".

Neste ano em que homenageamos Ramon Stergmann, homenageamos a mais verdadeira tradição de nossa dramaturgia que é o teatro nazareno e suas influências hoje. Neste ano de uma homenagem justa, gostaria de também homenagear Benedito Nunes que nos deixou num mundo melhor, um novo mundo maravilhoso, e assim, homenagear, também, sua companheira eterna, que iluminou o teatro no Pará, Maria Silvia Nunes. Criou essa Escola, que nos possibilita olhar para nossa cultura local e para a cultura universal, buscando sempre retratar o homem do seu tempo, com seus medos, com suas alegrias, com as injustiças, com a dor e alegria. O Homem na Amazônia. A cultura amazônida. Maria Silvia nos provocou ao misturar *petit gateau* com tacacá. E nos servir em sua mesa, sempre farta, alimentos para as nossas fomes. Obrigado Dr. Alfredo Mesquita. Obrigado Maria Silvia Nunes. Obrigado à cultura paraense, ao teatro do Pará. Eu, um dramaturgo do Norte! Da Amazônia! Um brasileiro.

REFERÊNCIAS

MOURA, Carlos Eugenio Marcondes de. O teatro que o povo cria: cordão de pássaros, cordão de bichos, pássaros juninos do Pará; da dramaturgia ao espetáculo. Belém: SECULT, 1997.

O TEATRO DA CIDADE DAS MULHERES DE LAZONE[15]

Sérgio CARDOSO[16]
mademadeira_arte@hotmail.com

O Teatro Urbano de Lazone é um livro que reúne a coletânea de textos escritos especificamente para a encenação dramática teatral. Todos têm aspectos e situações em comum, com a geopolítica da cidade imaginária de Lazone, e pelo fato de que as personagens principais são todas mulheres sensíveis, determinadas e fortes, cujas ações nas respectivas histórias, são plenas e intensas, contendo as humanidades mais características da alma feminina. A cidade de Lazone é o cenário e ambiente geral de todos os textos. A correlação de leituras e analogias com a cidade de Manaus será inevitável, apesar de todas as peculiaridades da urbe ficcional, que surgiu a partir de uma obra pictórica, que integrava a série *Manaós Compartimentis*, exposição de pinturas, exibida no Rio de Janeiro e em São Paulo, no ano de setenta e nove, novembro do século vinte, na Livraria Noa Noa, que ficava no Shopping Cassino Atlântico e, posteriormente, no Paço das Artes da paulistânia.

A obra se chamava Morte no Teatro Lazone. Nascia, assim, a misteriosa urbe, sombria, antimaterial, e reflexo mirático no meio do rio, sobre o platô impensável da geocênica amazonense, fundamental para toda a nostálgica, sobrenatural e melodramática dramaturgia. Com seus prédios antigos, palacetes esquecidos, áreas alagadas com moradias flutuantes e palafitas afaveladas, o teatro monumental em ruínas, ruas de pedras de água, pontes de ferro, o grande hotel abandonado, o centro de memórias destruídas. O sol vermelho aparece no céu violeta de vez em quando. Duas luas no céu alternam-se minguando e crescendo em tempos separados. Sucessivas tempestades de areia anunciam as noites tenebrosas. A floresta que resta

[15] Texto apresentado no II Seminário de dramaturgia amazônida e publicado na Revista Ensaio Geral, volume 3, n.6 (ago-dez/2011)
[16] Artista premiado em Dramaturgia e Artes Plásticas, dramaturgo, diretor de teatro, cenógrafo e cenotécnico, artista plástico, cineasta e pesquisador das artes cênicas.

avança contra os muros da parte memorial. Às vezes neva no natal dentro de seu único cinema, que exibe sempre os mesmos filmes há mais de setenta anos.

As torres das emissoras de rádio e televisão destacam-se na paisagem do cais do porto, onde segue atracado o Neptune, navio inglês deixado após a primeira grande guerra em dezoito. O aeroporto tem na pista iluminada um velho decetrês do lóide aéreo, várias fortalezas voadoras da segunda guerra mundial, e um boeing abandonado. As estradas levam os personagens aos mesmos lugares na paisagem do tempo do sempre. Os automóveis buiques, austins, chevroletes, pontiaques e fordes fantasmagóricos, destacam-se na neblina do verão instável e húmido. Os primitivos habitantes, e os sem acesso a todas as formas integradas de vida, seguem ao largo das lembranças de todas as nostalgias contemporâneas, vivendo em casebres em torno da cidade. A grande praça do relógio e da igreja matriz apresentam-se cercadas por comerciantes informais de acessórios eletrônicos cosmopolitas, proxenetas e assassinos, as escórias inexpressivas na economia desaparecida. Ouve-se música ambiente o tempo todo em cada canto e lugar.

A energia elétrica vai e vem, diminui e aumenta de intensidade entre os sucessivos apagões. Luzes celestes estranhas sobre a noite interestelar indicam a presença de naves e extraterrestres na cidade. Todos os dias o povo assiste às coreografias aéreas dos visitantes do espaço em alta definição. Lazone é insular e fica entre as duas margens do rio das Sombras, e o acesso se dá pela ponte de ferro sobre o rio. Nas noites de espetáculo do Cassino Teatro Lazone acende-se um projetor no céu chamando o público para as atrações. Sopram os ventos da noite, espalhando folhas secas e a areia das praias do rio das Sombras. Passam barcos motores, navios iluminados e aeroplanos. Os radares e satélites interplanetários que, contudo, não conseguem registrar a cidade e seus trânsitos. Ninguém percebe a cidade no reflexo do espelho da eternidade. A chuva é verde o tempo todo.

As mulheres em Lazone são as personagens mais significativas, e que realmente importam no universo ficcional que representam a partir das almas fragmentadas, e assim são:

MUNDICA, A SAGA DA MULHER QUE TINHA UMA FILHA QUE VIRAVA COBRA

O ano de mil novecentos e cinquenta e três foi marcado pela grande enchente do rio das Sombras. Raimunda Fagundes de Leão Castanheiros vivia solitária na antiga mansão central de sua família, oriunda da aristocracia esquecida e inexpressiva do período econômico da goma na alma, vive com sua secreta filha adolescente Anna, que, quando assediada sexualmente, vira a cobra grande, que tritura seus desafortunados interessados.

Em Mundica tratei de erotismo, religiosidade, zooantropomorfismo, zoofilia, estagnação social, política e existencial, desastre natural e ambiental urbano. Falei de solidão, abandono e outras falências existenciais éticas na cidade que fica depois de depois do fim do mundo. Novelas de rádio, cinema, crimes e paixões.

SABINE E O VAMPIRO DO TEATRO LAZONE

A história se passa em um tempo futuro não muito distante. A exploração final das intocadas e recém descobertas galerias de esgotos seculares e subterrâneas da cidade de Lazone. Sob a inspiração de toda a literatura e filmografia existente sobre os vampiros, a transposição da lenda de *Nosferatu* para a cidade devastada por sucessivos ataques das forças da natureza. O último projeto de preservação cultural, artístico e arquitetônico: a divulgação para o mundo das misteriosas e labirínticas trilhas dos esgotos ingleses abandonados, sem uso e funcionamento desde a grande fuga de seus realizadores, postos a ferros e fúria na grande revolta de seus cidadãos, sem água e sem serviços. Nesta peça, desenvolvi todas as narrativas com o sentido de manifestação da secreta vingança da expulsa concessionária de serviços de águas e esgotos ingleses, a Lazone Improvments, que deixou para sempre escondido na galeria secreta, que serve ao Teatro Lazone, o ataúde de prata do vampiro Vladimir Drago, posto para ser esquecido pela eternidade dos tempos. A prática da especulação sobre o patrimônio cultural urbano subterrâneo: Os esgotos da erudição como o investimento final para o desenvolvimento econômico de Lazone, feito por um grupo familiar sombrio. Crimes e perseguições que se

repetem do passado no presente. A redenção do mal e a libertação do morto-vivo. O labirinto das paixões e dos jogos de poder. Caminhos sombrios da desesperança, marcante do final do fastígio econômico da gosma ectoplásmica das árvores sem sentido final.

AMANDA CATALATAS, A RAINHA DO LIXO RECICLÁVEL DAS ALMAS EM CONFLITO

Apresenta os sinais de vida e perversidade, na loucura final da última idade. Amanda Kirkland, catalatas. Outrora senhora de militar graduado, e atuante agente do período autoritário na história do Pahís Brasileiro, e vítima de tragédia familiar acontecida na segunda metade dos anos sessenta: A filha Sylvia não foi eleita Miss Pahis Brasileiro, mas ficou no Rio de Janeiro, onde conheceu o presidente de uma rede de televisão, tornando-se sua amante. Um dia, apareceu morta no mar de Copacabana. Enlouquecidos, Amanda e o marido, Anatólio o inquisidor, rodaram a vida ladeira abaixo. Entregaram-se ao alcoolismo. Amanda mata o marido, misturando solvente na bebida, ao saber que ele perdera a casa e os bens no carteado do Irreal Clube. Amanda na miséria moral e financeira seguiu rumo às distâncias sociais inimagináveis, culminando com a aparição final nas ruas como a criatura que cata e armazena metais, papéis e todo o lixo reciclável da cidade. Vestida de andrajos, a fantasmagórica visão da mulher sombria, atravessa ruas do centro antigo de Lazone com seu carro de coleta. Vive na antiga casa da família, transformada num grande depósito de materiais, que são vendidos à indústria do lixo. Distanciada da realidade Amanda está muito adoentada e delirante, na espera da volta triunfal da quase Miss Pahís Brasileiro, Sylvia, sua filha, viva e morta na memória afetiva eternamente recorrente.

Brittany, garota das ruas e representante social de Amanda, sofre com o abandono de seu amante coreano. As duas, contudo, disputam os mesmos homens: Zé Português, o comprador de sucatas e Ataliba, o jovem marginal que serve aos desejos destas duas mulheres. Paixão e mortes, apropriações indébitas das riquezas do lixo urbano. Desejos ardentes e crimes acidentais no obscuro depósito das sobras abandonadas de Lazone. Amanda Catalatas sobrevive

ao momento de morte e delírio de miseráveis invisíveis e segue catando os cacos da memória perdida de todas as suas vidas.

AMBROZHYA E O FANTASMA DA ARTE

No final do ano de 1919, alguns meses antes da reabertura do Cassino Teatro Lazone, para comemorar o vintenário da morte de Leone Castomante, o pintor. Cidade de Lazone, após o fim da Primeira Guerra Mundial, oito anos após o início do fim do ciclo da goma-que não-colava-nada e depois da epidemia de gripe espanhola. A casa de Ambrozhya Fagundes de Leão, sede da Sociedade Lítero Musical Leone Castomante. Falidos, sem rumo, sem seringais e sem importância, são os personagens de uma cidade esvaziada pela crise, e pela morte da população ocasionada pela gripe espanhola. Vivem naquela casa, o marido Gervásio, o filho Carlessônio Wolfgang, a filha Laura Amphybia e a cunhã Maria do Suplício dos Santos, a criada da casa. Ambrozhya sonha voltar a dirigir o Teatro Lazone, após vinte anos de total afastamento, do templo da cultura lazonense. Ambrozhya lê no Jornal do Pahís de seis meses atrás, que um quadro do pintor amazônico Leone Castomante alcançou a quantia de cem mil libras num leilão de Londres. Ambrozhya fica transtornada, pois, tem vinte quadros do artista, que pintava araras, papagaios e passarinhos, estão guardados no porão de casa e nada que lhe comprove a posse das obras. O fantasma de Leone Castomante paira sobre a cidade em silêncio, enquanto sua única descendente é chamada para morrer na cidade: A enigmática Leona Castomante, a primeira grande estrela do cinema erótico brasileiro. O anjo exterminador da família de Ambrozhya e de suas obras.

CHRISALYDA LAPELA, CARUSO JAMAIS CANTOU AQUI

O texto que propõe o espetáculo, como ferramenta de apreciação crítica sobre a alienação cultural, apresentando reflexões sobre as situações canhestras e por demais repetitivas nas políticas públicas para a cultura artística contemporânea no pahís brasileiro, numa comunidade de criativos e pensadores voltados para imersões em tradições culturais imaginárias, no brilho manifesto do neoclassicismo do século dezenove, em pleno vinte e um, na cidade de

Lazone. A personagem Crhisályda Lapela afirma junto ao público: “Caruso jamais cantou aqui, mas o seu bisneto, o cantor ítalo americano de música country cantará na noite do renascimento do Cassino Teatro Lazone”. Enquanto isto, um grupo de atores, tenta conseguir espaço de apresentação para o espetáculo “Edward Ribeiro, a última manhã” e não consegue sequer a estreia. É este o principal argumento desta comédia sobre a imponderabilidade de arte expressada no palco ao nada em Lazone, cidade do meio do rio das Sombras.

A HERANÇA MALDITA DE MERCEDITA DE LA CRUZ

A ação se passa nos últimos dias do período das festas natalinas do ano de 1949, na Casa das Noivas, reduto da alta costura e moda contemporânea na cidade de Lazone, de propriedade de Mercedita de La Cruz, dama especialista em vestidos de noivas surrealistas, e em preparação das nubentes para a noite de prazer e sonhos. O silêncio da cidade esquecida no meio da selva ardente, e o ruído dos motores dos barcos no meio do rio das Sombras, e dos aviões, que chegam e partem do aeroporto. Cinemas poeira e melodramas. Nenhum outro ruído. A dor de todo o abandono. O poder sem sentido dos políticos decadentes, discípulos de Getúlio Vargas. O mormaço e as chuvas de dezembro do ano de 1949.

Esta é uma história sobre a solidão e o abandono das pessoas da cidade de Lazone após a Segunda Guerra Mundial. Agatha Turmaline, a filha e costureira da casa, e Jéssica Kristely, a enigmática neta e encarregada da venda dos vestidos e da organização dos eventos nas igrejas. Mãe e filha sonham em partir para o Rio de Janeiro, deixando Mercedita, num asilo para morrer. Sonham com a capital federal e em conhecer Getúlio Vargas, montar um novo atelier de costura, cantar na Rádio Nacional, dançar no Cassino da Urca, e morar em Copacabana. Acontece, porém, que, Mercedita recebe uma herança de sua tia Yayá Thuré, e para ter direito todos os bens, a neta Jéssica terá que casar com Maurício Esteban, o neto da falecida. Agatha Turmaline sabe, contudo de um segredo terrível: os futuros noivos são irmãos por parte de pai. A necessidade do êxodo para a capital federal, como forma de prosperar e existir diante do mar de suas praias. O fim da memória de uma cidade vazia e sem esperança em 1949.

SALOMEH E AS TARTARUGAS RADIOATIVAS, OU A HISTÓRIA DE UMA CABOCLINHA QUASE BESTA

As manifestações do povo da natureza interior da floresta, sempre foram sobrenaturais, no confronto direto com as difusas energias urbanas de Lazone. A saga da caboclinha Salomeh e seu amado apanhador de tartarugas Zé Piranha, em praias da desova: A explosão de uma nave espacial extraterrestre numa noite de captura de quelônios na lua cheia. A vinda dos fugitivos amantes para Lazone, cada um num barco diferente do destino. A aventura dos desencontros com personalidades do mundo político e social, dos que estavam presentes na noite em que foram atacados pela política ecológica, capitaneada pelo deputado Cajueiro e sua mítica esposa Jacitara.

Em Lazone, ele se transforma no capanga do político corrupto Cajueiro, e ela a cunhã-empregada e amante da criatura rastejante, seguidamente escolhida pelo povo, para representá-lo no parlamento. Encontraram-se os amantes, no charco do crime e da corrupção. Unem-se para viverem no luxo, a degradação do amor e da esperança. Apanhadas na rede das devassas políticas servem num jantar de influência uma tartarugada, para todas as castas e todos os poderes sociais. Todos morreram misteriosamente, graças às providenciais tartarugas radioativas servidas no repasto noturno social de Lazone.

CARMEM DE LAZONE A LENDA URBANA

Um salto no tempo. Cidade de Lazone. Fim do século vinte. Carmem é personagem desimportante das ruas. Vive de coletar e separar lixo, sempre acompanhada por seu companheiro, que acredita ser um anjo guardião: Crystal Palace. Entrecortada por lembranças passadistas, auto-vitimização, momentos de consciência, rebeldia, liberdade e iluminação. Carmem fez todos acreditarem em sua aparente loucura: o público urbano geral. Carmem teria vivido a vida inteira a expressar-se através do comportamento distanciado dos parâmetros da normalidade consagrada comum. De onde vem aquela figura frágil e poderosa, sempre a afrontar o sistema e a manter-se fora dele. Quais os mistérios de Carmem? Sua trajetória em cinquenta

anos de transformações na cidade de Lazone. A lenda urbana de uma mulher quase invisível, e totalmente integrada ao drama coletivo dos habitantes anônimos. Carmem projeta auto-realidades. Grita a dor da solidão e abandono e ninguém liga. A história de Carmem na cidade que a ignorou sempre. A desnecessidade da paixão e martírio pelas ruas sujas, marquises, praças. A fúria das criaturas invisíveis na noite. Os dois sóis cravados no céu de Lazone. A louca, que não era tão louca assim, não se inspirou em nenhum personagem do mundo real, ela é o somatório da existência de várias mulheres contemporâneas amazonenses do Século Vinte.

GILDA, O ROMANCE DA MOÇA MORTA NA CIDADE FLUTUANTE

Gilda é uma jovem de origens humildes, que se envolveu desde muito cedo com o baixo mundo da cidade. Filha de Alice, modesta e, eventualmente, também do mesmo ramo, e de Atobaldo, coveiro, transformista, cantor e dublador de cantoras em boates do subúrbio. A família vive na chamada cidade flutuante, aglomeração de casas de madeira, construída sobre toras de árvores sobre as águas urbanas dos braços dos igarapés. A vida dos personagens gira em torno da casa noturna *La Preciosa*, de Lopevega, que vive de negócios escusos, é amante e gigolô de Gilda; sua mulher Conchita, também envolvida amorosamente com a jovem, e de Hector, o namorado, cantor e membro da quadrilha. Gilda deseja mudar de vida fugindo com Hector para outro país. Acontece que o mundo que os rodeia trama contra seus sonhos. Gilda também sonha em ser cantora de rádio e gravar discos, sair do casebre construído sobre águas fétidas. Livrar-se para sempre da atmosfera formada por odores e restos humanos, labirintos e caminhos estreitos. Gilda conseguirá libertar-se.

DOROTHY GARLAND

Resulta na história sobre a alienação existencial e a exploração de uma jovem indiazinha, no final dos anos sessenta, do século vinte, e todas as suas outras vidas possíveis na cidade de Lazone até os dias atuais. Uma das últimas tribos indígenas do alto do rio das Sombras é vítima do processo de dominação assistencial religiosa e cultural, através da exibição constante do filme *O mágico de Oz*. A índia Yandhira assistira a obra de Judy Garland, mais de mil vezes, junto com

sua que incorporou aos cânticos de guerra, a música tema da obra cinematográfica. Yandhira é vendida pelo missionário juntamente a um casal hispano hablante. O barco que a levava explodiu em frente à Lazone. A indígena escapou abraçada a um baú cheio de dólares e revistas de cinema. Troca o nome para Dorothy Garland, homenageando o filme e a estrela de sua vida, e passa a viver fugindo, sem poder usar o dinheiro do acaso e vivendo na mais profunda miséria.

Estas são minhas histórias. São obras de ficção e qualquer coincidência com fatos, pessoas vivas, ou mortas, será mera coincidência. São memórias da cidade perdida e de Lazone.

TEATRO NA AMAZÔNIA: OS DOIS TERRITÓRIOS CULTURAIS[17]

Márcio SOUZA[18]
marciosouza@argo.com.br

Num país em que as revistas de cultura não passam do quinto número e os grupos artísticos têm vida efêmera, foi motivo de justa comemoração o fato do grupo TESC, o TEATRO EXPERIMENTAL DO SESC do Amazonas ter completando 40 anos de existência em 2008. Fundado em dezembro de 1968, com uma intensa história e enorme influência nas artes cênicas da Amazônia, o grupo se tornou um movimento cultural com consequências na literatura, artes plásticas, cinema, dança e na música. Na década de 80 do século passado o movimento perde força, para retornar em 2003, com o novo projeto cultural implantado pelo presidente do SESC/Amazonas, Roberto Tadros, recrutando um novo elenco e apresentando novas perspectivas. E não poderia ser de outra forma. Afinal, a cidade de Manaus dos anos sessenta já não existe mais, a acanhada capital de 300 mil habitantes foi substituída pela atual metrópole de 2 milhões de habitantes e segunda economia industrial do pais. Nos anos sessenta, o país também era outro, bem diferente do Brasil de hoje, com total liberdade de expressão e todas as garantias da democracia representativa vigente como nunca antes. O TESC, portanto, não podia seguir igual, e mudou. Embora não tenha esquecido seus objetivos permanentes, que continuam vigentes.

O ano de 1968 foi o pior de todos os tempos, na mais improvável das cidades, para se fundar um grupo de teatro. Ainda assim nasceu o TESC, o Teatro Experimental do SESC do Amazonas. Da cabeça do poeta Aldísio Filgueiras, da ação do teatrólogo Nielson Menão e da vontade da direção do SESC do Amazonas. Após um curso de artes cênicas ministrado por

[17] Texto apresentado no II Seminário de Dramaturgia Amazônida. Publicado na Revista Ensaio Geral, volume 3, n.5 (jan-jul/2011) – ETDUFPA.

[18] Márcio Souza é escritor brasileiro, dramaturgo, diretor teatral, autor de diversas peças teatrais e obras inseridas no ambiente sociocultural da Amazônia, tais como Mad Maria, Galvez, Imperador do Acre, Plácido de Castro contra o Bolivian Syndicate, Zona Franca, meu amor, Silvino Santos: o cineasta do ciclo da borracha, entre outras. Foi presidente da Funarte entre 1995 e 2003.

Nielson Menão, o SESC decide organizar um grupo de teatro permanente, que fez história e iria se transformar no grande espaço de resistência cultural num momento de angústias e transformações.

E já se passaram quatro décadas. O primeiro espetáculo, logo proibido pela censura, foi ELES NÃO USAM BLACK-TIE, de Gianfrancesco Guarnieri. Uma peça sobre greve operária no momento em que a implantação da Zona Franca de Manaus apontava para o surgimento de uma classe operária na cidade extrativista. Segundo o próprio Guarnieri, a montagem amazonense foi a única encenação não-realista já realizada para o seu histórico texto.

Entre 1969 e 1971 o grupo fica sob a liderança de Nielson Menão, que abre caminhos e praticamente segue os mesmos meandros pelos quais o próprio teatro brasileiro buscava escapar da censura e da repressão. Os espetáculos do TESC investirão na radicalidade da expressão cênica e baterão de frente com as limitações impostas por uma Ditadura Militar criminosa e obscurantista.

Em 1971, Nielson deixou Manaus e o TESC começou outra fase com o ator e diretor Ediney Azancoth assumindo a direção de *O Marinheiro*, de Fernando Pessoa. A peça foi uma espécie de divisor de águas, pelo rigor e a invenção poética da encenação. Em 1973, sou convidado para assumir a direção do TESC e proponho a realização de um seminário interno para definir rumos ao nosso trabalho.

O TESC buscava investigar e dominar o processo de criação teatral, aprofundando o conhecimento da história do Teatro, da dramaturgia e das técnicas teatrais. Não podíamos esquecer que Manaus guardava uma tradição teatral que vinha do período colonial, e no começo do século XX tinha sido uma das poucas cidades brasileiras a contar com um teatro produzido por profissionais, amparado pela política cultural estadual, que abria editais para as temporadas líricas, de teatro e concertos. Estas temporadas duravam cerca de três meses. O grupo também queria entender a sua região, a Amazónia, e por em cena espetáculos que desmistificassem o passado e levassem ao palco, de forma crítica, os diversos momentos do processo histórico do grande vale. Mas a maior das ambições era abrir a cena para as culturas indígenas, para o

universo das etnias amazônicas, com suas gestas, mitos e lendas, alicerce da identidade amazônica.

E os objetivos do grupo foram sendo cumpridos. O sucesso da peça *A Paixão de Ajuricaba*, em 1974, faz do TESC um nome popular na cidade de Manaus. Seus espetáculos são aguardados, suas estreias disputadas e as peças são apresentadas em sessões de quinta a domingo, com programa duplo nos finais de semana, como era praxe em outras capitais brasileiras.

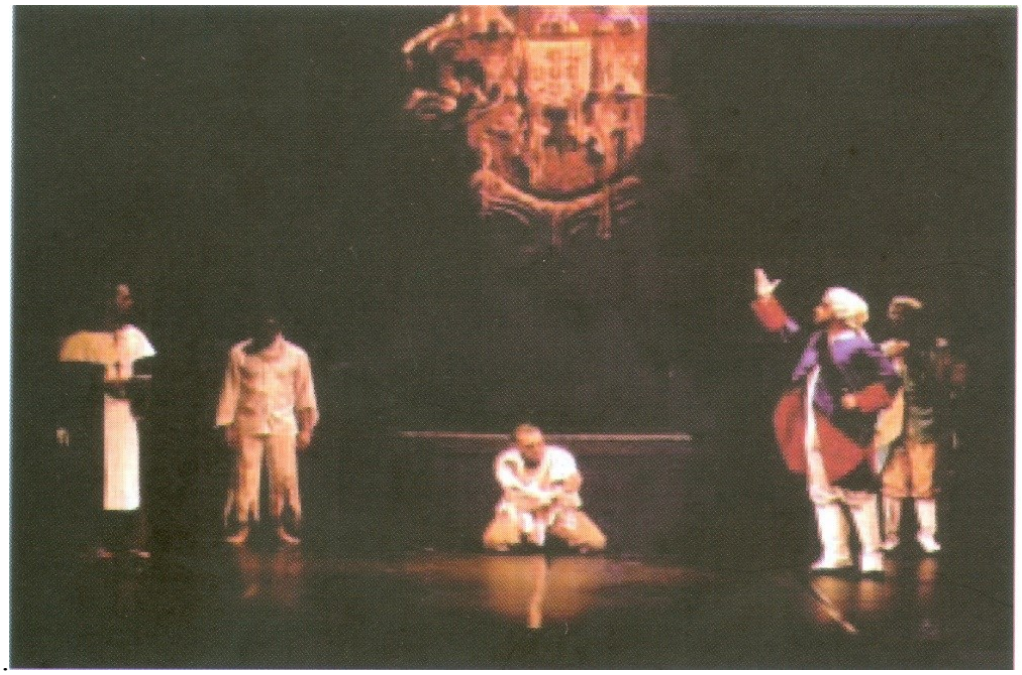


Foto 1 – A paixão de Ajuricaba, 1974, foto cedida pelo autor.

A investigação cênica e a encenação de clássicos podem ser apreciadas em produções instigantes como *O Terrível Ciumento*, de Martins Pena, *Hamlet*, de William Shakespeare, *As Mil e Uma Noites*, *Marx na Zona*, de Howard Zinn, *Carnaval Rabelais* e o ward ZiHowar os *Sábados Detonados*, onde o grupo experimenta o humor e a linguagem da comédia popular latina.

O mundo dos povos indígenas está presente em espetáculos como *Dessana, Dessana*, *A Paixão de Ajuricaba*, *Juruparu, a Guerra dos Sexos* ou *A Maravilhosa História do Sapo Tarô-Bequê*. E o processo histórico da Amazónia em produções como *As Folias do Látex*, *A Resistível Ascensão do Boto Tucuxi* e *Tem piranha no Pirarucu.*

Os objetivos definidos naquela fase de angústias, também delimitavam uma fronteira. Justamente aquela que divide os dois territórios culturais da Amazônia: a Amazônia da sociedade nacional abrangente e a Amazónia das etnias que aqui estavam antes dos europeus.

ANTES DA FRONTEIRA

Muitos dos espetáculos encenados pelos TESC problematizaram a realidade da Amazónia, além de experimentarem a dramaturgia clássica, conforme um dos objetivos de 1974. O primeiro desses espetáculos foi *As Folias do Látex*, de 1976. No dia em que o Teatro Amazonas iluminou-se para a estreia dessa peça não podíamos suspeitar que ao mesmo tempo começávamos uma guerra, em tudo suja, contra a mediocridade crônica das pequenas cidades isoladas. O medo da radicalidade e o espírito conformista, que são componentes do ar que se respira em todas as províncias do mundo, não digeriram a nossa revisão do passado mítico.

Os meses de preparação de *As Folias do Látex* seriam em tudo enriquecedores para todos nós. *As Folias do Látex* inaugurava uma personalidade inteiramente inesperada para todos nós. No texto que escrevi para o programa tentei por em ordem algumas ideias que nos levaram a conceber um vaudeville sobre o ciclo da borracha, sem nenhum tom conciliador, e francamente crítico. O texto dizia o seguinte: "Longe de estarmos interessados em recriar um período histórico da província, ou retirar do semi anonimato certas personagens que atravessaram o tempo e enfrentam a indiferença da disritmia histórica regional, *As Folias do Látex* é uma espécie de releitura do passado, quando o ciclo da borracha no Amazonas foi tomado como um caso exemplar para mostrar as contradições da mono cultura e de como os interesses internacionais se puseram em jogo numa área de matéria – prima privilegiada. Por isso, não se pode tomar este espetáculo como uma graciosa e irreverente aula de História do Amazonas, o que seria um truísmo provinciano mesmo em suas melhores intenções.

Foto 2 – As folias do látex, 1976, foto cedida pelo autor.

As Folias do Látex é mais um mosaico de como a civilização ocidental agiu na Amazônia, seja diretamente, seja através de seus representantes nativos.

O caso específico é o estado do Amazonas numa de suas fases fagueiras e entusiasmadas. As personagens, estas também foram retiradas deste caso específico. Mas não são personagens históricas localizadas que contam, mas suas participações de coadjuvantes ou figuras principais nesta velha dança macabra da cobiça internacional em relação à Amazónia. E quanto ao curioso e quase mitológico caso que foi o ciclo da borracha, este foi a matéria básica na qual as metáforas do espetáculo foram encontrar sustentação. Um momento repleto de contradições e que, de tanto se esforçar para alienar a região de sua identidade, sucumbiu exatamente por falta de identidade.

Se o teatro trágico é um longo lamento, a comédia extrapola pela ironia essa dor nem sempre resolvida do homem. Dizem os filósofos antigos que a tragédia cura e estimula, enquanto a comédia fere e instiga. Isso enquanto a graça não se desgarra de sua verdade. Neste sentido, esse prodigioso exemplo de espoliação que foi o ciclo da borracha no Amazonas pode, pela

ductibilidade da comédia, aparecer mais insistentemente arbitrário em suas cenas de posse e expropriação.

E por que um vaudeville? Porque o que moveu o ciclo da borracha foi o ódio e a cobiça. Vaudeville, modelo de teatro da irresponsabilidade burguesa, voz dos centros urbanos, sofisticação trocada em miúdos para as plateias menos exigentes. Um teatro arrastado para os temas baixos e para a irreverência consentida. Como a própria vida da monocultura amazonense, o vaudeville é mais sombrio porque acoberta de alegria o que comumente arrancaria lágrimas. E lágrimas, como sabemos, costumam atrapalhar a visão.

De outro lado, certa literatura bem-comportada já lamentou de maneira estridente a miséria do seringueiro, esquecendo que foi nas capitais, em meio ao alarido dos comerciantes abastados, que a sorte desses trabalhadores foi decidida. E, muitas vezes, os que lamentaram a sorte dos seringueiros endossaram a boa vida dispendiosa dos entrepostos como Manaus e Belém. *As Folias do Látex* foge desse bom samaritanismo e se diverte com o sentimento nostálgico dos bons tempos do Amazonas. É um vaudeville virado do avesso, eis que esta forma fragmentária do teatro da revolução industrial se transforma no palco numa exteriorização de metáforas, de informações que se sobrepõem sobre informações, escapando da redundância, incluindo mesmo a piada localizada de consumo provinciano com a cáustica informação ao nível social. Uma melodia é uma melodia, assim como uma dança é uma dança, mas a música pode sintetizar uma advertência como a dança pode encerrar uma ironia. Brecht já nos havia ensinado a entender Mariveaux.

É certo que ao longo do espetáculo vão desfilando figuras que um dia viveram este vaudeville na velha Manaus arrivista da borracha. Mas cada uma delas assume sua identidade dramática mais que suas personalidades históricas. Os nomes de cada uma das figuras estão em todas as letras, mas bem poderiam ser chamadas por outros nomes. Mas já que existiram realmente, esses nomes muito contribuem para afirmar o absurdo de um tempo de delírios e milagres financeiros. É o caso do governador do Amazonas, coronel Eduardo Ribeiro, republicano da primeira hora, que sonhou com uma Manaus que fosse a Paris dos trópicos e acabou suicidando-se num hospício.

Uma vítima da defasagem cultural e política e um produto típico dos sonhos positivistas da velha república. Outro caso é o do cientista Ermano Stradelli, etnólogo por conta própria, pesquisador de mitos originários e que morreu miserável num leprosário de Manaus. Este homem admirável abre um parêntesis no vaudeville para deixar algumas advertências.

Mas, se ao lado dessas personagens aparecem outras como a de Louis Agassiz, um naturalista que descreveu uma sociedade ainda intocada pelo boom econômico, a de Charles Marie de La Condamine, autor da primeira comunicação de caráter científico sobre a borracha, a de Plácido de Castro, o revolucionário que derrotou o Bolivian Syndicate, a de Euclides da Cunha, o escritor sempre preocupado com o seu povo, os mais ativos e fesceninos são as personagens de cunho simbólico, como o coronel de Barranco, as cocottes, o britânico e o americano. Os nomes históricos surgem para reiterar os fatos por sua contemporaneidade, os tipos simbólicos entrelaçam a história na ludicidade crítica da estrutura cômica.

As Folias do Látex, um vaudeville da ironia da história, uma releitura sem preconceitos e uma advertência que, caminhando de um caso histórico, também pretende discutir a linguagem e as possibilidades do teatro brasileiro. É um teatro feito na província, grosso, sem técnica, limitado e arrebatado apenas pela necessidade de por em debate os problemas de sua região e de seu tempo.

O impacto de *As Folias do Látex* foi enorme. Na noite de estreia, representantes das famílias tradicionais abandonaram a plateia batendo as cadeiras. Um vetusto membro do Conselho Estadual de Cultura, Dr. Geraldo Pinheiro, que também servia ao SNI, apresentou e conseguiu aprovar uma moção de repúdio ao espetáculo insultuoso, pedindo providências aos órgãos de repressão para que coibissem semelhante abuso. Um debate acalorado foi aberto em Manaus, e pela primeira vez falava-se abertamente a respeito do assalto sofrido pelo Amazonas ao longo dos últimos anos de megalomania tecno militar.

Em 2004, já na nova fase do grupo, foi a vez de encenar um grande clássico. Cansados da diluição regionalista e da indigência bovina, fomos atraídos pelo universalismo de William Shakespeare. Encenar "Hamlet" em Manaus, e com um elenco jovem, parecia desafio de bom tamanho. Além do mais, seria a primeira vez e a tentação do pioneirismo é sempre grande.

Começamos em fevereiro, com os trabalhos de mesa, lendo diversas traduções, inclusive uma linda e enigmática tradução portuguesa do século XIX, sem autoria, que encontramos na Internet. O vocabulário desta tradução portuguesa nos atraiu desde o começo, pela vastidão e destreza no uso de nosso ríspido e dúctil idioma, mas também porque em nossa suave pronúncia amazonense se mostrava vívido e colorido. Mas desde o início decidimos trilhar pelos seguintes parâmetros:

1. Como nosso jovem elenco não estava contaminado pela ideia de que Shakespeare é um clássico intocável, era preciso evitar que tal sacralização acontecesse, compreendendo que o teatro shakespeariano é antes de tudo um teatro popular.
2. Trabalhar com a questão do obsoleto, do ultrapassado, que mesmo aos espectadores de língua inglesa faz com que quase a metade do inglês elisabetano de Shakespeare seja ininteligível. Sem falar das referências e citações da época, que perderam o sentido.
3. Entender que sendo o teatro de Shakespeare popular, e tendo sido testado nas encenações, mergulhar no universo do texto com a mesma e necessária falta de cerimónia que usamos para trabalhar a dramaturgia contemporânea.
4. Transportar algumas referências e citações da época para o contexto de hoje, de sorte que as plateias possam absorver a ironia shakespeariana.
5. Respeitar e ressaltar as qualidades poéticas do diálogo shakespeariano e a forma literária do autor.

Durante as três semanas de leituras de mesa, para familiarizar o jovem elenco com o território desconhecido de William Shakespeare, desenvolvemos o que chamamos de expropriação de vocabulário. Em nosso país pode se dizer que o hábito da leitura está em vias de extinção. É claro que nos primeiros dias os nossos jovens atores tiveram muita dificuldade para ler o mais simples diálogo da peça, sem falar na apreensão do significado das falas. Fizemos com que entendessem que falar, emitir uma frase, revelava as origens de classe e submetia as pessoas a uma hierarquia. Nossos jovens deveriam aproveitar as leituras de "*Hamlet*" para se apossar do vocabulário em língua portuguesa das traduções da peça, para que pudessem começam a romper a exclusão social a partir do domínio do nosso idioma, superando as limitações impostas por um

sistema educacional medíocre. Posso afirmar que hoje o elenco do TESC está articuladíssimo, e pode se expressar num vocabulário de fazer inveja a um rábula de província.

No segundo mês de trabalho, utilizando uma edição crítica do "*Hamlet*", editada pela Universidade de Cambridge, Inglaterra que trazia ricas anotações literárias e preciosas notas sobre aspectos teatrais da peça, iniciamos uma leitura com debate de cada cena, além de exercício teatrais, para no final avançarmos sobre as questões do obsoleto e de como superar este obstáculo. Esta fase nos levou a descartar as traduções que estávamos utilizando para estudo, já que algumas optavam por um caminho literário (que não se prestava para "falar" em cena) e outras eram "simples" demais, muito cariocas ou paulistas. Sem querer fazer uma versão amazonense, longe de nossa intenção querer substituir o obsoleto por um anacronismo, decidimos por realizar uma tradução especial para a nossa produção de "*Hamlet*", que respeitasse nossa maneira de falar o português, guardasse o sabor de nosso português ainda bastante lusitano, especialmente aquele que é falado em Lisboa, que foi o estoque linguístico que plasmou a nossa maneira de falar e interpretar o mundo.

No que diz respeito ao texto, decidimos que não seria uma boa ideia encenar tudo o que Shakespeare escreveu. Poucas vezes isto acontece. Optamos por seguir as indicações de certas encenações do Royal Shakespeare Company, e aos cortes realizados por Sir Laurence Olivier, sem seguirmos cegamente nenhuma das duas opções. Podemos dizer que este é o nosso *Hamlet*, nem tão psicológico e freudiano quanto o de Sir Laurence Olivier, e nem tão monárquico quanto o do Royal Shakespeare Company. Diria mesmo que é um *Hamlet* do novo mundo, que atravessou oceanos e embora ainda não tenha se aclimatado, já caminha desenvolto entre nós.

Outro aspecto de nossa preocupação com o obsoleto foi a opção em situar esta montagem no nosso tempo. É evidente que *Hamlet* é do nosso tempo, seja que época os figurinos e a ambientação cênica indiquem. Nossa primeira ideia foi respeitar o período elisabetano, já que o nosso palco é elisabetano. No entanto, pensamos que as inquietações do príncipe da Dinamarca, sua alma torturada, a sua lógica, seus sonhos e pesadelos, que o fizeram a primeira personagem teatral moderna, talvez ficassem mais evidentes se chegassem ao nosso público através de um passado mais próximo, mais reconhecível e familiar, sem perder o caráter

fantasioso dos tempos que já se foram. Escolhemos, então, o período dos anos 20 e 30 do século XX, tempos de conflitos e contradições ideológicas radicais, que nos indicam emoções extremadas de uma humanidade prestes a mergulhar na guerra e a produzir horrores com os campos de concentração.

Com Hamlet, o trágico príncipe dinamarquês, Shakespeare atinge o ponto mais alto da criação, superando os gênios da antiguidade, como Sófoc1es e Eurípides, e lançando intensa luz para o futuro, ofuscando a todos os que vieram e virão depois. Hamlet é a primeira criação literária leiga a atingir o panteão onde estão o Javé dos hebreus, o Alá dos muçulmanos e Jesus dos cristãos. Hamlet é a medida do humano, onde a força e a fraqueza, as incertezas e as angústias, as grandezas e baixezas da humanidade estão plasmadas nos dramas que marcam a alma torturada do jovem príncipe de Elsinore. A lição que Shakespeare nos dá em Hamlet, lição perene e inerente aos grandes artistas, é que a força de nossos atos, a consistência de nossas escolhas morais, todos os nossos gestos, estão marcados pela nossa própria finitude. As realizações grandiosas dos soberanos, a truculência dos ditadores, a beleza das mulheres, a mente brilhante dos cientistas e o fulgor dos artistas acabam em pó.

Foto 3 – Hamlet, 2004, foto cedida pelo autor.

No mesmo ano de *Hamlet*, foi encenado um monólogo sobre o filósofo Karl Marx. A premissa era o que aconteceria se Karl Marx pudesse voltar ao nosso mundo para defender suas ideias? Esta é a premissa que Howard Zinn, professor emérito da Universidade de Chicago e autor da peça *MARX NA ZONA* utiliza para trazer à vida o mais influente pensador político do século XIX. Com profundo conhecimento da biografia e do pensamento de Karl Marx, aliado a um espírito de divulgado criativo, o autor resume em pouco mais de uma hora uma vida dramática, marcada pela pobreza e pelas dificuldades materiais do homem que realizou o mais potente diagnóstico e a condenação mais acabada do sistema capitalista.

Para surpresa dos espectadores de hoje, surge em cena um Marx já maduro, marcado pelas agruras físicas e intelectuais, sem as ilusões que mantinham em vida, sem as certezas, após as malogradas experiências de socialismo do século XX. Mantendo o espírito crítico e a postura radical, este Marx ressurgido, logo se atira com voracidade na defesa de seus ideais, de suas propostas políticas, mantendo o espírito militante, o senso de humor cortante, a sua famosa erudição, na defesa de seu pensamento filosófico, distorcido de todos os lados, tanto pela direita que o combate, quanto pela esquerda que o incensa. No fim, o que temos é um retrato pungente,

pleno de pathos, de um homem que ganhou estatura de gigante, mas foi homem como todos nós, com suas mazelas, suas dúvidas, seus amores e dissabores. *MARX NA ZONA* é um texto de grande comunicação, pelo que a marcante personalidade de Marx ainda nos diz, pela visão desassombrada e crítica que abala nossas convicções, que acaba por sacudir a nossa acomodação.

MARX NA ZONA teve sua estreia nacional em Belém, no dia 26 de outubro, no Teatro Gasômetro, participou do Festival Nacional de Monólogos em Teresina, Piauí, onde foi premiado como melhor espetáculo e melhor maquiagem. No Festival de Teatro de Rio Branco, Acre, foi eleito pelo público como melhor espetáculo. Sob o patrocínio do Itaú Cultural, apresentou-se no teatro desta instituição, à Avenida Paulista, em São Paulo, com a casa lotada todos os dias. Ficou em cartaz no Teatro do Sesc, em Manaus, na temporada 2004, além de apresentações para escolas e universidades. Participou do VI Festival de Teatro de Resende, no Rio de Janeiro, recebendo o prêmio de Melhor Ator. Fez temporada no Teatro SESC/Ypiranga, em São Paulo e se apresentou no teatro do SESC/ Nacional, no Rio de Janeiro. Fez apresentações em cidades do interior de São Paulo e, em novembro, cumpriu temporada de 15 apresentações em Brasília. Foi escolhido para o Rio Cena Contemporânea, de 2006, apresentando-se no Espaço Oi.

Em 2007, foi dado início ao seminário interno sobre a natureza da comédia latina. Durante os três anos seguintes o grupo TESC pesquisou e realizou oficinas sobre o tema proposto. O teatro moderno viveu durante muito tempo sob o peso da estética de Aristóteles, para descobrir que o estudo do filósofo grego era a fundação da teoria literária e pouco tinha a ver com o teatro. Aristóteles nunca se interessou por encenação, expressão corporal ou fala, elementos constitutivos de uma peça teatral. Mas a teoria aristotélica acabou lançando sombra sobre o fazer teatral, que foi rapidamente se libertando de sua conotação ritualística e religiosa. A mesma sombra obscurecia o teatro romano, onde imperou a comédia popular, virulenta, obscena e erótica, bem distante da comédia e da tragédia gregas.

A partir do conhecimento da comédia romana, cujas técnicas sobreviveram o longo período da Idade Média, foi possível atar os laços que unem o teatro de revista, do século XX, de origem portuguesa, que no Brasil vai dar no Teatro Rebolado, nas Chachadas cinematográficas e

nos programas de humor da TV. Foi esta tradição, suas técnicas e a fácil comunicação com as plateias que o TESC buscou, teoricamente, lendo e mergulhando nas comédias de Plauto e Terêncio, e na prática encenando comédias como "As Folias do Látex", "As Mil e Uma Noites" e "Carnaval Rabelais".

A ideia de encenar o grande texto clássico da literatura árabe e universal, prende-se ao fascínio que esta obra ainda exerce na imaginação da humanidade. Obra, provavelmente, compilada no século IX da era comum, por eruditos da corte abássida, chegou ao ocidente pela tradução francesa de Galland, no século XVIII, e no século seguinte, pela tradução de Richard Burton. O impacto foi tão profundo que hoje se pode dizer que *AS MIL E UMA NOITES* é um fenómeno literário do ocidente.

Para as pessoas comuns deste começo de milênio, o conceito de árabe mais familiar é aquele que o noticiário sintetiza: fundamentalista, terrorista, homens-bomba, talibans, ditadores e mulheres submissas. *AS MIL E UMA NOITES*, no entanto, vem de uma cultura muito mais refinada e complexa, e quando chegou ao ocidente no século XVIII, o mundo muçulmano não era visto como uma parte subdesenvolvida do terceiro mundo. Ao contrário, *AS MIL E UMA NOITES* era como uma porta mágica que se abria para um outro universo, revelando uma outra civilização.

Quando se fala de *AS MIL E UMA NOITES*, há que se perguntar de qual delas estamos falando. Há as versões de Calcutá, a versão do Cairo, a versão da Síria, a versão de Galland e a de Richard Burton. Infelizmente, não há nenhum manuscrito do século IX, ano de sua redação. Os especialistas dão como certo o século IX, pelos fragmentos encontrados e pelas listas de bibliotecas que mencionam e resumem a obra. Os textos como hoje a conhecemos, são bem posteriores, sendo o mais antigo o manuscrito da versão da Síria, que data do século XIII e está depositado na Biblioteca Nacional de Paris.

Composto de contos, novelas e poesias, *AS MIL E UMA NOITES* reúne um enorme manancial de antigas narrativas, algumas pré–muçulmanas, oriundas da Índia, China, Pérsia, Grécia e Roma. Algumas das narrativas mais famosas, como *Aladim* e *Ali Babá*, foram adicionadas no século XIX, a primeira, as aventuras do menino Aladim e o gênio da lâmpada, foi

inventada por Galland, e posteriormente traduzida para o árabe e incorporada na versão do Cairo, sendo retraduzida mais tarde por Richard Burton para os leitores ocidentais. Não há manuscrito árabe das aventuras de Aladim. No caso de *Ali Babá*, bem como o ciclo de Simbad, o marujo, são contos tradicionais que foram introduzidos pelos editores egípcios no século XIX. Aliás, a versão do Cairo revela o esforço dos editores daquela cidade em fazer jus ao título de AS *MIL E UMA NOITES*, que apenas quer dizer muitas histórias, mas que acabou recebendo centenas de contos.

Fugindo das tentações do "orientalismo", que nas palavras de Edward Said é uma leitura das potências colonizadoras, a versão de *As Mil e Uma Noites* a adaptação por mim realizada avança no tempo e leva o drama de Sherazade para o século XXI, encenando os contos num cenário urbano dilapidado, que tanto pode ter sofrido a agressão da guerra, quanto a degradação da exclusão social. O encantamento e o desejo de fazer a vida triunfar sobre a morte estão presentes, assim como a superação da barbárie pela arte. E são essas virtudes que fazem eternos os contos de *As Mil e Uma Noites* um dos mais comovedores e mágicos patrimónios da humanidade. Como é do conhecimento de todos, há muitas variantes de "*As Mil e Uma Noites*", mas a versão do TESC é a edição síria, composta no século XII, cujo manuscrito se encontra na Biblioteca Nacional de Paris. E, para ressaltar o compromisso com a vida, e como era impossível encenar o texto integral, escolheu-se aquelas histórias de sensualidade, amor e humor.

Foto 4 - As mil e uma noites, foto cedida pelo autor.

Em 2009, o seminário sobre a comédia latina chega ao seu módulo final. Como exercício prático, foi decidido prosseguir com a reinterpretação cênica de textos baseados em grandes obras da literatura universal. E por ser o ano da França no Brasil, o grupo escolheu o escritor francês François Rabelais, autor de uma literatura que une a mais alta erudição renascentista às tradições culturais populares da Europa.

Baseado no primeiro livro de François Rabelais, em que conta a saga de gigantescos aristocratas, a peça se atem ao nascimento e aos anos de juventude de Gargantua. No Bar Renascentista, frequentado por pessoas do povo e pelo médico e padre François Rabelais, há uma disputa por dívidas de jogo que o escritor não tem como pagar. Em troca, ele começa a contar a história do gigante Gargantua, de como ele nasceu durante um banquete, quando sua mãe, Gargamelle, após devorar toneladas de alimento, dá à luz ao herdeiro. Através de músicas e números coreográficos, vai sendo contada as vicissitudes de Gargantua, que demonstra sua

inteligência através de uma descoberta escatológica, sua partida para a Paris dos Trópicos, onde vai estudar, e de como seu reino é invadido por Picrochole, vizinho militarista. A peça termina com a vitória de Gargantua, com a ajuda das freiras e frades do convento de Theleme, liderados por Frei João, que derrotam as hostes de Picrochole numa batalha de confetes.

Carnaval Rabelais era um espetáculo musical que contava com cerca de 14 músicas compostas pelo poeta Aldísio Filgueiras, autor de obras musicais como "Porto de Lenha" e parte do musical *Dessana, Dessana.* As músicas eram cantadas ao vivo pelo elenco, e acompanhadas por uma pequena banda composta de 3 músicos. As músicas tiveram papel relevante no desenvolvimento da narrativa, e, na batalha da cena final, o tema da alegria de viver que supera as amarguras do dia a dia, sintetizava muito bem a filosofia de François Rabelais.

Os números músicas, além de cantados pelo elenco, foram coreografados. É da tradição do TESC unir música, dança e texto em espetáculos que fizeram história no teatro brasileiro. Na busca por uma comédia popular brasileira, "*Carnaval Rabelais*" encontrou nas danças cênicas a mais clara demonstração da carnavalização do mundo proposta por François Rabelais.

O espetáculo foi encenado como comédia delirante, em que as proporções estavam completamente alteradas e o tempo se alargava e se encolhia, conforme o entrecho se desenvolvia. O elenco, composto por 15 atores e atrizes, interpretará cerca de 25 personagens. No começo, eram pessoas do povo que frequentam o Bar Renascentista, mas logo a seguir passam a integrar a narrativa da François Rabelais, incorporando personagens e situações. Não se trata de um espetáculo realista, mas de uma espécie de conto escatológico em que nada é sagrado. A peça é uma celebração das funções vitais, dos prazeres da comida, da bebida, do sexo, das excreções, da vida e da morte.

Em 2010, o TESC dá início ao seminário sobre o drama e o pós-drama. E após celebrar a cultura árabe com *As Mil e Uma Noites*, o TESC comemora o bicentenário da imigração judaica para a região norte com a peça *Eretz Amazónia*, adaptação do livro do professor Samuel Benchimol. O grande tema era a imigração, através das perguntas: "O que faz uma pessoa abandonar sua terra natal e buscar refúgio no estrangeiro?" Esta pergunta talvez fosse do conhecimento de todos os habitantes de Manaus, cidade construída pelo trabalho dos imigrantes,

que vieram de todas as partes do Brasil e do Mundo para fazer dessa cidade o seu lar, aqui encontrando oportunidade para crescer e encontrar a felicidade.

Sete pequenas peças compunham *Eretz Amazónia.* A primeira se passava em Tetuam, Marrocos, em 1880, quando uma família acossada pela pobreza e pelas perseguições, decide fugir para o Brasil. A segunda, que acontecia num seringal do rio Purus, mostra o drama de Isaac, guarda livros de um violento coronel de barranco. Na terceira peça, na Manaus de 1925, uma prostituta polonesa prestava depoimento a um delegado de polícia, após incidente na Pensão das Mulatas. A quarta peça levava o público para o rio Madeira, em 1930, para encontrar uma família de regatões, Abraham e Ester, que rememoram suas vidas e a dureza do trabalho. A quinta peça acontecia em Parintins, em 1954, quando numa sexta-feira santa um padre insuflou os cabocos a vingarem a morte de Jesus agredindo os judeus da cidade. Já a sexta peça se passava na Manaus de 1972, quando o impacto da Zona Franca começa a demolir as velhas tradições e dois irmãos se encontram depois de dez anos. A última peça, com a ação em 2010, mostrava um grupo de judeus ricos perdido na floresta, apesar de seus modernísimos equipamentos eletrônicos. As músicas apresentadas durante a peça *Eretz Amazônia* foram selecionadas do rico repertório musical da cultura sefaradita, que floresceu na Espanha e Portugal entre os séculos XIII e XVI.

ATRAVESSANDO A FRONTEIRA

Esta foi a mais ousada de todas as travessias do grupo TESC, chegar ao território das culturas originárias, coração profundo da Amazônia. Fizemos esta travessia, vale dizer, movidos pela indignação. Em 1974, a censura proibiu a peça *Tem Piranha no Pirarucu*, que já estava quase pronta. O veto ao texto me deixou tão indignado que não descansei enquanto não encontrei uma alternativa. E foi sonhando que eu acabei descobrindo a saída. Na noite de sábado para domingo tive um sonho surpreendente. Sonhei que um chefe indígena estava preso numa jaula de varas. O chefe indígena era Ajuricaba, o grande herói da luta de resistência aos portugueses no período colonial. Era um sonho claro, com bastante lógica em suas sequências. Eu via, bem delineada, a figura sofrida da mulher do herói, a ação do comandante português e um trágico e diferente fim

para o herói. Nos livros de história, aprendemos que Ajuricaba morreu ao suicidar-se, desesperadamente lançando-se acorrentado às águas do rio Amazonas. Suicidava-se para não se tornar escravo. Mas no sonho era bem diferente. Era retirado de sua jaula, por soldados, e lançado acorrentado ao rio.

Escrevi o texto mal pulei da cama, pela manhã. Na segunda-feira, apresentei-o ao grupo, onde foi lido com sofreguidão. Eu procurara trabalhar uma linguagem poética, exprimindo ao mesmo tempo o sabor do século XVIII e temas bem atuais como a sensação de medo frente à repressão. Dei ao texto um título de drama sacro, *A Paixão de Ajuricaba*, e ele seria encenado pela primeira vez, no dia 10 de maio de 1974, numa noite de grande emoção para o grupo. Naquele ano, o golpe militar completava dez anos e já parecia interminável.

A Paixão de Ajuricaba é uma narrativa dramática, um poema épico e uma tragédia clássica sobre a guerra de resistência do líder Ajuricaba, chefe que foi capaz de arregimentar, no século XVIII, as mais importantes nações indígenas do Rio Negro, Amazonas, Brasil, para enfrentar a invasão dos portugueses. O texto trazia algumas das nossas preocupações: crítica à historiografia oficial, que se limitava a dar notas ao pé de página a respeito de Ajuricaba; restauração das manifestações culturais indígenas respeitando sua integridade; e, finalmente, uma encenação teatral totalmente renovada em sua natureza cênica.

Para além dos velhos limites do regionalismo, o espetáculo vinha carregado de universalidade, falando do medo, da angústia dos oprimidos e de amor. Girando em torno de um fato histórico, portanto, de um fato real, mas relegado ao segundo plano pela história oficial, a peça crescia na medida em que se prestava para uma variada e complexa leitura por parte do público.

De início, a questão principal da peça parecia ser o esmagamento dos povos indígenas brasileiros. Mas aos poucos o público percebia que existia algo mais, que se tratava de um debate sobre concepções diferentes do mundo, a partir da fala do índio. E a fala, a palavra, representava um fator de grande importância na criação do espetáculo. Ajuricaba fala, e fala muito, numa linguagem de superior qualidade estilística. Falam os índios, e falam os portugueses, todos abertamente inseridos em seus mundos.

Depois desta primeira constatação, onde se expunha o temor frente a um poder irrestrito que não recua nem mesmo perante a traição e o crime, a peça ia avançando para o presente, para o Brasil de hoje. A tragédia de Ajuricaba vinha para o patético daqueles dias escuros, de prisioneiros políticos e desaparecidos, de torturados e mortos, o que tocava num sensível ponto do público.

Mas havia também um lado puramente local. A resistência e a coragem de Ajuricaba, o seu desprendimento e a sua liderança, mostravam aos amazonenses que a identidade regional podia ser definida pela resistência, pela capacidade de superar as ameaças do esmagamento cultural. E que nós, amazonenses, nos sentíamos bastante agredidos por tudo que estava desabando sobre nossas vidas. Nossas verdades, nossos costumes e até mesmo algumas de nossas crenças estavam sendo demolidas pela Zona Franca, e muito particularmente, pelos burocratas importados de outras terras.

No final de setembro de 1974, encerramos a temporada de *A Paixão de Aiuricaba.* Em poucos meses, tínhamos sofrido uma transformação profunda, que nos trouxe novas responsabilidades e novas exigências. Atraídos pela repercussão do trabalho, o grupo ganha novos elementos, reforçando as nossas aspirações. E duas preocupações básicas apareciam naquele final de temporada: dar continuidade ao processo de investigação da região pelo teatro e aproveitar a repercussão nacional do trabalho para impulsionar o movimento.

Guiados por essas duas preocupações, começamos a trabalhar para a temporada de 1975, um ano que seria dos mais fecundos. Três espetáculos de grande importância foram montados, além da realização de um Festival Amazonense de Teatro, evento que marcou o renascimento do movimento de amadores em Manaus.

No final de 1974, Paschoal Carlos Magno visitou o Amazonas pela última vez. Trazia o sonho não realizado de promover uma "Barca da Cultura", à semelhança da que já realizara no Rio São Francisco, navegando pelo rio Amazonas, de Belém a Iquitos, no Peru. Este sonho ele não viu realizado, mas conviveu conosco, todos os dias em que passou na cidade, convencendo-nos, finalmente, a criar um espetáculo infantil para o também último festival que promoveria em Arcozelo, em 1975. Para o grupo, o convívio com Paschoal foi estimulante, sua fibra era

contagiante, e ele nos ensinaria a resistir com humor, a enfrentar as agruras buscando alegria no teatro. Quando desapareceu para sempre, saindo de cena quando pensávamos que ele era imortal, alguns anos depois, foi como se perdêssemos parte substancial de nossos alicerces. O teatro das províncias, O teatro dos estudantes, o teatro com a cara e a coragem já não seriam os mesmos sem Paschoal Carlos Magno.

Fomos deixar Paschoal no velho aeroporto de Manaus, depois de uma semana de contatos diários, tempo em que inventamos muitos sonhos e ouvimos seus delírios e suas explosões de cômico mau humor. Lá estava ele, sozinho, segurando uma maleta pequena e muito cara, brigando com um obtuso e obstinado funcionário da Alfândega que desejava abrir-lhe a bagagem, em busca de artigos importados. Saiu da Zona Franca, invicto contra o funcionário e sem arranhões em seu título de eterno Embaixador. Foi naquela manhã calorenta, antes de subir a escada do avião, que Paschoal nos disse que só havia uma coisa impossível de tolerar: a mediocridade. E mais, para ele, acostumado a mobilizar governos e a juventude do Brasil, a grande tristeza nacional estava no fato de vivermos sob o poder da mediocridade. Acho que foi isto que o levou a desistir de continuar teimando. A morte, afinal, era a sua única forma de recusar a mediocridade de caserna que nos assolava (assolava?).

1975 seria o ano de *A Maravilhosa História do Sapo Tarô-Bequê*, de *Dessana, Dessana* e da comédia de Martins Pena, *O Terrível Ciumento.*

A comédia de Martins Pena, originalmente intitulada de "*Os Ciúmes de um Pedestre, ou o Terrível Capitão-do-Mato*", foi dirigida por Gerson Albano, antigo componente do grupo, e seria um trabalho fundamental, em termos de experiência cênica, para a futura montagem de *As Folias do Látex. Dessana, Dessana*, no entanto, seria a montagem central de 1975. Alguns meses antes, tínhamos ficado conhecendo as pesquisas do antropólogo Casimiro Beckstá, ex-missionário, padre salesiano, professor do Centro de Pesquisas do Comportamento Humano, órgão da Igreja Católica. Casimiro Beckstá trabalhava as tradições dos povos do alto rio Negro, especialmente as culturas tukano e aruaque, com enfoques linguísticos e material de primeira mão. Fizemos uma divisão de trabalhos e coube a mim e ao poeta Aldísio Filgueiras a redação de um libreto, tendo como tema o mito da criação do mundo segundo os dessana, povo de

ramificação aruaque. Imaginamos o espetáculo em forma de oratório dramático, ou cantata, um pouco pretensiosamente inspirados em Monteverdi.

Durante os meses finais de 1974, enquanto Aldísio Filgueiras e Adelson Oliveira criavam a música, o grupo aprofundou suas investigações, com técnicas etnográficas e teatrais, a respeito da área cultural do rio Negro, levantando dados sobre a economia, a produção material e as relações sociais imperantes naquela parte do estado. O próprio Casimiro Beckstá organizou um seminário bastante detalhado com o grupo, completando e preenchendo as necessidades de conhecimento sobre assunto tão complexo.

Dessana, Dessana foi assistido por um público bastante diversificado. Era um espetáculo com 18 atores, e foi recebido pelo público como um trabalho desconcertante e mágico. Desconcertante para os brancos, que não se cansavam de demonstrar surpresa por tanta poesia e compaixão humana, distantes da lógica e da moral ocidental. E mágico para a plateia multiétnica que lotou o Teatro Amazonas, na noite de 20 de julho de 1975, última apresentação da cantata, quando representantes dos tukano, uanano, piratapuya, barassana, tariana, tikuna, mawé–satere, hyskaryana, baré, cubéua, xirianá e dessana assistiram reverentes ao mito da criação do mundo encenado naquela "cerimónia de branco" que é o teatro.

Durante vinte anos, Casimiro Beckstá viveu a experiência de descobrir a outra realidade dos índios, e a sua pesquisa era o resultado dessa experiência. O clã dessana do rio Tiquié o recebe como irmão, tendo feito laços profundos de amizade com Luiz Lana, o Oxpê (chefe), e com Firmiano Lana, pai de Luiz e o Kumu (pajé).

Luiz Lana visitou Manaus pela primeira vez um pouco antes da estreia do espetáculo. Estava com 32 anos, era casado, pai de quatro filhos, e já começara a escrever as tradições de seu povo, que seriam publicadas no livro *Antes o Mundo não Existia*, uma edição preparada pela antropóloga Berta G. Ribeiro, em 1979.

Assistiu alguns ensaios, fez algumas correções no libreto, ensinou números de dança, um pouco de etiqueta dessana e mostrou-se curioso pelo teatro. Não imaginava que os brancos soubessem fazer coisas como aquela; para ele, os brancos se limitavam aos missionários

religiosos, agentes da FUNAI e comerciantes perversos, sem falar nos ladrões de terra. Os índios costumam dar gostosas gargalhadas quando observam coisas de sua cultura reproduzidas por brancos. E não esperávamos outra coisa de Luiz Lana. Mas ficamos todos surpreendidos quando interrompeu uma cena do ensaio, justamente a cena do nascimento de Jurupari, para nos agradecer com voz emocionada.

Em fevereiro de 1975, o nosso grupo faria estreia no Festival de Arcozelo, um outro espetáculo indígena, a comédia *A Maravilhosa Estória do Sapo Tarô-Bequê*, que eu tinha especialmente escrito sob ultimato de Paschoal Carlos Magno. Utilizei como fonte uma história moral tukano, e a montagem, dirigida com grande energia por Stanley Whibbe, seria o grande sucesso daquele ano, excursionando para fora do estado, pelo Rio de Janeiro, Belo Horizonte e Brasília, além de várias cidades do interior do Amazonas.

O grupo já tinha encenado algumas peças infantis, e esta forma de teatro não era daquelas que se inscreviam exatamente dentro de nosso interesse. Sabíamos que fazer com seriedade teatro infantil representava jogar o grupo inteiro num programa diferente do proposto. Fizemos, assim, uma peça que servia também ao público infantil, sem desviar muito o grupo de seu campo de investigação. E foi a primeira experiência com uma comédia a partir de um mito indígena.

Tenho uma predileção especial pelo texto de *A Maravilhosa Estória do Sapo Tarô-Bequê*. É um texto sem maniqueísmo, simples, mas com uma linguagem elaborada. E há todos os ingredientes da aventura, do romance e do mistério. Com *A Maravilhosa Estória do Sapo Tarô-Bequê* foi possível ver um caminho diferente para a encenação de mitos indígenas: a comédia. Não sei se por efeito da nossa má consciência em relação aos povos indígenas, ou por alguma outra distorção inconsciente, a mitologia sempre nos parecia como fonte para dramas, espetáculo trágico. Enfim, os índios pareciam sempre condenados aos espetáculos tristes, soturnos, e quando muito, poéticos. Pena que não chegamos a avançar no terreno da comédia, levando para a cena o humor elaborado das culturas indígenas. E na medida em que fomos nos tornando íntimos com tais manifestações, a ideia da comédia crescia pois os índios, ao contrário do

preconcebido, tinham humor e, muitas vezes, riam de sua própria tragédia frente aos horrores de nossa civilização.

No segundo semestre de 1975, começamos a preparar um espetáculo para o ano seguinte. O tema escolhido era uma espécie de continuação de *Dessana, Dessana*, ou a dramatização e encenação da biografia de Jurupari, o grande legislador e civilizador do rio Negro. A ideia era fazer um espetáculo sobre aquela gesta heroica, a mais importante das culturas rionegrinas, numa encenação que acompanhasse a narrativa dramática, sem o ritualístico, oferecendo, possivelmente, uma revelação maior sobre o fenômeno político que é Jurupari. O título do trabalho ficou sendo "Jurupari, a Guerra dos Sexos". Mas o texto, que em muitas partes reproduzia a linguagem erótica do mito original, retornou da censura praticamente interditado, com tantos cortes que o espetáculo ficaria incompreensível. Não tivemos outra escolha que desistir de fazer o trabalho.

Só em 1979 é que conseguimos retomar *Jurupari*. E, uma vez no palco, revelava-se a riqueza de uma herança inoportuna, tão rica e mágica quanto à mitologia legada pelos gregos e pelos romanos. Nós sabíamos que só no rio Negro existiam milhares de gestas como a de Jurupari, e que dariam peças maravilhosas. Ao recriarmos no teatro um mito, era como se assistíssemos a cada noite o nascimento do próprio teatro. Era o mesmo mistério, a alegria que há séculos alguém experimentara em ver o mito virar tragédia. E isto exatamente na época em que o pessimismo diz que o teatro está morto e o enigma resolvido.

A nossa maior dificuldade ao montar *Jurupari, a Guerra dos Sexos*. Foi entrar no mundo do índio e tentar reproduzir este mundo no palco. Entrar no mundo do índio significou muitas coisas para nós. Primeiro, encontrar uma metodologia de trabalho teatral que possibilitasse ao elenco construir suas personagens. Os métodos teatrais consagrados, criados em momentos históricos definidos, ajudavam pouco. Então, passamos um mês inteiro fazendo um seminário interno, com a ajuda de especialistas de diversos ramos das ciências humanas, até conseguirmos esclarecer melhor a nossa visão sobre o mundo do índio e partilhar com este mundo nossas vivências e experiências pessoais. Este foi o momento mais emocionante e ao mesmo tempo mais difícil para todos nós, porque o TESC era um grupo heterogêneo, com gente de todas as classes

sociais e níveis educacionais. A vivência de um operário não podia ser a mesma de um engenheiro ou de um estudante universitário.

Foi assim que só em 2009 regressamos ao universo das etnias amazônicas, com uma história real, passada em 1739. Naquele ano, uma índia manau ousou mover nos tribunais do Grão-Pará uma ação para ganhar sua liberdade. Chamava-se Francisca, uma das poucas mulheres indígenas a deixar seu nome registrado em documentos oficiais em quinhentos anos de história da Amazónia. A ação se baseou no fato de que ela teria sido ilegalmente vendida como escrava quando vivia na Capitania do Rio Negro. Com o auxílio do Defensor Público dos Índios, em Belém, Francisca juntou testemunhas e provas, fez um depoimento convincente perante os juízes, conseguindo vitória de sua demanda em primeira instância. O processo de Francisca é um caso extraordinário, num tempo em que a escravização dos índios era coisa corriqueira e gente como ela vivia existência limitada pela fome, ignorância, doenças e a brutalidade de seus senhores. Geralmente não duravam muito e morriam pouco tempo após serem escravizados.

* * *

Neste Brasil do novo milênio, a receptividade da arte mudou, assim como a própria cidade de Manaus se renovou. E as contradições cresceram. Em 1960, a capital amazonense era economicamente pobre, mas culturalmente integrada, sem grandes disparidades culturais e educacionais. Em 2011, a cidade de Manaus ostenta uma das maiores rendas per capita do país, mas as desigualdades sociais, culturais e educacionais aumentaram exponencialmente. O TESC sempre disse que seu campo de trabalho era a Amazônia, esta terra supostamente sem história, terra de índios, terra dos mitos, terra lendária. E promete seguir pelos próximos 40 anos buscando divertir as plateias do Brasil com a sua arte e a inteligência criadora de seus artistas.

A DRAMATURGIA AMAZÔNICA COMO TERRITÓRIO DE VISITAÇÃO[19]

Marcio SOUZA[20]
marcio_souza@argo.com.br

O último trabalho do grande historiador francês Fernand Braudel foi exatamente um estudo inacabado, intitulado *A identidade da França*. Nesta obra, não há nenhum esforço para definir a palavra identidade, ou mesmo uma preocupação em estabelecer uma base para tal conceito. Para Braudel, não há a menor dúvida de que exista uma identidade da França. E mais, ela é a diversidade da França, é a cultura, os costumes, a história, o fio de cabelo mais modesto de cada um dos habitantes daquele pedaço da Europa, a geografia e as paisagens cambiantes, e a língua milhares de vezes falada em seus sotaques, enfim, a França está lá, palpitando, despertando sensações diversas em seus habitantes e viajantes. E tudo isto é a identidade, o que faz um francês, a, mesmo assim, faz tão diferente um gascão de um bretão, um parisiense de um alsaciano.

Da mesma forma como Braudel eu não tenho a menor dúvida de que há uma identidade amazônica. Ela é fundamental, porque não é apenas a geografia que nos inventa como região, nem as línguas, mas a esta vontade de poder, este ato categórico de afirmação, que nos faz a nos, amazonenses, tão diferentes dos gaúchos, mas, malgrado estas diferenças, tão parecidos, tão brasileiros. Ao tomarmos a identidade como uma vontade de poder, e possível repor em ação a nossa identidade, retira-la da defensiva, endurece lá no embate que a História tece para testar as nacionalidades, os homens.

Começo com essas digressões que parecem tangenciais para comentar o trabalho da professora Gislaine Regina Pozzetti, *Revisitação do Lendário através da Escritura Dramática*,

[19] Texto apresentado no II Seminário de Dramaturgia Amazônida, maio/2011.
[20] Márcio Souza é escritor brasileiro, dramaturgo, diretor teatral, autor de diversas peças teatrais e obras inseridas no ambiente sociocultural da Amazônia, tais como Mad Maria, Galvez, Imperador do Acre, Plácido de Castro contra o Bolivian Syndicate, Zona Franca, meu amor, Silvino Santos: o cineasta do ciclo da borracha, entre outras. Foi presidente da Funarte entre 1995 e 2003.

porque é o conceito de identidade que gravita nesta obra de grande originalidade. Embora não encontremos nenhuma referência sobre a questão da identidade, o tema perpassa todo o texto, já que a busca pelo lendário serve como pretexto para mergulhar na Amazônia, uma das últimas terras onde o mito ainda vive e o lendário é fenômeno palpável, embora em rápido processo de extinção.

Não me compete aqui uma análise do arcabouço teórico que sustenta as "revisitações", mas é importante ressaltar a valorização da dramaturgia amazônica, especialmente aquelas que sobreviveram à ação do tempo, como as obras de Tenreiro Aranha e Gama Malcher, cobrindo um espaço de mais de um século. Este conhecimento erudito vem acompanhado de um levantamento sucinto e bem escolhido do lendário amazônico, com opção por narrativas não exatamente etnográficas, mas aquelas que melhor refletem as formas de contar das populações ribeirinhas tradicionais. Além de material de raiz nativa Gislaine vai buscar a tradição ibérica que se derramou no processo da conquista, nacionalizando-se no processo, personagens como Dom Sebastião, o escondido, tão presente na cultura popular, especialmente no Nordeste, mas com presença de forte coloração no misticismo do Grão-Pará. São essas sagazes opções teóricas, e o gosto refinado pela cultura lusitana de raiz, que fazem a singularidade desta obra.

As duas "revisitações", representadas pelas peças teatrais *A Captura do Mapinguari*; e *Invasão, ou Dom Sebastião, Rei do Fundo*, mostram na escritura dramática a corporificação da proposta teórica. No entanto, são textos vivos, que pedem para seguir a razão própria de todo texto teatral, bem encenado, posto no palco, dito por gente de carne e osso para plateias vivas.

LEVI HALL DE MOURA NO CENÁRIO DA DRAMATURGIA[21]

Maurílio Eugênio dos Santos MOURA[22]
mauriliocabano@yahoo.com.br

LEVI HALL DE MOURA nasceu em 1º de outubro do ano de 1907. Bacharel em Ciências Jurídicas e Sociais, teatrólogo, poeta, romancista, cronista, jornalista, sociólogo, folclorista, filólogo, filósofo, exerceu vários cargos públicos, tanto no Acre, quanto no Pará.

O TEATRÓLOGO:

Escreveu sete (07) peças de teatro:

DUAS FAMÍLIAS PARAENSES, comédia em três atos, 1937; *SÍMBOLO*, peça em três atos, 1948; *MAIANDEUA*, peça em três atos e dois quadros, 1944; *O LOBISOMEM*, peça em um ato e dois quadros, 1957; *SANGUE PARA A PAZ*, peça em um ato, 1959; *SEVERA ROMANA*, Fantasia Folclórica em um ato, 1961; *O REINO ENCANTADO*, peça infanto-juvenil, em dois atos, 1976. Apenas uma foi encenada, *MAIANDEUA*, pela FEDERAÇÃO DO TEATRO AMADOR DO ESTADO DO PARÁ FETAPA, no ano de 1977, nos palcos da Escola Kennedy e do Colégio Augusto Meira, sob a direção de CLÁUDIO BARRADAS, por sinal, muito elogiada pelo saudoso homem de teatro, PASCOAL CARLOS MAGNO. Todas as outras, "virgens de palco", mas tão grandiosas quanto *MAIANDEUA*, uma delas é *LOBISOMEM*, ímpar no mundo, no dizer de CLÁUDIO BARRADAS. Este grande diretor de teatro e exímio conhecedor do assunto, hoje, porém, afastado da arte cênica, por vocação clerical. Ele, Cláudio Barradas, que dirigiu à época a peça *Maiandeua*, assim se manifestou:

[21] Texto apresentado no *III Seminário de Dramaturgia Amazônia*, maio/2012.
[22] Maurílio Eugênio Santos Moura, filho de Levi Hall de Moura, é advogado militante, formado pela Universidade Federal do Pará, em agosto de 1977. É também poeta. Inclusive possui uma peça de teatro, em poesia, sobre o "Negro Cosme", personagem que pertenceu ao movimento da "Balaiada", no Maranhão.

> Escrita no longínquo 1944, para a vergonha nossa – perdão, Levi, por tamanho descaso, humilhante sim, mas não para você, senão que unicamente para nossos Grupos, pois atesta à farta, que não temos os pés no chão, que vivemos desvinculados de nossas raízes, alienados de nossas realidades e, em consequência, um Teatro sem razão de ser, perdão. Vocês todos, autores nossos injustiçados, é a FETAPA quem lhos implora – somente agora, 28 anos depois, quase uma existência, consegue ver-se encenada, inobstante enaltecidíssima (Ah quão poética! Que beleza! Quanta Força! Urge montá-la
> o mais breve possível!) Pelos inúmeros entendidos em Teatro – Paschoal foi um deles – que tiveram oportunidade de lê-la. E note-se: não é a única de seu autor, havendo dele, pelo menos mais seis, todas virgens de palco, dentre as quais destaco *O Lobisomem*, que um dia, ora se inda hei de montar, assim Deus me dê vida e forças, também escrita há muito, pela estranha e originalíssima, autêntica obra de vanguarda, sabe lá se até ímpar no mundo, dado que, contrariando a própria essência do Teatro, em momento algum faz os personagens aparecerem, nenhunzinho, a cena (um quarto de rapaz) vazio o tempo todo, janela aberta dando para a rua e uma rede balançando mui de leve, sem ninguém dentro, só vozes e passos e ruídos noturnos, mais nada, mas que, ao invés de monótona, longe disso, um clima de tensão, quebrado ao final, com o cair do pano, ao se começar arrombar a porta (Cláudio Barradas)

MAIANDEUA relata o cotidiano de uma comunidade sofrida, que mora na Vila da Barca, lugar onde se desenvolve toda a trama cênica. Há, nesta peça, a figura de Joana, a *JOANA DA BARCA*, como era conhecida, personagem central, que sonha com um mundo mais fraterno, menos desigual. Esse mundo é, por certo, "Maiandeua", "uma linda praia cheia de dunas, perdida nos limites de Marapanim e Maracanã. "Terra Prometida", um tipo de "cidade submersa", que só se conhece, jogando-se n'água, onde lá todos são iguais, felizes e não passam fome. Para esse Reino Encantado, segundo nos é mostrado na letra da música, escrita por Levi Hall, com a melodia do saudoso maestro Waldemar Henrique – que é o resumo da referida obra – Joana quer levar as pessoas, residentes naquela localidade da Vila da Barca, para "Maiandeua", pois lá, na visão fantasiosa da personagem, magistralmente composta pelo autor, existe muita "fartura, profundo amor e a felicidade suprema".

LOBISOMEM (Prédica Sobre Aggeo: "um sermão de Savanarola"). Trata-se de um tema sobre a moral e os bons costumes. Dentro desse contexto, se desenrola toda a obra. Segundo assevera o autor (Nota do autor): Já se fizeram peças com muitos personagens. O teatro coletivo. O diálogo das multidões. O Coro Grego. O melhor Shakespeare, Ibsen. O drama Soviético. Criou-se a peça de um só personagem. Fusão do antigo monólogo com a antiga pantomima, duas formas elementares de teatro, juntas formando o desenvolvimento de uma peça. "Crio, agora, o teatro sem nenhum personagem... em cena. Que tal?"

Levi Hall fora arrebatado de nosso convívio, nos deixou, fez-nos combalidos e tão sós. Partiu, no dia 24 de abril de 1983, às 05:30 da madrugada, vítima de parada cardíaca, juntando-se ao silêncio da morte, silêncio dorido, "que não nos pertencem e avançam sobre nós do fundo dos acontecimentos, à hora que determinam fazê-lo".

Quero apropriar-me, por um segundo, e peço licença aos familiares do saudoso compositor Sérgio Bittencourt, para dedicar ao meu pai, extraindo, naturalmente, da sua belíssima canção, "Naquela Mesa", a formidável e bem produzida letra, tão original e de acentuado e refinado bom gosto, que dedicou ao pai dele, o insuperável Jacob do Bandolim: "Naquela mesa está faltando ele e a saudade dele, está doendo em mim". E eu, meu pai e todos os seus filhos, netos e bisnetos, temos orgulho de nossa linhagem, de nossa descendência.

DRAMATURGIA, MEMÓRIA E DISCURSO: SOBRE TEATRO NO ACRE[23]

Maria do P. Socorro MARQUES[24]
mcalixtomarques@uol.com.br

Esse artigo registra parte da pesquisa sobre o teatro no Acre realizada quando dos cursos de Pós-Graduação e do projeto institucional História Social do Teatro na Amazônia: Discurso e Memória, sediado na Universidade Federal do Acre. Como metodologia para essa exposição, adoto um movimento de apreciação: desvelar como as atividades teatrais foram surgindo na cidade no início de sua instauração; associado a esse percurso, uma vez que faz parte dos critérios de seleção do material, aponto a arquitetura dos textos e o conteúdo selecionado, especialmente aquele que elege a temática sobre as amazônias.

É muito bom estar aqui para falar de teatro na Amazônia e dialogar com aqueles que também vão falar de teatro na Amazônia. Não que não seja interessante falar para aqueles que pouco, e quase sempre, nada sabem sobre esse ou esses teatros aqui do Norte, mas desse encontro entre "semelhantes", sairemos mais ricos em repertório.

Esse texto nasce de um lugar contextualizado e delimitado, como os de todos os palestrantes, mas dialogar com leitores e estudiosos desse contexto me leva, como aponta o título do artigo, a iniciar com um pouco de memória da minha vivência e trajetória como pesquisadora, espectadora e, por que não dizer, como atriz, ainda que de forma efêmera e principiante.

Em Rio Branco integrei um grupo de teatro, ainda como estudante do Curso de Letras – O verso – e durante minha experiência com esse grupo – aquele conjunto de pessoas não se construía como um coletivo que hoje chamamos de grupo teatral – fui dirigida por uma atriz – Clarisse Baptista – que trabalhava com um diretor carioca, até aquele momento, desconhecido

[23] Texto apresentando no III Seminário de Dramaturgia Amazônida. Maio/2012. Publicado na Revista Ensaio Geral, v.5, nº 9, jan-jun, 2013.
[24] Ex professora do Curso de Letras da Universidade Federal do Acre. Atualmente, exerce sua função no Curso de Teatro e da Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Uberlândia. Permanece no quadro de professores do Mestrado em Letras: Linguagem e Identidade, da Universidade Federal do Acre.

para mim. Após a montagem de uma peça nascida nas dependências do Curso de Letras – *Port-Fólio literário ou escolar volver*! – migrei para a produção de uma peça teatral encomendada para esse sujeito. Esse homem se chama João das Neves, mais conhecido na história do teatro político dos anos 60 pela sua participação como integrante do CPC-Centro popular de Cultura, fundador do *Opinião* e autor diretor de *O Último Carro.*

A peça encomendada a João das Neves, no Acre, intitulou-se *Tributo a Chico Mendes* e foi encenada não somente em Rio Branco, mas também nos municípios de Xapuri e Brasiléia, palco de maior conflito por terra entre seringueiros e latifundiários, motivo que levou ao assassinato de Chico Mendes, em 22 de dezembro de 1988. A primeira encenação se deu em janeiro de 1989 para um público extremamente heterogêneo e até famoso na esquerda brasileira. Na plateia estavam integrantes de grupos de teatro local, lideranças sindicais como Osmarino Amâncio, ainda morador de um seringal chamado "Pega fogo", Marina Silva, à época, vereadora e Marilena Chauí, secretaria de Cultura de São Paulo.

É importante registrar o perfil do público como memória daquele instante, pois esse também compunha as plateias das demais apresentações que, aos poucos, fui estudando já como pesquisadora.

A partir do momento que acompanhei a encenação e produção do documentário *Tributo a Chico Mendes*, encontrei-me em duas situações que, seguidas as etapas, definiria o caminho de investigação trilhado por alguns anos, o qual relato aqui. Como primeiro movimento, estudei as demais produções de João das Neves realizadas no Acre - além de *Tributo a Chico Mendes*, há ainda *Caderno de Acontecimentos* (1987) e *Yuraiá- o rio do nosso corpo*, esta última escrita quando de sua permanência na aldeia Caxinauá, no Acre. As três peças, encenadas pelos atores do recém-criado Grupo Poronga, foram lidas e apresentadas em minha dissertação de mestrado[25]; e, como segundo movimento, após esse estudo, cheguei com mais precisão à dramaturgia realizada, especialmente, em Rio Branco nas décadas de 70 a 80. Assim, entro no tema deste Seminário.

Durante a pesquisa de doutorado constatei, à época, que esses anos possuíram uma cor diferenciada em relação às demais produções e até hoje arrisco em dizer que, pelo valor

[25] Título da dissertação*: Yuraiá: um afluente da dramaturgia de João das Neves.*

discursivo e coletivo, esse período configurou-se como um dos mais ricos na história do teatro local.

Após documentação dos grupos existentes no período delimitado (1975-1997), coleta e seleção de textos para análise (aproximadamente quarenta textos) que envolvem temáticas sociais, lendárias em linguagem infanto juvenil ou não, fiz um novo momento de leitura de cinco peças, nenhuma publicada, mas encenadas.

Para a documentação inicial, foram ouvidas muitas vozes que traziam lembranças como espectadores ou que, em algum momento de suas vidas, montaram espetáculos que tematizavam a imagem do homem amazônida frente às novas frentes de ocupação. Da escuta, há informações sobre um movimento que se inicia, ainda na passagem da década de 1960 a 1970, no período imediato após o Acre passar a estado, em 1960.

Embora não tenhamos o texto escrito, as entrevistas desenharam *scripts*, no dizer de Barthes (1981), cuja palavra viva, embora em processo de transição, levou-me a ouvir um ruído de encenação e, dele, o início de um discurso que se espraiaria por vários segmentos da sociedade, desde a instituição religiosa – marcada no vale do Purus, pela voz intensa da Teologia da Libertação, pela formação dos sindicatos, pela formação ideológica de grupos universitários – como Economia, História, Letras e Pedagogia – antros de DCEs que levantaram a bandeira da esquerda, que antes de se configurar como PT, passou pelo velho MDB. Entro de novo em mais um varadouro para apresentar alguns sujeitos e constatar sua relevância – nobreza – ou não, nesse movimento contínuo de contar nossa trajetória e sairmos da margem da história, como registrou tão bem Euclides da Cunha (s/d) sobre a Amazônia. É nessas margens, sejam as do rio ou a da história, nos interstícios entre a floresta e os rios e a cidade, onde encontramos esses sujeitos e falar de teatro, como muito se diz por aí, é falar de gente.

As gentes e os agentes lá estavam, desde um Chico Mendes, Marina Silva[26]e Binho (ex-senadora e ex-governador fundadores de um dos mais ativos grupos de intervenção política nos anos 1980), Silene Farias, ligada à ala progressista do MDB, fundadora do Grupo Testa, com mais militantes, Henrique Silvestre, fundador do Semente e do Cirkistilo, Matias – Jose Marques,

[26] Cargos relevantes: Vereadora de Rio Branco (1989-1990, PT-AC). Deputada estadual (1991-1995, PT-AC). Senadora (1995-2003, PT-AC). Ministra do Meio Ambiente (2003-2008). Senadora (2008-2010, PV-AC).

fundador do Grupo de Olho na Coisa, embora tenha falecido, o grupo existe até hoje, um dos diretores mais "pega-fogo" do movimento teatral de Rio Branco –, Betho Rocha[27]- como quase todos, passou pelo Semente, pelo Cirkistilo, pelo 4º. Fuso, e fundou e trabalhou durante 10 anos o Adsabá que, saindo do universo mais documentário, buscava uma formação de ator, de um teatro mais físico e performático. Matias, Marina, Ivete Souza, filhos dos seringais, apresentavam dificuldades de leitura da escrita oficial e encontraram na Igreja e nos grupos – como o Semente – o espaço para falar de forma mais inerente, mais próxima ao seu universo, onde já pertenciam ao mundo da performance: eram narradores, performáticos – ações constatadas em vários trabalhos sobre história oral, história da leitura, realizados por pesquisadores das pós graduação das Universidades desde o Acre, lugar que mais conheço e ainda atuo como orientadora. Enfim, ao trazer alguns sujeitos dessa história, entro no universo da memória e para não ficar parecendo que faço um relato impressionista – que o seja, pois o impressionismo também tem porto teórico – registro a fala de Le Goff sobre uma das capacidades que o homem carrega: "A memória, como capacidade de conservar certas informações, remete-nos a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas". (Le Goff, 2003, p. 419)

Seguindo o compasso da ideia de Le Goff, ao ouvir e analisar os discursos gravados sobre a história do movimento teatral em Rio Branco, nos anos de virada política – inicialmente quando o Acre passa a Estado e depois, de uma economia extrativista a uma economia agropecuária, sabia que os intérpretes[28] da história que interessava à investigação sobre a dramaturgia reatualizavam imagens de um tempo vivido, mas cujas impressões, como nos assegura De Certeau (1992, p. 32), levou-me a compreensão do que diziam, posto que seus dizeres estavam associados às suas práticas. Logo, voltei para a leitura dos depoimentos de 47 sujeitos que, nos anos em que recortei para falar do teatro em Rio Branco, exerceram uma vida artística.

Mas por que somente Rio Branco e início da década de 1980 e não antes ou em outro lugar do Estado? Parte dessa possível indagação já está no interdito desse texto: O Acre passou a Estado em 1960 e o vale do Purus era regido pela ala da Teologia da Libertação, enquanto o vale

[27] Assassinado com uma facada no peito, em julho de 1997.
[28] Aqui, com o sentido de leitor de um momento vivido.

do Juruá, pela ala mais tradicional da igreja católica. Esse universo já anuncia um tipo de movimento interno que se valia do fazer teatral para leitura de textos bíblicos à luz da realidade. Gosto de trazer parte das vozes de Chico Pop e Felipe Jardim (2001) sobre um momento que ainda se encontra nos subterrâneos da prática artística, mesmo que voltada para uma forma rudimentar e com aspectos de moralidade:

> Felipe Jardim- *Príncipe Valente na Floresta Amazônica!* 63... 62
> Chico Pop- Era relacionado a esse grupo!
> FJ- O bispo Dom Moacir ainda não havia assumido...
> CP- Eu acho que não... Dom Moacir não... Dom Giocondo...
> FJ- Em 66 é que ele foi passado a..pois é...e esse grupo...eles faziam leituras de intelectuais, na época...o Sartre...os economistas...os Marx da vida...durante o governo é...José Augusto...quando eles escreveram essa peça *Príncipe Valente*...é um personagem da década de 50..é de 40...quadrinhos...tinha desenho animado e eles fazem...introduzem esse príncipe valente na floresta amazônica...defendendo a floresta dos invasores...
> [...]

Por outro lado, até o início dos anos 70 e embora falida, a economia acreana era eminentemente extrativista e a população vivia exclusivamente da extração do látex. Naquele momento, o governo local[29] orientado pela esfera federal, adota a política de assentamento de famílias do centro sul do país. Nessa perspectiva de reorganização econômica, as terras acreanas são colocadas à venda e destinadas, principalmente, a grandes latifundiários que gostariam de estender mais suas propriedades. A população de Rio Branco, nesse período, não chegava a 70.000 habitantes, dividida igualitariamente entre o campo e a cidade[30]. Com a compra dos grandes seringais, a chegada de novos imigrantes e a implantação de uma intensa atividade pecuária, ocorre um grande êxodo rural e a cidade de Rio Branco quase dobra sua população. Em 1980, década que se organizam muitos grupos – onze aproximadamente – a capital abriga 117.101 (cento e dezessete mil e cento e um) habitantes e, consequentemente, esse novo contexto auxilia um borbulhar de manifestações culturais e políticas entrelaçadas por um discurso de resistência.

[29] Especialmente na administração de Wanderley Dantas.
[30] A população do Acre, em 1970, era de 215.299 habitantes, sendo 66.874 de Rio Branco. A população rural poderia ser considerada toda a que não estivesse em Rio Branco, capital. Uma vez que os municípios restantes se configuravam como pequenas vilas. Mesmo na cidade de Rio Branco, a população urbana era de 34.474 do total. Fonte: IBGE, 1999.

Naqueles anos, sempre vale retomar, já circulava um jornal de esquerda, intitulado Varadouro: o jornal das selvas – que divulgava variadas opiniões sobre um discurso de resistência que dava visibilidade para manifestações de sindicatos, grupos teatrais locais e visitantes que por lá compareceram para afinar-se com o movimento.

Um dos grupos foi o Semente – à época conduzido por Binho Marques, Henrique Silvestre, Clarisse Baptista, Antônio Manuel, José Dourado, entre outros. A peça Vila Beira do Barranco (1978) não só ilumina a produção do Grupo Semente, como também instaura uma postura ideológica de um pequeno, mas representativo, grupo de estudantes. O Semente configura-se como um dos nichos que mais agregou outros pequenos grupos e que também mais brigou pelo espaço de mostrar uma preocupação política aliada à arte. A oficialização da troupe foi efetivada nesse mesmo ano, apresentando o texto de Manoel, também, no palco do antigo Colégio Acreano. Por outro lado, alguns de seus fundadores estabeleceram um rompimento com a filiação episcopal, ligada às comunidades de base, como registra o depoimento do diretor do grupo daquele momento, José Dourado (2001):

> [...] Veja só... o Semente... ele já é resultado de um processo histórico, por que o Semente quando surge... ele vem em função de uma certa desagregação do grupo de jovem que se chamava JAC (Juventude em Ação Comunitária), esse grupo de jovem ele vem desde o início dos anos 70, ainda com o meu irmão que começou a fazer o movimento juvenil nas comunidades de base da igreja ainda nos anos 60. [...] Agora, o caso do nosso grupo é quase como um rompimento com algumas tradições conservadoras que passaram a prevalecer dentro das estruturas do grupo de jovem... era uma administração muito centralizada de um grupo que comandava a chamada pastoral da juventude... da pastoral da terra dentro da estrutura da prelazia do Acre Purus... e nós começamos achar que a gente poderia fazer além não é? Do convencional e começamos então a fazer o teatro um pouco diferente, por exemplo, a primeira peça que nós mostramos a público, foi uma peça que fazia uma violenta crítica foi um apanhado de poesias do Carlos Drummond de Andrade e outros, não é? E a gente fazia uma contestação...

Em 1980, aconteceu a estreia de Grilagem do Cabeça que deu visibilidade a uma prática denominada de teatro RELÂMPAGO. Com direção e criação coletiva, o Grupo Testa fez algumas pesquisas e escreveu peças a exemplo de Grilagem do cabeça, criação coletiva, que se valeu de um conflito entre os índios Aruaques e um grileiro da cabeça branca, além de Baixa da égua (1979), texto que relata as mazelas dos bairros periféricos e aponta as consequências das decisões das Instituições governamentais em relação à Amazônia ou à entrada dos sulistas no

Acre, como nos diz Silene Farias (1999). O Testa mantinha leituras e práticas voltadas para o teatro do oprimido de Augusto Boal, sendo assim, era prática comum envolver funcionários da própria Instituição para desenvolver essas atividades, que relampejavam pelos bairros da cidade e interior do Estado, e oferecer oficinas de produção do texto teatral. A maioria dos integrantes desse grupo entrou pela veia política. Inicialmente os espectadores faziam parte das discussões que aconteciam após a apresentação da Vila, cuja temática estava entorno da prostituição e crimes que ocorriam em um bairro central da cidade: o Papôco. A entrada no grupo político, especificamente na 4ª Internacional e posteriormente na LIBELU, e no grupo teatral dependia, inicialmente, do desempenho do espectador nos debates após as discussões sobre o tema da peça (Marques, 1999).

Saído do Semente, Henrique Silvestre funda o Cirkistilo e apresenta, como fundação do grupo, Viva o Rio Branco total radiante (1982), cujos ensaios aconteciam nas dependências do teatro Barracão, atualmente ocupado pelo grupo De Olho na Coisa. Viva o Rio Branco traz de volta a questão histórica. Com a proposta de buscar uma linguagem e um espaço circense, o grupo põe em cena três personagens marcantes da história acreana, Luiz Galvez, presidente da República Independente do Acre, e um dos protagonistas do fato ocorrido nos idos de 1899, Plácido de Castro, militar da revolução acreana (1924) e Chica Tolete (presença dos últimos decênios), prostituta (re)conhecida do bairro que mais inspirou os escritores da cidade o Papôco. A presença dos três líderes da cidade em um único picadeiro parodia a origem e motivos da existência do homem acreano. Anos depois, retomei a análise dessa peça, mas a luz dos processos identitários. Esses heróis da história foram observados com o herói de Tributo a Chico Mendes, da peça homônima de João das Neves. Foram muitas peças lembradas, poucas coletadas, outras ainda em processo de digitação e análise.

Um dos grupos que destaco é o De olho na coisa, à época dirigido por Matias, ator protagonista do documentário de João das Neves. José Marques de Souza, conhecido como Matias, fundou o De olho na coisa, que surgiu de seu trabalho e experiência com a igreja. Já falei do papel incisivo da igreja nesse texto. Ex-seringueiro, contador de estórias, era líder de um dos maiores e mais fortes grupos nascidos através das iniciativas das comunidades eclesiais de base, o

do bairro periférico Baia. Matias inicia suas atividades com o teatro ainda no início dos anos 70 e foi o único ator/diretor/autor que permaneceu com seu grupo até o fim de sua vida[31].

O grupo De Olho na Coisa apresenta o maior número de textos que vão desde a saída do extrativista dos seringais até o registro de muitos causos da mata. Com a formação no Mobral (Movimento Brasileiro de Alfabetização)[32] e nenhum contato com textos de teatro de outras localidades e tempos diversos, a forma encontrada por esse autor passa essencialmente pela narrativa e como ocorre com a maior parte dos textos produzidos nesse período de nossa pesquisa, pelo fio didático. No entanto, na produção de Matias, esse objetivo configura-se como uma constante explícita. Após alguns anos de experiência, parece-nos, o autor tomou contato com outros textos e tentou adequar suas narrativas e denúncias dentro de uma forma canônica, a exemplo dos textos de Carlos Alberto, diretor do Apuí, grupo que por questão de delimitação do tema não citei (não entrei no teatro infantil).[33] Esse processo de amadurecimento formal, encontrado nos textos de Matias, encaminhou-me a analisar sua primeira peça, exatamente pela complexidade linguística. Apesar de ele apresentar-se de forma complexa, posto que imbrica diferentes falas em um turno apenas, é o que mais se aproxima da forma que seu conteúdo solicita: a épica. Os textos de Matias são os que mais apresentam um universo de enunciação concreta, onde há a interação, em seu teatro e narrativas, entre suas experiências com o real e o imaginário, o vivido pela sociedade, e seus interlocutores concretos: os homens e os bichos da floresta e da cidade.

As atividades desse contador e militante político foram visitadas e assistidas por alguns intelectuais do sul do país, a exemplo da filósofa Marilena Chauí, do crítico teatral Yan Michalski e do autor/diretor Fernando Peixoto. Matias configura-se como memória viva da vida na floresta.

Assim, percebe-se que, a exemplo de outras capitais da Amazônia – como a presença do Grupo dirigido por Márcio Souza e Ediney Azancoth - os grupos que listei, com muitos

[31] Matias faleceu em 1997. Deixou o grupo organizado, dirigido agora por seu filho Cláudio Matias, cuja atuação iniciou no colo do pai.

[32] Projeto do governo brasileiro, criado pela Lei no. 5.378, de 15 de dezembro de 1967 que propunha a alfabetização funcional de jovens e adultos com o intuito de integrá-los em sua comunidade, visando melhorias nas condições de vida.

[33] Apesar de ter acompanhado um belíssimo trabalho de um orientando de mestrado – Carlos Andre Alexandre – cujo foco está na peça do amazonense Edyney Azancoth, *A vingança do carapanã atômico*. Ver bibliografia.

apagamentos devido o nosso tempo, surgiram e desapareceram, mas quase sempre, nascidos de interesses políticos, arte e política, teatro e história caminharam de mãos dadas nas nascentes do Acre. Coerentemente, esses grupos se valeram de ferramentas dramáticas para colocarem em cena conteúdos sociais e políticos que marcavam o momento.

Utilizaram desde exercícios dramáticos propostos pelo dramaturgo alemão Bertholt Brecht até aos vislumbrados pela Poética do Oprimido, do dramaturgo e diretor Augusto Boal. É perceptível rastros dessa herança nas produções atuais, sejam amadoras ou profissionais, através de uma consciência política, no sentido amplo do termo. E também, é claro, herança na difusão do fazer teatral, no gosto do prazer e profissionalismo exigidos pela profissão.

Atualmente, posso dizer muito pouco, pois minha pesquisa diminuiu o ritmo. Estou em outra Universidade, mas ainda com projetos para recuperar e analisar peças de terras distantes, mas tenho condições de tecer alguns comentários sobre o cenário atual, uma vez que faz pouco tempo que sai de lá e mesmo longe, continuei com algumas investigações.

O cenário acreano apresenta um grande número de grupos filiados à Federação de Teatro do Estado do Acre (FETAC), que conta com trinta e dois atuantes em todo o estado, dezesseis atuando em Rio Branco.[34] Desses trinta e dois grupos filiados à FETAC, podemos citar alguns: o *Viv'arte, Pur'Arte*, *De olho na coisa* e *Companhia Garatuja de Artes Cênicas, Arkê e Catac.*

O Grupo *Viv'arte* é atualmente dirigido por Maria Rita e faz suas apresentações no Teatro Barracão, antiga sede do Grupo *De Olho na Coisa.* Uma das peças encenadas pelo Grupo intitula-se *Manuela e o Boto*, de Francis Mary, texto que tematiza parte do universo lendário da Amazônia, como o enamoramento de uma moça por um boto; *o Grupo Pur'Arte*, dirigido por Luiz Carlos; o *De Olho na Coisa*, por José Murande e *Companhia Garatuja de Artes Cênicas*, por Regina Cláudia, cuja peça *Chapuris* conta, novamente, a história do município onde ocorreu a "Revolução".

[34] Relação dos grupos teatrais filiados à FETAC: Cia Garatuja, Cia Irreverentes, Grupo Viv'Arte, Grupo Unir' Arte, Grupo Pur'arte, O Núcleo do Olho, De Olho na Coisa, Rufino e sua turma, Cia Teatral 3ª Idade, Grupo Saci, Cia Teatro no meio do mundo, Sto_Artes, Grupo Repiquete, Jeti _ Grupo Experimental, Grupo Arkê, Sacrifícios e Teatral (Rio Branco). Demais municípios: Grupo Poronga (Xapuri). Senart, Grupo Reflexo, Grupo Pingo no I, Grupo Nascente (Brasiléia), Grupo Timbó, Grupo Malabá, Grupo Pé no Chão (Senador Guiomar), Grupo Néctar, Grupo Trama, Grupo Skigma Dance, Grupo Eco da Samaúma (Tarauacá), Grupo AE, Cia Unjovens (Cruzeiro do Sul) e Grupo Fênix (Feijó).

Sobre histórias e história de revoluções, o Grupo Arkê, apresentou em 2004 a peça *Pactos Insustentáveis* de autoria de Laélia Rodrigues e Carlos André Alexandre de Melo. O texto foi montado com recortes da vida cotidiana da política oficial acreana, cujo discurso respalda-se no conceito de florestania. De forma épica e com um grau de carnavalização bastante elevado, a encenação lotou o maior teatro da cidade com um público diverso, formado por políticos, jornalistas, estudantes universitários e toda sorte de gente, interessados pela arte ou pelo tema. Na peça, o desmonte despudorado dos discursos midiáticos oficiais que pairavam sobre a cidade se transformou em motivo de debates constantes após as encenações, retomando os idos tempos de espetáculos de intervenção, uma constante na história do teatro acreano.

Não somente essas peças que integram o arquivo, do qual apresentei um recorte e que fez parte do projeto na Ufac – *História Social do Teatro na Amazônia: discurso e memória*, mas também aquelas que já se encontram catalogadas e analisadas no livro *A cidade encena a floresta* (Marques, 2005) apresentam a passagem do homem amazônida do campo para a cidade, pontuando sempre causas e consequências sociais dessa transferência de espaço em uma arquitetura formal quase sempre desprovida de quaisquer modelos de escritura dramática, processo que revela uma certa originalidade, embora amadoras, nos poucos textos que o banco de dados oferece.

Na arquitetura formal das peças observa-se que, na maioria delas, o processo de escritura caminha com o de encenação: é marcante a presença da voz e da fragmentação narrativa; além disso, apresentam, fortemente, a crença dos seringueiros em seres mitológicos da floresta, a exemplo de *Manuela e o boto.* Esses mitos e lendas ultrapassam as barreiras tempo espaciais, sendo transmitidos de pai para filho, do campo para a cidade, da cidade para o campo e da cidade para a cidade. Os recursos textuais tendem para a contação de histórias, processo de narração típico de uma sociedade marcada pela oralidade e longe de veículos de comunicação, com pouco grau de instrução e com forte tradição oral, portanto apresentam forte característica popular e histórica, uma vez que narram acontecimentos da história real e lendária da região.

Diante disso, é natural que os espetáculos sigam o pendor que os exercícios práticos sugerem. Quando não utilizam textos próprios para a representação, optam por autores

consagradamente populares e com característica do teatro de rua, área mais trabalhada no Estado, especialmente pelo *Grupo De Olho na Coisa.*

A maioria dos grupos do estado não possui integrantes com graduação em artes cênicas e nem que atuem profissionalmente apenas no teatro. A grande parte dos ativistas atua em outras profissões, e afirmam que sem essas atividades extras não conseguiriam sobreviver apenas do teatro, embora muitas atividades sejam incentivadas pelas Instituições Culturais que, através de leis de apoio à cultura, patrocinam alguns espetáculos.

Além desse universo, o espectador acreano também assiste a apresentações de atores que não são filiados à FETAC. Alguns fizeram parte da trajetória da cena teatral do estado, outros, conhecendo o cenário acreano, chegaram com propostas inovadoras. Entre os que trilharam as primeiras manifestações, está a belíssima adaptação e encenação de *Stella do Patrocínio*, realizada pela experiente atriz Clarisse Baptista que pisou o tablado acreano apenas com 13 anos de idade, encenando uma prostituta, em *Vila Beira do Barranco* (1979), no extinto Grupo Semente.

De Henrique Silvestre, há ainda a produção e adaptação do romance *Seringa*l, de Miguel Ferrante, cuja peça intitula-se *Do outro lado do Rio* (1997), realizada por alunos da Universidade Federal do Acre. Apesar de ser resultado de atividades acadêmicas, a encenação ganhou a rua e participou de atividades fora do estado, a exemplo dos grupos filiados à FETAC. A temática – o homem e o espaço amazônicos – é revisitada, mas com estratégias do teatro épico, extremamente amadurecidas pela vivência do professor, diretor e poeta.

Dos que chegaram ao estado, o espectador acreano assiste às atividades promovidas pelo Centro de Antropologia de Teatro e Antropofagia do Cinema- CATAC- nascido em 2001. O grupo, dirigido pelo carioca Flávio Kactuz, promove constantemente atividades que envolvem desde oficinas de teatro ministradas por grandes nomes do teatro brasileiro, como também mostras de filmes, conferências e intervenções teatrais. Em 2002, o Centro apresentou o trabalho resultante de pesquisa inspirada nas obras de Sérgio Buarque de Holanda e Jean Delumeau intitulado *E o que mais restou do paraíso?* O grupo também é responsável pela criação de Núcleos Estudantis de Cultura nas escolas da rede estadual de Ensino Médio na cidade de Rio Branco em parceria com a Secretaria de Estado de Educação.

É perceptível, nesse universo de manifestações teatrais, dois caminhos trilhados: por um lado, aqueles que continuam com os exercícios cênicos e de escritura, cujos temas estão sempre voltados para a discussão da trajetória campo/cidade do homem amazônida e aqueles que extrapolaram a rede discursiva que tanto teceu a produção acreana. Como exemplo deste último, é importante registrar a adaptação, direção e encenação de *Stella do Patrocínio* (2000), por Clarisse Baptista, e também as atividades recentes do Catac.

Enfim, reiterando o já dito, podemos afirmar que o teatro acreano teve sua origem como forma de denúncia dos males sociais e políticos e também acabou se transformando em uma vocação estética que, amadurecida, é responsável pela difusão dessa arte que vai sempre ao encontro do povo.

REFERÊNCIAS

HISTÓRIA, DISCURSO E TEATRO:

BARCELLOS, Jalusa. *CPC: Uma História de Paixão e Consciência. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.*

BARTHES, Roland.*O Grão da Voz.* Lisboa: Edições 70, 1981.

BOAL, Augusto. *Ciclo de Palestras sobre o Teatro Brasileiro.* Rio de Janeiro: INACEN, 1980.

BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

BOAL, Augusto. *Teatro de Augusto Boal* (Revolução na América do Sul.). São Paulo: Hucitec, 1986.

BRECHT, Bertold. *Estudos sobre o Teatro.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

BRECHT, Bertold. *Estudos sobre o Teatro: Para uma arte dramática não-aristotélica. Coligidos por Siegfried Unseld.* Lisboa: Portugália, 1957.

CERTEAU, Michel de. *A escrita da história.* Trad. Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1982.

FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber.*Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1986.

FOUCAULT, Michel.*A Ordem do Discurso.* Trad. Laura Fraga de Almeida Loiola, 1996.

GARCIA, Silvana. *Teatro de Militância.*São Paulo: Editora Perspectiva, 1990.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória.* Tradução de Bernardo Leitão. Campinas: Unicamp,1996.

MARQUES, Maria do P. Socorro Calixto. *A Cidade Encena a Floresta.* Rio Branco: Edufac, 2005.

MARQUES, Maria do Perpétuo Socorro Calixto. *Yuraiá: um afluente da dramaturgia de João das Neves.*Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 1997

MARQUES, M. P. Socorro Calixto. Na terra dos heróis: novo desmonte na peça teatral Bolpebra, de Océlio de Medeiros. In: Maluf, Sheila Diab; Aquino, Ricardo Bigi de. (Org.). *Dramaturgia em cena.* 1 ed. Maceió: EDUFAL, 2006, v. p. 05-344.

MARQUES, M. P. Socorro Calixto. Heróis de papel no teatro das barrancas do rio Acre. In: Maluf, Sheila Dia; Bigi, Ricardo. (Org.). *Olhares sobre textos e encenações.* Maceió/Salvador: Edufal/Edufba, 2007, v., p. 245-260.

MARQUES, M. P. Socorro Calixto &*SILVA,* Juciany dos Santos. Armadilhas semânticas na estrutura de *Chapurys*, um quadro do teatro no acre. In: GOMES, André Luiz & Diógenes André Vieira Maciel. *Dramaturgia e Teatro: Intersecções.* Maceió- Edufal, 2008.

MARQUES, M. P. Socorro Calixto. *Yuraiá: a escrita da leitura. In: II Seminário Nacional de Pesquisa em Teatro, 2011,* Uberlândia. II Seminário Nacional de Pesquisa em Teatro. Uberlândia: -, 2011. v. 1. p. 01-31.

MARQUES, M. P. Socorro Calixto. *No reino dos encantados: a bicharada de Pactos Insustentáveis* - 2236-0808. In: II Festival Latino Americano de Teatro/ Seminário Nacional de Pesquisa em Teatro, 2010, Uberlândia. Ruínas Circulares. Uberlândia, 2010. v. 1.

MARQUES, M. P. Socorro Calixto. *Recepção do teatro político em terras amazônicas* - ISSN: 2176-9516. In: VI Congresso Abrace - Arte e Ciência. Abismo de Rosas, 2010, São Paulo. VI Congresso Abrace - Arte e Ciência: Abismo de Rosa. São Paulo, 2010.

In: http://www.portalabrace.org/vicongresso/dramaturgia/Maria.

ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico.* São Paulo: Perspectiva, 1985.

HISTÓRIA DA AMAZÔNIA:

CUNHA, Euclides da. *Um Paraíso Perdido: reunião de ensaios amazônicos.* Rio de Janeiro: Vozes/MEC, 1976.

CUNHA, Euclides da. *À Margem da História.* Porto: Lelo & Irmãos Editores. s/d.

LOUREIRO. João de Jesus Paes. *Cultura Amazônica: Uma poética do Imaginário.* Belém: Cejup, 1995.

SILVA, Laélia Rodrigues da Silva. *Acre, Prosa e Poesia (1900-1990).* Rio Branco: UFAC, 1998.

SOUZA, Márcio. *A Expressão Amazonense: do colonialismo ao neocolonialismo.* São Paulo: Alfa-Omega, 1977.

SOUZA, Carlos Alberto Alves de.*História do Acre.*Rio Branco: M.M.Paim, 1992.

TOCANTINS, Leandro. *Amazônia, Natureza, Homem e Tempo.* Rio de Janeiro: Conquista, 1963.

TOCANTINS, Leandro..*Formação Histórica do Acre.* Rio de Janeiro: Conquista, 1961.

TOCANTINS, Leandro..*O Rio Comanda a Vida: Uma interpretação da Amazônia.* Rio de Janeiro: Record, 1988.

TOCANTINS, Leandro. *Estado do Acre: geografia, história e sociedade.* Rio de Janeiro: Philobiblion; Rio Branco: Assessoria de Comunicação do Estado do Acre, 1984.

DISSERTAÇÃO E ARTIGO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA (TEATRO E LEITURA):

MELO, Carlos André Alexandre de. *Universo Carnavalizado em 'A vingança do Carapanã Atômico'*, peça teatral de Ediney Azancoth. 2008. Dissertação (Mestrado em Letras - Linguagem e Identidade) - Universidade Federal do Acre. Orientadora: Maria do Perpétuo Socorro Calixto Marques.

PEREIRA, Renan Bonito & Marques, Maria do P. Socorro Calixto. *Mito e Melodrama em O pássaro da Terra,* de João de Jesus Paes Loureiro 2011. Iniciação Científica. (Graduando em Teatro) - Universidade Federal de Uberlândia, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais. Orientadora: Maria do Perpétuo Socorro Calixto Marques.

JORNAIS:

"Como expulsar posseiros", por Moacyr Grechi-bispo do Acre e Purus. Jornal Varadouro nº 5. Rio Branco-Acre, novembro de 1977.

"Comunidades de Base: 10 anos". Jornal Varadouro nº 23, agosto/setembro de 1981.

"Mãe', para os acreanos, 'Vaca Sagrada', para os Paulistas." Jornal Varadouro nº 10. Rio Branco-Acre, junho de 1978.

MACKSEN, Luis Wolfgang. *"Documentário de uma Morte."* Jornal do Brasil, junho, 08,1989.

"O teatro como resistência cultural" (entrevista com Fernando Peixoto). Jornal Varadouro nº 18, março de 1980.

"Participe desta resistência." Jornal Varadouro nº 16. Rio Branco-Acre, outubro de 1979.

*"Terror, miséria e loucura na cabeça de Márcio Souza".*Jornal Varadouro nº 14, março de 1979.

"Um boi no trono de Galvez". Jornal Varadouro nº 09. Rio Branco-Acre, maio de 1978.

ENTREVISTAS CITADAS:

FARIAS Silene. Entrevista concedida em agosto de 1999

JARDIM, Felipe. Entrevista concedida em dezembro de 2001

MARQUES, Arnóbio. Entrevista concedida em agosto de 1999.

VENTURA, Francisco (Chico Pop). Entrevista concedida em dezembro de 2001.

O OBJETO E SUAS FUNÇÕES POLISSÊMICAS NA ENCENAÇÃO[35]

Nereide SANTIAGO[36]
nestiago@uol.com.br, nestiagobr@yahoo.com

> Os 'objetos', posto que assim são chamados, são para mim lugares definitivos; sem eles, os atores não existiriam; a mulher que lava a louça se desloca sempre com sua tina de alumínio, o jogador precisa de sua mesa para existir, isto é, para jogar cartas, o moribundo não pode agonizar sem seu leito e a criança não passeia sem seu carro (Tadeusz Kantor)

O presente artigo tem o propósito de evidenciar o uso do objeto e sua polissemia no texto teatral e na representação, tendo como base as atividades da Companhia Teatral A Rã Qi Ri, em seus vinte anos de atuação no Amazonas. Assim, são estudadas as encenações realizadas no projeto Demônios de Qorpo-Santo, bem como as peças Os teus olhos eu quero comer!... É bom!..., Nós Atados e A Busca. O estudo se apoia em teóricos como Ubersfeld, Hubert, Bogatyrev e Pavis.

De alguns anos para cá, optei por estudar um componente da dramaturgia e da encenação, o objeto, por considerar que sua presença vem ganhando força e sofisticação no jogo teatral. Com efeito, se se considerar a representação tal como ela é praticada nos dias de hoje, marcada pela assepsia do cenário, o objeto é muito mais concebido e posto em cena seja para fundar uma ação (ou representar uma função), ajudando o movimento das personagens, seja para representar sozinho, uma personagem, um lugar. É importante observar que os objetos presentes em cena são sempre *signos de signo* de um objeto real. A vestimenta ou o cenário significando uma casa em cena, observa Bogatyrev (1971), são signos que remetem a um dos signos trazidos pela vestimenta ou a casa da personagem introduzida pela peça, não são signos

[35] Texto apresentado no III Seminário de Dramaturgia Amazônida. Maio/2012. Publicado na Revisa Ensaio Geral, v.3, nº 5, jan-jul, 2011.

[36] Professora do Departamento de Línguas e Literaturas Estrangeiras e do Programa de Pós-Graduação em Letras, nas disciplinas Língua e Literatura Francesa, Drama-Texto e Crítica, Estudos Teatrais, Literatura e Cinema, ICHL-Universidade Federal do Amazonas, membro do Grupo de pesquisa Diálogos interculturais (CNPq), dramaturga, encenadora, diretora da Companhia Teatral A Rã Qi Ri, em Manaus, Amazonas.

do objeto. O autor acrescenta que algumas vezes um mesmo figurino ou mesma casa-cenário pode representar vários signos, por exemplo, o da nacionalidade, da situação econômica e social da personagem. Pode-se afirmar que quando o objeto se coloca no espaço reservado à representação esvazia-se do conteúdo presente na vida comum para ganhar uma significação própria daquele espaço do teatro, perdendo parte de sua realidade, aliás, dela ficando apenas a referência de seu signo.

Quando se analisa o espaço cênico de peças de um século atrás, verifica-se, na distribuição espacial e no jogo com o ator, a proximidade de acessórios, objetos ou dispositivos cênicos (nomeados com algum desses termos), com aqueles existentes no cotidiano das pessoas. Nesse tempo, pretendia-se imprimir um fundamento de verdade associado o mais próximo possível ao mundo real. Assim, a exuberância de signos é exposta no intuito de produzir no espectador a visão de elementos distribuídos num espaço que lhe é familiar. O olhar inocente do espectador se regala com essa representação que, decorando o espaço, se presta a funções corriqueiras na relação com o ator. Escapando das fulgurações do drama burguês, o realismo encontra exagero de seu uso no naturalismo. Émile Zola (1840-1902) dedica capítulos de sua obra intitulada *Naturalismo no teatro* ao cenário e acessórios, aos figurinos, aos atores e à pantomima. Para ele, o palco não podia se apresentar cheio de cenários que, ao invés de colocarem em evidência a personagem e o meio em que vivia, conferiam ao espaço a característica de pitoresco. Os materiais não podiam perder a força do real, do verdadeiro. Antoine, na esteira de Zola, projeta ações impregnadas de verdade até o extremo, colocando no palco uma cenografia que incluía figurinos e objetos utilizados no cotidiano, assim como animais vivos, ou quartos de animais ensanguentados, o que deixou os espectadores impressionados com tamanha expressão de verdade (HUBERT, 1998, p. 202-203).

As primeiras décadas do século XX marcam o interesse pela pesquisa de encenadores cujos olhares se voltaram para o Oriente. Esse movimento desempenhou um papel de enxugamento e de estilização da cena. Artaud extraiu do corpo codificado oriental e do espaço por ele ocupado a utilização ampliada dos elementos que integram a realização da cena. Assim, acessórios, elementos cênicos, iluminação, som, todos se concretizam no momento da encenação. O seu *teatro da crueldade* não é a representação do vício e dos gestos sangrentos e

perversos, mas de gestos e sentimentos puros confundidos com o gesto da própria vida, sendo, então, sinônimo de *necessidade* e de *vida*, (mas) considerando que a vida assimila o mal e tudo que lhe concerne. Reitera o autor: "[...] o teatro é ato e emanação perpétua, que nada tem de coagulado, que o assimilo a um ato verdadeiro, portanto vivo, portanto mágico." (ARTAUD, 1964, IV, p. 126-137).

Creio, ainda, que não se pode falar em objeto no teatro sem falar em Ionesco. Sua dramaturgia oscila entre o vazio e a acumulação. Dentro de um cenário despojado, a simples existência de um objeto empresta o significado à cena, colocando-se ao mesmo tempo em discussão. Isolado ou em grande número, o objeto reduz a exposição das personagens, inserindo-se como alternativa no processo de significação. Na peça As cadeiras, por exemplo, os objetos aspiram à condição de personagens, passando a reunir em si os dois estatutos. O vazio das cadeiras, paradoxalmente, preenche o espaço. Elas mostram as personagens sem que para tanto as transportem em cena. "O palco é invadido por essas cadeiras, essa multidão de ausências presentes" recomenda o autor em nota. (IONESCO, 1954, p. 161).

Nos textos de Ionesco, ao mesmo tempo em que os objetos são vistos como personagens, as personagens transformam-se em objetos, apresentando movimentos de autômatos, seja com a suspensão de palavras, seja acompanhada de réplicas, em precisas indicações do autor.

1. HISTÓRICO DE MONTAGENS

1.1. PRIMEIROS PROJETOS (1992-1996):

A montagem de uma trilogia pinçada da obra de *Qorpo-Santo*, foi a primeira criação da Companhia Teatral A Rã Qi Ri, criada em 1992, em Manaus. Desde sua fundação, encontro-me ligada a esse grupo na condição de dramaturga, encenadora, cenógrafa. Outras funções as divido com a Assistente de Direção, como o projeto das trilhas da sonoplastia e o desenho e a operação da luz.

O projeto Demônios de *Qorpo-Santo* incluiu as peças *Mateus e Mateusa*, *Hoje sou Um; e Amanhã outro* e *A Separação de Dois Esposos*[37], esta acrescida de uma colagem de *A Impossibilidade de Santificação ou A Santificação transformada.* Nessa ocasião, pesquisou-se a obra do autor, resultando em três espetáculos que se articulavam tanto em relação à distribuição espacial de atores e cenários, quanto às formas de interpretação.

No primeiro espetáculo, *Mateus e Mateusa*, dois músicos (um violinista e uma flautista) ocupavam cadeiras situadas entre as arquibancadas. *Mateus e Mateusa*, personagens de "mais de oitenta anos", se encontravam imóveis sobre um palco de arena, em forma circular; as filhas, sentadas em bancos rústicos, também imóveis, mostrando grandes livros, marcavam os bastidores em volta do palco, que eram igualmente a área de passagem dos espectadores. Mateus aparecia sentado em uma espécie de cadeira de espaldar alto, exibindo uma agulha, uma toalha de crochê e um novelo no colo. Mateus, em pé, apoiava um braço sobre um bastão, tendo na mão direita um pequeno objeto, uma espécie de ornamento feito em biscuit que se encontra habitualmente sobre móveis de uma casa, sobre cômodas, mesas ou prateleiras.

A montagem de *Hoje sou Um...* promoveu uma concentração dos espaços de uma corte, um palácio e seus ambientes com personagens que neles circulam: rei, rainha, damas, ministros, soldados, e a projeção de um espaço extracênico que servisse ao trânsito de conspiradores, à invasão de navios inimigos, à própria guerra, ocorrendo, em cena, cruzamento de objetos característicos desses espaços. Via-se, no meio da cena, uma torre de 2,20m de altura. Originalmente confeccionada em madeira, ela tomou a forma definitiva quando construída em ferro, tendo como base uma placa de madeira octogonal de 1,50m de diâmetro, sobre rodas; o cimo recebia da mesma forma uma peça em madeira. As hastes finas ficavam dispostas nos sentidos horizontal e vertical, com algumas delas cortando diagonalmente, de maneira assimétrica, os espaços entre os quadrados. Essas hastes eram envolvidas de forma rústica com fitas coloridas, produzidas com retalhos de tecidos variados, criando uma aparente espessura e envelhecimento pelo uso e pela passagem do tempo.

[37] As referências às duas últimas peças aparecerão, no texto, sob os títulos abreviados seguintes: *Hoje sou Um...*, *A Separação...*.

A torre de *Hoje sou Um...* oferecia o fácil acesso dos atores que apresentavam perfeita visibilidade de suas ações. Assim como ela permitia ser movimentada por eles, para os diversos pontos do palco, favorecia-lhes, ao mesmo tempo, a circulação em todos os sentidos, por entre as barras, compondo com eles os cenários, os quadros e as situações. Pretendeu-se oferecer ao espectador uma condensação dos espaços convencionais de uma corte, mostrando as diferenças nas relações de poder, onde cada participante ensaiava atingir o ponto mais alto.

No espetáculo, esses espaços perderam sua referência do real para condensar em um único elemento cênico, construído em ferro, desdobrável, que adotava formas diferentes para marcar os ambientes no jogo das personagens. As fotos abaixo mostram cenas das duas montagens (Figuras 1 e 2).

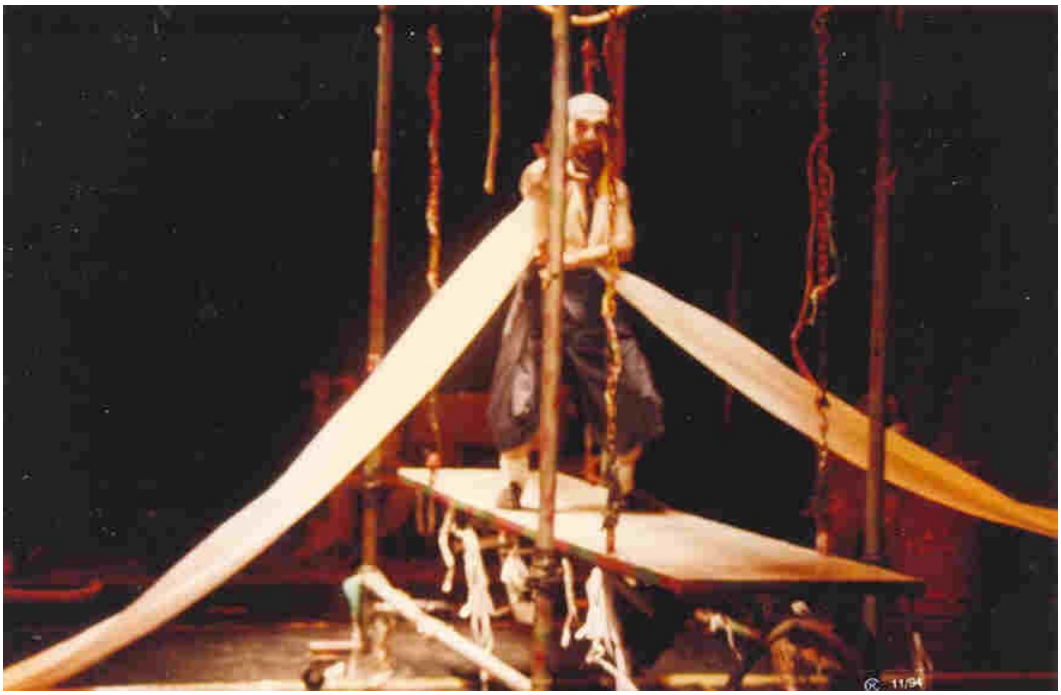
(Figura 1: *Mateus e Mateusa.* Foto cedida pela autora)

(Figura 2. Hoje sou Um; e Amanhã outro. Foto cedida pela autora)

Em *A Separação...*, o objeto que funcionava com as características de um carro mágico era ocultado ao público no início do espetáculo, encoberto por uma colcha de retalhos, permanecendo durante os dois primeiros quadros no fosso da orquestra, como se deu nas apresentações realizadas no Teatro Amazonas. A estreia, entretanto, ocorreu em um estacionamento de veículos que servia aos ensaios da Companhia havia algum tempo, e que era localizado num prédio antigo, dispondo de pé direito alto e de um grande salão em "L". No momento de sua aparição, o carro, também encoberto por pano, foi conduzido de uma das partes do salão diferente de onde se encontrava a plateia.

Construído, como a torre, em hastes cilíndricas de ferro, o carro trazia uma tábua de madeira montada sobre uma armação, também em ferro, colocada entre essas hastes, no sentido horizontal, suspensa por correntes que lhe conferiam a forma de um balanço de jardim. Além disso, retiradas as correntes, ele se transformava em uma gangorra, representando, esses dois elementos, não apenas os momentos lúdicos mas a instabilidade da casa. A tábua servia de assento e ainda como parte suspensa do palco onde se apoiava uma caixa de madeira, cujas paredes se desdobravam, à semelhança das caixas utilizadas em números de mágica. As quatro

hastes distribuídas de forma paralela sustentavam, assim, a armação, formando dois arcos no alto, representando o teto da casa. Sobre esse balanço, convencionado como piso da casa, servindo como sala de estar, quarto do casal, quarto dos criados, varanda, a própria casa, circulavam todas as personagens que mostravam continuamente a sensação de desequilíbrio (Figura 3).



(Figura 3. A Separação de Dois Esposos. Foto cedida pela autora)

Os dispositivos cênicos utilizados nos espetáculos, por suas articulações e desdobramentos, remetiam aos objetos construtivistas de Meierhold, estes inspirados nos *eciclemas*, plataformas sobre rodas servindo de palco aos acontecimentos trágicos, no teatro grego (Surgers, 2000, p. 24), nos carros da Idade Média e da Renascença (Meierhold, s/d, p.193-194). Uma associação mais próxima de nosso tempo localiza-se nos palcos improvisados pelos artistas do teatro mambembe, nos palanques e nos coretos de praças ainda existentes em nossos dias.

A metodologia adotada no desenvolvimento desses espetáculos procurava mostrar como, a despeito da economia praticada na representação, os signos plásticos, visuais, não-verbais teciam uma retórica que equivalia ao discurso verbal, linguístico. Nesse sentido, uma

forma aguda de semiotização é analisada que é a da reificação das personagens, em variadas formas, exigindo rigor do ator na sua apresentação enquanto objeto. Esse discurso evidencia a contradição à escritura dramatúrgica do século XIX, contradição que está no cerne da obra de *Qorpo-Santo*. Em *A Separação...*, por exemplo, atores alternavam o jogo, ora transformando-se em bonecos, manipulados por outros atores, ora interpretando personagens vivas (SANTIAGO, 2004: 122-124).

Uma segunda vertente é desenvolvida nas pesquisas da Companhia, que é a da observação das mitologias de alguns grupos indígenas. Como exemplo, cito o espetáculo Os teus olhos eu quero comer!... É bom!... ou Nem deus nem diabo em terra-bamba,[38] texto inédito de minha autoria, cuja estreia aconteceu no final de 1996, em um picadeiro, instalado em um balneário utilizado pelo SESC, que servia de espaço para apresentações de peças e outras atividades culturais. O texto compõe-se de nove quadros, assim distribuídos: 1 – Prólogo; 2 – A Festa; 3 – Mito 1; 4 – S O S, Doutor Branco!; 5 – Mito 2; 6 – Às armas, cidadãs!; 7 – Mito 3; 8 – Intermezzo do Figurão ou Civilizar é preciso!; 9 – Folias da terra (SANTIAGO,1996)[39]. Estruturados de forma intercalada, em que não há conexão aparente, segundo o modelo brechtiano, neles se vê a explicitação do jogo teatral.

Partes dos quadros que compõem o texto destinam-se a mostrar o encontro efetuado entre o branco e o índio, desde o início da colonização. Observe-se como exemplo, no Prólogo, um trecho do diálogo:

> Raio 4 [...] (*Focando sobre o Indígena-Narrador. Com aversão, dirige-se à platéia*) - Esses pobres animais não sabem mesmo o que aqui têm. Quanta estupidez! Quanta preguiça! (*Grita*) Ei, por acaso não queres conversar comigo?
> Indígena-Narrador (*ao ouvir os gritos do Raio 4 desequilibra-se. Dirige-se ao público, com ironia*) - Vejam quem quer conversar! Aqueles que vivem apagando a história da nossa gente! Pobres coitados, esquecem ou mesmo ignoram que cada pedaço de chão que pisamos, com pés nus sobre a funda marca de suas botas... [...] tudo o que comemos ou queimamos vem tecendo a nossa memória (1, p.10)

Em número de quatro, os Raios, representando os conquistadores, recebem didascálias orientando para o tom de sarcasmo e de agressividade, acompanhando o discurso provocador dirigido ao Indígena-Narrador. Este, por seu turno, mesmo demonstrando perda de equilíbrio

[38] As referências às duas últimas peças aparecerão, no texto, sob os títulos abreviados seguintes: *Hoje sou Um.... A Separação...*
[39] Os quadros serão referidos de 1 a 6.

do corpo na corda imaginária, mas munido de idêntica ironia, mostra em sua réplica reações de força e de nenhuma submissão, apelando para o envolvimento dos demais índios: "INDÍGENA-NARRADOR" (Dirigindo-se aos Bonecos-Indígenas) Ei, meus irmãos! Continuem a dançar (Agressivo). Peguem as tangapemas! (Os Bonecos-Indígenas iniciam a dança da guerra) (Id., ibid.), na tentativa de preenchimento do palco, e do arrefecimento de forças dos Raios. Diferentemente de *A Separação...,* onde atores são manipulados como bonecos, o boneco articulado nesta peça assume a função das personagens. O ruído do metal em que são construídos os Raios conquistadores evidencia as tensões do encontro com o colonizado. Aqui, os movimentos e os gestos agressivos dos Raios conquistadores-manipuladores ganham prolongamento nas palavras, onde se constata que

> Os materiais produzem a densidade necessária no jogo onde a personagem-objeto é manipulada e a tessitura de um emaranhado de relações se esboça. O uso dos bonecos, ao mesmo tempo em que retira a condição de 'humano' da personagem, instalando-a no universo dos objetos, transfere, segundo a visão do espectador, às personagens interpretadas por atores 'humanos', as mesmas características de bonecos. Além disso, o tom repetitivo do discurso, circulando por entre o grupo de bonecos, mostra que todas as formas de colonização se equivalem, opondo-se à ideia preconcebida das diferenças de colonizações, que considera umas de efeitos menos devastadores que outras. Um tom satírico orienta essas ações. Os bonecos, ao confundirem os sentidos do espectador, produzem a instabilidade e o riso (SANTIAGO, 2011: p. 158).

Outro dado importante a ser levantado em relação ao boneco é que, ao aparecer em cena sem movimentos, ele perde, em princípio, o seu valor de personagem, limitando-se à função de objeto. Observa-se, entretanto, que a força do objeto na forma de boneco se dá mesmo imóvel quando colocado em postura idêntica a do homem. Isso pode ocorrer tanto numa cena em que esses objetos atuam como duplos de outros bonecos, observando os espectadores ou o próprio palco, nos espetáculos representando a cultura branca (ainda em *A Separação...*), quanto em outras associadas ao espaço indígena. Nestas cenas, eles dividem o espaço e a atuação com outros atores 'vivos', intuindo atividades de colheita e preparação de alimentos ou participação nas danças rituais (*Os teus olhos*) (SANTIAGO, 2011:156)

Vêem-se, nas montagens referidas, objetos substituindo ou exercendo a função do texto e da fala, ou até mesmo do corpo do ator. Instrumentos musicais, a exemplo do tambor, da flauta, dos pratos adotam a equivalência de um texto sem palavras, ora as substituindo, ora as anunciando, conforme se viu nas falas das índias, resgatando a forma ancestral de comunicação

naquele espaço. Os objetos sob o domínio das índias, fazendo a intermediação da cultura branca e da cultura indígena, inscreviam-se como o texto da urgência das questões do território e da preservação das populações indígenas.

Outro importante uso dos objetos, em detrimento das palavras, ocorria na entrada dos Conquistadores (*Os teus olhos...*), onde a troca dos signos indígenas pelos do universo branco aparecia como texto transformador do espaço-tempo. A ação apresentava graus de apresentação passando de lenta a veloz e barulhenta, à medida que se concretizava a ocupação, marcada pela instalação de bonecos metálicos que, complementando o número de atores, e por eles manipulados, assumem as funções de Conquistadores. Isso tudo acontecia sobre o praticável, que ganhava o estatuto de segundo palco, como se pode observar na foto seguinte (Figura 4):

(Figura 4. Espetáculo Os teus olhos eu quero comer!... É Bom!... Foto arquivo cedida pela autora)

Algumas vezes, na peça, a exposição dos elementos das duas culturas se faz de forma a evidenciar a distinção de uma e de outra, como na elaboração da personagem Filha da Terra. Assim, embora ao surgir em cena a Filha da Terra tenha os "*traços da aculturação*", em contraste *bem marcado* com o figurino da Terra-Mãe, ao participar da *Festa da Puberdade*, ou *ritual da*

moça nova, quando se faz a recriação do ritual indicando a passagem da adolescente para o desempenho das relações familiares na comunidade, ela exibe o figurino e os adereços ligados à sua origem. Eles se encontram assim descritos: "A moça índia sai da choupana inteiramente pintada de preto, coroada com penas de arara. Traz muitos colares no pescoço e, dos ombros, caem penas de tucano estendendo-se sobre o corpo. Veste apenas uma tanga de tururi. Faixas enfeitadas com penas são presas aos seus braços e pernas" (SANTIAGO, 1996, p. 17)

Cenas simultâneas preenchiam os quadros de representação dos mitos no espetáculo Os teus olhos... O quadro 2, descrito acima, era marcado, de um lado, pela presença de atores caracterizados como índios descalços, vestindo tangas, exibindo pinturas corporais. Eles preenchiam o espaço de sons e de movimentos, cantando, dançando, buscando máscaras, adereços, objetos de percussão, preparando a atriz que representaria a Filha da Terra para o ritual da puberdade. De outro lado, viam-se os atores e os bonecos com os quais dividiam a representação dos Raios que, apossando-se dos praticáveis, lançavam insultos contra o Indígena-Narrador extensivos ao seu povo. O ator que representava a personagem ora devolvia as agressões dos invasores, ora estimulava os índios à dança e à realização do ritual.

O espetáculo enfatizava a representação dos mitos, compondo com eles quadros intercalados de *teatro dentro do teatro*[40].Para dinamizar o jogo, espectadores eram chamados a dividir a leitura com o Narrador-Indígena, que fazia a função de "diretor" da cena. O Espectador 1 e o Espectador 2 liam o texto orientados pelo Indígena-Narrador, sendo, dessa forma, por ele transformados em narradores. O Indígena-Narrador estimulava a distribuição do olhar de seus novos "atores" entre o palco onde se instalavam e o palco-praticável, em plano elevado, onde os verdadeiros atores do espetáculo interpretavam os mitos e, ainda, a plateia de onde eles, espectadores, eram chamados a se deslocar. Nesse jogo de inversão de papéis, o Indígena-Narrador exercitava o aspecto físico da palavra, propondo repetições de falas com modulações teatrais, assim como articulações claras dos nomes indígenas, de modo a fazer ecoar nos ouvidos dos espectadores as histórias míticas narradas.

[40] Cf. Patrice Pavis, 2001.

A presença dos materiais acima, na representação tanto da cultura branca quanto da cultura indígena, confirma a expressividade do objeto, que circula por espaços diversos ou mesmo divergentes. Com efeito, observa-se como, através de processos contínuos de ressemantização, eles se expõem aos olhos do espectador clamando por seu interesse na decodificação das formas e seus significados.

2. OBJETOS DE UMA DRAMATURGIA RECENTE

2.1. NÓS ATADOS

A peça *Nós Atados*, escrita em 2001, estreou no Teatro da Instalação em Manaus, em 2009. O folder (ou *flyer*) do espetáculo, na concepção lúdica de Rodrigo Verçosa e de Augusto Marinho, tinha a forma de uma dobradura contendo a cada abertura informações tais como elenco, ficha técnica, sinopse, e citação de apoio dos quais o Prêmio Miriam Muniz de teatro. Montagem, 2007. Transcrevo as indicações contidas no *flyer*:

> Título: Nós Atados; Texto/Direção: Nereide Santiago; Sinopse: As personagens, que se apresentam em caixas, num espaço que as oprime e que tolhe seus movimentos, não trazem a marca convencional de personagens. Ao ensaiar seus diálogos, no decorrer dos quadros que compõem a peça, ora elas tentam ganhar existência, enunciando arquétipos, ora se quebram ou se diluem. Nesses exercícios de sobrevivência, tratam de temas dispersos e elaboram críticas ao cotidiano de violência e de intolerância, lançando inúmeras questões ao espectador. O espetáculo traz à cena uma cantora e uma flautista que, junto com os atores, também se ocupam da percussão.

A maioria das vezes, grande parte do elenco[41] se encarregava das funções técnicas[42], prática adotada na companhia, o que facilita sobremaneira as etapas dos diversos projetos assim como maior percepção do conjunto da encenação.

[41] O elenco de *Nós Atados* compunha-se dos atores Augusto Marinho (Ulysses), Fabiene Moraes (Sabina), Vera Gomes (Lia), Rodrigo Verçosa (Jonas), Gorete Lima (Ator 1, Atriz B), Fadul Moura (Ator 2), Raquel Costa (AtrizA), Lucyanne Afonso (Flauta, Percussão), Myriam Chaves (Canto)

[42] Cenografia - Nereide Santiago/Augusto Marinho, Figurino – Augusto Marinho, Confecção do Figurino, Dione Maciel, Adereços- O Grupo, Iluminação - Nereide Santiago, Maquiagem - O Grupo, Sonoplastia- Cleonor Cabral/Nereide Santiago, Contra-Regra - Gorete Lima/Yro dos Anjos/Raquel Costa/ Fadul Moura, Edição Gráfica - Augusto Marinho/ Rodrigo Verçosa, Divulgação – O Grupo, Assistente de Direção - Cleonor Cabral, Texto/Direção - Nereide Santiago.

As caixas, com paredes em material transparente, foram concebidas para expor as personagens como figuras vivas de vitrines, às vezes em lentos e repetitivos movimentos, evidenciando a circularidade como marca temporal (Figura 5). Por outro lado, ao espectador sugere-se a opressão no espaço que dificulta a comunicação entre as personagens. O texto, estruturado em quatro quadros, é também distribuído de forma circular. Assim, o Quadro 1, apresenta as personagens das caixas, Ulysses, Lia, Jonas e Sabina, articulando espécies de monólogos entrecortados, imprimindo-se uma ordem de cruzamento das falas.

O espetáculo *Nós Atados*, encenado pela Companhia Teatral A Rã Qi Ri, era marcado pela economia de elementos cênicos, à semelhança das outras montagens do grupo. Quatro praticáveis elevados, construídos em ferro e em madeira, os do fundo do palco em maior altura, sustentavam módulos transparentes representando paredes, com uma única abertura, colocando-se um ator e uma atriz em cada um deles, em pares assimétricos.

O texto, em distribuição não-linear, orienta o leitor para uma dificuldade na comunicação. Construído em quatro quadros, o primeiro tece um jogo com monólogos intercalados entre as quatro personagens, Ulysses, Sabina, Lia, Jonas, que assim escapam aos diálogos, muitas vezes dirigindo-se à plateia, como nas réplicas a seguir:

[…] **SABINA** (*Ar assustado)* - ... Era tanta a força que não pude desviar o caminho!... Eles me forçaram mesmo a me plantar aqui, como vocês estão vendo!

.....[...]

SABINA
(Fixando o público.) - Assim, já que cheguei até aqui, preciso, com urgência, e por razões de princípios, justificar a minha vinda. Quero que vocês saibam que não admito estar plantada aqui por, simplesmente, estar. Quero assumir a responsabilidade por isso!
.....
[…] **ULYSSES**
- Mas, voltemos aos fatos, à realidade! (*Observando, por algum tempo, o palco, a platéia, a olho nu e, em seguida, com a luneta.)* Uma realidade: Eu existo! (*Gritando.*) Estou aqui! [...]E a minha nudez, que pode lhes parecer miserável, me favorece... (*Olhando com exagero o corpo, contorcendo-se, fazendo gestos desajeitados.*) ...me proporciona uma melhor visão do corpo... como se nunca o vira antes!...Como um espectador atônito! (*Olhando para a platéia.*) Isso pode me assegurar que vocês também existem. (*Com entusiasmo.*) Logo, penso! (*Eufórico.*) Vocês estão aí! (*Volta a percorrer, detidamente, com os olhos, a platéia.*) (SANTIAGO, no prelo, 10-12)

Ligia Andrade (2009), leitora-espectadora, no dizer de Ubersfeld (1982), do texto Nós Atados, em que analisa a dificuldade de manifestação de cada personagem e o desafio de superação para estabelecer a comunicação, assim se expressa:

> Os diálogos alternam-se como num tabuleiro de xadrez, onde a cada lance corresponde um prisma do jogo ou manobra do jogador, mas o que parece estar de fato em xeque é a própria existência das personagens (Ulysses, Jonas, Sabina e Lia, além das demais). Isto dá o tom às constantes trocas de turno de suas falas, acompanhadas de mudança da iluminação e do foco. Cada lance do jogo corresponde a um leve movimento no espaço cênico, o qual embora pareça privilegiar o isolamento e o monólogo interior, prima pelo constante esforço em busca do diálogo e do outro (ANDRADE, 2009).

Durante grande parte do espetáculo, o cenário se apresentava da forma como se vê na ilustração abaixo:

(Figura 5. Espetáculo Nós Atados. Foto cedida pela autora)

Segue-se um quadro com diálogos para a dupla feminina, primeiramente, e depois para as personagens masculinas. As falas, ditas em diagonal, não se cruzam, seguem paralelas, sempre

dirigidas à personagem que, mesmo não se envolvendo na cena, produz reações com movimentos do corpo. O pretendido interlocutor esvazia, por sua vez, o discurso e o estatuto da personagem, dirigindo-se, também à personagem ao lado. Locutores de rádio (Ator 1, Ator 2, Atriz A, Atriz B) interferem, no proscênio, para teatralização das ações das personagens, seguidos de uma cena com a reunião das quatro personagens iniciais. No terceiro quadro, os materiais do cenário se ampliam, as caixas-casa-vitrines fazem comunicação por meio de uma passarela, em sequência, primeiramente aquelas colocadas ao fundo do palco. No quarto e último quadro, esses elementos recuperam a forma inicial com a presença das quatro personagens do prólogo ou primeiro quadro, ficando, contudo, os pares em caixas trocadas, que ensaiam discutir com o espectador as ações transcorridas.

Observe-se que, no espetáculo *Nós A tados*, tanto os bastidores quanto as transformações de cena eram expostos ao público. Os atores na função das personagens, nas eventuais saídas da cena, permaneciam no palco durante todo o espetáculo, ora assistindo à representação, enquanto espectadores, ora realizando as mudanças do cenário. Aí se incluíam uma cantora e uma flautista que operavam igualmente a percussão. A luz e a sonoplastia dialogavam com a representação. As paredes transparentes funcionavam como espelhos que amparavam os gestos dos atores, mas ao mesmo tempo deformavam seus corpos desdobrados em máscaras, ou em fragmentos de objetos e, também, se impunham como obstáculo retardando suas falas. Apresentando-se o texto escrito com repetições, pausas e lacunas, os objetos e os movimentos dos atores se inseriam como outro texto que resgatava a sua precariedade. Em suas Crônicas sobre o V Festival de Teatro da Amazônia, o mediador do corpo de jurados, Gilson de Barros, afirma:

> Essa era a visão do espectador. Movimentos? Poucos. Apenas os habitantes dos incômodos cômodos de plástico e metal, agiam e se mexiam dentro de seus limites, tentando desatar seus nós diante da gente.
> Hermético, o texto criou várias imagens, levantou questões, sem nunca dar caminhos ou soluções. Isso me incomodou. Expondo esse incômodo, no bate-papo, recebi de resposta, da autora e do grupo, um sorriso simpático, leve e amigo. Entendi. Senti. (BARROS, 2008, inédito)

Cabia aos atores "espectadores" que permaneciam no palco a narração dos fatos contidos dos diálogos bem como a representação de clichês do cotidiano. O que seria uma

provável narrativa trágica transformava-se em apelo ao cômico na representação dos assassinatos com uso de máscaras. As cabeças de Lia e Jonas são atiradas aos espectadores, cabeças ocas e inúteis, denúncia da banalidade do crime e da intolerância. O movimento com os duplos ganha, contudo, aspecto lúdico, revolvendo as sensações epidérmicas do espectador que não escapa ao riso.

2.2. A BUSCA

O espetáculo *A Busca*, cujo texto finalizei em 2006, estreou no Teatro Amazonas em 22 de janeiro de 2011 e ainda hoje cumpre apresentações em espaços do centro e da periferia. As reações da plateia foram animadoras. Afinal, um trabalho ao qual o grupo dedicou um ano de produção, com inúmeros ensaios e oficinas extensas teve lotação completa, tendo contribuído para isso, é certo, a gratuidade da apresentação como contrapartida da premiação do projeto PROARTE de Montagem 2009, instituído pela Secretaria de Estado da Cultura do Amazonas. A produção coincidiu com a realização, em maio de 2010, do 2º. Seminário Construção e Desconstrução no Fazer Teatral, quando foi convidado o ator Sergio Siviero, do Grupo da Vertigem.

Ampliando o exercício com a palavra, assim como a ausência desta, o espetáculo se apropriou de vários recursos no desenvolvimento da pesquisa, incluindo, nesse aspecto, a questão da recepção. Seguindo a trilha de *Nós Atados*, com elementos do teatro contemporâneo, considerando-se a encenação que se abre aos vários tipos de abordagem da história da encenação, olhados, contudo, com olhos investigativos, reflexivos sobre o sentido mesmo dos elementos que integram o feito teatral, o espaço, o ator, a palavra, o objeto, o espectador[43].

No folder de *A Busca*, constam as informações[44], das quais extraio a sinopse:

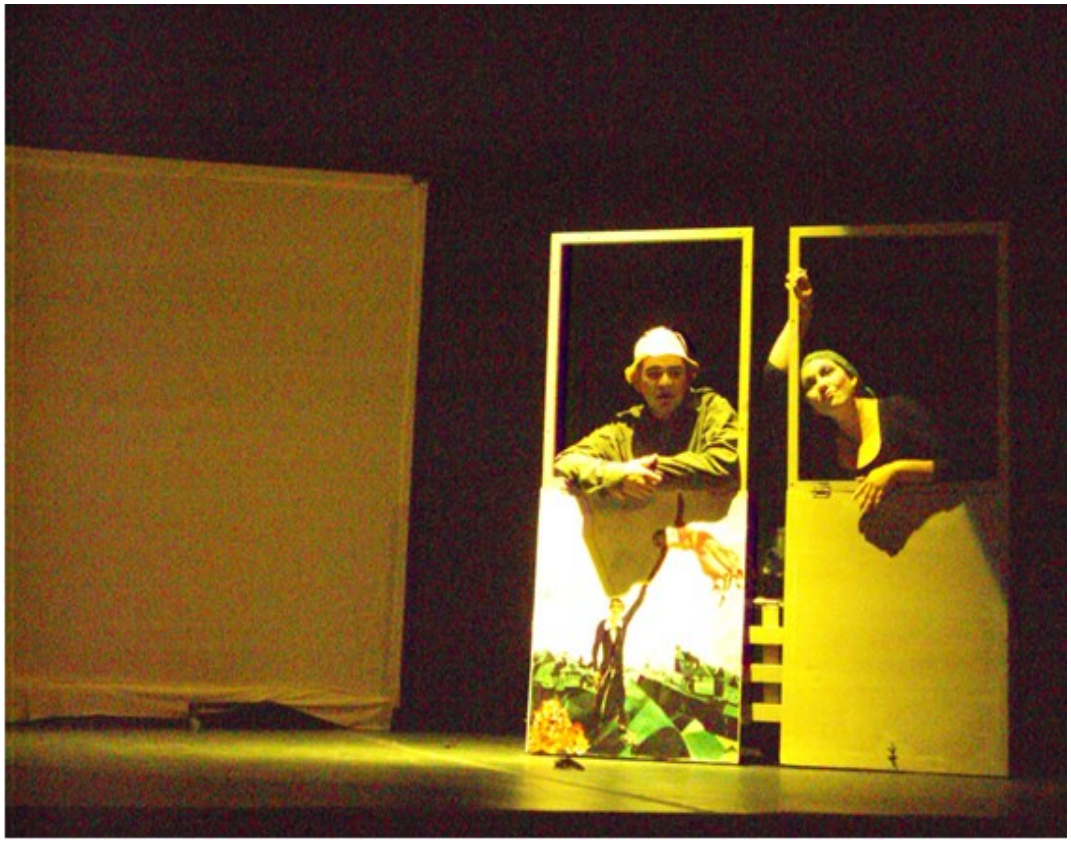
[43] Cf. Hans-Thies Lehmann, Teatro Pós-Dramático.

[44] Elenco: Irma-Rosejanne Farias, Lugo-Augusto Marinho, Clara-Gorete Lima, Zama -Rodrigo Verçosa, Viajantes: Gorete Lima, Rodrigo Verçosa, Rosejanne Farias, Augusto Marinho, Vera Gomes, Fabiene Priscilla, Racquel Costa, Joice Caster, Melqui Lopes, Thiago Batista, Apresentadores: Vera Gomes, Fabiene Priscilla, Racquel Costa, Joice Caster, Melqui Lopes, Percussionista-Thiago Batista. Assistente de Direção-Cleonor Cabral, Texto/Direção-Nereide Santiago, Vídeo 1: O rio, Atores: Fernanda Dias Seabra / James Fortes, Direção: Elisa Bessa / Fotografia: Jr. Rodrigues, Vídeo 2: Em Marte. Animação: Marcos de Paula.

> O texto *A Busca*, classificando-se como não-dramático, característico do teatro contemporâneo, apresenta quadros que recriam a angústia de personagens em contínuo deslocamento no espaço e no tempo.
> Irma e Lugo, descontentes com o repentino desaparecimento de seus amigos, levam para a cena discussões diversas que invadem os quadros à medida que o casal, em viagem constante, segue o rastro deixado pelo outro casal em fuga, na esperança de encontrá-los e obter uma razão, um propósito para tudo o que está acontecendo.

O espetáculo *A Busca* associa o uso de outras linguagens artísticas como vídeo, além de diversas formas de expressão teatral como teatro de sombras, teatro de bonecos, pantomima, intercalando-se os quadros, valorizando o movimento e o gestual dos atores. A sua apresentação pode se dar tanto no palco italiano, como foi na estreia, quanto numa semi-arena. A música ao vivo, uma atriz, no papel de cantora, acompanhada de percussão, em determinados quadros, e a sonoplastia gravada se somam igualmente à narrativa do texto. Faz-se o jogo com boneco, utilizado em substituição à atriz, chamando-se o espectador a entrar na dança. A percussão do cajón é também utilizada na passagem de alguns apresentadores com suas placas anunciando os quadros.

As transformações espaciais produzidas no espetáculo são operadas pelos próprios atores que manipulam os objetos à medida que circulam nos espaços variados, auxiliados pela iluminação e pela música. Seguindo uma linha de esvaziamento do palco, os atores trabalham com esses elementos de cena, desdobrando suas formas à vista dos espectadores, atribuindo-lhes diversos significados. Observe-se a fotografia de uma das cenas do quadro "*Voltar a olhar o rio*" (Figura 6):



(Figura 6. A Busca. Foto cedida pela autora, Elisa Bessa)

O texto *A Busca* é estruturado em um prólogo, um intermezzo, seis quadros e um epílogo. Quatro personagens (Irma e Lugo, Clara e Zama) atuam em pares independentes nos quadros que tratam espaços e tempos diversificados. Nesses espaços, pode-se ver um bar, uma varanda, um banco de praça, a margem do rio, uma estação, todos eles representados de forma econômica. Os signos temporais se alternam em amanhecer, entardecer e noite.

Produzindo uma marca de circularidade do tempo e de mecanização imposta pela repetição, as personagens exercitam diálogos sem palavras e utilizam objetos e o corpo de forma pantomimesca na narrativa das tensões da espera e da partida.

Elisa Bessa, que atuou com parte do grupo atual, no antigo Teatro da Aliança Francesa de Manaus, interpretando funções na peça *As Relações Naturais*, de *Qorpo-Santo* (1978), e *As Desgraças de uma Criança* (1976), de Martins Pena, em sua apresentação do catálogo comemorativo dos vinte anos da companhia, faz a seguinte afirmação sobre A Rã Qi Ri:

> [...] vem realizando projetos inovadores, originais, diferente do que se faz em teatro convencional, com fins comerciais. Trata-se de um teatro moderno, experimental, cujas montagens circulam por diversas artes: vídeo, dança, música, artes plásticas, numa constante preocupação com a pesquisa e a busca pelo rigor e a seriedade em seus trabalhos.
> [...] procurou sempre valorizar a palavra e os espaços, através do corpo do ator em relação aos objetos. Essa valorização se dá pelo jogo de cena onde os objetos são ora reconhecíveis na sua significação convencional, ora ressemantizados, transformando-se em objetos polissêmicos.

Parece desnecessário afirmar que a descoberta da dramaturgia (subestimada por alguns) de José Joaquim de Campos Leão foi prazerosa e motivadora na montagem de sua peça, quando projetávamos, igualmente, a encenação de *Mateus e Mateusa*, abandonada naquele momento pela perda do espaço das atividades do grupo.

Para concluir, e para satisfazer o desejo do grupo, duplico as palavras do historiador, dramaturgo e encenador, Jorge Bandeira (2011), que aqui nesta revista, em edição anterior, declara algo tão expressivo quanto generoso sobre o trabalho: "O texto [...] é como um patchwork, um caleidoscópio [...] o espectador acompanha fugas e desaparecimentos, num jogo lúdico onde o ator caminha para um nada, [...] os personagens ecoam vertentes teatrais de um Ionesco ou de um Beckett [...]" (BANDEIRA, 2011, p.179)

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Ligia Karina Martins de. Apresentação da peça *Nós Atados*. 2009 (No prelo)

BANDEIRA, Jorge. A busca do teatro de Nereide Santiago. *O caminho de Santiago*. In Revista Ensaio Geral, Volume 3, no. 5. Belém, Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte. Escola de Teatro e Dança. Jan-jul/2011.

BESSA, Elisa. *Apresentação de A Busca*. In Catálogo comemorativo dos 20 anos da Companhia Teatral A Rã Qi Ri. 2012 (No prelo)

BOGATYREV, Petr. *Les Signes du théâtre*, in Poétique n º 8, p. 523, Paris Seuil, 1971

BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre Teatro*. Problemas 1. Lisboa, Portugalia Editora, s/d.

HUBERT, Marie-Claude. *Les grandes théories du théâtre*. Paris, Armand Colin, 1998

IONESCO, Eugène. *Les Chaises*. Théâtre I. Paris, Gallimard, 1962

KANTOR, T. *Leçons de Milan*. In: Les Voies de la création théâtrale.18. Paris, Éditions du C.N.R.S,1993

LEHMANN Hans-Thies, *Teatro Pós-Dramático*. Trad. Pedro Sussekind. São Paulo, Cosac & Naify, 2007

MEIERHOLD, V. E. *Teoría teatral*. Editorial Fundamentos, Madrid,s/d.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Direção de Tradução: J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo, Perspectiva, 2001

QORPO-SANTO. *Teatro Completo*. Rio de Janeiro, Serviço Nacional de Teatro/Fundação Nacional de Arte, 1980

SANTIAGO, Nereide. Tese de Doutorado. *A problemática do objeto numa experiência de teatro brasileiro: do universo burguês aos mitos amazônicos*. Université Stendhal. Grenoble 3. (França) 2004.

SANTIAGO, Nereide. *Nós Atados*. Manaus, 2001, no prelo

SANTIAGO, Nereide. *Os teus olhos eu quero comer!... É bom!...ou Nem deus nem diabo em terra-bamba*, 1996 (Inédito)

SURGERS, Anne. *Scénographies du théâtre occidental*. Paris, Armand Collin, 2000.

UBERSFELD, Anne. *Lire le théatre*. Avec une post-face à la 4e. edition. Paris, Éditions Sociales, 1982

FOLCLORE E CULTURA POPULAR NA DRAMATURGIA DE RAIMUNDO ALBERTO[45]

Raimundo ALBERTO[46]
raimundoalberto@gmail.com

Desde a infância sou apaixonado pelo folclore e a cultura popular, especialmente os de nosso tão rico imaginário amazônico. Entenda-se, aqui, como *folk-lore* (conforme sua etimologia inglesa), o "conjunto das tradições, conhecimentos ou crenças populares expressas em provérbios, cantos ou canções" (*apud* Aurélio), inclusive permanecendo, na mor parte das vezes, sob a forma oral, como registro de um povo específico, de uma época histórica ou de uma determinada região.

Ao contrário dos artistas que têm endereço e identidade definidos, e legam à posteridade suas obras autorais, os que brotam e vicejam no seio do próprio povo se expressam, em geral, de modo anônimo, por meio de lendas, crenças, costumes e outras formas diversas de criação artística. Todas essas manifestações culturais tiveram, em suas origens, um ou mais criadores e foram geradas, possivelmente, em um momento fugaz de entretenimento. Todavia, desde logo, essas criações originais começaram a ser transmitidas de gerações a gerações, que lhes alteraram formas e conteúdos ou lhes acresceram mais e mais contribuições criativas.

Compreende-se como cultura tudo aquilo que os seres humanos recriam, com sua inteligência, imaginação e sensibilidade, transformando, em uma coisa bela, divertida ou utilitária, as matérias-primas colhidas na Natureza em seu estado bruto. A cultura popular teria, no caso, sua expressão artística concretizada por meio de obras feitas com barro, palha, madeira etc., mas, também, com a sua realização imaterial em artes desprovidas de interesses autorais, como a literatura de cordel; o teatro nos picadeiros de circos ou nas ruas; os mamulengos; as encenações de marujadas, reisados, pássaros, bois bumbás ou pastorinhas; os acalantos e canções

[45] Texto apresentado no III Seminário de Dramaturgia Amazônida, maio/2012.
[46] Bacharel em Literaturas Brasileira e Portuguesa pela UFRJ (1978), ator, diretor teatral, dramaturgo, poeta, letrista, romancista, crítico e pesquisador das artes cênicas. Diretor do Instituto Cultural Chiquinha Gonzaga.

de roda, calangos, emboladas, desafios; danças como o carimbó e o marabaixo; procissões como o sairé; enfim, uma cultura que assimila elementos folclóricos ou com estes se confunde.

Com as devidas exceções, se a arte autoral é propriedade criativa de um indivíduo, a cultura popular, no entanto, é sempre manifestação coletiva. É evidente que o folclore e a cultura popular se interpenetram, não fossem ambas senão formas de criação feitas pelo povo, para o povo e com o povo, uma democracia que se concretiza na arte, ao contrário daquilo que, ao analisarmos o mundo atual, observamos como deficitário em vários dos sistemas políticos, econômicos e sociais em vigor.

Se pesquisarmos o acervo cultural popular e (pleonasticamente) o folclórico de cada região da Terra, encontraremos uma característica importante e comum a todos: sua universalidade. Seja na identificação do ser humano que, biológica e emocionalmente é o mesmo, em qualquer parte do planeta, variando apenas quanto aos seus hábitos, preferências, gostos, crenças, opções, mas em nada diferindo quanto aos desejos e paixões; naquilo que Jung e outros denominaram como o "inconsciente coletivo".

Assim é que se parecem a Mãe d´água, nossa Uiara, com as sereias dos gregos e suas odisseias; o Curupira, com os gnomos europeus; o Mapinguari, com o Abominável Homem das Neves, do Nepal, ou com o Pé Grande dos EEUU; a Matinta Pereira, com as bruxas ancestrais; e daí por diante.

A tia que me criou junto com a minha mãe – Clóris Guedes, Coló, personagem que deixou muita saudade e, por si mesma, permanece digna de um livro inteiro a narrar suas vivências – era um patrimônio vivo de lendas, crendices, remédios caseiros, banhos de ervas contra mau-olhado, além de canções desconhecidas que levou consigo, por que não as recolhi enquanto deveria; enfim, um vasto arquivo de tradições e manifestações folclóricas que ela havia colhido, ao longo de sua longeva existência.

Por outro lado, os lugares onde vivi, durante a minha infância e juventude, envolveram-me sempre em círculos de magia e encantamento, provindos da imaginação e criatividade popular.

Em Benjamim Constant, fronteira com o Peru e a Colômbia, o medo de visitar uma aldeia dos ticunas e sorver uma beberagem que eles ofereciam e fazia a pele da gente ficar cheia

de pintas escuras, para o resto da vida; ou sobre o que falavam os moradores do vilarejo, a existência de um imenso cão a rondar as casas das ruas em palafitas e que seria o Diabo, em uma de suas formas assumidas. Em Manaus, a história da parteira abordada por um rapaz, em um ponto de ônibus próximo ao porto, levada por ele ao fundo do rio para atender a uma mulher grávida (a boiuna) e que, ao retornar à margem, trouxe nas mãos pedras preciosas. Em Macapá, onde morei em frente à casa de Mestre Julião, o grande líder local dos batuques e do Marabaixo, as fortes impressões advindas da morte de um garoto, que fora ao mato balar passarinhos e do qual os vizinhos contavam que, em sua agonia, passara a se encantar e a tomar feições de ave. Em Belém, onde nasci, entre outras lendas urbanas, a da moça que pegou um táxi até à porta do cemitério, onde residia… em seu túmulo, ou da menina que levantou a mão com a vassoura para bater em sua mãe e ficou, para sempre, mumificada na igreja de Santo Alexandre!

Minha tia e uma senhora vizinha, à Rua Bernal do Couto dos anos 50, povoaram minha mente e meus sonhos com os contos da Carochinha (em versões de Andersen e dos Irmãos Grimm, certamente já bem modificadas, quando chegaram até elas), mesclados com os de botos conquistadores de mulheres, curupiras, matintapereras e do que mais havia para contar (e assustar). Em Imperatriz, ao ajudar uma freira a montar uma pastorinha, lembrei-me de todos os autos natalinos que a Tia Coló mencionava, além daqueles nos quais a minha irmã Carmelita, com bijuterias emprestadas, fazia a Cigana Rica.

Quando comecei a escrever para teatro, em 1972, todas essas experiências de mundos imaginários e encantados vieram contribuir para compor minha *MÃE D´ÁGUA*, texto com montagens premiadas, sobretudo a de Geraldo Sales com o Grupo Experiência (1980/81). Elas me ajudariam a formar, depois, uma verdadeira antologia folclórica em *ZAMA – UMA AQUARELA AMAZÔNICA*, também encenada pelo Experiência e que narra a epopeia do rio Amazonas, desde que nasce nos Andes, até morrer na pororoca e renascer como um grande mar. Nessa "viagem" aquática, o rio humanizado se encontra, entre outras representações folclóricas da Amazônia, com a Festa da Menina Moça dos índios Ticunas, com o Mapinguari, o Curupira, a Uiara, a Matintaperera, o Boi de Parintins, o sairé, a Cobra Grande, o Boto, o carimbó…

Minhas experiências com o pastoril amazônico, colhidas desde a infância, serviram-me de inspiração para *A ÚLTIMA PASTORINHA*, na qual uma freira, um professor e um grupo de

adolescentes tentam encenar um auto natalino, a um momento que já prenunciava o reduzido apelo popular e a ausência de qualquer apoio institucional. Vale salientar que, oriundos de Portugal, os pastoris brasileiros são muito assemelhados aos Ramos, manifestação natalina de Trás-os-Montes. No texto infantil *O CAMPEONATO DOS POMBOS*, encenado em Belém por Paulo Santana, estão presentes o carimbó, o boi-bumbá, o forró nordestino. *O MARABAIXO* é o tema principal de uma peça inconclusa, de 1973, mas a ser revista. *ÁGUAS DE OXALÁ*, apresentada em excelente leitura dramatizada no projeto Seleção Brasil em Cena, do Centro Cultural do Banco do Brasil, no Rio, dirigida por Stela Miranda, narra uma lenda muito ritualizada nos terreiros de Candomblé, sobre uma tumultuada viagem de Oxalá ao reino de Xangô e que resultou, pelo sincretismo religioso, na lavagem da igreja do Senhor do Bonfim, em Salvador. Em *SERÁ QUE VOCÊ CONVIDADO?*, a presença de dois exus é outra inserção folclórica na minha dramaturgia. Incelenças nordestinas são entoadas em *PRÓXIMO ATO, SUSPENSE*, enquanto lendas conhecidas perfazem a tessitura da infantil *CORRE, COELHO, JABOTI JÁ FOI*. Em *OS MANSOS DA TERRA*, um dos meus textos mais encenado nesses brasís, por aí afora, e encenado no Pará por Cláudio Barradas, as crendices, superstições, provérbios e ditos criados pelo povo dão o seu toque de cultura popular.

Apesar de domiciliado há muitos anos no Rio, continuo muito ligado à minha cidade natal, ao Pará e aos costumes de nossa Amazônia. Isso pode ser visto em *MODELOS ESPECIAIS* (ou – *CAMILA CLAUDEL, ÀS SUAS ORDENS*), em que uma garota com síndrome de Down, ativa, superesperta e independente, ao ficar órfã, viaja de mala e cuia para viver no Sul com a tia, uma famosa estilista, mas é por ela rejeitada e confinada à área de serviço. Para completar o preconceito, ao chegar à casa da tia, em uma noite na qual esta recebe alguns amigos, Camila dança, para a alegria deles e a fúria interna da anfitriã… O carimbó.

A valorização do folclore e a preocupação pela divulgação constante das diversas manifestações de cultura popular motivaram-me a fazer tais inserções, em grande parte das peças teatrais. A recepção de alguns espectadores a essa escolha, porém, nem sempre foi acolhedora. Há os que, eivados de preconceito, "torcem o nariz" para tudo que seja folclórico, considerado como algo anacrônico ou desprezível; os que aplaudem, como presença que deve ser obrigatória em tudo que se faz de arte na região, para ressaltar a chamada "cultura amazônica"; finalmente,

os que fazem prevalecer o bom senso – todo autor é livre na escolha de seus temas e no modo como vai desenvolvê-los, entretanto, vai tudo bem, igualmente, se ele privilegia os elementos do Folclore e da Cultura Popular de seu povo, de seu país, pois, assim, estará valorizando a preservação, a longevidade e, muitas vezes, o resgate histórico do que é, em instância final, um patrimônio cultural da Humanidade.

Livrar do esquecimento qualquer manifestação artística popular é propiciar, a esta, sua possível revitalização. Nenhuma expressão folclórica deve ser cristalizada no tempo e no espaço, ela pode se renovar, sem perder suas características essenciais. Isso, aliás, os próprios e anônimos artistas do povo já o sabem fazer muito bem, valendo-se, em seus eventos, da inclusão de novidades que lhes atraiam, no momento atual de suas vidas.

Aos preconceituosos, lembremos que a presença de elementos folclóricos pode ser constatada em peças de Ibsen, Strindberg, Shakespeare, Ariano Suassuna, dentre vários autores clássicos e outros, contemporâneos. Seja por meio da inclusão de canções e danças regionais ou de referências a lendas etc. Outros autores amazônidas, como Nazareno Tourinho, Marco Antônio, Ramon Stergmann, Márcio Souza bebem na fonte de temas históricos ou de fatos ocorridos no seio do povo, sobretudo aquele que se constitui pelas camadas mais pobres e carentes da população, ligando-se, portanto, ao que entendemos como cultura popular. Claro está, repetimos, que todo artista é e deverá sempre ser livre na escolha de seus temas e das ferramentas que deseje utilizar, no exercício da criatividade.

Ocorre frequentemente, no entanto, um fato curioso: muitos daqueles que dizem desprezar o Folclore, o fazem por mero desconhecimento do que seja uma arte verdadeiramente popular, pois, apesar de suas alegadas preferências artísticas, ao assistirem a um bom espetáculo (leia-se – bem cuidado, bem encenado etc.) do tipo a que estamos nos referindo, saem do teatro aplaudindo. Mera questão de *pré-conceito*, portanto, como no caso do maxixe, música da periferia urbana de fins do século XIX e começo do XX, que só passou a ser melhor aceito entre as elites, quando, causa de escândalo social, à época, a progressista então Primeira-Dama e admirável mulher Nair de Teffé levou Chiquinha Gonzaga a tocar esse ritmo no Palácio do Catete. As elites artísticas e sociais também mantiveram, nos anos 40-50 do século passado,

enorme preconceito contra o samba, como se escuta em recente gravação de Diogo Nogueira do clássico *Madame não gosta de samba.*

Muitas dessas pessoas, por outro lado, acabam por glorificar elementos artísticos de outra região ou de outro país e que são, na verdade, manifestações culturais de procedências bem populares, com raízes no folclore nacional e até no de outros povos. É evidente que, no cerne de toda arte, está uma origem cultural oriunda da criatividade popular.

Assinalemos, também, que nenhum texto teatral pode fugir a certas leis dramatúrgicas fundamentais. Uma delas, é a de que, nos minutos em que um espetáculo é montado, nada deve ser supérfluo, tudo deve ser integrado ao todo da encenação. A abordagem de uma temática de cunho folclórico, portanto, é válida se tal elemento fizer parte da ação e / ou do local em que o conflito básico do texto se desenvolve. Caso contrário, torna-se algo do tipo "para turista ver".

Finalizemos a lembrar que, como dito e sabido várias vezes, uma obra de arte é tanto mais universal quanto mais ela remeta seus fruidores ao pequeno mundo (o lar, a rua, a cidade) em que vivem os personagens de tal obra. São, geralmente, os mesmos locais afetivos dos autores ou criadores coletivos, dos seus amores, parentes, amigos, conhecidos. Como bem disse Fernando Pessoa, um dos maiores poetas da Língua Portuguesa, "o mundo todo cabe na minha aldeia".

REFERÊNCIAS

BUARQUE DE HOLANDA FERREIRA, Aurélio – *Novo Dicionário da Língua Portuguesa* – Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1ª edição, 1975.

NARRATIVAS INDÍGENAS NO TEATRO: DRAMATURGIA WAPICHANA[47]

Ananda MACHADO[48]
machado.ananda@gmail.com

Desde 2005, vimos trabalhando com narrativas orais através do teatro, o projeto iniciou com o povo indígena Guarani no Rio de Janeiro e, a partir de 2009, passamos a atuar em Roraima com os povos *Wapichana, Macuxi, Taurepang, Ingariko, Ye'kuana, Wai Wai, Sapara*, dentre outros. Além de recolher as narrativas e dramatizá-las com esses povos indígenas, trabalhamos a análise e divulgação do material. Assim os textos dramáticos, registrados em português e em língua indígena, servem não apenas como acervo, mas também como registro das narrativas orais e da própria língua indígena. Os textos ficam como documento e podem ser usados nas escolas indígenas pelos professores, sobretudo os de artes e de língua indígena.

O convite para expor no "III Seminário de Dramaturgia Amazônida" nos fez retomar esse trabalho de modo a nos concentrar nele para participar de uma mesa redonda e para a escrita deste texto. Somos gratos por essa possibilidade. Coincidentemente ou não, neste mesmo período conseguimos atender a convites para trabalharmos oficinas de teatro em duas comunidades *Wapichana*, em regiões diferentes, fato que nos reconectou com o assunto também por um viés prático.

O teatro foi uma das formas que encontramos para registrar e divulgar a memória indígena para as novas gerações conhecê-la e estudá-la. Partiu daí a necessidade do registro em língua indígena e em português dos textos apresentados no teatro. A questão inicial era: em que medida o teatro dos professores e alunos indígenas poderia adaptar e recriar suas narrativas orais

[47] Texto apresentado no III Seminário de Dramaturgia Amazônida. Maio de 2012.
[48] Doutora em História Social (UFRJ). Professora do curso Gestão Territorial Indígena, no Instituto *Insikiran* de Formação Superior Indígena, Universidade Federal de Roraima (UFRR). Endereço eletrônico: machado.ananda@gmail.com.

em contextos nos quais a televisão, entre outras instituições se faz cada vez mais presente nas comunidades?

Outro suporte de memória que vimos usando e tem funcionado bem é o registro audiovisual onde o som e a cena como um todo fica filmada para futuros estudos e divulgação tanto do nosso trabalho, como das narrativas e das línguas indígenas. O fato de conhecer a pesquisa *Memórias da Dramaturgia Amazônida: Construção de Acervo Dramatúrgico* despertou o desejo de incluir parte do material da dramaturgia escrita pelos povos indígenas, em Roraima, nesse acervo da Universidade Federal do Pará (UFPA).

Hoje, na universidade e nas escolas indígenas, uma das estratégias que vem funcionando é o trabalho com teatro, os professores perceberam que este pode ser também veículo de informações importantes, não somente nas apresentações, mas durante a vivência dos jogos teatrais e improvisações. Pelo teatro pode-se falar da realidade, das lembranças, das situações de repressão, se distanciando delas, representando-as e assistindo de fora para criticá-las e transformar o que for considerado relevante.

Como vimos nos dedicando a aprender a língua e a cultura *Wapichana*, trabalhamos mais com o material produzido por este povo. Percebemos que, pelas artes cênicas, pode-se afirmar a identidade *Wapichana* e divulgá-la também a outros povos para mostrar a história, a beleza das línguas e narrativas da família linguística *Aruak*. Muitas das vezes que escrevemos *Wapichana* neste texto, poderíamos também nos referir aos *Macuxi, Sapará, Waiwai, Taurepang, Ingariko, Ye'kuana e Yanomami,* respeitadas as especificidades de cada povo, já que temos atuado também com esses povos.

A partir de um texto pesquisado sobre o *Pawana* (um rito percebido como teatro do povo *Waiwai*) por Howard, resolvemos refletir sobre a referência de um teatro que não provocamos, existe por ele mesmo e que pareceu-nos interessantíssimo. Mesmo trabalhando apenas com um artigo escrito sobre o assunto, decidimos incluir esse material por considerar que pode fazer parte de uma dramaturgia específica e contextualizada.

Pontua-se a origem do teatro no Brasil como pela ação da Companhia de Jesus[49], a primeira dramaturgia escrita brasileira foi produzida pelos jesuítas, encenada pelos indígenas em suas línguas, com todos os personagens interpretados por atores indígenas e na hora de representarem eles mesmos, os personagens que eram os indígenas das peças eram associados ao demônio.

Pelo teatro e através de outras linguagens artísticas as informações entram por outros canais e talvez tenha sido para enfraquecer a cultura indígena que criavam os textos. Com essa pesquisa, a intenção é oposta a essa. Trabalhamos o teatro para divulgar a história indígena na Amazônia, com objetivo contrário ao dos jesuítas, para discutir nas comunidades sobre qual política cultural, de memória e de linguística poderia ser relevante. Este artigo vem também pontuar sobre o quanto elementos constituintes da história e das discussões dos problemas atuais do povo *Wapichana* na Amazônia, aparecem na produção dramatúrgica indígena.

DIVERSIDADE DE LINGUAGENS E POLÍTICAS LINGUÍSTICAS: REGISTRO DE TEXTOS TEATRAIS BILÍNGUES

A partir do tema contextual "Diversidade de Linguagens e Políticas Linguísticas"[50] no qual colaboramos em 2009, e realizamos oficina de teatro de bonecos, passamos a discutir pelo teatro uma série de questões. Uma delas foi sobre os problemas que surgem a partir dos casamentos interétnicos. Uma personagem cantava em *Wapichana*, e seu namorado entrava em cena dizendo: "Já não disse que não quero você cantando nessa língua feia!". Uma *Wapichana* se enamorava de um não indígena, seus avós não aceitavam e ela fugia de sua comunidade para viver com o namorado na cidade, dentre outras situações dramatizadas na ocasião.

É importante ressaltar como vimos desenvolvendo as oficinas, qual foi o clima do trabalho e as regras do jogo. Pois foi dos acordos no grupo, da igualdade entre as partes, da energia que o grupo todo precisou condensar, de discussão aprofundada sobre a temática: por

[49] Será que os indígenas já não faziam teatro, mesmo sem nomear assim, a "farsa" *Waiwai,* o uso de máscara entre os *Tikuna,* dentre tantos outros exemplos podem evidenciar a prática teatral pelos povos indígenas antes da chegada dos jesuítas.

[50] No curso Licenciatura Intercultural, na UFRR, os coordenadores do tema contextual eram os professores Cristovão Abrantes e Jovina Mafra dos Santos, nós apenas colaboramos.

que as línguas indígenas estão sendo menos usadas? E do relacionamento intenso provocado que surgiram os materiais para as cenas. Outro debate frequente é sobre o padrão de uso da língua e da cultura. Muito do que já foi controverso para as gerações anteriores, agora é aceito como padrão. Portanto, todos os usos das línguas e das culturas merecem ser considerados e válidos. "[...] Quando se lida com línguas minoritárias e ameaçadas, o purismo se torna prejudicial". (CRYSTAL, 2005, p. 111).

A oficina Diversidade de Linguagens, Políticas Linguísticas e Teatro de Bonecos foi desenvolvida em janeiro e fevereiro de 2009, no Instituto *Insikiran*. As duas turmas eram do curso de Licenciatura Intercultural. O objetivo foi identificar o teatro de bonecos como linguagem que pode contribuir na discussão sobre a diversidade de linguagens e questões linguísticas na escola indígena.

Nessas turmas deparamo-nos com um pequeno número de falantes de algumas das línguas indígenas. De uma média de sessenta alunos, cerca de doze, apenas, falavam suas línguas indígenas como primeira língua. Os demais acadêmicos indígenas eram monolíngues em português. Neste trabalho refletimos com os bonecos sobre as relações entre língua e identidade; criamos cenas que falassem da importância do uso da língua indígena na Escola. O teatro provocou também a reflexão sobre outros problemas vivenciados pelos professores indígenas e suas comunidades, como a influência da televisão e das igrejas, dentre outros.

Em uma das apresentações o personagem do tuxaua disse em cena: "a língua indígena não se discute, se fala". Nesta direção, na avaliação final, o aluno Vítor Juvêncio completou: "a língua não morreu, está adormecida. Basta retirar pra fora". Percebemos que muitos dos alunos falantes das línguas indígenas incentivavam os outros professores, mestres apenas da sua cultura, e não mais da língua indígena, a se dedicarem a aprendê-la. Outro aspecto interessante foi o de todos compreenderem as cenas apresentadas, mesmo quando aconteciam nas línguas indígenas para não falantes; neste ínterim o teatro de bonecos preenchia, pelo visual, algumas lacunas de comunicação.

Vimos na encenação do "Jabuti e da Onça" realizada na língua *Macuxi* que o teatro pode revitalizar pela oralidade, na adaptação, nesse caso de material que já estava escrito por um dos alunos. Nessa apresentação houve esforço pela parte dos professores não falantes da língua de

origem do seu povo, para ler e memorizar o texto na língua indígena. Um dos acadêmicos incentivou e ensinou aos integrantes do grupo como se pronunciar o texto em *Macuxi*. Quem não sabia que eles tinham decorado aquela melodia e texto apenas, sem conhecer a língua, nem desconfiou de que eles não eram falantes devido à excelente interpretação.

Em outros grupos de trabalho, no entanto, mesmo tendo quem interpretasse o personagem do narrador como especialista da língua indígena, os não falantes não quiseram a apresentação na língua indígena, o que evidenciou certa dificuldade de, na prática, valorizar as línguas indígenas e se esforçar para aprendê-las. A vantagem de uma proposta como essa é, além da reflexão sobre essa problemática, o fato da prática acabar mostrando a dificuldade que se tem em fazer um esforço e reaprender as línguas indígenas. Foram realizadas algumas oficinas em comunidades indígenas como: na Escola Estadual Indígena Genival Thomé *Macuxi*, na Comunidade Vista Alegre e na Escola Estadual Indígena José Viriato, na Comunidade Raposa, dentre outras que mencionaremos mais adiante.

Nas comunidades deparamo-nos com outras questões recorrentes em trabalhos anteriores, como os conflitos provocados pela presença de igrejas nas Terras Indígenas. Na Comunidade Vista Alegre, um professor perguntou no primeiro dia de aula se poderia dramatizar uma parábola bíblica. Respondi que um dos objetivos da oficina era chamar a atenção e fortalecer o uso das narrativas orais tradicionais *Macuxi e Wapichana*.

Depois, convencido pela importância de tal trabalho, o mesmo professor contou à turma Mãe do Campo, uma bela narrativa que ouviu do seu avô. Seu grupo, de todas as narrativas contadas, escolheu esta história para encenar e para isso desenvolveu a técnica do tetro de sombras[51]. Na comunidade *Tabalascada* uma criança contou-nos a mesma narrativa. No entanto, a imagem da Mãe do Campo era outra, completamente diferente da descrita pelo professor de Vista Alegre: um ser andrógino com cabelos para cima e alvoroçados, conforme confeccionou a silhueta. Para a criança de *Tabalascada* era uma criança bem baixa e "grossa" (musculosa). O que mostra a diversidade de versões e de possibilidades de interpretações e imaginários, mesmo tratando-se dos mesmos povos.

[51] Teatro que acontece no escuro. Entre a tela que separa os atores da plateia ficam silhuetas recortadas e atrás delas uma lanterna. O público assiste as sombras provocadas pelas silhuetas que se movimentam por detrás da tela. Existem várias formas de se fazer teatro de sombra, neste caso aconteceu assim.

Na avaliação de conclusão do trabalho em Vista Alegre, o mesmo professor acima citado abordou a questão da dramatização de parábolas na escola. Pensei, pensei e acabei respondendo que, como não vivia ali com eles, não seria a melhor pessoa para dizer, mas que de qualquer forma, considerava interessante ele apresentar o teatro das parábolas na sua igreja, porque quem vai lá, busca isso, mas que na escola o ideal é trabalhar as narrativas tradicionais, a criação de outras narrativas e a discussão de questões da comunidade pelo teatro.

Em Roraima há, algumas vezes, mais de uma igreja em cada comunidade: católicas e Assembleia de Deus. Em uma das oficinas, em parte do texto, a religião se fez forte e presente. Um dos grupos iniciou a apresentação com o sinal da cruz e outra oração em língua *Macuxi*. Mas o mesmo grupo, no final, apresentou um *Parichara*[52] comprovando que, mesmo com a presença de tantas igrejas nas Terras Indígenas, ainda se dança e canta o *Parichara, Tukui e Areruia.*

No trabalho com os professores da Comunidade Raposa prevaleceram as narrativas que falavam da origem do nome da Comunidade, do Monte Roraima, e da Pedra do Guariba. Os personagens míticos *Insikiran e Anike* não saíram de cena e fizeram parte das três apresentações. Com o retroprojetor da escola, o teatro de sombra ficou também colorido e as possibilidades técnicas aumentaram em relação às oficinas realizadas em outras comunidades. Todas as apresentações foram filmadas, editamos esses registros e produzimos material pedagógico para o ensino da língua *Macuxi* nas escolas indígenas da região.

Se o teatro durante o início da colonização era usado para catequizar e impor uma ideologia estranha ao universo indígena, para traduzir a crença cristã, hoje, pode trabalhar na direção contrária, para, como sugere Walter Benjamin, incentivar a "história a contra pêlo". Na escola indígena, por exemplo, o teatro pode ser mais uma linguagem que contribua na celebração-relação da comunidade com suas danças, músicas, narrativas e também ser mais um espaço para o uso e a divulgação da história, da língua e das narrativas.

Walter Benjamin (1985) critica as novas formas de informação, principalmente a jornalística, que é caracterizada pela brevidade e pela falta de conexão entre uma notícia e outra, em detrimento da narração, que é uma das mais antigas formas de comunicação. Para este autor, é com essa pluralidade, com a perda de memória, que os meios de comunicação jogam. Para ele,

[52] Dança tradicional dos povos *Macuxi e Wapichana,* muito praticada em Roraima.

a mídia é atualmente uma das principais colaboradoras na criação do imaginário social, ao matar a força germinativa das narrativas.

O mesmo autor, ao afirmar que a arte de narrar está em vias de extinção, está preocupado com o rompimento dos elos interpessoais dentro das comunidades. A narração é uma forma artesanal de comunicação que não só transmite como transforma o acontecido. O tempo da narração sempre foi associado ao tecer, onde o grupo compartilha as camadas translúcidas da narrativa, atingindo um estado de concentração e conquistando múltiplas possibilidades interpretativas e associativas. Nesta perspectiva, por que não buscar construir relações com a "arte de narrar" convidando os mestres narradores locais para a escola, para o audiovisual e para o teatro? E foi assim que trabalhamos no desdobramento da oficina, com os professores indígenas, em suas comunidades.

PAWANA: ESQUETES RITUAIS WAIWAI

Professor Herundino, nosso companheiro de trabalho, ao conhecer o teatro que vínhamos desenvolvendo, entregou-nos um texto chamado "A farsa dos visitantes entre os *Waiwai*". Como consideramos o material muito interessante, mesmo não tendo pessoalmente conhecido comunidades *Waiwai*, ou tratado sobre o assunto com alunos, cito aqui porque contribui na discussão de um acervo de dramaturgia amazônida.

"A que povo indígena vocês pertencem?" Essa é a primeira pergunta feita aos visitantes quando iniciam uma relação com os *Wawai*. Assim é aberta a "farsa *Waiwai*" segundo Howard (1993), na busca de contatos com povos distantes. A autora gravou e transcreveu oito "roteiros" de "cenas" improvisadas durante os diálogos nas "encenações" realizadas pelos *Waiwai* e seus visitantes.

Segundo a referida autora, o nome *Waiwai*, significa povo da tapioca e foi dado pelos *Wapichana*, seus vizinhos que ficaram impressionados e com a enorme quantidade de bebida que os *Waiwai* servem nas festas. No evento, conta Howard, interessa ao *Waiwai* saber que línguas falam os visitantes, sobre as identidades dos pais e antepassados, ressaltar os contrastes e similaridades.

> A caricatura joga com contrastes de identidade entre os Waiwai e grupos radicalmente "outros", que por meio de vários tipos de troca se capacitam a traduzir suas diferenças, fazer a mediação entre as fronteiras que os separam, e reformular suas identidades. Embora a improvisação se faça em meio ao riso e à algazarra, sendo definida como "brincadeira" e "farsa", ela toca em cordas sensíveis da cultura "séria" (HOWARD, 1993, p. 237)

A relação da cultura séria com o riso aparece fortemente em muitos outros roteiros de teatro popular. É curioso como o ato de "rir da própria desgraça" funciona na cena teatral como catarse, passando a imagem de liberação, de superação. Essas possibilidades nos fazem perceber como nós artistas, atores, dramaturgos, professores podemos "escapar à censura" e tratar de assuntos delicadíssimos e "perigosíssimos" brincando, fazendo a plateia gargalhar, se espelhar e quem sabe até transmutar com a cena.

Pela narrativa de Howard, há uma vontade forte de buscar outros povos para *waiwaizar* e assimilar. Nesse processo, o público fica às gargalhadas, ao entorno dos "atores" que evidenciam os defeitos dos visitantes. Os *pawana* rejeitam alimentos estranhos, tratando-os de modo impróprio. "Muitos dos atores que desempenham o papel dos visitantes vestem-se como sexo oposto: mulheres portam arco e flecha (que tentam grotescamente usar), homens chegam com roupas femininas e dando de mamar a bonecas" (Idem p. 243). No entanto, por outro lado, "nenhum '*Waiwai*' se traveste" (Idem ibidem).

Arranjos estranhos comprovam a ausência de gosto estético entre os visitantes, "um simples ornamento feito de cauda de tucano – peça masculina – pode bastar para indicar que a atriz está representando um 'visitante' homem" (Idem p.244). A pintura corporal também é bem aproveitada neste processo e poderia ser considerada como uma caracterização ou maquiagem na linguagem teatral: "seus rostos podem ser pintados com borrões ao invés dos desenhos finos costumeiros, ou podem estar completamente cobertos de tintura preta ou vermelha, como fazem as ameaçadoras tribos 'bravias'" (Idem ibidem).

"Panelas velhas e facões quebrados são oferecidos como 'novos em folha'" (Idem ibidem). Os *Waiwai* caçoam dos visitantes de todas as maneiras, chegam a dizer que não têm boca, "derrame bebida em seu ouvido – pelo jeito é por ali que ele bebe!" (Idem p. 246). E casamentos são cogitados: "*Pawana* 1: Minhas filhas me trouxeram para a festa de bebida! 'Mãe, vamos celebrar!' Elas me disseram! *Waiwai* 2: [achega-se a *Pawana* 1, sua esposa]: Ei! Escuta, que tal você se casar comigo? Eu te dou um saco de sal, se você concordar" (Idem ibidem).

Há também situações de visita de *Karaiwa* brasileiros "que os *Waiwai* também vêem como insuficientemente socializados, 'raivosos' e perigosos, tanto quanto fontes de poder exterior. A ignorância do 'chefe brasileiro' foi representada como um outro tipo de cegueira imposta por uma 'máscara'– neste caso, óculos escuros" (idem p.253).

"Inicialmente 'distantes' no sentido lógico, os visitantes terminam um pouco mais *waiwaizados*, como os *Waiwai* terminam um pouco mais como seus indisciplinados hóspedes. Eles intercambiam substâncias, permutam códigos de conduta: constroem seu 'parentesco' social" (SCHNEIDER, 1972 apud HOWARD, 1993, p 253). Essa aproximação, típica do teatro, do que é ao vivo, do que permite os encontros e trocas, foi também o que nos motivou a incluir este material neste texto.

Para concluir este breve estudo sobre o *Pawana,* que reiteramos, é apenas uma revisão bibliográfica da obra de Howard, buscamos entender como esse povo pensa sobre o conceito de encenação. Esta é "descrita pelos *Waiwai* como 'brincadeira' (*esemañitopo*) e 'farsa' (*etaporetopo*)". Howard pontua que, diferente dos rituais introduzidos pelos missionários, que têm outros objetivos, a maioria dos ritos *waiwai* são para produzir a 'alegria' (*tahwore*).

Como anunciamos na introdução deste texto, mesmo pontuando questões sobre outros povos, o enfoque maior seria dado ao estudo com o povo *Wapichana*. No caso do programa de extensão que abordaremos na sequência, a experiência acontece com dois povos indígenas porque, dentre outras razões, foram com os quais tivemos mais contato, começamos a estudar as línguas e tivemos mais orientandos.

PROGRAMA DE VALORIZAÇÃO DAS LÍNGUAS E CULTURAS MACUXI E WAPICHANA

Como fomos convidados por esses povos para uma parceria de trabalho, criamos no Instituto Insikiran de Formação Superior Indígena, como projeto em 2009 e depois programa de extensão em 2010 o "Programa de Valorização das Línguas e Culturas *Macuxi e Wapichana*" para promover ações de preservação do patrimônio cultural desses povos. Com as ações do programa trabalhamos mais de 500 horas, com 35 turmas, uma média de 200 alunos indígenas e de 150 não indígenas. Contamos com a parceria da Organização dos Indígenas da Cidade

(ODIC), com o Conselho Indígena de Roraima (CIR), com a Organização dos Professores Indígenas de Roraima (OPIRR) e o apoio do PROEXT MEC SESU (edital 2011).

Uma das ações do programa, desenvolvidas em 2010, foi o projeto "Narrativas Orais da *Tabalascada*: representações teatrais". Nesse processo, ouvimos as narrativas *Macuxi e Wapichana,* buscamos relações entre o passado e o presente; registramos essas memórias também na língua indígena para que os jovens guardem informações preciosas sobre suas origens, os valores dos povos *Macuxi e Wapichana* e seus sonhos.

Do teatro e da dramaturgia produzida ainda temos o desejo de encenar na língua *Wapichana*, pois quase todas as peças foram apresentadas em português, exceto "Vida Tradicional". O professor Tenisson Raposo Felipe e o grupo de alunos da Escola Estadual Indígena Ednilson Lima Cavalcante, que encenou "Curupira", quer filmar a peça na mata, próximo a uma laje alta, muito parecida com a da narrativa contada, trazendo a encenação para um cenário "natural". O que nos pareceu interessante já que vimos filmando, fazendo pequenas edições artesanais, e buscado relacionar a linguagem teatral com a audiovisual.

Ainda na comunidade *Tabalascada*, foram escritos e encenados outros textos com cenários e temas locais como a existência de um antigo lixão na Terra Indígena, com falas do personagem prefeito "mas se retirar o lixão daqui, o que as crianças vão comer?". Nesse caso, o teatro permitiu a retomada de questões que as lideranças indígenas enfrentaram ao defender seus direitos e pontuar detalhes que apenas quem sofreu conhece.

Em 2011, desenvolvemos a pesquisa Narrativas Orais Indígenas e Educação Patrimonial, projeto com apoio do IPHAN, pelo 2º edital Preservação do Patrimônio Cultural Brasileiro, e conseguimos levar ao lixão e filmar narrativas de lideranças sobre os problemas deixados no lugar, o do não pagamento da indenização pelos danos causados à comunidade, dentre outras histórias.

Texto interessante, também encenado pelos alunos e professores, foi o que retratou um dos momentos da demarcação da Terra Indígena *Tabalascada*, quando um coqueiro foi derrubado no quintal de um senhor que brigou pela linha demarcatória ter passado justamente sobre sua árvore. O cenário foi um croqui desenhado no chão evidenciando o conflito social vivido naquela ocasião e em determinado ponto geográfico específico.

O Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) inaugurou, recentemente, o inventário da Diversidade Linguística, para que as línguas indígenas sejam registradas e continuem vivas. Acreditamos que mesmo antes dos povos em Roraima entrarem com solicitações de registro de suas línguas, a dramaturgia em língua indígena poderá ser uma forma de coleta de material. Mas outras políticas linguísticas precisarão ser cada vez mais inclusivas para lidar com esses desdobramentos. Incentivar a pesquisa científica, e histórica das línguas indígenas de forma a engajar toda a comunidade e assegurar as condições necessárias para a sobrevivência das línguas e dos povos que as falam, mesmo socialmente inclusos em sociedades com mais população, é fundamental. E nos processos de trabalho que mencionamos, até então neste texto, o teatro vem contribuindo nessa direção.

> É preciso considerar as imensas dificuldades que os líderes tradicionais e, de forma geral, a faixa de população mais idosa encontram para continuar transmitindo, nas formas de enunciação que eles ainda perpetuam e em acordo com parâmetros estéticos tradicionais, todo o conjunto de conhecimentos e valores que desejam passar às novas gerações. Jovens que estão hoje mais interessados em se apropriar de modos de ser da população não indígena, especialmente se não encontram como perspectiva de futuro, a possibilidade de fortalecimento social, político e econômico na vivência de suas próprias formas de pensar e viver (GALLOIS, 2006, p.34).

Há então, de fato, necessidade de valorizar os conhecimentos indígenas manejados pelos mais idosos, registrados e transmitidos oralmente. Por isso, o estudo histórico ora proposto quer partir desse movimento de ouvir os senhores da memória e divulgá-la em outros suportes como o escrito, o teatral e o audiovisual.

O POVO *WAPICHANA*, SUA RELAÇÃO COM O ATO DE NARRAR E O TEATRO

O povo *Wapichana* associa a palavra à alma, o ato de falar bem é pré-requisito para evolução do ser humano e é indício de sabedoria. Então, no teatro, o tratamento do texto é fundamental e pode ser, quando bem trabalhado, espaço privilegiado para se fazer ouvir e produzir poesia.

Para início de conversa, no trabalho com os *Wapichana*, nos perguntamos sobre o porquê de, a cada ano, as narrativas e as línguas serem menos faladas nas comunidades indígenas, principalmente nas mais próximas às cidades e pensamos sobre a necessidade de serem criados espaços para o uso social dessas línguas e histórias.

Em nossa pesquisa, vimos fazendo de forma sistemática e desejamos explicitar aqui o exercício de contextualizar o lugar e a forma em que os textos foram produzidos. Com a discussão teórica que nos propomos a evoluir aqui queremos mostrar a importância e a especificidade que pode ter a dramaturgia para a vida e a memória dos povos. Para isso, conseguimos juntar duas lutas: a em prol do teatro e da memória e a pelo fortalecimento do uso das línguas e narrativas *Wapichana* nas comunidades indígenas e nas cidades.

A pesquisa que começamos recentemente sobre a história social do povo *Wapichana* foi inicialmente bibliográfica, depois fizemos e pretendemos continuar a fazer entrevistas com os senhores da memória que lembram e contam as narrativas, algumas até que nunca foram escritas, obtendo assim referências a serem usadas na construção de um roteiro que poderá contribuir com o trabalho de desenhar como as artes cênicas, no caso de considerar a "contação de história" como arte cênica, vinha sendo usada e provocar essa evolução no uso da língua e narrativa indígena entre os *Wapichana*.

Os textos que formam nosso acervo, além de analisados podem ser encenados com a devida autorização dos autores, observando-se que a respeito da questão indígena a legislação quanto à autoria e ao direito de imagem tem suas especificidades e tensões. Outra forma de reativar os textos antigos escritos é sugerir que os autores indígenas dialoguem com os autores que escreveram sobre seu povo e com os "senhores da memória" *Wapichana*. Sugerimos que nossos alunos se inspirassem nessas fontes para inaugurar novos textos dramatúrgicos que tenham teor historiográfico e contribuam para reflexões acerca da memória e da história indígena na Amazônia.

Trabalhamos a conjugação dos nossos saberes referentes ao teatro, com os dos alunos e os dos narradores, com a idéia de transcrever, não apenas o saber deles, nem o nosso, mas o produto de nossas negociações éticas e estéticas. Buscamos sempre problematizar nossa

intervenção ao tentar encontrar as chaves mestras que permitem ler os diferentes contextos, com seus riscos empíricos, seus códigos e seus silêncios.

Busca-se com esta metodologia uma ação mais política do que técnica. Sonhamos um engajamento duradouro nosso e da comunidade: que essas não só acompanhem, como sejam autoras explícitas de projetos que queiram mobilizar todos os aspectos da cultura, desde os modos de percepção, interpretação, construção e uso.

O trabalho aqui realizado fundamenta-se na nossa sensibilidade treinada no teatro-educação para observar e tentar multiplicar as diferenças e os vários sentidos possíveis das diversas culturas. Tentamos, com a parceria dos alunos e de especialistas em narrativas orais, perceber como juntos podemos construir novas formas. Buscamos as relações mais simétricas possíveis, uma vez que consideramos esses narradores intelectuais autorizados e especialistas em sua cultura. Nos nossos encontros, buscamos a melhor forma de lidar com as relações de poder nas comunidades, uma vez que somos todos sujeitos e não objetos do processo.

Acreditamos e defendemos a idéia de que o patrimônio cultural dos povos indígenas merece estudo aprofundado por eles mesmos e por pesquisadores seus parceiros, de preferência convidados por eles, com devida análise e divulgação do conhecimento produzido. Por isso, nos dedicamos em aprofundar os estudos sobre a cultura *Wapichana*, já que cada cultura indígena tem suas especificidades.

Se considerarmos que a estética das narrativas está sempre associada à ética, como o teatro e o vídeo, poderiam provocar o exercício de multiplicá-las e desterritorializá-las[53], correndo os riscos inevitáveis de tais iniciativas? De alguma forma, enfrentamos a dificuldade de trabalhar com contínuas fragmentações e produzimos o encontro conflituoso entre campos semânticos diferentes. Mas, por outro lado, divulgamos e contribuímos para que estas narrativas possam entrar para o conjunto de narrativas da Amazônia e da humanidade, que tratam de algumas questões que são inerentes a todos os seres humanos.

Consideramos que também somos ouvintes especializados, embora de um modo diferente do da maioria que interage com nossos narradores, nos momentos das narrações. Buscamos entender tanto o nosso papel como o dos outros ouvintes e a importância do

[53] Chamamos de desterritorializar a ação de retirar a narrativa do território, do contexto, do conjunto de elementos simbólicos, espaciais e culturais que a cercam.

imaginário compartilhado. Percebemos, com este processo, estar legitimando um patrimônio, fortificando assim esses narradores e povos locais.

É importante lembrar que a escrita entrou nas comunidades *Wapichana*, em Roraima, nos anos de 1950. Hoje, buscamos entender em que grau a produção escrita, seja ela originária do teatro ou não, dialoga com outras linguagens. Percebe-se que mesmo letrados, os *Wapichana* continuam tendo a oralidade preponderante no seu cotidiano, por isso o trabalho com teatro combina, porque a dramaturgia prevê a interpretação, a fala a partir do texto escrito e a escrita a partir da cena. Defendemos então a hipótese de que os *Wapichana* fazem parte de sociedades orais que apenas usam a escrita, vivem uma fase de transição, que tem inclusive seus perigos, uma vez que a capacidade de uso da memória oral diminuiu e a escrita ainda não assumiu o papel de registro de determinados conhecimentos.

Para pensar sobre a relação dos *Wapichana* com o audiovisual pontuamos que, no mundo todo, a maioria das redes de televisão comerciais desconhece as narrativas locais, sua programação consiste de uma grande quantidade de enlatados trazidos de países estrangeiros captados diretamente através de antenas parabólicas. Por isso, fala-se da televisão como instrumento alienante, por transmitir apenas protótipos e valores exógenos às culturas locais.

Salvo poucos exemplos, apesar do alto custo das boas produções televisivas, há um espaço pouco aproveitado pelas produções regionais. Esperamos contribuir para que as narrativas indígenas passem a compor acervos e sejam apresentadas no teatro e filmadas para uma maior presença das narrativas e línguas locais da Amazônia, para que estas também sejam conhecidas pela arte que pulsa entre seus rios, florestas e lavrados. O material filmado que circula nas comunidades vem sendo bem recebido e muito assistido. As crianças e jovens interessam-se e gostam de ver sua língua e cultura na televisão.

As teias dramáticas engendram um sem número de narrativas interligadas que espelham também as trocas vividas entre os povos. Em alguns casos, tornando visível o processo de imposição sociocultural e, em outros, ressaltando a resistência e a beleza dos mitos de origem *Wapichana.*

> Como diz o morador da comunidade Serra do Truarú, o ex-professor de língua *Wapichana*, senhor Erasmo da Silva Ângelo, os alunos quase não dão importância para o ensino da língua, quando é somente através de tradução de palavras, frases e outros, o

> que gostam mesmo é de estar expondo em público seus trabalhos na prática (ANGELO, 2012, p.25)

O trabalho da professora Fátima, da comunidade Serra da Moça merece ser aqui mencionado, uma vez que ela conseguiu que seus alunos falassem a língua *Wapichana* no teatro e tomassem gosto por estar em cena e por falar a língua de origem do povo *Wapichana.* Ela desenvolveu seu projeto pedagógico na Escola Estadual Indígena Índio Ajuricaba, quando aluno do curso Licenciatura Intercultural, orientada por esta professora que vos escreve.

Consideramos particularmente interessante que uma das histórias recontadas por este povo Amazônico *Daninhau Makunaimy ik* (os filhos de Macunaíma) tem uma estrutura parecida com uma narrativa Guarani *Kuaray e Jaxi*, que trabalhamos no teatro com professores Guarani de Santa Catarina em 2007. Ao mesmo tempo, a dramaturgia que compartilha elementos do imaginário Guarani, explica a origem de *Insikiran e Anike*, personagens míticos que protagonizam várias narrativas do povo *Macuxi.* No texto teatral, o narrador evidencia essa questão "essa é a história do nascimento dos filhos de *Makunaimyy, Anikê e Insikiran* conhecidos pelo povo *Wapichana*. Apesar de Anikê e Insikiran terem outros tipos de história conhecidas pelo povo *Macuxi*" (ANGELO, 2012, p.41)

Quando nos debruçamos sobre o trabalho com determinada língua e cultura, vivenciamos o reencontro com uma série de histórias e práticas culturais que se misturam a partir dos encontros entre povos. Muitas delas e dos mais diversos conhecimentos ainda estão nos lugares de memória, mas nem em todos os lugares físico-concretos. Por isso, também, antes que as memórias se esvaziem dessas lembranças, precisamos evoluir esse estudo.

O texto *Índiasnau Mari´kinhau py Nikiari ik, Na'ik Baukuupau Indio Tupy Tym* (As índias que cuidam de seus animais e de sua natureza juntos com o índio Tupi) encenado pelos alunos *Wapichana* e escrito e língua indígena pela professora Fátima conta de como a harmonia entre homem, mulher e natureza é fundamental para construção da felicidade. Tupi, o protagonista sai para caçar e três belas indígenas o convencem a ficar com elas e proteger os animais. O personagem Tupi, que é nome também de uma família linguística, nos faz pensar na história das línguas da Amazônia, uma vez que durante praticamente 100 anos falava-se o Nheengatu, língua geral de origem Tupi. Dessa forma, os intercâmbios culturais entre os povos ficam evidenciados no teatro, como resultado da confluência de vários elementos de povos

portadores de diferentes saberes e tradições, assim, tanto o teatro como a sociedade caracteriza-se pela pluralidade de manifestações culturais.

A pesquisa histórica que vimos fazendo produz dramaturgia sobre a qual pensamos ser subsídio para os professores indígenas trabalharem suas aulas de história, artes, língua portuguesa e a disciplina de língua *Wapichana*. Mas reconhecemos que estamos no início, três anos de trabalho é ainda muito pouco diante das possibilidades que vão se abrindo.

Nosso objetivo, como vimos frisando, é chamar atenção para a importância histórica e atual das línguas e narrativas indígenas em suas culturas, sociedades e fora delas, mas sabemos que existem muitos líderes indígenas na atualidade e até povos inteiros que desconhecem a língua de origem de seu povo.

Não queremos com o trabalho criar uma escala de valores e nem criticar ou culpar quem ainda não fala língua indígena. Até porque sabemos que a língua de muitos povos, com o assassinato da sua no Brasil, se tornou a portuguesa. Desejamos sim que as comunidades e pessoas que reconhecerem o valor que as línguas indígenas têm, passem a retomá-las e assim fortificar seu uso. Se a história não aconteceu da forma que gostaríamos, cabe a nós construir então daqui para frente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Escrevemos, pesquisamos, temos consciência de que textos acadêmicos são importantes na formação do intelecto, mas não são os que podem, em curto espaço de tempo, sensibilizar a população em relação à "ecologia lingüística"[54] (CRYSTAL, 2005) e a importância da diversidade sociocultural indígena.

Os povos indígenas constituem um indicador extremamente sensível da natureza das sociedades que com elas interage. O Brasil – e dentro dele a região amazônica – se revela no relacionamento com os povos indígenas. Nesse contexto, estudar a dramaturgia dos povos

[54] A UNESCO elaborou um "*Livro Vermelho das Línguas Ameaçadas*", reflexo da crescente conscientização que o problema está a despertar. Os linguistas acreditam que, das 6800 línguas vivas existentes, podem desaparecer, antes de 2100, entre 3400 e 6100, o que supera a conhecida estatística de uma língua extinta a cada duas semanas. (Disponível em<http://mc.jurispro.net/inicio.htm> acesso em 04/04/2011).

indígenas não é apenas procurar conhecer o "outro", o "diferente", mas implica conduzir as indagações e reflexões sobre a própria sociedade em que vivemos. Esta é, portanto, a perspectiva do artigo que aqui apresentamos e do trabalho que desejamos continuar desenvolvendo.

Planejamos organizar materiais audiovisuais e blogs nas línguas indígenas para que essas novas tecnologias contribuam e sejam mais um espaço de uso das línguas e culturas indígenas. Como era objetivo deste texto, fizemos um esboço da metodologia que vimos trabalhando nas oficinas de teatro e citamos algumas experiências relevantes que foram realizadas nos últimos cinco anos.

Em relação aos paradigmas vindos dos movimentos interculturais, deixamos algumas questões em aberto: como estabelecer mudanças na relação de mais de 500 anos de desigualdade social? Se o espaço das fronteiras é o espaço da criação do novo, como ultrapassar determinadas ideologias que nos dominam? Para um projeto ser intercultural, no sentido mais amplo do termo, não deveríamos todos falar as línguas uns dos outros? Por que então só a língua dominante, no caso a portuguesa, tem de ser aprendida pelos indígenas e os diálogos só acontecem nela? Tratar destes assuntos significa falar de relações de poder nas quais as instituições e identidades negociam a coexistência.

Os indígenas que trabalharam conosco adaptaram e criaram narrativas, na busca de uma forma *Macuxi, Wapichana*, dentre outros povos em Roraima, de se fazer teatro de bonecos e teatro com o corpo em cena, poética e engraçada, passando pelos caminhos das culturas e das línguas indígenas. Ouvimos sobre apresentações teatrais que já aconteciam, mesmo antes da nossa chegada a Roraima, com cenas nas quais casas eram de fato queimadas na encenação, tal como foram no processo da luta pela Terra Indígena Raposa Serra do Sol. Percebemos que semeamos mais algumas ideias e, hoje, ainda não conseguimos mensurar a dimensão de como evolui o trabalho com teatro nas comunidades indígenas; mas ouvimos sobre a existência de frutos espalhados pelos territórios.

Apostamos desde o início na continuidade deste trabalho, na mobilização dos *Wapichana* e de outros povos em Roraima, para valorizar suas línguas, suas formas de transmissão oral, seus diferentes modos de pensar, se expressar e organizar o conhecimento. Como texto dramático, trabalhamos: "a origem das línguas indígenas em Roraima", *Ya'kru e*

Yako (texto que busca sensibilizar para a necessidade de cuidado com o lixo), "Pode acontecer com você ou com seu vizinho" (texto sobre a problemática do alcoolismo) dentre outros materiais que analisaremos em outro artigo, mencionamos aqui apenas para traçar um panorama dos temas abordados.

Continuaremos a nos apresentar como parceiros das comunidades e das escolas indígenas, para articular nossos saberes com os deles, e construir um espaço intercultural o mais equilibrado possível, no qual os *Wapichana*, dentre outros povos, possam decidir como, quem, em que língua e porque trabalhar juntos, quais ferramentas e técnicas consideram mais apropriadas para somar à sua educação tradicional e melhorar as condições de vida de suas comunidades nas suas relações internas e com a sociedade regional.

Sonhamos, junto com eles, em montar um Grupo de Teatro *Wapichana* que crie repertório e possa circular com apresentações na língua, nas várias comunidades. Paralelamente, seja em língua indígena com breve síntese explicativa, seja em português, o teatro poderá apresentar-se nas escolas e outras instituições da sociedade não indígena, principalmente na região das comunidades, para valorizar e divulgar a cultura *Wapichana.*

Percebemos a relevância de pesquisas como *Memórias da dramaturgia amazônida: construção de acervo dramatúrgico*, no âmbito da Universidade Federal do Pará e desejamos implementar na Universidade Federal de Roraima a organização e catalogação, enfim, criar um banco de dados com textos dramáticos indígenas, dentre outros, principalmente da região Amazônica, informatizado; para facilitar o acesso e a análise do material encontrado; e divulgar o acervo para o uso da comunidade em geral, inclusive para que o material contribua no processo de implementação da Lei 11645/2008 que obriga o ensino da história e das questões indígenas em escolas não indígenas.

REFERÊNCIAS

ANGELO, Maria de Fátima da Silva. *Fortalecer a Língua e a Cultura Wpichana na Comunidade Serra da Moça.* Trabalho de Conclusão do Curso Licenciatura Intercultural, UFRR, 2012.

BENJAMIN, Walter. *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura.* 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1985:197-221 (Obras Escolhidas, Volume 1)

BOSI, Alfredo. *Colônia, Culto e Cultura. Dialética da Colonização.* Rio de Janeiro: Cia das Letras, 1992: 64-93.

BOSI, Alfredo. Anchieta ou as flechas opostas do Sagrado. *Dialética da Colonização.* Rio de Janeiro: Cia das Letras, 1992: 64-93.

CRYSTAL, David. *A Revolução da Linguagem.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

FREIRE, José Ribamar Bessa. *Rio Babel_ a História das Línguas na Amazônia.* Rio de Janeiro: Atlântica, 2004.

FREIRE, José Ribamar Bessa. *A Canoa do Tempo: Tradição Oral e Memória Indígena.* Segunda Edição revisada, Rio Branco, CDHI da UFAC, 2008 (no prelo).

GALLOIS, Dominique Tilkin (org.). *Patrimônio Cultural Imaterial e Povos Indígenas.* São Paulo: Iepé, 2006.

HOWARD, Catherine V. *Pawana: a farsa dos "visitantes" entre os Waiwai da Amazônia setentrional.* In CASTRO, Eduardo Viveiros de; CUNHA, Manuela Carneiro da. Amazônia: etnologia e história indígena. São Paulo: Núcleo de História Indígena e do Indigenismo da USP: FAPESP, 1993.

SPOLIN, Viola. *Improvisação para o teatro.* São Paulo: Perspectiva, 2005.

VICH, Victor & Zavala, Virginia. *Oralydad y Poder. Herramientas Metodológicas.* Bogotá. Grupo Editorial Norma, 2004.

DVD "Oficina de Língua, Narrativas Guarani, Meio Ambiente e Teatro de Bonecos", edição Satya Rheingantz e Ananda Machado, 2007.

DVD "Em que Língua Você Sonha", edição Ananda Machado, TVE, 2009.

O DRAMA AMAZÔNICO TORNAR O UNIVERSAL LOCAL POR UM LOCAL UNIVERSALIZADO (PEÇA-FILME DE SAULO SISNANDO)

João De Jesus Paes LOUREIRO[55]
jjpaesloureiro@gmail.com

Uma das qualidades da arte é a de revelar ao homem o significado de sua existência. Compreensão e conhecimento sensível. O modo produtivo de sua operação reveladora é através da criação de imagens. O artista se expressa criando imagens. E se expressa para fora de si, isto é, para além de si, uma impulsiva busca do outro.

A contemplação artística, processo dialético intercorrente com a expressão, é um ato igualmente complexo e não consumatório. Gera interminável produção de significações e significados. São atitudes que se concretizam através do artista e do espectador como indivíduos que são, ainda que tendo a universalidade do agrado sem conceito (Kant) garantida pelo efeito do juízo estético que os une. Sem que haja essa modalidade de relação – do eu para o outro e do outro para o eu - a obra de arte jamais se concretizará.

Ainda que, no plano produtivo da criação, existam regras configuradoras de cada arte, são regras que existem para serem violadas. É um processo de contínua reversão, na medida em que, para criar, devo agir com independência e originalidade, o que implica em romper com o que já existe no ato de fazer uma nova obra existir. Não se trata de ignorar as normas. Mas, sim, conhece-las para ter por onde agir e, ao agir, violar as regras que operativamente seguiu.

As regras não devem ser encaradas como obstáculos estéticos. Picos inatingíveis de cordilheiras ou covões de abismos. Ultrapassá-las faz parte do ato criador, à semelhança do

[55] Poeta, romancista e teatrólogo. Professor de Filosofia da Arte e Interpretação da Cultura Amazônica na contemporaneidade. Doutor em Sociologia da Cultura pela Sorbonne, Paris. Mestre em Teoria Literário e Semiologia pela PUC/Campinas/SP.

ultrapassamento de obstáculos epistemológicos em busca do conhecimento, como desejaram Francis Bacon (denominando de *ídola* -ídolos- a esses entraves à reflexão) e, de modo mais aberto, Bachelard, usando o conceito de *obstáculos epistemológicos*.

Sabe-se que o ato epistemológico, ainda que próprio do universo científico é explorado e se legitima pela ficção. Daí seu enquadramento no regime diurno, enquanto que o devaneio poético, criador de desejos, pertence, na voz do epistemólogo das poéticas e da ciência, ao regime noturno das imagens.

Na arte, o dogmatismo é produtor de limites. A bagagem cultural e histórica dos estilos é necessária, mas para ser recheada de novos conteúdos. Sendo um caminho, a arte é um caminho que caminha. Acompanha o dinamismo cultural no evoluir de sua história. Mesmo nascendo no instante intuitivo fruto de um movimento do espírito, ela se materializa contra o instante, visto que sonha com ser uma duração para sempre. O instante que se quer eternidade. Eterno instante. Afinal de contas, lembremos Suzanne Langer, para quem a arte é expressão simbólica de uma cultura. Não pode, portanto, estacar imobilizada em um instante do passado. O passado artístico, ainda que acontecido, mantém-se como presente do passado. E, através de sua incorporação receptiva no presente, torna-se um presente no presente.

O mundo se oferece como revelação e conhecimento. Não se discute mais essa assertiva. É desaconselhável apartar a relação associativa existente no processo criador de uma continuada reelaboração de preceitos estéticos e atualização de conceitos científicos. Esse movimento do artista, já que é de arte que aqui se trata, traduz operativamente o consagrado conceito de trajeto antropológico de Gilbert Durand, resultante das permanentes trocas no nível do imaginário que ocorrem pela exigência das pulsões subjetivas e assimiladoras, apelos objetivos que se originam no meio social, em constante processo de intercorrências.

Novos materiais exigem novas técnicas. Novas técnicas propõem novas reflexões em seu uso. Novos usos implicam em novas conceituações estéticas. Novas conceituações estéticas levam a novo rearranjo cultural. Novo rearranjo cultural permite novas conceituações estéticas. Novas conceituações estéticas abrem novas técnicas. Novas técnicas buscam novos materiais. E a

ciranda artísticas da busca do novo ressignifica os símbolos obrigando a novas atualizações conceituais do espectador.

A prudência estética vive de estéticas imprudências.

A imaginação criadora se formula por imagens que a estimulam. Há a criação de mundos, mitos, artes, conceitos. O poeta habita o mundo das imagens da palavra; o dançarino vive no mundo das imagens dos gestos; o teatro existe no mundo das imagens cênicas; o cinema acontece no mundo das imagens em movimento. O mundo da arte é constituído em uma interestrutura orgânica das mais inumeráveis imagens alimentadas pelo sentimento e sustentadas pela cultura.

No caso particular da arte do drama no teatro, são as ações dialogadas em conflito as diligentes tecelãs de imagens interestruturadas em cena. Uma forma de destino observa com seu olhar panóptico essas ações que devem ser plenas de consequências, pois o drama é uma tensão distendida. O drama amazônico que aqui se preludia propõe uma estratégia: ser amazônico quando o universal uniformiza; ser universal quando o amazônico isola e limita.

A teoria da Peça-Filme, de Saulo Sisnando, é um bom exemplo dessa operacionalização produtiva entre o local e o extra local, no âmbito daquilo que Pareyson denomina de *forma formante*. No processo formador, segundo Saulo, há procedimentos de inserção de técnicas cinematográficas na peça, propiciando nítida hibridização. O autor utiliza nesse processo, recursos audiovisuais, como *off*, projeção de vídeos e filmes, incorporação cênica de conceitos e técnicas tipicamente cinematográficos como edição, montagem, closes, *fades*, cortes, planos, contra planos, sequências, enquadramentos, etc. O escopo é o de atingir o "efeito cinema", que Saulo considera indispensável na poética da Peça Filme. Propõe uma estratégia transacional, sem sobrepujança de um com relação a outro. Essa ideia de transacionalidade pode remotamente ser encontrada em Antônio Machado, poeta e professor espanhol, quando tratou da relação de equilíbrio relacional entre poesia e filosofia. Saulo salienta, em sua dissertação de mestrado em arte, sob orientação de Wlad Lima, no Programa de Pós-Graduação em Artes, do Instituto das Ciências da Arte/UFPA, em janeiro de 2012, que nos vem servindo de documento referencial, ainda mais: *O que pretendo trazer à tona é o que chamo de "efeito cinema", que é a utilização de*

técnicas cinematográficas não apenas para que tolamente uma peça teatral se assemelhe a um filme, mas para que consiga catapultar a audiência à sensação que somente o cinema proporcionaria esta abertura para a "janela sobre os sonhos", como André Bazin definiu o cinema.

O comércio dos signos existe em potência desde sempre como possibilidade semiótica. Há, portanto, em decorrência disso, o que considero hibridismo ocasional e hibridismo intencional. Este é inerente à forma formante, à teoria da formatividade, portanto. Ao fundir as linguagens –teatro e cinema- o autor ressalva não estar propondo uma nova arte. O que deseja é buscar o efeito cinema no palco. Mas a forma fragmentária como que esse efeito é provocado faz lembrar o conceito de "representação desintegrada" formulado por Eisenstein, para situações fílmicas de sequências de imagens reunidas aleatoriamente, como no caso do massacre na escadaria de Odessa, do filme O Encouraçado Potenkim. Lembre-se, ainda, que no âmbito caleidoscópico das dialéticas reversivas, na madrugada da história do cinema ele apresentava uma forma de efeito do teatro. Agora, o que se propõe é um novo girar do carrossel dos sonhos: o efeito cinema no teatro. Com a diferença que, o efeito teatro no cinema foi considerado impróprio. Enquanto agora, o efeito cinema no teatro é proposto e se realiza como qualidade estética inovadora! O que mostra a imensa possibilidade do teatro em absorver novas linguagens.

Criar na Amazônia não significa isolar-se do mundo. Para inspirar-se nela ou fora dela. Pelo contrário, é uma instigante possibilidade de se ligar originalmente ao mundo, isto é, agir como se estivesse na aurora de um novo dia da criação. Ato criador que nascendo de uma necessidade interior (Kandinsky), como produção virtual do sentimento (Langer) efetiva-se de modo intercorrente com ser a expressão simbólica da cultura. Sendo assim, há de haver uma dialética reversiva entre a cultura local e a universal, fecundando o processo de gestação da obra no desejo orientado por uma técnica apropriada do artista. Talvez, essa possibilidade de criação a partir do local com uma dimensão universal, não decorra apenas do interesso ou desinteresse do artista, mas dos mundos que ele pode construir dentro de si, os quais levará para o mundo da arte que pretende criar. É uma opção construída pela emoção, conhecimento e técnica. Um desejo objetivado numa prática operativa. Para navegar no rio precisamos da competência de um desejo instrumentalizado. Para navegar no oceano, é necessário que o desejo venha sustentado na

competência de navegação para além-mar. Aqui não se preclara uma receita. Mas um portulano, uma carta de navegação. É uma escolha consciente ou intuitiva. Uma aventura.

Na proposta de Peça-Filme de Saulo, há uma nítida noção de transacionalidade entre o local e o extra local. A atmosfera local, dada pela linguagem, situações, tipos físico de atores, alusões, associações, é ampliada em escala pelo *efeito cinema* condutor da poética do espetáculo. O uso da linguagem cinematográfica não mimetizada, mas refundida, confere às imagens das cenas um cosmopolitismo comum ao cinema, arte essencialmente moderna e impregnadora, através das salas de cinema, seja da televisão, seja da internet. O cinema está constituído por um sentido universal de imagem que arranca a cena do local para um novo *ethos* de universalidade. Os recursos da linguagem cinematográfica e suas configurações estéticas fazem do teatro de Saulo uma cena que é harmonicamente universalizada seja a origem que tenha tido.

O hibridismo da Peça Filme, no ângulo aqui aberto, não tem apenas uma função de intercorrência entre a linguagem de duas artes. Vai além disso. Desabotoa a significação da cena para uma relação local/universal de caráter não conteudístico, mas de procedimento estético formal. Claro que é uma forma determinante de seu conteúdo, na medida em que esse conteúdo aciona sua forma. Mas é algo que aciona o processo formador, como na consequente proposição da *forma formada,* ainda apelando a Pareyson. É nesse ponto da obra formada que o processo de recepção é acionado. O espetáculo tem suas imagens recebidas como algo moderno e universal com naturalidade. Deve-se levar em conta que, em propostas que têm um caráter original e uma complexidade de referências estéticas inerente à sua intersignificação de imagens, a recepção se vai tornando mais compreensiva gradualmente no evoluir da experiência. O destino do novo é tornar-se norma incorporada.

Gerard Genette propõe a ideia do “arquileitor”, para designar aquele leitor capaz de perceber a riqueza múltipla de um texto. Já, Umberto Eco, em suas reflexões pelos “Boques da ficção”, fala do leitor padrão e do leitor modelo. Atribui a este a possibilidade de intensa recepção das qualidades textuais de sua leitura. Transpondo-se a figura do leitor para a do espectador, pode-se dizer que: o espectador padrão terá menos informações para usufruir plenamente da proposta da Peça Filme de Saulo, do que o arquiespectador ou o espectador modelo. Não digo

que a encenação se torne hermética ao espectador padrão. Apenas, as alusões a filmes da história do cinema, a transcriação de técnicas da linguagem cinematográfica, as simbologias paralelas a cenas marcantes de filmes, a impregnação nos personagens do charme das estrelas, etc., isso só poderá ser usufruído pelo espectador de cujo mundo faça também parte o mundo cinematográfico. Há, portanto, como em toda arte, pelo menos dois níveis de recepção: o que vem diretamente das cenas e o que vem delas e seus significados transignificantes. O óbvio e o obtuso (Roland Barthes) de quem vê apenas o que se vê, diferente daquele que vê o que está por trás e além do que se vê. Mais do que o conhecido hibridismo, há na estratégia de Saulo, a operacionalização metafórica de significados. Resulta em um caso do que se denomina de operacionalização de dupla dominante expressiva: teatral e cinematográfica.

Não se pode, no entanto, desconhecer que o suporte é o teatro. O palco. A cena teatral. Mesmo quando há imagens de filmes projetadas. Elas se incorporam no presente imediato da ação cênica, atraídas pela relação física com os atores e ambiente da cena. O lugar do teatro. Diferentemente do *efeito do real,* de Barthes, aplicado à literatura, mas extensível a outras artes, quando alusões à realidade dão credibilidade à ficção, na Peça Filme, o efeito cinema confere à cena o que denomino de efeito do irreal. Com isso propicia-se a "abertura para os sonhos", estado intermediário entre o real e o imaginário, pretendido pela poética do autor.

No teatro há a presença física do ator. No cinema, a virtual, ainda que a presença física tenha acontecido no instante da filmagem. Esse jogo de duas presenças – real e virtual – cria uma consequente presença dramática que legitima a proposta que é cênica e dramatúrgica. É Peça-Filme a se realizar no espaço cênico do palco. No entanto, a intersignificação de imagens ocorre de modo mais profundo do que apenas a projeção de cenas de filme no cenário. O mais original do procedimento está em estabelecer intercorrências simbólicas e referenciais entre linguagens ou instrumentalizações técnicas. Um modo de fumar, um jeito de olhar, atitudes comportamentais, a estatuária de um beijo, formas de suspeita, tipos de enredo, estratégias de expectativa, gestos de ironia ou deboche, enfim, uma urdidura de referências que não são circunstanciais, pois estão incorporadas no procedimento dramático. A transcriação de técnicas de câmera, iluminação, enquadramento, planos e efeitos, acentuam o hibridismo e fecundam o brotar de uma nova flor no jardim das delícias artísticas: a Peça-Filme!

Modo local de sentir a universalidade da expressão.

O Cinema é arte essencialmente moderna que permite a contemplação de suas grandes obras em qualquer lugar onde possa haver projeção em tela. E representa uma das maiores influências na arte contemporânea e sua cultura. Especialmente nas artes da família cênica. A obra de arte que nasce de criação individual vem socialmente e culturalmente condicionada. Funde na experiência que a determina essas duas dimensões: a individual e a social. É fenômeno gerador da conhecida reversibilidade dialética, que nasce da vivência sócio-cultural do autor geradora da obra, e do reflexo dessa obra na cultura e vida social. Sendo assim, o tempo que é próprio da arte incorpora tempos e espaços fora de sua situação de momento de criação. Eis, porque, o prosaísmo do mundo vaticinado por Hegel, esteja sendo diluído por essas novas formas de arte ou de expressões estéticas, criações do espírito do homem compensatória desse idealizado prosaísmo. Talvez, sejam mesmo reencantamentos do mundo por uma arte que se incorpora à realidade, ou que busca outras artes para uma expressão que tenha em sua própria história a substância criadora. Prelúdios de tempos de novas grandezas artísticas.

Hoje o artista discute a sua obra. Incorpora em sua imaginação novas formas e signos que nutrem seu imaginário. Sacrifica, muitas vezes, o artístico em busca da originalidade e da expressão. A liberdade de criação compensa a perda de transcendência do objeto estético e a crise do expressivo. As próprias exigências formais do que se denomina de impulso artístico ou intuição criadora provoca novas buscas formais e alimenta o desejo sucessivo de algo que se despoje das heranças renascentistas e vista o manto caleidoscópico da atualidade estética. São respostas à necessidade expressiva de cada artista, garantindo a inesgotabilidade fruidora, ao lado de fruições temporárias e fadadas a uma obsolescência em curto prazo. O cinema, por exemplo, muito mais do que o teatro, que por ele foi impactado, provocou, na ordem emocional, novos condicionamentos psicológicos de contemplação, diversos do que a arte até então exigia. Foi o teatro, no entanto, que ofereceu ao cinema as matrizes dramáticas que o substanciam.

Na história própria da arte tem prevalecido a atitude de reconhecer as contingências de cada nova época e desentranhar nelas as categorias e estratégias estéticas exigidas. Conforme o impacto cultural produzido por determinadas artes ou escolas artísticas que brotam, as relações

sociais são modificadas, assim como o conjunto de nossas experiências e o próprio senso de realidade de cada um é profundamente afetado. Na verdade, é o ser artístico em processos de instigações emanadas de signos plásticos, linguísticos e sonoros. A possibilidade de ser arte hoje ultrapassa o efeito da condição estética.

O drama amazônico de ser universal sem negar o local é como o encontro das águas de rios comum na região: encontrarem-se sem perder a individualidade na mistura desse encontro. Drama amazônico no sentido do *agonistes,* a tensão entre o que é e o que poderá ser. Ultrapassar o prosaísmo a que tantas vezes o local é reduzido. Buscar essa experiência local como componente da situação humana, traduzindo-o como impulso artístico original. Submeter as circunstâncias, estender e consolidar experiências, inventar formas de claridade que suplantem possíveis obscuridades na recepção. Apreender de outro modo experiencial a vida exterior. Criar obras intensificadas na prática reflexiva intercorrente com a ludicidade, no âmbito da inteligência racional, apelando ao espectador não só a fértil receptividade emotiva, como um gesto de compreensão intelectual. Na verdade, o drama amazônico é o equivalente ao drama do mundo do artista de nosso tempo: ressonhar uma arte indomável capaz de domar a égua selvagem da mercadologia prosaica destes tempos que nos são dados a viver, amar e criar.

A AMAZÔNIA TRANSFIGURADA NO TEATRO DE JOÃO DE JESUS PAES LOUREIRO[56]

Relivaldo PINHO[57]
relivaldopinho@gmail.com

Amados numes,
abraçai benévolos estas muralhas,
mostrai quanto nos amais.
Fruí os sacrifícios deste povo.
Dai-nos benevolente socorro.
Penetrai em nossos ardentes mistérios.
Lembrai-vos de nós.

Ésquilo, *Os sete contra Tebas.*

[...] *o senhor me desculpe, me perdoe, seu Major, mas não posso obedecer o Coronel. Nem que ele fosse General ou Marechal, isso era impossível! Por que eu não posso quebrar o encanto do meu sonho, a promessa do meu ritmo, a força de minha vontade, o amor da minha liberdade, isso eu não posso perder nem quebrar.* Benedicto Monteiro, *Verde vagomundo.*

Esse dia te fará nascer e morrer ao mesmo tempo.
Sófocles, *Édipo Rei.*

Este texto, pelo esquecimento, exibe para rememorar. Não como nostalgia, mas como apresentação, atualização, do esquecido. O estudo do teatro de João de Jesus Paes Loureiro ainda é, com a atenção que merece, inédito. O que não deixa de surpreender para um autor tão representativo das artes da Amazônia. Seu teatro, produzido a partir da década de 1970, é um dos mais importantes artefatos culturais para se pensar a representação que a região tomou nesse determinante período de sua história, especialmente pelo tipo de modernização que atingiria

[56] Texto apresentado no IV Seminário de Dramaturgia Amazônida, em homenagem ao poeta J.J. Paes Loureiro.
[57] Doutor em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Pará (UFPA). Professor do Departamento de Comunicação Social e do Mestrado em Comunicação, Linguagens e Cultura da Universidade da Amazônia (Unama). Autor, entre outros livros, de *Amazônia, cidade e cinema em* Um dia qualquer *e* Ver-o-peso. Belém: Instituto de Artes do Pará, 2012.

seus variados âmbitos; com suas concepções do autor sobre a região; e nos variados diálogos estabelecidos por ele com outras culturas e procedimentos teatrais.

No âmbito nacional "o que Sábato Magaldi denomina 'a pujança da dramaturgia brasileira' incluía Dias Gomes, Gianfrancesco Guarnieri, Vianinha, Augusto Boal, precedidos de Jorge de Andrade e Ariano Suassuna". Essa arte "comprometida com a denúncia da realidade brasileira [...] consegue um espaço sobranceiro porque fala dos anseios e dos pensamentos de um público que, a partir de 1968, será progressivamente silenciado pelo medo e pela repressão [...]".[58] Pertencente a esses decênios já bastante conhecidos como dos mais importantes do teatro brasileiro, os anos de 1960 e 1970, a dramaturgia de Loureiro, que se prolongaria nas décadas seguintes, começaria nesse período e estaria inserida nesse espírito pela presença da temática social e política, com o país e a região amazônica, nesses dois aspectos, entrando em um momento decisivo de suas histórias.

No Pará, de meados do século XX, já no final da década de 1950, mais precisamente em 1957, Benedito Nunes publicaria, em *A Província do Pará*, sua apreciação sobre a situação das artes no Estado e, esperançoso, mas realista, na ideia de um novo momento artístico anunciaria a "oportunidade, dentro em breve, de testar o nosso planejamento. Acaba de ser criado o Norte Teatro Escola do Pará, que poderá ser, mais tarde, o Teatro Escola da Amazônia".[59] É evidente que não cabe aqui uma revisão cronológica do teatro amazônida, ou paraense, mas o movimento citado por Nunes está intimamente ligado ao tema central deste texto, exatamente porque fora nesse Teatro que João de Jesus Paes Loureiro começaria sua atividade nessa arte, mas em um começo que, de participação no coro de *Édipo Rei*, peça que seria apresentada no Teatro da Paz e posteriormente em Santos, no âmbito do II Festival Nacional de Teatro de Estudantes, promovido por Paschoal Carlos Magno[60] em 1959, se converteria, posteriormente, no interesse em apreender o teatro pelo seu aspecto autoral. "Meu interesse [...] era ter a experiência pelo lado de dentro do palco, de dentro da encenação para a plateia, com essa experiência fortalecer meu texto, porque eu queria escrever para teatro, não era fazer uma carreira ou me engajar no

[58] COSTA, Marta Moraes da. Os últimos carros esvaziam as estações: teatro com política. *Fragmenta*, n. 16, Curitiba, 1999, p. 11 e 12.
[59] NUNES, Benedito. Inventário e planejamento. *In*: *Do Marajó ao arquivo*: breve panorama da cultura do Pará. Organização de Victor Sales Pinheiro. Belém: Secult; Editora da UFPA, 2012, p. 131.
[60] Cf. NUNES, Benedito. Francisco Paulo Mendes, para além da cultura literária. *In*: *O amigo Chico, fazedor de poetas*. Belém: Secult, 2001, p. 18.

grupo como ator, eu queria [estar] de dentro do palco, de ensaios, de valorização dos diálogos e foi essa experiência que me ajudou muito"[61], diria ele.

Reúno esses dois momentos do teatro brasileiro e do teatro regional porque eles são convergentes na trajetória teatral de Loureiro. Em primeiro lugar, porque as "décadas de pujança" do chamado "teatro de denúncia", ou "teatro político", estarão presentes em sua trajetória como dramaturgo e, por conseguinte, essa trajetória está ligada indelevelmente às características que, a partir de suas primeiras experiências no teatro regional, irá emergir em uma forma de composição que incorpora ao teatro, à sua realização em todos os seus âmbitos, elementos da cultura amazônica vistos sob um aspecto que se tornará motivo, tema e teoria. O aspecto que tomará a região na sua impossibilidade de encará-la fora da "intercorrência entre o real e o imaginário".[62] O real, tão presente nos decênios do teatro político nacional acima descrito, será entendido por Loureiro em suas peças como um real fundamentalmente (mas não exclusivamente, nem em termos formais, nem em termos temáticos, como veremos) amazônico; um mundo com suas próprias características no qual esse imaginário composto pelos elementos míticos, culturais e históricos tem sua preponderância.

"A ILHA DA IRA" E SUA ALEGORIA

"Esta peça é dedicada ao Norte Teatro escola do Pará", escreve Loureiro[63] em "A ilha da ira", sua primeira obra teatral, de 1976, premiada com o primeiro lugar pelo Serviço Nacional de Teatro, em 1975, ratificando, com essa dedicatória, seu enraizamento autoral naquele nascedouro artístico.[64] Essa composição é seu primeiro movimento cênico em direção a tematizar um real universalizante em conjunto com a região. Se na poesia ele já publicara, em

[61] LOUREIRO, João de Jesus Paes. Entrevista concedida a Relivaldo Pinho em Belém em 22 fev. 2013.
[62] *Idem, ibidem.*
[63] LOUREIRO, João de Jesus Paes. A ilha da ira. In: Obras reunidas. V. 3. São Paulo: Escrituras, 2000, p. 139.
[64] Cláudio Barradas, um dos nomes mais significativos do teatro paraense, encenaria a peça, em depoimento ele diz: "Mais tarde, nós, paraenses, assumimos a responsabilidade pelo ensino da Escola e, por sugestão minha, passamos a ter aulas teóricas e práticas. [...] Depois, me deram a responsabilidade de fazer a escolha, sozinho. Num ano, escolhi o texto do Jesus Paes Loureiro, 'A ilha da ira'. Mas não havia onde montar a peça porque o Teatro da Paz estava em mais uma de suas reformas [Paes Loureiro afirma que a censura também teria atuado nesse caso, 2013]. Como eu trabalhava na Escola Técnica [...] conseguimos a cessão do auditório daquela escola para a nossa temporada". COIMBRA, Oswaldo. Cláudio Barradas, o lado invisível da cultura amazônica. Belém: CNPq, 2004, p. 90.

1964, *Tarefa* (obra que seria confiscada e destruída pelos militares), seu primeiro livro, e nele já podíamos perceber o tom de engajamento de sua literatura, é com *O remo mágico*, obra que reúne duas narrativas, "A história luminosa e triste de Crobranorato ou pesadelo amazônico" e "Romance das Icamiabas", que o teor amazônico e crítico de seu trabalho irá assumir a trajetória que permanecerá e se multiplicará nos seus demais textos.[65] Textos como a peça de 1976.

Atores naufragam em uma ilha. A ilha é comandada por um poder totalitário encarnado na personagem "A velha". O grupo deseja, mas não consegue escapar. Desespero, desilusão, angústia, medo, falta de esperança e terror são os sentimentos que predominam entre eles. Patroni, Heitor, Tião, Silvia, Ana, Leo e Ulisseu são os náufragos. Envoltos em tal situação, surge entre eles a perda da noção do tempo, da memória, da razão. Na tentativa de escaparem da ilha e da "velha" eles elaboram, como no *Hamlet*, de Shakespeare, um estratagema teatral que não dá certo. "A velha", como vingança, os aprisiona no porão de um barco, o "Novo Brigue Palhaço", e lá, com calor e sede, são fuzilados.

Paes Loureiro é um caso atípico de ficcionista e teórico da Amazônia que se inter-relacionam de modo revelador. Em "Cultura amazônica: uma poética do imaginário"[66], ele busca explicar vários elementos da cultura amazônica sob a diretriz do maravilhoso que se relaciona com a vida, com o real. Um desses elementos mais destacados nesse trabalho é o mito da Boiúna, ou Cobra-Grande. Em determinado trecho dessa explicação ele diz: "Um dos lugares de morada ou refúgio da Boiúna são as ilhas. Componentes importantes da paisagem amazônica, elas desempenham os mais diversos papeis [...] hás as ilhas, como a ilha do Esquecimento, no alto Amazonas, na qual as pessoas que chegam perdem a memória. Há as ilhas encantadas".[67] Exemplificando as características e relações entre as ilhas, a Boiúna e o imaginário, continua,

> *Pode-se mencionar, a título de exemplo de ilha encantada pela Boiúna, a ilha da Pacoca, em frente à cidade de Abaetetuba, região do baixo Tocantins. Segundo relatos populares de tradição oral corrente no município, "na ilha da Pacoca habita uma boiúna que em todo final de tarde repousa, enrolada verticalmente em uma grande árvore (o que é um símbolo de transcendência), deixando sua longa cauda estendida na praia. A pessoa que tiver coragem de cortar, de um só golpe, o rabo daquela Cobra-Grande, desencantará a ilha. A*

[65] Cf. PINHO, Relivaldo. Mito e modernidade na trilogia amazônica, de João de Jesus Paes Loureiro. Belém: NAEA/UFPA, 2003, p. 25.
[66] LOUREIRO, João de Jesus Paes. Cultura amazônica: uma poética do imaginário. In: Obras reunidas. V. 4. São Paulo: Escrituras, 2000.
[67] Idem, ibidem, p. 222.

> *ilha vai submergir e se desencantará ali mesmo a nova e verdadeira cidade de Abaetetuba". A nova cidade é imaginada como uma natureza ideal, um* locus amoenus *que passaria a ser habitado pela atual população. No entanto, se o cidadão que se aproximar da cobra para sacrificá-la se acovardar, sofrerá febres tão altas que o alienarão da realidade.*[68]

Em Abaetetuba, um trabalhador do porto teria tentado realizar o feito, mas teria lhe faltado coragem. Pela sua suposta covardia, o Três Nó, como o denominavam, teria se tornado um sujeito alucinado, irracional, que assustava as crianças, tornando-se "uma espécie de 'ilha humana', isolado em si mesmo, no cotidiano da cidade".[69]

Em "A ilha da ira" os personagens são acometidos pela perda da capacidade de lembrar. Tião, em meio ao desespero, indaga à Ana, sua amante, sobre em que dia estão; em que mês; quando naufragaram; qual o último espetáculo que realizaram, mas ambos de nada a respeito têm certeza, e, em um dos momentos do diálogo, Tião diz: "Compreendeu agora. Nós estamos ficando sem nada. Estamos ficando sem nossa memória".[70] O Caapora, um dos personagens que sabe os segredos da ilha, na cena IX em que ele dialoga com Ulisseu (uma nominação simples que aglutina dois nomes pelos quais o herói grego é conhecido, Ulisses e Odisseu, um índice, um sinal alegórico) sobre a possibilidade de destruir a entidade que os atordoa, "A velha", ele diz,

> *Caapora – A vila. A vila não é esta. Esta vila não existe na verdade. A verdadeira vila é outra vila. É aquela outra ali. Ali na frente. Lá sim, existe o grande amor. Lá sim, existe a paz.*
>
> *Ulisseu – E o que eu faço para desencantar essa terra, o que eu faço?*
>
> *Caapora – Você terá de matar a Velha. A Velha é má. A Velha tem os dentes sujos de vício. A Velha é filha da Cobra-Grande. Ela nasceu na praia da Ilha da Pacoca, quando um grande navio iluminado passava longe e o Curupira, o gênio do mal, sangrava a garganta de um Uirapuru, para extrair rosas do seu canto.*
>
> [...]
>
> *Caapora – Matar a velha é difícil, porque não é só matar A Velha. A Velha é ela e mais o que ela não é. A Velha é ela e o tempo que gira em torno dela. A Velha é ela e o passado que dela renasce. A Velha é ela e o medo que ela gera. Todos a temem. Todos a odeiam. Porque a Velha é ela e esses todos.*
>
> [...]
>
> *Caapora –* [...] *Mas só tu poderás encontrar uma saída. Tu e teus companheiros poderão ajudar-te. Pois todos têm necessidade de que a cidade submersa volte à realidade, e as pessoas que lá estão petrificadas voltem a viver como pessoas que são* [...].[71]

[68] *Idem, ibidem*, p. 222 e 223.
[69] *Idem, ibidem* p. 223.
[70] LOUREIRO, João de Jesus Paes. A ilha da ira, *op. cit.*, p. 152.
[71] *Idem, ibidem*, p. 155 e 156.

Faço essas longas citações entre a teorização e a narrativa de Loureiro não para demonstrar qualquer mitismo, ou relação imediata, literal, entre o mito narrado e sua teatralização, mas para tentar demonstrar como o autor tem como um de seus principais recursos literários essa incorporação da paisagem imaginal que faz parte da região. É como se pudéssemos olhar para essa peça e pensar que seu escritor se aproveitou de vários elementos que compõem o imaginário e os reunisse na busca de uma apresentação não apenas desse imaginário, mas, e isso aqui é decisivo, de uma representação como alegoria. "A ilha da ira' é uma alegoria da ditadura. Aquela velha, aquele grupo que vem e naufraga e fica ali ilhado naquela impossibilidade de se deslocar de lá, o conflito que se estabelece, a figura daquela velha que é como a figura dos mitos de terror nossos, ora é a Matinta, ora é a Boiúna, é uma incorporação alegórica do temor que a ditadura provocava" [...], afirma Loureiro.[72]A exibição desses elementos míticos regionais; de personagens da epopeia grega, como Ulisseu e Heitor; a presença de personagens e fatos históricos como Patroni e o Brigue Palhaço (o primeiro responsável pela criação na imprensa no Estado do Pará e por divulgar os ideais que influenciariam na Cabanagem; o segundo por se tornar o local onde um dos fatos mais terríveis da Cabanagem ocorrera, a morte, no porão da embarcação, de mais de 200 homens), dão a dimensão decisiva desse proceder que se liga à região, mas que a ela não se limitou.

"A ilha da ira" não só traz o mito à cena, como faz, com ele, um instrumento de crítica política e social da época. Ulisseu, tal qual seu mito, de início, parece ser a consciência e a astúcia necessárias ao grupo; Patroni teme que a história se repita (não esqueçamos, perdem a memória, e a "A velha" é ela e o passado que dela renasce); Heitor, a princípio, é a voz que reclama justiça: "Mas tenham paciência. Se atentam contra nossos direitos, temos a obrigação de exigir que sejam respeitados".[73] Mas, Tião, Sílvia e o filho recém-nascido são queimados na fogueira, porque na Ilha o amor não é permitido, tal qual o mito indígena que acreditava que havia uma serpente que devorava a cunhatã suspeita de perder a virgindade.[74]

A alegoria da ditadura de Paes Loureiro recria as imagens de heróis, mas, diante da força totalitária, até mesmo os grandes heróis históricos fracassam, como fracassam aqueles a quem

[72] LOUREIRO, João de Jesus Paes. Entrevista concedida a Relivaldo Pinho, *op. cit.*
[73] LOUREIRO, João de Jesus Paes. A ilha da ira, *op. cit.*, p. 144.
[74] *Idem, ibidem*, p. 220.

devem inspirar. Os personagens não conseguem se entender, paira no ar um clima de incompreensão e medo. Encarna no temor à "velha", o temor ao Estado; sem memória por causa do mito, sem memória por causa do Estado/mito; aterrorizados pela Cobra, ou pela Matinta, aterrorizados pela repetição da história, pela repressão. Nessa ilha imaginal, nesse "coração das trevas", para lembrar o sentido próximo presente no clássico de Conrad, o destemido Patroni vacila; o plano do astuto Ulisseu fracassa; o justo Heitor quer salvar a própria pele. "O teatro tem o poder de presentificar o que a epopeia transforma em matéria de memória".[75] Mito e Estado totalitário exercem a mesma força de tornar para os homens o real como aparência e a aparência como manifestação fenomênica da realidade (Não esqueçamos a possível interpretação da ilha como a metáfora do mito da caverna em *A república*, de Platão). Nesse surrealismo estético, o irracionalismo é a única condição imutável.

De certo modo, esse procedimento pode ser entendido por essa exemplar, especialmente para este tema, argumentação que Anatol Rosenfeld faz em *O mito e o herói no teatro moderno*, a respeito das "Recuperações modernas do mito",

> *A visão mítica é essencialmente anticientífica, mas em compensação lhe é inerente uma imaginação que se poderia chamar de artística. Entretanto, embora os processos da arte sejam bem diversos dos da ciência, a sua comunicação, enquanto visa a fins didáticos e a concepções progressistas, não deveria contrariar os resultados científicos. Daí a necessidade de usar o mito, quando se o usa, de uma forma agudamente crítica. Profundamente dramático, o mito tinge tudo com as cores apaixonadas do amor e do ódio, do medo e da esperança. No seu bojo há sempre implicações metafísicas e religiosas, já que nele se manifesta uma interpretação totalizadora e unificadora do universo, das suas origens e da sua essência, assim como das forças fundamentais que neles atuam.*[76]

Rosenfeld caracteriza o mito para compará-lo à experiência do Teatro de Arena, com as peças Arena conta Zumbi (1965) e Arena conta Tiradentes (1968). Ao final dessa argumentação sobredita, ele coloca entre parênteses: "(Tiradentes de fato não é um herói mítico, na peça, porque falta o universo em que poderia sê-lo)".[77] É exatamente a tentativa de presentificar esse universo que Paes Loureiro assume o risco estético de seu teatro, especialmente em "A ilha da ira", porque não apenas seus personagens estão inseridos nesse universo mítico, mas o mítico aí

[75] SCHÜLER, Donaldo. Os sete contra Tebas e a tragédia guerreira de Ésquilo. *In*: ÉSQUILO. *Os sete contra Tebas*. Porto Alegre: L&PM, 2007, p. 14.
[76] ROSENFELD, Anatol. *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1982, p. 36.
[77] *Idem, ibidem*, p. 36.

assume dupla função mimética, na sua relação com a sua narrativa e na relação que essa narrativa adquire como representação de um outro ente, de uma outra realidade, daí seu caráter alegórico. O mito que "tinge tudo com as cores apaixonadas do amor e do ódio, do medo e da esperança", está em "A ilha da ira" presente, mas não para ser narrado apenas, mas para constatar que essa visão "totalizadora e unificadora do universo", de um universo seccionado na peça, é composto de uma fundante constatação da impossibilidade, naquele momento, de unir mundos antitéticos, erigidos em ontologias, ou "metafísicas", diferentes. Eis aí uma das especificidades destacáveis desse teatro edificado no mito, no imaginário, que deles se alimenta porque parte de sua cultura por eles é fundada, mas que a eles não se vincula como uma ideia se vincula a um panfleto[78], mas como uma ideia que se representa pela sua multiplicidade e pelo seu antagonismo e paradoxo imanentes (volto a isso em seguida, no trecho sobre a estética teatral brechtiana).

Ao final, Paes Loureiro mimetiza a morte dos personagens denominando o local da tragédia de "O novo brigue palhaço" e descrevendo o sofrimento dos náufragos de modo semelhante à descrição que se pode encontrar em *Motins políticos...*, a célebre obra sobre a Cabanagem, de Domingos Antônio Rayol.[79] Essa *mímesis* que percorre o texto, que traz a história da Amazônia para a cena, que a relaciona com a história nacional e universal será a forma representacional que caracterizará, em maior ou menor grau, todo seu trabalho teatral. Ulisseu, como no mito homérico, escapa da ilha, da fatalidade, do mito. "A velha", após o fuzilamento, não encontra seu corpo, mas Ulisseu, ao contrário de sua epopeia, não triunfa. Três Nó, o velho personagem lendário/real, continua a vagar pela região, irracional, alucinado e ilhado em si mesmo.

---

[78] Ignácio de Loyola Brandão, em entrevista sobre seus livros que têm como contexto a época da ditadura de 1964, fala sobre a relação entre literatura e história nesse período e suas implicações no processo criativo. Nessa entrevista rica na contextualização da época e desse debate, em determinado momento, ele diz: "Mas, de qualquer forma, eu continuava não querendo fazer a revolução através da literatura, eu queria através da literatura mostrar a situação do Brasil em que a gente vivia; e isso eu fiz através de personagens, através de situações. O grande problema de você colocar a literatura a serviço do engajamento e da política é fazer uma literatura de panfleto, o que é uma porcaria; você destrói a literatura. Então, isso foi uma coisa que eu sempre tive na cabeça, o cuidado". BRANDÃO, Ignácio de Loyola. Entre a literatura, a história e a memória: entrevista com Ignácio de Loyola Brandão. *ArtCultura*: Revista de História, Cultura e Arte, v. 13, n. 22, Uberlândia, jan.-jun. 2011, p. 210. Entrevista concedida a Vera Lúcia Silva Vieira. Apresentação: Márcia Regina Capelari Naxara e Vera Lúcia Silva Vieira. Disponível em <http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF22/vieira_naxara.pdf>. Acesso em 20 maio. 2013.

[79] Ver RAYOL, Domingos Antônio. Motins políticos: ou história dos principais acontecimentos políticos da Província do Pará desde o ano de 1821 até 1835. Belém: UFPA, 1970, p. 50 e 51.

"MITO NÃO É O QUE EXISTE, MAS O QUE PASSA A EXISTIR": RITUAL E MODERNIZAÇÃO

Mas, se em "A ilha da ira" o, mito, em suas várias faces representado, é o vetor do texto, em "A procissão do Sayré", de 1977[80], obra que novamente venceria o primeiro lugar da primeira Coordenação do II Concurso Universitário de Peças Teatrais em 1976, o tema é um artefato cultural institucionalizado que assume o votivo da peça. No "Inventário turístico do Médio Amazonas paraense", a procissão do Sayré é assim descrita por Nice Gonçalves, pesquisadora e preservadora do evento,

> *O Sairé é um símbolo de respeito dos índios, usado para homenagear os portugueses.*
>
> *A sua origem está no fato de que os portugueses se aportavam em nossas terras, exibiam seus escudos. Os índios então fizeram o seu, imitando o mesmo modelo da forma dos escudos dos portugueses.*
>
> *Era feito de cipó, recoberto de algodão e outros adornos. Chegando algum dia a existir algum feito de ferro, obedecendo à mesma cobertura, enfeitando de tiras de várias cores e rosetas de pano colorido.*
>
> *Como os símbolos portugueses possuíam cruzes, o Sairé também possui; só que nesse, estas cruzes representam o mistério da Santíssima trindade. Daí ele ter-se tornado também em instrumento religioso.*[81]

O ornamento, símbolo sagrado, era o componente de uma celebração que possuía ainda vários elementos, como juízes, capitão, mordomos e atividades fundamentais como a "levantação" e derrubada do mastro. Na varrição da festa, espécie de encerramento, ocorria a "'cecuira', que era um almoço que os promoventes (do ano seguinte) e de uma espécie de folia na qual se ia de casa em casa, cantando, dançando, comendo e bebendo o que o dono da casa tinha pra oferecer".[82] Resultado da união de vários elementos culturais, a Procissão do Sayré forma, em conjunto com as lendas amazônicas, um dos daqueles signos identitários que, nos anos de 1970 ("A festa do Sairé foi revivida novamente [após a proibição feita por padres norte-americanos na

[80] Ver LOUREIRO, João de Jesus Paes. A procissão do Sayré. In: Obras reunidas, vol. 3, op. cit.
[81] *Apud* LOUREIRO, João de Jesus Paes. Inventário cultural e turístico do Médio Amazonas paraense. *Estudos e problemas amazônicos*: história social e econômica e temas especiais, Idesp, 1989, p. 189.
[82] *Idem, ibidem,* p. 189.

década de 1940] com cunho folclórico a partir de 1973, como elemento da cultura popular brasileira"[83]), ainda poderiam ser tomados com um caráter de autenticidade cultural amazônico.

Novamente estamos, com a dramaturgia de Paes Loureiro, diante da convergência entre a cultura que se quer genuína, cabocla, rural e os elementos de uma nova realidade, que já se apresentava a partir da segunda metade do século XX, para esse fenômeno cênico, com seus elementos sempre ameaçadores da modernização.[84] A peça começa com a procissão, semelhante ao ritual descrito acima, mas, em grande parte, a obra é composta desse elemento modernizador representado pela implantação de um novo projeto econômico na região que traria o progresso. Os participantes da procissão então seguem em direção a essa nova terra prometida, a "República mineral", erigida e comandada por Dioniso (provavelmente, novamente uma referência ao teatro clássico), o promotor do empreendimento que, com uma fábrica, pretende fazer progredir o lugar, com sua palavra de ordem, baseado nos números. A empresa causa graves problemas sociais e ambientais na localidade, inviabilizando o intento de todas as ideias e estruturas criadas pelo sistema modernizador, personificadas em seu déspota que se queria esclarecido, e, por esses problemas, a população do lugar não consegue mais sobreviver às suas intervenções. Os seguidores da procissão chegam à terra prometida, mas em seu "admirável mundo novo", já não há mais nada encantatório, e sim a degradação e os rastros de um projeto que não consegue nem fornecer o ar necessário para que todos respirem. A desilusão é, ao final, para todos, o sentimento que prevalece.

Composta por seu alcaide sofista, por um assessor, pela força repressora (os centuriões) missionários (a religião), pelos sete sábios (os conselheiros), artistas, por financistas, carpideiras e sim-senhores (os obedientes), na "República mineral", Dioniso expõe seus planos, o futuro, o progresso irremediável,

---

[83] *Idem, ibidem*, p. 189 e 190.

[84] Parte do pensamento regional dessa época, de sua intelectualidade, concebia de que era preciso "[...] enfrentar a ameaça de um desenvolvimento que se considerava estranho ao lugar, que considerava a Amazônia integrante ao resto do país, mas que não contemplava os interesses próprios da região [...], um desenvolvimento centralizador, advindo de fora, dos centros mais desenvolvidos da Nação. Para essa nação, ou para seus técnicos, políticos e burocratas, a região deveria servir ao país como ocupação e fonte de riquezas a serem extraídas. O homem, a economia, a natureza, a cultura regional, apenas eram contemplados como objetos 'a serem 'racionalizados' em prol de um desenvolvimento que, como já se observava, não chegava à sua fonte". PINHO, Relivaldo. *Antropologia e filosofia*: experiência e estética na literatura e no cinema da Amazônia. Tese (Doutorado em Ciências Sociais/Antropologia) – UFPA, Belém, 2011, p. 90.

> *Eu quero fazer desta terra um lugar de progresso e futuro. Uma república, na expressão exata da palavra. Há pouco tempo foi criado, com auxílio de grupos importantes, com a finalidade de implantar uma indústria de exploração de minério. Fui indicado dirigente e da indústria vem todo o sustentáculo para nosso desenvolvimento, pois dela vem quase a totalidade de nossos rendimentos. Hoje, o produto aqui industrializado é fundamental para a economia de vários países. (Com ênfase) Nossa fábrica é a número 1! A número 1! E dela vem toda a nossa segurança e a força de nosso poder. E desse poder eu, Dioniso, sou a única vontade* [...].[85]

Loureiro diria, no IV Seminário de dramaturgia amazônida[86] - que o teve como dramaturgo homenageado – que uma das inspirações para compor sua peça foi o empresário – e suas ações – Daniel Ludwig, o norte-americano responsável pela implantação do Projeto Jari, localizado entre o Pará e o Amapá. A partir da década de 1960, dentre outras atividades e com incentivo federal, o empreendimento contaria com uma fábrica de celulose; cultivo de arroz; tentativa de emprego de uma megalômana infraestrutura; contratação de mão de obra; e criação de "novas" localidades. É o que relata Lúcio Flávio Pinto, em seu revelador livro sobre o projeto. Sobre o capitalista e sua atuação, em um dos trechos da obra, que servem para este trabalho como relação significativa entre a história e a "ficção", ele diz: "Como um rei, Ludwig trouxe para aquelas paragens todo o seu séquito, do servo ao nobre. Não dava valor àquela gente nativa, preguiçosa e incapaz. Quando assumiu a Jari, ali havia aproximadamente dois mil posseiros, reduzidos, no início de 1981, a apenas 200. Quem não se submetia era expulso. Não poderia atrapalhar os grandes planos".[87] Como Dioniso, Ludwig "criou um mundo que imaginava moldar conforme sua vontade inquestionável [...]".[88] Mas, como na República de A procissão..., o projeto do "Rei" estadunidense, passaria por vários problemas econômicos, além de gerar agudos problemas sociais, como as precárias situações dos trabalhadores e a imposição cultural, seguindo a trajetória de alguns dos grandes projetos na região.[89]

[85] LOUREIRO, João de Jesus Paes. A procissão do Sayré, *op. cit.*, p. 92 e 93.
[86] O teatro e o sonho, palestra proferida por LOUREIRO, João de Jesus Paes no Seminário de dramaturgia amazônida, 4, 2013, Belém.
[87] PINTO, Lúcio Flávio. *Jari, toda a verdade sobre o projeto de Ludwig*: as relações entre Estado e multinacional na Amazônia. São Paulo: Marco Zero, 1986, p. 86.
[88] *Idem, ibidem*, p. 177.
[89] Para uma reconstituição objetiva e detalhada desse processo, ver BENTES, Rosineide. Um novo estilo de ocupação econômica da Amazônia: os grandes projetos. *Estudos e problemas amazônicos*, *op. cit.*, 1989.

Nessa confluência entre história e ficção[90], a paródia (dado certo tom de comicidade), ou a alegoria, que Loureiro realiza da *República*, de Platão é, das várias influências perceptíveis nessa obra, uma das que mais se destacam. A literatura grega, a poesia, a tragédia, os grandes autores helênicos, foram uma das fontes mais importantes para o autor na sua formação. Seu depoimento, em "Memórias de um leitor amoroso", sobre essa influência é revelador. Homero exercera na juventude a influência decisiva. Diria ele daquele período: "Gostaria de ler em voz alta, para mim mesmo, embalando-me na rede de dormir, à noite, à luz de um candeeiro, a liturgia dos versos de Homero. Transportava-me a uma realidade tão diversa e tão idêntica àquela em que eu estava mergulhado. Liberação do imaginário girando indomável pela floresta e à flor das águas noturnas".[91] Loureiro faria da leitura dos gregos a inclusão mimética inseparável de seus versos e de sua literatura.[92] Desse entrecruzamento nasceria uma das suas principais concepções sobre a região, sua ideia de "mundamazônivivência" descrita já em o *Remo mágico*: "Manifestar minha visão de mundo, através de um sentido de mundamazônivivência, representativa do que desejo realizar, poesia-vida-viva, fluindo ao longo da história e da existência".[93] Sua apreensão da cultura amazônica como "*Paidéia*"[94]; do caboclo como "Hesíodo Tropical"[95], já estava encetada, em forma de manifesto autoral ético e estético, consoante ao contexto epocal do país e da região, em 1975: "Ao mesmo tempo encontrava oportunidade de um sincretismo mítico-histórico-crítico onde, numa perspectiva de existência, o mito fosse posto no conflito do real, reatando a tensão antiga entre o sobrenatural e o histórico, que as narrativas

[90] Profícua confluência sobre a qual a literatura é extensa. Indico algumas referências com as quais este texto se aproxima em sua forma analítica: NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1995, RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Campinas: Papirus, 1997, 3 vols, e OLIVEIRA, Relivaldo Pinho de. Antropologia e filosofia: estética e experiência em Clifford Geertz e Walter Benjamin. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, v. 18, n. 37, jun. 2012. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832012000100009&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em 22 maio 2013.

[91] LOUREIRO, João de Jesus Paes. Memórias de um leitor amoroso. *In*: *Obras reunidas*. V. 3, *op. cit.*, p. 239.

[92] *Idem, ibidem,* p. 240-241 e PINHO, Relivaldo. *Mito e modernidade na trilogia amazônica, de João de Jesus Paes Loureiro*, *op. cit.*

[93] LOUREIRO, João de Jesus Paes. *O remo mágico*. Belém: Sagrada Família, 1975 e PINHO, Relivaldo. *Mito e modernidade na trilogia amazônica, de João de Jesus Paes Loureiro*, *op. cit.*, p. 26.

[94] LOUREIRO, João de Jesus Paes. Amazônia: 500 anos de poética do imaginário. *In*: *Obras reunidas*. V. 3, *op. cit.*, p. 328 e PINHO, Relivaldo. *Mito e modernidade na trilogia amazônica, de João de Jesus Paes Loureiro*, *op. cit.*, p. 52.

[95] LOUREIRO, João de Jesus Paes. Meditação devaneante: entre o rio e a floresta. *In*: *Obras reunidas*. V. 3, *op. cit.*, p. 363 e PINHO, Relivaldo. *Mito e modernidade na trilogia amazônica, de João de Jesus Paes Loureiro*, *op. cit.*, p. 57.

épicas, em certos momentos conseguiram".[96] No decorrer da ação de "A procissão do Sayré", sempre com o presságio ou a crítica cantada pelo Uirapuru entre as cenas, logo se proibiriam os artistas de se manifestarem livremente, apenas podendo atuar segundo as ordens e censura do poder maior; os sentimentos ruins deveriam ser evitados, somente boas notícias poderiam ser divulgadas; o planejamento, a tecnificação, a burocratização, as leis, seriam os elementos indispensáveis para que através da Razão, da racionalidade, a República mineral, logo rebatizada de República Numeral, pelo de seu ditador, devido à sua crença na iluminação dos números, progredisse. Cada membro do corpo técnico-burocrático deveria exercer sua função e os habitantes deveriam seguir as ordens esclarecidas de seu "Rei filósofo".

Na República grega, Sócrates diz, no conhecido diálogo com Glauco, que esse, ao encontrar os apologistas de Homero, que aquiesça e dê toda a honra que os admiradores do grande poeta têm por ele, que diga "que Homero é o príncipe da poesia e o primeiro dos poetas trágicos", mas era preciso conceber, ao mesmo tempo que, com relação à poesia apenas os hinos em honra aos deuses e os elogios das pessoas de bem dever-se-iam permitir. "Se, pelo contrário, admitires também a Musa voluptuosa, o prazer e a dor serão os reis da tua cidade, em vez da lei e desse princípio que, de comum acordo, sempre foi considerado o melhor: a razão".[97] E o Dioniso, de Loureiro, diz: "E com muito diálogo. Assim... vamos, dialoguem. (Para os financistas) é difícil torná-los cidadãos. (Aos outros) Vamos, dialoguem (Todos ficam atônitos) dialoguem, é uma ordem!"[98], para, depois de "dialogar" sobre várias questões referentes ao seu empreendimento, reprovar O Poeta e se dirigir aos Artistas: "Pensam que iludem minha razão? Na beleza do que fazem é que está o vosso perigo"[99], mimetizando a condenação à arte, ao poeta, à aparência em Platão.

Esse Dioniso de A procissão..., que ao contrário de Dionísio, o deus grego, repudia a "Natureza", jamais exclamaria, como Nietzsche (importa aqui muito mais a possibilidade de se ler com Nietzsche, do que provar se Loureiro quis ou não pensar no deus grego ao compor seu personagem), no início da sua famosa argumentação sobre esse caráter do dionisíaco e do

[96] LOUREIRO, João de Jesus Paes. *O remo mágico*, *op. cit.*, e PINHO, Relivaldo. *Mito e modernidade na trilogia amazônica, de João de Jesus Paes Loureiro*, *op. cit.*, p. 38.
[97] PLATÃO. *A república*. São Paulo: Nova Cultural, 2004, p. 336 e 337.
[98] LOUREIRO, João de Jesus Paes. A procissão do Sayré, *op. cit.*, p. 94.
[99] *Idem, ibidem*, p. 101.

trágico, que "sob a magia do dionisíaco tornar-se a selar-se não apenas o laço de pessoa a pessoa, mas também a natureza alheada, inamistosa ou subjugada volta a celebrar a festa de reconciliação com seu filho perdido, o homem".[100] Não apenas porque a tragédia de sua República o déspota quer afastar, mas, fundamentalmente, porque não consegue compreender essa reconciliação fundamental para a "representação do mundo" e, no caso, do mundo de Loureiro – evidentemente estou ampliando com certa liberdade, mas não com imprecisão, a argumentação sobre o caráter dionisíaco em Nietzsche[101] - a compreensão do *ethos* do mundo amazônico, seu aspecto indelével de ligação, como quer o autor paraense, com seu imaginário, com a "natureza" (Proponho aqui o vocábulo "natureza" tanto do ponto de vista da interpretação nietzschiana do dionisíaco, como do ponto de vista mais, digamos, imediato à peça, sua visão ambiental, a mais perceptível, à primeira vista, no drama em questão. Cf. nota 44). É decisivo entender que esse "dionisismo" de Loureiro é diferente do "dionisismo inocente" ao qual Raul Bopp se filiou ao compor Cobra Norato, e isso vale tanto para "A ilha da ira", como para "A procissão do Sayré". Se Bopp "[...] encarna, nesse livro, a misteriosa atração exercida na sensibilidade modernista pela Amazônia e suas lendas [...]"[102], o autor paraense não negando a região e suas lendas, pelo contrário, faz delas um instrumento de confronto com o real e suas implicações modernizadoras. Sua "natureza" não é nem apenas mágica nessas obras, nem apenas *hybris*, mas é, essencialmente,

[100] NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 28.

[101] A interpretação de Nietzsche é demasiadamente conhecida, mas, neste texto, ela se torna necessária para a compreensão da totalidade da argumentação e de suas ilações: "o dionisíaco é pensado por Nietzsche a partir do culto das bacantes: cortejos orgiásticos de mulheres que, em transe coletivo, dançando, cantando e tocando tamborins em honra de Dionísio, à noite, nas montanhas, invadiram a Grécia vindos da Ásia. Em vez de um processo de individuação, trata-se de uma experiência de reconciliação das pessoas com as pessoas e com a natureza, uma harmonia universal, um sentimento místico de unidade. A experiência dionisíaca é a possibilidade de escapar da divisão, da individualidade, e se fundir ao uno, ao ser, é a possibilidade de integração da parte na totalidade. Ao mesmo tempo, o dionisíaco significa o abandono dos preceitos apolíneos da medida e da consciência de si. Em vez de medida, delimitação, calma, tranquilidade, serenidade apolíneas, o que se manifesta é a *hybris*, a desmesura, a desmedida. Do mesmo modo, em vez da consciência de si apolínea, o dionisíaco produz a desintegração do eu, a abolição da subjetividade; produz o entusiasmo, o enfeitiçamento, o abandono ao êxtase divino, à loucura mística do deus da possessão. Mas a última palavra de Nietzsche a respeito do nascimento da tragédia não é o antagonismo entre o apolíneo e o dionisíaco: é a aliança, a reconciliação entre os dois princípios [...]". MACHADO, Roberto. Introdução: arte, ciência, filosofia. *In*: *Nietzsche e a polêmica sobre o nascimento da tragédia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005, p. 8.

[102] MARTINS, Wilson. *O modernismo (1916-1945)*. 2 ed. São Paulo: Cultrix, 1967, p. 193.

um elemento cênico decisivo que, longe de ser "folclórica" e inocente, com a história se inter-relaciona.[103]

A ordenada República de Dioniso aos poucos vai se transformando em um caótico mundo. Os sábios nada podem fazer; o assessor não atentara, já que, como todo "submisso", delegou sua percepção do mundo ao seu líder, para os problemas; as carpideiras de nada valem. Os financistas então têm que remanejar a todos para um espaço fora da fábrica. O local é exíguo; um metro quadrado para cada habitante. Enquanto isso chegam ao local, repletos de esperanças e anseios, os participantes da manifestação religiosa, da Procissão, em busca da terra prometida.

Espécie de mimetização da modernização e dos grandes projetos que já vinham sendo implantados na Amazônia e que na obra se relacionam, como acontecera com a anterior, com elementos da cultura universal, em especial a grega, o texto de 1977 é mais uma manifestação política e social metaforizada pelo autor para denunciar a realidade que vinha sendo erigida e que, para ele, ameaçava a região e sua cultura.[104] Dioniso e seus asseclas são mais uma encarnação do forasteiro, do burocrata, do capital que se implantava nas plagas amazônicas e que dela não buscava compreensão e nem entendimento, já que a sua palavra era "a única vontade" para o mundo que - e para esse progresso - é desprovido de razão, mas repleto de mitos, de mato e de mão de obra.

Loureiro: " 'A procissão do Sayré' era a angústia diante da poluição que vinha pela frente, do consumismo, da produção [...]. Essa condição de falta de ar era a questão do desmatamento, está tudo por trás daquelas formas de alegoria, sempre tem o lado poético e alegórico [...], ou seja, uma forma de perceber, de compreender, digamos, certas situações e rituais, ou de mitos, na verdade como formas metafóricas de interpretação do mundo [...]".[105] Dioniso está cego, mas, em sua redenção, admite que sempre esteve e se diz sem poder, igual "ao menor dos cidadãos" (Lembremos de Tirésias; de Édipo). Os participantes da procissão não podem ficar. Diante de tal afirmativa, se desconsolam. Em uma bela imagem da mística e da religiosidade (da cultura), um dos personagens, "o menino" que acompanha a procissão com um

[103] Ver PINHO, Relivaldo. *Mito e modernidade na trilogia amazônica, de João de Jesus Paes Loureiro*, *op. cit.*, p. 21, nota 3.
[104] Para a relação entre cultura e modernização na Amazônia, Ver PINHO, Relivaldo. *Antropologia e filosofia*: experiência e estética na literatura e no cinema da Amazônia, *op. cit.*, p. 87-98.
[105] LOUREIRO, João de Jesus Paes. Entrevista concedida a Relivaldo Pinho, *op. cit.*

de seus símbolos, "(agitando a bandeira)", diz: "Eu afastarei os maus ares, com esta bandeira de São Tomé!"[106], talvez, exatamente porque, nesse momento, não há mais garantias "reais", "racionais" para que isso aconteça.

O pajé, que acompanhava a caminhada religiosa, tem a última fala,

VELHO PAJÉ – (À medida que fala, retira a caracterização de rosto e/ou da cabeça, revelando-se, aos poucos, apenas ator, criatura, ser humano universal)

Na minha longa viagem
só vi a tristeza remar.
Vi barcos de solidão
pelas margens encalhar.
Agora que aqui cheguei, sou só um número. Nada
que tenho sonho e uma alma,
nessa estranha tabuada.

Sou alguém, que por ser mais,
é de menos, só divide,
e multiplica as parcelas
do medo que, então progride.

As horas são lacrimosas
Nos tempos do verbo ir.
Mito não é o que existe,
mas o que passa a existir.[107]

Esse último trecho da peça é ilustrativo do proceder estético e ético do autor em toda sua dramaturgia. E esse procedimento possui semelhanças com as concepções teatrais que se faziam na época, ideias, como se sabe, que já vinham sendo profundamente influenciadas pelas proposições do teatro épico de Brecht, com seu intuito "de instituir um teatro político, atuante, que não permanecesse neutro perante uma realidade econômica e social que se deve transformar e não descrever" e que "modifica a relação ator-personagem".[108] Uma dessas conhecidas proposições fundamentais desse teatro é o que Brecht denominou de "efeitos de

[106] LOUREIRO, João de Jesus Paes. A procissão do Sayré, *op. cit.*, p. 123.
[107] *Idem, ibidem*, p. 124 e 125.
[108] PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. *In*: CANDIDO, Antonio *et* al. *A personagem de ficção*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 97.

distanciamento", ideias adaptadas e efeitos que devem simultaneamente, diz Peter Szondi, "isolar e distanciar os elementos do drama e da encenação tradicionais e familiares ao público, tirando-os do movimento absoluto global que caracteriza o drama e convertendo-os em objetos épico-cênicos, isto é, 'mostrados'", utilizando um desses elementos, "as diversas *dramatis personae* podem se distanciar de si mesmas ao se apresentarem ou falarem de si em terceira pessoa".[109] É o que pensa sobre esse teatro Walter Benjamin, amigo de Brecht, que louva seu procedimento: "Em consequência, o teatro épico não reproduz condições, mas as descobre. A descoberta das situações se processa pela interrupção dos acontecimentos". Esse movimento de estranhamento e distanciamento, de interrupção, que repudia a ideia naturalista, concebe que "quanto maiores as devastações sofridas por nossa sociedade (e quanto mais somos afetados por elas, juntamente com nossa capacidade de explicá-las) maior deve ser a distância mantida pelo estranho".[110]

A fala do velho pajé sintetiza a ideia crítica da obra, seu procedimento. Para o engajado autor da época, as temáticas tão candentes daquele período não poderiam ficar de fora de uma possibilidade artística. Não há neutralidade em sua exibição da antítese que envolve, para ele, a modernização da região; as questões econômicas e sociais são os núcleos desse fazer político metaforizado. Como Brecht, o teatro da década de 1960 e 1970 no Brasil e o trabalho dramatúrgico de Loureiro, não se contentariam apenas em retratar a realidade, mas nessa retratação era preciso "exibir" seus problemas e suas "condições".[111] O ato do ancião indígena de retirar sua caracterização cênica e se tornar "apenas ator, criatura, ser humano universal", "ao se apresentar", é próximo à ideia de Brecht de provocar no espectador uma interrupção da sua percepção, da narrativa, ao contrário de uma dramatização naturalista. Invertendo a lógica teatral, a ideia era provocar, na encenação, uma empatia que estranha, entre o ser que fala, não mais personagem pajé, mas sim ser mundamazônida, para que a plateia devesse não apenas contemplá-la, mas sim compreendê-la. "Se o ator do antigo teatro, como 'comediante', muitas vezes se encontrava na vizinhança do padre, hoje ele se encontra ao lado do filósofo", diz

[109] SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 136 e 137.
[110] BENJAMIN, Walter. Que é o teatro épico? Um Estudo sobre Brecht. *In*: *Obras escolhidas I*: magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. 7. ed. São Paulo: Brasilense, 1994, p. 81 e 82.
[111] "Em contraste, [ao teatro naturalista] o teatro épico conserva do fato de ser teatro uma consciência incessante, viva e produtiva. Essa consciência permite-lhe ordenar experimentalmente os elementos da realidade, e é no fim desse processo, e não no começo, que a parecem as 'condições'". *Idem, ibidem*, p. 81.

Benjamin, sintetizando essa ideia teatral, em sua apologia a Brecht.[112] Essa forma de apreensão, que não era mais novidade na prática cênica, se revelará em um dos possíveis artifícios de um teatro que precisava, para o autor paraense, se voltar para seu mundo através de uma estética que distanciasse seu público, para nele provocar uma atitude reflexiva.

Se não se pode estender essa caracterização para a totalidade da dramaturgia de Loureiro, ela certamente figura nas imagens de seus textos e explicitamente na atitude do ancião da peça de 1976. Daí talvez podermos entender também a hiperbólica cena da falta de ar dos habitantes; as referências claras aos personagens do teatro clássico; as oposições demarcadas entre progresso e natureza/cultura, como a tentativa de provocar um realismo necessário, quase didático, às vezes demasiadamente simples, na busca de provocar esse caráter brechtiano da transformação através da cena, daquele que exibe e daquele que vê. Um realismo mágico/metafórico, para usar uma expressão de certo modo esvaziada, mas que, naquele momento, fazia parte (ainda faz para a Amazônia?) de um dos principais procedimentos teatrais, dos quais o dramaturgo paraense, na "angústia" da época, não se absteve.

Essa escrita, de certa forma trágica, que vigora em "A ilha da ira" e que também vigorará em "A procissão do Sayré", uma narrativa sem um herói, sem a presença do *deus ex machina* que poderia talvez oferecer um outro desenlace para os artistas náufragos que não o fuzilamento, ou para os que acompanham o cortejo religioso que não a destruição da sua terra de progresso, está justamente ligada à possibilidade que a arte teria de provocar, com o teatro, esse re-conhecimento necessário que faria do espectador não mais apenas um espectador contemplativo, mas, segundo a tradição esquerdista e marxista, um ser dotado de consciência, da consciência de seu papel social - palavras de ordem que se tornaram clichês do realismo socialista e que se repetiram, deturpadas ou não, na arte do século XX. Para Loureiro, essa era uma possibilidade crítica de não apenas tentar escapar desses chavões – nem sempre conseguindo é preciso dizer, mas talvez o que hoje pareçam chavões, na época, talvez, fossem métodos –, mas de trazer esse procedimento para a compreensão do mundo, da apreensão de que talvez "o mito não é o que existe, / mas o que passa a existir", um mundo no qual a Amazônia era a principal personagem que se deveria exibir e compreender.

[112] *Idem, ibidem*, p. 88.

O PÁSSARO JUNINO, A NATUREZA, O ONIRISMO COMO REFLEXÃO

Exibir e compreender. É essa a função que os dois últimos textos teatrais, "Pássaro da terra" (1999) e "Cutia de ouro" (esse em outro sentido), de Loureiro[113] buscam. Mas essa exibição e compreensão, permanecendo com semelhantes temáticas das obras anteriores, são de outra formação, especialmente pela estética que contêm (refiro-me especialmente ao caso do Pássaro Junino). A formação agora estará baseada em um teatro popular característico da capital Belém do Pará, que se apresentava em determinadas épocas anuais, como Natal, Carnaval, Quaresma, período das Festividades do Círio de Nazaré, os chamados folguedos populares. Pastorinhas, Boi-bumbá e Pássaros, "[...] tais folguedos [diz Vicente Salles], transfigurados num teatro *sui generis*, com certo sabor de opereta, contendo muita música e bailado, acabaria conquistando – certamente pela ação dos eruditos sem trabalho – todos os palcos de Belém, de modo avassalador".[114] Dessas formas de manifestação teatral popular, a que permaneceu como influência destacada no trabalho do escritor paraense fora o pássaro.

> *Os pássaros que se associaram tão intimamente aos bois, constituíam folguedo com estrutura diferente e muito cedo tomaram a feição de teatro popular. Sua origem recua, provavelmente, aos cordões de bichos que se exibiam em meados do século passado* [XIX] *no Pavilhão da Flora, no largo de Nazaré. Também se constituíram de grupos ambulantes, mas cedo, como as pastorinhas, por exigências talvez de sua própria estrutura, tornaram-se estáveis, fazendo seu aparecimento na véspera de São João e exibindo-se em tablados próprios, ou em cinemas, teatrinhos de bairros, circos ou nos parques cedidos pela Prefeitura, nestes se associando, quase sempre, aos bois-bumbás.*[115]

A narrativa do pássaro amado por sua princesa, dama, que é perseguido e morto por um caçador (esse, que pela moça se apaixona), e que morto ressuscita por mágicos poderes, adquiriu, no decorrer da história, várias faces e diversas interpretações. A trama simples que fora

[113] LOUREIRO, João de Jesus Paes. Pássaro da terra. *In*: *Obras reunidas*. V. 3, *op. cit.* e Cutia de ouro. *In*: *Obras reunidas*. V. 3, *op. cit.*
[114] SALLES, Vicente. *Épocas do teatro no Grão-Pará*: ou, apresentação do teatro de época. Belém: UFPA, 1994. Tomo 2, p. 302, grifo do autor.
[115] *Idem, ibidem*, p. 351.

observada e descrita por Edson Carneiro em 1954[116], se modificou posteriormente. Não cabe aqui uma revisão dessa história, escrita em detalhes no trabalho de Carlos Eugênio de Moura, mas um momento importante dessa trajetória descrita por esse autor é, para este texto, significativa. Ele se refere às modificações pelas quais o cordão de pássaros e os cordões de bichos passaram, como a inserção de temáticas relacionadas ao "melodrama clássico e romântico"; a fragmentação de tempos e lugares; a mudança no caráter da encenação que se assemelha mais ao teatro convencional; o aperfeiçoamento e a importância dada aos figurinos, cenários e caracterizações; e à nova classificação que então esses grupos se denominariam, como grupos juninos, pássaros melodrama fantasia ou pássaros juninos. O caráter teatral da encenação se tornaria dominante separando-se de suas primeiras tradições. Mas "os bumbás, os cordões de pássaros juninos, como expressão do mais autêntico teatro popular, mantiveram-se em grande atividade em Belém entre 1910 e 1950. Resistiram à repressão policial, às críticas da imprensa e à indiferença da elite".[117]

Retomo essa apreciação precisamente porque ela se relaciona, em algumas vertentes, com o trabalho de João de Jesus Paes Loureiro. Loureiro vê o cordão de bichos e de pássaros como uma manifestação de autenticidade regional. A ele dedica um dos subcapítulos de sua Tese de Doutorado, denominado "O pássaro Junino ou amor proibido ou sangue do meu sangue". Sua análise dessa manifestação cultural está permeada pela sua interpretação descrita anteriormente, com a presença inalienável do imaginário regional nas suas representações estéticas e/ou poéticas. Nesse texto, ele narra parte da história do teatro paraense, descreve os diversos comentadores que durante a história se referiram ao pássaro, e introduz a análise mais

[116] Faço questão de citar tão importante registro, principalmente por sua descrição de tal manifestação e pela sua visão global da encenação: "O pássaro constitui um espetáculo muito singular – uma estranha mistura de novela de rádio, burleta e teatro de revista, a que não falta certa cor local. Há um drama, um dramalhão descabelado, com fidalgos vestidos à moda do século XVI ou XVII, mas, para suavizá-lo, o pássaro inclui cenas jocosas de matutos, *sketches* que nada têm a ver com o enredo e uma dança de belas jovens de 14 a 17 anos, seminuas, a tremelicar provocadoramente os seios e as ancas, a que se chama o *ballet*. Parte essencial da representação, uma espécie de justificativa do apelido do grupo, é a cena em que um caçador furtivo tenta matar, a tiro, o Tentém ou o Quati, que ora é o bicho de estimação da sua prometida, ora é um príncipe encantado, e que a boa Fada finalmente ressuscita. Uma criança encarna o animal – trazendo-o vivo, numa gaiola à cabeça, quando ave, ou preso ao peito – e representa por ele. Cada ano os pássaros apresentam uma peça nova, escrita de encomenda e paga ao autor na média de mil cruzeiros (na ocasião, um cruzeiro novo). Outra pessoa, também paga, escreve a música – ou adapta músicas à peça". CARNEIRO, Edson *apud* SALLES, Vicente. *Épocas do teatro no Grão-Pará*, *op. cit.*, p. 355.

[117] MOURA, Carlos Eugênio de. *O teatro que o povo cria*: cordão de pássaros, cordão de bichos, pássaros juninos do Pará; da dramaturgia ao espetáculo. Belém: Secult, 1997, p. 108 e 109.

específica de sua temática. Parte dessa introdução é importante por adquirir várias de suas proposições não apenas como teórico, mas, fundamentalmente, aqui, como dramaturgo:

> *O pássaro junino, nesse teatro, é levado por um menino ou menina com uma vestimenta que, de certa maneira, lembra uma ave e gesticula como se fosse um pássaro voando. Preso em uma gaiola ou pousado em um pequeno galho ornamental, é exibido na cabeça pelo Porta-pássaro. Esse per-sonagem lembra a imagem mítica do homem-pássaro – o pássaro na cabeça do homem ou da mulher do Egito antigo, onde essa figura simbolizava a alma de um morto partindo, ou a visita de um deus à terra. Estará, então, representada no Pássaro Junino, no seu Porta-pássaro que sempre renasce, a alma nativa que não morre, que não pode ser morta? Essa alma-pássaro seria a resistência mítica das origens pousada emblematicamente numa árvore do mundo amazônico? Uma espécie de Fênix tropical da alma de uma cultura? Um homem-pássaro nascido dessa hybris comum na mestiçagem entre o real e imaginal?.*[118]

A obra específica analisada pelo teórico neste texto, "Amor proibido ou sangue do meu sangue", de Lourival Pontes Sousa, serve como objeto paradigmático, para o autor, para demonstrar as principais características dessa forma teatral, mas serve também para realizar uma argumentação, feita por ele, acerca da possibilidade de se entender essa estética a partir da concepção da tragédia aristotélica e do procedimento do distanciamento de Brecht. Várias comparações entre as proposições desses autores e essa forma dramática são realizadas, mas podemos sintetizá-las no seguinte parágrafo

> *A verdade é que o pássaro Junino mostra uma realidade inusitada, um conflito inesperado de uma forma marcada pela simplicidade cotidiana e naturalista – mas no sentido do maravilhoso real – em que o procedimento é reconhecido como produto de um artifício. É um teatro onírico, visto como quem olha um sonho desperto, com uma estrutura próxima da tragédia clássica e utilizando naturalmente um processo de estranhamento ou distanciação do teatro brechtiano. É um momento evanescente de ilusão que termina com a encenação. Uma surrealidade objetivada em uma agonística atualizada, organizada no espaço e no tempo, segundo as lutas de forças dramáticas que a estruturam.*[119]

Na edição de suas *Obras reunidas* na qual consta a peça, há uma espécie de subtítulo, entre parênteses, no qual se lê: "(Alegoria dramática inspirada no 'pássaro junino', teatro popular musicado paraense)".[120] Essa definição de Loureiro para sua peça está profundamente relacionada não apenas a todo seu trabalho teatral (e grande parte do poético), como mantém uma relação próxima com a sua busca de teorização descrita acima. "Pássaro da terra" segue os

[118] LOUREIRO, João de Jesus Paes. Cultura amazônica: uma poética do imaginário, *op. cit.*, p. 313.
[119] *Idem*, p. 326 e 327.
[120] LOUREIRO, João de Jesus Paes. Pássaro da terra, *op. cit.*, p. 13.

conhecidos padrões do gênero: um senhor com poder local, o Duque d´Além Mar, contrata um famoso caçador para matar o animal que é amigo da Donzela, filha do Duque, que se apaixona pelo caçador e dela recebe um colar (com um Muiraquitã), um sinal de reconhecimento (como a cicatriz de Ulisses[121]), tal qual existe na peça de Pontes Sousa. O caçador mata o pássaro e, ao saber da morte da ave, a donzela reclama ao pai tamanha crueldade e reconhece no pescoço dele o colar dado a ele pelo caçador como garantia de sua volta para realizar novos serviços. A donzela então, percebendo que perdera o pássaro e que ele fora morto por seu amado, mata-se com o próprio punhal do pai. Entre essas cenas, temos a participação de personagens mais reconhecíveis do ambiente amazônico: Teotônio, o português que se cansara da cidade e viera para a região; Caboré, seu confidente, empregado e amigo; os caboclos sempre em cena para diminuir a tensão dramática; o Curupira; o Posseiro; e o Padre.

Loureiro quer prestar uma homenagem a esse teatro popular, que vinha perdendo suas características tradicionais, como dito anteriormente, mas essa homenagem, como não poderia deixar de ser, está substanciada pelo seu procedimento político e social e faz da narrativa simples do pássaro, um novo opúsculo de crítica à realidade amazônica. O pássaro, que já nas últimas décadas do século XX, por representar a natureza, nem sempre morria, na peça de 1999, é um tipo de espírito que encarna a vida da floresta, do lugar, e impede que outros a destruam com sua cobiça. O Duque d´Além Mar, novamente um agente do progresso, argumenta: "não podemos chegar ao ano 2000 nesta indigência", matar o pássaro é pré-condição para seus propósitos porque, explica o nobre, "[...] se é verdade que esse pássaro impede a dominação da terra, acabo com ele. Dizem que, nas suas penas, a alma da terra voa. Os empregados têm medo. Sendo superstição ou não, daremos um jeito nisso. Temos de viver da realidade", mas o caçador pergunta onde encontrar a ave, e o Duque responde, definindo por completo o caráter mitopoéico encarnado no animal: "[...] O pássaro da terra está em tudo, por isso é como se não

[121] "A cicatriz de Ulisses nos prometia, então, que a história, apesar de todos os sofrimentos, terminaria bem e parece que ainda hoje escutamos ressoar o barulho da bacia que Euricléia derruba, vemos a água esparramar-se no chão da sala escura e gostaríamos de acreditar nessa bela, mesmo que diferida, promessa de reconhecimento e de realização". GAGNEBIN, Jeanne Marie. O rastro e a cicatriz: metáforas da memória. *In*: *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006, p. 109, mas em "Pássaro da terra", "A ilha da ira" e "A procissão do Sayré", as cicatrizes, pelo trauma, pelo sofrimento, pela perda, parecem, nem suscitar boas reminiscências e nem poder fechar, aí esteja, talvez, um dos seus aspectos de atualização. Ver GAGNEBIN, Jeanne Marie. O rastro e a cicatriz: metáforas da memória, *op. cit.*,p. 110.

estivesse em nada. Está em toda parte e em nenhuma"[122], tal qual, de certo modo, a ubiquidade mítica d'"A velha", de "A ilha da ira".

No pássaro de Loureiro o mítico animal morre e não renasce por nenhum poder mágico, mas, na peça que se quer alegórica, sua morte é necessária. Por ser um dos elementos que encarnam a alma regional, ele precisa morrer para se tornar imagem potencializada desse *locus*. Sua morte é a constatação de que a essência que funda a região, que une real e imaginário, continua ameaçada. Sendo "alma nativa que não morre, que não pode ser morta", o animal e sua encenação seriam como "a resistência mítica das origens pousada emblematicamente numa árvore do mundo amazônico". Universalmente, "uma espécie de Fênix tropical da alma de uma cultura", elemento representativo "dessa *hybris* comum na mestiçagem entre o real e imaginal". Nesse processo, a menina, ou menino, que o representa; os atores que não são atores; a realidade que é imaginada; nesse processo que a estrutura da encenação permite que seja "antiacadêmico, anticonformista, anti-intelectualista"[123], é que reside para o autor, a "agonística atualizada" de sua peça. Nesse caso, o onirismo nunca é preponderante, porque o devaneio se relaciona com a realidade. "Trata-se de uma alegoria dramática inspirada nos tradicionais pássaros juninos, que tem em vista a Amazônia atual, o processo de ocupação e domínio [...]", diz Vicente Salles no texto introdutório à peça.[124] O pássaro é crítica alegórica, mas também homenagem para uma forma dramática cada vez mais residual na cultura regional.

Nesse teatro, "os bichos", a natureza e sua possibilidade de representar o imaginário, com o seu *"locus amoenus"* sempre sofrendo a ameaça de um forasteiro que o quer dominar, deter, "Cutia de ouro" figura como uma das composições mais singelas de sua obra. A história é semelhante a do pássaro, mas sua estrutura é muito mais próxima de uma dramatização infanto-juvenil. Uma cutia de ouro solitária encontra dois amigos, Pedrinho e o indiozinho Potyara. Ela é perseguida pelos Jacarés-Sagrados e é raptada pelo proprietário de um circo que a quer exibir como sua grande atração. A natureza e seus animais então procuram ajudar Pedrinho e Potyara no resgate do animal esplendoroso e, com ajuda de todos, eles conseguem recuperar sua amiga. Na obra há a intervenção de palhaços para alegrar a plateia; os personagens se dirigem ao

[122] LOUREIRO, João de Jesus Paes. O pássaro da Terra, *op. cit.*,p. 24 e 25.
[123] *Idem*, *ibidem*, p. 324 e 327.
[124] SALLES, Vicente. Abrindo a gaiola do Pássaro da terra. *In*: LOUREIRO, João de Jesus Paes. Pássaro da terra, *op. cit.*, p. 15.

público; e a dramatização, de estrutura simples, se aproxima de uma história de aventura que inclui o picaresco, a ação e o feliz final. É o trabalho de Loureiro no qual suas tintas parecem apenas querer exercitar determinados gêneros do que realizar, como os anteriores, com a busca de representação regional e de crítica, de exibição de poeticidade metafórica, uma complexidade dramática e temática nos quais seu mundo amazônico é um dos elementos dominantes. Talvez pudéssemos especular que "Cutia de ouro" esteja mais próxima das primeiras narrativas infantis, e em sua simplicidade, a simplicidade que essas narrativas continham, traga alguma mensagem (salvar o animal é salvar seu mundo) que não seja perdida - como tendemos a perder na contemporaneidade imagética - mas, talvez, como forma de incorporá-la.

Resta evidente que a dramaturgia de João de Jesus Paes Loureiro está inextricavelmente ligada à Amazônia, como grande parte da sua obra artística e teórica. Não uma idealização cíclica ingênua, como criticava Armando Mendes já em 1974, na qual "[...] parece que a própria grandeza natural da região somente pode suscitar atitudes extremas, que oscilam entre o deslumbramento e a decepção mais profundos, um e outro".[125] Mas nessa dramaturgia do autor amazônida, é preciso enfatizar que na apreensão da região, em sua grandeza, não há um deslumbramento gratuito, mas há a queda, a queda que exibe e transfigura as imagens regionais e universais. Um procedimento que, partindo dos elementos que compõem essa cultura, neles não se detêm apenas e nem com eles apenas dialoga. O histórico e o social podem ser *protagnistés*, mas com eles está uma concepção de um mundo fundado pela imaginação que reconstrói esses dois elementos, reconstruindo-os como representação, em cenas nas quais o elemento mítico/cultural divide esse protagonismo para, em sua "exibição que estranha", desvelar o mundo do qual fazem parte. O sentimento, nessas peças, é de que "As fúrias" de uma outra racionalidade parecem sempre prontas a se vingar da "natureza", desse mundo, de sua "mundamazônivivência". Talvez, para o autor, caiba ao teatro tentar contê-las, talvez deva sempre entrar em cena um verso, uma fala que as interrompam ou as conduzam para outro tipo de "Destino". Paes Loureiro, nesse mundo, é o Corifeu que, bradando em altíssono, tenta domá-las.

[125] MENDES, Armando. *A invenção da Amazônia*: Belém: UFPA, 1974, p. 29.

O TEATRO E O SONHO

João De Jesus Paes LOUREIRO[126]
jjpaesloureiro@gmail.com

O que me faz sonhar o teatro

Não é apenas a grandeza trágica do destino humano como ser predestinado em Sófocles;

Não é apenas a *mis en scène* do imaginário em Calderón de La Barca ou Gil Vicente;

Não é apenas a história como palco da tragédia humana em Shakespeare;

Não é apenas a encenação do ritualismo litúrgico dramático em Pe. José de Anchieta;

Não é apenas a busca do trágico intemporal revivido na França em Racine;

Não apenas o mundo do riso no riso do mundo em Molière;

Não é apenas a transcendência filosófica na cena das ações humanas em Goethe;

Não é apenas a poesia como encantamento do mundo em Garcia Lorca;

Não é apenas o descarnamento político numa política de encenação em Brecht;

Não é apenas o patético do cotidiano em Pirandello;

Não é apenas o absurdo da existência em Ionesco e Sartre;

Não é apenas o mundo asfixiante do capitalismo em Tenessee Wiliams;

Não é apenas o mundo dionisíaco de delírios em Artaud;

Não é apenas a espontaneidade mítica do *teatro callejero* da Colômbia e Peru;

Não é apenas a encenação como navalha na carne em Plinio Marcos;

Não é apenas a etnocenologia dramatizada em Augusto Boal;

[126] Poeta, romancista e teatrólogo. Professor de Filosofia da Arte e Interpretação da Cultura Amazônica na contemporaneidade. Doutor em Sociologia da Cultura pela Sorbonne, Paris. Mestre em Teoria Literário e Semiologia pela PUC/Campinas/SP.

Não é apenas a dissecação crítica da moral burguesa em Nelson Rodrigues;

Não é apenas a cultura popular como metáfora ética em Dias Gomes e Suassuna;

Não é apenas a ironia social em Nazareno Tourinho.

Não é apenas a sátira contextual do Grupo Experiência;

Não é apenas a poética transgressora do Cena Aberta;

Não é apenas a mordacidade política de Levy Hall de Moura;

Não é apenas a comédia de costumes de Edyr Proença e Carlos Corrêa;

Não é apenas a intersignificação de imagens da peça-filme de Saulo Sisnando;

Não é apenas o imaginário amazônico teatralizado na tragédia do amor do Pássaro Junino.

O que me faz sonhar o teatro

Não é apenas o lugar da cena, o teatro como mundo no mundo;

Não é apenas o cenário como arquitetura do imaginário;

Não é apenas a iluminação como o sol e a lua de novos dias e novas noites;

Não é apenas a vestimenta como a pele social imaginária do personagem;

Não é apenas a maquiagem como a exteriorização do interior de um novo ser;

Não é apenas o ensaio como o refazimento dos sete dias da criação.

*

O teatro é poesia na humana tensão de seus conflitos. Não como redenção da memória. Mas no acontecer de um futuro. A revelação de um destino. Um destino que se reaproxima do sentido pleno da criação: é um modo de fazer mundos, com pessoas viventes, numa vida virtual equivalente a natural, em que as ações dialogadas conduzem os acontecimentos, que termina quando se decide uma forma de desejo. Ainda que distante das origens gregas, o teatro é sempre um destino decidido, uma forma de predestinação, cujo oráculo e executante é o autor. O Autor em diálogo seminal com os personagens de sua imaginação. No entanto, a predestinação decidida pelo autor só pode acontecer se o personagem aceitá-la. De certa maneira, todo personagem de uma peça é um anti-édipo, pois, enquanto este se rebelou contra seu destino

tentando fazê-lo não acontecer, cada personagem na cena aceita e contribui para o acontecer de seu destino. Um destino que se desabotoa à vista do espectador.

A ilusão poética do teatro se faz na realidade, através de atos que vêm do passado e seguem na direção de um futuro. Enquanto cria esse futuro virtual, vai construindo em cena, a dramaturgia de um modo de destino. A ação está orientada na direção do futuro. Um futuro a se realizar diante dos olhos de espectador que vai preenchendo o signo vazio que é o teatro, desde quando a cena tem início e que, ao ser preenchido, deixa de existir.

Há no teatro a forte presença do inconsciente estético que transfigura o sentido do banal, do cotidiano, do lugar comum. Um detalhe que parece anódino, quando imantado por essa expressividade cênica, atrai o olhar reinocentado do espectador. Não existem detalhes descartáveis. O seu segredo se oferece à decifração como um enigma de esfinge. Configura-se o jogo estético entre o que se denomina de pensamento e não-pensamento: o pensamento que sente e o sentimento que pensa. Uma forma de conhecimento difuso que não deve ser entendido na modalidade menor do conhecimento: mas um pensamento que emana de algo que não se destina a ser o seu vetor privilegiado. Saber que não sabe, como se costuma dizer. Porque o teatro, canal do imaginário, atmosfera de sonho, estética do mundo, cria seus personagens conceituais, configura alegorias, estabelece esclarecimentos que são formas sensíveis do conhecer. Um pensamento por imagens, a compreensão do mundo que pensa sem pensar em seu duplo código: sentimento e razão.

Como a vida, o teatro é algo que se vai preenchendo à vista de todos e, ao ser preenchido, pelo ato de representar ou pelo ato de viver, termina para sempre. Como a vida, um drama jamais pode ser revivido. Tudo nela e nele é para sempre. Mas, no teatro, o para sempre não é um fim, mas uma possibilidade de recomeçar. Um fim que não termina. Somente o ator e a atriz do teatro serão capazes de viver a condição do humano dionisíaco divinizado: vida, morte e ressurreição. A cada noite, a cada dia.

Nós criamos, como ação e contemplação, o mundo do teatro com os mundos que temos dentro de nós. Por isso busquei, em certa fase de minha vida uma experiência de teatro, vivida no Norte Teatro Escola do Pará, para experienciar por dentro esse mundo da teatralidade. Para

incorporar em meu múltiplo mundo de poesia, os complexos mundos que fazem o mundo do teatro. Não queria escrever para teatro apenas com os meus mundos de espectador e leitor de obras teatrais. A arte, lembra Nelson Goodman, é uma maneira de fazer mundos com os mundos que temos dentro de nós.

Que o teatro, absorvendo todas as poéticas no tempo da sua história, nunca tenha medo de ser teatro, não tenha timidez em ser teatro, não tenha desconfiança de ser teatro, não se considere diminuído em ser teatro, não se perceba fora de época em ser teatro, não se veja limitado em ser teatro. Mas incorpore as novas dimensões da arte permanecendo teatro, desestruture um tipo exausto de teatro para construir um tipo novo de teatro. E nunca deixe de ser teatro, isto é, nunca deixe de ser a sua própria razão de ser. Ainda que, como uma chama que para existir precise viver se destruindo. Ser chama é se queimar consumindo-se em sua existência luminosa. Assim é o teatro. Como uma chama, que reacende para se queimar, criando-se enquanto se consome. Que o teatro, então, posto que é chama de beleza, enquanto arder se destruindo, viva a reacender-se como chama e teatro que é, indefinidamente...

*

O teatro é o sonho compartilhado sonhando o sonho do autor povoado pelos personagens que são, a seu modo, o sonho dos atores. Todos dentro de um cenário que é o mundo sonhado pelo cenarista, iluminado pelo sonho de luz do iluminador, que faz brotar o sonho de rostos do maquiador, animados pelos sons sonhados pelo musicólogo e o contrarregra, submetendo-se todos esses sonhos, ao sonho do técnico, que ao abrir a cortina fecha a realidade para o sonho entrar em cena, até que, pelas cortinas, fecha o sonho e reabre a realidade. Por fim o espaço teatral fica vazio e a realidade o preenche de ausências e silêncios.

O que me faz sonhar o teatro é o momento cênico. Aquele momento em que a realidade toma fôlego, prende a respiração e passa a respirar com as guelras da imaginação, até retornar ao real, princípio e fim de tudo. Cada final de peça é o fim de um mundo. Mundo que nunca mais será refeito. A repetição de uma peça teatral não se repete. É sempre um novo mundo para novos habitantes do mundo da plateia e do palco também. Mundo imaginário e real, cujo pacto ficcional conforma em um mundo único. O teatro é signo cuja significação é um enigma no

palco desafiando o espectador. Na abertura de minha alegoria cênica *Pássaro da Terra*, eu proponho, dentro das regras desse jogo do signo teatral, pela voz do coro, a possibilidade de escolha pelo espectador: "*se é verdade, se é mentira, / quem diz é vossa intenção!*

O que eu sonho no teatro é que ele não perca jamais a humanidade de sua dimensão humana.

DRAMATURGIA AMAZÔNICA DA PRÉ-HILEIA: UMA TRANSVERSALIDADE DAS NARRATIVAS DRAMÁTICAS NORDESTINAS[127]

Tácito Freire BORRALHO[128]
tf.borralho@uol.com.br

As "fronteiras culturais" estabelecidas imaginariamente entre estados e regiões brasileiras, por vezes, se diluem frente aos fenômenos que imbricam, inextrincavelmente, categorias do teatro, da música, da dança, do teatro de bonecos e abundantes componentes de oralidade, nomeados de produção folclórica ou simplesmente "popular". O propósito deste artigo é oferecer uma breve reflexão sobre a legítima apropriação desse filão popular por dramaturgos do Norte e Nordeste do Brasil, como mote inspirador de suas obras, dirigindo-se especificamente à produção dramatúrgica maranhense.

A Cena Amazônica e a produção dramatúrgica do Norte do Brasil têm, afirmativamente, uma extensão territorial maior e mais abrangente culturalmente. Incluam-se aí os estados de Mato Grosso, no Centro Oeste, e do Maranhão (oficialmente) no Nordeste, mas que poderia ser considerado, sem incorrer em nenhum erro, como Meio-Norte. Mesmo tendo-se em conta a fragilidade das fronteiras culturais e da existência de determinados territórios identificados por manifestações culturais e artísticas, pontualmente fixadas em cada um dos Estados das regiões citadas, o trânsito ou deslocamento de indivíduos ou grupos se faz livre e constantemente, propiciando uma salutar troca de experiências das suas vivências culturais, permitindo a instalação de produtos híbridos e desenvolvendo uma mestiçagem, ou mesmo um

[127] Texto apresentado no IV Seminário de Dramaturgia Amazônida, maio/2013.
[128] Prof. Dr. em Artes pela USP, Dramaturgo associado a ADN (Associação dos Dramaturgos do Nordeste). DEART- CCH- UFMA.

conjunto de processos, que se agregam e transformam manifestações migradas sem deformá-las totalmente.

É bastante comum observar-se que, embora os sotaques se diferenciem e se multipliquem entre as microrregiões estaduais, as narrativas e as linguagens míticas, alguns aspectos da musicalidade, das letras – mesmo com distinção de ritmos e melodias –, ou são provenientes de um mesmo tronco comum ou se assemelham por existência de outro fenômeno. Assim, causos e lendas, numa imensa feracidade, podem estar restritos a um determinado território, mas as formas de narrá-los são idênticas ou semelhantes. Contos e mitos podem ser comuns em diversos pontos desse universo geográfico, mas suas narrativas e interpretações se diversificam.

O universo rural e o universo urbano apresentam formas próprias de existência – embora o clima, a vegetação e outros dados geográficos possam se confundir – e assim, aspectos regionais bem definidos vêm determinar componentes e manifestações culturais autônomas.

Mas o que vai interferir na produção de cada dramaturgo que habita algum desses espaços geográficos determinados? Suas convicções de territorialidade? Suas intenções patrióticas ou também bairristas, ou suas preocupações preservacionistas, ou até mesmo de difusão da cultura local? Qualquer dessas intenções não tem engessado a criatividade ou a escolha de temas a serem explorados pela grande maioria dos dramaturgos desse lado do Brasil. Explorar o filão regional não tem se traduzido numa expressividade meramente "local", ao contrário, tem projetado a imagem cultural desses locais, a partir de reflexões sociopolíticas que transformam suas mensagens em assuntos de interesse universal.

A PRODUÇÃO DRAMATÚRGICA DO MEIO-NORTE

O caso do Estado do Maranhão, localizado às portas da hileia amazônica e detendo, na maioria de seu território, densa composição dessa floresta, contém, por outro lado, uma grande diversidade de formações de vegetação e clima em extensões consideráveis como cerrado, chapadões, desertos litorâneos, uma imensa faixa de manguezais, e o início da zona dos cocais

que apresenta uma variedade espetacular de palmeiras, das quais o babaçu e a carnaúba são os principais espécimes. Cortado por rios caudalosos e dono de um amplo litoral, este estado é beneficiado por uma grande variedade de regiões culturalmente expressivas, e um celeiro vastíssimo de manifestações e um universo poético indescritível.

Por outro lado, levando-se em conta toda essa peculiaridade de vegetação e clima, a formação cultural fortemente marcada por portugueses, africanos e indígenas que, aparentemente, não seria diferente do todo brasileiro, mas que uma breve revisão histórica mostrará os "porquês"; além de uma forma própria de uso da língua portuguesa, com sotaques levemente variados nas microrregiões, faz deste estado um território hiato entre Norte e Nordeste.

Na verdade, não fossem as migrações de populações nordestinas em virtude das grandes secas, o Maranhão desconheceria uma forma cantada e pesada de falar, como ocorre no sertão deste estado. Também as formas de expressão de sua cultura vieram na bagagem desses nordestinos e ali se instalaram, proporcionado a miscigenação de folguedos, danças, músicas e práticas de religiosidades. Uma alteração de costumes que se impôs e vai se adequando ao longo dos tempos.

Determinado pela extinta SUDENE como parte da Região Nordeste, o Maranhão obrigatoriamente se voltou cultural e politicamente para seus parceiros regionais. O vasto universo cultural nordestino nos permite vislumbrar espaços específicos de linguagem e falas diferentes, com expressões de cultura próprias, que não chegam a destoar de todo do colorido, da musicalidade, da energia de produção, mas que se destacam nas formas pitorescas de suas práticas artísticas populares, desenvolvidas em figura de folguedos, danças e narrativas orais.

Talvez o status geográfico interfira muito nesses aspectos, mas também os deslocamentos migratórios da Região, em busca do Norte, tenham provocado – no caso do Maranhão especificamente –, como já mencionado. Nesse trânsito, a absorção de alguns tipos de expressão cultural que foram se alojando em certas microrregiões e que, depois, se moveram e mesclaram-se a outras formas ali existentes com características indígenas, portuguesas e africanas bastante visíveis. Na verdade, o Estado do Maranhão tem claramente uma produção

cultural muito particular, mas com constitutivos meio-nortistas e meio-nordestinos muito claros e muito fortes.

O universo de lendas, folguedos e danças – os próprios ritmos, de uma musicalidade local variada que embala cantigas bastante regionais, umas notadamente híbridas, outras claramente originais – estabelece um imenso acervo capacitado a fornecer um rico e inesgotável material para a elaboração dos mais inesperados espetáculos cênicos.

A cena nordestina do Meio-Norte, antes da década de 1970, caracterizou-se sempre por uma grande separação, ou desconhecimento, entre o teatro praticado por companhias profissionais ou grupos de amadores e o teatro popular "folclórico". Mesmo quando algum poeta se dignava escrever sobre um tema popular, o fazia sem o cumprimento de métricas e carpintarias, formato dramático erudito, tal qual o "Pastor"[129] de Coelho Neto, verdadeira opereta, de uma postura lírica irretocável, bem diferente dos "Pastores" produzidos e encenados pela gente simples.

A grande maioria dos dramaturgos maranhenses, de antes dessa década, são nomes nacionais que escreveram sobre temas universais ou mesmo sob a influência natural da dramaturgia produzida no Sudeste, onde viviam. Assim, Arthur e Aluísio Azevedo, Coelho Neto, Gonçalves Dias, Viriato Correia, exceto Catulo da Paixão Cearense, para lembrar alguns, enquanto dramaturgos, não se envolveram, com temas regionais. Dramaturgos que escreveram depois desses, até que tentaram se empenhar, mas já não compunham a plêiade de poetas nacionais e, por lá ficando, não se tornaram conhecidos, divulgados. Dentre eles, Mata Roma, Bibi Geraldino e muitos outros.

Em verdade, o pessoal que desponta na década de 70 do século XX, embalado por um momento de maior sentimento nacionalista, ou sob a influência dos movimentos de vanguarda, como o tropicalismo, por exemplo, reforçado por uma repressão "amordaçadora" da censura; são eles que vão "beber" mais fartamente no acervo do imaginário popular e dele se utilizar como

[129] PASTOR: denominação de espetáculo de cunho religioso musical – cantado e falado – que narra o nascimento de Jesus e a visitação dos pastores e Reis Magos. A peça citada é de autoria de Coelho Neto, exemplar único, constando do acervo musical recolhido pelo Pe. João Mohana, pertencente ao Arquivo Público do Estado do Maranhão.

a metáfora preciosa para um tecido de poemas sociais, envolvidos num véu de símbolos fáceis de decifrar – por aqueles que souberam codificá-los e também por receptores antenados aos problemas do momento –, mantendo-os, mesmo que de forma tênue, misteriosos para o censor desavisado e geralmente despreparado culturalmente.

Enquanto no Nordeste, o MCP[130] e outros movimentos culturais entranhados profundamente no social, na tarefa de conscientização política, já eram forte o suficiente para incomodar o governo, o Meio-Norte apenas despertava para a versão cultural e artística da luta ideológica. Foi um despertar um tanto tardio, talvez mais tímido, politicamente, mas bastante expressivo esteticamente. Quem sabe a volta de artistas maranhenses dos grandes centros de ebulição cultural da época – eixo Rio-São Paulo; Recife, Salvador, Curitiba –, "retirantes às avessas",[131] não tenha contribuído para o novo fenômeno?

Indiscutivelmente, o empenho e a ação de homens de teatro que se aproveitaram de brechas do próprio governo para suscitar movimentos nacionais de organização da classe teatral, a criação de projetos como o Mambembão, o patrocínio de festivais nacionais de teatro amador, constituiu a grande contribuição para o "despertar" e o desenvolvimento da troca de "visões" regionais duma arte teatral dinâmica, contemporânea, embora se possa desconfiar, com todo direito, de certas posturas oficiais daquela época.

É verdade que nada disso teria acontecido sem a existência de mobilização concreta nas bases estaduais. Essa renovação estética já vinha acontecendo e de forma um tanto ruidosa até, ao ponto de chamar a atenção, incomodar e chegar a instigar a curiosidade dos artistas que assumiram cargos de governo. Isso podia ser constatado nos festivais nacionais promovidos por prefeituras municipais em diferentes pontos do país e que, apesar da censura pesada, conseguia, entre um drible e outro, fazer escapar uma proposta de vanguarda.

Naquele período era bem mais fácil a troca de conhecimento entre os grupos nordestinos e nortistas, quando estes participavam de festivais no Sul e no Sudeste, do que excursionando pela Região Nordeste ou Região Norte. Havia como que um isolamento entre os

[130] Ver BORRALHO, 2005, p. 20.
[131] Idem, p. 37-43.

Estados, pelo menos antes da CONFENATA, por exemplo, que passou a organizar festivais regionais que selecionavam grupos para um festival nacional. Essa estratégia foi certamente o mecanismo propulsor da mobilização estética e política, entre os grupos não empresariais, e o desencadeador de discussões entre esses grupos e, até mesmo, o revelador das montagens com as propostas vanguardistas mais arrojadas.

Embora a noção de construção de uma teoria sobre teatro popular ainda não fosse uma preocupação muito concreta, a busca pelo entendimento da produção artística do povo em alguns grupos, já tinha um caráter de pesquisa, de estudo, a partir de um esquema metodológico que, mesmo parando nos resultados empíricos, disso se aproveitava para a criação de uma proposta estética mais elaborada e definida.

Essa busca do universo popular se diversificava bastante, fazendo inclusive tornar bem visível a distinção entre os objetivos de produção de cada grupo. Alguns, preocupados em fazer uma denúncia direta, imediata, usavam técnicas ousadas, propostas perigosamente expostas naquele momento, tanto para a perseguição da censura, como para um público que seria surpreendido e para uma crítica teatral, felizmente, arejada e receptiva. Já, outros mais ansiosos em tentar decifrar os códigos dessa cultura encarnada, ruidosa, explosiva, alegre e possuidora dos seus próprios valores, teimando em mantê-los vivos, como legado precioso e poderoso que deve ser defendido e preservado, mas que pode ser decodificado honestamente e daí servir de material de estudo e reelaboração, na tentativa de construção de novas técnicas e códigos de linguagens artísticas, nos seus aspectos mais contemporâneos.

E, no Maranhão, dois grupos se sobressaíram naquela época, demonstrando, sem nenhuma intenção belicosa, que é possível debruçar-se sobre o mesmo universo, o mesmo campo, e empreender resultados tão diferentes, ou mesmo, utilizando-se do mesmo material coletado, plasmar obras de feições plásticas e discursivas – não tão antagônicas –, mas com oferta de leituras bem distintas. Trata-se do grupo Laborarte, coordenado por mim, e do grupo Mutirão, dirigido por Aldo Leite.

Talvez nossa experiência pessoal de gente do interior que, apesar de ter estudos superiores, não se afastou de suas raízes culturais, mas o contrário. E foi tentando, cada vez mais,

conhecê-las e decifrá-las, que obtivemos a segurança necessária para realizar o trabalho que realizamos sem que, em nenhum momento, enquanto isso se dava, tivéssemos grandes contatos ou discutíssemos a respeito.

Bastou um olhar mais profundo, um interesse forte, alguns questionários e talvez uma demorada revisão nos códigos de comportamento, usos, costumes, modos de construção de habitações e Aldo pode compor **Tempo de Espera**. Um verdadeiro grito no silêncio, arranhado por um testemunho do cotidiano, a voz do rádio que, nesse caso, inclusive, é uma radiadora, e que é de alcance local apenas. Não pretendia Aldo Leite dar nenhum rótulo a sua montagem, mas não havia no Brasil, naquele momento, talvez, montagem mais contemporânea, mais atrevidamente ousada.

Do uso de material e objetos, à construção da cenografia, figurinos, o jogo de interpretação, em nada se poderia encontrar algo de tradicional, ou escandalosamente anacrônico. Era um espetáculo de baixíssimo custo de produção, feito de fato em "mutirão" e, por si só, mostrava-se sem adjetivação nenhuma.

Não seria demais dizer que Aldo Leite, talvez, tenha recorrido aos seus conhecimentos dos códigos de "comédias" ou "dramas", formas de encenações ingênuas do interior, comumente utilizadas nos circos mambembes – penicos-sem-tampa – ou nas recreações familiares noturnas ou, ainda, nos jogos de "fundo de quintal", realizados por crianças e adolescentes. E não se arriscou, em nenhum momento, a construir uma outra face, não caricata, da pobreza.

Sabe-se que o teatro português "desembarcado" nos legou, além dos autos jesuítas ou gilvicentinos, outros tipos de teatralidade; plantou a semente das encenações dos tipos "entremezes, diálogos, bufonaria, histriões, momos – representação mímica, expressão de um drama por meio e linguagem gesticulada", segundo o Tesouro da Língua Portuguesa – in: Teatro a bordo das naus portuguesas, de Carlos Francisco Moura (2.000, p.62-73) e, também, eram apresentadas comédias. Comédia, segundo o mesmo autor e na mesma obra, é o que diz Mário Martins, citando o famoso dicionário Calepino do século XVIII: "é uma fabula de pessoas humildes, e a tragédia, de príncipes e heróis"; já o Dicionário de Autoridades define comédia como

> Obra feita para o teatro, onde se representavam antigamente as ações do Povo e os sucessos da vida comum.... mas, hoje segundo o estilo universal, se dá esse nome de comédia a toda sorte de poema dramático que se faz para representar-se no teatro, seja Comédia, Tragédia, Tragicomédia ou Pastoral (MOURA, 2000 p.77).

De maneira muito localizada até, essa definição de comédia chegou até o século XX, pelo menos aos povoados antigos e esquecidos pela cultura oficial. Foi nesse tipo de teatralidade que o Laborarte buscou o amálgama necessário para a construção do seu primeiro espetáculo resultante de um trabalho mais metódico, o João Paneiro, de Tácito Borralho e Josias Sobrinho. Em princípio, um espetáculo encomendado por um setor progressista e militante da Igreja, a Pastoral da Terra, para o qual o Laborarte utilizou-se da linguagem circense – excluindo o uso da lona – para ilustrar as discussões comunitárias em todos os povoados da zona rural da ilha de São Luís, sobre a instalação da ALUMAR.[132]

A descoberta do teatro de bonecos popular, o Casimiro Coco e sua prática de apresentações em circos mambembes – como espetáculo de segunda parte – contribuiu, de forma decisiva, para a realização de laboratórios de texto e de montagem; de som e música, cenografia, figurinos, acessórios, bonecos e máscaras e, principalmente, da dinâmica do espetáculo de rua, desde a utilização do "moço de publicidade"[133], agora, ali substituído por uma equipe de produção, que organizava tudo em reuniões anteriores com os líderes comunitários.

No dia da apresentação, o elenco armava o circo com rotundas criadas, especialmente, para aquele fim – empanada ou tolda e tapete –, numa simulação convincente de picadeiro, e instalava os refletores à base de pretomax a gás de cozinha, com direito a disco de cores de papel celofane, obviamente!!. Enquanto isso acontecia, um ator era designado a "gritar palhaço" acompanhado pelo responsório de algazarra da criançada, por todas as ruas e veredas do povoado. Quando o palhaço retornava, a função no Circo Teatro Cujubeira já ia de fato começar.

Mas, não foi esse o espetáculo do Laborarte conhecido no Brasil, através do Mambembão. Outra produção, com texto organizado também por Tácito Borralho e Josias Sobrinho, intitulado Os 7 encontros do aventureiro corre-terra, ou, O Cavaleiro do Destino,

[132] ALUMAR (Consórcio de Alumínio do Maranhão) ALCOA-BHP BILLITON E RIO TINTOALCAN, indústria de beneficiamento de alumina.
[133] Ver a obra de Mark Curran.

partindo dos resultados de estudos e experiências obtidas com a montagem de João Paneiro. O Cavaleiro conseguiu construir, de forma amadurecida, a tão sonhada proposta do Laborarte. Mesmo por que sua escritura em episódios é o cerzimento de pedaços de memórias recolhidas de um banco fertilíssimo, que era formado pelas lembranças dos mitos da infância de cada componente do grupo.

Sob uma estrutura em linguagem e ritmo cordelesco e organizado em episódios, a montagem foi elaborada em função das apresentações de ruas, feiras e praças. E, antes de ser descoberto pela equipe de seleção do Mambembão, o espetáculo já havia percorrido 23 povoados da Zona Rural de São Luís e mais 12 cidades do interior do Estado. E, a cada apresentação, uma nova lição, principalmente sobre linguagem e recepção, comportamento de plateia que se envolve com a trama, participa diretamente e envolve literalmente a ação num círculo que permitia ver a representação de frente e de costas, inclusive ajudando na manipulação dos bonecos e ajustes de cenários. Os truques, mesmo os velhos conhecidos, eram vistos desde a preparação, mas as reações eram de encantamento, de uma surpresa consentida, de total cumplicidade.

Os tais códigos de representação, dos folguedos e do teatro de animação, haviam sido, pelo menos parcialmente, decifrados e já era possível apresentar resultados na dança, no jogo cênico, na interpretação, nas marcações de cena, nos cenários, nos figurinos, no uso da voz, das máscaras e, muito importante, nos truques de cena, que precisavam ser corretos e perfeitos à luz do dia. Sob o sol, sob a luz de lamparina, sob o foco de faróis de caçambas ou sob holofotes e refletores, o Cavaleiro conseguiu ser uma trilha de aprendizado muito bem percorrida.

É curioso observar o fenômeno de recepção a partir da experiência de comportamento da plateia, diante dos dois espetáculos comentados, Tempo de Espera e O Cavaleiro do Destino, as reações, tanto do povo mais simples como do público mais informado, era quase a mesma com relação ao Cavaleiro do Destino. Já, com referência a Tempo de Espera, enquanto a elite intelectual ou o público de classe média tinha uma reação de quem se sentia agredido, o povão, surpreendentemente, sorria nas cenas mais dramáticas – talvez por ser normal sorrirmos de nós mesmos diante de uma fotografia nossa em 3x4 –. A mim me parece que o "instantâneo" de um

fato social provoca uma paralisação que cristaliza um momento; e esse momento seccionado do todo pode tornar-se risível.[134]

O que havia de contemporâneo em tudo isso e o que se pode dizer das encenações deste início de século? Na verdade, o Laborarte criado em 1972, como Laboratório de Expressões Artísticas era, no seu nascedouro, um movimento que reunia o que havia de mais inquietante entre os artistas de São Luís, de todas as áreas, indistintamente. Nasceu como um movimento organizado para ser, de fato, um centro de estudos e produção artística, com a preocupação de trabalhar com a integração entre as linguagens expressivas.

Seu primeiro trabalho, mostrado ao público maranhense, foi o espetáculo causador de grande polêmica no I Festival Nacional de Teatro Jovem de Niterói, RJ, em 1972, intitulado Espectrofúria. Desenvolvido tomando como roteiro a obra em prosa poética, escrita pelo jovem pernambucano Eduardo Lucena, o grupo Laborarte colocou no palco um tipo de espetáculo que, francamente, não sei que rótulo estético lhe atribuíam. No festival, recebeu um troféu especial de "melhor espetáculo plástico", talvez por ter sido difícil demais para a comissão de críticos, que julgava as peças daquele evento, entender a proposta geral da montagem e ter se surpreendido com os componentes visuais inusitados.

A pesquisa empreendida pelo Laborarte continha a abordagem bastante explícita dos componentes simbólicos e políticos expressos pelos segmentos da cultura popular contatados. Um tambor de choro da Casa das Minas – cerimônia fúnebre em honra a uma Vodunsi desencarnada[135] – foi a base da trilha sonora, executada com instrumentais de percussão do Bumba-meu-Boi; a cenografia toda construída a partir do corpo dos atores; uma iluminação em tom sépia que, entre outras coisas, ressaltava a luz dos faróis, – candeeiros a querosene – amarrados em varas compridas e que costumavam alumiar as rodas de boi, e emprestavam às cenas o ar macabro e misterioso, composto pelo figurino de trapos velhos, ora tapa-sexos estranhos, ora roupagem gasta, muito rota, de trajes medievais.

[134] Ver O Riso, de Henri Bergson.
[135] Ver QUEREBENTÃ DE ZOMADÔNU, de Sergio Ferretti.

Um jogral recitando o texto com aparência de bobo da corte, as cenas se desenrolando, na exibição de um canibalismo extremo, que destronava a pose de uma nobreza totalmente decadente e degradada, apresentada sob a construção de objetos cênicos artesanais já puídos, ossadas de animais bastante gastas. Patético e agressivo, o espetáculo chocava mais até por sua característica de mimo grotesco e de bufonaria delgada. Talvez fosse uma forma de gritar, na cara do regime, seus crimes absurdos, sem que o censor se desse conta.

Mas, no fundo, era uma grande diversão para nós, saber que apenas um lado dos receptores poderia captar e decodificar a mensagem completa. Não que nos faltasse consciência, mas ao contrário, por tê-la e saber que nosso objetivo, ao realizar um espetáculo de palco, utilizando componentes estéticos tão destoantes do gosto do público da época, no mínimo, seria de incompreensão. Para nós, a utilização de elementos da cultura popular resultava numa atitude de apropriação legítima de códigos de linguagens artísticas que também eram nossos, que eram do nosso convívio. E eles poderiam enriquecer sim nosso vocabulário teatral. Espectrofúria foi, na verdade, o resultado de um laboratório de voz falada e de música e som, que fazia parte da metodologia de estudos do Laborarte.

A capacidade de investigação do grupo foi aumentando, tornando mais e melhor elaborada, na busca por elementos estéticos contidos nas manifestações culturais populares. Nosso problema, de fato, embora não se restringisse a isso, era, fundamentalmente, compreender e apreender os códigos das diferentes linguagens artísticas da produção cultural popular. Não pretendíamos produzir espetáculos “para o povo”, mas para “um público”. Assim, as “técnicas”, modos de interpretação, jogos, uso de materiais e formas de construção, trabalho corporal, musicalidades e danças eram, na verdade, bastante estudados. Isso poderia resultar em uma linguagem teatral nova? Numa estética revolucionária? Ninguém se perguntava isso a princípio.

Sem compromisso partidário, sem nenhum envolvimento com entidades oficiais, o LABORARTE se propôs provocar a criação de um sistema experimental livre, que incluía até a manutenção de um grupo de pessoas que se tornou um público quase cativo e que contribuía para com a discussão crítica de qualquer trabalho do grupo, desde o processo da montagem, às vezes, até de uma pesquisa inicial.

Talvez o mais rico de todo esse processo é que, embora a pesquisa se desse em um determinado campo, sobre uma determinada expressão cultural, os registros seguiam a ótica e interesses dos membros do grupo, de acordo com a necessidade e empenho das práticas das linguagens que eles dominavam. A diversidade de artistas de áreas e linguagens específicas possibilitava a coleta mais variada de aspectos e interesses de uma manifestação estudada. O resultado disso, depurado em laboratório, é que alimentava as produções do grupo. Isso vinha a aparecer em montagens teatrais que envolviam uma gama de linguagens interativas, possibilitavam a montagem de espetáculos que podiam ser apresentados, sem nenhum prejuízo, na rua, em barracões ou em palcos à italiana.

Infelizmente, a falta de recursos para a circulação desses espetáculos os tornaram desconhecidos fora do Maranhão. Por exemplo, experiências como a montagem de *Um Boêmio no Céu*, de Catulo da Paixão, que foi um trabalho de experimentação sobre cores, tecidos, material de maquilagem e cenografia circense, econômica, sintética – até mais que simbólica –, utilizando-se de elementos do bumba, e ambientando o céu num grande arraial junino, transgredindo qualquer conceito de cenografia ou espaço cênico, nunca deixaram o território do Estado do Maranhão.

As audições de poetas como Nauro Machado, cujas montagens extrapolavam a simples declamatória, eram espetáculos completos com cenografia totalmente ousada, cenas fragmentadas, em salas de espetáculo ou praças; ou de José Chagas, cujo poema de denúncia sobre a periferia de palafitas dos mangues que rodeiam São Luís, Maré Memória, forneceu um material fertilíssimo, que resultou num espetáculo onde todas as linguagens artísticas puderam compor, de forma ora integrada, ora autônoma, uma celebração poética da revelação do status de miséria do "povo da lama".

Os espetáculos do Laborarte mantiveram e tentam ainda manter essa linha. Mas, o mais importante, creio eu, é que essa persistência, apesar da dispersão de alguns membros, ainda ecoa em alguns grupos, em alguns atores. O retorno ao estudo dos folguedos, principalmente ao Bumba meu Boi, observando-se mais clara a distinção entre Teatro Dramático e Teatro de Animação, e alargando, com esses estudos, a compreensão dos modelos de encenação do "auto"

– comédias – pelos grupos que ainda o realizam, possibilita o rico entendimento de como o artista popular tem bastante a nos ensinar sobre montagens, códigos corporais, ritmoplastias, metáforas de construção do espaço e dos objetos cênicos.

Nesses folguedos, em suas encenações, o espaço metafórico escapa do contorno real, concreto, da brincadeira e nos faz compreender, da forma mais direta, que o conceito de animação transcende o status de anima – alma, sopro –, mas se estende à compreensão de movimento e relação de corpo, objetos espaços. As máscaras zoomorfas e atropomorfas dos Cazumbas que desafiam, por seu formato e por sua altura, qualquer conceito de equilíbrio, não nos permitem mais contemplar, abismados, as figuras orientais ou africanas de modo distanciado, nem nos extasiarmos com o equilíbrio precário contido na coreografia do ator-bailarino indiano.

PARA FINALIZAR, ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Um grupo novo, a COMPANHIA OFICINA DE TEATRO – COTEATRO, criado também por mim, no finalzinho do século XX, agregando atores e atrizes egressos do LABORARTE e outros artistas selecionados, após um curso de iniciação teatral, tem o propósito de dar continuidade às pesquisas iniciadas no LABORARTE, com uma abertura maior de foco. A partir desse escopo, as pesquisas realizadas no território da cultura popular e folclórica levaram a produções de espetáculos como *A Arca de Noé*, adaptação de Aldo Leite, e *Viva El Rei D. Sebastião*, de minha autoria.

A experiência de encenação da releitura ou adaptação de textos clássicos, utilizando componentes do teatro popular folclórico, incentivou, cada vez mais, o percurso das novas investigações e sua expansão para outras entidades, bem como a publicação de alguns resultados. Desconheço se, além da Coteatro, outro grupo já esteja experimentando, concretamente, os resultados desses estudos novos, mesmo por que eles apenas estão recomeçando. Mas, pela quantidade de material que vem sendo elaborado e o interesse atual da academia em conhecê-lo, talvez sua divulgação possa vir a interessar aos novos encenadores.

REFERÊNCIAS

BERGSON, Henri. *O Riso*. São Paulo: Nova Fronteira, 2001.

BORRALHO, Tácito Freire. *O Boneco, do imaginário popular ao teatro: uma análise de O Cavaleiro do Destino*. São Luís: Secretaria de Estado da Cultura, 2005.

CURRAN, Mark. *A Presença de Rodolfo Cavalcante na Moderna Literatura de Cordel*. São Paulo: Nova Fronteira, 1987.

FERRETTI, Sergio. *Querebentã de Zomadônu*. São Luís: EDUFMA, 1996.

JANSEN, José. *Teatro no Maranhão (Até o fim do século XIX)*. Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica Editora LTDA, 1974.

LEITE, Aldo. *Memória do Teatro Maranhense*. São Luís: EDFUNC, 2007.

MOURA, Carlos Francisco. *Teatro a bordo de naus portuguesas nos séculos XV, XVI, XVII E XVIII*. Rio de Janeiro: Instituto Luso-Brasileiro de História, 2000.

REATOR: DRAMATURGIA E IMAGEM

Nando LIMA[136]
nandolimaq@gmail.com

Em 2009, ao decidir que gostaria de contar algumas histórias particulares em cena, sem necessariamente criar uma personagem para isso, imediatamente percebi que teria que controlar o fluxo de ideias e imagens que acenderam à minha mente, lembranças, fatos, sensações, me ocorreram como se eu estivesse dentro de um liquidificador.

Morgue Insano andCool, a performance, resultou desse embaraço entre fluxos de memórias, lembranças de fatos e questões reais, e outras inventadas, acinzentadas, das quais eu não tinha certeza dos limites entre "verdades" e "invenções", exercitar a fruição disso, tornar esses encontros e hiatos, um termo, um acordo entre gestos, respiração, e comunicação, era o objetivo.

Achar receptáculos para conter, para desenhar a forma, substanciar essas intenções e tornar tudo legível para o espectador/testemunha; causar empatia ou não nesse observador, colocar o momento performático a favor da compreensão de uma terceira coisa, nascida no ato presente.

Dessa condição de "Odisseu" nasceu a necessidade de usar recursos ditos tradicionais dos espetáculos de cena: sons e músicas, iluminação, objetos, e ainda recursos mais "novos" e significantes, como imagem projetada, ora em vídeos pré-gravados, e em outros momentos vindo de câmeras em tempo real. Para criar ainda mais camadas de envolvimento, havia um momento da performance em que "eu" me comunicava através do "MSN-serviço de mensagens" via WEB, com outro ator/atriz que estava em sua própria casa, em um bar, ou outra cidade; e ainda também por meio da WEB usava meu "avatar" em um mundo virtual, o *Second Life*, para interagir com outros "avatares" que alí estavam presentes, naquele momento, isso tudo em um

[136] Performer, Cenógrafo, Diretor Teatral, Videomaker, Criador do Estúdio Reator; criador, coordenador, e produtor do Festival Territórios de Teatro; Dirigiu o Teatro Experimental do Pará Waldemar Henrique. Em 31 anos de atividades participou de mais de 80 espetáculos, exposições, vídeos, e performances. Premiado entre outras pelas seguintes instituições: Itaú Cultural/Programa RUMOS, FUNARTE/Myriam Muniz, IAP-Instituto de Artes do Pará, Caixa Econômica Federal, SECULT – Secretaria de Cultura do Estado do Pará , FCP Fundação Cultural do Pará.

espaço de tempo de mais ou menos uma hora e vinte minutos, que era o tempo de duração de cada apresentação.

Esses eram os arquivos que eu acessava durante o acontecimento, durante a função performática, usando esse cabedal de possibilidades, exercitava a construção de um roteiro como quem tira livros da estante para pesquisar; a rotina dessa concepção acontecia durante a tarde quando eu preparava os equipamentos, objetos, e a bebida, que era servida durante um momento da performance ao público, testava as luzes, afinava os focos das duas câmeras, e do projetor, e enquanto fazia as tarefas escolhia os temas, que me ocorriam para a apresentação daquela noite, criava tópicos e os deixava na tela do notebook que eu usava em cena.

Assim, enquanto ia criando um ambiente propício, horas antes de cada apresentação eu chegava ao cerne do quesito "dramaturgia" deixando um campo arado, psicofísico, de onde brotassem memórias e sensações, e ainda possibilitassem a conexão necessária entre a mecânica física, respiratória, e construção imagética, a manipulação dos recursos auditivos, sensoriais e, principalmente, os visuais que eu havia preparado para aquela apresentação específica.

O controle do fluxo das sequências, diante, e com a respiração dos espectadores presentes, ativava a necessidade que era executar uma tarefa, escolhendo a ferramenta certa para o momento, fosse um vídeo, uma música ou som, a interação com outro ator/atriz pela internet, ou simplesmente fazendo um brinde a alguma história/memória que eu acabara de contar. A dramaturgia era esférica e construída com tudo, todos esses recursos em tempo real.

É preciso dizer que eu me sentia como um equilibrista, sobre uma esfera que flutuasse no espaço, uma esfera pequena, escorregadia, e acima, abaixo, e por todos os lados um profundo abismo, um vácuo, ao mesmo tempo, esse "Lugar" me proporcionava uma liberdade macia e acolhedora, um lugar como disse o poeta Max Martins, "(...) de ter de onde se ir."

Em 2011, elaborei outro projeto: *Incidental,* nessa performance eu me concentrava em expor questões/paixões que nos chegam como um reflexo, ou um rebatimento visual, como quando estamos viajando em um veículo, e os vidros das janelas refletem a paisagem que passa, a ferramenta principal era o uso de imagens projetadas, usando, em alguns momentos, imagens mapeadas para ressaltar a porta de entrada da sala do Estúdio Reator, ou criando a ilusão de uma janela que se abria na parede.

Ao acessar a sala do Estúdio Reator, o público encontrava apenas algumas almofadas pelo chão, e decidia onde sentar ou optava por ficar de pé, havia a venda de bebidas, o que incentivava as pessoas a se locomoverem pelo espaço, a iluminação era colorida e disposta como em um "*Dance Club*" e uma primeira sequência de vídeos totalizando 40 minutos era apresentada, enquanto eu interagia de maneira normal recebendo, acolhendo, e conversando com as pessoas presentes.

Então, a partir desse primeiro momento, sinalizado por um vídeo com a ficha técnica da performance, eu dava início ao que parecia ser o começo da apresentação, com uma sequência de cenas determinadas pela ordem dos vídeos, em que várias figuras criadas com figurinos distintos, interagiam com o público e os vídeos. Embora eu considerasse a performance iniciada desde que o primeiro espectador chegava à sala do Estúdio.

Ao criar uma dramaturgia de interação entre o que estava nos vídeos, que determinavam a duração de cada cena, e o improviso gestual que eu tentava executar me misturando à projeção, provocava o olhar de soslaio das pessoas para o conteúdo, o assunto era sempre a paixão, o modo, e a surpresa com o qual, em geral, esse sentimento nos chega, e também a diversidade das emoções que a "paixão" por alguém ou alguma coisa provoca em nós, e a maneira, por vezes, Incidental que reagimos.

2012 trouxe, para mim, dentro do Estúdio Reator, mais um desafio, em *O Coração na Curva de Um Rio*, recorri novamente à minha memória e a fatos específicos com a intenção de criar um "construto" ou a partir desse "construto".

Memória 1: ouvir a notícia no rádio da eletrola que ficava na sala de minha casa, do naufrágio do navio "Presidente Vargas", em frente à cidade de Soure, era o ano de 1972, eu tinha 9 anos de idade, em minha imaginação, a imagem de um grande navio com suas chaminés acinzentadas e brancas, sendo engolido pelas águas, ficou carimbada para sempre no meu cérebro.

Memória 2: fragmentada, ou completamente inventada, aos 20 anos de idade, no ano de 1983, "ouvi falar" em conversas com amigos, nas escadarias externas do Theatro da Paz, em frente ao Bar do Parque, da visita da Clarice Lispector a Belém, e como ela acabou morando no Grande Hotel em 1944, por seis meses.

Memória 3: nos idos dos anos 80, quando comecei a ir aos lugares que os artistas de teatro frequentavam, ouvia falar de Mario de Andrade e a visita que fizera a Belém em 1927, e de como ele ficara encantado com a cidade, narrativa essa que estava em seu livro "O Turista Aprendiz"

Com essa mistura, escrevi um projeto *O Coração na Curva de Um Rio* para o Instituto de Artes do Pará–IAP, e fui contemplado com a Bolsa de Criação, Experimentação, Pesquisa e Divulgação Artística, o que me deu a oportunidade efetiva de construir a performance.

O que unia, dramaturgicamente, tudo isso, era a água, a volubilidade desse elemento, enquanto paisagem, estado e sensação. Esses disparadores me conduziram a criar um rizoma técnico para a concepção da obra, então, novamente, eu usei a imagem projetada como suporte, e pode se dizer, também como matéria, pois recolhi fotos e reportagens de jornais das épocas, a saber: os anos de 1927, 1944, e 1972, e também fui em viagem até Soure, para filmar o local do naufrágio, e a própria cidade, gravando com acuidade os sons locais e, munido desse material, construí a cena.

O Estúdio Reator, em sua arquitetura, foi pensado para proporcionar múltiplas formas de apresentações, então, nas suas duas salas, podemos montar exposições, instalações, fazer cenas, de forma a conduzir o público a "embarcar" no que estamos propondo, e assim foi feito nessa performance.

Ao chegar ao Estúdio Reator, o público encontrava, na primeira sala, três grandes painéis, com colagens de imagens e fatos que remetiam aos anos já citados, além de vídeos com sons e fatos históricos daqueles momentos, que também ampliavam a visão sobre as personagens, e o pensamento que caracteriza cada época, como exemplo, podíamos ver a entrevista que Clarice Lispector deu à TV cultura, um pouco antes de sua morte, ou *happening* "*Paradise Now*" do grupo *Living Theater*. Servia como uma preparação, como uma "curva" de entrada, como quando estamos em um barco descendo um rio, e após uma virada, despertamos para um novo panorama.

Na segunda sala, eu montei uma grande tela para projeção feita com uma sequência de sete camadas de tecidos translúcidos, e que formavam uma espécie de cubo, e eu podia transitar

entre as camadas, enquanto elas recebiam a projeção, e assim o espectador tinha a sensação de que eu me fundia naqueles véus de imagens.

As sonoridades vinham de algumas músicas e dos sons que havíamos captado durante a viagem, e na cidade de Soure, toda a ação começava com o som de um "sino de barco" que eu havia colocado na frente, um pouco acima da tela, e que era acionado por uma corda. Era o coração.

Então e assim, instalava-se o "construto" a performance, a tradução criada em imagens, alguns objetos, sons e gestos. Aqui, percebo que todas essas experimentações com a dramaturgia e a imagem, colocam performer e público em um xeque-mate diante da sinestesia, são processos que, felizmente, foram registrados, em vídeos, fotografias, e notas, tornando-se material para além das apresentações (que, sim, são o mais importante) um arquivo que ainda precisa ser sistematizado e disponibilizado a quem possa se interessar por essas obras.

E arrisco a dizer que sim, esse é um modo de ver as coisas ao meu jeito, como uma carta escrita para mim mesmo, mas que nunca foi entregue...

A TRADIÇÃO TEATRAL DO AMAZONAS[137]

Márcio SOUZA[138]
marcio_souza@argo.com.br

O teatro sempre esteve presente no Amazonas. É mesmo um teatro o símbolo principal do estado. Quando a opulenta sociedade dos barões do látex decidiu construir uma espécie de monumento ao seu poder econômico, erigiu um teatro de óperas como outrora outros povos tinham construídos catedrais. Muitas outras civilizações lograram menos.

Já vimos o trabalho teatral de Tenreiro Aranha, o primeiro artista expressivo do Amazonas. O amazonense será, ao lado de Antônio José, o Judeu, um dos dramaturgos brasileiros do século XVIII, com a vantagem de ter exercido o seu ofício teatral no Brasil, na cidade de Belém, precisamente durante a crise final do colonialismo português.

Com o ciclo da borracha o teatro no Amazonas saltará, sem qualquer preparo, do arraial de igreja, para o profissionalismo burguês. Sairá do "*Drama da Paixão e Morte de Nosso Senhor Jesus Cristo*" para "*Mulheres em Penca*". E como a atriz que interpretava a Virgem no drama da Paixão certamente não poderia interpretar uma zarzuela picante, importaram o elenco ideal para os novos tempos.

O teatro que imperaria nas temporadas de Manaus, entre 1890 e 1918, será um teatro profissional, inscrito nas avançadas relações de mercado. Poucas cidades brasileiras experimentarão este fenômeno. O teatro feito por amadores desaparecerá quase que completamente. Manaus receberá um contingente de músicos, atores, atrizes, cantores líricos e bailarinos, oriundos dos mais diversos quadrantes de terra, que se instalarão e formarão uma classe teatral. Além desses fixados, centenas de companhias nacionais e estrangeiras farão temporada em Manaus. Tanto essas companhias, quanto as produções locais, contarão com uma

[137] Texto apresentado no IV Seminário de Dramaturgia Amazônida, maio/2013

[138] Márcio Souza é escritor brasileiro, dramaturgo, diretor teatral, autor de diversas peças teatrais e obras inseridas no ambiente sociocultural da Amazônia, tais como Mad Maria, Galvez, Imperador do Acre, Plácido de Castro contra o Bolivian Syndicate, Zona Franca, meu amor, Silvino Santos: o cineasta do ciclo da borracha, entre outras. Foi presidente da Funarte entre 1995 e 2003.

verba de incentivo retirada dos cofres públicos, mas o risco correrá por conta do empresário. Durante quase trinta anos os palcos de Manaus serão territórios exclusivos dessas trupes compostas por artistas aventureiros decididos a enfrentar os rigores dos trópicos.

Foi uma época que se permitiu deixar muitos monumentos arquitetônicos e poucos exemplos de peças teatrais. Além de Thaumaturgo Vaz, que escreveu muitas revistas musicais satíricas encenadas anualmente, os anos loucos da borracha conheceram alguns dramaturgos de boa qualidade, sendo o mais expressivo desses Coriolano Durand (1878-1937), autor de um curioso vaudeville simbolista intitulado "Vende-se", de 1908, da alta comédia *A Chama*, de 1910. Foi também Coriolano Durand o autor do espetáculo teatral mais popular da época, a opereta *A Marquesinha* com músicos originais do maestro Sobreira Lima.

Um outro autor, Benjamin Lima (1885-1948), exerceu considerável influência à época. Era crítico de teatro e cinema militante, homem de grande cultura e convicções políticas progressistas, sempre lutou por um teatro menos superficial e irresponsável como o que se produzia em Manaus. Escreveu um texto que se tornou célebre, *O Homem que Marcha*, agudamente crítico e por isto mesmo interditado pela censura da época. Benjamim Lima preocupava-se com a qualidade das encenações, detestava o improviso, as interpretações estereotipadas e inconsequentes, a mania do ponto que fazia dos atores e atrizes meros repetidores de frases que não sentiam e nem compreendiam. Anos mais tarde, já no Rio de Janeiro para onde se mudou quando a depressão econômica da borracha o obrigou a buscar melhores oportunidades, instalou o Curso Prático de Teatro em 1939, o primeiro curso de formação teatral a funcionar no Brasil. *O Homem que Marcha* acabou sendo encenado pelo produtor Lugné Poe, grande incentivador do teatro de vanguarda europeu. Lugné Poe, que já havia ousado produzir a primeira encenação de *Ubu Rei*, de Jarry, leva a cena no mesmo palco célebre de seu Théâtre de L'Oueuvre o drama amazonense.

Entre os anos trinta e os anos cinquenta, enquanto a economia regional vegetava na estagnação do extrativismo, a situação do teatro não havia se modificado. Mudaram os nomes, mas o teatro continuou o mesmo. Três grupos sobressaíram-se neste longo período: o *Teatro Amazonense de Comédia*, o *Teatro de Revista* e o *Teatro Escola do Amazonas*. Este último, cuja

fase de maior atividade se dará na virada da década de cinquenta para a década de sessenta, terá um repertório e ambições bem diversas dos dois primeiros grupos.

O *Teatro Amazonense de Comédia* teve o seu grande momento entre 1930 e 1932, quando era dirigido por João Braga, pequeno artesão, fabricante de chapéus e amante das burletas e revistas políticas inocentes. Em seu elenco vamos encontrar vários nomes de amazonenses, ainda estudantes ou iniciando carreira em profissões liberais, que mais tarde iriam fazer parte da classe dirigente. As comédias e revistas eram escritas por Euclides Campos Dantas, funcionário público, professor e membro do Partido Comunista Brasileiro. No elenco, Paulo Prestes Mourão, Luiz Cabral (mais tarde desembargador), Fueth Paulo Mourão (professor de matemática e fundador do extinto Colégio São Francisco de Assis), as irmãs Palmira e Cristina Derzi, além da mãe, Adília Derzi. E na técnica, como maquinista e contrarregra, o depois popular Aldemar Bonates, guardião do Teatro Amazonas nos seus momentos mais miseráveis e uma vida dedicada ao teatro.

O *Teatro Escola do Amazonas*, quando animado por Guedes Medeiros, advogado, homem de rádio, reunirá no seu elenco alguns nomes que farão história. O primeiro trabalho montado será "Iaiá Boneca", de Ernani Fornari, sucesso total. Até 1964, quando o elenco é detido no Amapá, durante uma excursão com a peça "A Guerra mais ou menos Santa", de Mário Brazini, sob a acusação de que se tratava de um grupo de comunistas perigosos, o *Teatro Escola do Amazonas* se manterá ativo. Para a produção de seus espetáculos contou sempre com o beneplácito dos cofres estaduais. Com esta ajuda, montaram uma excelente produção de *O Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna. Encenaram, também, a comédia *Garçom de Casamento*, o dramalhão *A Raposa e as Uvas*, de Guilherme Figueiredo, e até um surpreendente Jean-Paul Sartre, justamente a difícil "Prostituta Respeitosa".

No começo dos anos 1960 os atores José Azevedo, Ediney Azancoth, e Virgílio Barbosa, que a seguir, com Felix Valois, de certo modos fartos de usar trajes bíblicos, fundam o "Teatro Universitário do Amazonas". A primeira produção será o indefectível monólogo "As mãos de Eurídice", de Pedro Bloch. Mas logo os estudantes vão notar que estavam num caminho totalmente equivocado. Em 1962, com o apoio da UNE e da UEA, o grupo encena "*Beata Maria do Egito*", de Raquel de Queiroz. Com este trabalho participam do festival que Paschoal Carlos

Magno estava promovendo em Porto Alegre. Ediney Azancoth destaca-se e recebe um prêmio nesse encontro. Era a primeira vez que o teatro amazonense participava de um Festival nacional.

Além do cuidado na escolha do texto, o *Teatro Universitário do Amazonas* foi o primeiro grupo amazonense a colocar claramente os problemas modernos do teatro. Foi o primeiro grupo a encarar a natureza política do ato teatral e a preocupar-se com a natureza da encenação enquanto arte da imagem. Não é por mero acaso, nem por modismo, que o *Teatro Universitário do Amazonas* encena em 1968 a peça didática de Bertold Brecht, *A Exceção e a Regra*, com direção de Aquiles Andrade. Era uma montagem forte, despojada, com um elenco bem afinado que passava com virilidade a discussão proposta por Brecht. Esta montagem será levada ao Rio de Janeiro, ainda em 1968, para representar o Amazonas no último grande festival estudantil que Paschoal Carlos Magno realizaria. Apresentado a uma plateia jovem, numa manhã de fevereiro, no palco do então Teatro Nacional de Comédia (hoje Glauce Rocha), o espetáculo causará impacto, sendo escolhido um dos melhores do Festival, além da nominação de Roberto Evangelista como um dos melhores atores daquela mostra.

No mesmo ano, sob a direção de Nielson Menão, o grupo realizará a sua última montagem, também um texto de Brecht, retirado de *Terror e Miséria do 3º Reich*. Com esta montagem o "Teatro Universitário do Amazonas" participa de um Festival local, patrocinado pela Fundação Cultural do Amazonas. Depois deste trabalho, o grupo se dissolve, para seus componentes retornarem, já em 1969, no II Festival promovido pela Fundação Cultural, com o nome de *Grupo Sete*, apresentando uma extraordinária encenação de vários textos curtos do teatro futurista sintético italiano, sob o título bastante adequado para a época: LSD – Luar sobre o Danúbio". Este será o único trabalho do grupo com o qual ganha o prêmio do Festival.

Através desses festivais organizados pela Fundação Cultural, grupos de amadores que proliferavam pelos bairros da cidade, em paróquias suburbanas, começam a se estruturar e fazer sua estreia no Teatro Amazonas. Foi o caso do *Teatro Jovem de Manaus*, animado por Moacir Bezerra, Rômulo de Paula e Gerson Albano, que em 1968 aparece com um Arrabal, "*A Bicicleta do Condenado*", concorrendo com o também nascente *Teatro Experimental do Sesc*.

Em dezembro de 1068 é criado pelo SESC Amazonas o TESC- Teatro Experimental do SESC do Amazonas, após um curso de artes cênicas ministrado pelo teatrólogo paulista Nielson

Menão. A primeira montagem, *Eles Não Usam Black Tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, teve apenas uma apresentação, sendo imediatamente proibida pela censura. Mas o grupo perseverou e nos anos 1970 ganhou fama nacional e internacional, estando em atividade até hoje.

O quarto Festival, em 1971, mostrou mais um grupo representativo, o *Teatro Experimental de Arte*, até então restrito ao público do bairro de São Raimundo, que trouxe um autor desconhecido, Odenildo Sena, com o drama "*Ribaltas sem Vida*", título que bem encerra uma filosofia. Este mesmo grupo ainda montaria, no ano seguinte, "*O Pagador de Promessas*", de Dias Gomes, no palco do Luso Sporting Clube.

Todos esses grupos, com a exceção do *Teatro Experimental do Sesc*, tiveram curta duração. Os problemas eram os velhos problemas de sempre: falta de recursos, falta de espaço, mas, sobretudo, falta de um objetivo claro que iluminasse o trabalho de cada um deles. Foi visto que o grupo amador mais coerente tinha sido, justamente, o *Teatro Universitário do Amazonas* por haver estabelecido uma política de trabalho. Os outros obrigados a trabalhar em porões, em pequenas salas de paróquias, esfacelaram-se nos rebarbativos problemas de elenco fixo, falta de dinheiro e impossibilidade de estabelecer qualquer contato com o público.

Na atualidade o Amazonas conta com a presença ativa de muitos grupos teatrais, como o Metamorfose, dirigido por Socorro Andrade, que trabalha com bonecos, espetáculos infantis e teatro didático; há o grupo Vitória Régia, de Nonato Tavares, que pesquisa mitos amazônicos e teatro infantil; o grupo A Rã que Ri, de Nereide Santiago, com uma longa trajetória de espetáculos com grandes textos da dramaturgia nacional e internacional, os trabalhos independentes de Chico Cardoso, Wagner Mello e Sérgio Cardoso, bem como os grupos Companhia de Ideias, Cacos de Teatro, Arte e Fato e Pombal, todos com expressiva atuação na cidade.

GRUPO DE TEATRO PALHA: DRAMATURGIAS EM FOCO[139]

Paulo Roberto Santana FURTADO[140]
rspaulo36@gmail.com

O ano é 1980, período marcado por um efervescer político, econômico e cultural. O Brasil vive a ressaca da ditadura militar. Isto tem reflexos na classe cultural que se articula e retoma o trabalho em grupo, valorizando a figura do encenador, fenômeno que já acontecia na Europa desde a década de 50, em detrimento das experimentações coletivas, que deram o tom de ousadia na década de 70.

Neste fervor, Paulo Santana e Wlad Lima[141], diretores com características de encenadores, pessoas que estimulam e organizam o trabalho de criação, mas que têm a palavra final sobre o que será usado em cena e na concepção geral do espetáculo fundam o Grupo de Teatro Palha, no dia 03 de setembro de 1980, num período considerado um vácuo no surgimento de grupos teatrais no país. Fundamos o grupo e trabalhamos 34 anos no terreno hostil de Belém do Pará, numa das muitas cidades isoladas da imensidão do Brasil, sem nenhuma tradição cultural, reconhecida, mas reduzida a correr cegamente atrás do bonde da história.

Nessa ressaca da ditadura militar, os fundadores do Grupo acreditavam na importância da conscientização por meio do teatro, ideia surgida nos anos de 1960, quando artistas e educadores propiciavam ampliação social e geográfica aos espectadores. Desgranges afirma que

> Os agentes culturais de então almejavam estreitar relacionamento com uma parcela do público que se encontrava fora do circuito comercial da arte, articulando uma luta para

[139] Texto apresentado no IV Seminário de Dramaturgia Amazônida, maio/2013.
[140] Mestre em Artes pelo Programa de Pós Graduação em Artes da UFPA (2015), ator, cantor, diretor teatral, publicitário e professor da UFPA, lotado no ICA (Instituto de Ciências da Arte), vinculado à ETDUFPA (Escola de Teatro e Dança) da UFPA. Fundador do Grupo de Teatro Palha. Email: rspaulo36@gmail.com.
[141] Artista-pesquisadora, atriz, diretora e cenógrafa de teatro na cidade de Belém do Pará. Pós-doutorada em Estudos Culturais (Universidade de Aveiro). Doutorado e mestrado em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia PPGAC/. Professora da Universidade Federal do Pará, no Curso Técnico de Formação de Ator, Licenciatura em Teatro e nos mestrados, acadêmico e profissional, em Artes.

> abrir as instituições culturais a todos, bem como para levar espetáculos teatrais e promover práticas artísticas, tanto em localidades distantes do centro urbano, quanto nos mais diferentes espaços: fábricas, sindicatos, igrejas e escolas, universidades, empresas e hospitais (DESGRANDES, 1984, p. 46).

Criado em 03 de setembro de 1980, o PALHA consolida seu trabalho ancorado na pesquisa e criação coletiva, com redação de um texto final, evidenciando-se a importância de uma linguagem própria e do desvelamento de uma história do ponto de vista dos vencidos, evidenciando um teatro de ruptura. Márcio Souza, como defensor desta prática, destaca que, para alcançar seus objetivos cênicos, foi necessário um contato político com o público, optando "pelo aprofundamento, pela radicalidade, pelo complexo e pela invenção" (SOUZA, 1984, p. 74).

O Palha estreia seu primeiro espetáculo em dezembro de 1980 – *Jurupari a Guerra dos Sexos*, texto de autoria do amazonense Márcio Sousa. O texto é uma tragédia amazônica segundo uma gesta comum aos povos do Alto Rio Negro.

Espetáculo Jurupari A Guerra dos Sexos – 1980.
Foto: Miguel Chikaoka

Em 1981, o Grupo inicia a montagem do texto infantil *O Campeonato dos Pombos*, de Raimundo Alberto. A peça conta a estória de uma corrida de pombos-correios que saem da cidade de "Deus me livre" para a metrópole dos pombais. Durante a corrida, ocorrem muitas trapaças e jogadas sujas para evitar a vitória dos mais fortes. O Espetáculo estreia no dia 29 de novembro de 1981.

Espetáculo O Campeonato dos Pombos –
1981. Foto: Eduardo Kalif

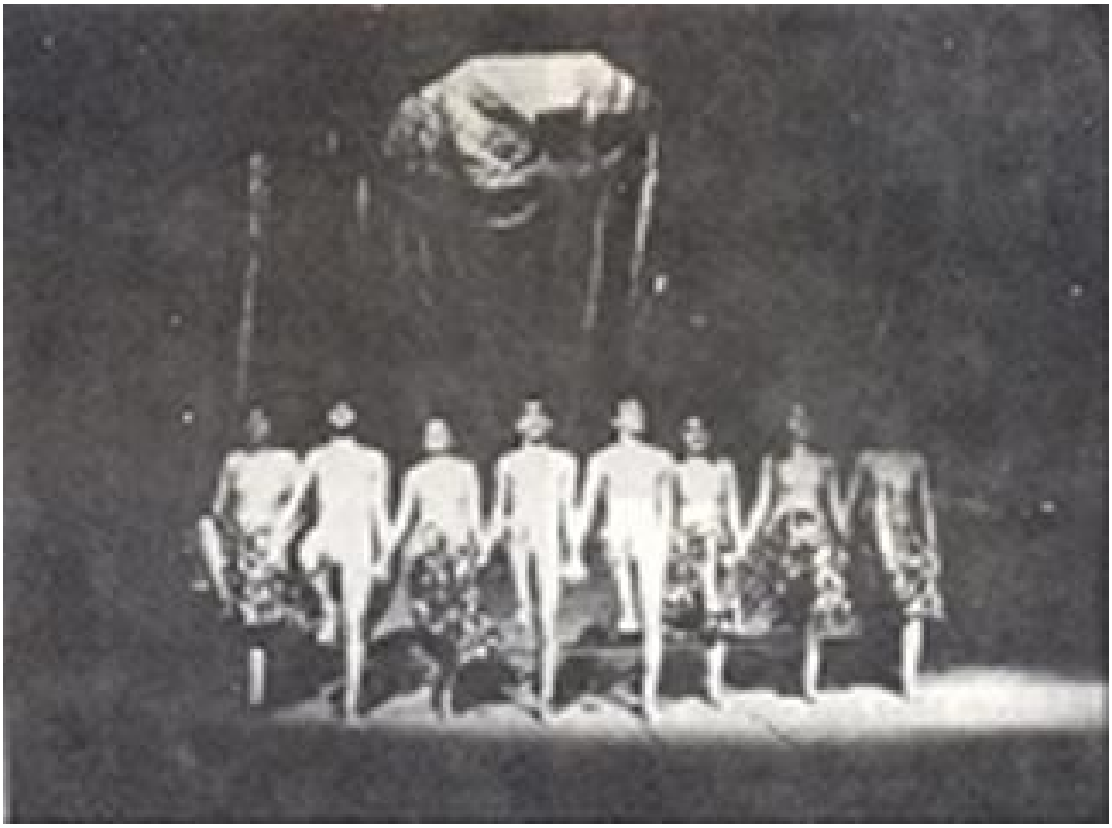
Em 1982, tem início uma pesquisa pelos municípios do Estado, em busca de subsídios que sustentassem os anseios do Grupo, que retratassem as riquezas locais, o homem amazônico ou uma temática para ser levada ao palco. Em Cametá[142], começa o processo de criação coletiva do texto *Tatu da Terra, Lenda ou erosão?*, com redação final do dramaturgo Ramon Stergmann. A obra é mergulho no imaginário Amazônico, trazendo para a cena causos e lendas que faziam parte da exploração da Castanha do Pará, às margens do rio Tocantins. O espetáculo estreia no

[142] Cametá é uma das cidades mais antigas da Amazônia, e foi capital do Estado do Pará por 11 meses, no período da "Cabanagem", (1835 a 1840), um dos movimentos sociais e políticos mais importantes da História do Brasil.

dia 03 de junho de 1982, na Casa de Cultura de Cametá e realiza várias temporadas em Belém e em outros municípios do Brasil.

Espetáculo O Campeonato dos Pombos –
1981. Foto: Eduardo Kalif.

Em 1983, tem início a montagem do espetáculo *Ao Toque do Berrante*, com roteiro de Ramon Stergmann. O PALHA assume a temática regional com o intuito do fortalecimento das identificações culturais do Estado e dá continuidade à pesquisa do corpo do ator, num trabalho voltado para o teatro musical. O espetáculo estreia no dia 17 de novembro.



Espetáculo Ao Toque do Berrante – 1983. Foto:
Eduardo Kalif.

O grupo, já com nome firmado no movimento cultural do Estado, realiza uma nova empreitada, desta vez tendo como ponto de partida *A Historia do Mundo*, no traço e na palavra yanomami, pesquisa feita por Claudia Andujar, nascida na Suíça, naturalizada brasileira que, desde 1970, pesquisa os índios yanomami, encantada com a rica mitologia, crenças e religião e sua própria maneira de existir. O trabalho é realizado a partir da expressão visual dos índios e com palavras sobre o mundo que os cerca. Assim é construído o espetáculo *Iby Ey Mârã - Terra sem Males*, obra de criação coletiva e texto final de Ramon Stergmann. O espetáculo estreia em 14 de junho de 1984.

Espetáculo Ibi Yê Mârã – Terra sem males – 1984.
Foto: Arquivo do Grupo.

Em 1987, o PALHA realiza uma oficina de iniciação teatral com prática de montagem, cujo resultado final culmina com a estreia do espetáculo infantil *No Reino do Rei Reinante*, de Tércio Ribeiro Moraes. Neste mesmo ano, o Palha monta o espetáculo de Besteirol *Se Não Gostaram... É Porque Não Entenderam*, texto de criação coletiva, composto de pequenos esquetes, piadas e jogos de palavras, tudo a serviço da sátira. As cenas abusam da caricatura, do traço grosseiro, do exagero e não perdoando os equívocos e as ambiguidades sexuais, sobretudo as homossexuais, levando teatro aos bares da cidade.

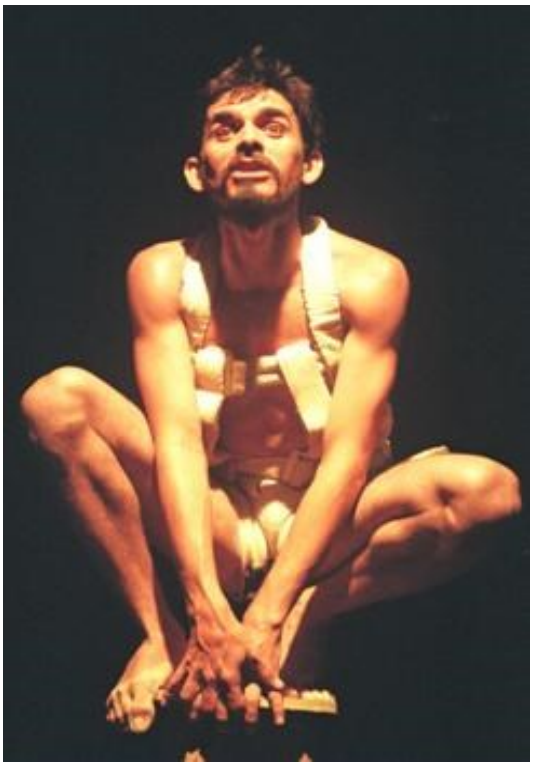
O Grupo faz uma nova parada, retorna em 1994 para montar *O Mendigo ou O Cachorro Morto*, do poeta, ensaísta e dramaturgo alemão Bertolt Brecht. A peça acontece em um ato e resume-se ao diálogo entre o imperador (que acaba de sair vitorioso de uma guerra) e o mendigo cego (que acaba de perder o único companheiro: um cachorro).

Espetáculo O Mendigo e ou Cachorro Morto – 1994.
Foto: Lila Bemerguy.

Em 2002, inicia a montagem do texto *O Marinheiro*, de Fernando Pessoa, com dramaturgia de Paulo Santana, que recebe o nome *De Eterno e Belo... Há apenas o Sonho*. Na montagem, as irmãs estão enclausuradas em um prédio antigo, sede do Grêmio Literário e Recreativo Português. Após a estreia, o espetáculo é contemplado com o Edital de Circulação da FUNARTE.

Espetáculo De Eterno e Belo há Apenas o Sonho – 2002.
Foto: Márcio Ferreira.

Em 2004, com patrocínio do Circuito Cultural MASTERCARD, traz para cena o monólogo, inspirado na obra de Antonin Artaud *Van Gogh – O Suicida da Sociedade*, com dramaturgia de Paulo Santana.



Espetáculo Van Gogh – 2004.
Foto: Márcio Ferreira.

Em 2004, constrói o espetáculo *O Burrinho Pedrês*, inspirado no Clássico conto "Sagarana" de Guimarães Rosa, com adaptação do dramaturgo Edielson Goiano, como parte do Projeto Ler e Reler Vestibular da Fundação Cultural do Pará, com o objetivo de encenar obras de leituras obrigatórias para o vestibular.

Espetáculo O Burrinho Pedrês – 2004.
Foto: Marivaldo Pascoal.

Em 2005, também com patrocínio do Circuito Cultural MASTERCARD, monta o espetáculo *Se não gostaram é porque não entenderam... A Revanche.* Um espetáculo de bar, com vasta distribuição de brindes e sem pudores ou meias palavras, tudo dito de forma direta e explícita

Espetáculo Se não gostaram é porque não entenderam ... A revanche! – 2005.
Foto: arquivo do Grupo.

A partir de 2005, o Grupo abandona o processo de coletivização e opta pela presença do dramaturgo e sua valorização na cena paraense, dando início à montagem de *Nu Nery*, de Carlos Correia Santos, com estreia no dia 24 de março de 2006, na Galeria de Arte do Memorial dos Povos.

Espetáculo Nu Nery – 2006.
Foto: Rosângela Aguiar.

Em junho de 2006, é contratado pela ELETRONORTE para realizar a 7ª Semana do Meio Ambiente, nas dependências da Hidrelétrica de Tucuruí, com um texto teatral infanto-juvenil *Uma Flor para Linda Flora*, de Carlos Correia Santos.

Espetáculo Uma Flor para Linda Flora
– 2006. Foto: Arquivo do Grupo.

Em outubro de 2006, estreia o espetáculo *Júlio Irá Voar*, de Carlos Correia Santos, com patrocínio da Amazônia Celular. O texto trata da polêmica sobre o pioneirismo da navegação aérea, protagonizada pelo poeta, jornalista e inventor Júlio Cezar Ribeiro de Souza, o primeiro homem a descobrir e provar a existência da aerodinâmica.

Espetáculo Júlio Irá Voar – 2006. Foto: Arquivo do Grupo.

Em junho de 2007, estreia o espetáculo *A Fábula das Águas Tristes*, como parte das comemorações da 8ª Semana do Meio Ambiente em Tucuruí, ficando em cartaz de 11 a 23 de junho, no Cine Teatro Roxy, com patrocínio da Eletronorte.

Espetáculo A Fábula das Águas Tristes – 2007. Foto: Arquivo do Grupo.

Em 2009, o PALHA inicia a montagem de *THEODORO*, de Carlos Correia Santos. O texto traz para a cena a trajetória de Theodoro José da Silva Braga, pintor historiador de arte, ilustrador, decorador, professor. A montagem é inspirada no teatro de revista de costumes paraense ou "o chamado teatro nazareno" que, pelo visto, nunca foi uma atividade artística exclusivamente local.

Espetáculo Theodoro – 2009. Foto:
Arquivo do Grupo.

Em 2010, a parceria com o dramaturgo Carlos Correia é interrompida e propõe-se o Projeto Leituras: Vestibular, contemplado no Programa mais Cultura Microprojetos Amazônia Legal, porém, sua estreia só ocorreu no ano de 2011, em virtude do desembolso efetuado pelo Ministério da Cultura. O grupo realizou leituras dramáticas de textos obrigatórios para o vestibular: *Vestido de Noiva* de Nelson Rodrigues, *O Velho da Horta* de Gil Vicente, *No Moinho* de Eça de Queiroz, *Um Conto de Natal* de Miguel Torga, *Capítulos dos Chapéus* de Machado de Assis.

Em 2011, o Palha inicia parceria com o poeta, compositor, escritor e dramaturgo paraense José Maria Vilar, com a montagem do texto *As Mulheres e a Mulher que empalhava Bichos*, esta foi contemplada com o prêmio FUNARTE de Teatro Myriam Muniz/ 2011, na categoria montagem de espetáculo, com estreia em junho de 2012.

Espetáculo As Mulheres e a Mulher que Empalhava Bichos – 2012.
Foto: Arquivo do Grupo.

Em 2010, é contemplado com o Prêmio Procultura de Estímulo ao Circo, Dança e Teatro no ano de 2010, com o projeto *Cobras*, texto teatral de livre adaptação do romance "*Rio de Raivas*" de Haroldo Maranhão, com dramaturgia de José Maria Vilar. Em função de atraso no repasse da verba, pelo Ministério da Cultura, a estreia só acontece em setembro de 2012, quando o Grupo comemora os 32 anos de existência.

Espetáculo Cobras – 2012.
Foto: Arquivo do Grupo.

A Busca da identidade coletiva é um processo complexo e revela que as escolhas de um grupo teatral fundado nos anos 80 e que se mantém em atividade até os dias de hoje, como é o caso do Grupo PALHA, reflete a trajetória de tantos outros grupos da Amazônia, que fazem do teatro um instrumento de transformação da sociedade.

Esta é a reflexão sobre a importância de um grupo amador, para uma cidade do Norte do Brasil, designação esta que se traduz naquele praticado por um grupo de pessoas que apreciam o teatro, executando-o com dedicação, sem dele tirar proveitos econômicos, mas que, além de promover diversão, incita a reflexão ou crescimento de uma comunidade ou de pessoas que nele trocam experiências de vida, paixão e/ou profissão.

O Teatro amador é um movimento espontâneo. Existe independentemente de qualquer tentativa de fixar suas tendências ou regras de atuação. Daí nasce, inclusive, sua riqueza e fascínio. Ele encerra um vigor apaixonado, uma entrega entusiástica que, em muitos casos, organiza e confere significados a seus espetáculos. Alimenta-se, sobretudo, de um desmedido amor à atividade teatral. Mesmo que para muitos seja um simples exercício de vaidade ou exibicionismo, para outros é uma causa primeira; para o grupo PALHA, uma forma de ação prática na transformação da sociedade, uma forma de atuar com incansável força no seio de uma sociedade.

A arte de observar a vida social real, pormenorizada no teatro tradicional, é o ponto essencial das representações dos amadores e fazer com que os atores dos grupos não imitem os atores profissionais e sim os homens. Uma das grandes tarefas para os diretores e encenadores, quando trabalham em um grupo de teatro amador, é fazer com que seja destruída a ideia de que o palco é algo sagrado e solene. Evitando o teatral, que cerca o cotidiano do trabalho profissional, o ator não profissional reencontrará o comportamento do homem, a partir de sua própria experiência, não contaminada.

Assim, mantém-se o compromisso com a singularidade da formação brasileira e com a cultura popular, sua produção cênica, expondo as ambiguidades das interpretações criadas sobre o Brasil e sobre a Região Norte Amazônica, que luta para sair da margem do silêncio e de um

regionalismo que gera pensamentos e diálogos com a emancipação humana e com propostas artísticas renovadoras.

REFERÊNCIAS

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Tradução de Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BRECHT, Bertolt. *O Pequeno Órganon para o Teatro*. Paris, 1948.

CHAUÍ, Marilena de Souza. *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

DESGRANGES, Flávio. *A Pedagogia do espectador*. São Paulo: HUCITEC, 2003.

GARCIA, Silvana. *La nueva dramaturgia y el processo colaborativo en la escena paulista*. Conjunto - Revista de teatro latinoamericano. La Habana, Casa de las Américas n.134 p.24-28 oct/dic. 2004.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*. Coleção Ensaios, volume 4, Ministério da Educação e Cultura / DAC / FUNARTE / Serviço Nacional de Teatro, 1962.

PARAGUASSÚ, Éleres. *Teatro de Vanguarda*. Belém: Paka Tatu, 2008.

PAVIS, Patrice. 1947 – *Dicionário de Teatro/Patrice Pavis*. Trad. J.Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PEIXOTO, Fernando. *Teatro em Movimento: 1959-1984*. São Paulo: Hucitec: Secretaria de Estado de Cultura, 1985.

PRADO, Decio Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2009. – (Coleção debates / dirigida por J. Guinsburg).

REIS, Ana Carla Fonseca. *Marketing Cultural e Financiamento da Cultura: teoria e prática em um estudo internacional comparado*. 2ª Ed. São Paulo: Thonson Learning Edições, 2006.

ROSENFELD, Anatol. *História da Literatura e do Teatro Alemão*. Perspectiva, 1994.

SALLES, Vicente. *Épocas do Teatro no Grão-Pará: ou, Apresentação do Teatro de época Vicente Salles*. Belém: UFPA, 1994 – Tomo 1 e 2.

SOUZA, Márcio. *Teatro indígena do Amazonas: teatro, vol. II*. Rio de Janeiro: Codreci, 1979.

_____, Márcio. *O Palco Verde*. Rio de Janeiro: Ed. Marco Zero, 1984.

_____, Marcio. *Teatro Márcio Souza I*. São Paulo: Marco Zero, 1997.

UNAMAZÔNIA: órgão noticioso, crítico, cultural, consagrado à integração latino americana. V.1, n.0 (jun.1998). Belém: SECULT, 1998.

O HOMEM DO BARRANCO: MITO E TEATRALIDADE NA COMUNIDADE RIBEIRINHA

Carlos FERREIRA[143]
robertoferreira.cultura@gmail.com

O presente trabalho pretende fazer a releitura da peça teatral Homem do Barranco e da Comunidade de São Gonçalo Beira Rio em Cuiabá-MT. Trata-se da recomposição de um texto dramático escrito em 1994 a partir de pesquisa sobre o elemento barro e seus desdobramentos na comunidade ribeirinha citada. A reescritura do texto para novas propostas de encenação serão resultado de novos olhares e abordagens registradas a partir das mudanças ocorridas na comunidade, o que poderá resultar num contexto contemporâneo para a dramaturgia do tempo presente.

SÃO GONÇALO BEIRA RIO: COMUNIDADE, CULTURA E IMAGINÁRIO.

> A paisagem traz a marca da atividade produtiva dos homens e de seus esforços para habitar o mundo, adaptando-o às suas necessidades. É marcada pelas técnicas materiais que a sociedade domina e moldada para responder às convicções religiosas, às paixões ideológicas ou aos gostos estéticos dos grupos. Constitui desta forma um documento-chave para compreender as culturas, o único elemento que subsiste frequentemente para as sociedades do passado (CLAVAL, 1999, p. 453).

A Comunidade São Gonçalo Beira Rio em Cuiabá, Mato Grosso, tem origem em 1719 e está localizada à margem esquerda do rio Cuiabá, distante, cerca de 12 quilômetros do centro da capital mato-grossense. Com uma população de aproximadamente trezentos e cinquenta moradores e distribuídos em sessenta e cinco famílias, a comunidade representa um aglomerado ribeirinho participativo nas lutas cotidianas sociais e tem a manufatura da cerâmica, como uma

[143] Mestrando do Programa de Pós-graduação em Estudos de Cultura Contemporânea da UFMT, Pós-graduado em Dança pela Faculdade de Educação Física da UFMT; Pós-graduado em Planejamento e Gestão Cultural pela UNIC; graduado em Educação Musical pelo Departamento de Artes da UFMT. Ator, Diretor e Autor Teatral, com mais de 15 prêmios em teatro. Professor de Arte da Rede Pública de Ensino de Mato Grosso e Gestor Cultural do Cine Teatro Cuiabá, em Cuiabá – MT.

das significativas expressões de manutenção e fortalecimento da sua realidade cultural. A manufatura da cerâmica se configura como lida cotidiana e intrínseca dos elementos que compõe a paisagem ribeirinha, constituindo assim, uma outra "identidade" na dimensão poética da comunidade, revelando os saberes, técnicas e rituais dessa gente, acercados de um conjunto de símbolos que contribuem sobremaneira para a manutenção também, de uma antropologia cultural.

Irmanada de um conjunto simbólico cultural diverso – manufatura da cerâmica, festas de santos, manifestação do siriri e do cururu, rezas cantadas, pesca - a paisagem ribeirinha da Comunidade São Gonçalo Beira Rio ao longo das décadas foi se acercando de diversas transformações. Estas, respeitando a realidade que a própria paisagem da localidade foi absorvendo do universo urbano e alterando, simultaneamente, com as adversidades materiais, políticas, sociais, culturais, ambientais e humanas. Essa mesma paisagem denota hoje, uma comunidade mais complexa em seu conjunto cultural antropológico; nesse caso, respeitando as influências das adversidades tecnológicas que a contemporaneidade urbana apresenta à essa população.

Entre a paisagem ribeirinha e o universo urbano, a lida com o elemento barro se apresenta cada vez mais, buscando estar dentro de outra paisagem – nem totalmente ribeirinha, nem totalmente urbana – que possa atender a demanda das necessidades e condições culturais da comunidade, sobretudo dos poucos artesãos que ainda lidam com a cerâmica. Na comunidade, há muito se presencia a utilização do forno industrial elétrico, mas, na mesma casa, o "antigo" forno à lenha pousa poeticamente simbólico, esperando as peças de cerâmica e o fogo para a queima, como também espera o seu registro, pelos visitantes e turistas, por meio da fotografia, remetendo-o, agora, a uma "peça de museu".

Entre tirar o barro da própria barranca do rio e vê-lo em sua fornalha queimando e entre a aquisição do barro advindo da indústria da cerâmica. Ao mesmo tempo, esperar o relógio informar que, no forno industrial elétrico, a cerâmica já está pronta para a lida com o fazer econômico, que também, há muito tem provocado diferenças de aceitação pelos consumidores, em detrimento de hoje, o artesanato estar numa dimensão seriada, mais diversa e mais industrial. Nesse universo de paisagem urbana, vejamos o discurso de Corrêa (2003, p. 179), dizendo que "a

paisagem urbana permite múltiplas leituras a partir de diversos contextos histórico-culturais, envolvendo diferenças sociais, poder, crenças e valores". Com isso, vale prestar sentido no processo histórico vivido pela comunidade, bem como na sua alteração geográfica e, mais ainda, na sua paisagem cultural, cujas mudanças, ocorreram pela naturalidade do processo social e avanço da sociedade de consumo que acaba por alterar os hábitos de qualquer população, alterando, sobremaneira, o seu território e geografia cultural como um todo.

No processo histórico e cultural da comunidade de São Gonçalo Beira Rio, há mudanças constantes acerca do elemento barro e da manufatura da cerâmica, como podemos observar o que Romancini destaca: "a argila abundante acumulada nas margens do rio Cuiabá e nas várzeas, propiciou ao artesanato de cerâmica tornar-se o meio de vida de grande parte da comunidade. A cerâmica é feita principalmente pelas mulheres. Os homens preparam o barro, ajudam a dar o acabamento, enfornam e queimam as peças. As crianças fazem peças pequenas, que aprendem no convívio familiar. As principais peças produzidas eram as moringas, potes, talhas, vasos e panelas. A partir da década de 1960, além da cerâmica utilitária, os artesãos passam a produzir peças ornamentais como figuras de aves e animais, damas, santos, presépios, bandas de músicos, moringas-bonecas, talhas e vasos ornamentais" (2005, p.81).

Observa-se então, a presença simbólica do corpo masculino e do corpo feminino, dividindo tarefas, cujos ofícios, peculiarizam-se por definir as tarefas destinadas aos homens e, outras, às mulheres. Traço comum nas comunidades primitivas e que perduram até os dias de hoje nas manifestações culturais nos mais diversos mapas geográficos, históricos, culturais e antropológicos contemporâneos; herança cultural, presente nas mais diversas sociedades, na produção da sua cultura.

MITO NA COMUNIDADE RIBEIRINHA: FOCO INTRÍNSECO DO IMAGINÁRIO COLETIVO

> Desde o advento da Ciência, no século XVII, que rejeitamos a mitologia como um produto das mentes supersticiosas e primitivas. Contudo, só agora conseguimos ter uma perspectiva mais profunda e completa da natureza e do papel do mito na história do Homem (LÉVI-STRAUSS, 1978, p. 9)

Observando em Lévi-Strauss – Mito e Significado – vemos que o pensamento científico encontrou condições para se auto-constituir a partir da necessidade de levantar-se e afirmar-se contra as velhas gerações de pensamento místico e mítico. Pensou-se então que a ciência só podia existir se voltasse costas ao mundo dos sentidos, o mundo que vemos, cheiramos, saboreamos e percebemos. "O mundo sensorial é um mundo ilusório, ao passo que o mundo real seria um mundo de propriedades matemáticas que só podem ser descobertas pelo intelecto e que estão em contradição total com o testemunho dos sentidos" (1978, p.18). Com isso, o autor não propõe "uma espécie de divórcio" entre mitologia e ciência, considerando que só o "estádio contemporâneo do pensamento científico é que nos habilita a compreender o que há neste mito" e na ciência que, aos quais, permanecemos completamente cegos, até que ambos se tornem conceitos familiares para todos.

Portanto, o mito, independente das diferenças dos grupos familiares e clãs, vão se afirmando na construção de uma mesma *estrutura básica,* onde o conteúdo das *células*, não é o mesmo e pode variar, na medida em que podemos seguir sob diferentes transformações. Mas, quando fala sobre a Mitologia, o autor diz ser esta, estática: "encontramos os mesmos elementos mitológicos combinados de infinitas maneiras, mas num sistema fechado, contrapondo-se à História, que, evidentemente, é um sistema aberto". (1978, p. 61). Aqui reside o fato de que, é o *caráter aberto da História* que vai se assegurar das inúmeras maneiras de compor e recompor as *células mitológicas.*

Vimos então que, nas nossas sociedades, a História substitui a Mitologia e desempenha a mesma função, visto que para as sociedades sem escrita e sem arquivos a Mitologia tem como finalidade assegurar, com um alto grau de certeza, que o futuro permanecerá fiel ao presente e ao passado, embora, segundo o autor, "a certeza completa é obviamente impossível". (1978, p.63).

Assim, podemos então entender que o mito está presente nas diversas culturas, em diferentes grupos familiares, em diferentes clãs e, consequentemente, em diferentes linguagens: na música, no teatro, na dança, na pintura, na escultura, na linguagem verbal e não verbal, habitando o universo do imaginário concreto e abstrato, povoando o imaginário coletivo das mais diferentes civilizações.

Então, só poderemos compreender o verdadeiro significado do mito, se o lermos na sua totalidade. Lendo-o da esquerda para a direita, mas simultaneamente na vertical, de cima para baixo, observando que cada página é uma totalidade. "E só considerando o mito como se fosse uma partitura orquestral, escrita frase por frase, é que o podemos entender como uma totalidade, e extrair o seu significado". (idem).

O mito é ainda e também uma questão mitológica dentro do pensamento das culturas e das sociedades, sobretudo das sociedades contemporâneas. As linguagens artísticas de um modo em geral, se ocuparam de conotá-lo em forma e conteúdo dentro do universo do imaginário, como herança cultural, nas mais diferentes classes, para o qual, as sociedades foram se estabelecendo por meio de relações entre o sagrado e o profano. Assim, o mito oferece uma conjugação de extremos que se juntam e se separam; se misturam e se confundem entre as diversas culturas, criando, certas vezes, um bocejo e ao mesmo tempo um arrimo.

Compreendendo a descrição do universo mítico que Lévi-Strauss desenvolve em "Mito e Significado", podemos assim, visualizar um mapa antropológico que o autor se propõe a escrever em preto e branco, sem afeições coloridas, parte por parte, traçando um percurso "primitivo" percorrido por diversas civilizações e grupos culturais desde o século VII, "para registrar o papel do mito na história do Homem". (1978, p. 9). Por outro lado, visualizamos também, o mito sendo conotado na perspectiva atual nos grupos e sociedades urbanos, entre culturas sacras e profanas, escrevendo agora, um mapa "colorido", cujas tintas e carimbos, registram e demarcam a presença do mito na contemporaneidade. Ao considerar o extenso bocejo entre os períodos citados por Lévi-Strauss, percebemos que a questão do arrimo como grifo nosso, esteja assentado na teatralidade presente e recorrente nos diversos grupos culturais e civilizações citadas, tanto no período "primitivo" como na contemporaneidade.

Em Sincretismos – Uma exploração das hibridações culturais, Canevacci (1996, p. 67) podemos observar, quando o autor relata sobre o rito fundamental da cultura do povo Bororo, nativos de Mato Grosso - *Um choro Bororo* – funeral que consiste num enterro secundário, ou seja, numa inumação ou exumação. "Depois de 45 ou 60 dias do sepultamento, graças também aos ininterruptos derramamentos de água, o cadáver é exumado. Os ossos são levados ao rio, onde são lavados com esmero e afeto – até os mais miúdos – em cada detalhe, para depois serem enfeitados com penas policromadas: deste modo a caveira torna-se uma "joia plumária" colocada no interior do espaço doméstico". Observamos aqui, a presença de um rito de passagem em sua fase mais delicada, uma das maiores heranças culturais e mitológicas do povo Bororo, construindo assim, um mapa, também antropológico, registrado a "bico-de-pena indígena", cujas tintas atravessam cores do "primitivo" à atualidade, presente em "nossas terras", bem próximas de todos nós, do Centro Geodésico da América do Sul.

Percebemos na descrição de Canevacci, sobre o percurso do mapeamento do rito *Um choro Bororo* – aqui micro resumido – com o seu desenvolvimento e práticas encadeadas que, nesse "auto sacramental", a ordem cultural da vida diária da aldeia rompeu-se devido a uma morte que nunca é vista como algo "natural", e uma nova ordem que ainda não se restabeleceu. Posto aos espasmos corporais e vocais, sons, cantos, agitos corporais, soluços e lamentos sonoros, vão se construindo em índices de uma teatralidade do imaginário coletivo tribal, cujo tempo do canto, "é um tempo do sagrado, em que o indizível deve ser, mais do que dito, cantado, ou melhor, "chorado". O choro ritual é que sai de um corpo agitado por um estado de alteração da consciência. Um corpo sacudido por soluços, arranhado pela dor rítmica, aberto pelos canais sonoros. E que por isso move o sagrado". (1996, p. 68).

Esse *Um Choro Bororo* – extremismo sensitivo que interconecta mitos e ritos com diversas tribos e grupos culturais de outros universos - não só registra a enorme presença de diversos elementos simbólicos no universo do imaginário coletivo em Mato Grosso, como também dialoga com a teatralidade já descrita em outros mitos e ritos de passagens praticados em outros continentes. O que nos parece, é que, a ausência de arquivos históricos e documentos escritos não se sobrepõem a tradição verbal, costumeiramente repetido e apresentado, construindo, assim, uma maior ausência de registros da História do mito e dos ritos, na vida do

homem. E, novamente recorremos à interrogação de Lévi-Strauss: "O problema é este: onde acaba a mitologia e onde começa a História?" (1978, p. 58).

HOMEM DO BARRANCO: UM CORPO SIMBÓLICO NA COMUNIDADE RIBEIRINHA

> A lei não é uma simples proibição para certas coisas e obrigação para outras, mas é a afirmação de que os humanos são capazes de criar uma ordem de existência que não é simplesmente natural (física, biológica). Esta ordem é a ordem simbólica. Vimos que um símbolo é alguma coisa que se apresenta no lugar de outra e presentifica algo que está ausente. A cultura é a invenção de uma ordem simbólica (CHAUI, 1996, p.294).

Homem do Barranco é um monólogo - poema dramático – resultado de pesquisa realizada na comunidade de São Gonçalo Beira Rio em Cuiabá, entre os anos de 1993 a 1994, tendo o barro e todo seu desdobramento e universo simbólico, como principal elemento verbal e filosófico, que esteve em cartaz no período de 1995 a 2000. A peça tem texto inspirado nos livros bíblicos de Gênesis e de Jó e em depoimentos de vários ceramistas da comunidade São Gonçalo Beira Rio, em especial da Senhora Joana Maria da Silva, uma das mais antigas e importantes ceramistas da comunidade, falecida em novembro de 1994, fato em que "obrigou" este estudante a concluir a pesquisa e a estrear o espetáculo.

A peça que se configura também como um interlúdio solo, cujo imaginário coletivo da comunidade expõe histórias de pessoas simples que constrói suas vidas a partir do barro, remontam suas vivências e por meio de narrativa, expõe sua crença, seus mitos, lembranças e paixões.

O poema dramático tem o Homem do Barranco como personagem principal, construído sob a figura de um "asceta" como definiu a Profª. Drª. Catarina Sant'Anna em sua crítica: (Jornal Diário de Cuiabá, Ilustrado: 1995, E1) "A direção deixa em destaque a figura de grande presença cênica de Carlos Ferreira, cuja elegante gestualidade de seu corpo de asceta tira proveito igualmente da vigorosa cabeleira natural, que empresta ao personagem uma aura andrógina muito adequada à construção do mito".

Homem do Barranco é o personagem "responsável" pela parte filosófica da peça, dividindo espaço na narrativa com três personagens femininas: uma lavadeira que conta história da enchente de 1974; uma ceramista, inspirada na figura da Senhora Joana Maria da Silva que

conta a história da comunidade, por meio da labuta com a cerâmica e, ainda, a personagem Mãe Oxum, outro corpo simbólico que revela a força mítica que o sincretismo religioso opera sobre a comunidade com expressivo volume de signos. Refletindo sobre signo e expressão e utilizando da fala da Senhora Joana Maria da Silva por ocasião da pesquisa em 1993, descrevendo a sua visão do que aqui é chamado de "Homem do Barranco", anotamos o que ela disse sobre os mitos que acercam a comunidade e que, vejo como um corpo simbólico presente no sincretismo religioso daquela Comunidade.

(...) "Aqui já foi enterrado muitos índios, muitos canoeiros, muitos "pescado". Uns que morreram na água, outros que morreram no barranco. Dizem até que é um deles que vive sentado aí, na beira do barranco, pra mode cuidar de nós. Dizem que é o Homem do Barranco. É por isso que nossa canoa, nunca mais "afundô"! Aqui, sempre quando é noite de lua cheia, o rio fica barrigudo, inchado! É quando o Homem do Barranco toma conta do rio. Ele fica bem ali! Ancorado, feito um batelão. Ninguém enxerga ele. Mas a gente sabe que ele ta lá. Pois ele responde tudo que a gente pergunta!".

Por outro lado, fica clara a percepção de que existe um contexto de preocupação com o meio ambiente e, o sincretismo religioso presente na cultura ribeirinha, abriga, com grande universo simbólico a necessidade de proteger o rio e todos os seus componentes: água, barro, peixe, vegetação, entre outros, como podemos notar novamente na fala de Dona Joana.

> (...) "E não deixa ninguém cortar um galho de sarã, nem derrubar barranco. Engraçado seu moço, que quando eu to com a mão no barro, eu não vejo nada, fico distraída que só vendo, quando assusto, a vasilha ta pronta. Acho até que é esse tal de Homem do Barranco que vem dá ajuda preu. Olha! Dizem até que quem conseguir enxergar ele tem vida longa, não morre nunca! Eu acho que eu to pertinho, pertinho de vê ele. Pois outro dia, eu ia aqui, beradiando, beradiando o rio, pra mode pegá uns galhos de sarã, pra cobri o barro, né! De repente, fiquei zonza, zonzinha! Minhas vistas escureceram tudo. E quando abri os olhos, vi uma coisa saindo de dentro do rio, deste tamanho. (Desenha o monstro com o seu corpo). Meu corpo arrepiou tudo! Ainda era cedo, e não era noite de lua cheia, não! De repente, escuto alguém pedi pra "mode" eu voltar pra casa. Ah! Seu moço! Benzi o corpo, pedi proteção pra São Gonçalo, fiz meia volta e a coisa sumiu".

Em outros momentos da pesquisa, dona Joana descreve também sobre o processo da manufatura da cerâmica de maneira teatral, construindo um outro universo simbólico, onde a cada trecho da sua "interpretação", torna lúdico o relato, ao ponto de me convidar para tocar no barro e sentir inclusive, a sua temperatura. Entre a sua "interpretação" e o seu relato, é bastante

presente a construção de uma "poética cabocla", construída ali, na dimensão da primeiridade – semioticamente falando - onde a ingenuidade contribui como sendo um forte acento antropológico, nos dizendo que o texto para o espetáculo está pronto.

> (...) "Eu? Nasci aqui mesmo, em São Gonçalo, na beira do Rio Cuiabá. Ah! Já faz muito tempo, né. Desde que eu me entendo por gente, já labutava com o barro. Tinha uns onze, doze anos, sim Senhor! (...) Eu gosto! Quer dizer, eu aprendi a gostar; porque quando a gente é criança, a gente não dá valor pra nada, não é, depois a gente cresce, vai pegando gosto, aí, fica no vício. Foi minha mãe Maria Domingas, que me ensinou. Aqui, todo mundo luta com o barro e a cerâmica passou a ser nossa cantiga de roda. A gente peloteava, fazia bonequinhos, boizinhos e, nessa de amassa aqui, amassa ali, a gente aprendeu a sová o barro, a dá ponto nele, pra mode fazê as vasilhas. E quando ta quase no ponto, a gente experimenta! Pois tem que sabê o ponto. É igualzinho, igualzinho, um bolo de arroz. A gente sova ele, amassa bem, tem que sabê a hora de moldar as peças e de deixar secar. Depois a gente pule ele, dá brilho prele; aí põe no forno pra mode queimá. O barro tem vida, seu moço! É! O barro tem vida."

Com o discurso-aula da Senhora Joana Maria da Silva, fica claro o seu estado de pertencimento de um universo simbólico, antropológico, cultural e, sobretudo, poético, presente na comunidade. Nesse seu discurso - ensinamentos e profecias - consigo perceber também a dimensão mitológica permeando o universo do sincretismo religioso que desenha cautelosa, explicitando e explicando cada termo utilizado, desvelando sentido e postura de educadora, de matriarca, de curandeiro, de benzedeira, de vidente que descreve os fatos construindo, ao mesmo tempo, sentimento e história, que as vezes não sabemos se podemos dizer se ali, naquele corpo tão franzino, "reside" o corpo do "Homem do Barranco". Esse corpo simbólico, tão bem deflagrado por dona Joana, fez com que a pesquisa se estendesse para os livros bíblicos de Gênesis e de Jó, objetivando "apurar" o que ela referenciava, na ideia do autor, sobre o mitológico, o simbólico e o sincrético. E ao buscar essas leituras nas Sagradas Escrituras, foi possível entender que não se tratava de uma pesquisa apenas – o que chamei de pesquisa de convivência – parecia mais um sermão, uma "missa" cabocla declamada, ao som e ao dom do amor pelas coisas dali.

Transcrevendo os textos para uma dimensão teatral, vejamos o resultado encontrado em parte do texto da peça, que abre o espetáculo.

- Estou farto da minha vida, não quero viver para sempre! Mesmo sabendo que não vou morrer nunca! Enquanto, pois, existir o barro, barranco serei! Serei vida nas mãos do povo que

me busca. O pó, pai e neto do meu corpo enlamaçado, lançará feitos no decorrer dos séculos, que durará a eternidade e serão urnas para guardar o pouco que sobrar de mim. E sobrará pouco, muito pouco. O Senhor Deus mandará águas do céu para lavar a mim, tornarei a ti, barranco límpido, espaço vicinal dos que constroem a procissão do encontro. Não serei o caminho! Nem a verdade, nem a vida! Apenas viverei para sempre. E se buscas enxergar a mim, repouse em ti, cacos da minha matéria. Tendo Deus, bordado a lua maior, no terceiro dia serás um homem novo; tendo em ti o meu corpo; e eu, o teu corpo em mim. Não terás lágrimas, pois! Não terás a vontade do pranto! Terás apenas a saliva líquida; moverás moinhos. Transformarás o pó em barro, que será socado, para encontrar nele, o assento da pedra angular.

Para esse trabalho teatral, foi desenvolvida pela direção – Justino Astrevo Aguiar – uma proposta de uso do corpo sentado ao chão do palco, mas o tronco necessitaria estar a todo tempo em eminente trabalho de torção e força física. Nessa dimensão, era nítido lembrar os momentos em que Dona Joana contava as suas histórias e "encenava" para mim, contorcendo-se, vibrando força física e de fé, pelo que relatava, descrevia e acreditava.

Vejamos outro trecho do texto dramático, quando o personagem Homem do Barranco, encerra o espetáculo passando a ideia de morte.

- Deixa-me.

Deixa-me, pois!

Nasci Deus, homem, escravo, livre, cujas mãos esculpem do barro, o rosto de Deus, sob o mesmo sol novo, continuamente, resposta da pele rubra dos figos ao caírem no chão.

Fere-me com ferimento sobre ferimento.

Onde estão os juízes que me condenaram?

Onde estão os juízes que me condenaram?

Estou farto da minha vida.

Não quero viver para sempre, mesmo sabendo que não vou morrer nunca!

> O mundo cultural é um sistema de significados já estabelecidos por outros, de modo que, ao nascer, a criança encontra o mundo de valores já dados, onde ele vai se situar. (...) O próprio corpo humano nunca é apresentado como mera anatomia, de tal forma que não existe propriamente o "nu natural", todo homem já se percebe envolto de panos, e,

> portanto em interdições, pelas quais é levado a ocultar sua nudez em nome de valores que lhe são ensinados (ARANHA E MARTINS, 1995, p. 6 e 7).

Sobre o corpo simbólico proposto aqui, tendo como princípio o texto da peça Homem do Barranco e sua constituição teatral, ressaltando ainda o valor que a comunidade São Gonçalo Beira Rio exerce sobre a sociedade em geral, através da sua cultura e herança antropológica, vale ressaltar a eficiência do trabalho que ali desenvolvem artesãos, pescadores, benzedeiras, festeiros, dançarinos de siriri, cururueiros e todos aqueles que vivem por algum momento o seu estado de pertencimento envolvido com os fazeres da comunidade.

Sendo o trabalho da comunidade, dentro da sua mais ampla dimensão, fonte de vida, torna-se fonte de grande valor e de preservação de todos os sentidos culturais e das manifestações simbólicas ali mantidas. O conjunto de corpos simbólicos por eles denotados por meio dos seus fazeres, ritos, mitos, técnicas e saberes, constitui elemento de valor imensurável para tantos outros estudos e desdobramentos. Seja na dimensão da cultura, da arte e da antropologia, sejam inseridos dentro da dimensão estética, da poética e das linguagens, seja dentro do universo simbólico, é comungado enxergar na comunidade e no seu trabalho, a eminente comunhão com suas manifestações, com sua gente, com o rio, com o barro e com a cerâmica – sua força física; mas sem perder de vista os seus ritos, mitos, lendas e a sua fé - a "presença" do seu universo simbólico, decodificado, humildemente em releituras por meio do poema dramático, Homem do Barranco.

REFERÊNCIAS

ARANHA, Maria Lúcia de Arruda e MARTINS, Maria Helena Pires. *FILOSOFANDO. Introdução à Filosofia.* São Paulo: Moderna, 1995.

CANEVACCI, Massimo. *Sincretismos – Uma exploração das hibridações culturais.* São Paulo: Studio Nobel, 1996.

CHAUI. Marilena. Convite à Filosofia. São Paulo: Ática, 1996.

CLAVAL, Paul. *A geografia cultural.* Tradução de Luiz F. Pimenta e Margareth C. A. Pimenta. Florianópolis: Ed. da UFSC, 199, p. 453.

ROMANCINI, Sônia Regina. *Paisagem e Simbolismo no Arraial Pioneiro São Gonçalo em Cuiabá / MT.* Trabalho de Conclusão do Curso de Geografia de UFMT, 1994.

STRAUSS, Claude Levi. *Mito e significado.* Lisboa-Portugal: Edições 70, 1978.

EM BUSCA DE UMA DRAMATURGIA NARRATIVA AMAZÔNIDA[144]

Alberto SILVA NETO[145]
netosilvaalberto@gmail.com

Há uma busca de um pequeno coletivo de criadores ligados ao grupo paraense Usina, que desde 2004 se dedica à investigação sobre o ator como narrador a partir do que chamamos de dramaturgias pessoais.

Refiro-me aqui a subjetividades acionadas por meio de memórias das trajetórias de vida ou de observações da vida cotidiana capturadas pelo olhar sensível do ator, constituindo assim matéria também pessoal.

Todas essas singularidades postas em movimento por cada ator nos processos de atuação servem de fonte a uma escritura de ações que irá contaminar todos os demais elementos do espetáculo cênico – entre os quais a própria dramaturgia verbal, que dá conta da palavra na cena.

Dos cinco espetáculos realizados pelo Usina a partir de 2004, quatro constituem etapas dessa investigação. São eles *Tambor de Água* (2004), *Parésqui* (2006), *Solo de Marajó* (2009) e *Eutanázio e o princípio do mundo* (2010).

Neste momento, me deterei mais amplamente em *Parésqui* e *Solo de Marajó*, já que esses compõem nosso repertório atual – o que me permite fazer desta reflexão também um alimento para manter a cena em processo.

[144] Texto apresentado no *IV Seminário de Dramaturgia Amazônida*. Maio/2013.
[145] Alberto Silva Neto é ator, encenador e professor. Especialista em Estudos Contemporâneos do Corpo e Mestre em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES) da Universidade Federal do Pará (UFPA), cursa atualmente doutorado em Artes a partir de convênio DINTER entre UFPA e Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

Mas, antes, preciso dizer que reconheço em *Tambor de Água* um embrião dessas questões.

Depois de experimentar histórias de vida e observação cotidiana como matéria-prima para o ator, durante a montagem da versão do grupo Cuíra para *Hamlet*, de Shakespeare, com direção do encenador-pedagogo paraense Cacá Carvalho, em 2002, decidi dar seguimento pessoal a essa investigação. Através de uma bolsa do Instituto de Artes do Pará, pesquisei as gestualidades e sonoridades cotidianas do povo caboclo, em busca de um repertório de ações que servisse de repertório à escritura cênica do ator.

Foi a partir desse mote que construímos, eu e o ator e músico Walter Freitas, um espetáculo sem o uso da palavra, com quadros cênicos independentes nos quais explorávamos percussivamente nossos corpos e uma cenografia feita de materiais orgânicos diversos, povoando o espaço com a representação de seres humanos, míticos e elementais.

Depois de tocarmos esse tambor, as experiências seguintes não seriam tão radicais nessa direção, mas beberiam na fonte inesgotável daquela ruptura com a natureza dramática de tradição literária, mimética e aristotélica que caracterizava o teatro que eu fizera até então, predominantemente – embora tenham havido raras e profícuas exceções.

Dois anos depois dessa primeira experiência chegamos a *Parésqui*. O espetáculo foi criado em 2006, num processo que durou nove meses. Ele também é resultado de uma bolsa de pesquisa em artes cênicas do IAP proposta pela atriz e professora da Escola de Teatro e Dança da UFPA Valéria Andrade.

Depois de assistir ao espetáculo *Café com Queijo*, do grupo LUME, no qual atores imitam corpo e voz de idosos da zona rural de várias regiões brasileiras, para narrar cenicamente suas histórias de vida, Valéria resolveu utilizar aquela mesma técnica (que o LUME chama de mímesis corpórea) para, inicialmente, pesquisar mulheres ribeirinhas que viviam na Ilha do Combu, em frente a Belém.

Essa vontade logo se encontrou com os desejos de Nani Tavares, atriz formada pelo Curso Técnico em Ator da ETDUFPA. Naquele momento, ela acabara de voltar a Belém justamente depois de participar de uma oficina de mímesis corpórea com o LUME.

Observe-se, portanto, que o disparador daquilo que depois se conheceu como um espetáculo teatral chamado *Parésqui*, não foi uma obra de literatura dramática ou de qualquer outro gênero, mas, antes, o desejo de duas atrizes de capturar corpos e suas vivências.

Mas, afinal, o que está em jogo quando fazemos essa escolha?

Acredito que essa matéria viva no corpo do ator em estado de representação seja o nível primordial de comunicação no teatro, e, por isso, "um espetáculo deve possuir uma coerência que se baseia no bios cênico, independentemente da história que conta", como diz Eugenio Barba acerca do que define como dramaturgia orgânica.

Sobre esse conceito afirma, ainda, o mestre italiano: "As raízes vivas de um espetáculo não são um texto literário, uma história a ser contada ou minhas intenções de diretor, mas uma qualidade particular de ações físicas e vocais do ator: presença, bios cênico, organicidade, persuasão sedutora, corpo-em-vida".

Dizendo de outro modo, trata-se de compreender a agência da cena (no sentido de disparar o movimento criador) a partir das ações do ator.

No processo de criação de *Parésqui* é, de fato, a partir da captura de corpos, que, no decorrer do processo, elas vão imitar durante muito tempo as ações físicas de cada pessoa observada, e só depois transcrever os depoimentos para então mimetizar as vozes e sobrepor as sonoridades ao corpo imitado e, portanto, recriado.

Ou seja, a palavra transcrita, já transformada em fala pelo ator (ou impostada, como diz Patrice Pavis) recai sobre as ações previamente construídas. Creio que esse movimento, inverso àquele em que o ator parte dos sentidos do texto para as ações, é muito útil para lembrar ao ator que, muitas vezes, o corpo contradiz o que está sendo dito.

Certas vezes tenho a impressão de que vivemos uma concepção de teatro em que os atores parecem esquecer que palavras mentem. E o quanto o corpo fala. Nesse sentido, partir das ações pode inibir aquelas armadilhas que fazem o ator recorrer a clichês ou modelos esvaziados de sentido para ilustrar as palavras de um texto.

Retomo o processo de *Parésqui* do momento de minha chegada, convidado pelas atrizes, para exercer as funções de encenador e diretor. Dali em diante tínhamos, nós três, uma tarefa: partir da matéria-prima gerada na pesquisa para construir a cena.

Mais uma vez, tudo partiu das atrizes. Foram elas que selecionaram, entre os inúmeros fragmentos contendo os depoimentos daquelas pessoas, aqueles que seriam ponto de partida para nossa dramaturgia verbal.

Mas, quero enfatizar, isso só aconteceu quando já tínhamos uma base orgânica no corpo das atrizes e nos julgávamos preparados para escolher os assuntos de que queríamos falar.

Em *Parésqui*, portanto, a matéria-prima dramatúrgica (no sentido estrito da palavra) são depoimentos daquelas pessoas capturados pelas atrizes, e que só são impostados na cena a partir da existência de um corpo construído previamente, agenciador de ações concretas, pronto para abarcar a fala no jogo vivo de tensões entre texto e ação.

Agora falemos um pouco de *Solo de Marajó*. Diferentemente do que ocorreu em *Parésqui*, o primeiro indutor para a criação do espetáculo foi a literatura. Mais especificamente, o romance *Marajó*, o segundo dos onze publicados pelo escritor marajoara Dalcídio Jurandir.

Tudo começou quando o ator Claudio Barros (vejam, preciso destacar aqui, outra vez: o processo é movido, "estartado", por desejos, vontades ou necessidades pessoais do ator) me convidou para dirigir-lhe num espetáculo a partir da obra de Dalcídio. "Meu avô Eimar Tavares lia *Marajó* pra mim e queria partir dessa obra", contou-me.

Evidentemente, aceitei o desafio.

Depois que eu, Claudio e o dramaturgo Carlos Correia Santos escolhemos fragmentos do romance que nos interessavam, decidimos que nosso espetáculo narraria cinco estórias

extraídas da obra. Assim, não haveria a preocupação em abarcar (como não há) a fábula do romance. Mais tarde, ampliamos as histórias de cinco para oito, mas preservando as formas da encenação.

O interessante, creio eu, de comunicar aqui, é como se deu, a partir da seleção desses fragmentos literários, a criação da cena. Mais uma vez – embora não pelo mesmo caminho –, não fizemos da palavra o indutor mais importante do ator.

Quando decidimos os fragmentos literários que iríamos utilizar, o ator tratava de memorizá-los fora do local de trabalho, enquanto nós, deixando o romance um pouco de lado nos ensaios, passamos a construir um enorme quadro de indutores, no qual as referências do autor a sons, cheiros, luminosidades, objetos e lugares começaram a ser transformadas pelo ator em imagens e/ou ações corporais.

Ao mesmo tempo, dei-lhe a tarefa de contar histórias pessoais, uma equivalente em temática a cada história do autor, de forma que, depois de narradas foram transformadas em uma sequência de ações, capazes de narrar as mesmas histórias sem o uso da palavra.

Foram essas ações que narravam histórias e vida do ator, somadas às imagens e ações criadas a partir dos indutores extraídos da obra literária, que serviram de matéria-prima para a criação atoral, e, consequentemente, para toda a concepção cênica do espetáculo.

O processo se deu assim: juntos, eu e o ator tecemos uma partitura de ações, sobre as quais recaíram as palavras de Dalcídio. Vejamos, portanto, que neste caso, mesmo sendo o ponto de partida inicial do processo uma obra literária, a direção tratou de, assim como ocorreu em *Parésqui*, evitar que os sentidos estritos contidos na palavra induzissem diretamente a criação do ator.

Mais recentemente, quando incluímos as três novas histórias, acrescentamos ao processo do ator a observação de corpos cotidianos em Ponta de Pedras, a mesma cidade que serve de cenário ao romance. Isso aproxima bastante esse processo da mímesis corpórea em *Parésqui*, embora desta vez tenhamos optado, a rigor, por não utilizar os procedimentos propostos pelo LUME.

Mas uma coisa curiosa aconteceu, e isso só foi percebido por mim quatro anos depois de estrearmos *Solo de Marajó*. Mesmo buscando a forma épica desde o início, até porque a encenação coloca o ator como narrador das histórias sozinho no palco vazio, comecei a perceber que, vitimados pela formação de tradição dramática, construímos uma cena em que o ator dava muita ênfase às atmosferas dramáticas na *ânima* dos personagens, o que enfraquecia as narrativas. Foi quando começamos a trabalhar na minimização das caracterizações e na diminuição da manifestação dos estados dos personagens na figura do narrador e na própria narração – embora tenhamos preservado momentos em que isso propositalmente acontece, e, quando ocorre, ganha notável força cênica.

O que acabei de relatar a respeito das mudanças recentes na cena de *Solo de Marajó* apenas reafirma nossa visão de que não existe espetáculo acabado. Ao contrário, estamos cada vez mais percebendo a cena como espaço vivo, em constante recriação e reinvenção. Nesse sentido, a dramaturgia verbal, assim como todo e qualquer elemento do espetáculo, está sempre passível de transformação. Nossa prática tem mostrado que podemos sem medo cortar falas ou ações minutos antes de uma apresentação, e não temos mais dúvidas sobre o quanto essa prática tem se revelado valiosa para manter nosso teatro vivo.

REGIONALISMOS E UNIVERSALIDADE DO TEATRO – DOS PALCOS DA MINHA ALDEIA À RIBALTA GLOBAL[146]

Raimundo ALBERTO[147]
raimundoalberto@gmail.com

A partir da proposição de que toda arte é tanto universal, quanto mais reflita o microcosmo de seus criadores, como espelho ou reflexão de ações ou sentimentos, interligados aos seres de sua convivência, circulando dentro de si e à sua volta, em suas casas, ruas, bairros, cidades e regiões, algumas considerações precisam ser feitas, para tecer e desdobrar, ao mesmo tempo, o que considero como um verdadeiro axioma.

Atenhamo-nos, porém, ao Teatro, uma das expressões artísticas mais ancestrais do Homo Sapiens, quando as matriarcas das cavernas faziam cenas de sombras com as mãos nas paredes, à luz de fogueiras, para entreter as crianças, ou os caçadores vinham contar, aos membros de seu clã, entre grunhidos e mímicas, de que forma haviam caçado um enorme javali.

O primeiro fato a considerar, conforme a Dialética nos ensina, é não existir nada, em absoluto, sem dicotomias (ou, até mesmo, *policotomias*). O que tende à universalidade no Teatro são todas as criações que não fogem à sua essência de divertimento construtivo: seja levar à reflexão catártica, como nas tragédias de Ésquilo, Sófocles, Eurípedes; constatar a fragilidade da condição humana e, ao mesmo tempo, a força de superação do indivíduo, como nos dramas atuais; a tomada de consciência política e social, como em Brecht ou Dürrenmatt; o mero entretenimento, a crítica social ou o riso provocador, como em Aristófanes, Plauto, Terêncio, ou na Commedia Dell'Arte e em Moliére; ou, ainda, alcançar a nem sempre tão fácil transcendência, como nas obras-primas de Shakespeare.

[146] Texto apresentado no V Seminário de Dramaturgia Amazônida, maio/2014.
[147] Bacharel em Literaturas Brasileira e Portuguesa pela UFRJ (1978), tendo exercido as funções de educador nos projetos Escola Aberta, da FAETEC e Escolas de Paz da UNESCO / Sec. de Educação do Rio de Janeiro (2004-2005), ator, diretor teatral, dramaturgo, poeta, letrista, romancista, crítico e pesquisador das artes cênicas. Diretor do Instituto Cultural Chiquinha Gonzaga.

Quanto a este, considerado o mais universal expoente da Dramaturgia mundial, ocorre algo bem curioso: as ações de textos como "Hamlet", "Otelo", "O Mercador de Veneza" e outros mais, transcorrem em lugares que, talvez, ele mal - ou sequer - conhecesse. Argumentam alguns, porém, que, ao ambientar suas peças na Dinamarca, em Verona ou Veneza, o bardo inglês estaria, na verdade, expondo as mazelas sociais de seu tempo e espaço elisabetano, que ele conhecia de perto e muito bem, da mesma forma que, ao recuar alguns dramas aos séculos de Macbeth ou dos reis Henriques, também expunha e criticava as paixões régio-cortesãs de seu contexto setecentista.

Por outro ângulo de vista, peças como "*Esperando Godot*", de Samuel Becket, embora com ação e personagens não localizadas em um espaço bem definido, ganham a empatia das plateias em Berlim, São Paulo ou Maputo, porque tratam de buscas metafísicas inerentes a todo ser humano.

Podemos resumir, então, que tudo que é transposto aos palcos e diz respeito aos nossos conflitos íntimos ou sociais, às nossas emoções, sentimentos, certezas e incertezas, tudo isso, enfim, se for realizado com um mínimo de profundidade e conhecimento da essência humana e das estruturas sociais, terá sempre, em sua tessitura dramática, um caráter universalizado, apto a gerar montagens em qualquer parte da Terra.

Isso decorre, antes de tudo, da similitude na identificação do ser humano que, mental e emocionalmente, bem quanto aos demais componentes biológicos, é o mesmo Homo Sapiens ereto, em qualquer parte do planeta. Todos nascemos com órgãos e sentidos iguais para pensar, ouvir, falar, alimentar-se, dejetar os excessos, e, se assim desejarmos, fazer sexo, ato que embora menos imperativo, ocorre com a maioria dos seres humanos, seja para o mero prazer ou para a perpetuação da espécie. Cabe-nos, ainda, tentar concretizar a mais difícil e complexa de todas as características humanas, a capacidade de amar e de nos reconhecermos como afim no outro, com o outro, para o outro.

Ao mesmo tempo em que a personalidade varia, no que tange aos demais, quanto aos seus hábitos, preferências, gostos, crenças e opções próprias de cada um, todo ser humano é único e individualizado (mesmo quando inserido em uma coletividade), e é ainda mais

importante considerar que, em nada ou muito pouco diferimos, uns dos outros, quanto aos nossos desejos e paixões.

É nas fontes complexas da Humanidade que se bebe a essência da arte teatral.

Por que tantas peças futuristas ou com abstrações de tempo e de espaço, não têm sucesso ou, se este ocorre, é apenas temporário e factual? A não ser quando, no fundo de seu aparente contexto indefinido, refletem conflitos e situações em que os espectadores, de qualquer época e lugar, podem se espelhar e refletir.

Não será porque, na maior parte desses textos, ao (des)situar pessoas em tais contextos indefinidos, a maioria desses autores não se preocupa, igualmente, em transpor os limites da superficialidade, nem tentar descrever, com mais pujança, os sentimentos, emoções e situações conflitantes entre os seres envolvidos?

Não importa que, como nos autos medievais ou em vários textos direcionados ao público infantil, apresentem-se como personagens animais, objetos ou, até mesmo, abstrações (a Mentira, o Ódio, a Inveja). Estes compõem ali, na verdade, uma versão *antropomorfizada* ou *animação,* mas o essencial é que neles se revelam os seres humanos reais e suas vivências, seus sonhos e fracassos, mergulhados nos poços profundos de seus mistérios e de sua enorme amplitude existencial e sociológica.

Temos também a evidência de que tudo o que é criado e exposto aos demais, por um indivíduo ou um grupo social, é passível de cópia, recriação, reprodução, fruição, curtição, ao ser receptado por outro ser humano, em qualquer lugar do planeta.

Ao mesmo tempo em que, cada vez mais, há evidências científicas de não existirem raças humanas (etnias são resultantes de grupos que viveram isolados, por um ou bastante tempo, muitas vezes em regiões inacessíveis), o que nos difere, biofisicamente, são apenas traços variados como a cor da pele, o formato do nariz, os tipos de cabelo etc. Todavia, como já foi referido anteriormente, somos todos dotados (mesmo que, também, de modo restrito e perverso, os psicopatas), de sentimentos, emoções, sensações, menos ou mais contidas, porém iguais em qualquer parte do planeta. Temos todos, enfim, um mesmo DNA humano, em sua origem ancestral.

Cada clã ou aglomerado social tem suas peculiaridades, sua cultura própria, suas maneiras de se apropriar da natureza e construir seus artefatos, seus equipamentos utilitários e artísticos, suas formas de diversão, como as danças e cantos dos índios, o samba e a tarantela, o carimbó e a dança dos dervixes, as óperas de Verdi e as operetas de Artur de Azevedo, as composições de Violeta Parra ou de Chiquinha Gonzaga...

Essa diversidade, entretanto, não aparteia nem exclui qualquer agrupamento humano. Pelo contrário, o intercâmbio de conhecimentos dessa diversificação cultural, em todos os tempos da História, é que tem contribuído para o progresso e a *não mesmice* da vida humana, nesse minúsculo grão iluminado da galáxia. Mais ainda, revela que o universo, mesmo de uma forma *poliversal*, está todo contido em uma casa, uma rua, um bairro, um vilarejo. Como já disse o grande poeta português, "o mundo todo cabe na minha aldeia", e, como foi tão bem formulado por Leon Tolstoi, "a partir de cada vilarejo, parte-se para o universal".

Essa universalidade, a partir do regional, tem uma característica muito especial na dramaturgia. De autoria individual, dual ou coletiva, toda obra que alcance a essência da qualidade dramatúrgica, ou seja, prender a atenção do espectador sobre algo que transcorre em um determinado tempo (mesmo que único, múltiplo ou atemporal); com cenários em um ou mais locais; apresentada sobre aquilo que pode ser reduzido, como foi dito de modo tão poético, a "duas tábuas e uma paixão", sejam estas um palco, uma praça, uma arena, um picadeiro de circo; revivido por outros seres humanos, os atores, para causar o interesse e a possível mistura de emoções dos espectadores, estes que são o outro polo indispensável da concretude teatral.

Se esse texto, que trata das paixões e conflitos de seres humanos, mesmo aqueles de representações antropomórficas, levar os atores e autores (e, não menos importantes, os diretores, iluminadores, cenógrafos, músicos e toda a equipe técnica do espetáculo) a uma comunhão, uma simbiose de emoções entrelaçadas, uma identificação, de cada um deles, com os problemas encenados, estaremos então, diante de uma obra que poderá assumir um caráter universal.

Em contrapartida, ao estudarmos a História das Artes Cênicas, constatamos que são raras as obras que ultrapassam o seu tempo, não ficam "datadas", ainda que, no contexto social e

histórico de seus criadores, tenham-lhes proporcionado riqueza e glória temporárias (ah, a efêmera, mas fascinante, magia do Teatro!).

Isso resulta de fatores que poderíamos resumir, de um modo bem simplista, como a falta daquele "*algo mais",* uma soma de itens divertidos ou edificantes, que oferecem ao leitor ou espectador, em qualquer época, uma real sinergia. O que ocorre, frequentemente, é que, por melhor carpintaria teatral de que se valha o (a) talentoso (a) autor (a), na escritura de sua peça, *cozinhando-a* com os ingredientes certos, talvez essa obra ofereça apenas variações de temas e de espetáculos similares, trocando seis por meia dúzia, na forma, no conteúdo ou em ambos.

Certamente que as temáticas, tramas ou teses, inseridas em uma peça teatral, nem sempre devem ser, necessariamente, originais. Conflitos de amor entre duas ou mais pessoas, que constituem a maior parte dos temas abordados em peças, filmes e obras literárias de todos os tempos, tornando difícil a criação de novas abordagens do mesmo assunto, podem, mesmo assim, a partir de vários fatores intervenientes, no tempo e no espaço, gerarem obras-primas de reconhecimento mundial.

O que é o tema de "Entre quatro paredes", de Jean Paul Sartre, senão o mesmo mote presente em tantas obras medievais ou seiscentistas, como o "*Auto da Barca do Inferno", de Gil Vicente*? O que é "*West Side Story*" senão uma bela recriação musical, com tons político-sociais, de "Romeu e Julieta"?

O espectador habitual de teatro, no entanto, acaba por se cansar de, metaforicamente falando, assistir sempre a espetáculos em que as cadeiras da sala e os quadros na parede apenas mudam de lugar. Um bom texto teatral salienta-se, entre os demais da temporada, por um ou vários fatores de enriquecimento, tais como: personagens fortes ou diferentes das pessoas comuns; suspense ou revelações ao longo ou no final da peça; situações e desdobramentos verossímeis (ou que assim pareçam e sejam aceitos como tal, como no Teatro do Absurdo); diálogos naturais e apropriados às origens socioculturais das personagens etc. Tudo isso, porém, com as evidentes regras e exceções.

A vida humana, em sua inserção social, jamais poderá ter normas preestabelecidas, senão por coerções e tiranias. Tem, porém, certos limites estabelecidos por duas determinantes: a Moral, que é temporal e passível de ser moldada pelas mentalidades que predominem em cada

sistema político-econômico; e a Ética, um conjunto de assertivas filosóficas, também morais, porém de longa permanência, aceitas como referenciais ao Bem comum, por quase toda a Humanidade e as quais podem se resumir, a grosso modo, em uma simples evidência – "Não faças aos outros o que não gostarias que fizessem a ti mesmo". Ou, de outra forma, sê justo com os outros, como queres que sejam contigo mesmo!

Reflexo da vida humana, o Teatro não deve ter, também, regras absolutas, ainda que possamos nos valer de alguns embasamentos técnicos, que provêm desde a "Poética" de Aristóteles aos manuais de roteiro "Made in USA".

Como na Ética e na Moral, cada autor (a) tem diante de si um livre arbítrio de escolhas e o resultado cênico será tanto melhor, quanto forem os acertos ou bons "insights" dos quais o dramaturgo se aproprie.

No que concerne aos elementos folclóricos e aos regionalismos assimilados no Teatro, objetivo de minha palestra no III Seminário de Dramaturgia Amazônida, promovido pelo mesmo Centro de Ciências das Artes da Universidade Federal do Pará, sob a coordenação da Profa. Bene Martins (e também transcrita na presente edição), tratam-se de contribuições que podem ou não enriquecer um texto, porque tudo depende da forma como são feitas as inserções.

Sabemos que um espetáculo teatral difere de todas as demais manifestações artísticas, porque apresenta, também, outra característica da arte da ribalta, a chamada "síntese de todas as artes". Ou seja, o multiuso, a incorporação de componentes oriundos de todas as demais modalidades artísticas – arquitetura, artes plásticas, canto, dança livre, balé, ópera, cinema, audiovisuais. Assemelha-se, dessa forma, ao Cinema e às criações televisivas ou da Internet, mas diverge destas por ser uma performance viva, de atores vivos para espectadores que também estão ali, presentes, em carne, osso e suor. Sabemos, também, que uma peça filmada em cena e retransmitida virtualmente, não é exatamente teatro, mas apenas um registro cênico, documental.

Uma realização dramatúrgica levada ao palco, não se iguala, também, a um show musical ou um espetáculo de dança, em que elementos folclóricos, mesmo estilizados, podem ser

apresentados de modo fracionado, a não ser quando inseridos em um roteiro temático ou de proposta bem definida.

Um texto teatral, igualmente, não pode e não deve ser uma colcha de retalhos, como se veem em tantos espetáculos por aí afora, ditos teatrais, em que os encenadores põem em cena tudo que lhes vêm à cabeça ou acham "bonitinho" colocar.

Tal é aceitável, e até charmoso, nas apresentações do Boi Bumbá, dos Pássaros e de outras manifestações folclóricas, mas nestas há características bem diversas do Teatro, próprias de realizações artísticas populares, como a espontaneidade, uma certa improvisação, um ar de brincadeira (inclusive, os participantes são chamados, muitas vezes, de *brincante*s), além do que, enfim, não demonstram nenhum compromisso com as regras dramatúrgicas inalienáveis, sejam as dos gregos ou de Stanislavski. Atêm-se apenas ao prazer de se apresentarem, junto aos demais *brincantes* e, se possível, levarem a plateia a interagir, a dançar com eles no final, em uma ciranda de fruição coletiva. Ainda assim, é também, certamente, um evento teatral.

Bem diverso é o caso de uma montagem bem cuidada, na qual os elementos folclóricos só têm significado se forem integrados ao contexto dramático (ou cômico), pois nada entre as três paredes de um palco (a quarta, sabemos, é virtual) ou de uma arena, quer nos refiramos ao cenário, aos figurinos, à musica, à iluminação, aos diálogos, às interpretações etc., absolutamente nada deve ser supérfluo. Deve tudo obedecer à chamada economia teatral, que busca alcançar o melhor resultado possível de síntese.

Há textos, decerto, cujas propostas são de valorização do folclore regional, como *Pássaro da Terra*, de João de Jesus Paes Loureiro, *Mãe d'água*, de Raimundo Alberto, *Foi boto, sinhá*, de Edir Proença, *Maiandeua*, de Levi Hall de Moura (Estado do Pará); *Matinta Pereira*, de Marlucio Mareco e *Bar caboclo*, de Disney Silva (Amapá); *Deu a louca na floresta*, de Wagner Seixas Melo (Amazonas); *Erumavez*, de Jorge Carlos, o *Mané do Café* e *Histórias de Quirá*, de Betho Rocha (Acre). Outros, são regionalistas, no sentido de que descrevem situações extraídas da realidade dos habitantes da região, como *A Ameaça*, de Marco Antonio, ou *Verde Ver-o-peso*, do Grupo Experiência, criação original de José Leal, com Ramon Stergmann e Geraldo Salles (Pará) ou *Vila Beira do Barranco*, de Antônio Manuel (Acre); outros mais, por se relacionarem a fatos

históricos da região, como *A Paixão de Ajuricaba*, de Marcio de Souza (Amazonas) ou *Pai Antônio*, de Nazareno Tourinho (Pará).

Tais citações não esgotam a vasta contribuição de muitos desses autores à dramaturgia amazônida, nem excluem outros bons dramaturgos dessa vasta região, que não foram mencionados no presente artigo, pois, assim como "o Brasil não conhece o Brasil", "a Amazônia não conhece a Amazônia".

Muitas dessas obras, certamente, vão além do circunstancial, seja pelo viés dramático bem desenvolvido, pela beleza poética do texto, ou, sobretudo, pela manifesta valorização e reconhecimento do potencial artístico e sociocultural da região. Partem daquilo que me lembrou, certa vez, o Professor Francisco Paulo Mendes: "só se ama, realmente, aquilo que se conhece" ao que ouso acrescentar, só se pode ser profundo ao falar daquilo que se ama, ou daquilo em que a gente se reconhece.

O resgate de valores folclóricos ou regionais é uma ação bastante salutar, na medida em que pode levar as plateias locais a se reconhecerem em seu acervo cultural nativo, ou, as de outras plagas, virem a se inteirar de novas e desconhecidas manifestações de arte.

Esta é, por conseguinte, outra proposta da arte teatral: o intercâmbio, a intercomunicação de culturas exógenas. Para que isso aconteça, é necessário que todo o acervo da bem rica e diversificada criação texto-teatral do país, expoente de grandes talentos dramatúrgicos pelos brasis afora, seja não só divulgada, mas também pesquisada pelos que se dedicam à produção de espetáculos. Bancos de textos, ciclos de leituras dramatizadas, edição de peças teatrais, seminários como este, realizado pela UFPA, tudo isso constitui uma importantíssima contribuição para essa universalização da dramaturgia brasileira, mas é certo que ainda se demandam maiores investimentos públicos e associativos, para maior divulgação, evolução e valorização de nossa Cultura nacional.

Quanto a uma eventual indicação de triagens seletivas, no que se refere à qualidade cênica e literária de cada obra, lembremos que todo texto é uma matéria-prima e, embora possa deliciar ou não seus eventuais leitores, somente concretiza-se (ou revela sua fragilidade) no palco, o fim para a qual foi criado, mesmo que apenas apresentada por um Téspis em cima de sua carroça, com um único cidadão local a escutar sua declamação.

A realidade cultural de países como o Brasil ainda é, nesta primeira década do século XXI, estarrecedora. O desinteresse dos órgãos responsáveis pela disseminação da Cultura, em seu mais largo senso, soma-se ao de muitos artistas. Sejam as companhias estruturadas em grandes centros urbanos (leia-se Rio, Sampa e alguns mais, que tenham movimentação cultural constante e profissionalizada), sejam grupos alternativos, ou, até mesmo, diretores formandos nas escolas de Teatro, não mostram, em sua maioria, nenhum desejo de pesquisar novos textos, novos autores, quando sabemos – e isso é patente nos festivais de Teatro – da existência de bons talentos dramatúrgicos, em todas as regiões do país. A própria concentração de vida cultural e de patrocínios, públicos ou privados, em apenas algumas regiões, já conduz a essa discriminação de talentos. Ainda mais que, tal como já citamos em relação ao texto, um escritor teatral aprimora, desenvolve e amadurece, cada vez mais, a sua dramaturgia, quanto mais consiga ver suas peças no tablado.

Mesmo autores que residem nesses grandes centros já tiveram a experiência de oferecer, a possíveis produtores, obras suas testadas em leituras ou premiadas em concursos, e acabarem por vê-las reduzidas a um seco "vou ler e manter contato" ou "gostei muito", "achei muito interessante". O pior é os próprios autores saberem, algum tempo depois, que os referidos produtores vão realizar mais uma das centenas de montagens de um mesmo texto de Nelson Rodrigues (nem sempre um dos melhores de sua dramaturgia), ou "aquela peça que eu vi em Londres ou na Broadway" (nem sempre fazendo, no Brasil, o mesmo sucesso que esperavam ver por aqui). Direito deles, o de montar o que bem quiserem, mas... pobre autor nacional!

Quando um artista vai dar luz à sua criação, nada de impositivo deve interferir nessa gênese, senão aquilo que ele, extraindo de sua formação cultural, de seu conhecimento, das ferramentas artísticas disponíveis, de sua inspiração, de seu transe imaginativo, deseja parir em seis longos dias de trabalho, até descansar no sétimo e constatar que, desse labor, resultou algo que ele, como um deus na gênese, pode soprar e chamar de arte. Aqui, não importa se o texto finalizado (o qual, repetindo, só se conclui e se completa no palco) virá ou não agradar aos demais. Querer agradar a todos é acender velas aos deuses e aos diabos e, desse fogo, sempre sair chamuscado. Se o retorno não se fizer como o esperado, parta-se para outra criação ou, então, lamba-se a obra recém escrita, como uma cria que nasceu com defeitos genéticos, mas, ainda

assim, é um filho que você fez com amor e por amor ao Teatro, e que você, ao morrer, deixará nas rótulas da vida, para uma eventual adoção.

É exatamente por amar essa arte, sua região, sua cultura local, suas memórias de infância, tudo aquilo que o (a) envolve no microcosmo nativo ou no domicilio de seu coração, que é importante, para aquele (a) que fizer tal opção, realizar obras que busquem valorizar e não deixar morrer o folclore, as manifestações criativas e populares de seu universo pessoal e regional. Apenas lembrando que, no caso do teatro (e seria também do cinema e de outras artes afins, por extensão), quaisquer remissões ao folclore, à cultura popular, ficarão melhor inseridas com o uso das boas regras dramatúrgicas ou, se se pretende quebrá-las, com a plena consciência e conhecimento técnico do quê e de como irá realizar. (Para uma boa dança contemporânea e seus passos livres, começa-se com o balé clássico).

Resumindo, podemos dizer que tudo o que pode tornar uma obra universal, não é a presença ou ausência desse ou daquele componente, regionalista ou não. Com elementos folclóricos ou sem, com localização bem definida ou não, no universo do (a) autor (a), o importante é ser verdadeiro(a) no que faz, é tentar extrair de si o máximo de talento e dedicação, ser fiel e compassivo(a) com os sentimentos e ações de suas personagens. Melhor ainda, porém, quando, ele (a), ao se desnudar a si mesmo (a), mostrar a outros seres humanos da Terra como é sua aldeia, seja ela feita de ocas ou de arranha-céus, mas fincada no chão de sua mente criadora, de onde extrai as energias que o(a) impulsionam para ser artista.

Sem desmerecer os textos ditos como de mero entretenimento, fundamentais desde os primórdios do Teatro, é importante, também, que o (a) autor (a), quando consciente de sua responsabilidade social e se essa for, é claro, a sua escolha, retrate, critique e faça os espectadores, com suas obras, refletirem sobre os conflitos sociais e as questões humanas transcendentais - vida, morte, justiça, igualdade, liberdade, amor, ódio, fraternidade - ainda que sem definir soluções, pois estas seriam sempre mágicas ou parciais. Complementando a palestra que realizei no III Seminário (2012), tentei apresentar aqui, de modo bem resumido, uma análise e síntese da arte teatral, que se enquadre naquilo (já citado na referida preleção) que nos foi belamente lembrado por Fernando Pessoa - “da minha aldeia vejo quanto da terra se pode ver no

Universo” - ou por António Gedeão - “minha aldeia é todo o mundo / todo o mundo me pertence”.

PAI ANTONIO, DE NAZARENO TOURINHO: DIÁLOGOS ENTRE TEXTO E CONTEXTO, HISTÓRIA E DRAMATURGIA[148]

Joel CARDOSO[149]
joelcardosos@uol.com.br

Velho vício acadêmico, início com uma citação. Para Antonin Artaud, o objetivo do teatro não se concentra, especificamente, em "resolver conflitos sociais ou psicológicos, ou servir de campo de lição para as paixões morais, mas sim exprimir objetivamente determinadas verdades secretas, trazer à luz do dia, por meio de gestos ativos, a parcela de verdade sepultada sob as formas ao defrontarem o Devir".

O teatro, reflexo da cultura de um povo, é espaço privilegiado de sínteses artístico-existenciais. Ao nos redimensionar, o teatro nos devolve a nós mesmos, e propicia viagens ao nosso mundo interior, incursões pelo nosso passado histórico, perambula pelo presente, e, às vezes, também, se aventura (profética, premonitória e liricamente) pelo futuro... "O teatro não propõe, não sugere. Revela alguma coisa sobre o próprio espectador que ele ainda ignora, mas que diz respeito ao seu destino", afirma Lima (1983, p. 21). Em relação à História, há, por vezes, descasos mais ou menos generalizados em nosso país, quando nos referimos a personalidades relevantes (da história, da cultura, das artes, da política). As relações entre Teatro e História, não raro demasiadamente complexas, mais que sensibilidade, exigem de quem se debruça sobre essa inter-relação, uma compreensão global do processo histórico envolvido, para que o contexto histórico pesquisado possa ser convincentemente transposto para o universo da dramaturgia. O passado deveria ser lição permanente e atuante para o presente, no entanto, nem sempre

[148] Texto apresentado no V Seminário de Dramaturgia Amazônida. Maio/2014.

[149] Pós-Doutor em Artes (Literatura & Cinema). Doutor em Letras: Literatura Brasileira e Intersemiótica (UNESP-SJRP-SP); Mestre em Letras: Teoria da Literatura (UFJF-MG). Desde 2002, é docente da Universidade Federal do Pará, instituição em que atua tanto nos cursosde Graduação como nos de Pós (Mestrado em Artes, ICA. Autor, entre outros títulos, DESDOBRAMENTOS DAS LINGUAGENS ARTÍSTICAS: diálogos interartes na contemporaneidade‖; como organizador com Bene Martins (UFPA-PPGArtes, PA), e de NELSON RODRIGUES: da palavra à imagem‖ (Intercom, SP).

apreendemos e aprendemos as lições da História. Arte múltipla, instigante, provocadora, complexa, abrangente, o teatro, desde sempre, dialogou com a História, bem como com todas as demais instâncias artísticas. Na contemporaneidade, esse intercâmbio artístico se acentuou significativamente.

É bem verdade que

> A experiência teatral desafia o espectador a, deparando-se com a linguagem própria a esta arte, elaborar os diversos signos presentes em uma encenação. Esse mergulho no jogo da linguagem teatral provoca o espectador a perceber, decodificar e interpretar de maneira pessoal os variados signos que compõem o discurso cênico. O mergulho na corrente viva da linguagem acende também a vontade de lançar um olhar interpretativo para a vida, exercitando a capacidade de compreendê-la de maneira própria. Podemos conceber, assim, que a tomada de consciência se efetiva como leitura de mundo. Apropriar-se da linguagem é ganhar condições para essa leitura. (DESGRANGES, 2006, p.23).

Refletir sobre o passado e, ao mesmo tempo, estar atento às possibilidades de expressão conectadas com o contemporâneo, com o moderno, é virtude de poucos dramaturgos. Nesse sentido, Nazareno Tourinho, autor de *Pai Antônio,* sempre inovou, sempre esteve na ordem do dia. Muitos dramaturgos já partiram de contextos históricos. Contrapor História e Dramaturgia pode parecer, aparentemente, uma proposta não muito inovadora, mas, no caso deste texto, a ideia da peça, como conjunto de possibilidades dramáticas, como teatro ganha sentido, expressividade e pertinência. O teatro como arte, como linguagem privilegiada que tem na representação a sua essência, na abordagem proposta pelo autor, evidencia densidade, complexidade e amplia o seu já natural poder de sedução. Quando da representação, na arte da performance teatral, os cenários, os adereços, as alterações de espaço, as inflexões corporais dos atores, as nuances na impostação vocal, tudo, enfim, converge para a formação de sentidos. No discurso, as palavras muitas vezes ressignificam o sentido original. É o caso do presente texto, que, com incontáveis e sugestivas indicações para encenação, é, para além da denúncia, um apelo à nossa consciência, à nossa sensibilidade. Trata-se, aqui, de uma entre muitas outras possíveis formas de presentificar um contexto social e histórico que, de algum modo, na realidade, nunca deixou de existir, que nunca se foi de vez.

Para Adalberto Paranhos,

> O teatro seja autodenominado, político, engajado, revolucionário ou até apolítico, é sempre político, independentemente da consciência que seus autores e protagonistas tenham disso. O mundo da política é habitado por todos nós, queiramos ou não, quanto mais não seja porque toda e qualquer elação social implica, inescapavelmente, relações de poder, tenham essas o sentido de dominação ou não.[150]

Nazareno Tourinho tem um viés em sua obra que sempre surpreende e agrada: ele propicia, no percurso dramatúrgico proposto, uma viagem a um universo injusto, desumano, pondo em cena uma personalidade, o escravo conhecido como Pai Antônio. Ele, por seu trabalho, por seu exemplo de vida, por sua coragem, perseverança e determinação modificou a realidade que vivenciou e pode, sem dúvida, interferir, ainda hoje, na nossa maneira de ser e de pensar. Mas, apesar da dureza do tema, faz isso tudo com leveza, com recursos inusitados e nos mantém, no ato da recepção, cativos, seduzidos, atentos.

Ao voltarmos à História, pensamos, talvez, ingenuamente, que os dias atuais seguem outras trilhas, que os caminhos são outros. Queremo-nos evoluídos, modernos, cultos, politizados. No entanto, os preconceitos e as injustiças ainda fazem parte do nosso dia a dia. A leitura do texto, ponto de partida para propostas de encenações, já nos faz vislumbrar a riqueza de possibilidades não só dramático-visuais, como as interpretativas. O texto, em sendo teatro da melhor qualidade, é, também, literatura. É um texto, portanto, para ser lido.

Bentley, em sua obra *O dramaturgo como pensador,* afirmava:

> Sei que existem pessoas acreditando que as peças, assim como partituras musicais, não servem para leitura silenciosa. Diferentemente da música, no entanto, a dramaturgia é concebida e gravada em palavras. Como cada leitor de peças é um diretor autonomeado, com todo um teatro na cabeça, parto da premissa de que o leitor bem equipado seja capaz de experimentar e avaliar uma peça em seus estudos e, ainda, que uma peça que não seja boa para ser lida, não deva ser uma boa peça.

É o caso da peça, como escritura, de Nazareno Tourinho. O texto é gostoso de se ler. Pela sua visualidade, ao lê-lo, abrindo espaço ao diretor que naturalmente trazemos dentro de nós, imaginamos, imediatamente, modos de encenações em possíveis cenários, formulamos alternativas de apresentação e representação, pensamos em nuances gestuais, pormenores para a proposição dos cenários. Não há como não pensar, já no ato da leitura, para alguns papéis, em

[150] PARANHOS, A. p. 36.

determinados atores (com suas técnicas e características interpretativas), e, antecipadamente, já vislumbramos inflexões, arquitetamos posturas, marcações, movimentos, orquestrações.

Bem sabemos que o texto, sem o autor, não existe. Por sua vez, o texto, sem a presença e a cumplicidade do leitor, continua inexistente. Para revitalizar autor e obra, é necessária a presença do leitor. Eis, portanto, em cena, ao fim e ao cabo, os protocolos de leitura. Leitura que, em muitos casos, está a ser relegada a um segundo plano. Com as novas tecnologias dialógicas e digitais, outras instâncias de leitura se instauraram. Tendo em mente os textos tradicionais, sabemos que, hoje, os novos leitores, principalmente os nossos alunos dos Ensinos Fundamental e Médio, oscilam entre a obrigatoriedade e o prazer da leitura. A imposição da primeira obsta a prazer segunda. Já não lemos como líamos outrora. Ou, talvez, lemos diferentemente. Ler, no entanto, é abastecer a alma. É descoberta interior e exterior. Temos que redescobrir "o prazer do texto", para trazermos à baila a expressão barthesiana. Se o teatro não é apenas texto, por sua vez, esse mesmo texto, indubitavelmente, se torna, como ponto de partida, fundamental.

Cada linguagem artística dispõe de especificidades próprias. De há muito que não se admitem hierarquias entre as diversas artes. Mas é claro que, por outro lado, as artes se auto-referenciam num processo tão ininterrupto quanto inevitável. Se as fronteiras entre as artes se diluem, se entrecruzam, se interseccionam cada vez mais, as diferentes modalidades de arte perpassam por territórios comuns, cada uma delas dialogando com outras, cada qual questionando e provocando a outra, cada uma delas se apropriando dos paradigmas e das estratégias das outras. E é muito salutar que assim seja, mesmo porque não há como ser diferente. Ponto de partida para outros voos, aprendemos, como já afirmamos, com o teatro a refletir sobre nós mesmos, sobre a complexidade da existência humana, sobre a precariedade das relações sociais e culturais, sobre a vida e sobre a morte, sobre valores éticos e estéticos.

A arte teatral torna-se fundamental para o desenvolvimento do ser humano por nos colocar, de forma sensível, em contato com o mundo que conhecemos, mas propiciando, a partir desse mundo, a reinvenção e reinstauração de outros universos, mundos de experiências humanas e artísticas que, ao mesmo tempo, nos ensinam a rever posturas, quebrar protocolos, instaurar outras formalidades, ativar lembranças, repensar injustiças e descasos.

PAI ANTONIO, O CONTEXTO DA LEITURA DA PEÇA

> Os homens fazem sua própria história, mas não a fazem como querem; não a fazem sob circunstâncias de sua escolha e sim sob aquelas com que se defrontam diretamente, legadas e transmitidas pelo passado.
>
> (Karl Marx[151])

Procurando fugir a um determinismo imediato, somos todos - quer queiramos quer não - frutos de uma conjuntura histórica, social e cultural, pertencemos a um meio no qual vivemos e atuamos. Como preconiza a citação que inicia este tópico, se, como integrantes (ativos ou não) de um processo social, fazemos a história, não podemos, muitas vezes, determinar o rumo que a nossa história assume dentro da História.

Moro em Belém e em Taquandeua. Taquandeua é um vilarejo da nossa Bragança. A peça *Pai Antônio* me chegou às mãos por um feliz acaso. Em Taquandeua, nesse recanto bragantino, no embalo gostoso e caliente das preguiçosas tardes caeteuaras, me entreguei à leitura de *Pai Antônio*, peça teatral do nosso querido Nazareno Tourinho, veterano e respeitado autor paraense, sempre - direta ou indiretamente - comprometido com as causas sociais. Enquanto lia, um contraste se instaurou de imediato: à beleza e encantamento da tarde se contrapôs a aflição e a angústia perpassada pelo discurso dramático com o qual me deparava: um texto de registro quase documental, versando sobre uma página negra do nosso passado histórico; um contundente texto de denúncia; um texto apaixonado que nos leva à reflexão; um texto que, ao nos percebermos como personagens da história, faz com que nos sintamos quando não cúmplices, pelo menos, parcialmente culpados pelos desmandos que tiveram lugar nesses perdidos rincões paraenses; um doloroso grito de revolta ecoando no marasmo do nosso comodismo.

Ao se debruçar sobre uma vasta pesquisa bibliográfica, o autor, desta feita, escreve sobre a lendária figura de um negro, personalidade emblemática, que ficou conhecida como Pai Antônio, uma personagem real, de carne e osso. Tendo vivido em uma fazenda de Santarém, cidade do Estado do Pará, passou para História, por ter sido acusado pelo assassinado do feitor.

[151] MARX, 1997, p. 21.

Em terras em que os poderosos detêm a palavra final, por conta desse episódio, a personagem é julgada e - praticamente sem direito à defesa - sumariamente condenada à morte. Já na capa do livro, somos informados que o texto discorre sobre a "história do último escravo condenado à morte no Pará" e, em seguida, deparamo-nos com uma tomada de posição: "contribuição à luta dos negros contra o racismo".

Ao flertar com a melhor tradição marxista, ao explicitar sua posição de imediato, o texto da peça *Pai Antônio*, bem urdido, corajoso, denso, fadado a incomodar, já nasceu vitorioso: em 1985, recebeu, entre tantos textos concorrentes, menção honrosa no IV Concurso de Dramaturgia Latinoamericano "Andes Bello", em Caracas, no El Centro Latinoamericano de Creacion e Investigacion Teatral. Embora se centralize na figura do Pai *Antonio*, a peça faz, de forma abrangente, um retrato conjuntural. Assim, para que a situação social, política e cultural seja convincentemente explorada, o autor coloca em cena, polifonicamente, outras vozes, que, metaforicamente, retratam diferentes instâncias sociais, revelando posicionamentos distintos. Duas frentes antagônicas se contrapõem: do lado dos oprimidos, temos, além da personagem central, também, as personagens representadas pelas Estátuas homem e mulher, escravos não apenas soltos, mas, principalmente, amarrados, acorrentados, no tronco, e, no julgamento, a figura quase sem voz do advogado de defesa; do lado dos poderosos, ganham relevância figuras autoritárias, frias, prepotentes e desumanas do feitor, do juiz, até mesmo de um frade, uma voz em off metálica e a Voz da Senhora República. Lembrando a tradição do teatro clássico, mas, aqui, utilizados num contexto bem moderno, temos os coros feminino e masculino.

Depoimentos de jornais da época e muitos livros de história, alguns mencionados literalmente e com referências bibliográficas completas, são fontes recorrentes de que o autor se vale para conferir autenticidade aos registros da trama.

A cor / A pele curtida na dor / Transpirando amor / É emblema. / Salgada ao relento / Esticada no vento / É poema. (Nazareno Tourinho)

É uma peça, evidentemente, para ser encenada, mas é, também, uma peça para ser lida. Lida como dramaturgia, mas lida, sobretudo, como Literatura de primeira ordem, pela coerência entre um discurso social e o pacto inevitável que se instaura com a poeticidade latente, pulsante, vibrante do discurso. Uma peça para ser amada, para ser estudada. Uma peça absolutamente

necessária, uma peça, por conta da sua atualidade, da sua pertinência, da sua beleza, da sua importância, para ser incorporada ao repertório das companhias de teatro.

Nazareno Tourinho é poeta e dramaturgo. É um autor antenado com o seu tempo, com os problemas sociais, com o exercício da justiça. Não por acaso, é autor de um libreto fundamental intitulado *Versos para os pobres e oprimidos*. Pelo título podemos depreender, de imediato, o teor do conteúdo dos versos inflamados de indignação contra as injustiças. O autor sempre se posiciona: opta pelo lado dos mais fracos, dos oprimidos. O compêndio de versos, como convém a um livro desse teor, é dedicado ao povo, aos que não têm voz e vez. Engana-se quem pensa que a literatura de Nazareno Tourinho é apenas isso. A voz do autor é inquestionavelmente um brado eloquente e poderoso que, sem perder o lirismo, sonha com um mundo melhor, mais justo, mais verdadeiro, em suma, mais humano. Sua dramaturgia, mesmo a que trata da dura realidade da vida, vem eivada de um teor poético inegável e de uma força expressiva que se faz evidente. É o próprio artista quem diz, em cadenciados versos heptassílabos, ritmo popular de fácil aceitação: "Coloco em tudo o que faço / Um grande amor pela vida / E jamais tenho cansaço / Nem esperança perdida". Esse amor pela vida, esse permanente enfrentamento da realidade são estes sonhos que perpassam os textos de Nazareno Tourinho.

Voltando ao contexto da peça, por conta da atuação política, pela liderança que exercia entre os seus iguais, Pai Antônio foi julgado e condenado à morte por enforcamento. A sentença foi executada e a historiografia oficial, sempre a serviço do discurso oficial, tentando minimizar os fatos, registrou o acontecimento tão-somente por ter sido a última sentença de morte executada no Pará. Ficou claro que o processo foi uma farsa, ou apenas mais uma hedionda e lamentável representação. Pai Antônio, negro velho, era líder de sua comunidade. Liderança é uma conquista natural. Ninguém se torna líder por acaso. Ele foi surrado covardemente em circunstâncias diferentes das narradas pela imprensa oficial.

É a partir desses fatos que Nazareno Tourinho retoma a personagem, mostrando-a como uma personagem consciente, ativa, respeitada e atuante no âmbito da liderança e respeitabilidade que conquistou. Por conta da atuação coerente e constante exercida por Pai Antônio, muitas pessoas se beneficiaram, muitas situações se reverteram e tomaram outros rumos. Na realidade, o que o texto mostra é que a sentença imposta a esse escravo foi uma

punição por suas atividades políticas, por sua influência social, visando, portanto, a terminar com a liderança exercida pela personagem em favor dos direitos dos negros.

Corajosamente, o texto teatral revisita a História. Mas, no caso, trata-se de uma História retomada sob uma perspectiva analítica, ou seja, vista reflexivamente. E, bem sabemos, a História, infelizmente, se repete. E se repete no que tem de pior, no seu lado obscuro. Parece que, por força do hábito, nós nos acostumamos à barbárie, à injustiça. Achamos que as coisas por terem sempre sido assim, devam continuar a ser da mesma forma. Em suma, acomodamo-nos. A peça, nesse sentido, extrapolando a releitura histórica, é uma lição de vida que nos encaminha para a reflexão e conscientização para que estas injustiças, esses fatos nunca mais voltem a acontecer.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

> Talvez o teatro não possa, realmente, transformar o mundo; mas através dele, podemos, sem dúvida, transmitir a consciência da necessidade de transformá-lo.
> (Dias Gomes)

> O teatro é uma arte e uma arma.
> (Augusto Boal)

O texto é primoroso, com colocações referenciais. Em decorrência disso, os resultados expressivos que se podem obter no palco, quando da encenação, são, indubitavelmente, fantásticos. Se as artes sempre se entrecruzam, se interpenetram, se interseccionam, o teatro é, *de per si*, uma arte inter e trans semiótica. Na proposta textual de *Pai Antônio* há, moderna e pormenorizadamente, indícios para uma intersemiotização do espetáculo, ou seja, abre espaço para um trânsito entre as diversas linguagens artísticas.

Jorge Andrade, também dramaturgo por excelência, afirmava:

> Eu só entendo o teatro como representação viva de um fato e neste fato o personagem principal deve ser sempre o homem. O homem brasileiro. Acho que, se a arte não registra o homem, no tempo e no espaço, para mim não é arte, não é teatro, não é literatura, não é nada. As gerações futuras vão querer saber como o homem brasileiro pensava, como vivia, como trabalhava, como lutava. Penso que esta é a missão principal, essencial, da arte e do teatro.

É esse o caso de Nazareno Tourinho em *Pai Antônio*: a personagem é a re(a)presentação viva e contundente de um fato. No contexto proposto pela peça, extrapolando as dimensões do local, podemos ver, metonímica e metaforicamente, uma realidade muito maior, realidade da qual, feliz ou infelizmente, fazemos parte. Os fatos foram protagonizados por um vulto forte e evidenciam a crença em uma luta que não se detém nem mesmo ante a perspectiva da morte. Sabemos, com Walter Benjamim, que "a História é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de agoras" (BENJAMIN, 1993, p. 229), portanto, um lugar advindo do passado, mas que perpassa pelo presente, pelo aqui, pelo agora. O texto merece atenção, quer como peça teatral, rica, portanto, em possibilidades de encenação, quer, ainda, pelo teor de literalidade apresentado.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Jorge. "Teatro não é palanque". *Isto É*, São Paulo, 19 abr. 1978, p. 45-46.

BENJAMIN, Walter. "Magia e Técnica, Arte e Política". In: ___ *Textos de Walter Benjamin*, São Paulo: Ática, 1985.

BENTLEY, Eric. *O Dramaturgo como Pensador*. Tradução de Ana Zelma Campos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira,1991.

DESGRANGES, Flávio. *Pedagogia do Teatro: provocação e dialogismo*. São Paulo: Hucitec, 2006.

LIMA, M. A. de. "Você é índio". In: ARRABAL, J. LIMA, M. A. de. *Teatro. O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense. 1983.

MARX, Karl. *O 18 Brumário e Cartas a Kugelmann*. 7ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

PARANHOS, Adalberto. "História, teatro e política em três atos". In: PARANHOS, Kátia (Org.). *História, teatro e política*. São Paulo, Belo Horizonte: Boitempo, FAPEMIG, 2012.

TOURINHO, Nazareno. *Pai Antônio*. Peça teatral. Belém: CEJUP, s/d.

TOURINHO, Nazareno. *Versos para os pobres e oprimidos*. Belém: Prefeitura Municipal de Belém, 2004.

A CIDADE PERSONAGEM E AS DEUSAS DO MORMAÇO SELVAGEM AMAZONENSE

Sergio CARDOSO[152]
mademadeira_arte@hotmail.com

O *V Seminário de Dramaturgia Amazônida* homenageia o dramaturgo paraense Raimundo Alberto Guedes Fernandes, consagrado dramaturgo nacional, ator e diretor de espetáculos, celebrado e premiado autor de obras emblemáticas, "*Os Mansos de Terra*", "*Mãe D'água*" e tantas outras obras-primas do teatro brasileiro.

Peço licença a tão distinta plateia para me apresentar, sou Sergio, contador de histórias e dramaturgias do dia nos dias, buscador de intensas verdades nas mentiras, que se tornaram lendas urbanas da minha amada e inestimável cidade Manaus, inspiradora de Lazone, a cidade inventada por mim e proibida no tempo.

Quero e peço outra licença aos da casa, para iniciar minha palestra com a citação poética, e também cênica, do homem de luzes universais e também consagrado nacionalmente, poeta e dramaturgo, escritor paraense, o cidadão do mundo João de Jesus Paes Loureiro, lendo um pequeno trecho da obra "*Romance das Três Flautas*", "ou de como as mulheres perderam o domínio sobre os homens".

LARGO DO RELÓGIO

Há uma fonte
um repuxo de lendas
nesta praça cheia de horas.
Um cartucho de estrela
prestes a explodir.
Pelos bancos afásicos
o diálogo, entre dentes, do silêncio

[152] Artista premiado em Dramaturgia e Artes Plásticas, dramaturgo, diretor de teatro, cenógrafo e cenotécnico, artista plástico, cineasta e pesquisador das artes cênicas.

consigo mesmo...
Do outro lado, fachadas de azulejos,
os sobrados.
Sacadas e calçadas.
Namorados.
E a palavra amor voando de alto a baixo.
(João de Jesus Paes Loureiro)

E, providencialmente arremato, com outro trecho do querido João de Jesus no poema "ou de como as mulheres perderam o domínio sobre os homens" do qual ressalto para, lançar-me ao assunto que vim tratar nesta reunião da dramaturgia amazônida.

(...)
Onde as mulheres se escondem?
– indagam, a rosnar, os homens.
Mari – marabê pergunta.
Quem saberá responder?
Fungam vozes nas virilhas,
currais de alazões arfando
por éguas, fêmeas em cio.
Pousar de pássaro, a dúvida
avoa ruo aos "porquês"...
Onde as mulheres se vão?
Inga Mari – bumbe...
Tantas perguntas voando,
tantos "porquês" pelo chão.
Onde as mulheres se escondem,
os homens perguntam em vão.
(João de Jesus Paes Loureiro)

A poética dramaturgia de Paes Loureiro flui como palavras para a encenação sobre o mito e a realidade da busca dos homens sobre a presença espiritual feminina na Amazônia primitiva e atual.

A URBE PERSONAL. A CIDADE É HUMANA. DIZIA O CABOCLO A SEU FILHO

A cidade, como personagem com o qual contracenam os outros personagens entes humanos, tem sido um sensível exercício de persistência, para potencializar o espaço urbano, a geofísica, a paisagem, a arquitetura de morar, os fenômenos da natureza e manifestações da antropologia contemporânea. A construção da entidade urbana de Lazone atribuindo-lhe características emocionais, históricas e dimensões espirituais, atribuindo-lhe sentimentos profundos, conflitos, fatos, desejos, prazeres, culpas e perdões, relacionamentos, dinâmicas do tempo e da história. Construir histórias bem elaboradas com personagens grandiosas, em ficções onde a cidade transcende a condição cenográfica, para misteriosamente influir e ditar a regra do jogo para esta vida e todas as demais existentes em cada peça teatral. (As deusas do mormaço selvagem são vigorosas, intensas, vorazes, cruéis e são o poder intenso de suas mentes e sexos quasares).

A cidade-personagem Lazone foi criada sobre os signos da beleza no tempo passado e eternamente vivido no presente, entre os mistérios das ruínas do abandono do silêncio e da solidão, do medo e da aventura épica. Narrativas onde determina, a cidade, o desfecho trágico das personagens e suas histórias surreais. A cidade ama e rege os destinos de suas pessoas nos momentos mais significativos de repercussão nacional e internacional. Lazone é personagem viva com alma própria e diferenciada. A entidade urbana e toda a sua organização física e estrutural, e sua diáfana alma trafega pelo tempo do sempre. Fundada pelos judeus, que navegavam para os fenícios libaneses por volta de 1490. Lazone surgiu com o nome de Dhavisalem, sobre uma ilha misteriosa, que tinha a característica das aparecências e desaparecências aos olhos dos viajantes.

Proponho a percepção do espaço urbano com suas novas formas de expressão, a paisagem selvática exuberante, do entorno dela própria e o rio que passa no meio, a sua frente e suas costas. Pensei e elaborei uma geografia cênica no contexto das experiências humanas. Pluralidades, diferenças, fragmentação, conflitos, encontros, sendo pontos integrados e ligados às leituras sobre a automarginalidade, e aquelas impostas pelos elos da sociedade da tristeza e do abandono, apresentando uma "cara", que a distingue de todas as histórias de outras cidades da

ficção. Lazone come, dorme, acorda, ama e sexualiza-se com a naturalidade do ato de se beber água.

MÍTICAS URBES. POEIRA. HUMIDADE. LODO. DESESPERO

Lazone é Lazone sendo Manaus, como Gotham City é New York City. Cruel e sombria paira sobre os sonhos das personagens, tramando junto com elas os desfechos, e principalmente todos os atos de amor e ódio decorrentes das relações das buscas, encontros e desencontros humanos amazônicos.

Lazone propõe um teatro sem paredes, mas com áreas muito bem demarcadas. O teatro lazonense tem sido utilizado como instrumento propositivo de transformação e analítico dos grupos culturais e suas expressões da sociedade amazonense esquecida no tempo de todas as contemporaneidades históricas brasileiras. As personagens participantes dos lugares urbanos de Lazone, por ela influenciadas em suas vivências, escolhas de toda sorte, subjetividades, identidades culturais e esperanças, são manifestações emanadas do sistema espiritual urbano, que possui alma própria e verdadeiramente se constitui como o labirinto das possíveis tragédias e comédias da busca da identidade cultural, própria e identificada, expressa através da arte teatral.

ANOTAÇÕES DO PASSAGEIRO DO NAVIO FANTASMA

A geografia urbana e seus traçados no envolvimento com a cidade Manaus significam uma relação emblemática com seu prédio-esfinge, o Teatro Amazonas, decorrendo daí toda uma produção artística, criativa, sendo referência da autoestima do povo, caçando respostas que não vislumbram na floresta nem no Rio Negro. As cidades de Lazone/Manaus são envolvidas intrinsecamente através da materialidade conjunta do prédio do Teatro Amazonas/Lazone. O desenvolvimento histórico destes entes, sobre aspectos das comunicações, tecnologias, transformações no tempo e no espaço, economias, visualidades e humanidades são interdecorrentes. O teatro produziu esta geografia imaginária para personagens e espectadores, mas analogicamente identificáveis.

ALUCINAÇÕES DO ALTO IMATERIAL TRACADO.

Metrópole que não consta em nenhum mapa, sendo tampouco visualizada de satélites orbitantes, surge fantasmagórica entre as margens do rio das Sombras, constituindo-se com intensa forma predial não tão verticalizada, com suas ruas e avenidas do tempo do sempre, presentes o tempo todo. Geografia do mundo anti-material, paisagem, região, lugar, e espaço e lenda. Às vezes, visto pelos desavisados viajantes do negro rio das Sombras. Além do espaço de concretudes Lazone é um portal do tempo, um campo magnético por onde despontam fantasmas de tribos inteiras.

OLHAR ETÉREO NA IMENSIDÃO DA FLORESTA

Não é um lugar que possa ser visto o tempo todo por toda e qualquer pessoa. Situada entre as duas margens do rio das Sombras comunica-se esta ilha formada de restos de sonhos das árvores, das terras caídas e de todas as sobras de natureza humana. Amalgamada com as cinzas e lágrimas das civilizações desaparecidas na Amazônia, em quinhentos tempos da presença devastadora das culturas dos outros povos do mundo.

Destaca-se pela sua visualidade eclética e caótica. Em Lazone, as casas das cidades planetárias são muito detectáveis. A cidade, enfim, é o espaço ente de representação cênica e ao mesmo tempo em que constrói narrativas contínuas, os diálogos do silêncio com seus personagens, reproduzindo sensações, emoções e sentimentos e buscas para além de suas paredes e solos de lama e pedras portuguesas. A personagem-cidade é um anti-lugar-para-existir-e-no-entanto-está-ali-não-como cenário-ao-fundo-ao-lado-acima-abaixo, mas como aquele ser que resolveu existir, como o todo onde suas emanações, personagens vivem e dialogam com o que existe na envolvência magnética da vida.

CENOGRAPHYAS DO DESEJO

Para a construção da cidade-personagem desenvolvi pesquisas para que todas as suas irradiações personagens e os respectivos contextos fizessem sentido histórico, social e surreal, e seguissem verdadeiras nas leituras da territorialidade urbana. A pesquisa sobre a cidade Lazone envolveu a história de sua formação a partir de uma ilha misteriosa habitada desde tempos primitivos, por fantasmas de tribos inteiras, e, posteriormente pelos conquistadores como Francisco Orellana, que constituiu família, ao lado de sua tripulação durante o período de dois anos, dali partindo para a descoberta do El-Dorado e da foz do Rio das Amazonas. A pequena ilha ficou na memória das narrativas dos conquistadores, que esconderam sobre a pedra da Lua Amarga, o Cálice Sagrado Cristão e seus poderes transcendentais.

FLUVIALIDADE CELESTIAL

Às vezes vista, outras não, pelos barcos e aviões que passam pelas trilhas da morte do rio das Sombras a ilha passou a ser conhecida como La Zona Proibida, pelos fenômenos mágicos visuais sobrenaturais aos sentidos perplexos dos navegadores e viajantes da noite verde. A Zona do Nada passou a fazer parte do imaginário sobrenatural dos povos da região. A cada registro da sua visualidade eventual, aparecia mais coesa e estruturada, com a formação de ruas, prédios, praças e um pequeno cais. As ruas e logradouros que desapareceram nas outras metrópoles do mundo, reapareceram agrupadas em Lazone, enfim formada a partir destas imagens materializadas, numa composição urbana feita com os restos da memória de outras cidades.

Uma arquitetura de recortes, colagens caóticas evocando a visualidade de muitas outras metrópoles desaparecidas. Restos da memória urbana dos continentes perdidos foram sobrepostos e justapostos de forma perfeita e integrada. A cidade fala através das personagens, já disse, e tem olhos profundos nas torres da igreja, vísceras nas praças, sexos no teatro, o coração no rio, braços e terras do rio das Sombras.

NARRATIVAS DA MULHER SEM ROSTO

A espacialidade da urbe-personagem organiza a visibilidade ficcional das suas histórias. A cidade conta as tramas dos rios, ruas e prédios e a direção das palavras nos encontros, estabelecendo os rumos da teatralidade que ocorre no espaço do tempo dos dias. Mais que estimuladora da criação de novas dramaturgias, a cidade-personagem será a própria e intensa significação inspiradora do espetáculo e ações dramáticas das deusas do mormaço selvagem.

A cidade de Lazone fala através das mulheres protagonistas em cada uma de minhas peças e das que constam da obra "*O livro do Teatro urbano das mulheres de Lazone*". Lazone latitude 03° 06' 07" S, longitude 60° 01' 30" W, situada entre os paralelos 38 e 39.

A COBRA GRANDE QUE VIVE EMBAIXO DA IGREJA CATEDRAL DE N.S. DA CONCEIÇÃO

Em *Mundica, a mulher que tinha uma filha que virava cobra*, a cidade de Lazone, está completamente invadida pela enchente do rio das Sombras de 1953, e a cobra grande repousa sua cabeça embaixo da Igreja de N. Señora de La Concepción e o resto do corpo, pelo cais e a ponta do rabo sob o prédio do relógio municipal. Sombria, chuvosa, sem energia e comunicações com o mundo, faminta e sem esperanças. Lazone, fala através de Mundica e sua filha Ana Castanheiros, que quando assediada sexualmente estraçalha os corpos de seus admiradores. A cidade chora as lágrimas da mulher que se vê obrigada a matar a zoomórfica filha ofídica. A cobra grande não pode seguir matando. A cidade está trocando de pele, como as cobras trocam o couro, na escuridão das ruas de luz elétrica restrita. A cidade é duas mulheres, numa noite desesperada com as águas do rio das Sombras, invadindo a sala, da Mansão Castanheiros. Novelas de rádio e cinemas.

As origens da cidade marcam o ventre do cáos do mundo. Sem um deus aparente e com a fé em desalinho, absorvem as crenças divinas humanas como um quasar pulsante. A cidade-personagem–cenário dos locais de cada uma das mulheres-histórias-espetáculos e livro.

O BARCO DA LUZ VERMELHA QUE NUNCA VAI DEIXAR DE PASSAR

Em *A Herança Maldita de Mercedita de La Cruz*, a cidade é uma noiva morta na frente de San Sebastian Church, pela neta da modista, que ensinava noivas a amar na noite de núpcias. No ano de quarenta e nove, a cidade é um ser de silêncios nos dias que nunca amanhecem. Mercedita é a proprietária da Casa das Noivas, ao lado de sua filha Agatha Turmaline e da neta Jessica Kristely.

A velha senhora se tornara um estorvo para suas descendentes que pretendem abandoná-las num asilo, partindo para viverem a grande aventura da capital federal de Vargas. A cidade trama contra as duas, que descobrem que Mercedita é a herdeira de casa e seringais de Tia Yayá, proprietária do Barco Vermelho que levava mulheres para servirem de amparo sexual aos trabalhadores da floresta. A cidade contracena com três personagens, e a grande mentira de amar o que não faz sentido. O vazio da tarde, a morte sequencial das personagens assassinadas pela neta, serial killer, Jessica, a mulher que não poderia se sentir infeliz jamais, sem matar a dor imediatamente na outra personagem. Jéssica Kristely segue matando a vida dos outros pelo resto de sua existência. Os aviões do Correio Aéreo Nacional representam a única saída para vidas estagnadas sem esperança.

AMBROZHYA E O FANTASMA DA ARTE. O AMOR SEM CULPA NA CÚPULA DO TEATRO LAZONE

A cidade discute a organização dos serviços da expressão cultural artística contemporânea com o cenário sombrio da epidemia da gripe espanhola e o fim da primeira guerra mundial em dezoito do século vinte. Entre os corpos e casas abandonadas. O êxodo urbano de lazonenses em fuga da doença, da crise da borracha e demais misérias culturais, nos navios fantasmas que seguem para o Rio de Janeiro. Ambrozhya reúne-se com a família, artistas anacrônicos, para a criação do factóide, da comemoração do centenário dos trinta anos de morte do obscuro pintor lazonense Leone Castomante. A cidade cria os mitos que não tem, e se desvenda amoral e doentia, diante das formas de captação de patrocínios à produção cultural

artística do evento sombrio. Ambrozhya e o Fantasma da Arte, Crime e punição. Cópulas na cúpula do Teatro Lazone.

AMANDA E OS DEJETOS DA MEMÓRIA CONTEMPORÂNEA

A cidade e Amanda Catalatas. O desprezível lixo político selecionável e reciclável. Poder e riqueza jamais desfrutáveis, pela personagem, memória viva dos anos de sangue, dor e angústia, a partir do golpe militar de sessenta e quatro. A outrora esposa do chefe da polícia política repressora atingida, no peito pela dor da perda da filha assassinada no Rio de Janeiro, após participar do concurso de miss Pahis Brasileiro. O mundo de verdades e fúria que desabou em Copacabana. A miss Lazone que jamais voltou para a consagração urbana. O casal que se destruiu. A dessocialização da dama militar enlouquecida pela morte da filha. O surgimento de Amanda que arrecada lixo para vendê-lo a indústrias de beneficiamento, morando nas ruínas de sua própria casa. A dama da society que desapareceu na memória do desespero e a marginalidade envolvente de prostitutas e proxenetas, e toda a sorte de exploradores. As chagas das dores políticas, a miséria ventável da produção existencial urbana, o lixo transcendental. A cidade abre e lambe suas próprias feridas na morte da miséria do tempo. A vingança das almas torturadas na longa noite de 64. O martírio da filha, no mar carioca. A ladeira abaixo da vida. A riqueza do lixo existencial de Lazone. A cidade pura amargamente.

Gilda, o romance da moça morta na cidade Lazone o golpe que passou aparentemente longe e atingiu-a mortalmente no coração. A cidade flutuante de casebres e palafitas sobre o Rio das Sombras significa por descaso e ironia a primeira leitura humana sobre as urbanidades lazonenses, realizadas por ribeirinhos expulsos pelas enchentes, e que construíram a favela urbana no entorno do Palácio Governamental do Rio das Sombras. Os marginalizados moradores viviam do contrabando e do narcotráfico dos navios de passagem por suas águas. Gilda é uma jovem normalista que entre uma sessão e outra do Cinema Éden, trafega com seu sexo ardente pelas antessalas dos poderes políticos constituídos ou não. Seu pai é um coveiro, que canta e dubla na noite travestido com os designes de cantoras de rádio, e sua mãe a vende feito carne sem rosto aos poderosos caciques da vida política. Gilda é filha de Alice, que

eventualmente também trabalha do mesmo ramo, e de Atobaldo, coveiro, transformista, cantor e dublador de cantoras em boates do subúrbio. A família mora na chamada cidade flutuante, aglomeração de casas de madeira, construída sobre toras de árvores nas águas urbanas dos braços dos igarapés em torno do palácio.

A trama dos personagens gira em torno da casa noturna "*La Preciosa*", de Lopevega, que vive de negócios escusos, sendo amante e gigolô de Gilda; sua mulher Conchita, também envolvida amorosamente com a jovem, e de Hector, o namorado, cantor, e membro da quadrilha. Gilda deseja mudar de vida fugindo com Hector para outro país. Acontece que todo o mundo que a rodeia, trama contra seus sonhos. Gilda também almeja em ser cantora da rádio nacional, gravar discos, sair do casebre construído sobre as águas fétidas. Livrar-se para sempre da atmosfera formada por odores e restos humanos, labirintos e caminhos estreitos, até descobrir que na verdade é filha do chefe do crime fluvial, e também seu amante eventual Lapevega. A cidade é a mãe do incesto e rege as promíscuas relações dos humanos ratuínos e as inviabilidades do poder para os miseráveis da cidade flutuante. Gilda é punida com a perda da vida, na noite onde duas luas pairam sobre a cidade.

O cineasta francês Philippe de Broca veio a Manaus filmar na cidade flutuante, neste mesmo período a obra "*O Homem do Rio*", com Jean Paul Belmondo. Em 1966, o Governador Artur Cesar Ferreira Reis, determinava a destruição de todos os casebres e palafitas transferindo seus habitantes para bairros distantes, para viverem em moradias populares. A cidade destruiu a outra cidade. À noite, o odor de chorume tornava impossível as feitas e os despachos no Palácio Rio Negro. O cinema Éden foi fechado para sempre. O corpo de Gilda foi velado na escadaria do Rio das Sombras, enquanto a cidade flutuante ardia em chamas.

AS TRADIÇÕES IMAGINÁRIAS DE CHRISALYDA LAPELA, CARUSO JAMAIS CANTOU AQUI

Caía neve no jardim do equador. A cidade apresenta uma história de suas paredes das artes das elites, e o vazio de suas divagações alienantes, e que propõem um espetáculo como ferramenta de apreciação crítica sobre o distanciamento cultural, apresentando reflexões sobre as

situações canhestras e por demais repetitivas nas políticas públicas para a cultura artística contemporânea no Pahís Brasileiro. Uma comunidade de criativos e pensadores voltados para imersões em tradições culturais imaginárias, no brilho manifesto do neoclassicismo do Século Dezenove em pleno Vinte e Um, na cidade de Lazone. A personagem Crhisályda Lapella afirma junto ao público: "Caruso jamais cantou aqui, mas seu bisneto, o cantor ítalo-americano de música country Joseph Caruso cantará na noite do renascimento do Cassino Teatro Lazone". Enquanto isso, um grupo de atores tenta conseguir espaço de apresentação para o espetáculo "Edward Ribeiro, a última manhã", e não consegue sequer a estreia. Sendo este o principal argumento desta comédia sobre a imponderabilidade da arte a ser expressada no palco do nada, em Lazone. A cidade nas ruínas do futuro, atingida pelas inversões climáticas, Lazone vive tempestades de neve. O Rio das Sombras este congelado. A fome, a miséria e as doenças respiratórias destruíram grande parte da população. Três luas na noite do meu dia do céu nublado de Lazone. As baixas temperaturas incentivam a depressão e os suicídios coletivos. Caruso jamais cantou nem cantará na cidade. Nos céus passam centenas de fortalezas voadoras da segunda guerra mundial em pleno 2054. A Lazone quer se rever por inteira.

A PRESENÇA DOS EXTRATERRESTRE E SALOMEH E A BANDELA DAS TARTARUGAS RADIOTIVAS

A cidade e os estertores da era maligna da vida política de cores sombrias, no ano de noventa e três. O País Brasileiro reúne suas últimas forças para banir os latrocidas políticos, e sair na busca interminável pela dignidade necessária. O êxodo dos moradores da floresta, em busca de salários, empurrou os amantes Salomeh e Zé Piranha para as profundidades mais imundas dos pântanos éticos da política lazonense.

As manifestações do povo da natureza interior da floresta, sempre foram sobrenaturais, no confronto direto com as difusas energias urbanas de Lazone. A saga da caboquinha Salomeh e seu amado apanhador de tartarugas, Zé Piranha, nas praias da desova: A explosão de uma nave espacial extraterrestre numa noite de captura de quelônios na lua cheia. A vinda dos fugitivos amantes para Lazone, cada um num barco diferente do destino. A aventura dos desencontros com personalidades do mundo político e social, dos que promoveram e estavam presentes na

noite em que foram atacados pela política ecológica, capitaneada pelo deputado Cajueiro e sua tresloucada esposa Jacitara. Em Lazone, Zé Piranha se transforma na capanga do político corrupto Cajueiro, e Salomeh em a cunhã-empregada e amante da criatura rastejante, seguidamente escolhida pelo povo, para representá-lo no parlamento. Encontram-se os amantes, no charco do crime e da corrupção. Unem-se para viverem no luxo, a degradação do amor e da esperança. Apanhados na rede das devassas políticas servem um jantar de influências, uma tartarugada para todas as castas e todos os poderes sociais. Todos morrem misteriosamente, graças às providenciais tartarugas radioativas servidas no repasto noturno social.

Lazone e seu processador de almas primitivas em marginalizadas criaturas destribalizadas nos trilhos do antigo distrito industrial, nas novas cidades flutuantes das dunas desérticas urbanas. A cidade é trituradora de carnes e espíritos, uma entidade insaciável de dor e desespero. Acenas no porto.

A REFLEXÃO DAS VÍTIMAS HISTÓRIAS CONTEMPORÂNEAS

A cidade fantasma inspira as luzes nos olhos dos invisíveis moradores de suas ruas e praças. Os habitantes da noite eterna de Lazone seguem flutuando na neblina, falando a sós consigo mesmo sobre as memórias das outras tantas vidas vividas por detrás das crostas de sujeira acumulados sobre a pele dura. Carmem de Lazone é a voz da própria cidade. Atenção para a voz esganiçada de Carmem com seus andrajos fashions, casa ambulante num carro de amarrações, objetos instalados, bugigangas, resto de coisas que a cidade entrega para alguém que não enxerga.

Carmem separa os dejetos de memória urbana. Às vezes encontra tesouros da alma, cartas de amor, tudo o que deixou de ter importância e sentido para a vida dos cidadãos. Carmem recolhe as histórias do tempo e dispara sua metralhadora de palavras. O tempo que houve e não existe mais há um minuto, e o presente se confunde no discurso político amoroso da louca da cidade. De onde vem aquela figura frágil e poderosa, sempre a afrontar o sistema e a manter-se fora dele? Quais os mistérios de Carmem? Sua trajetória em cinquenta anos de transformações na cidade de Lazone. A lenda urbana de uma mulher quase invisível, e

totalmente integrada ao drama coletivo dos habitantes anônimos. Carmem projeta auto-realidades. Grita a dor da solidão e abandono e ninguém liga. A história de Carmem na cidade que a ignorou sempre. A necessidade da paixão pelas ruas sujas, marquises, praças. A fúria das criaturas invisíveis na noite. Os dois sóis cravados nos céus de Lazone. Carmem é o somatório da existência de várias mulheres contemporâneas amazonenses do século vinte, nas artes e na política.

A cidade grita a sua angústia através da loucura de Carmem.

O SANGUE NAS VIDAS PASSADAS DE SABINE E O VAMPIRO DO TEATRO LAZONE

Lazone e seus esgotos ingleses intocados. Em 1917 os serviços de água e esgoto eram uma concessão pública de Lazone Improvments que construíra uma rede labiríntica de galerias no estilo londrino do século dezenove. Expulsos da cidade pela população enfurecida pelo aumento das tarifas da água, que raramente chegavam às casas. Como vingança deixaram na galeria do Teatro Lazone, um caixão de ferro lacrado contendo o corpo do vampiro romeno Vladimir Drago.

A história se passa em um tempo futuro não muito distante. A exploração final das intocadas e recém-descobertas galerias de esgotos seculares e subterrâneos de Lazone. Sob a inspiração de toda a literatura e filmografia existentes sobre os vampiros apresento a transposição da lenda do vampiro para a cidade devastada por sucessivos ataques das forças da natureza. O último projeto de preservação cultural, artístico e arquitetônico: a divulgação para o mundo das misteriosas e labirínticas trilhas dos esgotos ingleses abandonados, sem uso e funcionamento desde a grande fuga de seus realizadores, postos a ferros e fúria na grande revolta de seus cidadãos, sem água e sem serviços. Nesta peça, desenvolvi as narrativas, sobrenaturais consagradas incluindo o sentido da manifestação da secreta vingança da expulsa concessionária de serviços, que deixou para sempre escondido na galeria secreta que serve ao Teatro Lazone, o

ataúde de prata do vampiro Vladimir Drago, posto ali para ser esquecido pela eternidade dos tempos.

A prática da especulação sobre o patrimônio cultural urbano subterrâneo: Os esgotos da erudição como o investimento final para o desenvolvimento econômico de Lazone, feito por um grupo familiar sombrio. Crimes e perseguições que se repetem do passado no presente. A redenção e a libertação do morto-vivo. O labirinto das paixões e dos jogos de poder. Caminhos sombrios da desesperança marcante do final do fastígio econômico da gosma ectoplásmica das árvores sem sentido final. Os subterrâneos sombrios de Lazone guardam mistérios sobrenaturais que superam os limites de criminalidade. O universo interior invisível da urbe são caminhos do oculto transcendental, além do bem e do mal. A podridão de falsos interesses culturais artísticos pelas galerias e o acaso inusitado do encontro com o anjo exterminador que veio em busca da amada e de vingança contra seus perseguidores de outras vidas. A cidade, o vampiro e outros mortos vivos pelas noites eternas da dor do amor perdido, nos esgotos do terror.

AS TORRES GÊMEAS DO WTC E DOROTHY GARLAND, A ESTRELA DO DESEJO

A cidade e a índia feiticeira na área da invasão mais miserável. A curandeira anciã atende os carentes, e vive como eles em um casebre numa invasão de subúrbio, curando-os de males maiores, que aqueles que a medicina humana se ocupa. Dorothy viveu a vida inteira mal vestida e mal alimentada, com sua filha e neto, guardando no porão de sua casa, uma riqueza que jamais poderá construir. Um baú contendo um milhão de dólares. Esta é uma história sobre alienação existencial de uma jovem indígena no final dos anos sessenta, do século vinte, e todo o seguimento de suas outras vidas possíveis na cidade de Lazone até os dias atuais. Uma das últimas tribos indígenas do Alto Rio das Sombras foi vítima do processo de dominação assistencial religiosa e cultural, por meio da intensa exibição do filme *O mágico de Oz*. A índia Yandhira assistira a obra de Judy Garland mais de mil vezes junto com sua tribo, que incorporou aos cânticos de guerra frases musicais e poéticas da música tema da obra cinematográfica, *Over the Raimbow*. Yandhira foi trocada, pelo missionário de plantão, junto com pedras preciosas. O

barco que a levava explodiu inexplicavelmente em frente à cidade. A bela indígena escapou abraçada a um baú, que mais tarde descobriria, cheio de dólares e revistas de cinema. Escapando da inevitável perseguição, trocou o nome nativo para Dorothy Garland, homenageando a personagem do filme e a estrela de sua vida, passando a viver fugindo de seus perseguidores, sem poder usar o dinheiro do acaso e vivendo na mais profunda miséria, como curandeira dos males urbanos dos destribalizados.

O mundo de nós todos em alguns e os acasos do destino na vida de uma mulher indígena, e sua identificação com a personagem trágica de um filme clássico roliudiano, dos anos trinta, repetidamente exibido a exaustão dos sentidos, para a sua tribo na floresta das chuvas de sol em sessenta e nove. A trajetória de Yandhira marcada pelos ventos da destruição de suas pessoas e de sua cultura ancestral. A saga dos destribalizados no confronto desigual com o universo dos outros entes humanos na urbe cruel de Lazone. A explosão do barco do pesadelo da escravidão, e o legado do baú da morte e as possibilidades infinitas do dinheiro americano, ali guardado aos milhares em notas do valor dos sonhos, e que não poderia ser gasto nunca. A miséria e a fome assentadas sobre este dilema da vida. Gastar e condenar-se à morte ou viver a invisibilidade material infinita. As forças da natureza em Dorothy manifestam-se pelas mãos, e mantras das civilizações dizimadas no tempo. A compreensão e o exercício dos poderes da terra destruída. Dorothy e os seres urbanos. As memórias históricas do Pahís, seus deuses de ódio. E a morte desejada.

A vingança do mágico em nós e suas torres dos sonhos explodidas na manhã setembrina sem esperança de dois mil e hum. O renascer de Dorothy das folhas secas das árvores milagrosas da floresta que nos resta enquanto Nova Iorque ardia nas chamas do desespero das intolerâncias religiosas e políticas.

Dorothy Garland traz o seu amado de volta em um segundo, se ele tiver algo de verdadeiro e real com sua vida vazia. O mundo de desatar os nós do destino em nossos corações desesperados, eis a feiticeira de Lazone.

Nesta peça, a cidade de Lazone e a autoinvisibilidade cultural, como proteção de vida para os destribalizados nas periferias das invasões das novas antigas tribos.

A CIDADE TEATRO E SUAS PERSONAGENS SOMBRIAS

As visibilidades humanas da cidade imaginária de Lazone, através das características ressaltadas nos comportamentos históricos e contemporâneos de suas mulheres. A intensa sexualidade libertária das personagens. A linha conectora da vida com a dos outros povos e a universalidade das transposições da regionalidade contemporânea. Elementos da composição da coleção dos tipos femininos cênicos, na floresta ardente de desejos cósmicos, e que por sua vez, ilumina com mistérios todas as vidas. Madrugadas de lembranças, almas e tramas criadas, tal qual em quadros de pintura, filmes e fotografias. Corpos etéreos na mesa de cores. A moral desimportante no espelho estilhaçado das solitárias criaturas e o teatro de suas buscas: Mundica e o desígnio de ter uma filha que se transforma na cobra grande; Ambrozhya e o culto criminal ao fantasma da arte; Gilda e a fúria das carnes anônimas; Amanda Catalatas esperando a chegada triunfal da filha morta, vestida de miss do pahís brasileiro; Salomeh e as cabeças cortadas nas bandejas de tartarugas radioativas; Mercedita, Jessica Kristely, Agatha Turmaline e o legado da morte para as órfãs do sagrado coração oculto; Dorothy Garland e a miséria de sobrevivência, mesmo tendo um milhão de dinheiros americanos e não poder gastá-los nunca; Carmem de Lazone os sentimentos revolucionários, enfim libertos, de uma geração perdida entre o advento da nova economia da civilização local e os novos alcances da alienação cultural no final do século vinte; Crysalyda Lapela afirma aos cantos do mundo, que Caruso jamais cantou aqui e Sabine, ama o vampiro dos esgotos culturais sobrenaturais da cidade. Peças teatrais que sempre objetivaram a renovação das encenações e a construção de um inédito repertório de assuntos, para propor e mostrar os possíveis futuros, através dos presentes e passados do sempre, com narrativas mágicas e próprias para cada uma destas. Arquiteturas do método sutil de transposição do mito, do referencial ideológico e estético, e da história e ficção. Comédias dramáticas, a fusão constante do novo imediato com o intenso popular e o quase erudito. Nostalgias das modernidades nas improváveis temporalidades amazonenses. Apresento a coletânea de textos teatrais que escrevi sobre mulheres fantásticas e suas tradições imaginárias urbanas e que encarnam o medo e a coragem da simples passagem do rio nos corações e a morte no atroz abandono da urbe voraz. Histórias do amor que há de ser, ainda, possível na vida e no

palco do jardim do equador. Mistérios insondáveis e intimistas, que trouxe para este lado de cá da ficção diária urbana, para muito além da memória. Vida e amor ao teatro amazonense e ao povo das minhas cidades.

UNHAS DA LITERATURAÇÃO VISUAL CÊNICA

As distâncias, as transportações no tempo, as diferenças, as fragmentações, as pluralidades, as marcas dos conflitos, a marginalização são componentes integrantes e ligados a todos os significados da urbe invisível anti-cenário. Nos meus textos dramatúrgicos, Lazone é mais que uma referência geográfica urbana, pois produz outros seres, personagens e culturas, realidades sobre a pobreza, fantasias místicas, rejeições sociais, imersões subjetivas, amor, sexo, ódio, violência e morte. Uma estética oral, visual e emocional. Um estilo. O personagem intenso, que a cidade de Manaus representa ao inspirar Lazone, como a poesia no espelho do tempo e da história significa a transgressão dela própria.

O surrealismo selvático, a inversão dos valores éticos, a corrupção, os círculos intocáveis do crime, a miséria, a dor, o medo, exploração, humilhação, a revolta, o amor possível no lado do cais do porto de Lazone, protagonistas e as transgressões da esperança.

Para construir a cidade de Lazone como um personagem, fui ao manual básico de como fazê-lo acontecer viva. Causando de cara uma forte impressão, fazendo o público imaginá-la materialmente, a partir da observação do esboço de suas características, de ilha entre duas margens do rio da existência com a essência de espaço de passagem casual, akásica do tempo e da história formada com os pedaços de outras cidades, com sabores e odores, clima, lascívia, desejos e visualidades paradoxalmente complexas, em suas emoções, comportamentos, ações, valores da anti-ética brasileira através dos tempos.

Ao inventar Lazone a cidade não permitida, anti-material, me concedi a base de todo um trabalho para o desenvolvimento de todas estas histórias, pelo resto de minha vida. Uma fonte espiritual inesgotável de inspirações da cidade e as insaciáveis deusas do mormaço e todas as demais inversões climáticas selvagens.

Os personagens surgem do canto mais luminoso da alma do dramaturgo. Produto do meio mais profundo da memória mais oculta e explícita do coração desesperado de um dramaturgo e seus rituais de seguir pelas esquinas das vivências. Mulheres que vivem em mim. As que amei e outras que a dor me trouxe, a paz de minha vida levada em ilusões. A cidade é vácuo espacial que envolve as personagens e suas auto-narrativas históricas. A cultura espiritual de Lazone e sua história da república independente do País Brasileiro no século vinte, e as repercussões dos atos políticos nacionais, na cidade-ilha que não faz parte das cartografias e mapas do olhar. Os contextos mágicos de Lazone influenciam a surrealidade de seus personagens, nos diversos momentos da história.

ALDEOTAS
A PALAVRA E O CINZEL

Adriano BARROSO[153]
barroso.adriano@gmail.com

> Terra fica sendo o território. O lugar de memória. O quintal." (...) "É o que acontece quando se retorna às aldeotas, dá vontade de descalçar os pés (Texto Aldeotas – Gero Camilo)

Levar poesia para o palco é sempre muito delicado. Encontrar o tom correto de equivalência entre ator e texto e não permitir que nenhum dos dois se anulem em tempo algum é um desafio enorme para o encenador. O texto de Gero Camilo foi esse desafio para o Grupo Gruta de Teatro. Um texto absolutamente poético que convida atores e público a revisitar os mais longínquos salões da memória. Um texto de rara beleza.

A proposta da limpeza cênica, criando um cenário despojado e uma atmosfera do "Teatro Essencial" como conceitua Denise Stoklos, foi uma escolha logo que lemos a primeira vez o texto. A proposta então era deixar o ator trabalhar livremente. No palco vê-se apenas um grande tapete que determina a área cênica, e uma iluminação intimista, que sublinha a interpretação limpa e densa dos atores.

Mas é impossível falar da montagem de Aldeotas de maneira tão direta, sem as nuances que compuseram essa montagem tão delicada e tão importante na minha carreira.

Tudo em Aldeotas foi uma feliz reunião de amigos.

O projeto nasceu de um encontro meu com Gero Camilo, autor do texto, nos bastidores de um filme que fizemos juntos em 2010. Da amizade que surgiu, quase que instantaneamente, muitas trocas de presente depois, o texto da peça chegou às minhas mãos no fim daquele ano, como um presente de natal.

[153] Ator diretor, dramaturgo e roteirista. Tem 30 anos de carreira, atuando no teatro e cinema nacional. Escreveu dezoito peças. O texto "A farsa do boi ou o desejo de Catirina" foi traduzida e montada em países como França e Cuba e montado em cinco cidades brasileiras. No cinema atuou em nove longas metragens e doze curta. Escreveu roteiros de ficção, documentário, série de TV e animação. É o roteirista amazônico com mais roteiros filmados na região. Tem três livros publicados, dois de dramaturgia e um de poemas e participação em diversas antologias brasileiras com contos e novelas e algumas revistas nacionais com críticas e crônicas.

Já era sabedor do sucesso da peça em São Paulo, nos anos de 2002 a 2005, e recebi o texto como uma missão de reencená-lo em Belém.

Então, chamei Henrique da Paz, para mim, o melhor diretor de ator que existe em Belém e convidei o amigo Ailson Braga. Juntamos ao grupo ainda a sensibilidade da amiga Sônia Lopes na iluminação, e a atriz e minha companheira de vida, Monalisa da Paz para produzir. Ou seja, acabamos criando um ambiente familiar e demuitas lembranças compartilhadas, bem de acordo com o tema da peça.

O Grupo Gruta de Teatro tem 47 anos de existência, é um dos grupos mais antigos do país em atividade e trabalha, quase sempre, com a batuta do Henrique da Paz como diretor.

Para este homem de teatro, um grande parêntese. Henrique é um diretor detalhista, seu maior lema é a limpeza cênica, não permite que o ator "suje" gestos ou ações, gosta de contar a fábula cênica de maneira pontual. Objetiva. Seca. Como um bisturi, a cortar o espectador em pequenas incisões.

Henrique também é um artesão com as palavras, força o ator a sentir cada sílaba, a colorir cada palavra, sem desprezar nada. Sem desperdiçar uma única vírgula ou crases, com ele o significado da palavra e o som devem ser sorvidos pelo ator, degustado até o fim, para então presentear o público. Não houve um único espetáculo que fizemos sob o comando de Henrique em que o trabalho de mesa não durasse ao menos dois meses.

É mais que o conhecimento e desconstrução do texto, é o entendimento de cada grupo de palavra, a busca pela respiração certa, a pausa eloquente. Um trabalho físico de um atleta, um trabalho intelectual de um poeta.

Para o Henrique, os atores precisam buscar que seus músculos todos também digam cada palavra. Como propõe Grotowisk, o som das palavras é a extensão do corpo. Por isso é tão meticuloso o trabalho do Henrique. Quando os atores saem da mesa e vão à cena, todo o corpo já está gritando cada sílaba do texto.

Para o projeto Aldeotas, a proposta de montagem do Grupo Gruta sofreu algumas modificações. Geralmente, nós trabalhamos o corpo em exercícios fundamentados no que o texto propõe, são exercícios de preparação, aquecimento, mas também de criação corporal, onde os atores compõem as relações entre si.

Como o Aldeotas fala de uma amizade amalgamada por ano de convivência a escolha pelo ator Ailson Braga, meu amigo e parceiro de cena há muitos anos, tornou a primeira fase do trabalho mais simples. Já tínhamos em mãos a sinceridade de uma amizade longa entre os atores, não precisaríamos construir isso em cena, era só deixar fluir. E foi isso que o Henrique fez.

A história que conta Aldeotas tem muito de nossas vidas. De todos os envolvidos no projeto, a iluminadora Sônia Lopes acompanhou todos os ensaios, desde os primeiros encontros, e se emocionava em todos. "Incrível que o texto faz com a gente. Começo olhando o ensaio pensando na luz, mas, quando menos percebo, já estou tão envolvida com o texto, com minhas histórias, com minha infância e todos os amigos que deixei por esse caminho, que não aguento e choro. Choro como que aplaudindo o ensaio" conta a Sônia.

Eu e Ailson raras vezes resistimos também aos primeiros ensaios, nos deixávamos levar por lembranças e histórias amalgamadas em nossa carne e, por muitas vezes, parávamos os ensaios para chorar um pouco. Tomados pela emoção.

Há uma coincidência estranha no Gruta também. Eu, Henrique e Ailson moramos na mesma rua e estudamos no mesmo colégio quando éramos crianças. Em anos diferentes. Se juntarmos os três em um bate papo, reconstruiremos o bairro de Canudos e o Colégio Augusto Olímpio, no passar dos anos. Isso faz com que, geralmente, nossas lembranças se toquem naquelas ruas de terra batida, na solidão do terminal rodoviário, nas peripécias ao apanhar mangas, jogando pedras nas mangueiras ou a roubar panelas e bacias dos quintais alheios para vender como alumínio e pagar a entrada dos cinemas.

Nossos pensamentos mais longínquos estão cunhados entre as avenidas Ceará, Nina Ribeiro e Guerra Passos. E o texto de Gero Camilo, geralmente jogava a gente lá, ao lembrar de amigos, sonhos, esperanças perdidas no tempo.

No início, bem no início do processo, era-nos permitido embarcar na emoção. Mas o Henrique nunca gostou de atores que perdem o controle em cena. Escondia sua irritação. Deixávamos expurgar um pouco da saudade e aos poucos ia apertando o cerco. "Limpeza. Limpeza. Emoções demais em cena sujam os gestos, as ações as marcas", diziam o Henrique. "É um texto veloz. São recortes de muitos anos em cena. Muitos momentos distintos. Não dá para esperar o ator se recompor", insistia o Henrique.

E o que parecia óbvio para nós, que já montamos mais de 15 peças com o Gruta, agora era um desafio. O Henrique gosta de "marcar" até mesmo o momento das emoções profundas. Deixa-nos experimentaras emoções e depois, meticulosamente, aponta os momentos exatos onde poderemos ir a fundo. Sem nunca perder o "controle".

E assim, por três meses, com quatro horas diárias de ensaio fomos desconstruindo os atores e construindo a fábula.

O texto conta a história de mais de 40 anos de amizade entre Levy e Elias, dois amigos da cidade fictícia de Coti das Fuças, que crescem juntos, montam um jornal na escola, no qual Levy é o poeta e Elias o crítico. Ao correr do tempo os dois vão se descobrindo (incluindo sexualmente), trocando sonhos, planos, etc. Aos 18 anos decidem fugir de casa para ganhar o mundo, mas Elias, pressionado pela família, é obrigado a ficar e cumprir o destino traçado pelo pai. No ano em que os outrora meninos, juntamente, fariam 50 anos, Levy decide voltar para visitar o amigo. Em linhas gerais, eis a proposta do texto.

Era minha primeira incursão como ator em um teatro narrativo. Por isso enfrentei algumas dificuldades. O espetáculo começa com um longo monólogo de meu personagem. São cinco páginas de texto. Foram dias de muita labuta de trabalho árduo para encontrar o tom, a medida exata. Saber dizer o texto, entendê-lo etc., era bem diferente de encená-lo. De buscar o jogo cênico com a plateia. De ganhar a audiência. Era uma abertura de espetáculo onde ou a plateia entra na fábula ou nada mais era possível fazer para seguir a mais de uma hora de espetáculo.

Então fiz o lógico. Experimentei-o contar para meu filho de 8 anos. As respostas dele era a minha alimentação. Vi que o mundo dele era exatamente o mundo de meu personagem na primeira fase do espetáculo. E passei então a trabalhar em casa, junto com ele. Ao observá-lo. E a alimentar-me de seu mundo (físico e da imaginação). Bingo. Havia conseguido construir o Levy, através do que pensei que ele era, mas estava com dificuldade de execução.

No início do espetáculo Levy tem 50 anos e retorna à sua cidadezinha para rever o amigo. Rapidamente as suas lembranças o levam aos 8 anos de idade. Daí então, o texto propõe diversas fases e idade do personagem.

O jogo proposto a nós atores era o de criar essa essencialidade. Buscar um corpo de criança sem o senso comum de registro vocal e de corpo de uma criança tola.

Toda a encenação e a preparação dos atores foram desenvolvidas a partir de observações internas (de cada ator) e de externas (mimese corpórea).

As respostas que tivemos foram as melhores possíveis. O espetáculo ficou mais de um ano em cartaz (coisa rara para Belém), sempre com a casa lotada e com o muito que ouvi das plateias ao final de cada espetáculo. Foi um exercício vivo. Retro alimentador. O teatro que acreditamos fazer. O teatro em que o público vive com ele por um tempo.

O MELODRAMA E A FANTASIA NA DRAMATURGIA DO PÁSSARO[154]

Harles OLIVEIRA[155]
harlescarneiro@hotmail.com

Não se pode falar sobre a dramaturgia do Pássaro Junino sem antes fazer um breve relato sobre a sua origem e trajetória. Em outro momento, falarei sobre elementos, tipos e características que compõem a sua dramaturgia.

O Pássaro Junino ou Pássaro Melodrama e Fantasia é uma manifestação da cultura popular, exclusivamente paraense, surgida no final do século XIX, após o declínio do ciclo da borracha na Amazônia (*Belle Époque*). Denominado como teatro popular com características de fábula regional, o Pássaro Junino também é conhecido como ópera cabocla, não só por compreender em seu bojo quatro segmentos artísticos como o teatro, a música, a dança e literatura, mas também porque representa uma releitura feita por artistas populares de Belém dos espetáculos de óperas e musicais apresentados no teatro da paz, por companhias vindas do sudeste do Brasil e até mesmo da Europa, que para cá foram trazidas, em pleno período faustoso da borracha, para atender aos anseios da emergente elite da cidade.

Essa releitura se deu em consequência da ruptura cultural ocasionada pelo término dos contratos com as companhias de ópera que para cá eram trazidas pelos barões da borracha para se apresentarem no teatro da paz. Devido à queda no mercado do preço da borracha e o consequente extermínio desse ciclo na Amazônia, essas companhias deixaram de se apresentar em Belém, deixando plateia e artistas locais órfãos de suas apresentações. Com isso surgiu necessidade em dar continuidade nas apresentações desses espetáculos, abrindo a oportunidade para que artistas populares produzissem seus próprios espetáculos fazendo uma releitura,

[154] Texto apresentado no V Seminário de Dramaturgia Amazônida. Maio/2014.
[155] Bacharel em Direito pela UFPA; Formação de Ator pela ETDUFPA; Conselheiro Estadual de Políticas de Promoção da Igualdade Racial; Coordenador Geral da Associação Cultural e Esportiva de Negros, Negras e Afrodescendentes da Amazônia – ACENA; Produtor Cultural; Dramaturgo e Encenador.

regionalizada, dos espetáculos até então produzidos na Belém de outrora. E é devido a esse contexto e a essa mistura do popular com o erudito, do trágico com o cômico, e da dança com a música que o pássaro junino é também conhecido como ópera cabocla.

Segundo alguns historiadores, o Pássaro Junino é também uma espécie de ramificação, ou projeção (desdobramento) dos cordões de bichos. Encontramos referência da iniciação do Pássaro Junino já no sec. XIX, onde pesquisadores naturalistas assistiram no interior da Amazônia brincadeiras em forma de cortejo, em que pessoas usavam máscaras que imitavam elementos da natureza e de nossa fauna amazônica, como aves, onças, quatis, etc., e esses movimentos lembravam às brincadeiras indígenas, em forma de cordões ou cortejos.

Existe um livro chamado "Fotógrafo e Turista Aprendiz", que o poeta e escritor Mário de Andrade escreveu, no ano de 1927, como resultado de uma pesquisa feita sobre o folclore e a cultura popular na região norte e nordeste, onde ele já registra nesse livro a existência desses cortejos aqui na região norte, que à época ele os denominou como ciranda.

Diante de todo esse contexto o que se conclui é que o pássaro junino que hoje conhecemos recebeu não só influência dos espetáculos de ópera e dos musicais, apresentados no teatro da paz, e das companhias de teatro de revistas, apresentadas no teatro nazareno, que se localizava no entorno do largo de Nazaré, mas também bebeu na fonte regional dos cordões de bichos. O porta pássaro é um exemplo dessa influência. No teatro de Pássaro Junino existe a figura do porta pássaro, que simboliza a figura da ave a qual o grupo representa, onde uma brincante mirim exibe-se fantasiada de pássaro, imitando movimentos característicos, e com a escultura desse pássaro empalhado sobre sua cabeça. Personagem, essa, que nos remete àquela referência simbólica expressa através das máscaras produzidas para os cortejos dos cordões de bichos.

Apesar de bem recentemente o Pássaro Junino ter sido reconhecido como patrimônio cultural de natureza imaterial do Estado do Pará, o que se observa é que essa manifestação ainda sobrevive à custa do amor e teimosia de seus guardiões porque não existe uma política pública eficiente voltada para a valorização e fortalecimento dessa cultura. O recurso que é disponibilizado pelas secretarias municipal e estadual de cultura, a quando de suas apresentações

nas programações juninas, é muito pouco, e quase sempre os guardiões só recebem essa verba após as suas apresentações. Já houve época que, em todo o Pará, já foram contabilizados mais de cem pássaros e cordões. Hoje, devido às dificuldades para se colocar um grupo na quadra, o descaso e a omissão do poder público e a falta de interesse de jovens em fazer parte dessa manifestação, o pássaro junino vem perdendo a sua força. Aqui em Belém e região metropolitana existem aproximadamente 12 pássaros e dois ou três cordões que ainda sobrevivem; entre eles podemos destacar os pássaros: Ararajuba, Tucano, Tem Tem, Rouxinol, Uirapuru, Sabiá, Bem-te-vi e Papagaio Real; os cordões de pássaro Tangará e Colibri; e os cordões de bichos Bacu, Leão Dourado e Oncinha.

TIPOS DE PÁSSAROS

O Pássaro Junino apresenta dois tipos de manifestações distintas entre si: os Cordões de Pássaro e o Pássaro Junino, ou como também é conhecido em Belém como Pássaro Melodrama e Fantasia. O Cordão de Pássaro é uma variante encontrada nas zonas rural e urbana, já o Pássaro Melodrama e Fantasia é um fenômeno exclusivamente urbano.

CARACTERÍSTICAS EM COMUM DE SUAS DRAMATURGIAS

– O Guardião ou Guardiã. O guardião é a figura principal tanto dos cordões de pássaro quanto dos pássaros juninos, como o próprio nome diz é ele quem mantém a guarda simbólica do pássaro. É muito comum o guardião acumular as funções de coordenador e produtor do grupo, diretor da peça e até mesmo confeccionar, bordar e costurar os figurinos; Há ocasiões em que o guardião também faz a adaptação das peças para atualizá-las de acordo com o momento em que se dá a apresentação do espetáculo.

– Componentes. Brincante, essa é a denominação usada para identificar os componentes que participam dessas dramaturgias, que geralmente são pessoas da periferia. No geral, com

raríssimas exceções, não há trabalho de ator, muito menos o cuidado na busca do distanciamento crítico em relação ao personagem. São amadores de fato, não somente por apresentarem pouco compromisso com a arte de interpretar, como também, aí vem o sentido literal da palavra, são amadores por que amam aquilo que fazem e lutam pela sua valorização e sobrevivência. Ultimamente é comum vermos atores em cena participando do teatro de pássaro junino. O espetáculo que estou produzindo e dirigindo, *O FILHO DO SERENO*, é composto em grande parte por atores e dançarinos formados ou não pela ETDUFPA, isso demonstra o interesse que essa manifestação vem despertando no meio artístico paraense;

– Período de apresentação. Tanto os cordões de pássaros quanto os pássaros juninos são manifestações culturais relacionadas à quadra joanina ou quadra junina, portanto têm o mês de junho como data certa para as suas apresentações;

– Temática. A dramaturgia de ambos é pautada na temática da caçada, morte e ressurreição, ou ferimento e cura de uma ave. A diferença é que enquanto na dramaturgia dos cordões de pássaro o pano de fundo, ou ambiente em se passa a narrativa localiza-se na zona rural, em meio a fazendas, seringais e engenhos; já a dramaturgia do pássaro junino ou pássaro melodrama e fantasia a narrativa central pode tanto se ambientar na zona rural, como na zona urbana, em castelos e palácios de nobres descendentes de colonizadores europeus;

– O melodrama. Ambos apresentam uma peça dramática, musicalizada e de caráter popular, com interpretação exagerada, motivada por sentimentos e situações violentas. E com efeitos de apelo fácil à plateia, como conflitos familiares, traições, dramas amorosos, vinganças, características típicas do melodrama;

– A fantasia. A fantasia se faz presente nos pássaros a partir do momento em que, para compor as suas narrativas, eles se apossam de elementos e personagens mitológicos europeus como as fadas, príncipes e princesas, bem como de personagens da mitologia amazônica como os pajés, botos, feiticeiras, e de todo o ambiente fantasioso que os cercam;

– Personagens. Tanto os cordões de pássaros quanto os pássaros juninos apresentam em sua dramaturgia alguns personagens fixos em comum, como o porta-pássaro, os matutos, o caçador,

a fada, a feiticeira com seus filhos e filhas de santo, o guerreiro, a índia favorita ou índia branca, o cacique, a tuxaua, o pajé e demais índios, todos com seus respectivos figurinos;

– Música e a dança. A música e a dança, também são elementos em comum a compor essa dramaturgia. A música geralmente é tocada por músicos com seus instrumentos de sopro, como o trombone e saxofone, e percussão (caixas, pratos e bateria); já a dança, é composta por grupos de bailarinas a dançarem ritmos de rumba, merengue, mambo, samba, carimbó, salsa etc.;

– Marcha de entrada e de despedida. Cada pássaro junino possui a sua marcha de entrada e despedida. Em suas letras revela-se o orgulho em fazer parte daquele grupo. Observando algumas letras dessas marchinhas a impressão que se tem é que algumas foram feitas não somente com a intenção de exaltar o seu grupo, mas também de provocar pássaros rivais. O teatro São Cristóvão possuía um corredor bem largo que começava na entrada do teatro e terminava no camarim, localizava-se ao lado da plateia e servia de passagem para os grupos. Quando um grupo ia saindo de sua apresentação o outro ia entrando e daí existia todo um trabalho dos guardiões dos grupos para evitar brigas entre os componentes, porém às vezes isso era impossível. O pássaro junino tucano tem uma marcha que diz assim: ARREDA, SAI DA FRENTE, QUE NÓS QUEREMOS PASSAR, A NOSSA TURMA É BAMBA NÃO RECUA DO LUGAR. O NOSSO TACO É FORTE, IGUAL A ELE NÃO TEM. QUEM ESTÁ PEDINDO É O TUCANO, ATRAVESSADO NA GARGANTA DE ALGUÉM. Numa determinada apresentação, quando estávamos na concentração aguardando o momento de entrarmos no corredor para a nossa apresentação, quem vinha saindo era o Pássaro Tem Tem, aí alguns brincantes do tucano se reuniram e provocaram o pássaro Tem Tem cantando assim: QUEM ESTÁ PEDINDO É O TUCANO, ATRAVESSADO NA GARGANTA DO TEM TEM. Pronto, isso foi motivo suficiente para iniciar uma discussão entre alguns brincantes dos dois grupos. Porém, diferente do que acontecia entre os grupos de boi bumbar, no geral o que se via, e ainda se vê, nos pássaros juninos é um sentimento de cordialidade entre os grupos; quando um grupo passava cantando e tocando a sua marcha o outro dava passagem e batia palmas.

CARACTERÍSTICAS EXCLUSIVAS DA DRAMATURGIA DOS CORDÕES DE PÁSSARO

– Posicionamento cênico. O Cordão de Pássaro estrutura-se no palco em forma de semicírculo, ou meia-lua, centralizado na área de representação, que pode ser tanto num palco quanto na rua; esta semicircularidade integra esta dramaturgia e permanece até o final da representação;

– A ação dessa dramaturgia se realiza no centro do palco. Onde alguns brincantes se destacam no momento de sua contracena, e os demais continuam em seus lugares como ator-espectador, assistindo o trabalho do colega e aguardando o seu momento de entrar em cena;

– Narrativa em forma de cordel. Não é uma regra, mas o que se observa é que a maioria das dramaturgias escritas para os cordões de pássaro vêm em forma de cordel, com textos rimados, melodiosos e cadenciados;

– Personagens exclusivos dos Cordões de Pássaro. A narrativa proposta pela dramaturgia dos cordões de pássaro tem como pano de fundo o meio rural, portanto, as personagens retratadas e exclusivas desse pássaro são os típicos moradores de fazendas, como os coronéis, os barões do engenho e da borracha e suas respectivas esposas e filhas que são chamadas de sinhazinhas, os guardas bosque, a cigana, e o passarinheiro.

CARACTERÍSTICAS EXCLUSIVAS DA DRAMATURGIA DOS PÁSSAROS JUNINOS OU PÁSSARO MELODRAMA E FANTASIA

– Ação dramática em formato linear. Ou seja, a ação dramática apresenta uma narrativa com começo, meio e fim, obedecendo à ordem e consequência proposta pela dramaturgia;

– Espaço físico. Os pássaros juninos se apresentam geralmente nos palcos em formato tipo italiano, ou em formato retangular, quando apresentados em espaços alternativos: como centros comunitários, ou terreiros de festas, como era comum se apresentarem antigamente. E é justamente por se apresentarem em palcos que eles possuem uma movimentação em cena diferente daquela vista nos cordões de pássaro, ou seja, os pássaros melodrama e fantasia compõem a narrativa com entradas e saídas de acordo com a disposição proposta pela

dramaturgia, exatamente como se dá num teatro mais institucionalizado, o teatro técnico, dito convencional. Atualmente os pássaros juninos se apresentam no teatro Margarida Schiwazappa, algumas vezes no teatro do Museu ou até mesmo neste teatro, o Cláudio Barradas, ou seja, não têm lugar certo para se apresentarem. Antigamente os pássaros juninos tinham um teatro fixo para as suas apresentações, era o teatro São Cristóvão, que por anos serviu de espaço físico para essas manifestações. Depois de muitos anos de abandono parece que agora ele vai ser finalmente restaurado através de um projeto proveniente de iniciativa pública. Vamos torcer!

– Núcleos e personagens. No pássaro melodrama e fantasia existem quatro núcleos que compõem a sua narrativa: o núcleo da nobreza, que é o núcleo responsável pela ação dramática da peça, e é representada pelos nobres descendentes de colonizadores europeus, com as figuras do marquês e marquesa, duque e duquesa, príncipe e princesa; tem o núcleo da maloca, representado pelos indígenas (guerreiro, índia branca ou índia favorita, tuxaua, cacique e pajé), que possuem a função de proteger a natureza e o porta-pássaro; e o núcleo misto, onde se vê todas as personagens fixas, aquelas comuns tanto na dramaturgia dos cordões de pássaros, quanto na dramaturgia dos pássaros juninos, que são o caçador (personagem que faz a caçada do pássaro), a feiticeira (que encarna a figura do mal) com seus filhos de santo, bem como aqueles personagens que nos remetem à mitologia europeia e as figuras lendárias do universo amazônico como as fadas (que ao contrário da feiticeira, é a mensageira do bem), pajés (que em algumas dramaturgias faz a cura do pássaro ferido), botos, curupiras, etc.; e por fim o núcleo da matutagem, núcleo que através de sua alegria e comicidade traz um tom de leveza aos dramalhões propostos pela dramaturgia, e que é representada pelos caboclos ribeirinhos.

Esse núcleo por sinal é mais esperado pela plateia, eles provocam o riso com os seus improvisos e humor jocoso. Eu me recordo que teve um ano em que numa determinada cena da nobreza, o Marques, quando atingido por um tiro, tinha que dar um jeito de quando cair pegar um saco de q-suco de seu bolso e por na boca para parecer que estava com a boca sangrando, só que nesse dia ele caiu, procurou o q-suco e não encontrou nada. Só ficamos sabendo depois que foram os matutos que pegaram o suco pra beber com cachaça porque eles entraram porres em cena;

– Figurinos funcionando como CENÁRIO na identificação da ação dramática. O figurino é o elemento mais importante no teatro do Pássaro Junino. Como na maioria das vezes, não existe cenário para se identificar uma cena, ou nas raras vezes em que existe, limita-se a apenas a um cenário, o figurino serve como instrumento de identificação dessas cenas, ou seja, quando entra em cena um grupo vestido de índio, sabemos que estamos visualizando uma cena que se passa numa aldeia indígena, no núcleo da maloca; quando visualizamos brincantes vestidos de nobres, estamos à frente de um palácio, do núcleo da nobreza; ou quando nos deparamos com brincantes travestidos de gente humilde, do campo ou periferia, aí pensamos estar visualizando o núcleo da matutagem. Mas nem sempre foi assim, quando adolescente tive a oportunidade de participar como brincante no pássaro junino tucano, de minha tia Iracema Oliveira, no teatro São Cristóvão, onde naquela época cada pássaro tinha o seu cenário, e havia troca de cenários, não me lembro como se fazia essa troca de cenário porque saía de uma cena e corria para o camarim para fazer a troca do meu figurino.

Eu me recordo que a gente mesmo, os brincantes, era quem fazíamos os cenários, saíamos arrecadando pelas casas e construções sacos de cimento, levávamos para a sede do pássaro, que ainda hoje continua na mesma casa, na rua Curuçá, abríamos todos os sacos no quintal e fazíamos a colagem das peças com goma; botávamos para secar e depois de seco passávamos a desenhar e pintar o cenário. Era muito divertido! Quando afirmo que o figurino é o elemento mais importante do Pássaro Junino não é somente porque ele supre a ausência do cenário na identificação do ambiente em que se passa a cena, mas também porque esse elemento é a menina dos olhos dos brincantes. Tem brincante que dá mais importância a troca de seus figurinos do que ao próprio texto. Sobre isso já houve situações em que brincantes tiveram que improvisar textos porque determinado ator, movido por sentimento de vaidade, estava mudando de roupa em um espaço de tempo que não permitia essa troca.

Uma determinada vez uma marquesa, cansada de ter que improvisar a cena porque determinado marques queria a todo custo mostrar todas as roupas que tinha feito para aquele ano (e isso era comum acontecer antigamente, alguns brincantes do núcleo da nobreza faziam questão de confeccionar seus próprios figurinos). Como eu ia dizendo, determinada vez, ela

esperou o Marques chegar, e quando ele entrou no palco para fazer a contracena ela saiu, o deixando a falar sozinho. Desde esse dia eles nunca mais contracenaram juntos.

– Utilização de cortinas ou pano de boca. Como os pássaros juninos não possuem o recurso da iluminação, eles utilizam a cortina como um recurso técnico na divisão imaginária de uma cena para a outra. Assim, terminada a cena da maloca, o pano se fecha e, ao abrir-se, já se visualiza no palco a cena da nobreza, e assim sucessivamente; atualmente os pássaros já nem usam mais esse recurso, até porque são poucos os teatros que apresentam esse pano de boca, e quando têm geralmente estão com defeitos.

– Entreatos. Na dramaturgia do pássaro junino é comum se utilizar do recurso da dança, o chamado bailé, que são grupos de dançarinas mirins e juvenis de mambos e outros ritmos, para ocupar o espaço cênico e distrair a plateia enquanto os brincantes fazem a troca de seus figurinos;

– Sambista. Essa é outra característica exclusiva dos pássaros juninos. A sambista geralmente é uma brincante negra, que é trazida pelos matutos para fazer o encerramento do espetáculo. É o samba encerrando um espetáculo junino, isso mostra a imensa diversidade de expressões populares existente na cultura do pássaro junino;

– Reação da plateia. Diferente do que acontece no teatro convencional, no pássaro junino é muito comum a plateia, para expressar a sua satisfação com o espetáculo, interferir aplaudindo a cada término ou decorrer de cena. Isso se dá principalmente nas cenas da matutagem.

– O ponto. O ponto é outra característica do pássaro junino, onde um componente do grupo com a peça na mão se posiciona, em local estratégico, próximo a coxia lateral do teatro para acompanhar as cenas. Ele funciona como um recurso utilizado pelos guardiões para auxiliar os brincantes em prováveis esquecimentos de suas falas. É bem isso que estou fazendo agora, usando o ponto do roteiro para me auxiliar nesta palestra;

– Narração. É outro elemento comum na dramaturgia do pássaro junino. Existem peças que não possuem narração em sua dramaturgia, mas existem situações em que há necessidade de se utilizar desse recurso para reduzir o tempo de exibição da peça. Como exemplo, posso citar as

programações da FUMBEL e do CENTUR, que geralmente limitam o tempo de apresentação dos pássaros para uma hora ou até menos. Em consequência dessa redução aparece a função do narrador para resumir a narrativa de acordo com o tempo proposto pela programação. Geralmente a mesma pessoa que fica responsável pelo ponto é aquela que faz a narração, e devido a essa função esse brincante, para se fazer ouvir com facilidade, posiciona-se encostado na coxia lateral, bem próximo do palco, e dificilmente vê o que acontece nos bastidores.

Muitas vezes ele narra uma cena sem saber se os brincantes já estão preparados para entrar no palco ou não, sobre isso tem um fato engraçado que vou contar pra vocês. Num determinado ano, na minha juventude, fui o guerreiro da maloca do pássaro tucano e na ocasião haviam vários índios sob o meu comando, todos caracterizados com arco e flecha. Uma de minhas tias que era a duquesa da peça estava com namorado novo, um cara muito ciumento, metido a machão, que não queria que ela participasse do pássaro. Ninguém sabia desse detalhe, mas percebemos que no dia da estreia de nosso espetáculo no teatro São Cristóvão ela estava meio trêmula, nervosa. Perguntávamos pra ela o motivo e ela dizia que era só nervosismo da estreia, achamos isso muito estranho porque sabíamos que ela era brincante antiga, experiente, e que nunca teve medo de enfrentar uma plateia lotada. Ela tinha uma cena muito forte em que ela entrava embriagada, lamentando a perda de seus filhos e de seu grande amor. No exato momento em que era para entrar em cena, aconteceu uma confusão nos bastidores do teatro e o narrador sem nada saber passou a narrar em vão um fato que antecederia a sua entrada.

O palco do teatro São Cristóvão era bastante alto, embaixo dele tinha um camarim e uma escada grande que levava até o palco. Aconteceu que, enquanto se dava a narração, observei que a minha tia estava na base dessa escada discutindo com o namorado dela que não queria que ela entrasse em cena. Ela tentava subir a escada, ele a puxava, aí eu não contei conversa, chamei os índios e mandei que eles atacassem o namorado dela, resultado, quebramos todas as flechas na cabeça dele, ele foi embora, ferido, e só assim ela pode entrar em cena, mas ninguém da plateia desconfiou do que tinha se passado. Esse fato ficou marcado na memória de todos que estavam presentes, até porque a minha tia, tomada de emoção pelo acontecido, entrou no palco e deu o seu texto chorando copiosamente, entusiasmando a plateia que ao final da cena a aplaudiu de pé.

Inesquecível! E os índios entraram em cena sem flecha e a minha tia ficou sem namorado, mas não abandonou o pássaro junino.

O amor pela cultura popular é mais forte, e falou mais alto, e esse sentimento é que move os fazedores dessa cultura, que apesar das dificuldades enfrentadas conseguem por os seus grupos na quadra. Quisera que todos tivessem esse mesmo sentimento por essa cultura tão rica e bela, só assim viveríamos na certeza de que o voo desse pássaro sempre existirá para embelezar a quadra junina do povo paraense!

REFERÊNCIAS

SALLES, Vicente, 1931- *Épocas do teatro no Grão-Pará; ou, Apresentação do teatro de época* / Vicente Salles - Belém. UFPA, 1994. ISBN 85.247-0105-6 (Obra Completa).

LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Cultura Amazônica: uma poética do imaginário.* Belém: Cejup, 1995, 448 p.

MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de; *O Teatro que o Povo Cria: cordão de pássaros, cordão de bichos, pássaros juninos do Pará: da dramaturgia ao espetáculo.* Belém: Secult, 1997; ISBN 85-7313-010-5.

REFKALEFSKY, Margaret. *Pássaros ... bordando sonhos: função dramática do figurino no Teatro dos Pássaros em Belém do Pará.* - Belém: Instituto de Artes do Pará, 2001. 191 p. - (Cadernos IAP; 11). 391.098115 R 332p.

OLIVEIRA, Francisco de; *A Justiça das Selvas: pássaro junino* / Francisco de Oliveira; adaptação de Iracema Oliveira. - Belém: Instituto de Artes do Pará, 2001. 72 p. (Cadernos IAP, 12 - Teatro Popular).

OLIVEIRA, Harles. *O Filho do Sereno, lendas e paixões em Santa Maria de Belém do Grão-Pará* / Harles de Oliveira. - Belém: IAP, 2010. 82P. Publicação contemplada pelo Prêmio IAP de Edições Culturais 2010 (Auto Popular). ISBN 978-85-89095-47-1.

DRAMATURGIA[S] HOJE: APORTES NUMA PERSPECTIVA AMPLIADA

Felisberto Sabino da COSTA[156]
felisberto@usp.br

PARA INICIAR UMA CONVERSA

Como artista visionário, Gordon Craig (1963) nos diz que o primeiro dramaturgo foi um dançarino, que se dirige simultaneamente aos olhos e aos nossos ouvidos. Poderíamos dizer que também fora um músico. Nas palavras de Quignard, "a música atrai o corpo como sua condição vital primitiva" (2013, p. 58). Portanto, compor dramaturgia é elaborar um atrator de desejos, ou seja, um dispositivo no qual trajetórias são articuladas (escritas) por movimentos rítmicos em direção ao imprevisível, ao que não sabemos:

> A música atrai seu ouvinte para a existência solitária que precede o nascimento, que precede a respiração, que precede o grito, que precede o sopro, que precede a possibilidade de falar. É assim que a música adentra a existência originária (QUIGNARD, 2013, p. 52).

Tal como a música, a dramaturgia é a 'condição vital primitiva' que entoa o nosso desejo e reverbera mundos possíveis. É a escolha que se faz das inúmeras possibilidades que habitam a origem. Poder-se-ia aventar que o primeiro dramaturgo foi um *performer*. Dizer também que foi um artista visual. Ao tecer imagens em câmaras (quase) escuras, tal profissional opera uma dramaturgia visual que plasma narrativas imagéticas ou verbos picturais. O que se pode inferir dessas aventuras do pensamento é que a dramaturgia não se apresenta como um domínio específico do teatro, dado que ela é tessitura e não texto, é desejo que arde no corpo, é parte do (de um) mundo e não a totalidade, é território e não mapa, é terreiro e não edifício e é bando (como as andorinhas) que se organiza numa determinada viagem. Por isso, configura um espaço móvel em que corpos (palavras) são galvanizados num equilíbrio (acordo) instável. Há um

[156] Professor-Associado do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (CAC/ECA/USP).

mistério nesse agenciamento que perpassa o pensamento. Aquilo que se revela é luz-sombra, chama-consumação. Assim, a dramaturgia advém das artes da cena, que não se destina apenas à injunção do olhar. É nessa trilha que proponho pensar a dramaturgia contemporânea no quadro histórico que ora habitamos, no qual "o teatro é tentado a expulsar o drama de sua esfera? A ação se desintegra ou esfumaça a ponto de parecer se anular? Quando o teatro se faz dança, instalação, performance?"[157] (DANAN, 2010, p. 5). Quando abole a moldura e agrega o mundo? Embora eu tenha aberto algumas perspectivas para a aproximação ao território dramatúrgico, o foco recai – ou pretende recair, pois às vezes escapa – sobre a escrevedura, seja de forma autoral, solitária ou como a que devém outros processos.

MÚLTIPLOS QUADROS POR SEGUNDO

O quadro "*Todos os rios levam a sua boca*", de Leonilson, pode ser lido como uma paisagem dramatúrgica. Ele traz em si imagens-palavras que descortinam tessituras, as quais podemos aproximar da fatura dramatúrgica contemporânea. Numa primeira olhadela, seria possível pensar em uma dramaturgia do instante, de um olhar que captura ou promove uma fissura nos fluxos cotidianos. Um desejo que arde na origem, ao começo que contempla todas as possibilidades. Uma boca que canta (escreve) narrativas sinuosas, que se torna música e instaura no observador "o desejo de se jogar na [nessa][158] água" (QUIGNARD, 2013, p. 17) em direção ao evento inaugural.

Diversos artistas já trataram sobre o tema da morte, tais como Craig, Kantor, ao refletirem sobre a escritura cênica. Semelhantemente aos artistas citados, creio que a tarefa de um dramaturgo é também lidar com a morte. A origem e a morte se interconectam quando postas em vida dramatúrgica. A tensão, que se instala na passagem de uma palavra a um gesto e deste a uma imagem, parece trazer como resíduo o desejo fáustico de deter o fluxo do tempo. Contudo, "o tempo é essa impossibilidade de regressão motora e rítmica que ele precipita em seu 'Ele chegou'" (QUIGNARD, 2013, p. 41). Dramaturgia é um movimento inexorável. Não se

[157] No original: "*Quand le théâtre est tenté d´expulser le drame de sa sphère? Quand l´action se délite et se denigre au point de se paraître s´annuler? Quand le théâtre se fait danse, installation, performance?*".
[158] Nas citações que aparecem daqui por diante, os termos entre colchetes são do autor do artigo.

(de)te(é)m, compõe uma passagem (paisagem) paradoxal. Dramaturgia é fluxo, afluências, confluências, caminhos, passagens, rios, mas é também paradouros, poços artesianos ou lagos. É o desejo que se oferece à presença e ausência. Tal como nos diz Gerald Siegmund, é uma ausência compreendida:

> [...] como uma força contínua no desempenho cênico e nas suas estruturas simbólicas e representativas, uma força que faz a presença emergir e simultaneamente promove o seu esvaziamento, para fazer a presença da ausência ser sentida (2007, p. 85)[159].

Ausência que joga com o desejo, o lugar em que não estou e me projeto (mergulho) nele. Em seu artigo, Siegmund enfoca a dança, porém tal ausência também pode ser pensada na facção de um texto, enquanto dançar de palavras, ações, moveres diversos. Moveres esses promotores do estranhar que "é capaz de reabrir o espaço ocupado por imagens [e palavras] consumíveis que bloqueiam meu [nosso] acesso ao mundo e ao simbólico, libertando o meu [nosso] desejo em direção ao Outro" (SIEGMUND, 2007, p. 84)[160].

MESTIÇAGENS. HIBRIDAÇÕES. TRANSGÊNEROS DRAMATÚRGICOS

A dramaturgia contemporânea perfaz curvas, desvios e sinuosidades. O diálogo não contempla somente a fala consecutiva. Muitas escrituras põem em jogo as relações com o dentro e o fora do texto, com o leve e o pesado, com a água parada e a turbulência. Partilhando da imagem que Agabem (2009) compõe quando aborda o contemporâneo, poderíamos ler a ação como um fluxo (intervalo) que se situa entre o não mais e o ainda não. Dito de outra forma, ação é um acontecer que busca paragem naquilo que sempre escorre. Se ela ocorre no corpo, fluir é desapegar-se de si – da nossa imaginação – para advir outro.

No quadro de Leonilson, o mistério nos convida a adentrá-lo. *Mystérion*. Calar a boca. *Ministerium*. Trabalho. Adentramos num território em que palavra e imagem são equivalentes,

[159] No original: "[…] *as continuing force within the performance and its symbolic and representational structures, a force which at the same time makes presence emerge while all the time emptying it to make the presence of absence felt*".
[160] No original: "*It is able to re-open the space occupied by consumable images that block my access to the world and the symbolic by freeing me of my desire for the Other.*"

não há hierarquia. Desenhos que nos remetem a palavras icônicas. Palavras que morrem como a fluência do rio:

> Que elas [as palavras] têm vida própria e que são, portanto, mortais, é algo evidente para todo aquele que não se prende a um pensamento definitivo, de intenção edificadora [...]. Há, na temporalidade das palavras, um jogo quase poético de morte e renascimento (BAUDRILLARD, 2001, p. 7).

Há, novamente, a morte. A palavra deságua em outro rio e se transforma. Imagem da palavra. Palavra da imagem. Imagem pura. Palavra pura. Dizer e (des)dizer. Escrever. Ato que implica o outro, que convida um a desaguar no outro. O dizer direto do atuante ao espectador, sem a intermediação de um personagem.

Poderíamos fazer um exercício de imaginação entre a tela de Leonilson e os gêneros que fluem (se mesclam) num texto contemporâneo. Diante da paisagem, posso recuar, tomar distância e fruir a organização das imagens, uma pletora de rios e acontecimentos que me propõem diversas entradas. As imagens nos lançam para além do recorte enquadrado, enviando-nos à desembocadura, um épico abocanhar em direção ao oceano. Na dimensão de uma peça, seria a eclosão de um território extratexto. Seria a expansão dos acontecimentos, cenas geradas pelas fricções das imagens que rompem a moldura. "A partir do momento em que há cena [paisagem], há olhar e distância, jogo e alteridade" (BAUDRILLARD, 2001, p. 29). A linguagem épica é tomar (revelar a) distância, é mostrar em/a ação a síntese das miríades de imagens, ou seja, 'mostração'. Ao me aproximar um tanto mais do universo da obra, posso instaurar a esfera dramática, promovendo um recorte espaço-temporal na paisagem que ilumina os sujeitos (rios, lago) constituintes. Componho um diálogo, que é fundado num conflito entre rios-sujeitos ou lago. Um mergulho na ação (fluxo) interior desses 'personagens' que se projeta numa exterioridade, afecção que cria um tensionamento motriz. Razão e emoção estão postas em jogo. Aproximo-me ainda mais do quadro e deixo-me ser tragado por um pulsar (tal como a música) de um aspecto ou uma figura do conjunto de imagens. Sensação e sentimento, imersão na obra. Sensibilidade direta com o objeto. Sintetizando o exercício da imaginação, teríamos: recuo/distância (épico); margens/diálogo (dramático) e mergulho/sensação (lírico).

A dramaturgia possibilita um trânsito experenciado no fluir da matéria actante. Como os rios de Leonilson, a dramaturgia contemporânea pode ser parda ou turva. Promove confusão

dos sentidos. Afasta-se de qualquer nomeação convencionada ou porta um nome que a identifica. Algumas dramaturgias operam na visualidade, outras buscam as camadas subterrâneas. Dramaturgias-água que se moldam ao recipiente que as contêm. Sinalizam uma articulação pós-gênero, esfumaçando o real e o ficcional. Distanciam-se de uma identidade fixa, uma paleta de cores em que branco(a) é possibilidade e não hegemonia. Um rápido olhar nos revela que hibridação, mestiçagem, mistura, mixagem, sampleagem e creolização congregam múltiplos sentidos, não se restringindo à fatura (aos procedimentos constitutivos) das dramaturgias, mas expandindo-se para outros mundos. Não se trata de somente compor estruturas híbridas, mas de se deixar atravessar pelo outro, estranho e diferente, distanciando-se de uma postura corroída por uma imposição que tenta afastar outros aportes dramatúrgicos.

UM CAMPO EXPANDIDO

Dramaturgia, dramaturgista e dramaturgismo são possibilidades que se referem aos modos de pensar o 'fazer dramaturgia'. Pavis (2011) e Danan (2010) mencionam duas acepções que o termo dramaturgia apresenta. Uma diz respeito à composição (fatura) de uma obra/texto; a outro, ao movimento do texto à cena, à escritura cênica. No segundo sentido, ela pode estar a cargo de uma pessoa como objeto daqueles que participam do espetáculo, envolvidos por um estado de espírito dramatúrgico que permeia todos, como referido por Bernard Dort (1986).

A dramaturgia que ocorre numa acepção expandida, abarca outros campos, busca tessituras que extrapolam o teatral pensado de forma estrita. Sob essa perspectiva, Sanchez (2001) propõe pensar a dramaturgia (e não o texto) como uma costura (uma mediação) de três instâncias: teatral (espetáculo, público), atuação (ator, espectador) e drama (ação que constrói o discurso). Desse modo, falar em dramaturgia na contemporaneidade não se limita ao compositor de textos/obras ou ao ofício do dramaturgista, seja ele interno ou externo ao processo de concepção do espetáculo, e configura um dramaturgismo que suscita questões (perspectivas) que vão além das artes da cena, contaminando outros domínios.

A CIDADE I

A cidade se apresenta não apenas como o local da cena, mas como o espaço gerador de dramaturgias, possíveis costuras artísticas, entre outras. O fato de a cidade constituir material de dramaturgia não é exatamente uma novidade, porém, no nosso tempo, a forma de abordá-la e enfrentá-la adquire outros contornos. Questões como espaços público e privado, zonas de exclusão, trânsito de identidades, táticas e controle sobre o cidadão, multidão e diferença, contraposição a matrizes heteronormativas e corporeidade, afinidade ou identificação são, por exemplo, tanto material (ficção) e matéria (realidade) da cena. Esta se constitui na e a partir da cidade. Logo, a dramaturgia traz à luz o visível e o invisível, as superfícies, as espessuras e os subterrâneos das cidades. A paisagem urbana da metrópole propõe múltiplas entradas, começos (escolhas) que se configuram como atos políticos. O artista visual Eder Oliveira, ao mergulhar o seu olhar para compor suas paisagens na cidade de Belém, nos diz: "fui buscar o anônimo na classe popular, na base da pirâmide, o caboclo que tem traços de negro, de índio e do colonizador branco". São "imagens 'impuras', nunca posadas", prenhes da fricção dramatúrgica revelada no (e pelo) espaço da pintura e cidade grande, a qual "não tem espaço para todo mundo" (*apud* MARTÍ, 2014, p. E1). O cerne da dramaturgia é o espaço (territorialidades), seja na cena ou na cidade.

Em seu artigo sobre a dramaturgia no campo expandido, Sanchez cita o arquiteto Toyo Ito quanto à implicação da cidade com as concepções dramatúrgicas na sociedade burguesa. Se, no século 19, a sala de estar era o espaço burguês por excelência da cena e da vida cotidiana, a partir dos anos 1980, novas configurações foram sentidas nesse dispositivo. Conforme Ito (2000), habitamos duas cidades: uma como objeto material, que é uma presença sustentada por objetos físicos, e, frente a isso, há uma cidade como fenômeno. Uma cidade virtual como acontecimento, que não se pauta pela ordem de tempo e espaço estáveis tal como se verifica em uma cidade como objeto material. Tampouco há hierarquias, com uma expansão topológica quanto ao espaço e ao tempo, colocando em questão o fixo/estático (2000, p. 116). Na cidade como fenômeno, ainda conforme o arquiteto, o corpo se embriaga e se dissolve na sua

constituição imagética. Habitá-la é realizar colagens, trafegando de um lugar a outro, transitando entre a ficção e a realidade.

A partir dessas questões que o arquiteto postula, aproprio-me de sua escritura para elaborar um rápido exercício dramatúrgico, uma partitura de ações que desenha o transitar de *una muchacha nómada en las calles de Tokio*. Ao longo de um dia, a garota se desloca pela cidade de Tóquio – poderia ser também Belém –, e perfaz em seu trajeto, na 'cidade material'/'cidade fenômeno', uma colagem (dramatúrgica) dos fragmentos do espaço urbano: a sala de refeições é o restaurante; o seu armário é a *boutique*/*shopping*; o corpo é esculpido na academia; o jardim é o clube esportivo; a sala de estar é o café-bar ou o teatro. Conforme Ito (2000), os fragmentos da casa são realizados estrategicamente nos espaços comerciais e se exportam à casa, que se converte numa colagem de espaço simulado. Comportar como atores ou senão atuar como espectadores. Espaço fluido de ida e volta, entre ficção e realidade. Desse modo, compor dramaturgias é realizar fissuras neste dispositivo visível/invisível que flui incessantemente, é tecer ocupações nos espaços esvaziados pelo capital, é criar objetos táticos para não ser tragado pelo caudal do consumo.

A CIDADE II

Em suas paisagens, as cidades compõem dramaturgias da contradição, nas quais, por exemplo, 'enclaves fortificados' são pretensas ilhas conviviais, condomínios que se travestem de *malls* com seus espaços *gourmet*, *fitness*, *deck*, *hall* social, salão de jogos, saunas, quadras esportivas e garagens privativas. A linguagem híbrida desse apelo sinaliza o *status* (estrato) a que se aspira. As arquiteturas da gentrificação promovem a afluência dos (novos) ricos a regiões degradadas, transformando-as em espaços saneados e homogeneizados. Por outro lado, os excluídos dessa ordem, organizados em coletivos, instalam-se em edifícios vazios, compondo dramaturgias da ocupação, nas quais ocupar o vazio é revelar a presença daquilo posto à margem. Aquilo que não é visível e cruza a cidade de todas as formas embute, na leveza aparente dos objetos (das coisas), um peso, tal como já afirmaram Calvino (1990) e Donna Haraway:

> Nossas máquinas são feitas de raios de sol e elas são, todas, leves e simples, porque não passam de sinais, de ondas eletromagnéticas, de uma secção de espectro, um fragmento da imensa dor humana que é infligida cotidianamente em Detroit ou Cingapura (2009, p. 44).

Assim, as dramaturgias da contradição compõem paisagens em que o *high tech* e a miséria criam espaços de fricção, notadamente, nas metrópoles de alguns países asiáticos, americanos e africanos. São cidades (super) povoadas por dispositivos (humanos e eletrônicos) de todas as espécies, sob o primado da invisibilidade. Segundo Calvino, a pulverização da realidade se estende aos seus aspectos visíveis. "O conhecimento do mundo se transforma em dissolução da compacidade do mundo, na percepção do que é infinitamente minúsculo, móvel e leve" (1990, p. 20). Já Haraway pontua que "as máquinas modernas (...) estão em todas as partes e são invisíveis" (2009, p. 43). Lidar com o invisível na dramaturgia é tornar presente (emergir) essa invisibilidade de alguma forma, pôr em relevo essas questões.

ESCRITURA I

O território da ação supera a acepção binária, que está assentada na ação e não ação. Para além dos aportes da dramaturgia, "certos dualismos têm sido persistentes nas tradições ocidentais: eles têm sido essenciais à lógica e à prática da dominação sobre as mulheres, as pessoas de cor, a natureza, os trabalhadores, os animais" (HARAWAY, 2009, p. 90). Retornando à dramaturgia, observa-se que a ideia de ação envolve diversas formas de afetos e múltiplas possibilidades de constituição, superando a postura que a dimensiona contraposta ao drama. Não levar em conta, de forma estrita, a sua etimologia – ação dentro de um sentido único proveniente dos gregos (ou a eles atribuída) – tem sido testada por dramaturgos. Dizer que Beckett propõe um teatro da não ação é tomar como contraparte a ideia de ação aristotélica, por exemplo. Os conceitos de ação, movimento e outros mais, na contemporaneidade, formam desenhos dramatúrgicos singulares que podem atuar em rede e não somente a partir de um centro irradiador. A ideia de ação pode advir da escultura, da música, da dança, do próprio teatro e de outros campos que compõem um território de distintos afetos. Dessa forma, ação qualifica

um determinado campo da dramaturgia, mas não toda dramaturgia. Em Butes, Quingard invoca Aristóteles quando aborda a ação:

> Aristóteles acrescenta: que não seja mais possível àquele que lançou a pedra recuperá-la, não impede que ele tivesse o poder de não lançá-la nos ares. O princípio da ação está nele, e não no tempo enquanto meio no qual a força arrasta depois de surgida. Não é o 'princípio da ação' que está nas mãos daquele que vai lançar a pedra, mas o próprio 'começo' (2013, p. 42).

Desse modo, ação se torna um pressuposto (um dado) e não o 'princípio' para compor uma dramaturgia, dado que o princípio é o 'começo'. Talvez seja por isso que sempre queiramos voltar à origem, pois de lá emergem todos os possíveis e a escolha de um deles conduz os outros para o escuro. Se a estrutura for linear, almejaremos a sua reversibilidade; mas se for múltipla, buscaremos outros fragmentos primordiais. Lepecki cita que "a tensão em que atua a dramaturgia é a que existe entre um terreno confuso de dispersão como ponto de partida e um terreno de coesão fragmentária como ponto final" (2001, p. 172). Tal dispersão que poderíamos entender como confusão, tal como postada no quadro de Leonilson: 'todos os rios levam a sua boca'. Um 'texto' é um [acon]tecer, e tudo acolhe: uma narrativa, uma fábula, uma história, uma sensação, uma experiência, uma intensidade e, ao mesmo tempo, nada disso, buscando outra coisa. Falar de dramaturgia é arquitetar sínteses. Ao mesclar as origens grega e latina, síntese se torna complexidade, uma espécie de vestimenta de banquete, justaposição, composição literária ou musical, mistura. Portanto, é compor um traje para um corpo ou um prato que maravilha os sentidos.

ESCRITURA II

A multiplicidade caracteriza igualmente os modos de elaborar escrituras. Os processos colaborativos propõem estabelecer uma horizontalização das funções, meandros que levam à boca (cena). No seio dos nominados coletivos, a facção dramatúrgica é realizada em variados matizes. Nem sempre a pretendida democracia se verifica de fato, o que não invalida as tentativas e as práticas efetivas nesse processo. Percebe-se uma gama no fazer/trabalho do dramaturgo/dramaturgista, que tanto pode estar interno ao processo do grupo, como pode

exercer a operacionalização da dramaturgia (a crítica interna do processo), situado fora do coletivo. No primeiro caso, invocamos a prática de Brecht; no segundo, a de Lessing.

Se a escritura resulta do agrupamento, no qual o dramaturgo está mergulhado, como provocador (ou supervisor) das ações concebidas pelos integrantes, o procedimento pode gerar uma criação coletiva, no sentido em que a tessitura é desenhada por todos. Pode também resultar um trabalho mais autoral, em que o dramaturgo (in)veste uma característica singular, apropriando-se do material e dele fazendo uma obra autônoma. Vale ressaltar que não há um modelo único com relação aos processos de escritura, elas se configuram mediante projetos acordados. Pode haver um determinado programa para a sua constituição, mas não necessariamente um *modus operandi* no qual se pauta. Logo, no universo de um processo colaborativo, poderíamos dizer que se dão processos colaborativos de escrituras, em que 'co-(e)laborar' a dramaturgia é articulá-la de modos distintos, tanto na fatura (levantamento) do material quanto na sua formalização. Grosso modo, poderíamos assim resumir: há o processo colaborativo que envolve as funções quanto ao espetáculo, nessas, advêm formas internas de colaboração, como já dito sobre a dramaturgia, ou seja, trata-se de um procedimento que é gerado em camadas.

A escritura contemporânea caracteriza-se ainda por uma prática autoral em composições dramatúrgicas individuais, as quais podem estar vinculadas a um grupo ou serem desenvolvidas num trabalho solitário (autônomo). Em alguns casos, poderíamos falar de um dramaturgo, que é o articulador do processo de encenação, ou de um encenador-dramaturgo, o qual atua como criador do texto e, eventualmente, como dramaturgista, tal como vem exercendo, em alguns trabalhos, Márcio Souza, no Teatro Experimental do Sesc (TESC) de Manaus. Essas combinações, entre outras, despontam na ambiência contemporânea.

Quanto à finalização de uma escritura textual, podemos pensar em 'texto anterior' (ou pré-texto), no sentido da obra que o encenador, em parceria com um dramaturgista ou conjugando em si as duas funções, trabalha a sua passagem à cena. Outra possibilidade se caracterizaria como 'texto-posterior' (pós-texto), cuja escritura é feita após a fatura cênica, dramaturgia gerada na cena que é configurada como texto posteriormente. No primeiro caso, temos uma proposta desenhada, um material de jogo a ser trabalhado junto com os demais; no

segundo, uma espécie de posta em texto da experiência. Porém, isso não inviabiliza convertê-lo num 'pré-texto' para outra possível montagem.

A presença autoral vem se desenvolvendo (transformando) em paralelo à aparente prevalência das práticas colaborativas. As demandas de uma autoria em coletivos, ou no coletivo, geram uma série de processos que aportam escrituras de diversas feições e modos operacionais. O fato (talvez, o feito) é que a dramaturgia contemporânea se posiciona como parte do processo, seja colaborativo ou de autoria individual, distanciando-se de uma prática em que o autor/dramaturgo permanece (quase) alheio. Em "*Quem matou Sam*", autoria de Paulo de Moraes e Maurício Arruda Mendonça, três personagens com apelido Sam (uma juíza, um palhaço e um enfermeiro) se entrelaçam numa estrutura, de base realista, que se torna mais complexa à medida que pontos de vista sobre um assassinato vêm à tona. Encenada por Paulo de Moraes, a peça ganha corpo na ambiência da Cia Armazém de Teatro, no Rio de Janeiro. Já "*Beije minha Lápide*", de Jô Bilac, autor de textos como "*Limpe todo o sangue antes que manche o tapete*" e "*Rebu*", foi concebida em colaboração com os atores e a direção. O cenário, um cubo de vidro, deu origem à peça, resultando numa escritura criada a partir de um objeto. Mário Bortolotto é um autor com uma parcela significativa de sua dramaturgia vinculada ao grupo Cemitério de Automóveis. O paraense Dênio Maués, em "*Escandinavos*", compõe um trabalho autoral, o qual envereda por uma estrutura contaminada pelo romance, e diferentemente dos três autores citados, integra um grupo composto apenas por dramaturgos. Seja individualmente ou em associação a um coletivo, a dramaturgia contemporânea brasileira demonstra sua vitalidade e multiplicidade de abordagens, trazendo temas que tocam nossos corpos em todos os sentidos. São dramaturgos (poetas) contemporâneos, são filhos do teatro.

Contrariamente ao pipocar veiculado na *web*, as dramaturgias *pop-up* não fazem parte de uma tentativa de *phising*. Não buscam convencer alguém a divulgar informações confidenciais, sejam financeiras ou pessoais. As janelas abertas por essas dramaturgias criam vírus anti-*pop-up*, no sentido em que a sua tarefa é contaminar janelas que se abrem na tela-mundo ao consumo desenfreado, à venda indiscriminada, à transformação de todas as coisas em mercadorias. A dramaturgia caracteriza-se pela ruptura da normalização e dos discursos bem-intencionados. O espocar põe em xeque o cheque *pop-up*. Ela rechaça a pletora de imagens

esvaziadas e as palavras etiquetadas, não são propagandas, mas aberturas ao imprevisível. É um procedimento épico que interrompe a naturalização do mundo.

Por fim, deve-se ainda ressaltar que a dramaturgia formulada pelos coletivos teatrais é um rio que envolve outros na fatura do território cênico. Em muitos casos, discorrer sobre um processo de encenação é abordar a composição de seminários, de publicações, de *workshops*, de ações políticas numa determinada comunidade, cujos trabalhos poderíamos pensar como 'dramaturgia expandida', dado que a costura de todo esse material é que resulta a voz (a boca) do(s) autor(es). Assim, todos os rios levam à dramaturgia, seja fluxo seja lago.

ESCRITURA III

As dramaturgias contemporâneas abraçam e rechaçam a fábula. Das múltiplas maneiras de narrar/contar, emergem histórias que nos atravessam sob diversos influxos. A riqueza do nosso tempo reside na possibilidade da fruição de uma história e/ou na experimentação de intensidades que agem sobre o sujeito, e de dramaturgias que buscam na materialidade da cena o substrato que move o espírito do espectador. Algumas dessas residem numa apropriação cênico-dramatúrgica do pensamento deleuziano. Tais experiências se assentam na duração e no arranjo de elementos dramatúrgicos tomados em sua percepção real e imediata. Dispositivos cênicos que invocam a palavra, o espaço, a luz e se endereçam não exatamente "ao logos, mas aos sentidos" (LYOTARD, 2015).

Quando se distancia da fábula, o jogo com o espectador pode não contemplar a memória como suporte para a fruição da cena. O que sucede numa cena não necessariamente depende da ação mnemônica do espectador quanto ao evento antecedente. Afastamo-nos de uma linha do tempo, da consecutividade das ações, e adentramos nas geografias das simultaneidades, potencializando o aspecto sensível. Dramaturgia que se organiza como corpo composto por intensidades móveis, e não por partes (remontando à ideia de um corpo sem órgãos).

ESCRITURA IV

A sensibilidade direta com aquilo que nos é dado para vivenciar convoca uma dramaturgia da impermanência, que se esvai (e ao mesmo tempo permanece) na intensidade e consumição postas em jogo, no fogo que tanto advém da combustão quanto do movimento da chama.

ESCRITURA V

A escritura de um texto (uma peça) traz algo que envolve sedução. Existe um trabalho que é dado a ver (passar por uma experiência) e outro que faz parte desse e atua (ou permanece) num terreno não visível. O escuro não tem exatamente relação com o esconder para não ser visto, mas sim com a ausência que perpassa o que é visto. Uma espécie de convite para mais aquém ou além. É nessa perspectiva que podemos ler parte da dramaturgia cênica de Roberto Alvim, suscitando entradas no jogo que problematiza a hierarquia da visão, da miríade de imagens inócuas a que estamos submetidos. A imagem que a pessoa não vê faz com que ela se mova, na tentativa de perceber a ausência de um rosto. Corpos se convertem em silhuetas atuando num espaço que perde os limites visíveis. Sob esse aspecto, escrever tem certa relação com a sedução. Engendrar arquiteturas dramatúrgicas para capturar (de modo estranhado) o espectador (a pessoa). Tal como nos diz Baudrillard (2001), a sedução é um jogo com o desejo:

> A sedução é um desafio, uma forma que tende a perturbar as pessoas no que se refere à sua identidade, ao sentido que esta pode assumir para elas. Elas aí reencontram a possibilidade de uma alteridade radical (p. 25).

ESCRITURA VI

Podemos ainda pensar na matéria que recusa ser expressa como dramaturgia, naquela que brota liberta de todas as amarras.

ESCRITURA VII

Dramaturgia de código de barras

Citação dramatúrgica a partir da arquitetura de Toyo Ito.

> A arquitetura [Dramaturgia] é a criação de um dispositivo que produz fenômenos. Não se trata de existir como tal fenômeno, mas de que a própria substância produza e garanta os fenômenos. Uma arquitetura [uma dramaturgia] deve ser um dispositivo que produza paisagem, que faça visível o fluir das coisas invisíveis, como o ar, e que indique a atuação humana [...]. Uma arquitetura [dramaturgia] como um sistema que não possua nenhuma expressão morfológica por si mesma e que, sendo sumamente simples, possa emitir diversos significados (ITO, 2000, p. 130).

ESCRITURA VIII – ENTRE A MURTA E O MÁRMORE

Por fim, é possível conceber uma dramaturgia no Brasil alimentada pela perspectiva ameríndia, que não se deixa solidificar, inverte paradigmas, não se contém e não se amolda. Há um transbordamento do território que ela cria. Portanto, são dramaturgias que se configuram na diferença:

> entre um ser que está sempre em constante transformação, em deformação contínua, como um vegetal. E outro que é uma pedra que é estática. Quer dizer, você dá a forma de fora. E a forma, uma vez dada de fora, é imposta sobre a matéria. Há uma separação nítida entre forma e matéria. E o outro no qual a forma e matéria estão imbricadas, e que – no fundo – a árvore sempre ganha. Porque por mais que o jardineiro esteja cortando – ao menos que você corte as raízes – a árvore vai continuar a tomar o seu próprio rumo. E na verdade o que se fez com a maioria dos povos foi cortar a raiz. Arrancaram eles pela raiz como forma a fazê-los parar de mudar. Isto é, deixar de ser eles mesmos, transformá-los em estátuas de mármore. E isso é um pouco a história da formação do povo brasileiro. Só que não deu muito certo, tanto é que o povo brasileiro continua inconstante, inconfiável, mutável, rebelde. Em boa medida. Não completamente. Mas ainda estamos muito longe de sermos disciplinados, ordeiros e obedientes como os povos europeus (VIVEIROS DE CASTRO, in AUGUSTO, 2014).

Ao compor dramaturgia, é preciso desenhar artifícios para escapar ao 'olhar inexorável da medusa' (CALVINO, 1990, p. 16). Uma possibilidade é o exercício da escuta, que implica o corpo e o além do corpo. É devir música. Talvez como dizem Pardo e Morey, em "*As vozes da água*": "às vezes a escritura ocupa o segundo tempo de um movimento (...) no qual a escuta se

entrega ao primeiro tempo. A escritura pode então assumir uma disposição ou instalar-se no intervalo que desenha esse ouvido tensionado num entre" [161] (2011, p. 89). A tensão entre o corpo e o mundo constitui o espaço para a criação de outros possíveis mundos, em que a escuta se faz dramaturgia.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo e outros ensaios.* Chapecó: Argos, 2009.

AUGUSTO, D. *Eduardo Viveiros de Castro: uma entrevista.* 2014. Disponível em: <http://danielaugustoblog.com/2014/09/15/eduardo-viveiros-de-castro-uma-entrevista/>. Acesso em: 23 mar. 2015

BAUDRILLARD, J. *Senhas.*Trad. Maria Helena Kuhner. Rio de Janeiro: Difel, 2001.

CALVINO, I. *Seis propostas para o próximo milênio.* Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

CRAIG, G. *Da arte do teatro.* Lisboa: Arcadia, 1963.

DANAN, J. *Qu´est-ce la dramaturgie?* Paris: Actes-Sud Papiers, 2010.

DORT, B. *L´etat d´esprit dramaturgique.* In: *Théâtre/Publique*, no 76 – Dramaturgie. Gennevilliers: Théâtre de Genevilliers, 1986.

HARAWAY, D. J. *Manifesto Ciborgue. Ciência, Feminismo e Tecnologia no Final do Século XX.* In: TOMAZ, T. (org.). *Antropologia do cyborg. As vertigens do pós-humano.* Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

ITO, T. *Escritos. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos.*Libreria Yerba/Caja Murcia, 2000.

LEPECKI, A. *No estamos listos para el dramaturgo.*In: BALESCO, M.; CIFUENTES, M. J.; ECIJA, A. (Orgs.) *Repensar la dramaturgia/Rethinking Dramaturgy.* Madrid: CENDEAC – Centro de Documetación y Estudios Avanzados de Arte, 2001.

[161] No original: "*A veces la escritura ocupa el segundo tempo de un movimiento binario en el que la escucha se entrega al primer tempo. La escritura puede entonces asumir una disposición o instalarse en el intervalo que dibuja ese oído tensado en un entre*".

LYOTARD, J. F. *O dente e a palma*. Tradução de Humberto Issao Sueyoshi e Tatiana Toledo. Disponível em http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57471/60466. Acesso em: 23 jun. 2015.

MARTÍ, S. *Sobre políticas*. Folha de São Paulo (Ilustrada), São Paulo, out. 2014, p. E1-5.

PARDO, C.; MOREY, M. *Las voces del'água. (Posfácio)*. In: QUIGNARD, P. *Butes*. Madrid: Sextopiso, 2011.

PAVIS, P. *Dicionário do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

QUIGNARD, P. *Butes*. Tradução de Verônica Galindez Jorge. São Paulo: Dobra Editorial, 2013.

SANCHEZ, J. A. Dramaturgia en el campo expandido. In: BALESCO, M.; CIFUENTES, M. J.; ECIJA, A. (Orgs.) *Repensar la dramaturgia/Rethinking Dramaturgy*. Madrid: CENDEAC – Centro de Documetación y Estudios Avanzados de Arte, 2001.

SIEGMUND, G. Experience in a space where I am not: staging absence in contemporary dance. In: BURT, R.; FORSTER, S. L. *Discourses in dance*, vol. 4, issue 1, 2007.

LITERATURA DRAMÁTICA NO AMAPÁ[162]

Romualdo Rodrigues PALHANO[163]
palhano@unifap.br

Este trabalho busca revelar aspectos da literatura dramática no Amapá, numa perspectiva histórica, com enfoque do século XVIII aos dias atuais. O que se apresenta aqui são dados esparsos que foram sendo localizados e analisados ao longo dos anos sobre a dramaturgia amapaense e consequentemente sobre o que se tem realizado na área do teatro no Amapá. Considera-se o pequeno teatro de madeira que havia em 1775, na Vila de São José de Macapá, como o marco inicial das manifestações dramáticas, em espaço fechado, no Amapá. Da mesma forma que, considera-se a dramatização da "Batalha entre Mouros e Cristãos", que desde o ano de 1777 vem sendo representada ao ar livre na Vila de Mazagão Velho, como marco inicial das manifestações dramáticas, em espaço aberto, no Amapá. Padre Júlio Maria Lombaerde, na década de 1920, fundou um grupo de teatro e criou a plateia de discursos. Nova perspectiva acontece na década de 1940 quando surge a poetisa Aracy Miranda de Mont'Alverne. Ela escreveu várias peças para o público infantil. Na década de 1960 mantém-se essa tradição feminina com as dramaturgas: Onorinha Banhos e professora Rizalva Amaral. Trata-se de uma pesquisa que não se esgota neste artigo; aqui presume-se a priori, seu começo.

Pouco se conhece sobre o Teatro no Amapá; em se falando de dramaturgia (o que trata este artigo) as informações se tornam ainda muito mais escassas. Se faz necessário saber, que a primeira obra que trata sobre o teatro no Amapá, é de minha autoria e foi publicada no ano de 2011 com o título "Artes Cênicas no Amapá – Teoria, Textos e Palcos". Surgiu a partir de vários artigos que escrevo em jornal local. Esta obra, enfoca os espaços teatrais; produtores teatrais;

[162] Este trabalho foi apresentado no VI Seminário de Dramaturgia Amazônida, realizado de 27 a 30 de maio de 2015, em Belém, Pará; na Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará.

[163] Licenciado em Educação Artística (habilitação Artes Cênicas), pela Universidade Federal da Paraíba; Mestre em Serviço Social (UFPB), com objeto de pesquisa voltado para teatro e comunidade. Doutor em Teatro pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO; Pós-Doutor em Teatro pela UFPB. Líder do Grupo de Pesquisa em Artes Cênicas (UNIFAP/CNPQ); coordenador do Núcleo Amazônico de Estudos das Artes Cênicas (NACE-UNIFAP). É professor dedicação exclusiva, nível Associado III da Universidade Federal do Amapá.

análise crítica de espetáculos apresentados no Estado; novela amapaense; arte circense e humor. É resultado de estudos do Grupo de Pesquisa em Artes Cênicas e do Núcleo Amazônico de Estudos das Artes Cênicas da Universidade Federal do Amapá - UNIFAP.

Prosseguindo com pesquisas voltadas para o teatro no Amapá, foi publicada em 2013, a obra "Teatro no Amapá: Artistas e Seu Tempo", também de minha autoria, que foi resultado de realização de entrevistas com artistas de teatro que haviam montado espetáculos nas décadas de 60, 70 e 80, e que na atualidade não havia nenhum registro sobre seus trabalhos voltados para o teatro no Amapá.

Do que se tem notícia, a primeira obra sobre dramaturgia amapaense foi publicada em 2012, intitulada "Cênico em Contextos: peças teatrais" do ator e diretor de teatro Daniel de Rocha, na intenção de socializar seus textos e consequentemente sua dramaturgia. Na ocasião, ele publicou sete textos de sua autoria. A segunda obra que também trata do referido tema, intitula-se "Dramaturgia Amapaense", de minha autoria (publicada em 2015) também resultado de pesquisa realizada pelo Grupo de Pesquisa em Artes Cênicas e Núcleo Amazônico de Estudos das Artes Cênicas da UNIFAP.

De fato, há um vazio documental tanto em relação à história do teatro no Amapá, como também ao que diz respeito à sua dramaturgia. Por outro lado, à medida que se vai pesquisando, vai-se revelando o vigor de um teatro que necessita urgentemente ser registrado e se tornar patente em nossas bibliotecas. Aliás, a realidade de nossas bibliotecas públicas e particulares carecem de material que informe à comunidade em geral; ao pesquisador e às pessoas de teatro sobre tema tão específico.

O que se apresenta aqui são dados esparsos que fui localizando e analisando ao longo dos anos. Na atualidade, o que se encontra em nível bibliográfico são abordagens isoladas e citações como em (BAENA – 1969); (BARBOSA – 1998); (BEZERRA – 2008); entre outros. No entanto, há evidências de ter havido desde o século XVIII, grande número de atividades teatrais, que não se restringiu apenas à capital, Macapá, mas principalmente em função da representação da luta dos "Mouros e Cristãos" na Vila de Mazagão Velho, cujas primeiras apresentações aconteceram no ano de 1777.

Todavia, entende-se que apesar desses registros e evidências, os monumentos e notícias na literatura corrente encontram-se muito dispersos, necessitando urgentemente serem catalogados antes que a incúria do tempo destrua o que resta dessas provas monumentais e documentais. Em função disso, este estudo busca elaborar caminhos que revelem os passos da dramaturgia no Estado do Amapá.

PRIMEIRO EDIFÍCIO TEATRAL

O marco inicial da colonização do espaço geográfico em que hoje se localiza a cidade de Macapá se encontra em duas construções fundamentais: em primeiro lugar a construção e inauguração da Igreja de São José de Macapá que se deu em 06 de março de 1761. E paralelamente a isso, a inauguração da Fortaleza de São José de Macapá que foi inaugurada em 19 de março de 1782. Atualmente, esses prédios permanecem presentes na imagem urbana da cidade.

Num caminho diferente em relação à outras cidades brasileiras, é interessante registrar o fato de que, quatorze anos após a inauguração da Igreja de São José, já havia um pequeno teatro na Vila. Isto implica dizer que, em 1775, sete anos antes da inauguração da Fortaleza de São José, já havia teatro no Amapá. Nessa perspectiva, poder-se-ia dizer que o teatro foi o segundo edifício da Vila de São José de Macapá. Por outro lado, em função de ter sido construído de madeira, infelizmente as intempéries da natureza o destruíram.

Este fato se torna evidente, de acordo com documentos localizados e que nos revela que em 1775 já havia um pequeno teatro de madeira na Vila de São José de Macapá, inclusive há registros de que o mesmo foi visitado por Mendonça Furtado. Conforme (BAENA – 1969; p.192):

> Visita o Governador (1775) a Villa e Fortaleza de Macapá. Entre os obséquios urbanos, que com elle pratica o Governador da Fortaleza, **teve logar distincto o Theatrinho, que para este festejo foi erguido debaixo de excellente disposição e aceio, e que assas lhe agradou.** Vê as Villas de Mazagão e Vistosa Madre de Deus. Volve à Cidade. Difunde pelos lavradores e Povoados Indianos melhor planta de arroz: e anima a indústria rural.

Como se observa no documento acima citado, o referido teatro havia sido construído especialmente para eventos e comemorações em honra à visita do Governador da Província do Grão-Pará, visto que na época o Amapá era parte integrante da referida província. Por outro lado, envolvido e entusiasmado com as apresentações que havia vista, o próprio governador, (Mendonça Furtado) determina a construção de outro teatro que deveria localizar-se no lado oriental do jardim do palácio, prossegue (BAENA – 1969; p.192):

> Encarrega a Antonio José Lande o desenho e a erecção de um pequeno Theatro bem ordenado junto ao lado oriental do Jardim do Palácio: e expressa-lhe nesse momento que nisto espera ver a mesma actividade e intelligencia que sempre tem manifestado no desempenho das difficeis obrigações inherentes a um Architecto'.

Salienta-se que até o presente momento, não há nenhum registro que determine quais textos dramatúrgicos foram apresentados nesse teatro. Mas, em função da construção da fortaleza, possivelmente ele se transformou também, num local de lazer para militares que se dedicavam à construção da mesma, visto que à época, a maioria dos moradores eram militares ou escravos. Considero este teatro de madeira como marco inicial das manifestações dramáticas, em espaço fechado, no Amapá.

BATALHA ENTRE MOUROS E CRISTÃOS

Por questões políticas e militares, em 1771 a coroa portuguesa traslada do Marrocos 136 famílias de afro descendentes. O espaço geográfico para que essas famílias pudessem se desenvolver sob a custódia do Imperador foi exatamente um espaço dentro da floresta amazônica que também ficou denominado de Mazagão. Esse grupo étnico chegou às terras do Amapá em junho de 1771. Seis anos depois, em 1777, essas famílias se reúnem e apresentam pela primeira vez a encenação da "Batalha entre Mouros e Cristãos". Manifestação que faz parte da Festa em homenagem a São Tiago e que basicamente é apresentada nos dias 24 e 25 de julho com membros da própria comunidade. A representação fundamenta-se no aparecimento de São Tiago como anônimo soldado que lutou heroicamente contra os mouros. Há 238 anos que a comunidade vem apresentando o referido espetáculo que acontece sempre ao ar livre, na última semana do mês de julho na Vila de Mazagão Velho.

Embora esteja sendo apresentada há mais de duas décadas, ainda não há registros de um texto dramatúrgico propriamente dito. Por outro lado, há um roteiro oral que é passado de forma tradicional de geração para geração. Esse roteiro, (espécie de *canevas*) que foi muito utilizado na *commedia dell'arte*... Sim! Poderá ser recuperado a partir de registros em jornais e obras de autores amapaenses que, de certa forma, revelam os passos da referida encenação. Outra forma, seria pesquisa in loco com filmagem e gravação das falas desse grande teatro de rua do Amapá.

De toda forma, o que há que se considerar é que a representação da "Batalha entre Mouros e Cristãos" da Vila de Mazagão Velho é o marco inicial das manifestações dramáticas, em espaço aberto, no Amapá.

DÉCADA DE 1920

Enquanto a representação da "Batalha entre Mouros e Cristãos" persiste sendo apresentada ao longo de mais de cem anos, não há nenhum outro registro do teatro do Amapá, a não ser a partir da década de 1920. É nesse período que tudo gira em torno do Padre Júlio Maria Lombaerde, proveniente da Bélgica, que em 27 de fevereiro de 1913 desembarcara em Macapá. Nas terras Tucujús, ele foi médico, farmacêutico, mestre-escola, religioso e mecenas na área cultural. Em 15 de fevereiro de 1918, fundou o Cine Olímpia, primeiro cinema de Macapá, de acordo com artigo divulgado no "Jornal Correio de Macapá, de 26 de fevereiro de 1918.

Consequentemente, Padre Júlio também contribuiu com o teatro amapaense, como consta na obra "Personagens Ilustres do Amapá". Em seus escritos, (BARBOSA – 1997; p. 207) afirma que, Padre Júlio: "*...criou o primeiro teatro educativo e religioso no dia 18 de julho de 1919; criou a plateia de discursos, onde ensinava os jovens a falar em público, recitar poemas e contar histórias...*" *p. 207.*

Este teatro educativo, do qual relata BARBOSA - 1997, surgiu principalmente a partir de uma preocupação de Padre Júlio; que era a desinibição das crianças e jovens aprendizes para atuar principalmente na liturgia da missa. Foi com este intuito, que ele fundou um grupo de

teatro com o objetivo de treinar os coroinhas de Macapá para prepará-los para o sacerdócio. Levando-se em consideração que, Padre Júlio Maria Lombaerde era religioso Missionário Sacramentino de Nossa Senhora, presume-se que os textos por ele montados, tenham sido especificamente ligados às passagens bíblicas e à religião católica. Hipoteticamente, alguns desses textos dramatúrgicos poderão ser localizados na Diocese de Macapá, entre outras das quais Padre Júlio tenha realizado seus trabalhos religiosos.

Em seu livro, BARBOSA – 1997, além da criação do primeiro teatro educativo, enfoca ainda que Padre Júlio criara a *plateia de discursos*, com o objetivo de ensinar os jovens a falar em público, recitar poemas e contar histórias. Pressupõe-se que esta *plateia de discurso*, funcionava como verdadeiro laboratório envolvendo, entre os coroinhas, aqueles que falavam e os que ouviam sob orientação do próprio Padre Júlio.

A partir do pressuposto, imagina-se que tanto as montagens do grupo de teatro, como também o trabalho realizado com a *plateia de discursos*, tenham tido como sede o espaço do Cine Olímpia, também fundado pelo próprio Padre Júlio em 1918.

DÉCADA DE 1940

Se por um lado, a década de 1940 foi um período da chegada de muitos circos a Macapá, por outro, há referências principalmente sobre o Barracão da Prelazia que era um local com palco, pertencente à Igreja Católica para comemorações e apresentações teatrais, que havia por trás da Igreja de São José, no formigueiro, bairro central da cidade. (BEZERRA, 2008, p. 25) relembra sua participação como ator, nesse espaço, no referido período:

> Tínhamos aula de catecismo, educação esportiva, de teatro como "o cordão do papagaio", exibido durante muito tempo lá nos palcos do barracão, onde o Noventa e Um fazia o papel de Bôbo da Corte e o Palóca (plebeu) apaixonado pela princesa, ouvia calado quando o bôbo dizia: "a princesa com um príncipe já é muito sofredora, imaginem como rainha com esta bomba voadora". E aí o Palóca explodia. Buuum!!! (era gordinho).

Aqui se percebe que, mesmo sendo um espaço religioso, o referido texto foge dos parâmetros referentes a uma ordem monástica. Pelo que relata BEZERRA – 2008, o texto tem

relação com rei, rainha, príncipe, princesas e bobo da corte, nos remetendo à idade média. O noventa e um de quem fala BEZERRA, era o apelido do ator Expedito Cunha Ferro. Uma questão a se considerar é que a partir da década de 1940 do século XX, inicia-se outro momento no que diz respeito à dramaturgia no Amapá, desta vez, tendo em vista indícios de uma dramaturga. No caso, a poetisa Aracy Miranda de Mont'Alverne, que chegou à Macapá em 8 de dezembro de 1942. Na obra Personagens Ilustres do Amapá – Volume II, página nº 76, 1998, de Coaracy Sobreira Barbosa encontra-se a informação de que ela escreveu várias peças infantis:

Há de se destacar a sua brilhante atuação como poetisa, declamadora, musicista, escritora e teatróloga. Lançou seu 1º livro "Luzes da Madrugada" em 1988; compôs várias músicas entre as quais o Hino do CCA; escreveu várias peças infantis...

No ano de 1963, Aracy de Mont'Alverne foi dramaturga, atriz e fundadora do "Teatro de Amadores do Amapá", como consta nos Estatutos do referido grupo, o qual tive acesso a partir de entrevista com o ator Claudelino Palheta Lobato. Sobre Cláudio Lobato, ver: "Teatro no Amapá: Artistas e Seu Tempo – 2013", de minha autoria.

DÉCADA DE 1950

A década de 1950 do século XX foi marcada com grande presença de grupos, companhias, atores e atrizes que vieram de vários locais do Brasil, apresentar seus espetáculos em Macapá. Esta fase marcou o auge do Governo de Janary Gentil Nunes, que fazia questão de trazer para o Território vários artistas reconhecidos nacionalmente.

Também foi o auge do Cine Teatro Territorial, prédio anexo à Escola Barão do Rio Branco. O poeta Alcy Araújo, assessor direto do governador, sempre envidava esforços para trazer Atores e Atrizes. Nesse ínterim, Procópio Ferreira e Bibi Ferreira estiveram em Macapá e se apresentaram no Cine Teatro Territorial. "As Mãos de Eurídice" de Pedro Bloch com o ator Rodolfo Mayer também esteve por aqui. Em 1957, é a vez do teatro rebolado do Brasil. BEZERRA – 2008, p 75, afirma que:

Em 1957, começou a chegar em Macapá as excursões das vedetes capitaneadas por Concita Mascarenhas e outras grandes musas do teatro rebolado do Brasil. Isso, penso, levou algumas delas a comentar com colegas aposentadas o grande mercado que se descortinava para casas de tolerância de luxo naquela cidade.

Desse período, infelizmente não há ainda nenhuma fonte segura que nos indique a presença de dramaturgos amapaenses ou mesmo de textos dramáticos. *Pluft o Fantasminha* de Maria Clara Machado foi montado pelo Grupo da União de Estudantes Secundarista do Amapá, com direção de Cláudio Barradas.

DÉCADA DE 1960

Nesse período, torna-se mais evidente a dedicação do sexo feminino à dramaturgia amapaense. Ciclo que se inicia na década de 1940 do século XX, com a dramaturga Aracy de Mont'Alverne. Na década de 1960 uma figura de importância foi Onorinha Banhos, mais conhecida como Vovó Doninha, que por muito tempo dirigiu um Grupo de Pastorinhas. Ela também escrevia textos e dirigia espetáculos teatrais com temas populares, que sempre eram apresentados na Sede do Trem Desportivo Clube, que funcionava como teatro e cinema. Vovó Doninha, como era conhecida, chegou a Macapá num circo e resolveu se instalar definitivamente na cidade. Na Sede do Trem dirigiu a peça *A Louca do Jardim*, cuja personagem principal foi interpretada pela professora Zaide Soledade.

Rizalva Amaral foi outra professora que iniciou muitos jovens em relação ao teatro nessa década. Ela montou vários espetáculos nas escolas por que passou; era diretora de teatro e escrevia textos teatrais com temas religiosos e sociais. No "Jornal, A Voz Católica, Ano II, de 20 de novembro de 1960, na 3ª página encontrei algo sobre atividades teatrais. Enfoca assim o referido jornal: *"assistimos a uma hilariante pecinha teatral levada às cenas e interpretada maravilhosamente pelas conhecidas artistas Nazaré e Elza Guedes, Maria Helena e Lucimar..."* Na década de 1960, o que se percebe é que Vovó Doninha escrevia textos com temas populares, enquanto que Rizalva Amaral escrevia textos teatrais com temas religiosos.

DÉCADA DE 1970

Nessa fase, inicia-se uma preocupação em registrar dramaturgicamente os espetáculos montados. Isto se dá a partir da presença de órgãos públicos como o Movimento Brasileiro de Alfabetização – MOBRAL, que promovia vários cursos na área das artes cênicas como: oficinas de interpretação, iluminação, impostação de voz, direção teatral, entre outros. Além disso, facilitava a presença de professores de outros estados para ministrar cursos e oficinas de teatro, como; Marizete Ramos proveniente de Belém e o diretor Luiz Otávio Barata para ministrar curso para nossos atores.

Além do teatro escolar e religioso que se fomentava, ainda havia o rádio teatro que era voltado para produção radiofônica de programas e novelas. A Rádio Difusora de Macapá exerceu papel de grande importância e uma geração foi se revelando na área do rádio teatro, como exemplo, a atriz Creuza Bordalo; o ator José Maria de Barros; Clodoaldo Nascimento entre outros. Nessa época, o rádio teatro tinha muita audiência. Essa turma de rádio atores, sem dúvida, influenciou novas gerações que passaram a se dedicar ao teatro. O atual "Grupo Língua de Trapo" que vem há mais de 20 anos apresentando a peça *Bar Caboclo* é resultado de uma dessas oficinas. Na ocasião, o referido texto começa a ser elaborado.

GRUPO DE TEATRO "TELHADO"

Foi o mais expoente e mais ativo grupo de teatro da década de 70 do século XX no Estado do Amapá. O Grupo Telhado montou os seguintes espetáculos: *A Mulher que Casou Dezoito Vezes*; *Antônio Meu Santo*; *Quem Casa, Quer Casa*; *Menino do Laguinho* entre outros. Faziam parte do Grupo Telhado os seguintes artistas: Marizete Ramos, Luiz Otávio Barata (diretores provenientes de Belém), Consolação Côrte Guimarães, Lineu Gantuss Camilo, Rosa que era conhecida como Rô, Benedito Trindade, Oswaldo Simões, Adaulete Barreto, Edi Prado, Fatinha, Eduardo Canto, Juvenal Canto e Edinaldo Ribeiro, entre outros. Professor Munhoz conseguiu trazer de Belém a diretora Marizete Ramos e o diretor Luiz Otávio Barata para contribuir com o nosso teatro e principalmente com o Grupo Telhado.

Em relação aos textos dramatúrgicos montados pelo Grupo Telhado, citaremos dois: em primeiro lugar enfocaremos sobre, *A Mulher Que Casou Dezoito Vezes*, montada em 1976, surgiu a partir de adaptação do cordel, *Dorotéia Carvalhal - A Mulher que Casou 18 Vezes*. O cordel é de autoria de Valeriano Félix dos Santos, sergipano de Palmares e foi adaptado para teatro aqui no Amapá, por João Augusto e quem dirigiu o espetáculo foi Marizete Ramos. Juvenal Canto que participou da mesma como ator e músico, afirma que: *A Mulher que Casou 18 Vezes* foi uma peça para registrar que aqui existia teatro, que aqui as pessoas também sabiam fazer teatro e foi uma peça que trouxe muito público para o teatro.

Já o texto *O menino do Laguinho* surgiu a partir de discussões e de um trabalho coletivo do Grupo Telhado. Resume-se na história de um menino que vai assistir à apresentação do Marabaixo no bairro Laguinho. Na ocasião, a polícia chega e desconfiada, prende e tortura o menino. Nesse ínterim, a família do garoto passa a noite à procura do menino e perde a apresentação do Marabaixo. É o primeiro texto que traz à cena questões econômicas, raciais e culturais.

Salienta-se que esta pesquisa ainda está em andamento, portanto, os textos acima citados ainda não foram localizados. Por outro lado, entendemos que o bairro laguinho tornou-se um centro cultural na década de 1970 no Amapá. Talvez por uma questão de afirmação dos jovens daquele bairro, levando-se em consideração que outrora, os negros foram expulsos do centro da cidade e alojados no entorno de um grande lago que ali existia.

DÉCADAS DE 1980 E 1990

A década de 1980 passa a ser fortalecida principalmente com o incentivo do SESC que entra em cena promovendo vários cursos e oficinas, e motivando a juventude a fazer teatro. Notadamente, esse era um projeto do SESC nacional que se voltava naquele momento a promover e incentivar a cultura. O baiano Pedro Bastos Guerra foi trazido pelo SESC para ministrar oficinas e laboratórios para os jovens atores da cidade de Macapá. Nazaré Trindade, Cecília Lobo e Jonas Pinheiro Borges estiveram à frente do SESC/Amapá.

No ano de 1990 acontece a inauguração do Cine Teatro das Bacabeiras, que passou a ser o maior edifício teatral do Estado. Num primeiro momento, exerceu a função de teatro e cinema concomitantemente, no entanto, com o passar dos anos e em função dos projetores ficarem obsoletos, passou a exercer especificamente a função de teatro.

SÉCULO XXI

No ano de 2005 aconteceu o "Curso de Dramaturgia" ministrado pelo ator e diretor paulista, Calixto de Inhamuns. Este curso foi promovido pelo movimento de teatro organizado no Amapá. Em 2012 foi lançada a primeira obra sobre dramaturgia no Amapá: *Cênico em Contextos: peças teatrais*, do ator e diretor Daniel de Rocha, com sete textos de sua autoria, quais sejam: *O Virgem Ninho Real*, *O Bum da Educação*, *Marque um Zero Para Dengue*, *A Partilha Bailicuda*, *Todas & Todos (De Ouro na Pandemia)*, *Olhe o Trem* e *Açaideia* (*O Grito da Natureza*). Em 2015 aconteceu o lançamento da obra *Dramaturgia Amapaense*, organizada por Romualdo Palhano, com oito textos de autores do Amapá, sendo eles: *Uma Cruz para Jesus* – Amadeu Lobato; *A Fadinha Aprendiz* – Celice Pereira; *Eugênio da Camisinha* – Daniel de Rocha; *Um Velório no Brasil* – Geovane Coelho; *O Lendário Poço do Mato* – Jhou Santos; *Um Vampiro no Meio do Mundo* – Paulo Gil; *O Mestre Automobili* – Solange Simit Tenório e Adrian Simit Tenório e *A Caminho de Belém* – Sílvio Guedes.

CONCLUSÃO

Considerando o que aqui foi exposto, pode-se afirmar que do século XVIII até a década de 1920 do século XX, ainda não foi possível localizar nenhum texto teatral, muito menos dramaturgos. Sabe-se que, no ano de 1775 já havia na Vila de São José de Macapá, um pequeno teatro construído de madeira. Esse espaço teatral revela-se como marco inicial das manifestações dramáticas, em espaço fechado, no Amapá. Por outro lado, não se conhece o que foi apresentado nesse teatro, nem em termos de espetáculos muito menos em relação à dramaturgia.

Em 1777 aconteceu a primeira encenação da *Batalha entre Mouros e Cristãos* na Vila de Mazagão Velho. Apesar deste espetáculo ser apresentado, tradicionalmente, ao ar livre há 238

anos, não há como apreciar esta dramaturgia, visto que a base principal da apresentação é de tradição oral. A *Batalha entre Mouros e Cristãos* é um espetáculo com tradição oral, portanto não há texto propriamente dito, mas existe uma espécie de roteiro oral que é passado de geração para geração. A partir de registros em jornais e obras de autores amapaenses que, de certa forma, revelam os passos da referida encenação, acredita-se que esse roteiro poderá ser recuperado.

Na década de 1920 surge a personagem do Padre Júlio Maria Lombaerde, que criou um grupo de teatro com a preocupação de desinibir crianças e jovens aprendizes para atuar especificamente na liturgia da missa e para o sacerdócio. Apesar de ser um homem cosmopolita, não se sabe quais textos Padre Júlio Lombaerde tivera escrito, mas pode-se afirmar que ele se apoiava em temas bíblicos e religiosos. Presume-se que os textos por ele montados, tenham sido especificamente ligados às passagens ligadas à religião católica. Existe a hipótese de que Padre Júlio, tenha escrito textos teatrais, mas que no momento ainda não são conhecidos.

A década de 1940 nos remete a dois fatos distintos: o primeiro, é a presença do Barracão da Prelazia que pertencia à Igreja Católica; era um espaço com palco e que servia para comemorações e apresentações teatrais. Aqui, foi encenada a peça "O Cordão do Papagaio", cujo texto revela uma trama entre reis, rainhas, bobos, príncipes e princesas, mas se desconhece sua autoria. O Barracão da Prelazia localizava-se atrás da Igreja de São José, no formigueiro, bairro central. Em segundo lugar, a presença da poetisa e dramaturga Aracy de Mont'Alverne, que escreveu vários textos para o público infantil. Textos esses que ainda não foram localizados.

A década de 1950 foi marcada por forte presença de grupos e companhias de fora e que estiveram aqui com o apoio da política cultural do Governo Janary Nunes que fez movimentar culturalmente o Cine Teatro Territorial, edifício por ele inaugurado em 1946. Artistas como Procópio Ferreira e Bibi Ferreira estiveram em Macapá e se apresentaram no Cine Teatro Territorial, da mesma forma que a peça *As Mãos de Eurídice*, texto de Pedro Bloch e interpretação do ator Rodolfo Mayer. Em 1957, começou a chegar a Macapá as excursões das vedetes capitaneadas por Concita Mascarenhas e outras grandes musas do teatro rebolado do Brasil. Vários outros artistas como Luiz Gonzaga, Dalva de Oliveira e Ângela Maria se apresentaram naquele espaço. Esse período demonstra um vazio em relação à textos amapaenses,

por outro lado, há registros da apresentação da peça *Pluft o Fantasminha*, de Maria Clara Machado, pela União de Estudantes Secundaristas, do Amapá. Desse período, não há nenhuma fonte segura que nos indique a presença de uma dramaturgia amapaense.

Já a década de 1960 marca o retorno da participação de mulheres dramaturgas como a professora Onorinha Banhos (Vovó Doninha) que escrevia e montava textos teatrais com temas populares. Sua base era um palco que havia na Sede do Trem Desportivo Clube, que funcionava como teatro e cinema. Outra figura de grande importância foi a professora Rizalva Amaral. Nessa fase, ela iniciou muitos jovens em relação ao teatro com montagens de vários espetáculos. Exercia a função de diretora e escrevia textos teatrais com temas religiosos e sociais. Lamenta-se que inda não se sabe o paradeiro desses textos.

Até a década de 1970, não havia no Estado do Amapá, a preocupação de se registrar dramaturgicamente o que se levava para o palco. Notadamente, isto ocorreu em função de alguns fenômenos como: a) a participação de órgãos que passam a motivar a prática teatral como, por exemplo, o MOBRAL; b) a presença de atores e diretores provenientes da cidade de Belém do Pará, como Cláudio Barradas, Luiz Otávio Barata, Marizete Ramos, entre outros. Esses fatores, em muito ampliaram a necessidade de se escrever textos dramatúrgicos no Amapá. Havia ainda a Rádio Difusora de Macapá e a Rádio Educadora de Macapá, que além de fomentarem o rádio teatro que era voltado para produção radiofônica de programas e novelas, por sua vez, abriam seus palcos para que artistas de teatro ali se apresentassem. Esses fatores, em muito contribuíram para que se iniciasse uma preocupação, por parte dos que aqui faziam teatro, em registrar dramaturgicamente o que estava sendo realizado no palco.

Nessa década, surgiu o "Grupo de Teatro Telhado", principal e mais ativo grupo de teatro da época. O Grupo Telhado montou os seguintes espetáculos: *A Mulher que Casou Dezoito Vezes*; *Antônio Meu Santo*; *Quem Casa, Quer Casa; Menino do Laguinho* entre outros. *Menino do Laguinho* torna-se o primeiro texto que traz à cena questões econômicas, raciais e culturais daquela sociedade. Apesar de ter sido fundado na década de 1970, os textos montados pelo grupo ainda não foram localizados.

A década de 1980, passa a ser fortalecida principalmente com o incentivo do SESC, que entra em cena promovendo vários cursos e oficinas e motivando a juventude a fazer teatro. No ano de 1990 acontece a inauguração do Cine Teatro das Bacabeiras, que passou a ser o maior edifício teatral do Estado.

No ano de 2005 do século XXI, aconteceu em Macapá o "Curso de Dramaturgia" que foi ministrado pelo ator e diretor paulista, Calixto de Inhamuns. Em 2012 foi lançada a primeira obra sobre dramaturgia no Amapá: "Cênico em Contextos: peças teatrais", do ator e diretor Daniel de Rocha, com sete textos do autor. Em 2015 aconteceu o lançamento da obra "Dramaturgia Amapaense", organizada por Romualdo Palhano, com oito textos de autores do Amapá.

Na atualidade, entende-se que o arsenal que nos mostra a dramaturgia amapaense revela-se em dois grupos distintos: o primeiro, em pequenos textos que sugerem uma ânsia de querer escrever para teatro; o segundo, textos maiores e mais maduros que demonstram melhor carpintaria teatral. Observa-se ainda tendências de criação desses textos, numa trajetória que segue do palco para a página, da oralidade para o papel, ou seja, a partir de um processo experimental de criação de roteiro e de ensaios, experimentos laboratoriais seguidos de apresentações, que evidentemente, com o passar do tempo passam a ser escritos e a longo prazo se transformam em textos dramatúrgicos propriamente dito.

REFERÊNCIAS

OBRAS

BAENA, Antonio Ladislau Monteiro. *Compendio das Eras da Província do Pará.* Belém; Universidade Federal do Pará. Coleção Amazônica, 1969. P 192.

BARBOSA, Coaracy Sobreira. *Personagens Ilustres do Amapá.* Departamento de Imprensa Oficial/APES/Secretaria de Estado da Administração - SEAD, Macapá, 1997.

BARBOSA, Coaracy Sobreira. *Personagens Ilustres do Amapá - Volume II.* Departamento de Imprensa Oficial/APES/Secretaria de Estado da Administração - SEAD, Macapá, 1998.

BEZERRA. Amiraldo. *A Margem Esquerda do Amazonas: Macapá.* Fortaleza; Premius, 2008.

CHARTIER, Roger. *Do Palco à Página: publicar teatro e ler romances na época moderna (séculos XVI-XVIII).* Rio de Janeiro; Casa da Palavra, 2002.

GOMES, Flávio dos Santos. (Organizador), *Nas Terras do Cabo Norte.* Belém: Editora Universitária/UFPA, 1999.

MARTINS, Benedito Rostan Costa. *Marabaixo, Ladrão e Gengibirra e Rádio – Traduções de Linguagens de Textos Culturais.* Tese de Doutorado apresentada na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Junho de 2012.

MIRANDA, Padre Antônio. *Padre Júlio Maria, Sua Vida e Sua Missão.* 2ª edição; Imprensa Oficial; Belo Horizonte, 1957.

PALHANO, Romualdo Rodrigues. *Entre Terra e Mar: Sociogênese e Caminhos do Teatro na Paraíba – 1822 – 1905*; João Pessoa – PB; Sal da Terra, 2009.

_____. *Fronteiras Entre o Palco e a Tela: Teatro na Paraíba – 1905 – 1915*; João Pessoa – PB; Sal da Terra, 2010.

_____. *A Saga de Altimar Pimentel e o Teatro Experimental de Cabedelo.* João Pessoa – PB; Sal da Terra, 2009.

_____. *O Teatro na Terra de Zé da Luz: Da União Dramática ao GETI;* João Pessoa – PB; Sal da Terra, 2011.

_____. *Artes Cênicas no Amapá: Teoria, Textos e Palcos.* João Pessoa: Sal da Terra, 2011.

_____. *Teatro no Amapá – Artistas e seu Tempo.* João Pessoa: Sal da Terra, 2013.

_____. *Arque com Arte – Cultura, Arte e Educação no Amapá.* Macapá: Editora da Universidade Federal do Amapá: 2013.

_____. *Curso de Teatro no Amapá: Concepções e Proposições para o Ensino Superior.* João Pessoa – PB; Sal da Terra, 2013

_____. *Dramaturgia Amapaense.* João Pessoa: Sal da Terra, 2015.

ROCHA, Daniel. *Cênico em Contextos: peças teatrais.* Macapá: AmazonGraf, 2012

JORNAIS

Jornal Correio de Macapá, de 26 de fevereiro de 1918;

Jornal A Voz Católica, Ano II, de 20 de novembro de 1960, 3ª página, Macapá-AP;

Jornal A Província do Pará, de 20 de junho de 1976, 2º Caderno, página 8. Belém do Pará – PA.

ENTREVISTAS

Claudelino Palheta Lobato – Macapá - AP, 15 de agosto de 2011;

Juvenal Antônio Pimentel Canto – Macapá –AP, 21 de setembro de 2011;

Professora Zaide Soledade Santos Silva – Macapá –AP.

SITES

pt.wikipedia.org/wiki/RodolfoMayer. Acesso: 24.08.2012. 10h32min.

rogeriosardela.blogspot.com. Acesso: 05.03.2013. 18h08min.

porta-retrato-ap.blogspot.com.br. Acesso 07.05.2014. 15h15min.

ESCREVER DRAMATURGIA HOJE: UMA EXPERIÊNCIA NO GRUPO CENTRO DE DRAMATURGIA CONTEMPORÂNEA

Denio MAUÉS[164]
denio.mv@gmail.com

DRAMATURGIA E PROXIMIDADE COM O PALCO

O CDC trabalha, basicamente, com dramaturgia autoral. O que, algum tempo atrás, se chamava "dramaturgia de gabinete", termo que recusamos porque "gabinete" traz um tom distanciado do palco e tudo o que fazemos é exatamente o contrário dessa distância, ou seja, o tempo todo, nos aproximamos do palco, das mais diversas maneiras: encenando nossos textos, fazendo leituras dramáticas de textos inéditos e realizando projetos com foco na dramaturgia.

O CDC teve seu primeiro texto encenado em 2009, *Jardim inverso* (reunião de três peças, uma de minha autoria, as outras duas de Drika Nery e Luis Eduardo de Souza). A partir daí outros projetos, coletivos ou individuais, chegaram aos palcos. O projeto coletivo mais recente foi a montagem do espetáculo *Arquitetura da dramaturgia*, em 2014, com quatro peças, sendo uma de minha autoria e as demais de Paula Autran, Luís Indriunas e Marcos Gomes.

Esses dois espetáculos tiveram processos distintos. *Jardim inverso* teve direção de Paulo Faria, do grupo Pessoal do Faroeste, que participou como diretor convidado. Os textos foram apresentados a Paulo, que concebeu o espetáculo (a ordem das cenas, a escalação de elenco, a iluminação) e convidou os três dramaturgos para acompanharem o processo de criação (leituras

[164] Denio Maués é dramaturgo e jornalista. Integra o grupo Centro de Dramaturgia Contemporânea, em São Paulo (SP). Tem seis livros publicados, entre literatura e dramaturgia, e também trabalhos na área audiovisual. Integro o grupo Centro de Dramaturgia Contemporânea (CDC), desde sua criação, em 2006, em São Paulo. Atualmente somos um coletivo de sete autores (integrantes do Centro de Dramaturgia Contemporânea (CDC), por ordem alfabética: Denio Maués, Drika Nery, Fabio Brandi Torres, Luis Eduardo de Sousa, Luís Indriunas, Marcos Gomes e Paula Autran) que produzem, discutem e pesquisam dramaturgia. A partir de algumas questões que considero pertinentes, desenvolverei o tema proposto ao VI Seminário de Dramaturgia Amazônida.

e ensaios). O CDC também atuou na produção e divulgação. *Jardiminverso* estreou no teatro N.Ex.T. e fez uma segunda temporada na Sede Luz do Faroeste.

Arquitetura da dramaturgia, ao contrário, teve quatro núcleos artísticos distintos: cada peça teve direção e atores próprios[165] (no total, quatro dramaturgos, seis atores e cinco diretores) e, juntos, formavam um único espetáculo, pensado para o local onde foi encenado: o Teatro Garagem, uma antiga casa no bairro da Pompeia. "Arquitetura da dramaturgia" ocupava diversos cômodos da casa (sala, sótão, quintal e cozinha) e o público circulava pelos ambientes, conduzidos por um dos atores.

Além da direção, as temáticas desses textos contribuíram para a unidade dos espetáculos citados. Tanto "Jardim inverso" quanto *Arquitetura da dramaturgia* apresentavam textos urbanos que, ora tratavam de temas mais subjetivos, ora dialogavam com o Brasil atual.

ESCRITA E CENA

A proximidade entre escrita e cena que venho experimentando, em trabalhos com o CDC ou em projetos individuais, tem trazido resultados extremamente positivos. Um deles é a possibilidade de descoberta de novos sentidos do texto, a partir da contribuição trazidas pelos diretores e atores. Para isso, considero importante também a escrita de um texto mais aberto que, sem abrir mão de seus objetivos, deseja que os demais artistas sejam criadores também e não apenas cumpram determinações que rubricas de ação ou intenção supostamente dariam.

Duas peças recentes de minha autoria caminham nessa direção, por acaso dois monólogos: *Escandinavos* (com Andrea Tedesco, direção de Nicole Aun) e *Espera* (atuação e direção de José Roberto Jardim). O processo de *Escandinavos* iniciou-se em 2013, com uma leitura dramática (em que, de uma peça originalmente concebida para dois atores, transformou-se em monólogo pela repentina impossibilidade de um dos atores, às vésperas do evento); depois,

[165] O espetáculo "Arquitetura da dramaturgia" foi composto pelas seguintes peças, por ordem de apresentação: "61 m²", de Luís Indriunas (com Roberto Leite, direção de Fabio Brandi Torres); "O mundo lá fora", de Denio Maués (com Bia Toledo e Eduardo Parisi, direção de Andrea Tedesco e Daniela Schitini); "O imperador", de Marcos Gomes (com Ricardo Gelli, direção de Rafael Bicudo); e "Na cozinha com a autora", de Paula Autran (com Adriana Londoño e Camila dos Anjos, direção de Kiko Rieser).

a encenação de uma versão pocket, de 15 minutos (apresentada no festival Satyrianas), seguida pela escrita do texto completo e sua leitura pública no Centro Cultural São Paulo, no final de 2014. A cada etapa, não apenas o texto avançava, como era discutido com direção e elenco. Agora, os ensaios para uma futura montagem só confirmam a relação de proximidade com a cena que a dramaturgia autoral pode e deve ter.

Em *Espera*, um texto sem nenhuma rubrica nem personagem definido, o diretor e ator José Roberto Jardim incumbiu-se da tarefa de descobrir quem é aquele homem que fala e qual universo lhe induz a dizer aquelas palavras ou executar aquelas ações. E como executá-las, de que modo e em que tempo. Como o personagem narra em terceira pessoa seus próprios movimentos, Jardim optou por gravar todo o texto e fica em cena com a narrativa toda em *off*. Eventualmente, seus gestos vão além do que é dito, criando novos sentidos ao texto e reafirmando que direção e elenco não apenas possibilitam que uma dramaturgia chegue ao palco, mas são parceiros que trazem contribuições fundamentais para o trabalho do autor.

A DRAMATURGIA AUTORAL HOJE

Nesta segunda década do século 21, a dramaturgia autoral se vê frente a duas situações: as diversas e sempre citadas crises do drama e o processo colaborativo, feito pelo teatro de grupo.

As crises do drama não são exatamente uma novidade. Quando se fala em "crise da fábula", "crise da personagem", "crise do diálogo", esses "problemas" já estão todos presentes em Beckett. E, de lá para cá, eles apenas se intensificaram até chegarmos a autores como Sarah Kane, com seu poético e fragmentado *4.48 Psicose*, que pode ser lido como um monólogo, mas que contém tantas vozes que admite mais de um ator. Coloco aspas em "problemas" ao me referir às crises do drama porque penso que essas "crises", ao refletirem a sociedade contemporânea, tornam-se benéficas para a dramaturgia e para o teatro, que vai buscar novas formas e conteúdos nessa mesma sociedade.

A segunda situação: o processo colaborativo. O teatro de grupo, onde o texto não tem necessariamente uma autoria identificada, é a forma teatral hegemônica hoje, no Brasil e, em

especial, na cena paulistana. Em alguns grupos, criou-se a figura do "dramaturgista" – o dramaturgo organizador do material que sair do processo coletivo daquele espetáculo.

Porém, penso que a situação hoje difere do momento que a dramaturgia viveu entre os anos 70 e 90, quando a chamada "criação coletiva" e, mais tarde, o "processo colaborativo" colocaram o texto teatral um tanto à margem do palco.

Além do fato de que os dramaturgos autorais não deixaram de produzir naquela época (Plínio Marcos, Lauro César Muniz, Leilah Assumpção), houve nos anos 90 uma retomada da dramaturgia de autor, quando surgiram na cena paulistana nomes como Aimar Labaki, Mario Bortolotto, Luís Alberto de Abreu, Samir Yazbek, Claudia Shapira e Sergio Roveri, entre outros. Nos anos 2000, esse movimento continuou com Newton Moreno, Bosco Brasil, Cássio Pires, Mario Viana, Paula Autran, Fabio Brandi Torres, Silvia Gomez, Claudia Vasconcellos, Paulo Santoro e tantos mais. Novos dramaturgos apareceriam no final dos 2000 e na década seguinte – e aí surge o CDC, em 2006, e também autores como Michelle Ferreira, Elzemann Neves, Ricardo Inhan, Paulinho Faria (Cia Contraponto), Cláudia Barral, Zen Salles e Alexandre Dal Farra, entre outros. Hoje, o que se vê em São Paulo, ao lado das peças de teatro de grupo, é uma grande produção autoral brasileira. Por vezes, um mesmo autor está em cartaz com três peças diferentes, ao mesmo tempo.

Porém, o processo colaborativo não é algo estranho ao CDC. Alguns de seus dramaturgos já passaram por essa experiência com diferentes grupos. No meu caso, tive a sorte de colaborar na dramaturgia da peça *Ingratidão*, do grupo Casa Laboratório, com direção de Cacá Carvalho. O trabalho com a Casa Laboratório durou cerca de oito meses intensos, em 2013, e resultou na peça apresentada em teatros do Sesc (Serviço Social do Comércio) do interior de São Paulo. O trabalho com a Casa Laboratório também possibilitou um grande aprendizado que levo para outros trabalhos.

OUTRAS FRENTES PARA A DRAMATURGIA

Além das encenações, o CDC vem buscando abrir outras frentes de atuação, como uma série de leituras dramáticas, não apenas de seus autores, mas também de convidados. No teatro da Cia Contraponto, realizamos, desde 2013, o evento *Drama Session*, com duas leituras por noite. Na Sede Luz do Faroeste, fizemos uma ocupação de três meses, também em 2013, executando a curadoria do evento Quintas do Triunfo, com dramaturgos brasileiros e portugueses. No teatro Fábrica, outras séries de leituras, uma delas de autores-atores, ou seja, atores que já escreveram uma ou duas peças.

Em 2012, o CDC realizou residência artística em Coimbra, no Teatro Académico Gil Vicente (TAGV), da Universidade de Coimbra: o projeto "Capitanias dramatúrgicas", contemplado em edital do Ministério da Cultura (MinC). O projeto teve, entre seus objetivos, estreitar os laços entre as dramaturgias contemporâneas de Brasil e Portugal e resultou na escrita de textos inéditos sobre a relação entre os dois países.

A escrita das peças teve acompanhamento de dramaturgos portugueses e supervisão brasileira de Samir Yazbek. Os textos foram mostrados em leituras dramáticas no TAGV, com atores locais, e, já no Brasil, no teatro Commune, no CEU Paz (Freguesia do Ó, região Norte de São Paulo) e na SP Escola de Teatro, durante o Festival Satyrianas 2012.

A publicação de peças sempre foi um objetivo do CDC, pois acreditamos que a divulgação de textos, no formato impresso ou virtual, possibilita, cada vez mais que a dramaturgia chegue a realizadores e públicos diversos. Em 2014, o grupo lançou a coleção "Palavras para Teatro" com sete livros (um de cada autor do grupo). O projeto foi selecionado no edital de Publicação de Livros – Coleção de Obras Inéditas do ProAC (Programa de Ação Cultural da Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo). Cada livro trouxe uma ou mais peças, inéditas ou em processo de montagem[166]

[166] A coleção "Palavras para Teatro" é composta por peças dos seguintes autores, em ordem alfabética: Denio Maués, *Escandinavos & Em caso de emergência quebre o vidro & Espera, São Paulo,* Editora Patuá, 2014; Drika Nery, *Um sol*

Em um projeto não vinculado ao CDC, publiquei a peça infanto-juvenil *Bullying: Que brincadeira é essa?*[167]. O mesmo projeto publicou a peça *Tirando um som*[168], de Marcos Gomes, Paula Autran e Roberto Morettho.

DRAMATURGIA PARA UM MUNDO FRAGMENTADO

Como "traduzir", com o texto teatral, um mundo cada vez mais fragmentado e, paradoxalmente, mais interconectado? Como discutir conceitos, quando a dramaturgia já há tanto tempo desconstrói e rompe cotidianamente com os pressupostos clássicos de ação, enredo, intriga, personagem, diálogo, verossimilhança? E como não discuti-los? Como falar em desconstrução sem mostrar o que estava construído?

Penso que o caminho é buscar dialeticamente a possibilidade dessa escrita contemporânea. Buscar o drama nas interrupções épicas. Buscar os personagens que agem naqueles que hesitam. Buscar os diálogos logicamente encadeados nas frases erráticas que não levam a uma resolução.

Tais situações ocorrem em peças recentes como *Casa* (do norte-americano Richard Maxwell, encenada no Brasil por Roberto Alvim), com seus diálogos dramáticos desencontrados e personagens que ainda mantém um vínculo familiar, porém de extrema fragilidade (apesar de se chamarem Mãe, Pai e Filho). Ou em *Noturnos* (do norueguês Jon Fosse, encenada no Brasil por Mario Bortolotto). Ou lá atrás, com Bernard-Marie Koltès ou Peter Handke. Ao mesmo tempo, Harold Pinter cria situações dramáticas muito reconhecíveis, sem abrir mão do incômodo de um estranhamento que não sabemos bem onde está. Mas está lá.

---

cravado no céu da boa & Esboço para uma quase paisagem, São Paulo, Editora Patuá, 2014; Fabio Brandi Torres, *A chance de uma bola de neve no inferno & Da natureza de fronhas e lençóis, São Paulo,* Editora Patuá, 2014.
Luis Eduardo de Sousa, *Ás de copas & Pretérito imperfeito, São Paulo,* Editora Patuá, 2014.
Luís Indriunas, *Eik tu, o que é que aconteceu & Um coração real, São Paulo,* Editora Patuá, 2014.
Marcos Gomes, *Luz fria, São Paulo,* Editora Patuá, 2014.
Paula Autran, *Nos países de nomes impronunciáveis, São Paulo,* Editora Patuá, 2014.

[167] Denio Maués, *Bullying: Que brincadeira é essa?*, São Paulo, Editora Paulus, Coleção Em cena, 2012.

[168] Marcos Gomes, Paula Autran e Roberto Morettho, *Tirando um som*, São Paulo, Editora Paulus, Coleção Em cena, 2012.

No Brasil, alguns exemplos são *Novas diretrizes em tempos de paz*, de Bosco Brasil, *Homens, santos e desertores*, de Mario Bortolotto e *Meio dia do fim*, de Paulo Faria, que cumprem seu papel contemporâneo, mesmo próximas do melhor drama tradicional, com dois personagens e ótimas retóricas. Em direção oposta, peças como *Agreste*, de Newton Moreno, *O céu cinco minutos antes da tempestade*, de Silvia Gómez, *Ficção*, de Leonardo Moreira/Cia. Hiato ou *Recursos humanos*, de Marcos Gomes avançam na forma, embora mantenham em comum com as três primeiras o vigor poético do texto dramático.

Ficamos habituados a pensar que as unidades de tempo-espaço-ação sobrevivem confortavelmente no "realismo" do cinema comercial de Hollywood e de grande parte das telenovelas brasileiras, com sua linguagem coloquial e temas atuais. Mas como dizer que Daniel MacIvor (autor canadense das peças, *In on it* e *Cine Monstro*, ambas dirigidas por Enrique Diaz no Brasil), com suas camadas dramáticas superpostas, não pode ser, em alguma medida, realista? Ou talvez exatamente por causa dessas camadas? *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, já propunha isso também lá nos anos 40.

E o que falar do tempo real das doze (12) horas de *Vigília*, peça de Cássio Pires que atravessa a madrugada com músicas tocadas na íntegra enquanto seus personagens sem sono e sem nome secam garrafas de vinho? *Vigília* é de um realismo poético que se deve muito a recursos do épico, com seu texto repetido quase como um mantra. O dramático também está lá, com os três atores em sua arena estilizada, eventualmente dialogando e executando ações cotidianas, como procurar comida na geladeira. A peça constrói um universo próprio e progride sem que uma ação necessariamente leve a outra, pois, muitas vezes, são fragmentos independentes da madrugada daqueles insones.

No fim das contas, o que é mais "verossímil"? As horas de insônia de *Vigília* ou uma viagem do Rio de Janeiro para Istambul feita em questão de minutos num capítulo de telenovela? Um diálogo aparentemente sem sentido entre um pai e um filho *Casa*, de Maxwell ou uma discussão rasteira, com expressões chulas do dia-a-dia? Dois mendigos que esperam um certo Godot ou uma vilã cruel e assassina?

PALAVRA-CHAVE: LIBERDADE

Vejo a dramaturgia contemporânea hoje, depois dos importantes e fundamentais movimentos feitos, em especial no século 20, como algo extremamente livre. E como não seria, depois de atravessar um período assombroso, com duas grandes guerras, uma bomba atômica, um holocausto, uma revolução russa, uma revolução sexual, ditaduras latinoamericanas, a invenção do jazz e do rock, a chegada à lua, o surgimento da Aids? Sem contar a Internet e sua avalanche de imagens, seus hipertextos e seus movimentos sociais, que nos dizem incessantemente que as hierarquias da informação caíram por terra.

Hoje, frente aos gêneros de que o teatro dispõe (tragédia, comédia, drama, épico, pós-dramático) e depois de tantas rupturas vividas, é impossível e reducionista não se trabalhar com algo menor do que a liberdade no ato da escrita. O dramaturgo pode escrever um texto autoral ou em processo colaborativo. Pode fazer uma tragédia nos moldes gregos ou um épico brechtiano. Mas também pode fazer uma comédia épica ou uma tragédia pós-dramática. O dramaturgo deve procurar o que melhor se adapta ao seu projeto.

E, de resto, o dramaturgo, se tiver sorte, pode aproveitar um dos grandes prazeres da escrita: a possibilidade de ver seu texto ganhar encenações diversas, com diretores e elencos diferentes, que sempre podem acrescentar uma nova qualidade ao trabalho e, por que não?, às escritas futuras do autor.

ENCENANDO GÊNEROS: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE PROCESSOS DE DRAMATURGISMO

Antonia Pereira BEZERRA[169]
apereira@ufba.br

O objeto deste ensaio é o processo de construção de uma trilogia sobre gênero Identidade, fundamentado em procedimentos dramaturgistas. Trata-se de um processo teórico-prático, resultante do meu atual projeto de Produtividade em Pesquisa, *Dramaturgia, Dramaturgismo e Memória: histórias de vida como modelos de ação* e que envolve professores e alunos da graduação e da Pós-graduação em Artes Cênicas, artistas profissionais e pesquisadores das Artes Visuais, da Música e da "Performance". Problematizando as noções de gênero, identidade, a partir de histórias de vida, o ensejo primeiro desta empreitada, consiste em instaurar uma prática de criação colaborativa em suas dimensões dramatúrgica e cênica, ancorando-se em memórias individuais e na metáfora do trabalho de Penélope[170], proposta por Walter Benjamin. A memória dos atores envolvidos no processo constitui o ponto de partida para um processo de criação que explora a lembrança e o esquecimento, com ênfase na reminiscência:

> Pois um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo que veio antes e depois. Num outro sentido, é a reminiscência que prescreve, com rigor, o modo de textura[171].

[169] Atriz e dramaturga, Doutora em Lettres Modernes, pela Université de Toulouse II, Le Mirail (1999) e Pós-Doutora em Dramaturgia, pela Université du Québec à Montréal UQAM (2006); Professora Associada IV da Universidade Federal da Bahia, integra os Grupos de Pesquisa DRAMATIS e GIPE-CIT e Coordena a Área de Artes na CAPES/MEC.

[170] Esposa de Ulisses que partiu para a Guerra de Tróia, retornando dez anos depois. Em uma das versões do mito, Penélope fazia os pretendentes esperarem que terminasse de tecer uma mortalha para o corpo de Laertes, pai de seu marido, antes de assumir algum outro compromisso, porém a desfazia à noite num trabalho interminável.

[171] Walter Benjamin: *A imagem de Proust* in Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 37.

A narrativa e a figura do narrador, elementos que me são caros e que constituíram objetos do projeto de pesquisa sobre alteridade, memória e narrativa, no triênio 2007/2009, ressurgem aqui com força e vigor, não mais na perspectiva de criação em torno de minhas memórias, e sim a serviço da memória do "outro" e num processo colaborativo que parte do estímulo à imaginação, para se chegar ao texto e à cena. A partir da história de vida dos atores, busca-se a construção de uma cena em que o testemunho da experiência de vida, através, portanto, da rememoração dos fatos, constrói a trama, o texto. A reaparição da figura do narrador se dá numa perspectiva similar a de um confronto com a leitura de um livro: a trama desenvolvida bem pode ser comparada a de um "livro vivo da personagem/ator/pessoa", narrador da história de vida, ressignificada em estrato de ficção. Nesse trajeto, somos confrontados às reminiscências das memórias, reminiscências erigidas em "inquietas sombras" do vivenciado, como uma espécie de *flashback*. Para solidificar tal trabalho sobre a *memória do outro* como pilar da criação dramatúrgica e cênica, não poderia me furtar à abordagem da dimensão política e social, abordagem esta que tem caracterizado minha trajetória como pesquisadora e conferido rostura à minha produção intelectual desde a conclusão do doutorado em 1999 – os ensaios e artigos sobre Boal, Brecht e Armand Gatti, são alguns exemplos.

As noções de gênero, identidade norteiam o trabalho com as reminiscências das memórias e trazem necessariamente à tona a noção de opressão. O trabalho com essas opressões rememoradas é feito na perspectiva de outra importante metáfora utilizada por Benjamin, para descrever a memória: o que fica são determinadas sínteses do muito vivenciado:

> [...] Estas teimam em aparecer, por vezes em flashes, numa espécie de incômoda estranheza familiar". [...] A História não pode se basear na linearidade do tempo, mas sim no trabalho da memória, o qual percebe afinidades e semelhanças, encontra as marcas do tempo no espaço: "A historiografia (...) deixa de ser a narração de uma história de sucessos (e *do* sucesso) e explode em fragmentos e estilhaços – vale dizer: em ruínas" [grifo nosso] [172].

[172] In Ler o Livro do Mundo - Walter Benjamin SELIGMANN-SILVA, M. São Paulo: Iluminuras. 2001, p. 256

Minha curiosidade pelo tema, para além das questões de ordem pessoal e política, é fundamentalmente determinada pela complexidade dos conceitos aqui em pauta e suas relações com a produção escrita e a criação cênica. Nesse sentido, outra problemática aqui suscitada, diz respeito às tensões que vão do processo colaborativo de criação dramatúrgica até sua concretude (e/ou completude?): a encenação. É nessa perspectiva que a presente investigação conclama, em sua praxis metodológica, as noções de dramaturgia, dramaturgismo; narratividade, epicidade, interrupção e "experiência do choque". Este *caminho para*, visa a validação das hipóteses levantadas tanto no processo da produção/construção colaborativa do texto/situação dramátic(a)o, quanto da produção/construção do espetáculo final. A ênfase é dada à encenação de narrativas pessoais, à produção e representação de histórias de vida que alimentam e motivam o debate acerca das noções de *gênero* e *identidade*. Como esses complexos conceitos se colocam no universo particular da pesquisa artística? Nesse percurso, assumo naturalmente o ponto de vista da encenadora e dramaturgista, da agenciadora e organizadora de materiais textuais, oriundos de uma dramaturgia colaborativa, entendida aqui na acepção de Jacó Gainsburg:

> [...] um tipo de criação em que o texto dramático não existe a priori, vai sendo construído juntamente com a cena, requerendo com isso a presença de um dramaturgo responsável, numa periodicidade a ser definida pela equipe. Nesse espírito, todo material criativo (ideias, imagens, sensações, conceitos) deve ter expressão na forma de cena – escrita ou improvisada/representada. Como consequência, a cena como unidade concreta do espetáculo *ganhará* importância fundamental no processo colaborativo[173].

DO PROCESSO COLABORATIVO: DRAMATURGIA OU DRAMATURGISMO?

Opção feita pelo Quê interrogar, surge a questão de Como interrogar, exigindo um sobrevoo sobre as noções de dramaturgia e dramaturgismo; apontando em que medida um ou outro procedimento, ou os dois ao mesmo tempo, são empregados na dimensão prática – da cena ao texto ou do texto à cena - desta investigação. A discussão de qualquer dos dois procedimentos pressupõe antes uma definição de mito ou fábula. Em seu Dicionário de Teatro, Pavis apresenta o verbete fábula através de sua construção histórica, classificando inicialmente

[173] Texto ou pretexto In Sala Preta, Revista da ECA/USP, V 1, nº 1, 2001, p. 86.

duas concepções opostas, a de fábula como material anterior à composição da peça e a de fábula como estrutura narrativa da história.

Nessa perspectiva, historicamente se pode distinguir três possibilidades de definição/delimitação da fábula:

1. Fábula como matéria;

2. Fábula como estrutura da narrativa;

3. Fábula como ponto de vista sobre a história.

Pavis relembra que *fábula* é a versão latina do termo grego *mythos*. O mythos é a matéria fundante, anterior propriamente ao assunto, construído este, por sua vez, no manejo do dramaturgo com a matéria original. É o "conjunto de motivos que se pode reconstituir num sistema lógico ou dos acontecimentos ao qual o dramaturgo recorre". Ressalte-se que os mitos explorados no âmbito desta enquete são extraídos da experiência (*ehrfarung*) e vivência (*erlebnis*) dos atores; são explorados na perspectiva da montagem e interrupção (*Unterbrechnung)*, em consonância com o imaginário e o potencial criativo dos sujeitos envolvidos (suas reminiscências, fragmentos de memória, rastros, lembranças); são fundamentados na técnica do collage, enfatizando a epicidade sem deixar de recorrer, quando necessário à lírica e à dramática com o objetivo de conferir à pesquisa uma dimensão cênica tão importante e impactante quanto a dimensão teórica. A todos estes conceitos retornaremos mais adiante. Voltemos à definição de fábula.

Para Pavis, a construção da fábula implica numa tomada de posição sobre a história e a História. A tomada de posição prevê um trabalho de leitura, de interpretação. Este trabalho do fabulador, compartilhado entre os atores e o dramaturgista, visa instaurar um processo dialético que não se esgota e que revela um trabalho permanente de investigação e exposição de um ponto de vista sobre a realidade. A fábula é, portanto, fruto do trabalho do fabulador. E permanece em perpétua elaboração não só no nível da redação do texto dramático, mas também e, sobretudo, no processo de encenação e de interpretação. Como consequência, a dramaturgia, no seu sentido mais recente tende, portanto, a ultrapassar o âmbito de um estudo do texto dramático,

para englobar o texto e a realização cênica (PAVIS, 2005, p.114). No caso francês, o dramaturgo normalmente é um profissional que atua como um "conselheiro literário e teatral agregado a uma companhia, a um encenador ou responsável pela preparação de um espetáculo" (PAVIS, 2005, p. 117). Nessa perspectiva, dentre as atribuições do "dramaturgo", didaticamente Pavis enumera algumas que também permeiam a prática da dramaturgia no Brasil:

> Combinar os textos escolhidos para uma mesma encenação; [...] efetuar as pesquisas de documentação sobre e em torno da obra; [...] adaptar ou modificar o texto; [...] destacar as articulações de sentido e inserir a interpretação num projeto global (social, político, etc); [...] intervir de tempos em tempos, durante os ensaios, como um observador crítico cujo olhar é mais "fresco" do que aquele do encenador [...] o dramaturgo é então o primeiro crítico interno do espetáculo em elaboração[174].

A distinção entre dramaturgia e dramaturgismo tem lugar porque em alemão essas duas figuras se distinguem pelos termos *dramaturg* (dramaturgo) e *dramatiker* (autor dramático). O sentido da palavra *dramaturg* no Brasil passou a significar "autor dramático" e, mais recentemente, originou o neologismo *dramaturgista*, que significa a atividade do *dramaturg*. O escritor de peças, no Brasil, poderá ser chamado de *dramaturgo* ou de *autor de teatro*, mas se exercer apenas as funções de *dramaturg* indicadas por Pavis e não escrever peças de punho será chamado de *dramaturgista.* Para Pavis, ao montar uma peça, o encenador também cumpre em parte a função de dramaturgo, pois é responsável pela *leitura* e *adaptação* da cena:

> A partir do momento em que há encenação, pode-se considerar que há necessariamente um trabalho dramatúrgico, mesmo – e, sobretudo – que este seja negado pelo encenador em nome de uma fidelidade à tradição, ou de uma vontade de tomar o texto "ao pé da letra" etc. Com efeito, toda leitura e, *a fortiori*, toda representação de um texto pressupõem uma concepção das condições de enunciação, da situação e da interpretação dos atores etc. Esta concepção, ainda que embrionária ou sem imaginação, já é em si uma análise dramatúrgica que compromete uma leitura do texto[175].

Em *O discurso da cumplicidade: dramaturgias contemporâneas*[176], Ana Pais aponta certa invisibilidade no ofício dramatúrgico, por se tratar de uma prática com procedimentos que tendem a se dissolver no processo de criação, permanecendo ali presente de forma latente, mas não mais material, característica que a autora denomina de aspecto performativo orgânico. Já no

[174] In Dicionário do Teatro, São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 117
[175] Ibid p. 117
[176] Edições Colibri, 2004.

século XVIII, Lessing problematizou o termo *Dramaturg*, enquanto preparava o campo para o novo trabalho do dramaturgista: o de estabelecer a consciência crítica, no contexto da fundação de um teatro nacional. Desenhavam-se ali duas novas possibilidades para a dramaturgia:

- Uma relativa à atividade do dramaturgista no processo de criação de um espetáculo: composição dramática, desempenhando tarefas relativas à produção teatral;

- Outra relativa à dramaturgia institucional (responsável pelo repertório do teatro, pelo espaço físico, por sua promoção).

Ana Pais defende a tese segundo a qual é com Brecht que, de fato, o dramaturgista se torna uma função autônoma na equipe criativa e seu papel consiste em *selecionar* e *enquadrar*. Uníssona e acorde com A. Pais, não posso deixar de sublinhar que, nesta perspectiva exatamente, tanto no primeiro espetáculo já encenado (*X ou Y? Algumas questões sobre Gênero*[177]), quanto nos dois futuros espetáculos da trilogia, desempenho a função de dramaturgista, encarregando-me da composição das *performances/instalações* sobre gênero e identidade, assumindo a responsabilidade estética e organizacional de todo o ritual, escolhendo os atores, interpretando os textos/situações produzidos/improvisados, utilizando as possibilidades cênicas à disposição, selecionando-as e enquadrando-as. Essa pesquisa situa-se justamente no terreno onde a dramaturgia e a encenação teatral abraçam a experiência e a vivência, as histórias de vida para encenar gênero(s). Aqui a tríade dramaturgia/história de vida/encenação é mais uma vez acessada para abrir as portas do drama a eventos rememorados.

NO PLANO DO CONTEÚDO: OS CONCEITOS ARROLADOS

Este plano diz respeito aos conceitos básicos, conclamados pelo Quê da investigação, seus aspectos estruturais e temas que a montagem de *espetáculos/performances/instalações* trazem, necessariamente, à superfície.

[177] *X ou Y? Algumas questões sobre Gênero e Identidade* é a primeira Performance Instalação de uma trilogia. A segunda intervenção, provisoriamente intitulada *Histórias Delas: questões de gênero?*, se encontra em processo de montagem e uma terceira está prevista para o final de 2017.

Gênero: não se pode tentar definir a noção de gênero, sem efetuar uma breve incursão na teoria psicossociológica das "representações sociais", buscando estabelecer algumas pontes com as teorias "feministas de gênero". O conceito de gênero exige um sobrevoo sobre as teorias de Moscovici - suas variações e pontos de convergência com as teorias feministas. Embora oriundo da sociologia de Durkheim, é na psicologia social que a representação social ganha uma teorização - desenvolvida por Serge Moscovici - com aprofundamento efetuado por Denise Jodelet. A partir dos anos 60, com a intensificação do interesse pelos fenômenos da ordem do simbólico, vemos florescer a preocupação com explicações para as questões de gênero e de representações sociais, as quais recorrem às noções de consciência e de imaginário. Obviamente, a obra *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade (2010),* da *filósofa estadunidense e pós-estruturalista, Judith Buttler, é de grande aporte ao aprofundamento desta reflexão. Sem negligenciar* a importância das construções sociais e culturais na constituição do mundo e dos sujeitos tal como os conhecemos, *a teoria de Buttler* demonstra que não são bem sucedidas, as tentativas de ilustrar o caráter social de estruturas que parecem tão naturalizadas: o corpo, o sexo, as diferenças. Refletindo a partir das oposições binárias, a filósofa traz a dimensão biológica para o campo do social, aportando contribuições significativas aos estudos de gênero. O interesse particular pela filosofia de Buttler reside na tese segundo a qual a repetição de atos, gestos e signos do âmbito cultural, reforçariam a construção dos corpos masculinos e femininos e a conclusão de que se trata, essencialmente, de uma questão de *performatividade.* Gênero, para Judith Buttler, é um ato intencional, um gesto performativo que produz significados.

Identidade, por sua vez, constitui um conceito semioticamente indefinível e que se opõe a outro do mesmo gênero: *alteridade.* Na melhor das hipóteses, este par pode ser considerado como interdefinível, por natureza, em função da relação de pressuposição recíproca. Assim como a *identificação* permite muitas conjeturas em torno da *identidade* de dois ou mais objetos, do mesmo modo a distinção torna-se a operação através da qual se reconhece suas *alteridades.* Neste ponto preciso da discussão, Stuart Hall e suas asserções acerca da fragmentação das identidades na pós-modernidade tardia, nos será de grande utilidade. Segundo Hall, "as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito

unificado”[178]. Desse ponto de vista, a "crise de identidade" é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social.

Estreitamente relacionada às questões de gênero e identidade, a noção de poder, indissociável da teoria das organizações, no campo dessa investigação evoca uma reflexão e discussão sobre as implicações que o termo adquire na teoria organizacional da concepção de poder do filósofo Michel Foucault. Tal reflexão serve de base para o que Foucault denominou de poder disciplinar. A perspectiva foucaultiana abre possibilidades para interrogarmos a problemática do poder no âmbito disciplinar e organizacional da academia. O pressuposto segundo o qual nas relações de produção também há produção de sujeitos nos leva ao argumento de que um tipo de sujeito é almejado pelo sistema capitalista, de modo a manter seu ciclo de acumulação. As análises propostas por Foucault indicam que o que está em questão nas relações de poder capitalistas é a produção de um sujeito que tenha sua capacidade produtiva econômica liberada e a política inibida.

Se nos ancoramos no raciocínio de Foucault, essa noção de poder suscita ainda um exame do conceito de *Habitus* de Pierre Boudieu, entendido aqui como um conceito capaz de conciliar a oposição aparente entre realidade exterior e as realidades individuais. Capaz de expressar o diálogo, a troca constante e recíproca entre o mundo objetivo e o mundo subjetivo das individualidades, Habitus é então concebido como um sistema de esquemas individuais, socialmente constituído de disposições estruturadas (no social) e estruturantes (nas mentes), adquirido nas e pelas experiências práticas, em condições sociais específicas de existência - constantemente orientado para funções e ações do agir cotidiano. Ao definir o habitus como uma subjetividade socializada, Bourdieu impulsiona a interrogação de uma estranha e impactante semelhança com o conceito de gesto social de Bertolt Brecht.

[178] In A identidade cultural na pós-modernidade. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guarareira Lopes Louro. 11 ed. Rio de Janeiro: DP & A Editora, 2006, p. 60.

Em *O Narrador*, Benjamin nos lembra que a memória é a mais antiga das faculdades épicas. A noção de memória diz respeito tanto às estruturas físicas quanto psíquicas. Não existe uma, mas várias memórias. A exemplo de Paul Ricoeur, interessa aqui a memória a longo prazo: aquela que estoca informações durante um longo período ou mesmo, durante toda uma vida. Dotada de uma considerável capacidade, a memória a longo prazo é depositária das nossas lembranças, das nossas aprendizagens, em suma, da nossa história. Além da filosofia e da fenomenologia, a literatura científica e psiquiátrica, por sua vez, nos fornece muitas pistas na compreensão desta estranha função que nos permite captar, codificar, conservar e restituir os estímulos e informações que recebemos. A memória sempre constituiu um terreno profícuo para estudos e experiências nas artes cênicas. Na busca por uma arte menos *mecânica*, mais *orgânica*; por um *corpo-vida,* muitos encenadores se valeram de técnicas de acesso aos recursos e conteúdos potenciais e virtuais da memória. Em alusão ao *Erkennbarkeit*[179] de Benjamin, Olgária Matos afirma que "o aprender é o recordar: como apreensão de um presente que se constrói com os fios e motivos de um bordado (o sentido etimológico de *Kairós*)[180]; como uma constelação dialética, onde nenhuma estrela isoladamente tem sentido". Na ideia de tempo *Kairós*, não é necessário organizar mentalmente a linha sucessiva das recordações. Elas estão estampadas no *Corpo-memória.*

Narrativa – (récit): termo da linguagem corrente, empregado quase sempre para designar discursos narrativos de *caracteres* (ou seja, discursos comportando personagens que executam ações). Por tratar-se de um esquema narrativo acionado no discurso e, por essa razão, inscrito em coordenadas espaços-temporais, muitos semioticistas, após V. Propp, definem a narrativa como uma sucessão temporal de funções (no sentido de ações). O conceito de narrativa empregado nesta pesquisa está em estreita relação com ideia de história de vida. Contar uma história pressupõe um outro (*alteridade*), ainda que este *outro* não seja mais que um desdobramento de si mesmo (*identidade*). Para *contar* é necessário distanciamento, vivência

[179] "Cognoscibilidade". Cf: GLOSSÁRIO DE TERMOS BENJAMINIANOS. In: Canteiro de obras, disponível em http://arquivoswbdeantropologia.net.br/glossario-de-termos/.
[180] *A Rosa de Paracelso* In: Adauto Novaes. (Org.). Tempo e História. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, v. , p. 240

passada, ainda que remota; pressupondo um apelo inexorável à memória: e o limite do inteligível é o memorável. O que não se pode lembrar não se pode narrar!

NO PLANO DA FORMA: DEPOIS DO QUÊ, O COMO

Na via da criação dramatúrgica e cênica (dramaturgismo), num segundo momento, outros conceitos são arrolados: os que dizem respeito ao como da encenação, seus elementos formais, quais sejam:

Epicidade: para Staiger o épico como traço estilístico "[...] apresenta, aponta alguma coisa, mostra-a". O acontecimento épico caracteriza-se por sua distância, por sua oposição ao presente, por ser passado, pela sua atividade de rememoração. A epicização das narrativas pessoais é tratada no contexto desta investigação em estreita associação ao tratamento benjamininano dos conceitos de crítica, e vivência do choque (*Schockerlebnis*).

Interrupção e Choque: no projeto trilogia memória 2010/2012 trabalhei com a narrativa e a memória, partindo dos conceitos de petrificação e estupor - estado de suspensão da consciência quando de situações onde a compreensão da realidade pela consciência se interrompe. Já na antiguidade, os Gregos tinham consciência de uma tal possibilidade e a representavam na figura das Górgonas. Tendo em vista o aspecto colaborativo e a dimensão política deste trabalho, ancorado em uma dramaturgia da memória, mais adequados e legítimos do que os conceitos de estupor e petrificação nos parecem o conceito de interrupção (*Unterbrechnung*). Associado imediatamente à função do gesto, *Unterbrechnung* constitui um conceito central, segundo Benjamin, para o entendimento do gênero épico. O filósofo relaciona o conceito de interrupção ao da vivência do choque (*Schockerlebnis*), assimilando-o às noções de montagem cinematográfica e do estranhamento como efeito [no teatro] e como meios técnico-artísticos de invenção de uma nova narratividade.

A noção de experiência individual ou vivência (*Erlebnis*), ainda Para Benjamin (1994), substituiu, na sociedade moderna, a experiência coletiva e compartilhada (*Erfahrung*). A vivência do choque (*Schockerlebnis*) é uma espécie de choque perceptivo, fruto da tecnicização,

do automatismo, da velocidade da vida moderna. A arte, para expressar e discutir essa nova percepção cria princípios de trabalho como a *collage*, a montagem, a interrupção da ação. Ao termo da exposição dos conceitos essenciais, chegamos ao ponto preciso em que a metodologia da pesquisa, nas vias do dramaturgismo, naturalmente se impõe!

DA METODOLOGIA EMPREGADA

De posse desses conceitos e construída a argumentação de base, os mitos, as fábulas resultantes, textuais e cênicas, desta pesquisa funcionam como modelo, na perspectiva ampliada de protótipo, como algo em construção; estruturado, mas aberto. Uma fábula aberta ao experimento e construída a partir de experiências e vivências pessoais do "choque". Na busca por uma dramaturgia da memória, a construção de uma fábula a partir da experiência, recupera elementos da linguagem narrativa na estrutura épica e na sua proposta pedagógica de jogo entre atuantes, justamente porque é operada, a partir das estratégias de identificação e de distanciamento. Nessa empreitada o narrador ocupa a dianteira da cena - um narrador capaz de articular vivência (*Erlebnis*) e experiência (*Ehrfarung*) de forma criativa. A pesquisa prática, o processo e os produtos artísticos finais, são norteados pelos conceitos fundamentais da poética de Emil Staiger (1972). E no lugar da noção de drama absoluto de Peter Szondi (2001), para a construção colaborativa tanto do texto, quanto da cena, adota-se a perspectiva da dramaturgia aberta, formulada por Gerd Bornheim (1992), em oposição à noção de dramaturgia fechada ou aristotélica.

O conceito de epicização e o constante apelo ao gênero épico, não devem significar aqui, um abandono de outras formas narrativas, outros gêneros. À maneira de Staiger (1972), que refuta uma poética ahistórica, sublinho no "caminho para", a necessidade de construir uma formulação do lírico, do épico e do dramático como construções históricas, rejeitando um programa a priorístico. Lembro que nesse sentido Staiger efetuou uma substituição do Lírico, do Épico e do Drama como formas substantivas e substancialistas, designando os conceitos estilísticos de lírico, épico e dramático, enquanto instâncias adjetivas, o que lhes confere temporalidade e função. O grande interesse com isso é de que os

espetáculos/performances/instalações resultantes, sejam multirreferenciais em termos de linguagens, estilos e formas (convenções).

Essa perspectiva conduziu a um primeiro resultado prático da pesquisa: a já citada performance/instalação, intitulada *X ou Y? Algumas Questões Sobre Gênero. X ou Y?* - encenada sob minha direção e co-direção de Thiago Carvalho[181] ficou em cartaz nos meses de novembro e dezembro de 2015, no Palacete das Artes/Museu Rodin, em Salvador. O Conceito de cena expandida ou de teatro performativo podem muito bem servir à definição dessa performance/instalação que reunia diferentes linguagens artísticas: música, dança, teatro, audiovisual e poesia. Em cena duas musicistas feministas[182], sete atores e uma espécie de narradora/cantora convidavam os espectadores a itinerar pelas salas do Palacete das Artes, num intenso e contínuo deslocamento – metáfora encarnada da própria noção de gênero. Com música ao vivo e incluído notícias de jornais, memórias pessoais, coreografias e intervenções de vídeo com depoimentos de homens trans e mulheres trans que vivem na cidade de Salvador, a *instalação/performance, X ou Y?,* buscou evidenciar que:

> Quando o status construído do gênero é teorizado como radicalmente independente do sexo, o próprio gênero se torna um artifício flutuante, com a consequência de que *homem e masculino* podem, com igual facilidade, significar tanto um corpo feminino como um masculino, e *mulher e feminino*, tanto um corpo masculino como um feminino (BUTLER, 2003, p. 28).

Conforme já foi dito, a construção da instalação/performance obedeceu aos princípios do collage e contou com a orientação de um narrador. Nesse contexto, cenas e performances surgiam/eclodiam em vários espaços/salas do Palacete das Artes, apresentando um programa de ações que questionava os preconceitos contra os corpos trans (mulher trans, homem trans), discutia a violência contra o feminino, a afirmação da sexualidade e do desejo na adolescência, os transtornos de gênero na infância, o travestimento e a performance drag. Este roteiro programático agregava desde poemas de Brecht (O Pensador), Carlos Drumond de Andrade (Congresso Internacional do medo), a canções compostas pelas musicistas, coreografias executadas pelos atores, até projeções audiovisuais de depoimentos de transgêneros. A

[181] Mestre em Artes Cênica pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia.
[182] Trata-se de Neila Kadhi, cantora, instrumentista e compositora – Aluna do BI em Artes – IACH/UFBA e Laila Rosa, Professora da Escola de Música da UFBA, musicista, compositora e cantora.

preocupação primeira não consistia em oferecer ao espectador uma teoria acerca das questões de gênero, mas questionar e problematizar, através de uma abordagem multirreferencial, traçando um paralelo com a multiplicidade das questões de gênero. Apesar de roteirizada, ensaiada, programada, a instalação/performance tinha uma estrutura aberta, inacabada, fragmentada e em construção, pois que interrogava, a exemplo de J. Butler, se "haverá 'um' gênero que as pessoas possuem, conforme se diz, ou é o gênero um atributo essencial do que se diz que a pessoa é, como implica a pergunta, qual o seu gênero"?.

Sempre na perspectiva da cena expandida ou do teatro performativo, as próximas etapas deste projeto, culminarão forçosamente na realização de mais duas performances/instalações, acerca das noções de gênero e identidade. Assim como para *X ou Y?,* nas futuras encenações, a ênfase será colocada na exploração de narrativas pessoais, na produção e representação de subjetividades, de histórias de vida. Nesse trajeto, encenaremos gênero, interrogando e jogando também e uma vez mais, com o travestimento para revelar um dos "principais mecanismos de fabricação através dos quais se dá a construção social do gênero". Pois segundo Butler, o travesti tanto parodia a ideia de uma identidade de gênero quanto, por meio de sua *performance*, "dramatiza o mecanismo cultural da sua unidade fabricada" e questiona a lei de coerência heterossexual, desnaturalizando o sexo e o gênero (BUTLER, 2003, p. 196-197).

Encenar gênero, refletir sobre "identidades em cena", significa, ainda, interrogar mudanças e reordenamentos sócio espaciais, que na atualidade envolvem questões relacionadas a gênero e cultura. Significa, ainda, averiguar – na experiência concreta da cena teatral se realmente existe uma crise de identidade. Mesmo diante de um conceito de grande complexidade, o de identidade, Hall não hesita em provocar discussões e suscitar a reflexão em torno da ideia de que as identidades estão sendo descentradas, ou seja, deslocadas, fragmentadas:

> O sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas [...] A identidade torna-se uma "celebração móvel": formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpretados nos sistemas culturais que nos rodeiam [...] É definida historicamente e não biologicamente. O sujeito assume identidades diferentes em

> diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um "eu" coerente[183].

Para concluir em termos semiológicos, que seja no plano do conteúdo ou da expressão, quando a questão é gênero ou identidade, a teoria eleita e os conceitos arrolados servem mais para levantar questões a diretores, atores e outros artesãos do teatro, do que a resolver problemas. As respostas e resoluções podem ser dadas somente com a encenação, que decidirá o que, precisamente, interrogar e acentuar. Que fique como legado desse trajeto que, para citar Roland Barthes, o *escrevente* muito mais que o *escritor*, se esforça para testemunhar a complexidade de se delinear e instaurar uma prática de pesquisa artística, no caso uma pesquisa onde identificação e distanciamento caminham de mãos dadas: Stanislavski se torna um momento necessário para se compreender Brecht.

REFERÊNCIAS

BOURDIEU, P.*Razões Práticas: sobre a teoria da ação*. Campinas: Papirus, 1996. 231 p.
_____. *La distinction, critique social du jugement*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1979.

BRECHT, B. *Atitude do diretor (dentro do método indutivo). Revista Vintém*: Companhia do Latão. São Paulo, n°6, p. 31-32, 1º semestre de 2007.

BUTTLER, J. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.*

FOUCAULT, M. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1981.

_____.*Vigiar e punir: história da violência nas prisões.* 10ª Ed.
Petrópolis: Vozes, 1993.

GAINSBOURG, J. Texto ou pretexto In Sala Preta, Revista da ECA/USP, V 1, nº 1, 2001, pg 85-89.

GEERTZ, C. *O Saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa.* Petrópolis: Vozes, 1997.
JODELET, D. *Folie et représentations sociales.* Paris: PUF, 1989.

LEHMANN, H-T. *Teatro pós-dramático.* São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

MATOS, O. *A Rosa de Paracelso* In: Adauto Novaes. (Org.). Tempo e História. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 239-256.

[183] IBID, p. 11-12

MOSCOVICI, S.; MARKOVA, I. *Presenting social representations: a conversation. Culture & Society*, v. 4, n. 3, p.371-410, 1998.

OUELLET, P. (sous la Direction de). *Le Soi et L`Autre. L`énonciation de l`identité dans les contextes interculturels.* Montréal: Les Presses Université Laval, 2003.

PAIS, A. *O discurso da cumplicidade: dramaturgias contemporâneas.* Lisboa:Edições Colibri 2004.

PAVIS, P. *Dicionário do Teatro.* São Paulo: Perspectiva, 1999.

RICOEUR, P. *Temps et Récit 1. L'intrigue et le Récit Historique.* Paris, Éditions du Seuil, février 1983.

ROUBINE, J-J. *Introduction aux Grandes Théories du Théâtre.* Paris, Nathan/HER, 2000.

SARRAZAC, J. P. *O futuro do Drama*. Porto : Campo das Letras, 2002

SELIGMANN-SILVA, M. *Ler o Livro do Mundo* - Walter Benjamin São Paulo: Iluminuras, 2001.

_____ (Org) *Leituras de Walter Benjamin.* 2ª Edição revista e ampliada. São Paulo: ANNABLUME, 2007.

STAIGER, E. *Conceitos fundamentais da poética.* Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972.

SZONDI, P. *Teoria do drama moderno (1880-1950).* São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
UBERSFELD, A. *Lire le Théâtre 1. Belin, coll. Lettres sup.* 1996.(nouvelle édition revue).

VAÏS, M.*L`écrivain scénique.* Montréal, Presses de l`Université du Québec, 1978.

AMOR, AMOR – UMA DRAMATURGIA CLOWNESCA

Marton MAUÉS[184]
martonmaues@hotmail.com

O palhaço é um improvisador. Entra em cena com um roteiro determinado, mas entrega-se em total liberdade ao prazer do jogo com o público e com os objetos de cena. Ele desconhece a chamada quarta parede, mesmo estando no palco de um prédio teatral – espaço que hoje também lhe pertence. À semelhança dos *canovacci* dos comediantes *dell'arte*, os números apresentados pelos palhaços nos circos resumiam-se a um roteiro de ações: e enquanto aqueles buscaram escrever suas cenas, estes se limitaram a transmiti-las oralmente de geração em geração. As cenas tradicionais de palhaços são conhecidas como Entradas e Reprises. São geralmente esquetes curtos, com duração aproximada de 15 a 20 minutos. As origens dos dois termos são difusas. As Entradas podem se referir às paradas circenses, "quando os artistas exibiam uma síntese de seus talentos na porta de entrada dos circos franceses, esperando que o público adquirisse o ingresso e entrasse no recinto" (Bolognesi, 2003, p. 103). Já as Reprises referem-se aos números paródicos apresentados pelos palhaços entre as atrações equestres, que estariam então sendo "reprisadas às avessas". "A participação dos palhaços, assim, seria uma espécie de intervalo cômico entre duas atrações sérias" (idem).

Vemos esta cena paródica muito bem ilustrada no filme Os Clowns, de Federico Fellini, em reprise protagonizada por um palhaço anão. A cena refere-se ao número do homem mais forte do mundo que apara nas costas um pesado canhão lançado ao ar por uma catapulta: o anão lança ao ar, através de uma pequena imitação da verdadeira catapulta, um charuto que é aparado na boca por outro palhaço, seu parceiro[185].

[184] Doutor em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia, Professor de Técnicas Vocais e Palhaçaria da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará. Diretor do grupo palhaços Trovadores.
[185] A referida cena aparece aos 4 minutos do filme *Os clowns*.

Cena do filme *I Clowns*, de Federico Fellini

O desenvolvimento das Entradas circenses se dá um século depois do surgimento do circo moderno (século XVIII), na segunda metade do século XIX, quando na França a palavra é liberada em todos os palcos, estendendo-se aos picadeiros circenses. A consolidação da dupla de palhaços, o elegante Branco e o desajeitado Augusto, também foi importante para a estruturação desta cena dialogada no circo. As entradas, portanto, são mais dialogadas, versando sobre assuntos diversos, ligados ao circo e ao mundo exterior; e as Reprises são predominantemente mímicas e paródicas aos números circenses. O que não quer dizer, entretanto, que suas características não se misturem, conforme aponta Mario Bolognesi

> As reprises são predominantemente mudas e se reportam ao universo do circo. Nas entradas o diálogo tem um lugar de destaque e os temas tratados não se restringem à paródia do espetáculo. De um modo geral, as reprises são mais curtas, se comparadas com as entradas. Mas, como se verá, há temas parodiados do circo que recebem um tratamento dialógico, como também há entradas essencialmente gestuais. (BOLOGNESI, 2003, p. 106)

Bolognesi além de discorrer sobre a dramaturgia circense em seu livro intitulado Palhaços, também transcreve um grande número de Entradas e Reprises coletadas em alguns circos brasileiros que visitou nas pesquisas que realizou para escrever sobre os palhaços do Brasil.

O palhaço e pesquisador Demian Reis também aborda a dramaturgia clownesca em sua tese Caçadores de Riso - o maravilhoso mundo da Palhaçaria, publicada em 2013 pela editora da Universidade Federal da Bahia. Demian ressalta a variedade de termos utilizados para referir as

cenas clownescas, observando que Entradas e Reprises são termos usuais na tradição circense brasileira. Diz ele:

> Rotina é o termo mais corrente em espanhol para se referir ao número do palhaço assim como *gag* é o termo mais corrente usado em inglês. Todos estes termos, aqui, devem ser entendidos como praticamente sinônimos dos nossos termos em português esquete, cena, quadro, e mais especificamente reprise e entrada, que nos remetem a uma unidade dramatúrgica de palhaçaria, cuja extensão e qualidade variam. Inclusive uma das características que notamos na história da palhaçaria, ao menos desde o século XVIII com o advento do palhaço do circo, tem sido a apresentação de cenas curtas e independentes chamadas conforme o lugar, reprises, entradas, esquetes, rotinas ou *gags*, que cumprem a função dramatúrgica de compor as transições entre outros números apresentados nos espetáculos circenses. (REIS, 2013, p.298)

Há muito os palhaços deixaram o circo. Apesar da relação entre circo e teatro ser estreita e bem antiga, foi principalmente a partir dos anos de 1960, através da pedagogia do francês Jaques Lecoq aplicada em sua escola em Paris e disseminada para o mundo inteiro, que os palhaços ganharam os palcos dos teatros e, neste espaço, desenvolveram uma linguagem própria, sem, no entanto, apartarem-se totalmente da tradição.

> O palhaço, hoje, se tornou um profissional com especialidade diversificada para diversos contextos públicos e privados, desde hospitais como os Doutores da Alegria, festas particulares (festas de aniversário), casas de teatro, ruas e praças, eventos culturais, cabarés, asilos e creches, e praticamente em qualquer lugar onde haja gente, até mesmo zonas de guerra como fazem os Palhaços Sem Fronteiras da Espanha. (REIS, 2013, p. 301)

A construção do palhaço opera uma série de procedimentos e linhas de pensamento. No entanto, um elemento é comum a todos: a subjetividade: "...cada um dos artistas compõe sua personagem com elementos subjetivos que aderem ao tipo genérico" (Bolognesi, 2033, p. 105). O clown é pessoal: cada ator tem seu próprio palhaço, único, com características extraídas de si mesmo. "O clown não existe fora do ator que o representa. Nós somos todos clowns, nos achamos belos, inteligentes e fortes, quando temos cada um nossas fraquezas, nossa derrisão, que ao serem exprimidas fazem rir", é o que nos diz Jacques Lecoq (LECOQ, 1997, p. 156). E é com estas características pessoais que cada palhaço interpreta, joga seu jogo, estabelece relações com o público, não importando a rotina que faz, seja tradicional ou contemporânea. "O clown é a exposição do ridículo e das fraquezas de cada um. Logo, ele é um tipo pessoal e único...", confirma Luiz Otávio Burnier (BURNIER, 2001, p. 209).

Os palhaços possuem uma lógica própria, o chamado mundo ao contrário, como nomina o palhaço e mestre de palhaçaria Marcio Libar. "... quer realizar grandes feitos, mas se encanta com as pequenas coisas que encontra no meio do caminho, como a criança que ganha um brinquedo e o põe de lado para brincar com a caixa, o invólucro" (MAUÉS, 2099, p. 134).

Demian Reis observa:

> Toda a sua comicidade está relacionada a como apresenta a lógica de sua ligação com o mundo. Essa lógica geralmente se mostra visivelmente diferente, distante, contrastante e estranha aos modos e lógicas sociais e cotidianas do comportamento dos seus espectadores. Quando este contraste de lógicas é apresentado com clareza, ele evidencia estranheza, diferença, desproporção, distância e a arbitrariedade das lógicas atuais dos espectadores. Esta perturbação ou choque nos chega sem nos expor a perigos, sem nos ofender seriamente, na maioria das vezes, e rimos. Rimos porque este choque de lógicas chega ludicamente aos nossos olhos como ridículo, absurdo e grotesco. (REIS, 2013, p. 301)

AMOR, AMOR

A pesquisadora Maria Alice Viveiros de Castro nos diz que o palhaço é o sacerdote da bobagem. E é muita bobagem o que vemos no espetáculo Amor, Amor, solo protagonizado pela palhaça Bilazinha da Mamãe, alterego da atriz Andréa Flores, com direção do também ator-palhaço Marcelo Villela, um dos fundadores do grupo Palhaços Trovadores. Bobagem levada a sério, muito bem articulada pela sacerdotisa palhaça e é por isso que embarcamos com ela e nos entregamos ao riso solto.

Tudo é muito simples e bem concebido no espetáculo. O cenário é a casa da palhaça, mas também um objeto: um biombo articulado que se abre e se fecha, com revestimento de tecido onde estão pintadas flores e janelas. Dois bancos e uma mesinha e alguns outros objetos pequenos encerram a composição cenográfica do espetáculo. É com o biombo e alguns outros objetos de cena que a palhaça joga, relacionando-se com o público e expõe sua lógica sobre o mundo.

Bilazinha e o radinho de pilha: elemento que conduz a narrativa do espetáculo

O objeto principal e mais importante deste jogo é um radinho de pilha. É através dele que a palhaça se comunica com o público. É pelas canções que, com certa dificuldade em função da falha na sintonia – o que já se configura como um recurso a mais do jogo cômico -, a palhaça Bilazinha dialoga e chega junto ao público, expondo seus sentimentos e desejos. O corpo da palhaça, o modo como se relaciona com os objetos, incluindo o cenário, mas sobretudo o radinho de pilhas, as músicas e letras das canções, a fala e o gramelô articulado por ela, são os elementos principais e preponderantes da dramaturgia do espetáculo Amor, Amor.

Bilazinha quer amar e ser amada. Sempre portando seu radinho de pilha e dialogando com ele, a palhaça vai conduzindo suas ações e relacionando-se conosco, levada pelas canções. Triangula com o público utilizando o radinho como parceiro. Amplia esta parceria ao deslocar da plateia para o palco um espectador. Derrama-se de paixão e desejo. Elvys Presley canta Kiss Me Quick, Bilazinha reencontra Ariovaldo, seu grande amor. Diz a letra da canção: "Beije-me rápido, enquanto temos este sentimento/Abrace-me forte e nunca me deixe ir/Porque amanhã pode ser tão incerto/O amor pode voar e deixar apenas feridas/Beije-me rápido, porque eu te amo tanto. "

Mas adiante, sempre levada pela relação que estabelece com o rádio, as canções e os espectadores, descobre que Ariovaldo tem outra: a canção ressoa descrevendo a "rival" e não

contemos o riso, pois música e letra estão bem casadas e articuladas com o contexto da cena. Além disso, Bilazinha reage corporalmente à narrativa da canção, relacionando-se também com Ariovaldo e sua "rival', ambos postados por ela nos dois banquinhos que compõem o cenário/casa. Jogo corporal, sons, expressões faciais, relação com objetos e público, triangulação. Elementos fundamentais na articulação da linguagem do palhaço. Elementos muito bem explorados pela dramaturgia e direção do espetáculo. Pura bobagem, mas muito bem conduzida pela persona palhaça da atriz Andréa Flores. Sintonia fina entre palhaça, objetos e público.

Bilazinha envolve a plateia no jogo conduzido pelas canções que ecoam do radinho de pilha

O espetáculo segue. Muitas outras bobas peripécias são orquestradas por Bilazinha, que não valem a pena desvendar: melhor é assisti-lo, já que tudo o que foi roteirizado está entregue nas mãos da "santa" improvisação que baixa à cena no momento em que o palhaço encontra seu público. Gostaria apenas de ressaltar, finalmente, que a tradição também está presente na dramaturgia de Amor, Amor. A música como elemento dramatúrgico, através de paródia ou como leitura corporal de seu texto, sempre foi utilizada por palhaços nos circos brasileiros e fora dele. Um exemplo que se tornou clássico e que, com certeza a maioria das pessoas aqui presentes conhece, é a interpretação cômica de canção Terezinha, de Chico Buarque e na voz de Maria

Bethânia, pelos Trapalhões Didi, Dedé, Mussun e Zacarias. Quem não riu e ri, ainda, com esta maravilhosa bobagem?

Gostaria então de fechar esta minha fala e participação no VI Seminário de Dramaturgia Amazônica com um trecho exemplar de Maria Alice Viveiros de Castro:

Rimos porque é bom e isso basta. O prazer tem sentido em si mesmo, não precisa de explicação. E aí talvez esteja um dos pontos mais importantes da figura do palhaço: sua gratuidade. Sua função social é rir e dar prazer. Ele não descobre as leis que regem o universo, mas nos faz viver com mais felicidade. E esta é sua incomparável função na sociedade. Enquanto milhões se dedicam às nobres tarefas de matar, se apossar de territórios vizinhos e acumular riquezas, o palhaço empenha-se em provocar o riso de seus semelhantes. Ele não se dedica às grandes questões do espírito nem às "altas prosopopeias" filosóficas: gasta seu tempo e o nosso com... bobagens. (CASTRO, 2005, p. 12).

REFERÊNCIAS

BOLOGNESI, Mario Fernando. *Palhaços.* São Paulo: Editora Unesp, 2003.

CASTRO, Alice Viveiros. *O Elogio da Bobagem – Palhaços no Brasil e no Mundo.* Rio de Janeiro: Família Bastos Editora, 2005.

REIS, Demian Moreira. *Caçadores de Risos: O maravilhoso mundo da palhaçaria.* Salvador: EDUFBA, 2013.

FELLINI, Federico. *I Clowns.* Itália: RAI e Leone Film, 1970.

UNIVERSIDADE
FEDERAL DO PARÁ

ICA | INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE UFPA

PPG Artes
Programa de Pós-graduação em artes UFPA