

ANDRADE, Valéria Frota de. **Poéticas do afeto no teatro de grupo: Trânsitos e alianças entre os criadores no teatro de Belém do Pará (1976 – 2016)**. Belém: Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG); Universidade Federal do Pará (UFPA). UFPA; Professora Efetiva da Escola de Teatro e Dança (ETDUFPA). UFMG; Doutorado; Fernando Mencarelli.

RESUMO

Apresentação de pesquisa de doutorado em andamento, desenvolvida na EBA – Escola de Belas Artes da UFMG, sob orientação do Prof. Dr. Fernando Mencarelli. Trata-se de um estudo sobre oito grupos de teatro de Belém do Pará, por meio de seus diretores e núcleos criativos, na perspectiva de identificar como os trânsitos dos criadores através dos coletivos e as alianças entre eles contribuíram para o delineamento das poéticas desses coletivos. O conceito de afeto dispara a proposição do corpo-grupo, a partir de Espinosa e Deleuze, enquanto possibilidade de cartografia dos coletivos e seus singulares planos de composição; corpo múltiplo que resulta da relação entre velocidade e lentidão, e que carrega em si mesmo a potência de sua contínua transformação, conforme extraído da *autopoiesis*, de Humberto Maturana. Para isso, utilizo a proposição do encontro como afeto capaz de acionar parcerias artísticas que se misturam às parcerias de vida, tentando identificar movimentos de territorialização e reterritorialização acionados pelo amor, amizade e/ou identificação intelectual, entre outros, alinhavados ao ofício do teatro. A partir de entrevistas com os diretores e também de trabalhos acadêmicos produzidos por alguns deles, pretendo evidenciar influências e diálogos que fazem ver uma rede de afetos entre os encenadores. Além disso, busco compreender os sentidos acionados pelos agenciamentos coletivos presentes no acontecimento teatral, que tem no convívio a base da produção de uma poética, segundo Jorge Dubatti. A pesquisa dialoga com os campos da filosofia teatral, história do teatro e estudos teatrais, e tem no pensamento dos encenadores dos grupos acerca de suas práxis, uma referência de primeira grandeza.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro. Teatro de grupo. Poéticas. Afeto.

ABSTRACT

Presentation of doctoral research in progress, developed at EBA - School of Fine Arts of UFMG, under the guidance of Prof. Dr. Fernando Mencarelli. This is a study about eight theater groups from Belém do Pará, through its directors and creative nuclei, with the perspective of identifying how the transits of the creators through the collectives and the alliances between them, contributed to the outlining of the poetics of these collectives. The concept of affection triggers the proposition of the body-group, starting from Spinoza and Deleuze, as a possibility of cartography of the collectives and their singular plans of composition; multiple body that results from the relationship between speed and slowness and which carries within itself the power of its continuous transformation, as extracted from the *autopoiesis*, by Humberto Maturana. For this, I use the proposition of the encounter as affection capable of activating artistic partnerships that mix with life partnerships, trying to identify movements of territorialization and reterritorialization driven by love, friendship and / or intellectual identification, among others, aligned with theater craft. From interviews with the directors and from academic works produced by some of them, I want to show influences and

dialogues which shows a network of affections among the directors. In addition, I try to understand the senses triggered by the collective assemblies present in the theatrical event, that has in the conviviality the base of the production of a poetic, according to Jorge Dubatti. The research dialogues with the fields of theatrical philosophy, theater history and theater studies, and has in the thought of the group directors about their praxis, a reference of first greatness.

KEY WORDS: Theater. Group theater. Poetic. Affection.

Nas últimas décadas, o teatro de grupo produzido na capital paraense constituiu um panorama dos mais profícuos e interessantes. Dezenas de coletivos foram e continuam sendo responsáveis por um intenso movimento teatral, permeado de atravessamentos entre os artistas. Atravessamentos estes que desenham uma rede de afetos através da qual é possível identificar alianças, parcerias e influências essenciais para o delineamento das singularidades poéticas dos grupos.

Enquanto parte dessa rede, já que integro um dos grupos envolvidos nesta pesquisa em andamento, me coloco em atitude cartográfica a fim de rastrear os percursos de encenadores dos oito grupos que compõem este recorte. A condição de participante da experiência gerada no acontecimento teatral já aponta na direção da busca do saber que emerge do fazer e torna-se experiência do saber (PASSOS, BARROS, 2015). Para além do sobrevoou conceitual, procuro olhar os grupos do ponto de vista de quem habita o território existencial em questão (ALVAREZ, PASSOS, 2015, p. 131), intencionando “penetrar esse campo numa perspectiva de composição e conjugação de forças, construindo o conhecimento com e não sobre o campo pesquisado, encontrando o que nem se sabe bem o que é” (Idem, pp. 137-138).

Uma investigação que tem nos trajetos e nas narrativas dos sujeitos uma primeira camada para a abordagem das grupalidades não poderia minimizar o meu próprio. Atriz paulistana, acolhida pela cidade há quase trinta anos, desejo que este trabalho traduza um pouco da força de artistas merecedores de reconhecimento, sobretudo por parte da historiografia do teatro brasileiro, que ainda passa tão ao largo das produções da Região Norte. Artistas com os quais continuo a aprender, e a quem tanto admiro, muitos se tornaram grandes amigos, fazendo o caminhar menos árduo.

Deixo, então, que meu exercício de pesquisadora permaneça envolto em muito amor e gratidão. Abro espaço para uma escrita contaminada pelos sentimentos transbordantes e capazes de borrar os limites do academicismo. Nesse sentido, parto do meu ser afetado pelo que acontecia no coletivo, quando da minha chegada em Belém, em 1990, ao final da década mais significativa do ponto de vista da descoberta de uma cena experimental e de um movimento de grupos muito intenso e profícuo. Logo me encantei pela potência de um teatro produzido por coletivos nos quais o companheirismo, o amor e a amizade tornavam as relações ainda mais amalgamadas. Uma grande trama de conexões resulta em um bordado de teatro e vida muito singular, que ajuda a configurar poéticas de afetos nos palcos belenenses. Um bordado feito de muitas cores, onde os fios vão se trançando a outros, na medida em que os encontros e as trocas entre os artistas nutrem a criação.

Este artigo traz uma amostra desse bordado a partir do meu próprio percurso, do ponto em que encontro os teatros da cidade, em 1992,

especialmente a diretora Wlad Lima¹, com quem realizo o primeiro trabalho em Belém. Puxo o fio dessas relações, envolvendo sujeitos e coletivos, a fim de apresentar, por ora, a trama composta pelos três grupos mais antigos deste recorte – Gruta, Experiência e Cena Aberta, criados respectivamente em 1967, 1971 e 1976. Os demais grupos que constituem o *corpus* da pesquisa são: Palha², Cuíra³, Usina Contemporânea de Teatro⁴, In Bust Teatro com Bonecos⁵ e Palhaços Trovadores⁶.

Os primeiros fios

O meu convívio com a tribo da qual passaria a fazer parte não poderia ter sido conduzido por melhores mãos. Wlad Lima e Luís Otávio Barata foram os primeiros guias na incursão pelo teatro produzido nesse pedaço da Amazônia. Ela, atriz, diretora, cenógrafa, professora e pesquisadora com intenso trânsito entre os grupos, participou da criação de seis e colaborou com mais quatro. Ele, jornalista, diretor, dramaturgo, artista plástico, figurinista, cenógrafo e estrategista artístico e político, abriu caminho para uma cena ousada e inovadora, além de liderar os principais enfrentamentos entre a categoria e os órgãos oficiais de cultura.

¹ Artista-pesquisadora, atriz, diretora e cenógrafa de teatro na cidade de Belém do Pará. Possui doutorado e mestrado em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia PPGAC/UFBA e graduação em Ciências Sociais pela UNAMA – União das Escolas Superiores do Pará. Fez um Pós-doutoramento em Estudos Culturais junto à Universidade de Aveiro/Portugal. Na Universidade Federal do Pará, é professora no Curso Técnico de Formação de Ator, na Licenciatura em Teatro, nos Mestrados em Artes (acadêmico e profissional) e no Doutorado em Artes do PPGArtes – Programa de Pós-graduação em Artes do Instituto de Ciências da Arte – ICA. Para além do campo das Artes, busca atravessamentos entre Arte e Psicanálise através de curso de formação e curso intermitentes. Fonte: <http://lattes.cnpq.br/4769018199137074>. Atuou nos grupos Experiência e Cena Aberta, antes de ajudar a fundar diversos grupos da cidade: Palha, Cuíra, Usina, UNIPOP, Dramática Companhia e Coletivas Xoxós.

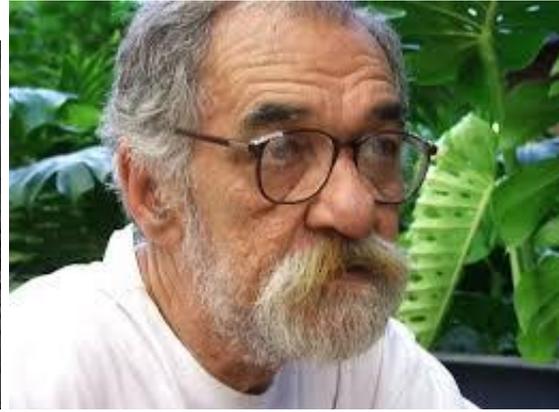
² Formado por integrantes oriundos do Grupo de Teatro do SESC – DR – PA em 1980, e dirigido por Paulo Santana, propõe a valorização de dramaturgos paraenses e a reflexão acerca da condição humana do homem amazônico, suas histórias, conflitos e realizações. Disponível em: <http://www.primeirosinal.com.br/comunidade/grupo-de-teatro-palha>. Acesso em 04/01/2016.

³ Fundado em 1984 por atores egressos do Grupo Experiência, realizou montagens de autoria coletiva e de autores regionais. Desde 2006 mantém a própria sede, atualmente Casa Cuíra, e teve diversos espetáculos dirigidos pelo ator paraense Cacá Carvalho.

⁴ Criado em 1989 por jovens atores de outros grupos. Inicialmente ligado ao movimento político e estudantil, consolidou diversas vertentes, entre elas a do teatro de animação e do teatro multimídia. Até o momento, 2019, contabiliza trinta espetáculos, dirigidos por sete encenadores.

⁵ Desde 1996, investiga a utilização teatral do boneco, o jogo com o ator e a relação com a plateia. Já se apresentou em 22 estados e desde 2003 mantém uma sede própria, o Casarão do Boneco. Foi criado por Anibal Pacha, David Matos e Paulo Ricardo Nascimento.

⁶ Criado e dirigido por Marton Maués desde 1998, é um núcleo de pesquisa da linguagem do palhaço/clown, que valoriza a cultura popular – folguedos, pastorinhas, boi-bumbá, quadrilha etc, com intensa atuação na cidade. Disponível em: <https://palhacostrovadores.wordpress.com/about/>. Acesso em 02/01/2016.



Figuras 1 e 2: Wlad Lima e Luís Otávio Barata. Fotografos não identificados. Fonte: Portal Cultura e Blog do Barata.

Em 1992, no Porão da UNIPOP – Universidade Popular, Wlad Lima dirigia *Hamlet*, de Shakespeare, e Luís Otávio assinava o figurino e cenografia. Pude testemunhar a sólida parceria dos dois criadores e a entrega absoluta ao trabalho, com as frequentes “viradas”, quando o elenco entrava pelas madrugadas em sessões de confecção de figurinos e objetos cenográficos, regadas a muitas conversas e gargalhadas. Nessas ocasiões, o teatro propiciava a oportunidade de uma forma de convívio envolvida em alegria e, por isso, geradora de muita potência, penso eu. O afeto ali cultivado era nitidamente um elemento agregador e ao mesmo tempo inerente à obra, e nela implícito. Vários encontros, histórias de vida atravessadas pelo teatro iam se fundindo numa só matéria, cuja essência era o entusiasmo pelo processo criativo que compartilhavam naquele pedaço de subterrâneo.

Hoje, passados quase trinta anos da montagem, me dou conta da alegria desse encontro. Além de Luís Otávio Barata, Wlad Lima tinha outro grande amigo por perto, Cláudio Barros⁷, ator e diretor que já havia trabalhado com ela em três grupos: Experiência, Cena Aberta e Cuíra. Em linhas muito gerais, apenas para pontuar o que será posteriormente retomado, no primeiro eles fizeram muito sucesso, no segundo compartilharam da genialidade de Luís Otávio, e o terceiro criaram juntos, como forma de recusa a questões éticas – e também estéticas – presentes no Grupo Experiência. Cláudio Barros já havia feito a preparação corporal do espetáculo *Em Nome do Amor*, do Cena Aberta, em 1990, colaborando em uma área da qual Barata era mais distante, o trabalho de ator.

Em 1991, Cláudio Barros e Wlad Lima haviam inaugurado o Porão da UNIPOP com *Dama da Noite*, livre adaptação do conto de Caio Fernando Abreu. Nesse espetáculo do Grupo Cuíra, dirigido por Wlad, Cláudio interpretava a única personagem. A encenação privilegiava a proximidade entre ator e plateia, num cara a cara com o público no espaço cênico de um banheiro público. A equipe ainda contava com Alberto Silva Neto⁸, ator que paralelamente dividia com Wlad as primeiras experiências no recém-criado Grupo Usina Contemporânea de Teatro, de 1989. Por esse mesmo grupo, quase vinte anos depois, em 2009,

⁷ Ator e preparador de elenco, com vasta experiência em teatro e cinema. Fez parte dos grupos Experiência e Cuíra, e atualmente integra o Usina Contemporânea de Teatro.

⁸ Ator, jornalista, diretor e professor da ETDUFPA, doutorando em Artes. Foi um dos fundadores do Grupo Usina Contemporânea de Teatro, em 1989.

Alberto assinaria a direção de *Solo de Marajó*, inspirado no romance *Marajó*, de Dalcídio Jurandir⁹, em que Cláudio está novamente sozinho em cena.

Faço referência a essa sequência de trabalhos a fim de dar uma ideia do quanto a continuidade das parcerias contribui para o fortalecimento das conexões entre os criadores e, portanto, da rede de afetos. Naquele momento, ao lado de companheiros com os quais construiria um denso pensamento teatral, a encenadora Wlad Lima estava em pleno exercício de construção de seu *Teatro ao Alcance do Tato*, como denominou a própria poética em sua tese de doutorado¹⁰. Além das duas montagens mencionadas, ainda assinaria a encenação de mais uma dezena de espetáculos nos porões do prédio onde, na época, funcionava a Escola de Teatro e Dança da UFPA¹¹ e no Teatro Bufo, espaço independente que foi mantido por um outro grupo criado por ela - a Dramática Companhia - entre 2001 e 2002.

A trama tecida em torno de Wlad Lima

Já que somos resultado daquilo que nos afeta, a poética de Wlad Lima se conecta a outro encenador, a quem se refere como alguém que despertou nela o desejo de habitar os porões com seu teatro. Mais uma vez, as relações vão tramando essa grande rede de afetos, fazendo surgir novos nomes. Em 1989, um ano antes de *Dama da Noite*, Wlad assistiu *K. l'ultima ora di Franz Kafka*, dirigido e interpretado por François Kahn¹², na sala de ensaio do Teatro Experimental Waldemar Henrique¹³. Ele foi um dos artistas que começaram a trazer suas produções teatrais a Belém em função de Cacá Carvalho¹⁴, ator e

⁹ (1909-1979). Natural de Ponta de Pedras, na Ilha do Marajó. Romancista, jornalista e professor, em 1940 escreveu *Chove nos Campos de Cachoeira*, o primeiro de uma série de relatos ficcionais conhecida como Extremo Norte. Disponível em: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. Acesso em 29/07/2018.

¹⁰ *Teatro ao Alcance do tato – Uma Poética Encravada nos Porões da Cidade de Belém*, tese defendida em 2008, pelo PPGAC/UFBA e publicada em 2015.

¹¹ Criada em 1962 como Serviço de Teatro Universitário, a ETDUFPA surgiu graças ao empenho dos professores Maria Sylvania Nunes e Benedito Nunes junto ao então reitor José Silveira Neto. Atualmente é uma unidade de ensino, pesquisa e extensão vinculada ao Instituto de Ciências da Arte – ICA, e oferece cursos de licenciatura em teatro e dança, cinco cursos técnicos, além de oficinas voltadas a crianças e adolescentes.

¹² Ator, diretor e pedagogo de teatro, nascido em Paris, em 1949. Tendo uma trajetória reconhecida internacionalmente, Kahn trabalhou com importantes grupos e profissionais, como o Le Théâtre de L'Expérience (Paris, França); Teatr Laboratorium (Wrocław, Polônia); Gruppo Internazionale L'Avventura da cidade de Volterra (Itália); e Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale da cidade de Pontedera (Itália). Estabeleceu parcerias com outros profissionais, como Roberto Bacci, Humberto Brevilheri, Cesare Lievi e Jerzy Grotowski. Em suas últimas fases da carreira, concebeu o *Teatro de Câmara*, a partir do qual foram criados e realizados espetáculos com características específicas em um formato de solo, espaços não convencionais, plateia com número reduzido de espectadores, exploração de textos literários etc. Disponível em: <https://performatus.net/entrevistas/francois-kahn/>. Acesso em 02/08/2018.

¹³ Criado em 1979, para sediar as apresentações de grupos de teatro experimentais da região. Sua construção em *art nouveau* é mais antiga, e inicialmente funcionava o Cinema Radium, posteriormente foi o Museu Comercial, e por último, sede da Caixa Econômica, até ser transformado no teatro de hoje. O projeto cenotécnico do teatro foi idealizado por Luís Carlos Ripper. O prédio é tombado pelo patrimônio histórico. Disponível em: <http://www.fcp.pa.gov.br/espacos-culturais/teatro-waldemar-henrique>. Acesso em 17/03/2019.

¹⁴ Nascido em 1953, em Belém do Pará. Trabalhou com os grupos Experiência e Cuíra. Em São Paulo, onde reside, ficou conhecido depois de atuar em *Macunaíma*, dirigido por Antunes Filho

diretor paraense que na época trabalhava no *Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale de Pontedera*, na Itália. Cacá Carvalho já era outro grande amigo e parceiro de Wlad, com quem ela ainda realizaria diversos trabalhos, sendo sua assistente, atriz dirigida por ele ou mesmo observando seu ofício na condição de pesquisadora, como aconteceu em seu mestrado¹⁵.

Além de François Kahn, Cacá Carvalho também aproximaria Wlad Lima de outro encenador que passaria a fazer parte dessa teia, mesmo à distância. Em Roberto Bacci¹⁶, italiano que dirigiu os trabalhos mais recentes de Carvalho, Wlad reconhece tantas semelhanças e sincronicidades, a ponto de falar dele como seu irmão gêmeo, “um espelho gritante” (Entrevista concedida em 22/04/2017). Um exemplo curioso foi a montagem de *Dama da Noite*, um ano depois de *O Homem com a Flor na Boca*, solo de Cacá Carvalho dirigido por Bacci em 1990. Wlad comenta sobre a surpresa ao assistir ao trabalho e perceber encenações idênticas; em ambos os trabalhos os atores falavam diretamente aos espectadores, espalhados pelo espaço. Um exemplo, a meu ver, de uma aliança virtual decorrente de uma outra aliança real.

Ainda em 1989, Wlad assistiria a um segundo espetáculo de François Kahn baseado em Kafka, *Josefina, a Cantora*, no porão do Teatro da Paz¹⁷. A utilização daquele espaço mínimo e inusitado de um dos grandes palcos italianos da Amazônia deixaria uma profunda impressão na encenadora. Ela diz ter sido “definitivamente enfeitiçada pela ideia físico-sensorial do porão (...), um amor à primeira vista” (2014, p. 34). Tal experiência a fez perceber que o subterrâneo poderia ser o território de sua poética.

A partir daí, em suas encenações, os porões foram banheiros públicos, onde os espectadores sentavam em vasos sanitários, bidês, bancos (*Dama da Noite* - 1990); um ambiente palaciano no qual transitavam livremente pelas salas, cubículos e corredores sem nunca sentar (*Hamlet* - 1992); um camarim de onde assistiam aos ensaios de uma farsa (*Mariano* - 1996); um lugar que abrigava uma exposição de objetos e reproduções das obras de Artur Bispo do Rosário, em um carro-dispensa que cortava horizontalmente o espaço em dois planos, e que precisava ser atravessado pelo espectador para chegar à plateia (*Um Beija-Flor a Dois Metros do Chão* - 2001); a cidade ficcional de Macondo, em uma ambiência múltipla, com estrutura cenográfica feita por andaimes, que dava ao espectador as possibilidades de construir sentidos diversos (*A-MOR-TE-MOR, Fragmentos Amorosos de Cem Anos de Solidão* - 2002). Apenas alguns exemplos de como Wlad Lima explorou o subterrâneo, até

em 1978. Alcançou projeção como protagonista de *Meu Tio, o Iauaretê*, dirigido por Roberto Lage, em 1986.

¹⁵ Dramaturgia Pessoal do Ator: a história de vida no processo de criação de *Hamlet- Um extrato de Nós*, do Grupo Cuíra, em Belém do Pará. Dissertação defendida em 2004, pelo PPGAC/UFBA.

¹⁶ Diretor italiano, formado em História do Teatro pela Universidade de Pisa. No início da década de 1970 tornou-se diretor do Piccolo Teatro de Pontedera, que depois se transformaria no Centro de Pesquisa e Experimentação Teatral, através do qual desenvolve projetos na Itália e no exterior. Além de Grotowski, trabalhou com Eugenio Barba, Peter Brook, Anatoli Vassiliev, Julian Beck e Judith Malina.

¹⁷ Fundado em 15 de fevereiro de 1878, durante o período áureo do Ciclo da Borracha. Apesar do progresso econômico, a cidade ainda não possuía um teatro de grande porte, capaz de receber espetáculos do gênero lírico. Buscando satisfazer o anseio da sociedade da época, o governo da província contrata o engenheiro militar José Tibúrcio de Magalhães, que dá início ao projeto arquitetônico inspirado no Teatro Scalla de Milão (Itália). Disponível em: theatrodapaz.com.br. Acesso em 20/03/2018.

mesmo chegando a transpor a experiência de extrema proximidade entre público e atores a outros lugares para além do porão, como nas produções mais recentes do Grupo Cuíra, ambas de 2016, *Esse Corpo que me Veste*, na sala de uma casa, e *O Auto do Coração*, em um ônibus que se deslocava pela cidade.

Ao mencionar tais acontecimentos, busco apontar uma parte dessa grande rede que é o teatro de Belém. Também gosto de pensar em uma árvore de alianças e seus vários pedaços, que terminam por se ligarem, em maior ou menor medida. Intersecções traçadas conforme a maior ou menor interlocução entre os artistas e os grupos, nas quais também podemos identificar níveis diferentes de continuidade. Ressalto meu interesse em olhar para a prática teatral buscando enxergar nela os laços que unem os indivíduos e que, como qualquer laço, podem inclusive ser desfeitos. Afinal, não se pode menosprezar a importância, para a formação de todo artista, daquilo que em algum momento ele venha a negar. As rupturas e divergências são até mesmo essenciais para o movimento, para a renovação, para o surgimento de novos territórios a partir daqueles que não mais contemplam as expectativas. É o que acontece quando um grupo é formado em virtude da dissidência de um outro, como aconteceu com o Cuíra em relação ao Experiência, por exemplo.

As conexões entre os grupos

Os percursos conectados através de influências ou divergências, de alianças ou rupturas, são a base para bordar a trama aqui compreendida como o avesso da produção dos grupos, desde 1976 a 2016, naturalmente se estendendo até o momento presente. Parto de três grupos que considero seminiais para o teatro paraense, não apenas pelas montagens e do quanto contribuíram no sentido de ampliar os horizontes artísticos, mas também na medida em que foram espaços de formação de encenadores. São eles: o Grupo de Teatro Amador (Gruta), fundado em 1967 por Henrique da Paz e Salustiano Vilhena; o Grupo Experiência, capitaneado por Geraldo Salles desde 1971; e o Grupo Cena Aberta, criado por Luís Otávio Barata, Zélia Amador de Deus e Margareth Refkalevski em 1976, que encerrou suas atividades em 1992.

Devo sublinhar o quanto esse grupo foi essencial para o teatro contemporâneo paraense, tanto pela força cênica, quanto pelo engajamento político. Claro que não existe fissura entre as duas dimensões, ou seja, as montagens sempre carregaram um contundente posicionamento ideológico acerca de várias questões existenciais e sociais. Tocavam, por exemplo, em temas como a homossexualidade sem, no entanto, levantar bandeiras, mas levando ao palco figuras marginalizadas - travestis, garotos de programa, prostitutas. Luís Otávio Barata, da mesma forma, é uma ausência absolutamente presente, através dos relatos dos demais sujeitos aqui envolvidos. Exerceu enorme influência sobre muitos encenadores, ao romper com vários aspectos tradicionais do teatro, ao transformar o espaço com maestria, ao traduzir em cena questões pessoais, ao enfrentar corajosamente a censura e articular um denso pensamento filosófico. Faleceu em São Paulo em 2006, aos 67 anos, deixando um legado inestimável de ousadia e genialidade.

O Gruta é o grupo paraense mais antigo ainda em atividade. Sua história se enlaça a do Cena Aberta através de Henrique da Paz, sobretudo a partir de 1979, quando ficariam quase dez anos sem produzir. Período que Henrique diz ter sido muito bom, de efervescência e intensa troca de ideias e de

conhecimentos com o encenador que “fazia teatro para esmurrar” (BARROSO, 2017, p. 31). No Cena Aberta, cujo papel foi decisivo para a retomada do Gruta, em 1987, Henrique atuou, dirigiu e assumiu funções burocráticas, como a de presidente. Lá Henrique encontraria os novos parceiros, Ailson Braga¹⁸ e Marton Maués¹⁹, que alguns anos antes costumavam assistir aos frequentes ensaios do Cena Aberta no Anfiteatro da Praça da República, onde ressoava outra forte marca da atuação política do grupo, a de levar o teatro ao espaço público. O ano era 1981 e o espetáculo, o *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna. Como de praxe no Cena Aberta, havia uma alternância dos diretores, e Henrique da Paz fazia sua primeira direção. Ailson e Marton, atores bem mais jovens, admiravam de longe aquele de quem aprenderiam várias lições e de quem se tornariam grandes amigos.



Figura 3: Henrique da Paz. Fotografia não identificado. Fonte: Holofote Virtual.

A montagem seguinte ao *Auto da Compadecida* seria *O Carro dos Milagres*, uma novela do escritor paraense Benedito Monteiro²⁰. Dessa vez, o convidado para assinar a direção foi Cláudio Barradas²¹, um nome fundamental na formação de vários atores e encenadores. Conhecido pelos arroubos intempestivos, rompeu com o Grupo Cena Aberta durante o processo de criação levando a maior parte dos atores, entre eles Ailson Braga e Marton Maués, para continuar os ensaios no Grupo Cabano Vai ou Racha, fundado especialmente em função desse trabalho. Henrique da Paz foi um dos que permaneceram no

¹⁸ Ator e jornalista, integrou o Grupo Cuíra por mais de vinte anos.

¹⁹ Ator, diretor e professor da Escola de Teatro e Dança da UFPA. Fundador do Grupo Palhaços Trovadores, atuou no Gruta durante oito anos.

²⁰ Além de escritor, foi jornalista, advogado e político (1924-2008). Em 1945 publicou seu primeiro livro de poesias, *Bandeira Branca*. Foi membro da Academia Paraense de Letras e do Instituto Histórico e Geográfico do Pará. Disponível em: <http://www.tirodeletra.com.br/biografia/BenedictoMonteiro.htm>. Acesso em 11/04/2018.

²¹ Teatrólogo, ator, diretor, professor de teatro e padre, foi um dos fundadores da atual Escola de Teatro e Dança da UFPA, abandonando os palcos para se dedicar ao sacerdócio. Atuou como jornalista, ator e diretor de radionovela da Rádio Clube, em Belém, na década de 1950. Também foi ator de teleteatro na extinta TV Marajoara. No início dos anos 1970 trabalhou em quatro filmes dirigidos pelo cineasta paraense Líbero Luxardo. Empresta seu nome ao Teatro Universitário da UFPA, inaugurado em 2009, mesmo ano em que, aos 80 anos, voltou a atuar, dessa vez em montagens do Grupo Cuíra: *Abraço*, e no ano seguinte, *Sem Dizer Adeus*, ambas com dramaturgia de Edyr Augusto Proença. Disponível em: <http://www.diarioonline.com.br/noticia-368166-.html> (16/05/2016) <http://cuira.com.br/grupo.html>. Acesso em 25/07/2018.

Cena Aberta. Os três – Henrique, Ailson e Marton - se reencontrariam em *Theasthai Theatron* (1983), espetáculo com o qual Luís Otávio Barata revolucionou o teatro paraense. A narrativa não linear, a utilização inovadora do palco e os traços de performance são apenas alguns elementos que podem ser citados, ao lado do nu de todo o elenco, inclusive do ator que interpretava o personagem Jesus Cristo crucificado em uma cruz viva, provocando reações da Igreja e da censura, num país ainda em tempos de ditadura.



Figura 4: Cena de *Theasthai Theatron* (1983). Em cena, Henrique da Paz, André Genu e Ailson Braga. Foto: Eduardo Kalif.

Além da cena, Henrique, Ailson e Marton resolveram também dividir a morada, o que estreitou ainda mais os laços de amizade. De maneira evidente, o teatro se misturava à vida, ocupando as conversas cotidianas e constituindo um convívio determinante para o retorno do Gruta. Nesse caso, divergências internas em um coletivo acabaram alimentando a gestação de outro. Um momento de enfraquecimento da potência de um grupo contribuiu para aumentar a potência de um outro. Uma linha de fuga se desenhou a partir daquilo que o primeiro território já não comportava. Uma nova territorialização foi impulsionada na medida em que as ideias e expectativas destoavam. Um novo plano de composição tomou o lugar daquele já fissurado em virtude das discordâncias. Uma outra poética foi delineada com base em novos afetos, não sem levar consigo aspectos herdados da anterior.

No caso do que aconteceu entre os dois grupos, o Gruta, naquele momento em um longo período de repouso, terminou sendo acionado pelo Cena Aberta por conta das dificuldades dos atores em trabalhar com os não-atores convidados por Luís Otávio Barata para compor o elenco de *Genet, o palhaço de Deus* (1987). Eram travestis que frequentavam o Bar do Parque, um espaço boêmio próximo do Teatro Experimental Waldemar Henrique, no centro de Belém, e segundo Marton Maués, “estranhórrimos”, que complicavam os ensaios. Os três decidiram então se retirar do processo de montagem e reativar

o Gruta, dando início à criação de *Cínicas e Cênicas*, que estreou no mesmo ano. Um dado curioso foi terem cedido aos apelos de Barata para voltarem aos ensaios de *Genet*, já que outros atores também haviam saído, desfalcando seriamente o elenco. Na ocasião, o Gruta preparava o novo espetáculo em um prédio ao lado do Teatro Experimental Waldemar Henrique. A amizade e o apreço pelo encenador fizeram com que Henrique, Marton e Ailson interrompessem os ensaios para estrearem com o *Cena Aberta*, uma semana antes da estreia de *Cínicas e Cênicas*, exatamente no mesmo palco.



Figura 5: Espetáculo *Cínicas e Cênicas* (1987). Em cena, Wilson Chaves, Marton Maués e Henrique da Paz. Foto: Leila Jinkings.

Curioso observar o quanto o trânsito dos artistas pelos grupos fez com que algumas características fossem incorporadas aos novos coletivos, ainda que de forma bastante distinta. O Gruta, reativado praticamente dentro do *Cena Aberta*, demonstrou, logo na primeira montagem, ter herdado procedimentos como a colagem de textos de escritores para a concepção de uma dramaturgia autoral, rompendo com a ideia de narrativa linear. Em trabalhos seguintes, podia-se perceber a presença de outros traços marcantes de Luís Otávio Barata, a exemplo da maneira experimental de utilização do espaço e do tom politizado dos espetáculos.

Daí em diante, o Gruta também ampliaria sua rede de conexões e parcerias, misturando como poucos as dimensões do ofício e da vida. A nova composição resultaria em um dos grupos mais “familiares” da cidade. Além de Marton Maués e Ailson Braga, passaram a integrá-lo: Monalisa da Paz, filha de Henrique, então com apenas onze anos; o cenógrafo Aldo Paz, irmão do diretor; Waléria Costa, sua companheira na época; e Wilson Costa, irmão de Waléria. Isso para não falar de participações pontuais, como no espetáculo *É Mesmo* (1991), que contou com Maria Paz, irmã de Henrique e Aina Rodrigues, filha de Waléria. Alguns anos depois, o ator, diretor e dramaturgo Adriano Barroso entraria para o grupo e, em seguida, para a família, pois se tornaria o companheiro de Monalisa da Paz.

A trajetória de Henrique da Paz está enlaçada a de outro encenador fundamental para o teatro paraense, Geraldo Sales, e ao grupo dirigido por ele até hoje, o *Experiência*. Entraram em contato ainda na fase inicial do Gruta, quando o diretor, recém-formado pela Escola de Teatro e Dança, foi convidado

pelo amigo Salustiano Vilhena a visitar alguns ensaios do grupo, em Icoaraci. Contagiado pelo entusiasmo dos jovens aspirantes a atores, Sales foi quem proporcionou os fundamentos técnicos iniciais. Foi também o primeiro a dirigi-los, em 1973, num espetáculo que foi impedido de estreiar devido a uma denúncia à polícia, deixando o amargo sabor da frustração por não poder apresentar o resultado do trabalho a uma plateia lotada.

Logo depois, Geraldo Sales, na época diretor do grupo do SESC – Serviço Social do Comércio, convidaria Henrique da Paz e Salustiano Vilhena a participarem da montagem de *Antígone*. Em seguida, passaram a também integrar o elenco do recém-criado Grupo Experiência, que despontava em Belém como uma das maiores referências de teatro regional. No início da década de 1980, alcançou projeção nacional através de festivais realizados pelo Ministério da Cultura, que promoviam a circulação de espetáculos, a exemplo do Projeto Mambembão.

O mergulho no universo amazônico e no imaginário da cultura cabocla seguia o rastro da antológica montagem da Escola de Teatro e Dança *Cobra Norato*, dirigida por Cláudio Barradas. Em 1975, esse espetáculo inovou a cena teatral paraense levando ao palco o poema de Raul Bopp sem nenhum elemento cênico além dos atores que, vestidos em malha cor da pele, se transformavam em mitos, bichos, plantas e outros elementos da natureza (NETO, 2012, p. 14). Cinco anos depois, o Experiência estreou *Mãe d'Água*, de Raimundo Alberto, cujo sucesso abriu caminho para muitos outros trabalhos do grupo marcados pela pesquisa da estética amazônica, tais como *Ver de Ver-o-Peso* (1981) – apresentado até hoje, com enorme sucesso - e *Gudibai Pororoça* (1982).



Figuras 6 e 7: Geraldo Sales e o espetáculo *Mãe d'Água* (1980). Fotografos não identificados.

Assim como Wlad Lima e Henrique da Paz reconhecem a influência de Luís Otávio Barata em suas práticas e poéticas, Geraldo Sales é outro nome importante para a formação de ambos. Wlad fala ter nele “uma influência às avessas”, pois os oito anos de permanência no Grupo Experiência lhe mostraram o quanto não comungava com aquela concepção de teatro, o que envolve princípios éticos e estéticos. Já Henrique se refere a uma característica que diz ter sido um legado do encenador: o cuidado com a estética da cena e a marcação minuciosa do espetáculo. Traço que ele também atribui à sua veia de artista plástico; algo, por sua vez, em comum com Luís Otávio Barata.

Essa trama complexa, cuja urdidura tem no movimento a sua base, exige um olhar que se deixe permear pela fluidez com que os fios foram se cruzando. A ênfase na produção de caminhos e na invenção de modos de

caminhar constitui uma realidade complexa, passível de ser desmembrada em vários recortes interligados entre si, e abordada por meio de uma perspectiva que torne visível o comum e as diferenças. Nesse sentido, apresenta-se a necessidade de compreender a sincronização de ritmos, a modulação de intensidades e as ressonâncias afetivas no âmbito de cada grupo, e até que ponto as linhas de fuga levam ao reencontro de novas organizações.

A fim de tornar visível a trama sobre a qual estou tratando, deixo um dos mapas que representam algumas dessas conexões entre os grupos e seus diretores ou integrantes mais antigos. Nele consta o ano de fundação, e as linhas mostram as parcerias ou influências entre os criadores:

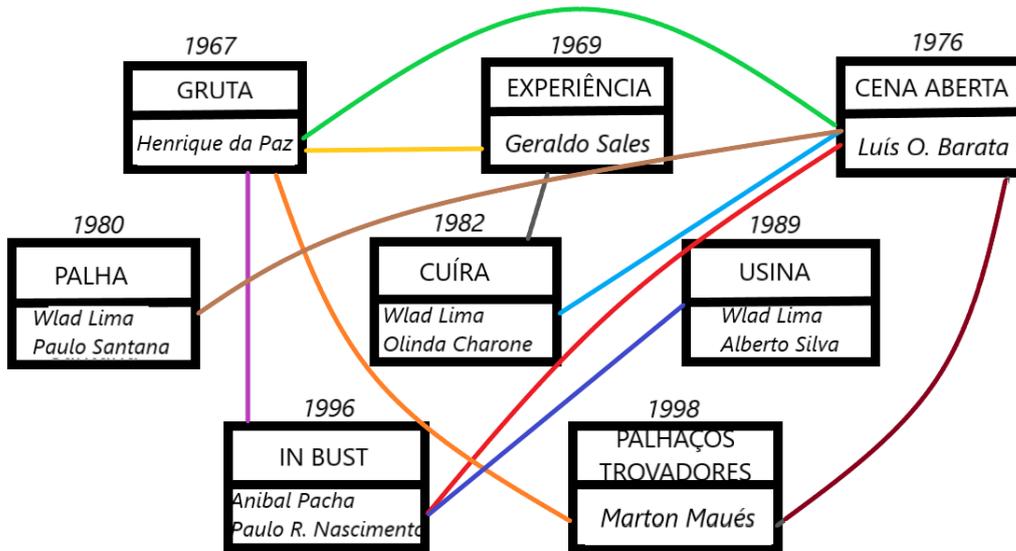


Figura 8: Mapa das conexões entre os criadores. Arquivo pessoal da autora.

O corpo-grupo

Neste ponto creio ser interessante interromper o desenho desse bordado, a fim de ressaltar a dobra entre as dimensões individual e coletiva no processo de configuração das grupalidades. Naquilo que pode ser compreendido como um tensionamento dialético entre o que pertence à esfera particular de criação e o que é da ordem da ação geral e comum a todos, temos encenadores extremamente potentes deixando impressas suas marcas na produção dos grupos, ao mesmo tempo em que os coletivos geram interações em grande parte definidoras do modo de trabalho. Deleuze e Parnet (1968) usam uma linda imagem para falar do jogo entre o individual e o coletivo:

O que há de bom, em um bando, é que cada um cuida de seu próprio negócio encontrando ao mesmo tempo os outros; cada um tira seu proveito, e que um devir se delineia, um bloco, que já não é de ninguém, mas está "entre" todo mundo, se põe em movimento como um barquinho que crianças largam e perdem e que outros roubam (DELEUZE, PARNET, 1968, p. 09).

Como não poderia deixar de ser, cada encenador estabeleceu uma forma particular de se relacionar com o coletivo. Há os que construíram suas trajetórias ligadas praticamente a um único grupo, outros transitaram de maneira intensa e consolidaram relações mais fluidas com aqueles aos quais voltam

periodicamente. Por outro lado, cada grupo encontrou a própria medida no que diz respeito ao poder exercido por quem o dirige. Em alguns, nota-se que o conceito estruturador – emprestando o termo usado por Antônio Araújo – tem um peso maior de elaboração por parte do diretor. Em outros, esse conceito é mais compartilhado por todos os integrantes, que exercitam a criação horizontalmente, seja através da alternância de quem assume a direção, seja buscando dinâmicas mais coletivas, ou até mesmo colaborativas.

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

Na esteira da ideia de que as identidades são constituídas pela relação com o outro, e por isso sempre cambiáveis, penso o grupo como um ente formado pelas interações, por tudo aquilo que o afeta. Então, para gestar a noção de corpo-grupo, faço de Espinosa um dos principais intercessores desta pesquisa, já que sua concepção de corpo é absolutamente relacional. Afinal, apenas em relação o corpo pode ter sua potência aumentada ou diminuída, sendo o afeto “as afecções do Corpo que aumentam ou diminuem, ajudam ou limitam, a potência de agir deste Corpo e ao mesmo tempo as ideias desta afecção” (ESPINOSA, 1983, p. 38). Deleuze (1968) aponta que a estrutura de um corpo é a composição de sua relação.

Imaginar cada grupo enquanto corpo dispara reflexões acerca daquilo que particulariza esses corpos-grupos, a começar pelos efeitos dos deslocamentos de seus integrantes. Os coletivos, então, ganham feições resultantes, pelo menos em parte, das conexões e rupturas entre os indivíduos, e da implicação delas em suas vidas. O tônus de um corpo-grupo será definido pelas potências dos encontros, dos afetos e composições, mas também das rupturas, cujas marcas ecoam na formação de novos grupos. Em termos deleuzianos, uma linha de fuga para novas territorializações.

Povoado por intensidades, o corpo-grupo pode ser vislumbrado através de suas partes visíveis e invisíveis, ambas indissociáveis. Os espetáculos produzidos constituem uma camada que podemos associar à pele, enquanto as forças e atravessamentos compõem os pensamentos, princípios éticos e formas de organização. Não é, portanto, um simples agregado de partes, mas um ser movente, determinado pelas várias interações entre os criadores e alimentado pelas afinidades, sejam elas o amor, a amizade ou a identificação intelectual. Por isso a importância de rastrear os caminhos de encenadores pelos grupos de teatro, a fim de observar de que maneira os encontros os afetaram e reverberaram na *autopoiese* de cada um deles. O conceito de Maturana e Varela complementa a ideia dos grupos como máquinas autopoieticas, que se autoproduzem através das contínuas interações entre seus integrantes (MATURANA E VARELA, 2014).

Em Espinosa, me deparo com a ideia de noções comuns, desdobrada por Deleuze para se referir à representação de uma semelhança ou comunidade de composição de modos existentes, cuja ordem de formação concerne aos afetos (2002, p. 124). Esta me parece uma chave importante quando se fala sobre coletivos. Afinal, para que um corpo-grupo se mantenha vivo, é fundamental que noções comuns estejam na base de acordos tácitos e suscitem o estar-junto, termo usado por Michel Maffesoli (1996), naquilo que chama de lógica da identificação. Ele também compreende o sujeito como um efeito de composição a partir da alteridade, e fala de um corpo coletivo resultante dos fluxos, dos contatos e das acomodações induzidas pelo espaço que se partilha (Idem, p. 34).

As múltiplas alianças remetem à imagem da rede, conforme a concepção de Fernand Deligny, extraída das teias das aranhas. Pelbart observa que “os trajetos fazem uma rede, e essa rede não tem outro objetivo do que apreender as ocasiões que o acaso oferece” (2013, p. 262). A ideia da rede como um modo de ser e uma necessidade vital me parece adequada para a reflexão sobre o desenho formado por essas alianças, apesar da limitação observada por Pelbart na analogia feita por Deligny, que é o fato da teia ser obra de uma só aranha, e a rede, obra de muitos (Idem). O acaso e o vagar são inerentes à rede, pois os seres se aproximam e passam a nutrir pelos outros uma simpatia particular sem que isso resulte de algo pré-determinado. Nesse sentido, cada grupo é uma urdidura de fios invisíveis, pontos a partir dos quais é possível estender outros fios, aqueles que ligam um grupo a outro, representando os deslocamentos pessoais pelos coletivos.

No âmbito da filosofia do teatro, campo de estudo do pesquisador argentino Jorge Dubatti com o qual esta pesquisa dialoga, ao lado da história do teatro e dos estudos teatrais, o encontro ocupa lugar primordial. Ele afirma que o teatro é um acontecimento ontológico - de ausências, mas sobretudo de presenças (DUBATTI, 2016, p. 56), e a *poiesis*, o novo ente produzido a partir da ação corporal, durante o convívio teatral – reunião, de corpo presente, sem intermediação tecnológica, de artistas, técnicos e espectadores (Idem, p. 31). Considero essa ideia muito relevante, pois a grupalidade é decorrente, sobretudo, de como o coletivo molda sua própria forma de convívio. Dubatti realça o caráter de experiência inerente ao teatro, ao afirmar que “uma filosofia do teatro é, portanto, uma filosofia da práxis humana” (Idem, p. 30).

Se entendermos a poética como algo que alia o sentido e o agir artístico diante do mundo, evidentemente as obras guardarão diferenças exatamente em virtude de serem caminhadas contínuas de procuras e escolhas. E porque os percursos são singulares, questões singulares também despontarão através da produção artística. Desse modo, creio que as escolhas de um diretor ou de um grupo são desdobramentos dos afetos dos criadores envolvidos. Então, ao falar de poéticas do afeto, pretendo assinalar de que maneira os afetos contribuem para a construção das poéticas dos grupos. Nessa proposição estão implícitas algumas dimensões que podem tocar mais de perto o indivíduo ou o agir coletivo. Por exemplo, uma determinada experiência do encenador de um grupo na condição de espectador pode aparecer em uma nova criação, ou até mesmo motivá-la, como um afeto capaz de permear um devir-espetáculo. Neste caso, um afeto pessoal espraia-se para o coletivo e sua produção, alimentando o corpo-grupo. De outro lado, a afetividade enredada nas relações pessoais

favorece o caminho de construção conjunta do próprio grupo, e consequentemente, de sua poética.

Ainda conforme os pressupostos da filosofia teatral apontados por Dubatti, destaco um que toca de perto esta investigação. Trata-se do papel do artista como produtor de saberes, pensador e intelectual específico e insubstituível na geração de um pensamento único (DUBATTI, 2016, p. 94). Um pensamento produzido continuamente e de várias maneiras, sempre relacionado à forma de trabalho, aos procedimentos estruturais e à concepção de teatro, faz desse artista a autoridade maior do teatro. E mais, não se pode dissociar o ponto de vista sobre o mundo de sua existência como teatrista. Tal pressuposto coincide com o desejo de enfatizar a importância desse pensamento como referência teórica, e também reforça a ideia da junção entre vida e arte.

A aproximação com a história do teatro se faz por meio da ênfase do papel primordial dos indivíduos na tessitura dos acontecimentos. Muitos fios urdidos enquanto se fazem vida: tecidos nos/dos homens (GALERA, 2014, p. 113). O emaranhado de nós e emendas entre as pessoas, trançando o ofício e a vida, faz surgir incessantemente novas possibilidades e sentidos que, por meio da construção coletiva, compõem as ações no mundo. Ações repletas de alegrias, tristezas, expectativas, frustrações, alianças, rupturas, conflitos, confrontos, afetos que permeiam o que somos e o que fazemos como artistas.

Referências bibliográficas

ALVAREZ, Johnny; PASSOS, Eduardo. *Cartografar é habitar um território existencial*. In: Pistas do método da cartografia – pesquisa, intervenção e produção de subjetividade. Eduardo Passos, Virgínia Kastrup, Liliana da Escóssia (orgs.). Porto Alegre: Sulina, 2015.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

BARROSO, Adriano. *Ato: Paixão segundo o Gruta*. Belém: FUNARTE, 2017.

DELEUZE, Gilles. *Espinosa e o problema da expressão*. 1968.

DELEUZE, PARNET. *Diálogos*. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1968 (versão digital).

DUBATTI, Jorge. *O teatro dos mortos: introdução a uma filosofia do teatro*. Trad. de Sérgio Molina – São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016.

ESPINOSA, Baruch. *Pensamentos metafísicos; Tratado da Correção do Intelecto; Ética; Tratado Político; Correspondência*. Trad. Marilena Souza Chauí. – 3. ed. – São Paulo: Abril Cultural, 1983 (Os Pensadores).

GALERA, Fernando. *História*. In: Convite ao pensar – coord. e org. Manuel Antônio de Castro, Igor Fernandes, Antônio Máximo Ferraz, Renata Tavares. 1.ed. – Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2014.

LIMA, Wlad. *O Teatro ao Alcance do Tato*/ Miguel Santa Brígida, Waldete Brito, Wlad Lima. – Belém: programa de Pós-graduação em Artes/ICA/UFGA, 2014. (Série Arte e Pensamento)

MAFFESOLI, Michel. *No Fundo das Aparências*. Trad. Bertha Halpern Gurovitz – Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.

MATURANA, Humberto. *A Ontologia da realidade*; Cristina Magro, Mirian Graciano e Nelson Vaz (orgs.). 2. Ed. – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. (Humanitas)

NETO, Alberto da Cunha e Silva. *Mãe d'água: o palco como encantaria*. Revista Ensaio Geral, v.4, n.7, 2012 – Belém: UFGA/ICA/Escola de Teatro e Dança da UFGA, 172 p.

PASSOS, Eduardo; BARROS, Regina. *A cartografia como método de pesquisa-intervenção*. In: *Pistas do método da cartografia – pesquisa, intervenção e produção de subjetividade*. Eduardo Passos, Virgínia Kastrup, Liliana da Escóssia (orgs.). Porto Alegre: Sulina, 2015.

PAVIS, Patrice. *Dicionário da performance e do teatro contemporâneo*. Trad. Jacó Guinsburg, Marcio Honório de Godoy, Adriano C.A. e Souza. – 1. ed. – São Paulo: Perspectiva, 2017.

PELBART, Peter Pál. *Elementos para uma cartografia da grupalidade*. In: *Próximo Ato: Questões da teatralidade contemporânea*. SAADI, Fátima; GARCIA, Silvana (Orgs.). São Paulo: Itaú Cultural, 2008, p. 33-37.

SALLES, Cecília Almeida. *Rede de encontros*. In: *Encontros*. Cristina Espírito Santo, Eleonora Fabião e Sonia Sobral (orgs.). São Paulo: Rumos Itaú Cultural, 2013, p. 50-61.