

“O TEATRO PRECISA DE TEATRO? REFLEXÕES EPISTEMOLOGICAS SOBRE A DESTERRITORIALIZAÇÃO DO TEATRO A PARTIR DO GRUPO DE TEATRO PALHA-PA”.

“DO THEATER NEED THEATER? EPISTEMOLOGICAL REFLECTIONS ON THE THEATER'S DETERRITORIALIZATION FROM THE PALAT-PA THEATER GROUP”.

**Paulo Roberto Santana FURTADO¹
Ivone Maria Xavier de Amorim ALMEIDA²**

RESUMO: Este artigo é o resultado da disciplina Movimento Criador do Ato Teórico que trabalhou a compreensão do ato teórico como movimento criador para a tese de doutorado dos alunos do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará – UFPA, dentre eles a cartografia como método de pesquisa-intervenção que me possibilitou perseguir pistas dos mergulhos que farei a partir da trajetória do Grupo de Teatro PALHA, onde me metamorfosearei em cobra anfíbia entre a água e a terra, trocando de pele e submergindo, trazendo à cena a trajetória do Grupo, suas experimentações cênicas e sua relação com o lugar da ação, periferia-centro-periferia e subjetividade. Em uma escrita de forma não linear, mas em forma de dramaturgia, em mergulhos e submersões para falar das tribos do teatro paraense.

PALAVRA-CHAVE: Teatro Paraense; Cartografia; devaneio; Espaço Teatral; Grupo de Teatro Palha.

ABSTRACT: *This article is the result of the discipline Movement Creator of the Theoretical Act that worked to understand the theoretical act as a creative movement for the doctoral thesis of the students of the Graduate Program in Arts at the Federal University of Pará - UFPA, among them cartography as research-intervention method that enabled me to pursue clues of the dives that I will make from the trajectory of the PALHA Theater Group, where I will metamorphose into an amphibious snake between water and land, shedding skin and submerging, bringing the Group's trajectory to the scene, his scenic experiments and his relationship with the place of action, periphery-center-periphery and subjectivity. In a non-linear writing, but in the form of dramaturgy, in dives and submersions to speak about the tribes of the Pará theater.*

KEYWORDS: Teatro Paraense; Cartography; reverie, Theater Space; Palha Theater Group.

¹ Doutorando em Artes pelo Programa de Pós Graduação em Artes da UFPA, 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.

² Doutora em História Social – PUC (Pontifícia Universidade Católica) – SP (2010), Mestre em Antropologia Social pela UFPA (1998). Professora Adjunta da UFPA, lotada no ICA, vinculada à ETDUFPA. Atua no Programa de Pós-graduação em Artes em Rede Nacional (UFPA) e no PPGARTES-UFPA. Email: ivmaxavier@gmail.com.

UM ANDAR SINUOSO....

O fabulário das criações para a cena é o imaginário, principalmente das encantarias dos fundos dos rios da Amazônia. Onde o tempo do teatro é o presente e a personagem da Cobra Grande, como é conhecida é um anel de um mito religioso. Bachelard (1988, p. 102) refere-se à universalidade dos mitos de serpente, que surgem “sob as imagens mais diversas, mais inesperadas, o tema tem garantido sua consistência porque possui a mais sólida das unidades: a unidade onírica”.

A Cobra Grande casa a filha e para que esta possa dormir, manda-lhe a noite dentro de um caroço de tucumã, ela vence quase todos os animais, filha de um demônio, voou para o céu, onde se transformou em estrela, se corporificando em um rapaz chamado Norato. Os rios na Amazônia são o calendário e o relógio da vida nesta região, onde a vida olha o rio e o rio traz a calma para a vida, e os homens regulam seu cotidiano pelo movimento das águas, numa vastidão de terras-do-sem-fim, onde o caboclo tem de fixar-se no detalhe da paisagem, porque é dessa intimidade com a natureza, que resulta o conhecimento da sua existência.

E este ser aureolado da beleza, como serpente, cobra grande, é um ser inferior de simplicidade linear, sem patas, sem pernas e sem asas, uma linha elementar animada, um traço entre o infinito e o finito. Vem à sombra, avançando sobre o rio e o mato, vai se enrolando na escuridão, como se a noite deslizesse nos labirintos dos rios, a Cobra Grande, que entre os gregos é a transformação de Zeus, e entre os cristãos a encarnação de Satã, a que provoca a queda do paraíso, por ser portadora de malefícios e tragédias, apresenta pontos com a tradição cristã, que atribui à serpente, uma tradição negativa e maldita da serpente que desgraçou Eva e aparece esmagada sob os pés da virgem.

A serpente cósmica aterrorizante do apocalipse. Como afirma Loureiro (1995, p. 228): “mas ao mesmo tempo, o imaginário amazônico a redime e a imortaliza”, um ser que desliza na terra formando rios, igarapés, furos e lagos, com o seu arrastar insinuante de uma enorme serpente, e à noite, quando se acendem as luzes dos vagalumes, vê-se os olhos de fogo, alumando a escuridão. Um visível desejo de partir, o vago fantasma da quimera, deslizando pelo rio. A Cobra Grande uma devoradora de coisas, homens, animais, ficando com o alimento no ventre por um

longo período de hibernação, que aqui podemos confrontar com o homem, e a ressonância do complexo bíblico de Jonas, engolido pela baleia.

Inspirado nessa luz me transformarei em cobra anfíbia aproximando-me e distanciando-me da pesquisa, sendo o próprio fenômeno, para viver e analisar o movimento sinuoso da cobra que me transformarei, de forma que possa realizar este estudo epistemológico do teatro, que tem início em 1980, mais precisamente no dia seis de setembro, dia da fundação do Grupo de Teatro PALHA.

No prefácio ou introdução os possíveis leitores entre eles, os pesquisadores e os “teatros” dessa cidade, poderão se reconhecer e conhecer esta pesquisa que colaborará para o registro do movimento do teatro paraense a partir dos grupos de teatro, em especial o Grupo de Teatro PALHA, àqueles que se caracterizam como equipe de criação teatral, organizando-se em cooperativas e/ou associações culturais sem fins lucrativos, que determinam a autoria comum do projeto estético e a tendência da coletivização dos processos criativos, pois “o grupo significa uma tentativa de eliminar do interior da criação teatral, a divisão social do trabalho” (LIMA. 1979 – 1980. p. 45).

Percebe-se que na época os grupos se dividiam em dois grandes fluxos, claramente identificados e semelhantes pelo projeto coletivo de criação. A primeira, definida pelo ato político da proposta, que proporcionavam reuniões em equipes para desenvolver atividades nas periferias urbanas, e se denominavam independentes. Onde sua principal característica era a intenção de exercitar uma linguagem popular, conjugada a uma motivação política, uma proposta que se afasta do circuito comercial de produção, envolvendo uma intensa militância junto à população das periferias.

A segunda corrente alinha-se os grupos envolvidos com a pesquisa cênica, em que a investigação do teatro e a experimentação de novos modos de fazer aparece, senão como modo proposto, ao menos como resultado evidente dos processos criativos, movidos por objetivos e experiências semelhantes, sociais e comuns na produção contínua de uma série de trabalhos, com uma pesquisa consistente de longos processos de auto expressão artística, amparando-se na criatividade do ator e na teatralização de experiências subjetivas e com temáticas diversas.

O diferencial desta pesquisa para a tese de doutorado será dar voz a esses artistas, a partir de um grupo Amador, estável e resistente ao tempo, que mantem um núcleo permanente pensante, onde “o profissional está vinculado à realidade da sociedade e fundamentalmente, no que se percebem as inquietações e preocupações desse movimento” (FURTADO. 2015. P.16), para então, realizar o eixo problematizador, que irá descortinar um conjunto de reflexões, tecidos no âmbito da pesquisa, buscando estabelecer uma relação entre o teatro com o campo de conhecimento e as preocupações epistemológicas que nele estão engendrados.

O traçar de um eixo que se deslinde para apontar uma reflexão sobre as condições e possibilidades de produção de conhecimento e um refletir sobre a especificidade do problema do conhecimento no campo teatral, bem como seus obstáculos e limites na tentativa de estabelecer as relações entre teatro e epistemologia.

A perspectiva epistemológica com a qual vou me vincular como pesquisador do campo teatral é a epistemologia histórico-crítica de Bachelard do racionalismo, buscando o equilíbrio entre o sujeito e a realidade, e logicamente, buscar relações adequadas entre teoria e prática, cujos reflexos estarão presentes no objeto dos estudos.

VELOZ E POÉTICO:

Um dia
Eu hei de morar nas terras do sem fim
Vou andando caminhando, caminhando
Me misturo no ventre do mato mordendo raízes
Depois eu faço puçanga de flor de tajá de lagoa
E mando chamar a Cobra Norato
Quero contar-te uma história
Vamos passear naquelas ilhas decotadas?
Faz de Conta que é Luar. (BOPP, 1994, p. 3).

O lugar de onde venho e para onde vou!

Aproximo-me da ilha – um círculo fechado, imagem do cosmo, mundo reduzido – apresentar-se como um território de sonhos e de desejos, lugar de refúgio, de silêncio e paz!

Meu caminho das águas, águas primitivas, clara, água clara, que deve escurecer, uma água que vai absorver um negro sofrimento. Uma água viva é uma água que está a ponto de morrer, as coisas não são o que são, são o que se tornam. “Tornam-se, nas imagens, o que se torna em nosso devaneio, em nossa interminável fantasia. Contemplar a água é escavar-se, é dissolver-se, é morrer” (BACHELARD, 1988, p.49).

Não existe apenas uma lembrança de um lugar de onde vim e para onde vou, existe um lugar, uma cidade, recortada de águas, de lembranças, água pesada, que se torna água leve, nunca uma água escura se faz clara. O caminho que leva essas águas é o encontro humano de águas que morrem e o “devaneio começa diante da água límpida, toda em reflexos imensos, fazendo ouvir uma música cristalina” (BACHELARD. p. 70).

Água de estranhos murmúrios!



Figura 01 – Imagem Força – criação do autor

Virei Cobra!

A Cobra Grande, que aparece à noite nos rios, lagos e igarapés, enorme e feroz, amedrontando os mais resolutos pescadores que fogem espavoridos diante dos seus olhos de fogo, distante dois palmos um do outro, onde concluímos a enormidade do vulto.

A noite Chega de mansinho
Estrelas conversam em voz baixa
Brinco então de amarrar uma fita no pescoço e estrangulo a Cobra
Agora sim
Me enfio nessa pele de seda elástica
E saio a correr mundo
Vou visitar a rainha Luiza
Quero me casar com a sua filha
- Então você tem que apagar os olhos primeiro
O sono escorregou nas pálpebras pesadas
Um chão de Lama rouba a força dos meus passos.... (BOPP, 1994, p. 3).

Mergulho nas águas escuras, caminho em direção às luzes que refletem das casas, com suas imagens de sombra em sua superfície, em direção à cidade, cidade que quem viu uma vez, nunca mais consegue esquecer, cujo segredo é o modo pelo qual o olhar percorre as figuras que se refletem nas águas, como uma partitura musical que não se pode deslocar nem uma nota.

Fico a imaginar como será essa cidade, de dia ou à noite, quando não se consegue dormir. Imagino caminhar por suas ruas e recordar o que se fala nos arredores das casas espetadas, de pernas altas, para que o rio não chegue. Essa cidade que não sai da cabeça e que dizem crescer a cada dia que passa, que serve para eu poder estabelecer uma relação de afinidade, ou de contraste, e que sirva de evocação à memória.

E fico na margem de bubuia entre as sombras e o brilho dos lampiões que habitam.

E os olhos que dilatam e brilham atentos ao que vê!

É uma cidade que fica entre o rio Guamá e a baía do Guajará, braço secundário do Amazonas, separada desse grande rio pelo arquipélago do Marajó e lá está o Forte do Presépio, que é o núcleo inicial da cidade. Ao lado o Colégio dos Jesuítas e a Igreja Barroca da Companhia de Jesus, tudo ao lado do Presépio.

Era a Feliz Lusitânia!

Que avançava até o igarapé alagadiço do Peri, que apartava o Forte do continente, fronteiro à beira do Guajará, que vai se desenvolver na direção oposta, para o sul, e pela margem do Guamá.

Essa cidade é Belém!

Que entre o passado e o presente reflete nas águas um modesto ajuntamento de construções de pau a pique e de enchimento coberto de palha. Prevalecia a palhoça e a caiçara, proteção comum dos cabocos do local que se estendiam ao Presépio, a princípio mais uma paliçada do que fortaleza e que circundava, tanto os conventos e casas dos colonizadores, como as aldeias dos gentios pacificados.

E continuo com minha excursão pelos rios dos arredores da cidade situados num canto de terra formados pela junção dos rios Guamá e Pará (Guajará). E uma floresta que cobre toda a região chega até às ruas da cidade, na verdade a cidade foi construída numa clareira aberta na mata, onde o único cuidado que devem ter: que a selva torne a tomar conta dela. Uma cidade Centrica que centralizava a paisagem do estuário amazônico num cenário, entre o rio e a floresta, concentrando as atividades produtivas das demais cidades e vilas do interior, em uma moldura do intercâmbio comercial com o estrangeiro e com o resto do país.

A memória é redundante: repete os símbolos para que a cidade comece a existir!

Estou aqui para inspecionar a cidade em busca de conexões com o teatro e o espaço de contemplação, quero conhecer os artistas da cidade para poder me desencantar e saber suas histórias e conquistas, que estão cheio de águas e florestas desconhecidas, confundindo-se com minha infância e adolescência, quando iniciei a fazer teatro. E num soltar a voz evocativa, vinha o silêncio que me envolvia numa atmosfera de sortilégio. Ouvia a queixa de um rio que soturnamente se lamentava no meio do mato.

Cobra Grande não me abandone!

A terra crescia na água e o rio secava formando estirões, lagos de outrora se estreitavam, se estreitavam e minha cauda balançava, e as margens se estreitavam, e a margem ia se aproximando, se fundindo.

Cobra Grande não me abandone!

Agora vou dormir no fundo rio, para poder me recompor e amanhã quando o sol se por, volto para ver o templo da ópera, onde essa arte nascera.

Por uma água elementar, por uma água imaginária, que realiza o ideal de um devaneio criador, como se a vida fosse um sonho, dentro de um sonho, “o universo é um reflexo dentro de um reflexo; o universo é uma imagem absoluta” (BACHELARD, 1997, p. 50). É nesse reflexo das águas que os artistas se veem, em busca de um ser real, onde o infinito dos sonhos dos artistas é tão profundo, como o firmamento.

Quando submerjo, a onda do balançar de minha cauda, onde as águas são a dualidade do reflexo e do real, que em minha frente aparecia o Teatro da Paz (1878), que soube que estava em construção desde 1869, no Largo da Pólvora, depois Praça da República. O da Paz é um clássico teatro de Ópera, sóbrio, mas imponente, com seis ordens de colunas na frontaria, substituindo as sete, que teve anteriormente, em sua reforma de 1905, quando delimitavam um terraço, que na reforma foi liberado; acima da galeria de entrada do primeiro piso, que em frente, ostentam bustos, representantes das artes, e a cada lado, duas janelas ornadas e nas laterais, o teto é sustentado por colunas, que caem sobre balcões, encimando portões de ferro implantados ao pé de alongadas escadarias de mármore.

Retorno à margem do rio, reflito ao que vi e vejo, pois é tão antigo quanto o homem, o ato gestual dramático, este vinculado aos rituais religiosos mais primitivos, ao instante em que o homem completou a ação de colocar e tirar a máscara em frente ao espectador, com consciência da representação de um signo. Dentre os elementos característicos de uma cultura, os signos e símbolos representam particularmente, formas próprias de conhecimentos, de expressão e de valor, desenvolvidos ao longo de um processo de civilização de um grupo, de um povo, ou de uma nação, aprimorado através da comunicação da vida coletiva e das suas interações sociais.

Ao longo do tempo e da história das civilizações, temos referências das principais cerimônias e ritos religiosos percorrendo as ruas e espaços públicos das cidades, lugar do coletivo e da atualização dessas interações socioculturais. São nos espaços da cidade que a arte e as manifestações culturais extraem a sua poética, mantendo um ritmo constante de troca com o meio social urbano.

Sabemos que o teatro é uma forma de manifestação artística, em que uma história e seu contexto se fazem reais e verídicos pela montagem de um cenário e pela representação de atores em um palco para um público de espectadores. O conceito de teatro conhecido por nós ocidentais se origina na Grécia, onde “*theasta*” significa olhar, ver, contemplar.

A arte de representação tem na sua base, não só o signo da palavra expressa, mas também os signos não verbais, como os gestos, os movimentos corporais, o som da voz e o ritmo da música. Esses elementos em conjunto, são responsáveis pela performance do espetáculo e por sua linguagem artística, e serão sempre determinados por códigos, como o tempo, e especialmente o espaço, compreendido aqui, como os lugares onde elementos socioculturais são agregados ao processo de montagem de um espetáculo, transformando-o em uma grande manifestação artística, significativa de um local, de uma cidade, de um país.

Em tempo de globalização, das megacidades do urbanismo acelerado “os lugares contemporâneos, são frutos dos cruzamentos de caminhos” (SOLA-MORALES, 1985, p. 42). Esses lugares carregam na sua formação, um passado, um presente em transformação e um futuro que será reflexo do hoje, cabe a nós, agentes contemporâneos e atores destes “palcos”, perceberem os espaços públicos urbanos como novas possibilidades de experiências e de manifestações artísticas que resgate características da vida pública da cidade.

O teatro surge nessa pesquisa como instrumento de questionamento por diferentes espaços urbanos, talvez livre ou ocupado, públicos ou semipúblicos, sempre em busca de um novo lugar teatral e de uma nova relação entre o espaço/sala e a cena/palco. O lugar teatral não pode ser resumido apenas ao teatro, pois esse significa e requer o edifício teatral, deve ser definido como o local onde o espetáculo artístico é apresentado, o espaço onde acontece a relação entre o público e o ator.

Dessa forma, diferentes espaços podem ser transformados em lugares teatrais, pois esses incluíram e compreenderam todos os locais onde o espetáculo artístico pode ser apresentado. As cidades e a sociedade foram modificadas representando em seus hábitos sociais e nas formas arquitetônica, as correntes de vanguarda do modernismo, segundo PISCATOR (1920, p. 56) “a dramaturgia e arquitetura juntas em suas raízes, partem da forma social de sua época”.

É aí que se unem a imaginação e a memória, é quando a infância se liga ao real e ao imaginário em mergulhos entre o passado e o presente, procurando imaginar o passado no presente. Mergulho outra vez em minha cidade de reflexo em sombras d’água, para conhecer o meu povo do Teatro Providência, no largo das Mercês, que recebia em seu palco artistas do Maranhão e do Rio de Janeiro para montagens e apresentações de peças teatrais e óperas abreviadas. Mas, pela posição e o belo clima, pela arborização e pela ecologia e pela exuberância do colorido que o cerca, que é a mais típica e representativa das capitais tropicais brasileira. É a Bela Época. Onde a nostalgia recobre esta expressão.

Seja na França ou no Guajará, a saudade de um tempo que os que viveram já se foram ainda toma conta das gerações de hoje. É incompletude e melancólica por ter desaparecido um vivo mercado de artes, onde circulavam todos os tipos de obras artísticas. Tudo antes de fadada pelo ciclo da borracha à um enriquecimento extremamente problemático, benéfico sob certos aspectos, mas prejudicial e até calamitoso por outros, sua posição geográfica a predestina a centralizar a cultura na região amazônica. A história das artes cênicas no Pará não se limitou em duas casas o da Paz e o Providência, que monopolizavam os principais acontecimentos, na capital paraense, havia vários teatros, mais de uma dezena, os quais davam oportunidades de trabalhos a profissionais e amadores, muitos deles crias da cidade.

Aqui também tinha o teatro regional, marca de grande significado da produção local, para alguns, discutível, mediante ao julgamento de valor, mas que agradava muito a plateia. Um teatro bastante ativo depois da queda da borracha, onde a população substitui o lazer importado sofisticado e caro que em tempos outros, vinham até a Amazônia. O teatro regional, o teatro menos compreendido e mais criticado em todas as épocas (SALLES, 1994, p. 301) “é o teatro da ralé, o teatro das massas,

dos que não podiam fazer plateia no majestoso teatro oficial”, um teatro vulgar que se confundia com os outros populares, boi-bumbá ou o pastoril de Pastorinhas.

Mas, em Belém aconteceu o inusitado, “a erudição do folguedo popular”, foi aí que os artistas e escritores desempregados e cheios de conhecimentos, que foram adquiridos com a vinda dos europeus e que agora necessitavam trabalhar, juntaram-se ao povo diversificando o teatro de época (Natal, São João, Carnaval, Quaresma) e no segundo semestre do ano, a melhor época, a festa do Círio de Nossa Senhora de Nazaré, no mês de outubro, gerando o teatro Nazareno.

O que se verifica é a ascensão dos folguedos populares nos palcos da cidade para o recreio do público burguês e para os menos cultos ou menos interessado nos dramas e tragédias, nas óperas e nos concertos de música clássica. Era no Pará que se vivia o fenômeno de autores regionais escrevendo assuntos regionais para artistas regionais, as revistas de costumes, fazendo sucesso com casa lotada em um fazer próprio que até os dias de hoje influenciam no fazer teatral, a criação do teatro regional na Amazônia, que é um misto de revista, opereta, com cenas de costumes regionais, uma estratégia necessária para o preenchimento do vazio deixado pela época do esplendor e o isolamento da região dos demais centros artísticos do país.

Vou tornar a mergulhar nas bordas para me refrescar, pois minha pele se resseca no sol escaldante desse lugar, que na espera da chuva, fez extirpar os sentidos das raízes que me rodeiam para corporificar-me na imagem de cobra, àquela que atravessa a retina onde me fragmento na inexata existência. O meu mergulhar sem pudor seiva e sumo a espera de abrir-me em visão poética do presente passado. De volta às bordas desse rio, o tempo fala ao teu ouvido palavras – precipício, rasgando teu pensamento ao meio para abrir finas fendas, funda – escura e tirar-te o folego que faz minha boca escassa de voz, para o que vejo de onde teve e hoje não tem mais...

E assim vejo os teatros construídos ao longo do largo de Nazaré, alguns permanentes e muitos provisórios ou temporários, como o Teatro Chalet (1873), o Teatro Provisório, o Pavilhão de Recreios e o Teatro Avenida (1888). Os teatros na cidade de Belém chegaram na segunda metade do século XX, o Teatro Ideal (1912),

o Teatro Variedade (1917) e logo em seguida o Teatro Glória, Teatro Iracema, Teatro Poeira, todos se revezavam também como cinema. Esses teatros, também chamados de Nazareno nunca foram usados exclusivamente só por artistas da terra, mas também, pelos que aqui aportavam, porém mantiveram uma curta independência ou relação com o teatro de revista que se fazia no Brasil daquela época.

Os teatros revisteiros apresentavam a parte mais importante dos folguedos do arraial de Nazaré, as peças se renovavam anualmente. No largo funcionavam nove teatros: Avenida, Variedades, Ideal, Glória, Moderno, Nazaré e Popular, nas proximidades o Teatro Recreio e na rua arborizada da Independência, também nas proximidades, o Teatro Bar Paraense – e isso tudo desaparece no final da década de 1930.

Uma cidade que fervilhava com atividades artísticas, em especial, os teatros que se espalhavam pela cidade de árvores frondosas, rodeada de furos e rios, dos quais destacamos: Teatro Providência, Palace Teatro, Teatro Alegria, Teatro do Gardênia Club, Teatro Pastoril, teatro Israelita, Teatro Alice, Teatro Marajoara, Teatro 3XXX, Teatro Zezinho, Éden Teatro, Cine Teatro Popular, Teatro Sousa Bar, Teatro Ipiranga, Teatro São Cristóvão, Teatro Recreio e Teatro Francês.

A cidade cresceu, ficou mudada, para melhor, já não tinha mais aquele aspecto de arraial, com ruas cheias de mato e casas desmanteladas, a população aumentou devido o fluxo de portugueses, madeirenses e alemães. E a cidade foi se embelezando, as ruas sem calçamento e cheias de pedras soltas e areias, estavam agora caprichosamente pavimentadas, as casas feitas fora do alinhamento foram demolidas e substituídas por construções mais uniformes. A maioria das casas velhas e desmanteladas cedera lugar a belos edifícios construídos acima do nível da rua, com extensas e elegantes sacadas no primeiro andar.

As grandes praças que antes eram um verdadeiro lodaçal foram drenadas, capinadas e plantadas com fileiras de amendoeiras e casuarinas, transformando-se em belos ornamentos para a cidade, ao invés de constituírem um triste espetáculo para os olhos, como era no passado. O efeito estético da arborização de Belém, decorrente da abobada vegetal, dos túneis formados pelo entrelaçamento das copas

das mangueiras plantadas em alinhamento em suas principais avenidas! E assim “a cidade se defronta com o risco de apagamento de ícones que guardam a sua memória, garantindo a continuidade do passado no presente” (NUNES, 2006, p. 41). E se isso for verdade, Belém está sob a ameaça de perder a sua própria identidade histórica.

Aqui me fiz profundo e mergulho nos meandros da memória da recordação e do esquecimento em uma era que vivemos, onde tudo tange ao esquecimento e ao apagamento, uma memória que está por si só situada nos locais e “a expressão é sugestiva porque aponta para a possibilidade de que os locais possam tornar-se sujeitos, portadores de recordações e possivelmente dotados de uma memória que ultrapassa amplamente a memória dos seres humanos” (ASSMANN, 2011, p. 317). A cidade, suas ruas, praças e teatros são locais e espaços culturais de recordação, que solidificam e validam os indivíduos para traçar caminhos de épocas que estão alicerçados em nossa cultura.

Posso ouvir passos das palavras em fuga, já que é tudo tão silêncio em teu chão, o ringir do tempo pretérito em teu leito, um adoecer de lembranças, há tanta areia dentro de mim, um rio mar que ondula em meu corpo, teu exílio, ressaca contida de tuas marés cíclicas, mas há um canto de liberdade onde resgato o céu da tua boca de rio, que ouve o teu canto e te vem até a garganta, subindo... crescendo... até transbordar.

Começa agora a floresta cifrada
A sombra escondeu as arvores
Sapos beijudos espiam no escuro
Aqui um pedaço de mato esta de castigo
Arvorezinhas acocoram-se no charco
Um fio de água atrasada lambe a lama
- Eu quero é ver a filha da rainha Luzia!
Agora são os rios afogados
Bebendo o caminho
A água resvala pelos atoleiros
Afundando afundando
Lá adiante
A areia guardou os rastros da ilha da rainha Luzia
- Agora sim
Vou ver a filha da rainha Luzia
Mas antes tem que passar por sete portas
Ver sete mulheres brancas de ventres despovoados
Guardadas por um jacaré. (BOPP, 1994, p. 5).

A FLORESTA CIFRADA

Aqui vou mergulhar e revirar o fundo do rio em busca das terras que criei para o meu mundo encantar, que há muito tempo venho desenvolvendo, aproximadamente quarenta anos de mergulhos poéticos que me vem guiando.

E submerjo nos rios da Amazônia!

O Início do risco! Precisamente no dia seis de setembro de 1980, eu e Wlad Lima, fundamos o Grupo de Teatro PALHA, éramos apenas duas crianças cercadas de outras vinte, loucos por terem sido expulsos do Serviço Social do Comércio – SESC-DR-PARÁ, em pleno processo de criação do espetáculo “Jurupari, a guerra dos Sexos”, de Márcio Sousa, o nosso primeiro espetáculo.

O Grupo de Teatro PALHA nasce em um momento marcado pela articulação da classe teatral, em meio a ressaca da ditadura militar e a retomada do trabalho em grupo, e pela valorização da figura do encenador, fenômeno este 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. O PALHA se constitui num período considerado como um vácuo no surgimento de grupos teatrais, onde diretores com características de encenadores, estimulam e organizam o trabalho de criação, apostando no processo, onde o rigor estético é uma das mais marcantes características deste período, refletida na criação de muitos grupos que surgiram em Belém.

A década de 80 é também marcada pelo estímulo aos estudos da semiologia, de grande importância para a área teatral, exatamente pela qualidade estética dos trabalhos, às vezes em detrimento do texto, passando este para um segundo plano, além de um discurso politizado, que juntamente com o texto dá lugar a questionamentos de ordem filosófica.

O povo, como artista-criador torna-se, nessa perspectiva, um novo sujeito das invenções dramáticas do teatro amador, mais uma vez o teatro amador em Belém ocupará a posição de vanguarda.

Sempre houve dificuldades para a nossa atuação, mas o grupo crescente de participantes conduziu a formação de associações sem fins lucrativos. Iniciando as

organizações de encontros e terminando por formalizar-se em Federações, uma geração de amadores teatrais que forjou uma trama ligando todas as regiões do país e colaborando de modo inegável para a disseminação de informações em todos os planos da cultura. Hoje o grupo tem em sua trajetória trinta espetáculos e a busca da identidade coletiva é um processo complexo e nos revelou que as escolhas de um grupo teatral ao longo quarenta anos de atividades, reflete a trajetória de tantos outros grupos em nosso estado, que fazem do teatro um instrumento de transformação da sociedade.

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

Os grupos não profissionais escapam das armadilhas de fazer do ator ou do espetáculo como um todo, um sacerdote portador de uma única verdade absoluta e fechada em si mesmo, linguagem velha ao acomodamento e a uma gramática cênica já desgastada. Nesse nível nós os grupos não profissionais, dispomos de condições subjetivas e objetivas, pois temos diante de nós um campo de pesquisa e experimentação aberto, com mais possibilidades de escapar dos perigos do velho, dos vícios teatrais repetidos e do experimentalismo estéril e engessado. Para isso é fundamental desenvolver pesquisas em nível de linguagem e de estrutura formal, pois as experiências serão decisivas para não transmitir conteúdos esquematizados e abstratos, para transmitir a nossa capacidade de perceber todos os níveis de nossa realidade, portanto, quanto mais teatral, mais eficiente politicamente será o espetáculo, mais produtivo e maduro.

O contrário será aquele grupo que fecha os olhos para o velho e a rotina, parte para um decidido mergulho em profundidade em suas próprias contradições, procurando defender e revisar as tradições culturais de nossa região, com um trabalho de resistência, protesto e afirmação, que cumpre sua tarefa quando dialoga com seu público específico, numa tentativa de reflexão conjunta, entre grupo e comunidade, sobre problemas que afligem esta última, que serão necessariamente os problemas

que afligem o grupo, pois todos, espectadores e atores, vivem um dilacerante cotidiano que precisa ser transformado e é o que busco, “o teatro não transforma a realidade diretamente. Mas, pode, e deve transformar os homens. Que são os que transformam a realidade” (BRECHT, 1990, p. 30).

Os grupos são uma tradição no movimento cultural da cidade, alguns têm uma longa história assentada em um núcleo permanente reduzido, e ao seu redor circulam participantes que periodicamente renovam o núcleo dos grupos em que permanecem e constitui o elo entre os diferentes momentos vividos pelos mesmos. Portanto, o Grupo PALHA é um grupo não profissional e/ou amador, mas essencialmente rebelde (apesar do tempo de criação), marcado pela vitalidade jovem, pela coragem e pela independência. Necessitamos de auxílio financeiro, desde que o auxílio não condicione nosso trabalho, nem se constitua numa disfarçada forma de censura econômica à nossa liberdade de pesquisa, experimentação e expressão. Precisa valer-se de sua independência enquanto grupo e movimento, ao mesmo tempo em que se entrega a busca da identidade cultural regional e/ou nacional, ameaçada hoje por todos os lados. “O inimigo dos grupos, não é a profissionalização, mas todos aqueles que desprezam ou combatem o teatro enquanto arma de conscientização e reflexão” (SANTANA, 2015, p. 209). O inimigo é aquele que usa a expressão cênica para incentivar a mentira, a mistificação, o colonialismo cultural, a opressão social, a passividade e o acomodamento, ou para promover uma festa cultural, que seja o sofisticado deleite de uma minoria elitista, vinculado a valores das classes dominantes, castrando o potencial criativo do povo. Não há lugar para espaços mortos no teatro vivo!

E aqui vou mergulhar para poder esperar alimento do corpo e da alma, e reclamar o dia que ainda não anoiteceu para dormir e acordar, e poder esperar ver a cotovia que cantara em um novo amanhecer, e como pesquisar em busca de conhecimento, compartilhar como uma cobra preta que solta seus ovos...

Após a depuração do conhecimento, que trará à tona, o teatro de grupo no Pará, procurar-se-á ver que o mundo não é uma superfície e o conhecimento não é uma mera cópia ou representação da realidade. Vou preservar as profundezas, se podemos convencer o nosso leitor do que existe sob as margens superficiais da água, uma série de imagens, cada vez mais profundas, cada vez mais tenazes,

onde não tardaria a sentir em suas próprias contemplações, uma simpatia por esse aprofundamento, sentir, abrir-se, sob a imaginação das formas, a imaginação das substâncias.

REFERÊNCIAS:

ASSMANN, Aleida. Espaço de recordação: formas e transformações da memória cultural / Aleida Assmann; tradução: Paulo Soethe. – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.

BACHELARD, Gaston. 1884-1962. A poética do devaneio / Gaston Bachelard; [tradução Antônio de Pádua Danesi.] – São Paulo: Martins Fontes, 1988.

_____. 1884-1962. A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria / Gaston Bachelard; [tradução Antônio de Pádua Danesi] – São Paulo: Martins Fontes, 1997. – (coleção tópicos).

BONFITTO, Matteo. O ator-compositor: as ações físicas como eixo: de Stanislavski a Barba / Matteo Bonfitto. – São Paulo; Perspectiva, 2011.

_____. Matteo. Entre o ator e o performer: alteridades, presenças, ambivalências / Matteo Bonfitto, 1ª. ed. – São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2013.

BOPP, Raul, 1898 – 1984. Cobra Norato/Raul Bopp; ilustração de Poty – 17. Ed. – Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

CALVINO, Ítalo. 1923-1985. Seis propostas para o próximo milênio / lições américas / Ítalo Calvino; tradução Ivo Barroso. – São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. 1923-1985. As cidades invisíveis / Ítalo Calvino; tradução Diego Mainardi. – São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. 1923-1985. Coleção de Areia; Ítalo Calvino; tradução Mauricio Santana Dias. – São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CORRÊA, Paulo Maués. Terror e encantamento na Amazônia / Paulo Maués Corrêa; [ilustração Maciste Costa]. 1ª. Ed. – Belém, PA: Paka-Tatu, 2016.

DUBATTI, Jorge. O teatro dos mortos: Introdução a uma filosofia do teatro / Jorge Dubatti; Tradução de Sergio Molina – São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2016.

FURTADO, Paulo Roberto Santana, 1960 – Grupo de Teatro Palha: trajetória e identidade teatral / Paulo Roberto Santana Furtado. – 2015. Sistema de Biblioteca da UFPA.

JURANDIR, Dalcídio. 1909 – 1979. Ponte do Galo / Dalcídio Jurandir – Bragança: Pará. Grafo Editora, 2017.

_____. 1909 – 1979. Três Casas e um Rio / Dalcídio Jurandir – Bragança: Pará. Grafo Editora, 2017.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. Cultura Amazônica: uma poética do imaginário/ João de Jesus Paes Loureiro. – Belém: CEJUP, 1995.

MUNIZ, Mariana de Lima e, 1976 – Improvisação como espetáculo: processo de criação e metodologias de treinamento do ator-improvisador / Mariana Lima Muniz, - Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

NUNES, Benedito. Crônica de duas cidades: Belém – Manaus/ Benedito Nunes, Milton Hatoum – Belém: SECULT, 2006.

UBERSFELD, Anne. Para ler o teatro / Anne Ubersfeld; [tradução José Simões (coord.)]. – São Paulo: Perspectiva, 2013.