



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES – PPGARTES**

TÂNIA CRISTINA DOS SANTOS SANTANA

TRAVESSIAS E ATRAVESSAMENTOS:

**Devir autopoietico de uma produtora cultural imbricada no
trajeto criador do Grupo de Teatro Palha-PA.**

**Belém – Pará
2018**



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES – PPGARTES

TÂNIA CRISTINA DOS SANTOS SANTANA

TRAVESSIAS E ATRAVESSAMENTOS:

**Devir autopoiético de uma produtora cultural imbricada no trajeto criador
do Grupo de Teatro Palha-PA.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, vinculado ao Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará, como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes, sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Ivone Maria Xavier de Amorim Almeida.

**Belém – Pará
2018**

Dados Internacionais de Catalogação- na-Publicação (CIP)
Biblioteca do Programa de Pós-Graduação em Artes/UFPA

S231tSantana, Tânia Cristina dos Santos

Travessias e atravessamentos: Devir autopoietico de uma produtora cultural, imbricada no trajeto criador do Grupo de Teatro Palha - PA / Tânia Cristina dos Santos Santana. - 2018.

165f. : il. color ; 30 cm.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências das Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes, Belém, 2018.

Orientadora: Professora Dr^aIvone Maria Xavier Almeida.

1. Escrita de si 2.Devir Autopoietico.3.Grupo de Teatro. 4. Produção Cultural. 5. Mais - Valia de vida inventiva. I. Almeida, Ivone Maria Xavier, *orient.* II. Título.

CDD – 23 ed. 792



INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

ATA DE DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ.

Aos vinte e seis (26) dias do mês de Junho do ano de dois mil e dezoito (2018), às dezesseis (16) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se em Sessão Pública, no Programa de Pós-Graduação em Artes, sob a presidência da orientadora professora doutora Ivone Maria Xavier Almeida ao disposto nos artigos 58 a 61 do Regimento Interno, Seção V “da Aprovação ou Reprovação da Dissertação”, presenciar a defesa oral de Dissertação de Tania Cristina dos Santos Santana, **Intitulada: Travessias e Atravessamentos: Devir autopoiético de uma produtora cultural, imbricada no trajeto criador do Grupo de Teatro Palha-Pa**, perante a Banca Examinadora, constituída de acordo com o prescrito no parágrafo único do Artigo 59 do Regimento acima mencionado, pelas professoras doutoras Ivone Maria Xavier Almeida (UFPA-Presidente) , Wladilene de Sousa Lima (UFPA- Membro interno) , Lucilinda Ribeiro Teixeira (UFPA-Membro externo). Dando início aos trabalhos, a professora doutora Ivone Maria Xavier Almeida, passou à palavra à mestranda, que apresentou a Dissertação, com duração de trinta minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pela mestranda, após o que a sessão foi interrompida para que a Banca procedesse à análise e elaborasse os pareceres e conclusões. Reiniciada a sessão, foi lido o parecer, resultando em aprovação, com o conceito Exalente, com distinção e indicação de publicação

A aprovação do trabalho final pelos membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pela mestranda, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, a professora doutora Ivone Maria Xavier de Almeida agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão. A presente ata que foi lavrada, após lida e aprovada, vai assinada, pelos membros da Banca e pela mestranda. (CASO O ALUNO NÃO ENTREGUE A VERSÃO FINAL NO PRAZO DE 30 DIAS, CONTADOS DA DATA DA DEFESA ESTA ATA PERDERÁ A VALIDADE). Belém-Pa, 26 de Junho de 2018.

Prof.^a. Dr.^a. IVONE MARIA XAVIER ALMEIDA

Prof.^a. Dr.^a. WLADILENE DE SOUSA LIMA

Prof.^a. Dr.^a. LUCILINDA RIBEIRO TEIXEIRA

TANIA CRISTINA DOS SANTOS SANTANA

Ivone Maria Xavier Almeida

Wladilene de Sousa Lima

Lucilinda Ribeiro Teixeira

Tania Cristina dos Santos Santana

Autorizo exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação por processos fotocopiadores ou eletrônicos, desde que mantida a referência autoral. As imagens contidas nesta dissertação, por serem pertencentes a acervo privado, só poderão ser reproduzidas com a expressa autorização dos detentores do direito de reprodução.

Assinatura

Local e Data _____

Dedico este trabalho ao meu amor Paulo Santana, que me conduziu ao caminho das Artes e do devaneio, permitindo-me uma mais-valia de vida.

Aos meus filhos Uriel, Maria João e Ícaro, por me darem inspiração e por me fazerem acreditar que é possível sermos melhores todos os dias da nossa vida.

AGRADECIMENTOS

Agradecer é, por vezes, um gesto necessário, não como reconhecimento, mas como memória, pois sem a ajuda desinteressada de algumas pessoas, certos objetivos não seriam atingidos.

Agradeço primeiramente a Deus, por ter me dado o dom da vida e por ter me permitido chegar ao final desta caminhada.

Agradeço ao meu companheiro de todas as horas – Paulo Santana –, que foi meu primeiro ouvinte e interlocutor nesta pesquisa escrita.

Aos meus filhos Uriel, Maria João e Ícaro que compartilharam todos os momentos de luta nesta jornada e, mesmo nas horas mais difíceis, souberam ter paciência para continuarem sendo meus filhos amados.

Aos meus pais, Devenir Santos e Terezinha Santos, pelas orações, incentivo e apoio. Amo vocês!

À minha irmã Elda Santos, que sempre torceu por mim.

À minha orientadora e amiga, Professora Dr.^a Ivone Maria Xavier de Amorim Almeida, que me deu a mão e acreditou na minha escrita, permitindo-me navegar por águas tranquilas e chegar ao mundo dos devaneios. Acreditando em minha ressignificação e em minha mais-valia de vida inventiva.

À Professora Dr.^a Wlad Lima, pelos conselhos e devaneios que contribuíram em muito para esta pesquisa.

Aos membros do Grupo de Teatro Palha que nos possibilitam a resistência da criação artística.

À minha cunhada Rosangela Britto, que me incentivou entrar no mestrado e me ajudou nesta trajetória.

Aos professores, funcionários e colegas do Curso de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, por todo apoio durante a realização do curso.

Com vocês, queridos, divido a alegria desta experiência.

O nosso sonho de viver ia adiante de nós, alado, e nós tínhamos para ele um sorriso igual e alheio, combinado nas almas, sem nos olharmos, sem sabermos um do outro mais do que a presença apoiada de um braço contra a atenção entregue do outro braço que o sentia. A nossa vida não tinha dentro. Éramos fora e outros. Desconhecíamos, como se houvéssemos aparecido às nossas almas depois de uma viagem através de sonhos...

(Fernando Pessoa, 1949)

RESUMO

SANTANA, Tânia Cristina dos Santos. **TRAVESSIAS E ATRAVESSAMENTOS**: Devir autopoietico de uma produtora cultural imbricada no trajeto criador do Grupo de Teatro Palha-PA. 2018. 165 fls. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, UFPA, Belém.

Fundamentada em uma escrita poética a partir de uma narrativa de si, levando-se em consideração o processo de conhecer, de me conhecer, colocando-me na condição de observadora observando e o observar, implicando-me na produção de sentidos nessa investigação. O trabalho é realizado sob duas óticas de transformação, a primeira diz respeito à transformação pessoal, o Eu/Ser, acionando minhas memórias afetivas, de forma que possa refletir sobre as mudanças efetivas pelas quais passei, como movimento permanente por meio do qual fui capaz de me recriar, transformando-me e modificando-me. A segunda diz respeito a minha participação no Grupo de Teatro Palha, como uma produtora que faz o elo do Grupo com o mercado. Como uma “persona” integrante do grupo e participante de todo o processo criativo, contribuindo com as ações de estratégias de realização da poética do mesmo, ultrapassando a lógica da arte de mercadoria para a arte com significação. A pesquisa traz à luz do conhecimento a importância transformadora das Artes nos sujeitos. Analisa as contribuições sobre as interfaces de áreas de conhecimento e saberes profissionais, do âmbito da Arte e de outras formações, como a economia e a produção cultural. Este profissional como parte integrante do Grupo, que desenvolve com seus membros atividades coletivizadas para concretização das realizações artísticas do Grupo, contextualizando os desdobramentos como produtora cultural imbricada na poética criativa do Grupo de Teatro Palha, mapeando sua produção poética no período de 2002 a 2016. O percurso adotado nesta escrita coloca o Grupo de Teatro Palha como o pano de fundo de minha pesquisa, ao mesmo tempo em que dialoga com meu percurso de maturação de fazer-me ou forjar-me uma produtora cultural, considerando como pergunta investigativa neste processo a seguinte questão: é possível reivindicar uma mais-valia de vida inventiva a partir do meu devir autopoietico como produtora cultural? Em que medida esse percurso de ressignificação, enquanto *eu* sujeito-pesquisadora, pode ser dimensionado pelos atravessamentos e estados afetivos neste devir autopoietico? Para acompanhar minha escrita na busca por respostas à estas questões aciono: Humberto Maturana (1997, 2014) a partir do conceito de Autopoieses, ou a capacidade que os seres vivos possuem em se auto(re)construir, a partir das condições externas que são submetidos, colocando-me na condição de “ser vivo” em um processo contínuo de acoplamento estrutural; Maurice Merleau-Ponty e a fenomenologia da percepção para entender minha história, minha essência, consciente de que todos os problemas resumem-se em definir essências: a essência da percepção, a essência da consciência; e Gaston Bachelard (1988, 1989, 1994, 1997), para dialogar sobre minha experiência com o mundo sensível que me levou ao mundo dos devaneios. Trazendo como escrita propositiva desta dissertação o conceito de “mais-valia de vida inventiva” de uma produtora cultural imbricada no processo criativo do Grupo de Teatro Palha.

Palavras-chave: Escrita de Si. Devir Autopoietico. Grupo de Teatro. Produção Cultural. Mais-Valia de Vida Inventiva.

ABSTRACT

SANTANA, Tânia Cristina dos Santos. **CROSSING AND CROSSINGS:** Autopoietic to become of a cultural producer imbricated in the creative path of the Palha-PA Theater Group 2018. 165 fls. Dissertation (Master of Arts) - Postgraduate Program in Arts, UFPA, Belém.

Based on a poetic writing based on a narrative of itself, taking into consideration the process of knowing, knowing myself, placing myself as an observer observing and observing, implying me in the production of meanings in this investigation. Work is done under two optics of transformation, the first concerns personal transformation, Self / Self, triggering my affective memories, so that I can reflect on the actual changes I have undergone, as a permanent movement through which I have been able to recreate myself, transforming myself and changing me. The second concerns my participation in the Palha Theater Group, as a producer that links the Group to the market. As a "person" member of the group and participant in the entire creative process, contributing with the actions of strategies to achieve the same poetics, going beyond the logic of the art of merchandise to art with significance. The research brings to the light of knowledge the transforming importance of the Arts in the subjects. It analyzes the contributions on the interfaces of areas of knowledge and professional knowledge, from the scope of Art and from other formations, such as economics and cultural production. This professional as an integral part of the Group, which develops with its members, collectivized activities for the realization of the Group's artistic achievements, contextualizing the unfolding as a cultural producer imbricated in the creative poetry of the Palha Theater Group, mapping its poetic production in the period from 2002 to 2016 The course adopted in this writing places the Palha Theater Group as the background of my research, while at the same time dialoguing with my maturation course of making myself or forging a cultural producer, considering as an investigative question in this process the following question: is it possible to claim a greater value of inventive life from my autopoietic becoming as a cultural producer? To what extent can this redetermination course, as subject-researcher, be dimensioned by the affective crossings and states in this autopoietic becoming? To follow my writing in the search for answers to these questions I call: Humberto Maturana (1997, 2014) from the concept of Autopoieses, or the capacity that living beings possess in self (re) construct, from the external conditions that are submitted, placing me in the condition of "being alive" in a continuous process of structural coupling; Maurice Merleau-Ponty and the phenomenology of perception to understand my history, my essence, aware that all problems are summed up in defining essences: the essence of perception, the essence of consciousness; and Gaston Bachelard (1988, 1989, 1994, 1997) to discuss my experience with the sensitive world that led me to the world of daydreams. Bringing as a propositional writing of this dissertation the concept of "value of inventive life" of a cultural producer imbricated in the creative process of the Palha Theater Group.

Keywords: Self Writing. Autopoietic to become. Theater group. Cultural production. More Worth of Inventive Life.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Fotografia aos 10 meses de idade – 1966	22
Figura 2 – Fotografia aniversário de 1 ano – 1966	22
Figura 3 – Fotografia: eu ao centro, à minha direita a minha mãe de sangue, dona Terezinha, à minha esquerda minha mãe de coração, dona Helena – 1968	23
Figura 4 – Fotografia: Formatura de minha mãe na Escola de Enfermagem Magalhães Barata – 1962	24
Figura 5 – Fotografia: Casamento de minha mãe – 1970	25
Figura 6 – Fotografia: Cantando na igreja – 1977	26
Figura 7 – Fotografia do espetáculo “De Eterno e Belo Há Apenas o Sonho” – 2002 ...	75
Figura 8 – Fotografia do espetáculo “De Eterno e Belo Há Apenas o Sonho” – 2002 ...	75
Figura 9 – Fotografia do espetáculo “De Eterno e Belo Há Apenas o Sonho” – 2002 ...	76
Figura 10 – Programa do espetáculo “De Eterno e Belo Há Apenas o Sonho” – 2002 – Frente	77
Figura 11 – Fotografia do espetáculo “De Eterno e Belo Há Apenas o Sonho” – 2002 – Verso	78
Figura 12 – Fotografia do espetáculo “De Eterno e Belo Há Apenas o Sonho” – no Teatro Experimental do Pará Waldemar Henrique – 2002	79
Figura 13 – Fotografia do espetáculo “Van Gogh” – 2004	82
Figura 14 – Fotografia do espetáculo “Van Gogh” – 2004	83
Figura 15 – Fotografia do espetáculo “Van Gogh” – 2004	84
Figura 16 – Programa do espetáculo “Van Gogh” – 2004 – Frente	85
Figura 17 – Programa do espetáculo “Van Gogh” – 2004 – Verso	86
Figura 18 – Fotografia do espetáculo “O Burrinho Pedrês” – 2004	87
Figura 19 – Fotografia do espetáculo “O Burrinho Pedrês” – 2004	88
Figura 20 – Fotografia do espetáculo “Se não gostaram porque não entenderam... A revanche” – 2005	91
Figura 21 – Fotografia do espetáculo “Se não gostaram porque não entenderam... A revanche” – 2005	91
Figura 22 – Fotografia do espetáculo “Se não gostaram porque não entenderam... A revanche” – 2005	92
Figura 23 – Programa do espetáculo “Se não gostaram porque não entenderam... A revanche” – 2005 – Frente	93
Figura 24 – Programa do espetáculo “Se não gostaram porque não entenderam... A revanche” – 2005 – Verso	93
Figura 25 – Fotografia do espetáculo “Nu Nery” – 2006	96
Figura 26 – Fotografia do espetáculo “Nu Nery” – 2006	97
Figura 27 – Programa do espetáculo “Nu Nery” – 2006	98
Figura 28 – Relato de experiência com Tânia Santos sobre a produção do espetáculo “Nu Nery” – 2007	99
Figura 29 – Bate-Papo com Carlos Correia Santos – Autor do texto “Nu Nery” – 2007	99
Figura 30 – Oficina de Visagismo, ministrada por Nelson Borges, visagista do espetáculo “Nu Nery” – 2007	100

Figura 31 – Banner de circulação do espetáculo “Nu Nery” – 2007	101
Figura 32 – Programa do Festival Brasileiro de Teatro de Itajaí – 2007 – Frente	102
Figura 33 – Programa do Festival Brasileiro de Teatro de Itajaí – 2007 – Parte Interna	103
Figura 34 – Programa do Festival Brasileiro de Teatro de Itajaí – 2007 – Verso	104
Figura 35 – Apresentação do espetáculo no Teatro da Caixa em Brasília – 2007	105
Figura 36 – Apresentação do espetáculo no Teatro da Caixa em Brasília – 2007	105
Figura 37 – Programa do espetáculo “Nu Nery” – Edital Caixa Cultural – 2008 – Frente	106
Figura 38 – Programa do espetáculo “Nu Nery” – Edital Caixa Cultural – 2008 – Verso	106
Figura 39 – Fotografia do espetáculo “Uma Flor para Linda Flora” – 2006	108
Figura 40 – Fotografia do espetáculo “Uma Flor para Linda Flora” – 2006	109
Figura 41 – Fotografia do processo de ensaios do espetáculo “Júlio Irá Voar” – 2006 ..	111
Figura 42 – Fotografia do processo de caracterização do personagem do espetáculo “Júlio Irá Voar” – 2006	112
Figura 43 – Fotografia dos personagens caracterizados do espetáculo “Júlio Irá Voar” – 2006	112
Figura 44 – Fotografia do espetáculo “Júlio Irá Voar” – 2006	114
Figura 45 – Fotografia do espetáculo “Júlio Irá Voar” – 2006	114
Figura 46 – Programa do espetáculo “Júlio Irá Voar” – 2006 – Frente	115
Figura 47 – Programa do espetáculo “Júlio Irá Voar” – 2006 – Verso	115
Figura 48 – Arte do <i>outdoor</i> do espetáculo “Júlio Irá Voar” – 2006 – Frente	116
Figura 49 – Matéria do Jornal Tribuna do Brasil sobre o espetáculo “Júlio Irá Voar” ...	117
Figura 50 – Apresentação do espetáculo “Júlio Irá Voar” no Teatro da Caixa em Brasília	119
Figura 51 – Apresentação do espetáculo “Júlio Irá Voar” no Teatro da Caixa em Brasília	119
Figura 52 – Apresentação do espetáculo “Júlio Irá Voar” no Teatro da Caixa em Brasília	120
Figura 53 – Programa do espetáculo “Júlio Irá Voar” – Frente – Teatro da Caixa Brasília	120
Figura 54 – Programa do espetáculo “Júlio Irá Voar” – Verso – Teatro da Caixa Brasília	121
Figura 55 – Fotografia do espetáculo “A fábula das águas tristes” – 2007	122
Figura 56 – Fotografia do espetáculo “A fábula das águas tristes” – 2007	123
Figura 57 – Alunos da Rede Pública de Ensino participando da temporada do espetáculo “A fábula das águas tristes” – 2007	123
Figura 58 – Ensaio do espetáculo “Theodoro” no Teatro Cuíra – 2009	125
Figura 59 – Ensaio do espetáculo “Theodoro” no Teatro Cuíra – 2009	125
Figura 60 – Apresentação do espetáculo “Theodoro” no Teatro Cuíra – 2009	126
Figura 61 – Público do espetáculo “Theodoro” no Teatro Cuíra – 2009	127
Figura 62 – Programa do espetáculo “Theodoro” – 2009 – Frente	128
Figura 63 – Programa do espetáculo “Theodoro” – 2009 – Verso	128
Figura 64 – Fotografia de ensaio do espetáculo “As Mulheres e a Mulher que	

Empalhava Bichos” – 2011 – no Teatro Cláudio Barradas	132
Figura 65 – Fotografia de caracterização de personagem do espetáculo “As Mulheres e a Mulher que Empalhava Bichos” – 2011	133
Figura 66 – Fotografia do espetáculo “As Mulheres e a Mulher que Empalhava Bichos” – 2011 – no Teatro Cláudio Barradas	134
Figura 67 – Fotografia do espetáculo “As Mulheres e a Mulher que Empalhava Bichos” – 2011 – no Teatro Cláudio Barradas	134
Figura 68 – Fotografia do espetáculo “As Mulheres e a Mulher que Empalhava Bichos” – 2011 – no Teatro Cláudio Barradas	135
Figura 69 – Fotografia do espetáculo “As Mulheres e a Mulher que Empalhava Bichos” – 2011 – no Teatro Cláudio Barradas	135
Figura 70 – Programa do espetáculo “As Mulheres e a Mulher que Empalhava Bichos” – 2011 – Frente	136
Figura 71 – Programa do espetáculo “As Mulheres e a Mulher que Empalhava Bichos” – 2011 – Verso	136
Figura 72 – Fotografia de ensaio do espetáculo “Cobras” – 2012	138
Figura 73 – Fotografia do espetáculo “Cobras” – 2012	139
Figura 74 – Fotografia do espetáculo “Cobras” – 2012	139
Figura 75 – Programa do espetáculo “Cobras” – 2012	140
Figura 76 – Fotografia do espetáculo “Os Mansos da Terra” – 2014	142
Figura 77 – Fotografia do espetáculo “Os Mansos da Terra” – 2014	142
Figura 78 – Programa do espetáculo “Os Mansos da Terra” – 2014 – Frente	143
Figura 79 – Programa do espetáculo “Os Mansos da Terra” – 2014 – Verso	144
Figura 80 – Cartaz do projeto “Encenações do Teatro do Absurdo” – 2016	148
Figura 81 – Fotografia do espetáculo “Acontece que até hoje ninguém chegou e ninguém espera chegar... – Recorte do texto Fando e Lis” – 2016	149
Figura 82 – Fotografia do espetáculo “Acontece que até hoje ninguém chegou e ninguém espera chegar... – Recorte do texto Fando e Lis” – 2016	149
Figura 83 – Fotografia do espetáculo “Onde terás que esperar... – Recorte do texto Esperando Godot, de Samuel Becket” – 2016	150
Figura 84 – Fotografia do espetáculo “Onde terás que esperar... – Recorte do texto Esperando Godot, de Samuel Becket” – 2016	150
Figura 85 – Fotografia do espetáculo “A facilidade vem ao começar, com a vida e a morte... – Recorte do texto As Cadeiras, de Eugène Ionesco” – 2016	151
Figura 86 – Fotografia do espetáculo “A facilidade vem ao começar, com a vida e a morte... – Recorte do texto As Cadeiras, de Eugène Ionesco” – 2016	151
Figura 87 – Programa do projeto “Encenações do Teatro do Absurdo” – 2016 – Frente	152
Figura 88 – Programa do projeto “Encenações do Teatro do Absurdo” – 2016 – Verso	152

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO OU AS RAZÕES DESTA ESCRITA: MEUS TRÊS ATRAVESSAMENTOS	12
1 O INÍCIO DO PERCURSO – O “EU SENDO INVENTADO”	21
1.1 Minha formação em ciência rígida: economia (mulher-dia)	30
1.2 E o capital falou mais alto: o início da captação de recursos	35
2 O “EU” INVENTADO E SE (RE)INVENTANDO	39
2.1 A busca de si – o vir a ser	40
2.2 O devir autopoietico	44
3 O PERCURSO DE VIDA DA CRIADORA/INVENTIVA	49
3.1 Teatro, teatro de grupo e financiamento cultural	49
3.2 O produtor cultural na cena	63
3.3 O trajeto criador do Grupo de Teatro Palha	71
CONSIDERAÇÕES FINAIS OU A REINVIDICAÇÃO DE UMA MAIS-VALIA DE VIDA INVENTIVA	154
REFERÊNCIAS	161

INTRODUÇÃO OU AS RAZÕES DESTA ESCRITA: MEUS TRÊS ATRAVESSAMENTOS

Iniciar uma escrita de si não é tarefa fácil. É mergulhar nas águas turvas da memória e mexer com sentimentos e emoções há muito adormecidas. É como olhar no espelho e enxergar as dobras no corpo e buscar sentido para elas. É assim que me encontro. Percebo que esta escrita me leva ao encontro de mim mesma com minha alma, e sei que para escrever sobre mim – sobre o vivido, sentido e esperado – não tenho necessidade de outras memórias, basta este mergulho e um voltar-se para dentro.

Ao acionar minha trajetória como potência investigativa sobre meu devir em constante (re)construção, encontro amparo nos devaneios filosóficos de Gaston Bachelard (1988, 1989, 1994, 1997) para eleger o Elemental água como o condutor de minhas memórias, de minhas vivências/experiências. Nesta escrita, a água, através de seus movimentos, profundidade e coloração, se constitui em estados que permitem enxergar no meu percurso, caminhos para uma compreensão sensível sobre meus atravessamentos e, por conseguinte, sobre ressignificações que fiz e ainda faço sobre mim. Ao convocar a água como o Elemental que me cerca neste processo de escrita percebo-a como um tipo de destino, “[...] não apenas o vão destino das imagens fugazes, o vão destino de um sonho que não se acaba, mas um destino essencial que metamorfoseia incessantemente a substância do ser” (FERREIRA, 2013, p. 13).

É esse exercício de ir e vir comigo mesma que me conduz nesta pesquisa-escritura, acionando minhas experiências afetivas que, segundo Stanislavski (1998), permitem ao ser humano lembrar estados emocionais anteriormente vivenciados pela recordação das sensações físicas que o acompanham e como essa relação afeta minha vivência, tudo isso baseado no caminho explicativo da objetividade entre parênteses sugerida por Maturana (2014). Meu estado aquoso de mergulhos profundos em mim, me permite compreender que a *objetividade entre parênteses* proposta por Maturana encontra ressonância nos campos epistemológicos da fenomenologia, da consciência e intencionalidade, ao colocar a vivência como um ato psíquico, porque são intencionais e é nela essencial a referência ao objeto, aqui compreendido como meus atravessamentos. Minha consciência de mim é marcada pela intencionalidade, porque ela é sempre a consciência que tenho a partir do vivido, do experienciado.

Assim, meu escutar neste explicar é um escutar que faz referência aos entes que existem independentes de mim, colocando-me aqui na condição de “ser vivo” em um processo contínuo de acoplamento estrutural, denominado *deriva natural*, no qual não há um pré-determinismo nem no ser vivo, nem no todo do processo evolutivo, mas um determinismo

que ocorre, passo a passo, no encontro do ser vivo com suas circunstâncias ou com as circunstâncias oferecidas pela vida.

Como falar de minha deriva natural? Como observar este processo em mim mesma? Aqui uma parada é necessária. Meu mergulho é mais profundo. As águas revoltas me levam para um passado distante que tem início há 52 (cinquenta e dois) anos aqui em Belém do Pará. Nasci de uma produção independente, coisa muito moderna para a época. Minha mãe veio do interior do estado ainda muito jovem com o sonho de estudar na capital. Minhas memórias me levam para a sala de minha casa onde, repetidas vezes, ouvi suas histórias de dificuldades e da força de minha avó materna, D. Hilda, na labuta diária para alimentar onze bocas. Vida dura, marcada por perdas e dores.

Lembrar que fui fruto de uma produção independente me causou certa estranheza porque tenho pai. Aqui descubro que “pai” não é aquele que fecunda com seu espermatozoide o óvulo, é aquele que dá carinho e afeto. Isso tive, e muito! Aliás, ele não me deu só afetos, me deu seu sobrenome, posto que, a partir daí pude ter o nome “pai” preenchido na certidão de nascimento.

Continuo meu mergulho. As águas nas quais encontro amparo para esse retorno em mim são calmas e cristalinas. Agora me enxergo criança. Cresci como uma criança qualquer, muitas brincadeiras na rua ou nos quintais, sempre peralta. Vivia machucada. Minhas brincadeiras não eram com bonecas, mas subir em árvores, brincar de “pira pega” ou “pira alta”, empinar papagaio, brincadeiras que me garantiam vários joelhos ralados e muitos hematomas. Enxergar minha infância no tempo presente me coloca na condição de um apanhador de sonhos, que gosta da liberdade da rua e dos quintais, tal qual Manoel de Barros quando diz: “Eu fui aparelhado para gostar de passarinhos. Tenho abundância de ser feliz por isso. Meu quintal é maior do que o mundo. Sou um apanhador de desperdícios: Amo os restos como as boas moscas” (BARROS, 2006, p. 73).

Nesse meu mergulho-trajeto ao encontro comigo mesma, percebo com certa tristeza que o estado liberto sentido por meu corpo se limitava apenas as brincadeiras – brincadeiras de criança como bem enfatizavam meus pais. Nas outras áreas haviam muitas restrições e tabus que deixaram marcas, cicatrizes em meu corpo. Percebo que nesta época minha vida infantil era regida por princípios dogmáticos religiosos. Meus pais eram (e ainda são) evangélicos, da Assembléia de Deus, para quem qualquer prazer mundano é considerado pecado e obra do diabo. A adolescência chegou e a proibição com as “coisas consideradas do mundo” se tornaram um impedimento para mim, não podia ir às festas de aniversário, porque tinha música e eu não podia dançar e se o fizesse iria arder no fogo do inferno. Aqui

novamente aciono Manoel de Barros para dizer que “Ando muito completo de vazios. Meu órgão de morrer me predomina. Estou sem eternidades.” (BARROS, 2016, p. 39).

Da minha adolescência salto para a idade adulta. Submerjo em águas turvas e me enxergo vestida de terno, calça de alfaiataria de bom corte, salto Luís XV, joias caras a adornar pescoço, braços e dedos e uma maquiagem bem cuidada. Este ato de submergir em mim aciona estados de consciência que me fazem enxergar meu primeiro atravessamento, a mulher-dia, regida pelo tempo do relógio, do capital e da mais-valia, termo famosamente empregado por Karl Marx à diferença entre o valor final da mercadoria produzida e a soma do valor dos meios de produção e do valor do trabalho, que seria a base do lucro no sistema capitalista. Formei-me em Economia em 1999, pela Universidade da Amazônia – UNAMA. Meu percurso no ensino superior foi marcado por uma longa interrupção (1988-1994), em decorrência da incompatibilidade em conciliar estudo e trabalho. Nesta época era funcionária do Banco Itaú, atuando como Chefe de Investimentos, e posteriormente do Banco Banorte, onde atuei como atendente e caixa. Meu retorno é provocado pela necessidade de capacitação para o mercado de trabalho, que nesta época dava os primeiros sinais da revolução tecnológica, o que obrigava a mão de obra do setor a um movimento de reinvenção.

Hoje percebo que este primeiro atravessamento foi marcado pela formação acadêmica rígida, considerando a economia como a mola propulsora do desenvolvimento mundial. Nada que não gerasse lucro era considerado importante. As leis de mercado movimentavam a economia e, por conseguinte, a vida das pessoas. Esse meu olhar sobre o mundo e as coisas – materiais e não materiais – me levaram para o mundo da docência.

Este estado de submersão em mim, me permite enxergar que toda experiência vivida na área da docência estava sendo lapidada ainda na formação acadêmica, pois desde o primeiro ano exercitei a monitoria em disciplinas consideradas chave para o desvendar do mundo econômico: Microeconomia; Macroeconomia; Técnicas de Pesquisa em Economia; Economia Regional e Economia da Amazônia. Emerjo deste mergulho com uma questão a me perturbar: em que momento saí da condição de monitora e me envolvi com a docência? Respiro e minha respiração rítmica me leva para espaços da Coordenação do Curso de Economia da UNAMA. Foi lá, ainda acadêmica, que comecei a desenvolver atividades na área da gestão, em decorrência de meu tutor ter adoecido e as horas da monitoria terem sido remanejadas para a administração. Nesse novo mundo passei à rotina administrativa e pedagógica do curso, aprendi como se administra alunos, professores e toda rotina acadêmica de uma Universidade. Ao término de meu curso fui convidada para compor o quadro docente da Instituição com a condição de que tivesse sido aprovada no Mestrado em Teoria

Econômica ofertado pela própria Instituição. Lembro que na minha colação de grau já estava com a carteira de trabalho assinada e com aprovação no Mestrado em questão.

Embora meu período na UNAMA tenha sido relativamente curto – 5 anos (2000 a 2005), no campo profissional foi extremamente intenso. Fui Chefe de Departamento, Supervisora de Monografia, Coordenadora Adjunta de Curso e professora. Paralelamente fui convidada para atuar no Estado, na Secretaria Especial de Promoção Social, na área de elaboração de projetos. Neste mesmo período passei a desenvolver atividades na área de captação de recursos na Fundação Instituto para o Desenvolvimento da Amazônia – FIDESA, atuação que me propiciou contatos com vários artistas da cena cultural belenense e um contato mais amigável com uma área nunca antes navegada, as artes.

Novamente emergo. As águas que levam meu corpo acionam estados de consciência carregados de afetos. E neste torpor me vejo diante de meu segundo atravessamento, Paulo Santana, com quem há 17 anos conjugo os verbos amar, partilhar, (com)viver. Com ele descobri como bem diz Fernando Pessoa (1942, p. 425): “[...] um sentimento de febre de ser para além doutro oceano”. Conheci Paulo em uma das muitas reuniões do Núcleo Cultural da UNAMA, presididas pela saudosa Professora Graça Landeira. Nesta específica, a pauta era apresentação e discussão para captação de recursos dos projetos vinculados ao Núcleo Cultural, e Paulo representava o Setor de Artes Cênicas e Musicais que abrigava a Usina de Teatro, o Coro Cênico e o Grupo de Dança.

Hoje percebo que a rica experiência vivida no Núcleo Cultural e a presença física e emocional de Paulo em minha vida começou a estabelecer em mim a dualidade em meu universo feminino, despertando duas Tânicas, a diurna e a noturna, ou melhor dizendo, a mulher-sol e a mulher-lua. Essas mulheres – minhas fases – até hoje me acompanham e vez ou outra a mulher-dia se sobrepõe à mulher-noturna e vice-versa. Começo a me perceber como *o homem das 24 horas*, preceituado por Bachelard, aquele que é capaz de transitar tanto pelas vias diurnas quanto pelas vias noturnas do pensamento, sem nunca cessar e nem ceder. Vejo agora que razão e imaginação são caminhos fundamentais e indispensáveis para a constituição do homem. Essas duas vias formam o espírito e a consciência no homem.

Percebo que essas duas mulheres que coabitam em mim se complementam, se tornam uma. Agora entendo o que Pessanha (BACHELARD, 1994) traduz desse teórico quando diz sobre a existência de um Bachelard *diurno*, fascinado pela interminável aventura de clarificação e correção de conceitos, formulador de um novo racionalismo — aberto, setorial, dinâmico, militante —, existe, com igual força e riqueza, complementarmente um Bachelard *noturno*, inovador da concepção de imaginação, explorador do devaneio, exímio mergulhador

nas profundezas abissais da arte, amante da poesia. Então, eis-me assim, plena em minhas dualidades.

Meu nado agora me leva para uma beira de rio. Ali descanso e contemplo a paisagem. O silêncio de minha alma me leva ao encontro de meu terceiro atravessamento, o teatro, apresentado a mim por Paulo Santana. É com o teatro que compreendo o acoplamento de minhas metades – mulher-sol e mulher-lua, minha transformação de vida e arte, ou seja, meu devir autopoiético. Com a arte conheci um mundo diferente de tudo que já tinha vivido, um mundo no qual tudo era mais vibrante, mais colorido, mais afetuoso e muito mais sincero, um mundo que só os artistas conhecem. A arte atravessou minha história e logo me vi imbuída em seus devaneios e em seus anseios, de repente uma mulher-sol/economista e especialista em elaboração de projetos foi convidada a escrever projetos para captação de recursos para um Grupo de Teatro que não conseguia manter-se na cena teatral pela falta de recursos.

Mergulho novamente e me vejo na tessitura de projetos para captação de recursos do Grupo de Teatro Palha. Neste momento, o encontro com as águas é suave, elas são cristalinas e consigo enxergar meu primeiro contato com este Grupo de Teatro. Aqui me vejo assombrada pela ignorância que habitava meu ser quanto à existência de grupos de teatro na cidade de Belém dos anos 2000. Na realidade, minha consciência não tinha ainda sido provocada pelas artes, pelo teatro. É somente no início dos anos do século XXI que esse estado de consciência em mim se altera à medida que inicio os primeiros passos como produtora cultural na elaboração de projetos e na captação de recursos para encenação de espetáculos do Grupo Palha.

Nesse processo de ressignificação de mim, percebo que a mulher-dia falava mais alto, pois impunha seus conhecimentos econômicos aos projetos. Eu não conseguia mensurar o valor da arte, agregava valores capitalistas à sua escrita. Foram vários projetos escritos com essa temperatura, mais especificamente no período de 2002 a 2005. Todavia, com toda essa dificuldade de entender a arte para além dos domínios econômicos, o Grupo Palha volta à cena e consegue ganhar vários editais de fomento à cultura. No período de 2006 a 2010 a mulher-noturna começa a aparecer nessa tessitura, mas a mulher-dia continua lá para dar equilíbrio à escrita e o Palha consegue ganhar mais editais e ser reconhecido não só na cena local, mas nacionalmente, são projetos que têm em sua escrita o conhecimento necessário para se sobressair no mercado capitalista. Mas, a partir de 2011 a mulher-lua supera a mulher-sol e deixa se levar para o mundo dos devaneios.

Despia-me agora em todos os sentidos e fazia da minha pele uma anfitriã do vazio e da potência de variação, em uma ilusória neutralidade desdobrada em acoplamentos intensivos.

Um encontro entre sensível e inteligível – mulher-sol e mulher-lua – produzindo alvoroço em antigos saberes. Para, a partir de uma nudez de sentido, mergulhar em sua imensidão, debubuiando entre o Narrar e o Oficiar, desnudando-se o dito e o observado para fazer proliferar olhares outros, palavras novas embriagadas por uma suave ousadia.

Mas o que interessa falar desses meus atravessamentos? Por que me rasgar em mergulhos em mim mesma? A resposta para esse devaneio que se transforma em escrita está intimamente relacionada com meu ingresso no Programa de Pós-Graduação em Artes – PPGARTES/UFPA. Quando ingressei no Programa, minha intenção primeira era investigar o processo de produção cultural em três grupos de teatro da cidade de Belém. Entretanto, à medida que avançava nas disciplinas fui me distanciando de meu pretense projeto de pesquisa e vi, atônita, um novo objeto de investigação emergir, mais forte e potente a me provocar, tal qual uma esfinge a olhar um observador e a dizer: “decifra-me ou te devoro!” Não tive outra escolha senão decifrar esse enigma. Neste sentido, meu objeto de pesquisa passou a ser minha trajetória, minha transformação através de atravessamentos em meu devir autopoietico em uma produtora cultural.

O percurso adotado nesta escrita coloca o Grupo de Teatro Palha como o pano de fundo de minha pesquisa, ao mesmo tempo em que dialoga com meu percurso de maturação de fazer-me ou forjar-me uma produtora cultural, considerando como pergunta investigativa neste processo a seguinte questão: é possível reivindicar uma mais-valia de vida inventiva a partir do meu devir autopoietico como produtora cultural? Em que medida esse percurso de resignificação, enquanto *eu* sujeito-pesquisadora, pode ser dimensionado pelos atravessamentos e estados afetivos neste devir autopoietico?

A ordenação da escrita pretende estabelecer reflexões entre as categorias criação/produção; trajeto criador; autoconhecimento/busca de si; teatro de grupo e produção cultural.

Começo aqui meu percurso ao encontro de mim mesma, centrada em minha transformação, o Eu/Ser, a partir do momento que me enxerguei um devir, acionando minhas memórias afetivas de forma que possa refletir sobre as mudanças efetivas pelas quais passei e ainda passo, como movimento permanente por meio do qual fui capaz de me recriar, transformando-me e modificando-me. O outro percurso diz respeito a minha participação no Grupo de Teatro Palha, como uma produtora que fez o elo do Grupo com o mercado. Como uma “persona” integrante do grupo e participante do seu trajeto criador, contribuindo com as ações de estratégias de realização da poética do mesmo, ultrapassando a lógica da arte de

mercadoria para a arte com significação, o que lhe garantiu a montagem de dezoito espetáculos, todos financiados pelo mercado.

Para esta escrita busco intercessores e seus apanhados teóricos para dialogar comigo, dentre os quais destaco Humberto Maturana e seu conceito sobre Autopoieses, Maurice Merleau-Ponty e sua Fenomenologia da Percepção e Gaston Bachelard e sua Poética do Devaneio.

Mergulho novamente e percebo que com Maturana sou instigada a “[...] explicar este conhecedor que sou eu” (1924, p. 24), utilizando como ponto de partida o meu observar observando e o observar na experiência, a minha experiência, as minhas vivências, minha transformação que me permite uma alquimia de uma poesia que me levou alcançar o mundo dos devaneios. Devaneios vividos pela minha transformação, entendendo essa transformação como a capacidade do ser humano de se metamorfosear, como uma rede fechada de produções moleculares (processos) em que as moléculas produzidas geram com suas interações a mesma rede de moléculas que as produziu. A conservação da autopoiese e da adaptação de um ser vivo ao seu meio são condições sistêmicas para a vida. (MATURANA, 1928).

Emerjo agora e percebo que as águas começam a clarear, percebo que minha trajetória é marcada por um fenômeno, o TEATRO, e para explicá-lo trago junto a Fenomenologia da Percepção de Maurice Merleau-Ponty e assim conseguir entender minha história, minha essência, consciente de que todos os problemas resumem-se em definir essências: a essência da percepção, a essência da consciência (MERLEAU-PONTY, 2011). Percebo então que tudo aquilo que sei do mundo, mesmo por ciência, eu o sei a partir de uma visão minha ou de uma experiência do mundo sem a qual os símbolos da ciência não poderiam dizer nada. Todo o universo da ciência é construído sobre o mundo vivido. (MERLEAU-PONTY, 2011).

Agora consigo enxergar neste rio de águas límpidas que me levam ao mundo dos devaneios. Para este diálogo trago Gaston Bachelard, um demiurgo de sonhos, um sonhador que escuta os sons da palavra escrita (BACHELARD, 1988). É influenciada por suas escritas filosóficas sobre o ser – considerada uma fenomenologia existencial – que encontro inspiração para eleger o Elemental água como fio condutor nesta escrita devaneante sobre mim e sobre minha experiência com o mundo do sensível. Em suas obras aprendi a valorizar a imaginação como outra forma de conhecimento, aprendi que o devaneio é preciso ser escrito, pois ele é diferente do sonho que precisa ser contado. E é essa necessidade de escrita que se passa em mim, que passa por mim, que preciso escrever, uma escrita sobre os devaneios de minh'alma.

Ao perceber meus devaneios e processo de construção em produtora cultural através de minha participação no Grupo de Teatro Palha, sou instigada em uma busca de possíveis pares para diálogos. Nesses diálogos, mantidos quase sempre entre eu e uma mesa abarrotada de livros, aciono André Carreira, Rômulo Avelar, Ferreira Goulart, Vicente Salles e João Roberto Faria. Nessas conversas direciono o roteiro para o estudo de caso da trajetória do Palha, presente há longo período na cena teatral belenense. Esse diálogo-conversa me permite enxergar o imbricamento de minhas dualidades – mulher-sol/mulher-lua em sintonia com meu caminho ao encontro da produtora cultural atuante no Grupo de Teatro Palha.

À medida que ensaiava estados de repouso, mergulho ou nado nas águas de minhas vivências/experiências sobre meu trajeto no Grupo Palha, começo a perceber que investigar sobre a produção da cena em minha cidade não se constitui em algo isolado ou distante de outros territórios. Ao contrário! Segundo Costa (2007), por todo o país, grupos de teatro lutam por se viabilizar e dar continuidade a seus trabalhos em alerta permanente contra as determinações de um mercado onipresente que define desde as políticas mais gerais do Estado até os menores detalhes do que se entende hoje por Arte. Esta luta permitiu a criação de um novo conceito no campo das Artes, o Teatro de Grupo, representando um movimento de luta pelo fazer teatral, numa tentativa de não empresarização do fazer artístico, mas um teatro que cumpra sua função política, contribuindo para a constituição de uma consciência da minoria.

Também percebo que o discurso de Costa (2007) já deu frutos, como no estudo realizado por Flávia Vale (2008), autora da área da administração que realiza pesquisas fazendo esta interface com o campo da Arte, preceituando que o *teatro de grupo* não deveria cair na tendência da empresarização, ou seja, utilizar as leis de mercado como parâmetro central para o fazer criativo, porque isso mercantilizaria suas ações; pois, em uma realidade dominada pelo mercado, na qual o indivíduo sofre de despersonalização, toda ação que passa a utilizar técnicas de empresas privadas, sem considerar as particularidades de seu contexto político e ideológico – como no caso dos grupos – acaba perdendo sua identidade e passa a operar de forma comercial, gerando uma inversão de prioridade na qual a arte passa a ser secundária e o lucro se torna prioritário.

Neste momento saio do rio onde mergulhava convicta de que essa escrita/pesquisa é capaz de gerar conhecimento sobre a importância transformadora das Artes nos sujeitos, inserindo neste processo minha trajetória de vida, ao traçar linhas que permitam analisar contribuições sobre as interfaces de áreas de conhecimento e saberes profissionais, do âmbito da Arte e de outras formações, como a economia e a produção cultural. Este profissional como parte integrante do Grupo que desenvolve com seus membros atividades coletivizadas

para concretização das realizações artísticas do Grupo, em uma cidade onde as políticas públicas para as artes são ineficazes, em especial para o teatro.

Assim, as respostas para essas questões aparecem nas seções que compreendem a estrutura organizativa desta escrita dissertativa: 1 O início do percurso – o “eu” sendo inventado; 2 O “eu” inventado se (re)inventando; 3 O percurso de vida da criadora/inventiva; e as Considerações finais ou a reivindicação de uma mais-valia de vida inventiva.

1 O INÍCIO DO PERCURSO – O “EU” SENDO INVENTADO

Um segredo sem segredamento cujo selo quebrado é a própria nudez. (BLANCHOT, 1971 apud DUQUE-ESTRADA, 2009, p. 21).

Início este mergulho/trajeto falando de mim. Em uma narrativa que faz referência a minha história individual, no percurso me teci e me entrelacei com outras histórias de vida, em relações que me compõem, me decompõem ou me modificam em minhas próprias partes ou em partes vindas do exterior, relações que me afetam e interferem no meu agir. Neste mergulho/trajeto aciono a fenomenologia, mais especificamente a fenomenologia da percepção de Merleau-Ponty, para compreender meu entrelaçamento no mundo, posto que “[...] não há sujeito transcendental, puro; o homem é ao mesmo tempo, ‘eu’ corporal e sujeito pensante” (MERLEAU-PONTY, 2011). Nesta lógica compreendo que neste percurso fenomenológico, a percepção que tenho do mundo está em meu corpo. É ele que acionado por estados de memória, ativa as sensações como unidade perceptiva viva. Meu corpo é então, a fonte de sentidos, ou seja, de significações de minhas relações com o mundo.

Volto novamente às margens do rio, descanso e vejo ao longe minhas memórias há muito adormecidas. Memórias que me construíram e ainda me constroem como “possibilidade de compreensão do sentido da vida”¹, da minha vida. Em busca deste sentido conto minha história sob o domínio da autenticidade, por meio da palavra autêntica, aquela que “[...] se liberta de todo e qualquer confinamento ao custo de manter-se num movimento incessante, mas só pode existir na condição de produzir a sua verdadeira verdade” (DUQUE-ESTRADA, 2009, p. 19).

De repente salto em um mergulho e me vejo no dia 02 de julho de 1965 em Belém do Pará, dia do meu nascimento. Tive uma infância “normal”, só não gostava de brincar de bonecas, gostava mais dos quintais e das ruas. Morei toda minha infância na Vila São José, localizada na Avenida Pedro Miranda, bairro de periferia da cidade. Por isso tinha acesso às ruas e aos quintais, comia frutas nos pés das árvores, lembro-me de fugir de casa nas horas de grandes chuvas, amava ver as mangas caírem das mangueiras com os fortes ventos. Até meus cinco anos de idade vivia só eu e minha mãe e, claro, alguém que cuidasse de mim enquanto minha mãe trabalhava.

¹ Léxico de Pedagogia do Teatro (2015, p. 124).

Figura 1 – Fotografia aos 10 meses de idade – 1966.



Fonte: Acervo da autora.

Figura 2 – Fotografia: aniversário de 1 ano – 1966.



Fonte: Acervo da autora.

Quem cuidava de mim era a “tia Helena”, minha segunda mãe, mãe de coração. Cuidava de mim como uma filha que não teve. Lembro-me dos banhos que me dava à tarde e do cheiro do talco passado no pescoço, tinha um perfume adocicado de jasmim. Depois do banho fazia um esforço grande para me deixar quieta, caso contrário fugia para os quintais e me arribava entre cercas e muros para conversar com os passarinhos, fazer comidinhas de folhas e subir nas árvores em busca de seus frutos.

Figura 3 – Fotografia: eu ao centro, à minha direita minha mãe de sangue, dona Terezinha, à minha esquerda minha mãe de coração, dona Helena – 1968.



Fonte: Acervo da autora.

Quando virava passarinho nos galhos das árvores pensava: como minha mãe trabalhava! O que ela fazia que não podia ficar em casa comigo? Foi quando consegui entender sua profissão de enfermeira, na verdade técnica em enfermagem formada pela Escola de Enfermagem Magalhães Barata². Sua história foi sofrida. Moça nova vinda do interior para estudar na capital, filha caçula de uma prole de onze filhos. Minha avó materna era viúva, trabalhava como servente em um Grupo Escolar na cidade de Curuçá, não tinha condições

² Foi a primeira instituição a ofertar na Região Norte o curso de Enfermagem. Criada em 1944, por João de Barros Barreto e Waldir Bouhid, diretor do Departamento Nacional e do Departamento Estadual de Saúde, respectivamente, através do Decreto N° 174, de 10 de novembro de 1944, a EEMG foi primeiramente chamada de Escola de Enfermagem do Pará.

financeiras para arcar com as despesas de estudos de minha mãe, que sonhava com um futuro diferente. Minha avó não entendia os sonhos de minha mãe, mas mesmo assim, um dia arrumou-se e veio à capital para interceder por ela, conseguindo uma vaga como interna na Escola de Enfermagem. Minha mãe só saiu da Escola quando se formou e iniciou sua vida profissional, trabalhou em vários hospitais até conseguir ser aprovada em um concurso para se tornar enfermeira do Hospital do Exército, quando consegue ter uma vida mais confortável.

Figura 4 – Fotografia: Formatura de minha mãe na Escola de Enfermagem Magalhães Barata – 1962.



Fonte: Acervo da autora.

Volto a mergulhar neste rio que me tornei e percebo que “[...] tenho saudade de mim mesmo, saudade sob a aparência de remorso, de tanto que não fui, a sós, a esmo, e de minha alta ausência em meu redor.” (ANDRADE, 2006, p. 55), aqui meus pensamentos me levam de volta aos cultos na Igreja Evangélica Assembleia de Deus da Travessa 14 de Março! Estou com meus cinco anos, vestido de cambraia com rebordados em “casa de caba”³. Estou comportadamente sentada à espera das ordens de minha mãe. Escuto as palavras do pastor, os hinos de louvação. Mas nada tem sentido. Lembro que foi lá que minha mãe conheceu aquele a quem ia chamar de Pai, àquele que me deu amor e seu nome na minha Certidão de Nascimento. Lembro como se fosse ontem da festa de casamento deles! É, eu estava lá! Fui dama de honra e testemunhei o casamento de minha própria mãe.

³ Também chamado de bordado tipo casa de abelha, em inglês smocking. Era uma tendência forte nos anos 70 e sempre esteve presente em roupas infantis.

Figura 5 – Fotografia: Casamento de minha mãe – 1970.



Fonte: Acervo da autora.

Faço uma pausa e me percebo hoje, vejo um corpo rijo e sem malemolência, percebo que não sei dançar! Como pode uma pessoa assumir que não sabe dançar? Aciono Barba (1991, p. 15) e este me diz que “[...] algumas pessoas escondem suas enfermidades no mais fundo de si mesmos [...]” e mesmo assim “[...] se negam a viver como inválidos que devem medir cada passo. Continuam sua vida normal, porém conscientes do vazio”. Um vazio que sinto em mim, uma falta de harmonia que não é medida por uma beleza estética, mas entendida por uma:

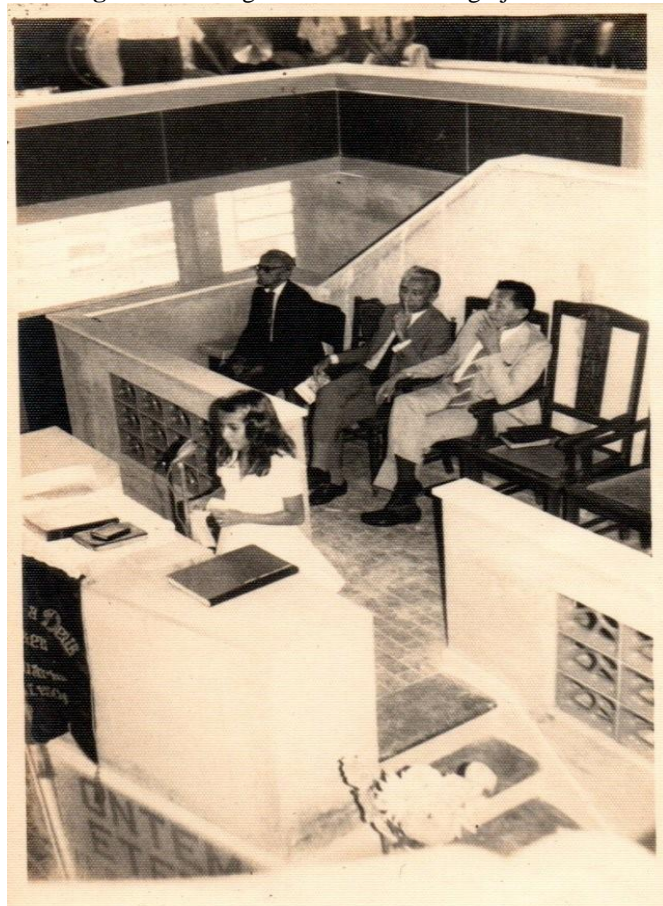
[...] proporção ativa, movimento em quietude. A necessidade de harmonia não é a necessidade de procurar a solução de um problema, mas o impulso para trocar as coisas de lugar, difícil de explicar até para si mesmo. Harmonia é acordo entre tensões. Se sinto falta de alguma coisa essencial para mim, o acordo dentro de mim não é perfeito. É como se um fragmento de vazio estivesse aí, em mim, e eu quisesse preenchê-lo, e, para tal, me visse obrigado a colocar-me em marcha. Este estar em viagem, para encontrar como aplacar o vazio, revela o sentido do que me impulsiona e nutre. (BARBA, 1991, p. 20).

Neste momento uma estranheza me invade. Não uma estranheza produzida por coisas externas a mim, mas aquela vinda das dobras de meu próprio corpo. São nessas dobras, pequenas ondulações que aciono o registro ali fincado do mundo das proibições e a percepção que apreendo de mim, neste período infantil, diz muito do que carrego comigo, como um fardo que lentamente se desprende. Noto que minha experiência perceptiva é corporal. Não me vejo como uma observadora (transcendental, no sentido Kantiano). Percebo tal qual

preconiza Merleau-Ponty (2011) que a minha percepção como ato inaugural é que me abre os sentidos dos dados percebidos.

Volto para o rio e inspiro profundamente para fazer um longo mergulho e me vejo hoje como uma produtora cultural que encontrou no teatro um querer trocar de lugar, me colocar em movimento, mas para isso precisava entender em que ponto de minha vida adoeci. Por que este corpo chegou ao ponto de não querer flutuar? Então me vejo adolescente, uma fase de vida que não tenho muitas recordações ou será que não as quero ter? Vejo-me na Igreja Evangélica Assembleia de Deus localizada na Avenida Pedro Miranda. Era apenas uma adolescente que participava assiduamente das atividades da Igreja por imposição de meus pais, já que estes além de membros desempenhavam funções administrativas dentro dela. Meu pai era tesoureiro e minha mãe coordenava o Círculo de Oração⁴. Lá eu cantava, orava, participava do conjunto de jovens e das peças montadas em datas comemorativas.

Figura 6 – Fotografia: Cantando na Igreja – 1977.



Fonte: Acervo da autora.

⁴ Reunião das mulheres da Igreja com a finalidade de servir ao Senhor, exercendo a responsabilidade de suporte espiritual para a vida da Igreja como um todo.

Submerjo mais uma vez, respiro e aciono Barba, novamente sinto suas palavras como navalhas em minha carne dizendo que “[...] cada vez que os alicerces começarem a tremer sob seus pés, cada vez que não estiver seguro da estabilidade de suas experiências passadas, regresse às suas origens” (1991, p. 23), estas palavras me remetem novamente ao passado, a uma adolescência interrompida, uma menina que não podia viver como as outras por conta de dogmas evangélicos. Simples atividades como dançar, ir ao cinema ou usar maquiagem não eram permitidas, pois eram coisas do mundo e, claro, nós não pertencíamos a ele, estávamos somente de passagem, pois nosso “lar” é o Céu. A separação do que para os evangélicos são consideradas “coisas do mundo” é tão séria, que estudei o segundo grau na Escola Adventista Grão Pará, o que garantia total alienação com o que era produzido fora dos muros da Igreja ou da Escola.

Meu exercício de introspecção, neste momento, se assemelha ao processo de autoconhecimento, ao processo de compreensão de mim mesma como ser no mundo, ao encontro de um conhecimento sensível sobre meu viver e meus atravessamentos. O mundo aqui descrito é o meio natural e o campo de todos os meus pensamentos e de todas as minhas percepções explícitas, posto que:

A verdade não ‘habita’ apenas o ‘homem interior’, ou, antes, não existe homem interior, o homem está no mundo, é no mundo que ele se conhece. Quando volto a mim a partir do dogmatismo do senso comum ou do dogmatismo da ciência, encontro não um foco de verdade intrínseca, mas um sujeito consagrado ao mundo (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 6).

Neste momento, o que enxergo através da lente de aumento que aciono me assusta. O que vejo me espanta. Vejo um corpo na penumbra, engessado por convenções religiosas. Meu corpo pesa, se curva. Ele não tem movimento próprio. Tudo o que faço e executo é proveniente de um comando externo a mim. Fui moldada pelos meus pais. Não sabia o que era ter vontade própria ou domínio sobre meu próprio corpo, meu próprio ser.

Aqui uma pausa se faz necessária. Preciso respirar, vejo hoje resquícios do meu passado interferindo no meu presente, neste corpo que teima em ficar rígido, que não amolece e não se permite levar. Quando tinha 17 anos iniciei o processo de rompimento com essas amarras, comecei a trabalhar e saí da Igreja. Esta pausa me faz perceber que “[...] mesmo agora, passados tantos anos, tudo isso me vem à memória de modo demasiado mau. Muita coisa lembro agora realmente como um mal, mas... não será melhor encerrar aqui as Memórias? Parece-me que cometi um erro começando a escrevê-las.” (DOTOÍÉVSKI, 2000 apud DUQUE-ESTRADA, 2009, p. 59).

Mergulho novamente e vejo embaixo d'água que preciso continuar em busca da verdade e esta só pode manifestar-se na transparência e imediaticidade dos movimentos de minha alma. Convoco aqui Rousseau para me acompanhar e dizer que “[...] posso cometer omissões nos fatos, transposições, erros de datas; mas não posso me enganar sobre o que senti, nem sobre aquilo que meus sentimentos me levaram a fazer; e é principalmente deles que aqui se trata.” (apud DUQUE-ESTRADA, 2009, p. 18). E meus sentimentos, presentes como estados de consciência em meu corpo, me levaram em busca de liberdade, uma liberdade que conquistei com o trabalho.

Faço um novo mergulho e aciono Humberto Maturana para que me ajude a entender como as circunstâncias do ser vivo se formam. Este me diz que “[...] o ser vivo se constitui pela circularidade de seus processos” (1997, p. 32), ou seja, que tudo que fazemos, tudo que operamos, operamos em função da representação de nossas circunstâncias e tudo que vivemos no presente é resultado dessa operação, ou seja, de uma sucessão particular de coordenações de condutas no viver que resulta na orientação do que somos. Daí percebo que minha circunstância de agora estava sendo moldada no passado e este passado me remete ao tempo que comecei a trabalhar. Iniciei muito cedo e para isso tive que parar os estudos, foi quando me tornei bancária, profissão que exerci até os meus trinta anos, em 1995, quando tive Uriel, meu primeiro filho.

Iniciei no Banco Itaú S/A⁵ em 1982 como escriturária, passando pelas funções de caixa, chefe de serviços de atendimento, chefe de serviços administrativos, até chegar à função de chefe de serviços de investimento em 1985, função importante para o período em que o país estava mergulhado em uma crise econômica e financeira. A ditadura militar no Brasil terminou com a transferência pacífica do poder aos civis, sem que isso ocasionasse uma ruptura da ordem social vigente e nem qualquer punição às Forças Armadas pelas violações dos direitos humanos, mas nos deixaram de herança uma dívida pública interna e externa exorbitante.

Sarney sofria com uma alta inflação, além de crises internacionais. Os preços das coisas tinham reajustes diários, os salários tinham reajustes mensais, mas menos que a inflação, por isso era importante investir e no Banco Itaú, na agência localizada na Avenida Pedro Miranda, em Belém do Pará, esses investimentos eram feitos comigo. Era preciso investir diariamente, para isso havia o *Overnight* e o *Open Market*. Era muita

⁵ Criado em 1943 pelo advogado e empresário Alfredo Egydio de Souza Aranha, o **Itaú** é o maior banco privado do Brasil, com sede na cidade de São Paulo. O banco foi criado em 4 de novembro de 2008 a partir da fusão entre o Banco Itaú e o Unibanco, duas das maiores instituições financeiras do país.

responsabilidade cuidar do dinheiro dos clientes, ou melhor, orientá-los para que não perdessem recursos.

Para tentar "desafogar o país", o governo criou diversos planos econômicos. Pelo Plano Cruzado, o cruzeiro, moeda vigente na época, foi mudada para o cruzado; os salários foram congelados, tendo reajuste sempre que a inflação atingisse 20% (gatilho salarial); a correção monetária foi extinta, e, foi criado o seguro-desemprego. No início, o plano conseguiu atingir seus objetivos, diminuiu o desemprego e reduziu a inflação. A popularidade do plano conseguiu fazer com que o partido do presidente, o Partido do Movimento Democrático Brasileiro – PMDB saísse vitorioso nas eleições municipais de 1985.

O partido conseguiu eleger 19 dos 25 prefeitos das capitais. No ano seguinte, em 1986, o partido conseguiu eleger os governadores de todos os estados, com exceção do Sergipe; e no Congresso, o partido conseguiu 261 vagas (54%) de um total de 487 da Câmara dos Deputados, e no Senado conquistou 45 (62,5%) dos 72 lugares. Porém, pouco tempo depois, o Plano Cruzado começou a decair, e os comerciantes esconderam as mercadorias para se utilizar do ágio – uma taxa adicional sobre o produto – para conseguir vender os produtos acima do preço estabelecido. Após as eleições de 1986, foi anunciado o Plano Cruzado II, que provocou um aumento excessivo dos preços, o plano fracassou e a inflação já ultrapassava a casa dos 20%. O Ministro da Fazenda Dilson Funaro, responsável pelos "Planos Cruzados" foi substituído por Luís Carlos Bresser Pereira.

Por que faço essa digressão, esse movimento para dentro de mim trazendo à tona estados de corpo e alma que hoje tanto me inquietam? Em meio a esse turbilhão de problemas econômicos, financeiros e políticos que atravessavam o país, fui convidada a trocar de Instituição Financeira. Em 1987 fui trabalhar no Banco Banorte S/A⁶, exercendo a mesma função, chefe de investimentos, função que foi me moldando para trabalhar com o capital, com a economia. O Banorte era um banco originário do estado de Pernambuco, lá fiz muitas amizades com pessoas daquele estado, inclusive com o Valdir Ferreira Campos, pai do meu primeiro filho.

Nos anos que trabalhei no Banorte – 1987-1995 – vi o processo de inovação tecnológica tomar forma, os Bancos estavam na dianteira deste processo. Em 1994 tiveram início as demissões em massa dos bancários, mas como estava grávida não me demitiram, mesmo assim estava apreensiva, pois sabia que quando voltasse teria o mesmo destino, o

⁶ O Banco Banorte S/A foi constituído em 05/05/1942 sob a denominação de Banco Nacional do Norte S/A, oriundo do estado de Pernambuco. Possuía uma rede de 81 agências e um quadro de pessoal de 2.612 funcionários quando sofreu intervenção em maio de 1996.

desemprego. Quando retornei da licença maternidade, resolvi abandonar esta profissão que me escravizava para retomar meus estudos, já que havia abandonado em função do excesso de horários de trabalho.

Emerjo e vejo meu passado como um ocaso e aciono Manoel de Barros que me diz: “Atrás do ocaso fervem os insetos. Enfiei o que pude dentro de um grilo o meu destino. Essas coisas me mudam para cisco. A minha independência tem algemas.” (BARROS, 2016, p. 39).

1.1 Minha formação em ciência rígida: economia (mulher-dia)

Percebo algemas novamente em minhas mãos, preciso mergulhar, mas estou presa e não posso nadar, fico então a boiar e olho para trás, percebo que o caminho que trilhei em busca de liberdade havia me aprisionado novamente. Estava inquieta querendo quebrar esses grilhões. Percebi que ter ido para o mercado de trabalho e me tornado bancária garantiu-me a liberdade, mas agora estava ameaçada, ameaçada por uma necessidade de qualificação profissional.

Continuo na superfície do rio, percebo que o cansaço começa a tomar conta do meu corpo, o que me faz ir para a margem e lá percebo minha luta para soltar as algemas, isto me leva ao ano de 1988, período que fui bancária, percebi que já naquela época fui a busca de qualificação profissional. Naquele ano prestei vestibular para o curso de Ciências Econômicas na extinta Faculdades Integradas do Colégio Moderno – FICOM⁷. Cheguei a tentar cursar durante os anos de 1988 e 1989, naquela época o curso era anual, mas com o ritmo intenso de trabalho no Banco Banorte S/A, não conseguia chegar até o final do ano. Geralmente no período de 25 de um mês até o dia 10 do mês seguinte o movimento dos bancos era intenso, pois era o período de folhas de pagamento, pagamento de aposentadorias e vencimentos dos boletos bancários, o que nos garantia expedientes que se prolongavam até às 20h, isto significava exaustão para todos e, conseqüente, muitos atrasos às aulas. Geralmente na metade do ano trancava o curso.

Continuo à margem, agora só olho para o passado que me garantiu um longo período de quietação, conformei-me em ser bancária! O salário era muito bom, não tinha o que reclamar. Com o que ganhava conseguia me manter e sobrava muito ainda. Foi um período regado a muitas farras. Saía com os amigos quase todos os dias, era como se quisesse

⁷ A FICOM foi Criada pelo Decreto nº 1.689/74 com os cursos de Administração, Economia e Ciências Contábeis. A partir de 1980, teve autorização do MEC para ofertar os cursos de Psicologia, Pedagogia e Ciências Sociais. Funcionando até 1988 quando passou a fazer parte da UNESPA e logo em seguida UNAMA.

recuperar o tempo perdido da adolescência. Participava de um círculo de amizade muito bom! Éramos realmente amigos. Na época não tinha e não queria relacionamentos amorosos com ninguém, só queria curtir a vida. Até o dia que um cliente começou a me cercar, sempre procurava saber onde eu iria estar. Foram tantos galanteios que me deixei conquistar.

As algemas ainda estavam lá, ainda não havia me libertado de fato. Apesar de toda uma aparente liberdade, continuava morando na casa dos meus pais, o que me garantia vários aborrecimentos e uma constante busca por liberdade. Um dia apareceu a oportunidade de comprar um apartamento, era em um residencial um pouco distante do centro da cidade, mas isso não importava. Todos os meus amigos bancários estavam se inscrevendo na construtora Vila Del Rey, com a intenção de serem contemplados com o sonho da casa própria e seguindo meus amigos também me inscrevi para a compra da casa própria. Como para mim nada é fácil, fui ludibriada pela construtora e não recebi meu apartamento, ficando sem o dinheiro que havia dado como sinal. O ano era 1990, início do Plano Collor e todos os sonhos de liberdade foram bloqueados com o Plano.

Sinto agora que o rio quer me engolir, ele me fita e começo a ter medo de enfrentá-lo. Como entrar neste rio com algemas nas mãos? O que fazer agora? Aciono Maturana para este explicar e percebo que “[...] podemos revalorizar o corpo, revalorizar as emoções, e afinal fazer uma filosofia que leve em conta o ser humano como ser humano, e não como uma ficção transcendental sob a suposição de que é possível o acesso a uma realidade independente” (MATURANA, 2014, p. 62). E esta realidade independente apresentou-se a mim em forma de anjo, um anjo chamado Valdir, que me fez uma proposta de dividirmos o apartamento que ele morava. Aceitei de imediato, afinal seria somente até eu receber meu dinheiro de volta da Construtora Vila Del Rey.

Agora as algemas começam a sair de minhas mãos e enfim consigo mergulhar novamente no rio que passa à minha frente, meu mergulho é demorado. Preciso me hidratar! Tenho agora uma sensação de torpor. Sinto meus pés levitarem, afinal saí da casa de meus pais e respirava liberdade. Mas de que liberdade falo? Percebo aqui um momento ilusório na compreensão de mim, de meus movimentos de ruptura e transgressão. Aqui vejo o quanto confundi a pseudo-liberdade que sentia com a ousadia em tentar romper padrões de comportamento. Vejo com pesar que, pelo menos neste momento, as mudanças processadas em meu ser foram mínimas e quase imperceptíveis. As algemas, embora não existissem mais no plano das materialidades, estavam fincadas no plano do imaginário social, tão bem sedimentado por meus pais. Neste momento minha consciência perceptiva presente em meu corpo desnuda meu estado relacional com o mundo, minha percepção sobre as coisas. A

tomada de consciência que me permito vivenciar neste processo é dolorosa. Poderia não fazê-la, entretanto:

Perceber o mundo e não descrevê-lo são possibilidades indissociáveis de nossa capacidade intelectual [...] o conhecimento adequado supõe separação e distanciamento entre sujeito e objeto [...] avesso a essa simplificação epistemológica, compreendemos as coisas na medida em que nos movemos entre elas. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 23).

Eu e Valdir de início só dividíamos o apartamento, mas com o passar dos meses fui me deixando conquistar pelo amor que ele sentia por mim. A partir de então construímos uma vida juntos. Em 1995 nasceu nosso filho Uriel. Enquanto isso, os bancos demitiam seus funcionários e eu estava resguardada pelos direitos trabalhistas, não podia ser demitida. Quando retornei da licença maternidade solicitei minha demissão, fiz um acordo com o Banco, pois tinha muitas horas extras a receber. Fui em busca de mais liberdade, pois agora acreditava que o mundo estava selecionando as pessoas por cima, ou seja, era preciso estudar muito para ser alguém no novo mundo do trabalho que estava se configurando.

Preciso descansar um pouco, sinto câimbras! Minhas pernas doem, sinto cansaço em minhas lembranças. Esse olhar para trás faz-me ver que minha trajetória foi marcada por momentos de interrupções necessárias. E agora uma interrupção foi feita, quebrei um elo da corrente que teimava me escravizar. Dou um grito de liberdade e retomo meus estudos no ano de 1995, agora não mais na FICOM, mas na União de Ensino Superior do Pará – UNESPA⁸, transformada em Universidade da Amazônia – UNAMA em 1993. A luta foi árdua! Conciliar estudos com as atividades maternas e de esposa exigiu um esforço tremendo, mas meu olhar estava adiante de mim, via agora com os olhos cheios de esperança um futuro que se descortinava a minha frente.

Respiro um pouco e as águas levam meu corpo à UNAMA e me vejo como uma observadora interagindo com o meio que se apresentava a mim e para o qual precisava adequar minha conduta para, segundo Maturana (1997, p. 53), compensar as perturbações que o ambiente temia exercer sobre mim em cada interação. Comportando-me como uma observadora que: “[...] descreve essa adequação de conduta como se ela fosse o resultado da aquisição, pelo organismo, de alguma característica do ambiente, tal como informação, na qual ele computa as mudanças adequadas de estado que lhe permitem permanecer na autopoiese.”

⁸ A União de Ensino Superior do Pará surgiu da fusão do Centro de Estudos Superiores do Estado do Pará e as Faculdades Integradas Colégio Moderno no ano de 1987.

Agora em estado de imersão percebo que a autopoiese está se fazendo em mim, começo meu processo de transformação, de adaptação a este novo mundo que me permiti mergulhar. E essa autopoiese tem início com as aulas do curso de Ciências Econômicas! Curso regado a muitos cálculos matemáticos, estatísticos e econométricos, tudo isso para entender o capitalismo. No início cheguei a duvidar da minha querência de estar ali, mas depois fui me moldando ao capital e a mulher-dia foi se formando. Sentia o sol me aquecendo quando comecei a entender como se dá a produção, a distribuição e o consumo de bens e serviços. Ou como a sociedade produz, distribui e consome bens materiais e serviços. Mais ainda quando pude compreender as mudanças do mercado e da economia de forma global, relacionando essas mudanças com as atividades econômicas. Pensei, descobri a alquimia da humanidade! Era como se essa descoberta tivesse me transformado em uma mulher para além das outras mulheres, uma super-mulher.

Meu nado me leva à praia do rio onde a mulher-dia, ou melhor, a mulher economista está se formando. Dediquei-me com afinco aos estudos, fui monitora por três anos seguidos. No segundo ano do curso da disciplina Introdução à Economia; no terceiro ano, da disciplina Teoria Microeconômica; e no quarto e quinto ano, da disciplina Teoria Macroeconômica. Neste momento o capital já está correndo em minhas veias, sentia toda a adrenalina que era lidar com este curso. Olhando para trás, percebi que além das atividades de monitoria, fui bolsista do projeto de pesquisa “O Pará e Mineração no limiar do Século XXI”, coordenado pela professora Dr.^a Maria Amélia Rodrigues da Silva, e para acompanhá-la era necessário entender de elaboração de projetos e preservação ambiental, tarefas para as quais me dediquei com afinco. Percebo hoje o porquê da facilidade em elaborar projetos que me colocaram na condição de elaboradora de projetos para captação de recursos, tarefa que exerço hoje com alguma maestria. Mas, o melhor ainda estava por vir. No último ano de monitoria, o professor de Teoria Macroeconômica adoeceu e eu fiquei sem ter como exercer as atividades que eram de minha responsabilidade. Minhas horas de monitoria foram remanejadas para o trabalho junto ao coordenador do curso, lá aprendi as atividades administrativas, tais como: supervisionar a monografia, organizar horários de docentes, organizar horários de aulas, entre outras atividades que me garantiram o conhecimento necessário para, ao final do curso, ser convidada para fazer parte do quadro de docentes da UNAMA.

Já aquecida à beira do rio, percebo que suas águas começam a se agitar, fitam-me e me convidam ao mergulho novamente. O ano é 1999, o mês é dezembro, o curso está acabando e estou prestes a me formar. A Universidade está em polvorosa. O Ministério da Educação – MEC exige que a Instituição melhore seu quadro de docentes, para isso precisaria liberá-los

para cursarem mestrado e doutorado. Por outro lado, a cidade de Belém não dispõe de profissionais para substituí-los. O que fazer? Daí veio a ideia de convidarem alunos que se destacaram em seu percurso acadêmico para se tornarem docentes da casa, mas para isso era necessário participar do processo seletivo dos mestrados que a própria UNAMA estava iniciando. Assim o fiz e ao mesmo tempo em que terminava os estudos, era contratada para compor o quadro de docentes da Instituição. No início do ano 2000 já era professora de ensino superior, foi uma experiência inusitada, daquelas que só acontecem uma vez na vida. Lá tive uma ascensão meteórica, fui eleita chefe de departamento do curso de Ciências Econômicas, supervisora de monografia e em agosto de 2001 assumi coordenação adjunta do curso.

As águas começam a ficar revoltas, a correnteza do rio está muito forte, preciso nadar rápido e percebo que são necessárias muitas braçadas para me manter viva. A mulher-dia está a todo vapor! Sou coordenadora adjunta do curso, ministro aulas, mãe, esposa e dona de casa. Sinto que preciso respirar, mas não posso parar. O momento é agora, preciso nadar mais rápido. Destaco-me neste mundo dia que me coloquei, meu sol está brilhando. Não bastassem tantos afazeres, aceito o convite do Dr. Edson Franco⁹ para trabalhar na Secretaria Especial de Promoção Social – SEPROS, do Governo do Estado do Pará. A missão era elaborar projetos. O Banco Mundial estava liberando recursos para a construção de Escolas Técnicas no Brasil, mas os Estados precisavam fazer seus Planos de Educação Profissional e os projetos para construção das Escolas Técnicas Estaduais. E lá estava eu fazendo parte de uma equipe para elaboração desses instrumentos de captação de recursos. O cansaço agora é grande, meu casamento começa a ruir. O parceiro que até então era muito paciente já não está de acordo com tantos afazeres.

Novamente as câimbras me fazem dar uma pausa. Preciso voltar à beira do rio e descansar um pouco! Mas, apesar de tantos afazeres e de um cansaço visível em meu rosto, não consigo parar. A adrenalina me move, me alimenta! O ano é 2001, nossos projetos foram aprovados e o Governo do Pará consegue recursos do Banco Mundial para iniciar a construção de suas Escolas Técnicas. O ritmo de trabalho é intenso. O Dr. Edson Franco não consegue conciliar as atividades de Secretário Especial com as de Reitor da UNAMA. Conversa com o então governador do estado, Dr. Almir Gabriel, sobre sua saída do cargo. E nós assessores continuamos o trabalho já iniciado, agora sob o comando do Dr. Marcos

⁹ Professor e advogado. Foi assessor do Ministro do Trabalho, Jarbas Passarinho, no período da implantação do Ato Institucional AI-5. Reitor da UNAMA no período de 1993 a 2009. Em 2001 assume o cargo de Secretário Especial de Promoção Social do Governo do Estado do Pará. A partir de 2010 se torna sócio do Centro de Estudos Avançados do Pará S/S Ltda. e da Associação Amapaense de Ensino e Cultura.

Ximenes Ponte¹⁰. Mas, logo o Dr. Edson começou o processo de arrebanhar suas ovelhas. Fui convidada por ele para trabalhar na Fundação Instituto para o Desenvolvimento da Amazônia – FIDESA¹¹, como captadora de recursos para os projetos por ela administrados.

Hoje quando olho para o meu passado percebo que este rio queria algo a mais de mim, ele me chamava. Sentia-me atraída por um “não sei o quê”. Poderia ter permanecido no Governo do Estado do Pará, como Assessora Especial, afinal o cargo garantia um *status* cobiçado por muitos. Mas, a água me fitava. Talvez naquele momento já quisesse me anunciar um provir, estava tramando meu destino. Talvez por isso tenha aceitado o cargo de captadora de recursos da FIDESA, um grande desafio, afinal a Fundação era pouco conhecida no circuito, mas isso não se tornou um empecilho para a mulher-dia que estava se formando, pelo contrário, transformou-se em desafio.

1.2 E o capital falou mais alto: o início da captação de recursos

Um pouco de possível senão eu sufoco. (PELBART, 1993, p. 11).

Fito o rio e não enxergo a outra margem, sinto uma necessidade enorme de respirar e me amparar. Às vezes parece que vou sufocar. Molho meus pés e percebo que a água me acalma e me traz paz! Mergulho com a certeza que este rio é meu companheiro e está me moldando para uma nova vida. O capital se sobressai em minha formação, nessa amálgama de mulher-sol. As águas vão me lapidando e sinto uma nova energia em minha alma. A lapidação da amálgama vai tomando forma com o trabalho na FIDESA. É quando de fato inicio minha experiência como captadora de recursos. Minha memória traz à tona acontecimentos que me fazem refletir sobre a importância de meu passado em meu presente. Convido aqui Marilena Chauí (1994, p. 128) para me acompanhar e esta me afirma que:

A memória é uma atualização do passado ou a presentificação do passado, e é também o registro do presente para que permaneça como lembrança. Alguns estudiosos julgaram que a memória seria um fato puramente biológico, isto é, um modo de funcionamento das células do cérebro que registram e gravam percepções e ideias, gestos e palavras. [...]. Essa teoria não se sustenta. Em primeiro lugar, se a memória fosse mero registro cerebral dos fatos e coisas passados, não se poderia explicar o fenômeno da lembrança, isto é, que selecionamos e que a lembrança tem como a percepção, aspectos afetivos, sentimentais, valorativos (há lembranças alegres e tristes, há saudade, há arrependimento e remorso). Em segundo lugar,

¹⁰ Dr. em Engenharia Aeronáutica e Mecânica pelo Instituto Tecnológico de Aeronáutica (1980); Professor Associado II da UFPA (1970 a 2009 – Aposentado em 2009). Foi Reitor da UFPA 1994/1997. Atualmente é Diretor do Instituto de Engenharia e Geociências da Universidade Federal do Oeste do Pará.

¹¹ Entidade privada sem fins lucrativos, instituída em 1997 pela UNESPA, mantenedora da UNAMA, e tinha como objetivo desenvolver atividades de pesquisa, extensão e de capacitação de recursos humanos, especialmente na Amazônia, promovendo a educação, o ensino à distância e atividades artístico-cultural, visando o desenvolvimento da qualidade de vida e o saber do homem da Região.

também não se poderia explicar o esquecimento, pois se tudo está espontânea e automaticamente registrado e gravado em nosso cérebro, não poderíamos esquecer coisa alguma, nem poderíamos ter dificuldade para lembrar certas coisas e ter facilidade para recordar outras tantas [...], entram componentes subjetivos para formar as lembranças. [...] São componentes subjetivos: a importância do fato e das coisas para nós; o modo como alguma coisa nos impressionou e ficou gravado em nós; a necessidade para nossa vida prática ou para o desenvolvimento de nossos conhecimentos; o prazer ou dor que um fato ou alguma coisa produziu em nós etc.

Meu mergulho está suave, sinto-me deslizar nas águas límpidas do rio, percebo que ele está me levando ao desconhecido, mas não sinto medo, pelo contrário, sinto-me leve. É como se no mais íntimo de minha alma sentisse que o melhor ainda estava por vir. E veio! Como captadora de recursos dessa Fundação, fui convidada pela professora Maria da Graça Landeira Gonçalves (*Belém-PA, 18/01/1939 – †Salinas-PA, 16/11/2002) a participar das reuniões do Núcleo Cultural da UNAMA com o intuito de captar recursos para seus projetos culturais. O Núcleo era composto pelo Setor de Artes Cênicas e Musicais, que abrigava: Usina de Teatro, Coro Cênico e Grupo Coreográfico; Casa da Memória; e, Galeria de Artes. O Setor de Artes Cênicas e Musicais era coordenado pelo professor e diretor teatral Paulo Santana.

As águas calmas do rio que me levam ao desconhecido trouxeram-me uma experiência inusitada, me fizeram mergulhar em direção ao diretor Paulo Santana, foram meses de reuniões, escrita de projetos e participação em aulas e ensaios ministrados por ele na Usina de Teatro. Precisava conhecer o trabalho! Precisava conhecer o teatro! Era necessário para que eu pudesse elaborar os projetos de captação de recursos para os espetáculos em produção. O convívio com Paulo Santana me deixou perto demais. O trabalho e o teatro eram cativantes. O inevitável aconteceu, me apaixonei pelo diretor e pela arte.

O rio muitas das vezes é traiçoeiro e nos leva para lugares que não escolhemos. Proporciona-nos encontros que não procuramos. Assim como o destino. De repente sinto que fui sugada por uma correnteza, fui arrastada por um braço de rio para outra margem. Eu, economista, mulher-dia no sentido mais estrito da palavra. Mulher que não acreditava na arte, ou melhor, tinha repulsa por ela, de repente se vê mergulhada em um mundo diferente. Um mundo que não conhecia. O encantamento foi imediato e o devaneio começa a tomar conta de mim. Era o início da formação de uma mulher noturna, a mulher-noite.

O rio fica revoltado! As águas até então calmas, se agitam. Parece que há uma perturbação em mim. Percebo que sou daquelas pessoas que já desconfiavam “[...] que essa vida morna e tola que nos é oferecida e alardeada como a única possível, desejável e saudável esconde outras tantas. Cuja beleza e tentação cabe reinventar.” (PELBART, 1993, p. 13). E assim começo a me reinventar, vou à busca de aprimoramento profissional que o curso de economia não me deu. Aprendi a elaborar projetos e cuidar da parte organizacional dos

setores público e privado, mas captar recursos é outra história, tem outras entrelinhas que a sala de aula não é capaz de suprir. A FIDESA também acreditava que era necessário capacitar esse profissional recém-contratado, afinal de contas, tanto a função quanto a profissão eram novas na época. Fui a São Paulo participar do curso de Especialização em Elaboração de Projetos e Captação de Recursos na Fundação Getúlio Vargas – FGV. Lá pude aprender, experimentar e trocar experiências com outros captadores de recursos de várias cidades do Brasil.

Meu nado agora me traz inquietude. Minha vida me traz desconforto. As muitas tarefas exercidas me sufocam. Sinto que a desesperança quer invadir minha alma. Meu casamento não vai bem. Minha vida não está bem. Mas, acredito que anjos existem e aparecem para nós das mais variadas formas. Toca-nos no:

[...] ombro de leve, com a ponta dos dedos, e o sofredor se dá conta de algo a roçar-lhe o entorno, mas não sabe ao certo o quê. Intui uma presença estranha, mas nada vê; sente como que um farfalhar de folhas, uma perturbação desconhecida, uma espécie de cintilância. E aí seu corpo caído retoma um vigor inesperado, o pensamento de repente bifurca para longe da morte, ocorre-lhe como que um pequeno renascimento. (PELBART, 1993, p. 19).

Mergulho agora e percebo ao longe que havia anjos ao meu redor. Anjos que se apresentavam em forma de artistas que com suas artes podiam tocar o mais íntimo das pessoas. Com um toque eram capazes de despertar os sentimentos dentro de nós. Aqui posso destacar alguns desses anjos que apareceram para mim: Paulo Santana (ator e diretor teatral), Jorge Eiró (Arquiteto, artista plástico e professor Me. da UFPA), Geraldo Teixeira (Artista plástico), Joelma Telles (Musicista, compositora, cantora e professora Me. da Escola de Música da UFPA), Emanuel Franco (Arquiteto e artista plástico) e Ronald Bergman (Ator e bailarino). Com eles tive acesso a conhecimentos outros, diferentes daqueles que me formaram mulher-dia.

Percebo que esse rio me completa. Ele faz-me líquida! Sinto que eu amálgama só queria ser modelada novamente. Aciono Pessoa para entender e perceber que minha vida antiga “[...] pesa-me, realmente me pesa, como uma condenação a conhecer, esta noção repentina da minha individualidade verdadeira, dessa que andou sempre viajando sonolentamente entre o que sente e o que vê.” (1989, p. 57). O peso em meus ombros vem do árduo trabalho que eu mulher-dia me coloquei, entre eles os vários projetos escritos para captação de recursos junto à FIDESA, foi um ano de trabalho intenso. Os projetos escritos eram nas mais diversas áreas, sociais, de geração e distribuição de energia e culturais. Mas, o projeto que me fez acreditar na Arte como objeto de transformação foi “O Direito de Sonhar”,

realizado em parceria com a antiga Fundação de Assistência a Criança e ao Adolescente – FUNCAP, do Governo do Estado do Pará. O projeto tinha como objetivo ministrar aulas de artes cênicas (teatro e dança) e música para adolescentes privados de liberdade, com apresentação de um resultado ao final do trabalho. A culminância foi o espetáculo “Um Tal de Dom Quixote”, adaptação livre do texto “Dom Quixote de La Mancha” de Miguel Cervantes, com apresentação no Teatro Maria Sylvia Nunes na Estação das Docas. Nesta experiência, a Arte cumpriu sua função, de acordo com Avelar (2011, p. 41), de maneira muito natural, expandindo o universo dos sujeitos envolvidos, possibilitando a estes a reflexão sobre suas realidades ou o que Machado diz (apud DELEUZE, 2010, p. 17), o teatro exerceu sua função política – e da arte em geral – contribuiu para a constituição de uma consciência da minoria.

“Assim como lavamos o corpo deveríamos lavar o destino, mudar de vida como mudamos de roupa – não para salvar a vida, como comemos e dormimos, mas por aquele respeito alheio por nós mesmos, a que propriamente chamamos asseio.” (PESSOA, 1989, p. 75). E assim o fiz, lavei-me neste rio de águas cristalinas. Salvei minha vida. Passei a fazer parte dos processos de criação da poética dos grupos que formavam o Setor de Artes Cênicas e Musicais da UNAMA: Usina de Teatro, Coro Cênico e Grupo Coreográfico. Escrevi a adaptação do texto *UbuRoi*, de Alfred Jarry, para encenação da Usina de Teatro da UNAMA, passando a se chamar “Ubu Rei – Uma odisseia em Bundalelê”, com estreia em maio de 2003. Na adaptação utilizei meus conhecimentos de economia para colocar em cena o cenário político e econômico do Brasil. Atuei ainda, no período de 2000 a 2004, como produtora: do Projeto Revitalização das Pastorinhas; do Projeto Vídeo Memória; e das montagens realizadas pela Usina de Teatro da UNAMA. Foi uma experiência ímpar, percebi outro mundo, ou até mesmo outro universo, entendi então por que a arte incomoda os donos do poder.

[...] participando da criação de uma consciência minoritária, ela remete a potências do devir, que pertencem a uma instância diferente do domínio do poder e da representação, ao possibilitar que se escape do sistema do poder a que se pertencia como parte da maioria. (MACHADO apud DELEUZE, 2010, p. 17).

As águas se tornam revoltas, minha formação em mulher-lua se inicia. Meus pares da academia se incomodam, não aceitam minha aproximação com o mundo das artes. Um novo amálgama começa a ser remodelado. Meu corpo agora sente as transformações que se iniciam. Quero descer do salto Luís XV e pisar no chão. As joias que me adornam não combinam mais com meu novo modelar. Já não quero mais passar horas em frente ao espelho para conseguir uma maquiagem perfeita. O que interessa agora é meu interior. Percebo agora que minha alma está cansada de minha vida.

2 O “EU” INVENTADO SE (RE)INVENTANDO

Tanta inconsequência em querer bastar-me! Tanta consciência sarcástica das sensações supostas! Tanto enredo da alma com as sensações, dos pensamentos com o ar e o rio, para dizer que me dói a vida no olfato e na consciência, para não saber dizer, minha alma está cansada de minha vida! (PESSOA, 1989, p. 83).

A percepção de meu “eu” e de todo processo de reinvenção de mim mesma está presente em meu corpo. De acordo com Merleau-Ponty (1999), o corpo é uma totalidade, não um objeto em si, mas um sujeito presente no mundo e a consciência perceptiva é uma presença corporal no mundo. Para ele, o sujeito perceptivo é essencialmente mundano. É neste corpo como totalidade que aciono minhas experiências/vivências para compreender meu devir autopoietico, que se constrói, reconstrói e se ressignifica através de meus atravessamentos. Novamente na escrita desta seção traço percursos reflexivos acionando o Elemental água como potência poética que me permite enxergar a mim e o mundo que me rodeia como a minha esfera humana, como um intermundo (MERLEAU-PONTY, 2011), o qual pode ser explicado como o contexto histórico, a simbologia, ou a verdade a ser construída, algo que acena com a possibilidade de uma significação das coisas, apesar de todos os paradoxos existenciais, meus paradoxos carregados de atravessamentos e estados de afetos.

Meu corpo agora caminha em direção a água. Sinto-me atraída pelo rio e nele sigo em busca de paz. A correnteza me leva para um braço e na margem encontro uma boa sombra para descansar. É uma margem rica em argila, própria para amalgamar meu ser. Início meu processo de devir. Um devir outro embebido por um fenômeno que me fez transgredir as normas da mulher-dia, o teatro. Começo a ouvir gritos interiores. Sinto-me revolvendo, feito terra que se prepara para receber novas sementes. Percebo alterações em meu ser. Minha convivência com o teatro me faz querer ser outra. Agora percebo que “[...] cada indivíduo desenvolve uma caracterização exterior a partir de si mesmo e de outros; tirando-a da vida real ou imaginária conforme sua intuição, e observando a si mesmo e aos outros... A única condição é não perder seu eu interior”. (STANISLAVSKI, 2001, p. 32).

Volto ao rio, lavo-me, tiro o excesso de argila e percebo que há transformação em mim. Olho-me agora em um espelho d’água e vejo um ser que nasce moldado por argila e água. Percebo-me uma sonhadora e vejo-me embebida em uma poesia de reflexos, gosto do que vejo.

[...] certas formas nascidas das águas têm mais atrativos, mais insistência, mais consistência: é que intervêm devaneios mais materiais e mais profundos, e nosso ser íntimo se envolve mais a fundo, e nossa imaginação sonha, mais de perto, com os

atos criadores. Então a força poética, que era insensível numa poesia dos reflexos, aparece repentinamente; a água torna-se pesada, entenebra-se, aprofunda-se, materializa-se. E eis que o devaneio materializante, unindo os sonhos da água a devaneios menos móveis, mais sensuais, eis que o devaneio acaba por construir sobre a água, por senti-la com mais intensidade e profundidade. (BACHELARD, 1997, p. 22).

Agora meu mergulho é profundo. Pergunto-me: pode uma economista tornar-se artista? Posso dobrar meu orgulho a ponto de me contentar com um mundo de devaneios, quando já entrei, com todas as paixões requeridas, no reino dos valores? Mas, de que valores estou falando? O que me faz querer transcender e conhecer um mundo diferente daquele que me foi apresentado? E foi assim que escolhi a fenomenologia na esperança de reexaminar com um olhar novo as imagens fielmente amadas, tão solidamente fixadas em minha memória que já não sei se estou a recordar ou a imaginar quando as reencontro em meus devaneios.

Faço uma pausa em meus mergulhos e percebo que agora estou em um processo de tomada de consciência. Uma tomada de consciência de um devir que propaga seu vigor por sobre meu corpo. Como um ato vivo e pleno, inicio meu processo de transformação em mulher-noturna.

2.1 A busca de si – o vir a ser

Mergulho novamente e deixo-me deslizar sobre a água. Sinto a argila entranhando em meus poros, remodelando-me interna e externamente. Vou em direção de uma reconstrução do meu Eu. Percebo que tudo que aprendi, tudo que vivi, são úteis para meu novo modelar. Merleau-Ponty (2011) me faz perceber que eu não poderia apreender nenhuma coisa como existente se primeiramente eu não me experimentasse existente no ato de apreendê-la. Aqui percebo que preciso tomar consciência de minha ressignificação. Mas, não posso me esquecer de tudo que já vivi. De todo aprendizado que tive até aqui. Por isso preciso fazer uma análise reflexiva a partir de mim mesma, de minha experiência no mundo. Assim, “[...] vou observar-me com toda atenção, vou fazer uma coisa da máxima utilidade: avaliar com cuidado cada um dos meus dias”. (SENECA, 2009, p. 336).

Uma pausa se faz necessária. Preciso olhar para mim mesma. Preciso fazer uma análise reflexiva a partir da minha experiência no mundo. Percebo que:

[...] eu comecei a refletir, minha reflexão é reflexão sobre um irrefletido, ela não pode ignorar-se a si mesma como acontecimento, logo ela se manifesta como uma verdadeira criação, como uma mudança de estrutura da consciência, e cabe-lhe reconhecer, para aquém de suas próprias operações, o mundo que é dado ao sujeito, porque o sujeito é dado a si mesmo. (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 5).

Volto ao rio, olho-me e me vejo Outra. É preciso que eu tenha um exterior e que ele exista além da perspectiva do “Para Si” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 20). Mas, numa perspectiva do “Para o Outro – a visão do Outro sobre mim” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 20). Isso me faz perceber que sou um ser no mundo e que tudo é construído sobre o mundo vivido. Por isso sinto necessidade de contar minha história, dividi-la com os Outros. Pois, sei que dela podem ser tiradas experiências vividas, já que elas não provêm de meus antecedentes, do meu ambiente físico e social, mas ela caminha em direção a eles e os sustenta, “[...] pois sou eu quem faz ser para mim (e, portanto, ser no único sentido que a palavra possa ter para mim)” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 35). Trata-se da relação sujeito e mundo, ou seja, de entender as relações entre a consciência e natureza, o interior e o exterior. E posso dizer que essa caminhada é feita de sentimentos.

Meus mergulhos, nados e pausas me fazem perceber que sou eu quem faz este “ser” para mim. Sou eu que escolho os sentimentos que quero sentir. E o fiz ao longo de minha trajetória de vida, primeiro quando escolhi ser economista. Acreditava que estudar teoria econômica me ajudaria a entender a história do mundo real, me ajudaria a elencar as diversas forças em atuação num dado momento, e caberia a mim, enquanto economista, empiricamente tentar verificar o peso de cada uma delas em minhas escolhas.

Acreditava que a teoria econômica seria minha lente e filtro para o passado, presente e possível futuro, já que esta poderia me mostrar possíveis causas para uma determinada consequência, procurando medir quais das causas são as mais relevantes num dado período. No curso aprendi quais são as forças que interagem na formação de preços, os efeitos do aumento da quantidade de moeda, os efeitos das estruturas de incentivos nas instituições. Pois bem, acreditava que se dominasse essas ferramentas, poderia construir uma sólida carreira.

Hoje olho por sobre meus ombros e vejo meu passado. Vejo que com as Ciências Econômicas consegui construir a tão sonhada carreira sólida, pelo menos era o que eu acreditava. Tudo girava em torno do lucro, inclusive minha vida. Muitos empregos. Salários maravilhosos. Muitos “amigos”. Tudo parecia bem, mas a vida sempre cuida para que tudo fique melhor. O ano era 2000, ministrava aulas na UNAMA, a maior Universidade privada do estado do Pará. Minhas aulas geralmente eram perturbadas por barulhos vindo dos corredores ou do quinto andar do Bloco “D” do campus, sempre reclamava para os fiscais do corredor. Muitas das vezes as reclamações eram levadas para as reuniões de Conselho realizadas na Reitoria. Os ruídos eram originários das aulas de teatro ministradas pelo professor Paulo Santana, ator, diretor teatral e coordenador do Setor de Artes Cênicas e Musicais. Não

conseguia entender o que se passava. Não via a arte como algo importante, muito menos como algo que fosse capaz de incomodar as aulas dos cursos regulares.

Agora entendo que o que me incomodava tem sustentação na Fenomenologia da Percepção, ou seja, quer se trate do empirismo ou idealismo, isto é, quer se afirme o sujeito como constituído pelo mundo ou o mundo como constituído pelo sujeito, a concepção clássica de mundo é a mesma: um mundo constituído por relações objetivas. Como afirma Merleau-Ponty (2011, p. 69):

Partia-se de um mundo em si que agia sobre nossos olhos para fazer-se ver por nós, tem-se agora uma consciência ou um pensamento do mundo, mas a própria natureza deste mundo não mudou: ele é sempre definido pela exterioridade absoluta das partes e apenas duplicado em toda a sua extensão por um pensamento que o constrói. Passa-se de uma objetividade absoluta a uma subjetividade absoluta, mas esta segunda ideia vale exatamente tanto quanto a primeira e só se sustenta com ela, quer dizer, por ela.

Em meus mergulhos vejo que o mundo estava agindo diante de mim. Este era meu primeiro encontro com Paulo Santana. Não poderia imaginar que o encontraria novamente nas muitas reuniões realizadas entre FIDESA e UNAMA, para conhecer os projetos que pretendiam a captação de recursos para suas execuções. Meu encantamento por ele foi rápido. Tudo nele era diferente, seu modo de falar, de sentar e de argumentar sobre a importância de seu fazer. Defendia a arte com unhas e dentes. Ele sabia a importância da arte na formação dos sujeitos. Mas tinha um porém, pertencíamos a mundos diferentes, como se fôssemos óleo e água, jamais poderíamos nos misturar.

Quando escrevo estas memórias é como se fossem sonhos do passado, de um passado que prediz um futuro, de um passado que às vezes parece tão distante, às vezes parece falso, às vezes causa dor na alma, “Vou dizer-vo-lo. Não é inteiramente falso, porque sem dúvida nada é inteiramente falso. Deve ter sido assim... a vida espreita-nos sempre... toda a hora é materna para os sonhos, mas é preciso não o saber [...]” (PESSOA, 2016, p. 446).

Mas não é falso o que conto, mas é um contar que me causa rigidez na alma, mas preciso contá-lo... É que quando os conto, ouço a mim mesma, percebo e entendo o meu metamorfosear. Mas por que falo disso agora? Por que aciono estados de memória neste atravessamento? É que preciso entender o estado de determinação que eu mulher-dia me coloquei. Estava de prontidão para utilizar todos os conhecimentos adquiridos na academia em favor da arte. Assim o fiz, iniciei o processo de captação de recursos para os projetos artísticos do Núcleo Cultural da UNAMA.

Em um sobrevôo por sobre as águas que me banho, percebo que a esta altura já estava completamente deslumbrada com aquele mundo, com aquele diretor de teatro, mas não

acreditava que ele pudesse me ver, até que fizemos uma viagem a serviço para o município de Porto de Moz – Pará, um lugar de difícil acesso, banhado pelo Rio Xingu, um dos afluentes do Rio Amazonas, lugar cheio de significados para mim. A viagem para lá é difícil, trinta e seis horas de barco ou duas horas de avião. Os voos são realizados três vezes na semana. Viajamos de avião, em uma sexta-feira, já que nossa reunião com o prefeito seria no sábado pela manhã. A viagem proporcionou uma aproximação entre eu e Paulo. Fomos fisgados pelo olhar, dali para frente nossas vidas nunca mais seriam as mesmas. Eu nunca mais seria a mesma! A mulher-noturna se fez presente naquele momento.

Naquela época, Paulo Santana estava em um processo de montagem do espetáculo dirigido por Wlad Lima¹² e Karine Jansen¹³ intitulado “Como um beija-flor a dois metros do chão”, que retratava a vida e obra de Artur Bispo do Rosário, um artista que revolucionou as artes plásticas com seu fazer, mas que era considerado doente mental, ele estava muito à frente de seu tempo e as pessoas não o compreendiam, preferiram tratá-lo como doente. O espetáculo fazia parte de um movimento antimanicomial. Pois bem, fui convidada por Paulo para assisti-lo em cena, meu Deus! Achei tudo lindo, diferente, havia uma atmosfera no ar que eu não consigo explicar, só podia senti-la.

As águas do Rio Xingu me deixaram em estado de leveza. Minha memória entrelaçada por nados e afetos me faz enxergar por sob as águas deste rio que me movo. Envolve-me cada vez mais profissionalmente com o mundo das artes. Não só por um querer fazer, mas por acreditar no seu poder transformador. Fui convidada por Paulo Santana para integrar a equipe do Grupo de Teatro Palha, participando das decisões e escolhas dos espetáculos propostos, desenvolvendo atividades voltadas para escrita de projetos para as leis de incentivo, participação em editais, circulação e turnês, exercendo, também, atividades de produção.

Quanto mais falo do meu passado, mais retorno às coisas mesmas e “[...] retornar às coisas mesmas é retornar a este mundo anterior ao conhecimento do qual o conhecimento sempre fala, e em relação ao qual toda determinação científica é abstrata” (MERLEAU-

¹² 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 União das Escolas Superiores do Pará – UNAMA. Fez um Pós-doutoramento em Estudos Culturais junto a Universidade de Aveiro/Portugal. Na Universidade Federal do Pará é professora no Curso Técnico de Formação de Ator, na Licenciatura em Teatro e nos mestrados, acadêmico e profissional, e no doutorado em Arte do Programa de Pós-graduação em Artes – PPGARTES do Instituto de Ciências da Arte – ICA.

¹³ Possui graduação e especialização pela Universidade de São Paulo (1992), graduação em Direito pela Universidade Federal do Pará (1989), mestrado em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (2004) e doutorado no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (2008). Atua no ensino básico, técnico e tecnológico da Universidade Federal do Pará e carreira magistério superior da Universidade Federal do Pará. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Ensino em Artes Cênicas, atuando principalmente nos seguintes temas: performance, artes cênicas, teatro, ensino das artes e memória.

PONTY, 2011, p. 4). Percebi então que eu não poderia apreender nenhuma coisa como existente se primeiramente eu não me experimentasse existente no ato de apreendê-la. A partir de então me entreguei a esse experimentar, experimentei tudo, me entreguei de corpo e alma para o meu por-vir, vir-a-ser, me trans-mutei. Desse experimentar me fez aparecer a consciência, uma “[...] absoluta certeza de mim para mim, como a condição sem a qual não haveria absolutamente nada” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 57), que agora havia um ato de ligação entre mim e o ser que estava ligado a mim.

Neste mergulho de alma pude fazer uma análise reflexiva a partir da minha experiência de mundo, dos meus achados. Entendi como se remonta um sujeito como a uma condição de possibilidade distinta dela, tal qual aconteceu comigo, eu, uma pessoa da área das ciências aplicadas, debubuiando nas águas das artes, como um demiurgo em busca de sonhos, me provocando um refletir sobre minha reflexão, “[...] sobre um irrefletido [...]” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 78). E por isso não ignorei a mim mesma, como acontecimento que se manifestou como uma verdadeira criação, como uma mudança de estrutura da consciência, cabendo-me aqui reconhecer, que para alguém de minhas próprias operações, o mundo me foi dado, e como sujeito apreendi esse mundo. Por isso o real deve ser descrito, não construído ou constituído, e porque eu estou neste mundo e foi nele que me conheci, me re-conheci é que me re-inventei como uma sonhadora de mundos.

2.2 O devir autopoietico

Um mergulho profundo agora se faz necessário. A água invade meu corpo, me atravessa. Meu corpo se torna água. Minha vida se dilui em sonhos. Fui eu que me fiz sonhadora de mundos. Aciono Maturana (2014) para entender o que me fez trans-formar. Assumo aqui a biologia do conhecer ou Autopoieses para explicar o que se pensa inexplicável. E o faço por meio da reformulação da experiência com elementos da minha experiência de vida. Porque:

[...] descubro que tenho tantos domínios de realidade, tantos universos – ou seja, tenho um multiverso – quantos domínios de coerências operacionais eu possa originar em minha experiência. E a experiência não é o universo. A experiência é o que acontece com cada um de nós. Além disso, poderei demonstrar que a linguagem tem a ver com a convivência, que surge como um fenômeno particular na convivência. (MATURANA, 2014, p. 55).

As águas lípidas do rio me fazem ver que fiz uma reformulação de minhas experiências. Isto me foi permitido a partir do momento que me coloquei em deriva, deixei-

me levar pelo rio e o meu curso se re-configurou, momento a momento, no encontro entre as marolas, o vento e o meu nado. Esta mudança me transformou em uma pessoa entre o mundo dos sonhos, um ser noturno e o mundo real, economista e especialista em elaboração de projetos, um ser diurno, tal qual preconiza Bachelard.

Sinto-me mais leve, meu nado é suave. Cada vez que subo para respirar sinto a brisa leve em meu rosto a me refrescar. Não sinto frio, pelo contrário sinto-me levitar, como um alguém que resolve experimentar a nudez por alguns instantes, tentando dobrar o modo como se inventa um conhecedor de mundos. Como um se desfazer daquilo que o acompanha por algum tempo em seus contornos de existência. Despindo-se em todos os sentidos e fazendo da pele uma anfitriã do vazio e da potência de variação. Um encontro entre sensível e inteligível produzindo alvoroço em antigos saberes. Para, a partir de uma nudez de sentido, mergulhar em sua imensidão, debubuiando entre o Narrar e o Oficinar, desnudando-se o dito e o observado, para fazer proliferar olhares outros, palavras novas embriagadas por uma suave ousadia.

Neste mergulhar na imensidão do rio que me move, parto do princípio que: “Nós temos, na vida cotidiana, múltiplas situações experienciais nas quais nos damos conta de que nossas afirmações sobre a realidade podem ser objetáveis... nada é verdade, nem é mentira; tudo depende do cristal de quem se mira.” (MATURANA, 1928, p. 43).

No mirar de minha realidade percebi que nos devaneios de uma pessoa, tem-se no ato poético um instante de sonho, um instante inefável, irrepetível, sem passado, sem descrições, sem devir. Numa busca por atos que só podem existir pelos devaneios de um sonhador. Permitindo a nós, seres humanos, transitar pelos caminhos da liberdade, do se permitir. Ou melhor, despertando em nós a capacidade de se permitir mergulhar nas profundezas da arte, da poesia, da dança, da música e do teatro.

Tornei-me agora interventora da matéria. Artesã do meu destino, uma manipuladora. Agora me sinto capaz de converter meu mundo em uma constante provocação concreta e concretizante das minhas escolhas como artista/produtora cultural. Um Ser Artesão baseado no pensamento bachelardiano, mais especificamente na revolução da imaginação material e dinâmica que se opõe à imaginação formal. Vivo agora em um mundo carregado de emoções.

Mergulho novamente e volto ao passado. Procuo pelo momento de minha alteração. Lembro-me como se fosse ontem quando fui apresentada ao mundo das artes. Um mundo que me atravessou e me ressignificou. Em meus mergulhos procuro respostas, cartografo minha trajetória de vida, numa tentativa de dizer “porquês”. De querer entender como uma vida se transforma, ou melhor, se metamorfoseia. Procuo aqui encontrar palavras para inventar um

dizer com elas, numa tentativa de habitar um estado de coisas, e assim explicar minha experiência de vida, como economista, especialista em elaboração de projetos para captação de recursos, que em meus atravessamentos e novos devires conheci a arte por meio do teatro, tornando-me captadora de recursos e produtora de um grupo de teatro, participando da poética criativa de construção dos espetáculos do mesmo, permitindo-me conhecer como se faz o processo de construção produtiva do fazer teatral. Aqui:

Meu objetivo é explicar o fenômeno do conhecer. Mas para explicar o fenômeno do conhecer, o que tenho que fazer é explicar o ser humano; explicar este conhecedor, que sou eu ou qualquer um de nós. Isto exige definirmos um ponto de partida e, ao mesmo tempo, especificarmos um certo espaço de reflexão e de pergunta. (MATURANA, 1928, p. 24).

Sinto-me cansada. Preciso respirar. As dormências tomam conta de meu corpo. Falar do passado é custoso para quem o faz. É preciso querer despir-se. Precisei fazê-lo, para entender meu processo, minha Autopoieses. Se para a Autopoieses viver é conhecer, considero que esta teoria foi aplicada em minha trajetória de vida, quando introduzi a arte como algo constitutivo de minha própria existência. Considerando aí toda a complexa rede que me envolve, como a linguagem, a razão e a emoção, frutos das experiências por mim vivenciadas, seja na linguagem, no gestual ou nas relações humanas construídas a partir de então.

Percebo que comecei a viver agora:

Num sentimento de febre de ser para além doutro oceano; houve posições dum viver mais claro e mais límpido e aparências duma cidade de seres não irrealis, mas lívidos de impossibilidade, consagrados em pureza e em nudez. Fui pórtico desta visão írrita e os sentimentos eram só os desejos de os ter [...]. (PESSOA, 1942, p. 425).

Passei a viver um acoplamento natural com outro meio que escolhi para viver. O meio onde conheci Paulo Santana, outra condição de existência. Comecei a fazer meu acoplamento estrutural por meio dos conhecimentos adquiridos em outra área de conhecimento, o mundo das artes. Me tornei escritora de projetos para captação de recursos do Grupo de Teatro Palha, um Grupo criado em 1980 e que insiste em fazer arte numa região remota do Brasil, na Amazônia, mais especificamente na cidade de Belém, no Estado do Pará, um lugar carregado de significações, significados e muitas histórias para contar.

A partir de então minha vida ganhou outro significado e por isso preciso contar, contar para outros minha experiência, porque é da minha experiência que posso contar meu mundo, do meu cotidiano, pois elas são livres criações do meu espírito, da minha história:

[...] mas não enquanto história e sim de meu presente como resultado de minha história. Bem, mas como ela explica o mundo? É que o mundo se explica, é ele que configura a explicação científica, porque tudo isto, na medida em que tem a ver com a experiência, tem a ver com o suceder do viver, com a práxis e o viver na linguagem. (MATURANA, 1928, p. 60).

Por isso estou aqui para contar minha história individual, abrindo o caminho para revalorizar as transformações que nós sujeitos podemos fazer ao longo de nosso percurso neste plano, posto que:

[...] podemos revalorizar o corpo, revalorizar as emoções, e afinal fazer uma fisiologia que leve em conta o ser humano como ser humano, e não como uma ficção transcendental sob a suposição de que é possível o acesso a uma realidade independente. (MATURANA, 1928, p. 62).

E foi assim que minha vida mudou, que meu ser mudou, pois fui tocada pelo meio, em uma dinâmica de relações entre eu como ser vivo e o meio que me circunda, tudo embebido em muita poesia, poesia do amor e das artes que me atravessaram e alteraram minha conduta de comportamento, percebendo aí que existem fenômenos que estão no domínio do comportamento e não no domínio da fisiologia, pois foi meu comportamento que mudou e não meu corpo, meu corpo continua o mesmo, mas meu comportamento vai além do meu pensamento, ele voa.

Volto à margem do rio e descanso um pouco. Às vezes é preciso sair do rio para perceber como as águas se comportam. Se tranquilas, se agitadas! Colocando-nos na condição de observador. É nesta condição que volto a questão da objetividade sem parênteses, assumindo que “[...] identidade da semelhança é independente do observador... no momento em que se assume que o observador não pode distinguir entre ilusão e percepção, assume-se que é a operação do observador que define a semelhança.” (MATURANA, 1928, p. 66).

Escrevo então para dizer que em minha transformação a validade de minha explicação depende somente das coerências operacionais que a constituíram. Por isso não faço nenhuma referência a realidades independentes de mim. Somente minha experiência é válida para me explicar, porque a explicação do meu ser assume tão somente a minha biologia enquanto observador que surgiu a partir do meu observar, ao me colocar como o fenômeno que quero explicar. Assumindo que a minha linguagem é o operar no qual não há modo de fazer referência a algo independente de mim, de minha história individual, configurando assim a minha realidade, o meu viver, o meu ressignificar.

Percebi que minha linguagem tem participação na minha transformação ao longo do meu desenvolvimento, por esta razão posso afirmar que minha história não é trivial, ela é minha história e preciso contá-la para ser ouvida, acreditando que em minha linguagem

propus a reformulação de minha experiência, percebendo que minha conotação sobre minha linguagem, tem a ver com a associação com minha história individual de vida, não por instinto, mas por escolha, uma escolha feita de consenso, a partir de um consenso no qual há uma clara sinalização de que foi o resultado de um estar junto com um ser que me permitiu tudo isso, numa mudança de olhar, um olhar junto, um estar junto.

Meu nado agora é em direção a uma biologia do compartilhar, em um encontrar de olhares, e foi neste encontrar de olhar que fui pega, pega pelo amor, num compartilhar juntos, agora em uma deriva natural que me permitiu sair de um porto seguro para aportar em outros portos menos seguros, mas leves e livres, modificando assim minhas interações com outros seres vivos, tornando-me assim um ser autopoietico.

3 O PERCURSO DE VIDA DA CRIADORA/INVENTIVA

O rio que me banho é o mesmo rio que me alimenta. Cada vez que mergulho, sinto-me renovada. Não consigo ficar muito tempo fora de suas águas. Mas, agora preciso secar-me. Uma reflexão se faz necessária. Preciso entender meu percurso. Como cheguei até aqui? Que águas são essas que me aventurei e que me fizeram outra?

Que lugar é este chamado “Teatro”? Que profissional é este definido como Produtor Cultural? Em que momento me tornei uma Produtora Cultural? Estas perguntas que me faço, procuro respondê-las a seguir e vejo que a resposta escrita assume uma temperatura mais fria, provocada pela distância que preciso estabelecer entre minha trajetória e os dados empíricos descritos. Assim, no item 3.1 farei uma análise sobre o financiamento das artes e o surgimento da figura do mecenas; no item 3.2 analisarei sobre o surgimento do produtor cultural e o contexto histórico e econômico que incitaram a necessidade do surgimento deste profissional; e no item 3.3 retomo a linguagem da escrita de si para trazer o trajeto criador do produtor cultural imbricado no processo criativo do Grupo de Teatro Palha.

3.1 Teatro, teatro de grupo e financiamento cultural

[...] ia andando pela rua e de repente tudo se me esclarecia, eu parava de súbito para tentar apreender em sua máxima extensão o que me acontecera... um segundo passava-se e depois outro e eu me sentia capaz de sondar algumas profundezas... então esgotavam-se os segundos e aquilo que em mim viera à tona mergulhava de novo a perder de vista e mais uma vez eu me via cheio de perplexidade. (STANISLAVSKI, 2001, p. 40).

Em perplexidades ponho-me a mergulhar para entender o que me acontecera. Tornei-me produtora teatral no ano de 2000, em Belém do Pará, no extremo norte do país. Fui atravessada por essa arte quando conheci Paulo Santana, uma pessoa que faz e vive teatro; na época trabalhávamos na UNAMA, ele coordenador do setor de Artes Cênicas e Musicais e eu coordenadora adjunta do curso de Ciências Econômicas, eu das ciências sociais aplicadas e ele do mundo dos devaneios. Mas, o destino tinha planos para nós e o que parecia improvável aconteceu, fomos fisgados pelo amor.

Naquela época ele ministrava aulas de teatro e realizava grandes montagens para a Instituição, geralmente duas por ano, um espetáculo como resultado das aulas e um Auto de Natal, “As Pastorinhas”. Após alguns meses juntos, ele me falou do Grupo de Teatro Palha, fundado em 03 de setembro de 1980, mas que estava parado por falta de tempo, pessoas e recursos financeiros para suas montagens. Convidou-me para escrever projetos de captação de

recursos com o intuito de trazer o Grupo de volta à cena teatral belenense. Aceitei o desafio, mas logo no início tivemos um problema, sua documentação estava desatualizada e para participar de editais de patrocínios ou de premiações, era necessário estar com o Cadastro Nacional de Pessoa Jurídica – CNPJ, Estatuto e Atas devidamente regulares. Porém, para que essa documentação fosse regularizada era necessário que o Grupo estivesse em atividade. Recorremos então a um produtor independente para escrevermos nosso primeiro projeto, a partir daí conseguimos regularizar toda documentação necessária para nossos próximos passos.

“A arte começa com o mais leve dos toques” (BRYULOV apud STANISLAVSKI, 2001, p. 118). Este toque leve despertou em mim um desejo não só de participar da poética criativa do Grupo de Teatro Palha, mas também de pesquisar o que se esconde por detrás da arte de produzir teatro, de entender como esta arte vem sendo alimentada ao longo dos anos, de saber como seu financiamento se deu ao longo da história, por isso falo sobre arrumação, um arrumar a casa, não uma arrumação qualquer, mas uma arrumação pelo que falta descobrir como meio de uma ordem melhor, uma arrumação técnica, ou melhor, nas técnicas da cena, tudo isso para encontrar uma forma de entender o que quero discutir. Que este texto seja mais um rascunho limpo de tentativas coletivas. Falo aqui do saber como poder, provocando um questionamento em querer saber até quando essa tendência de “ter” o saber como meio de poder, pode ser individual?

Minha pretensão aqui é abrir o diálogo para essa discussão, seja pelos flancos das coxias, por detrás dos fundos, através das varandas ou por debaixo dos porões esquecidos de suas funções primeiras, atacando o pó institucional pela raiz das relações interpessoais, mediando em categorias o coletivo na serventia do fazer teatral. Falo aqui dos males de se confundir o útil com o inútil, a autocrítica com a reclamação estéril: os males de se funcionar alienado do papel político que todos nós, queiramos ou não, representamos quando agimos ou deixamos de agir, e as circunstâncias desse estar agindo, ativa ou passivamente, comum a prática funcional e verdadeiramente evolucionista, são a parte que nos cabe, o suporte, o latifúndio, do nosso próprio desenvolvimento.

Falo com amigos dos bastidores do teatro, como um desabafo necessário à nossa arte, pois precisamos atacar primeiro nosso cotidiano técnico-artístico, nossos tempos e os de nossas ações, como um tomar de consciência da necessidade de nos redescobrirmos aqui, agora, já velhos trabalhadores, mas novos porque estudantes; ignorantes, mas já sábios porque nos colocamos de forma simples e humilde frente àquilo que não sabemos; dando-nos a

oportunidade de ficarmos orgulhosos do pouco com que possamos contribuir. Como respostas na faxina geral projetada em forma de pergunta, em busca de respostas, ou não.

Pretendo com essa escrita abrir uma brecha de passagem na crise econômico-cultural que enfrentamos, para que juntos formemos uma frente otimista de trabalho evolucionista, de revisão integral na parcialização extemporânea de nossas técnicas, num lugar comum democrático, num ponto de convergência dionisíaco e holístico de respostas, que nós partícipes da mandala cênica daremos em coro a questões primárias e vulgares, mas que proponho como axioma do princípio aristotélico da contradição “nada pode ser e não ser simultaneamente fundamental”.

Enfim, inconscientes do saber que nos falta e das perguntas que, se forem formuladas, possam ser o único caminho que, talvez, nos faça enxergar o companheiro, não como chefe, chefiado ou algoz, mas como cúmplice no nosso maior projeto que é a nossa própria humanidade. Que a reflexão lavre os fundos, os dentros, os avessos, e que se comece pelo “eu” presidido pela vontade de “nós”, animados, ansiosos na perspectiva possível de renovação da fonte do rito potencial atávico cênico, que se refere ao atavismo, ao reaparecimento em alguém das características de um antepassado que permanece escondido por muitas gerações, para nos apresentar um novo social mais brasileiro, um novo produzir teatro, sendo um co-autor do desenvolvimento do cênico, seja em meu bairro, minha cidade, meu Estado. Em busca de uma nova realidade, preche de ideias em processo de realização. Por isso, vou fazer uma viagem ao passado sobre a origem do financiamento para as artes, e como venho da área das ciências econômicas, uma área que discute a fundo o financiamento das coisas, sinto necessidade de pesquisar, entender e dialogar sobre esse processo.

Início este mergulho, com o discernimento do termo mecenas, um termo que deriva do nome de Caius Mecenas (68 A.C. – 08 A.C.), mecenas foi um cidadão romano da época imperial, um grande político, estadista e patrono das letras, administrou a fortuna de sua família que era rica, entre 74 A.C. a 64 A.C., e foi um conselheiro hábil e de confiança de César Octaviano (Augustus). Esse imperador fez-se muitas vezes representar por mecenas, como seu tributo, orador, patrono e amigo pessoal para várias missões políticas. Mais tarde aposentou-se e devotou todos os seus esforços a seu círculo literário famoso, que incluía Horácio, Virgílio e Propertius, patrocinando-os com amizade, bens materiais e proteção política.

Falar desse mecenas para mim é uma necessidade, por isso solicito permissão para navegar nos escritos de Borba Filho e Paiva (1969), escritos que me permitem fazer um passeio pela história desses financiadores das artes ao longo da trajetória da humanidade.

Descobri que tudo começa na era paleolítica, na qual os primeiros investimentos em cultura advêm dos criadores dos desenhos paleolíticos de animais, caçadores “profissionais”, presumindo-se isso, a partir de seu conhecimento íntimo dos animais – e é provável que como “artistas” (ou como quer que fossem chamados), estivessem isentos da obrigação de prover alimentos. Como as representações de animais serviam para fins de magia, os seus autores eram considerados pessoas superdotadas, com poderes mágicos, e venerados como tal, um status que acarretava certos privilégios e, pelo menos, uma parcial isenção das obrigações cotidianas. A arte neolítica evidencia as marcas de uma arte camponesa, não só porque corresponde, com suas formas impessoais e tradicionalistas, ao espírito tradicional e conservador do campesinato, mas também porque é fruto do período do ócio.

Descobri na história da arte que os primeiros e por muito tempo os únicos empregadores de artistas foram os sacerdotes e príncipes e suas mais importantes oficinas estavam nos templos e palácios. Ah! Como seria bom se nos dias atuais tivéssemos nossos projetos todos patrocinados pelos detentores do poder, só que naquela época os artistas trabalhavam como empregados voluntários ou compulsórios: livres e/ou escravos. Foi assim que se realizou a maior e mais valiosa parte da produção artística da Idade Antiga e é provável que os sacerdotes tenham sido os primeiros empregadores regulares de artistas, os primeiros a dar-lhes encomendas.

Já no final do século VII, os reis tiranos empregaram a arte não apenas como meio de alcançar fama como instrumento de propaganda, mas também como ópio para acalmar a oposição. O fato de sua política artística ser frequentemente acompanhada de verdadeiro amor e compreensão da arte não afeta sua base social. As cortes dos tiranos são os centros culturais mais importantes da época e os mais ricos repositórios da produção artística.

No festival de teatro grego, a “polis” possuía seu mais valioso instrumento de propaganda e certamente não pensaria em permitir que autores fizessem o que lhes aproovessem. De fato, os escritores de tragédias eram bolsistas e fornecedores do Estado; era o Estado que lhes pagava pelas peças levadas à cena. Naturalmente o Estado não permitia a encenação de peças contrárias à sua política ou aos seus interesses da classe dominante.

Em Roma a pintura passa a ocupar cada vez mais o primeiro plano, acabando por suplementar quase que completamente a escultura. A pintura era considerada a um só tempo: noticiários, editorial, anúncio, cartaz, crônica, caricatura política, documentário e teatro. Mais uma vez a arte subordina-se ao culto religioso. No final da Idade Antiga, o artista plástico continuava sendo o artesão que se sustentava com seu salário. Os pintores e escultores

trabalhavam por remuneração, enquanto os poetas eram hóspedes e amigos de seus mecenas, dependendo completamente deles.

Na Idade Média, consolidou-se o poder da Igreja, surgiram as oficinas monásticas com finalidade de educar os filhos dos senhores da época, garantindo aos mosteiros e catedrais um suprimento constante de jovens artistas. Graças ao patrocínio da Igreja, a arte passou a ser considerada como extensão do serviço divino.

No Renascimento, surge o mecenato como garantia da fama póstuma aos ricos, patrocinadores das artes, o comportamento do Mecenas tornou-se um modelo para vários governos voltarem-se a artistas e intelectuais para melhorar a própria imagem. O termo Mecenas, nos países de língua neolatina, indica uma pessoa dotada de poder e dinheiro, que fomenta concretamente a produção de certos literatos e artistas. Esse tipo de incentivo à arte, no período renascentista, buscava inspiração na antiguidade grega e romana e vivenciava um momento de pujança econômica com o surgimento da burguesia.

Por que discuto aqui com vocês um pouco desse atravessamento? – no Brasil, mais especificamente na Região Norte, em Belém do Pará – Porque não é fácil fazer arte por estas bandas do mundo, especialmente o teatro, para o qual precisamos ficar à míngua, a espera de editais de patrocínios e/ou premiações para que possamos manter nosso Grupo de Teatro Palha em atividade. Historicamente, as primeiras manifestações teatrais no Brasil se deram no século XVI, durante o período de sua colonização, com a chegada dos jesuítas em 1549 egressos do continente europeu, esses religiosos utilizaram o teatro como ferramenta de catequese dos índios. Um importante nome desse período foi o Padre Anchieta. Tal período representou o início da influência estrangeira no processo de construção de uma identidade cultural brasileira.

A partir do século XVII até a primeira metade do século XVIII, período em que o país esteve envolvido em seu processo de colonização e em batalhas de defesa de territórios, o teatro de cunho religioso, iniciado pelos jesuítas, manteve a predominância.

Na segunda metade do século XVIII, aparecem as chamadas “Casas de Óperas” construídas para a realização de representações variadas. O primeiro teatro do Rio de Janeiro – com o nome de “Casa de Ópera” – foi inaugurado em 1763, construído a mando do Vice-rei D. Antônio Álvares, mais tarde em 1774 foi construído o Teatro Manoel Luiz, que se tornou hospedaria com a chegada da comitiva Portuguesa de D. João VI. “Desde o período colonial, a construção de casas de espetáculos e a determinação dos responsáveis por seu financiamento devem-se em grande parte ao prestígio pessoal que alguns indivíduos alcançaram junto às autoridades públicas” (PEREIRA, 1998, p. 35).

A cidade do Rio de Janeiro foi a primeira sede das principais manifestações teatrais e polo cultural do país, dividindo esse posto com São Paulo a partir do final do século XIX, que se tornou o lugar de referência das mais importantes encenações teatrais, aos poucos a cidade passou a ser um centro cultural promissor do país. Assim como se deu o desenvolvimento do teatro no Rio de Janeiro, o teatro paulista ergueu-se devido a forte presença de textos, autores e companhias estrangeiras, as primeiras manifestações do teatro em São Paulo surgiram por volta de 1875 e segundo Sábato Magaldi, em *Cem Anos de Teatro em São Paulo* (2001), na fase inicial de seu desenvolvimento cultural, a cidade de São Paulo recebia predominantemente espetáculos provenientes do Rio de Janeiro, além de um grande número de companhias teatrais vindas da Espanha, Portugal e Itália. A partir da década de 90 do século XIX, companhias teatrais permanentes começaram a se instalar na cidade de São Paulo e alguns teatros foram inaugurados, os gêneros apresentados variavam entre comédias, dramas, operetas, revistas e vaudevilles.

O século XX já inicia com crise no cenário teatral brasileiro, ocorrido tanto no Rio de Janeiro quanto em São Paulo e segundo Olga Reverbel, durante os anos 20 o teatro atravessou uma fase de vazio e não só no Brasil, mas também na Europa. “Ele esteve ausente das comemorações da Semana de Arte Moderna em 22, na qual consagraram as modernas manifestações da pintura, da música e da literatura”. (1987, p. 106).

A Era Vargas, na década de 30, promoveu um processo de industrialização galgado no capitalismo americano, já que os Estados Unidos da América propunha a implantação da indústria automobilística no Brasil, e para que tudo desse certo o governo teve que preparar as bases do país para esta recepção. O povo também foi preparado para isso, não sendo permitido a esses participarem das tomadas de decisões.

Vale a pena entender que o processo de desenvolvimento cultural de um povo está, de alguma forma, atrelado ao processo econômico, seja para apoiá-lo ou para combatê-lo, por isso faço um mergulho de como se deu esse processo com o teatro. Segundo Décio de Almeida Prado (2003), esta época é marcada por comédias de costumes, teatro de revista e o teatro itinerante, cujo principal objetivo era divertir.

As primeiras tentativas de renovação partiram de autores que, embora integrados economicamente e artisticamente no teatro comercial e dele vivendo e nele tendo realizado o seu aprendizado profissional, sentiam-se tolhidos pelas limitações da comédia de costumes. Pessoas, enfim, que, sem romper de todo com o passado, desejavam dar um ou dois passos à frente, mais no campo da dramaturgia que atuavam, que no espetáculo. (PRADO, 2003, p. 22).

Um contexto cultural e social trazido pela Revolução de 30 – questões sociais ligadas à crise do café e ao rápido momento de derrota das oligarquias –, de acordo com balanço feito por Prado acerca da situação do teatro nesta década, não foi positivo e de certa forma podemos dizer que representou um período de tentativas frustrantes. No entanto, as mudanças seriam realizadas por indivíduos que não pertenciam ao âmbito do teatro comercial, seria uma reforma empreendida por grupos amadores.

O Estado Novo, período da História Republicana Brasileira, que vai de 1937 a 1945, caracterizado pelo regime ditatorial, perpetrado pelo então presidente Getúlio Vargas que assumiu uma importante participação no desenvolvimento da Cultura Brasileira, intervindo também no Teatro, caracterizado como o início da ditadura no Brasil. A partir de novembro de 1937, Vargas impõe censura aos meios de comunicação e reprime a atividade política, persegue e prende inimigos políticos.

Os antigos herdeiros das políticas oligárquicas, na tentativa de recuperação de suas forças, passaram, então, a patrocinar empreendimentos culturais, na crença de que o trabalho de intelectuais poderia ser transformado em instrumento de luta de acordo com os seus interesses políticos. A partir daí houve gradativa ascensão interventora do Estado e São Paulo estava se desenvolvendo no campo da produção cultural, se transformando em um importante polo de desenvolvimento industrial e intelectual do país. Os reflexos desse regime ditatorial afetaram diretamente o teatro nesse período, e conforme Prado (2003, p. 33): “Com relação ao teatro a perspectiva também mudara. A pequena abertura ensaiada logo após 1930 desaparecera, caíra sobre nosso palco tão acostumado a censura em seu penoso calvário histórico, um dos pesados regimes censórios que já conheceu”.

Um exemplo do tipo de controle exercido pelo Estado foi a criação do Departamento de Imprensa e Propaganda – DIP em 1939, com o objetivo de centralizar e orientar a propaganda oficial para manutenção da imagem do governo. No mesmo ano da implantação do novo regime político, foi criado o Serviço Nacional de Teatro – SNT, órgão subordinado ao Ministério da Educação e Saúde, que daria subsídio oficial à classe teatral. O órgão tinha como objetivo promover a formação profissional e conceder subvenções para a montagem de espetáculos teatrais. Tratava-se de um órgão que representava, ao mesmo tempo, uma forma de incentivo ao teatro brasileiro e um meio de controle e censura sobre o mesmo.

Embora não possuísse um tipo de controle policial à maneira do que foi exercido durante o Império, o SNT promovia a censura à posteriori do espetáculo teatral, ou seja, realizava-se concessão de prêmios, o que sugeria certa pressão para que houvesse a necessidade de futuras subvenções, ocasionando a constante dependência do apoio oficial do

governo por parte da classe teatral. Magaldi (2001, p. 162) diz que: “[...] o governo entendia, por plano de cultura, incentivar o nacionalismo, através das grandes personagens da história brasileira”. Devido a isso, o setor teatral no Rio de Janeiro e São Paulo enfrentou problemas ligados diretamente a questões de ordem financeira e ideológica.

A independência no trabalho dos grupos teatrais no fim dos anos 30 e início dos 40 foi aumentando gradativamente, na medida em que foram surgindo importantes grupos de teatro amadores, como o Grupo de Teatro Experimental – GTE, dirigido por Alfredo Mesquita; o Grupo Universitário de Teatro – GUT, dirigido por Décio Almeida Prado, e o Teatro de Estudante, dirigido por Paschoal Carlos Magno. Eles estavam fora do controle dos órgãos de censura e, por conseguinte, funcionavam sob os moldes de uma patronagem diferenciada.

Pode-se dizer que era uma faca de dois gumes. Do mesmo modo que as artes, e dentro delas o teatro, podem ajudar a desenvolver a consciência crítica e reflexiva, podem também criar gerações de gente conservadora, reacionária e moralista. Um tipo de gente que se cala diante das injustiças sociais, que acha bonito e legal apenas o consumo de coisas da moda. Mas, a arte também pode estar mais próxima da vida, dos interesses e dos problemas da maioria, pode ser um canal de comunicação, de protesto, de esperança, de denúncia, de prazer. O teatro, durante o seu processo evolutivo, também esteve, algumas vezes, mais próximo do sofrimento do povo e dos problemas, mostrando os responsáveis por isso. Outras vezes, o teatro serviu para louvar os poderosos e seus feitos. Em vários momentos, a atividade teatral foi proibida, censurada e seus artistas perseguidos.

Na Idade Moderna surge o artista como produtor cultural. A classe média encomenda arte, consome arte. Mas, foi só no século XX que o patrocínio passou a ser usado em troca de propaganda imediata. A nossa intenção é dialogar com o movimento teatral brasileiro a partir do surgimento do mecenato (que num sentido mais amplo, é o termo usado para designar o incentivo financeiro e o patrocínio de atividades culturais), como exposições, peças de teatro, produções cinematográficas, restauro de obras de artes e monumentos, muitas vezes com benefícios fiscais.

Atualmente no Brasil, mecenato denomina um mecanismo público de incentivo fiscal para cultura, ou seja, ao invés do significado anterior relacionado a proteção das artes, passou a vigorar o novo sentido relacionado ao Marketing Cultural, tanto para o Estado como para a iniciativa privada. A proteção que nos chega agora via mecenato é, antes de tudo, negócio, mudou o significado da palavra, e mudaram também as relações econômicas de financiamento da arte.

Passados 30 anos desde a criação desta nova forma de negócio, que nos demanda novos conhecimentos e nova forma de atuação, nós ainda apresentamos um total despreparo perante esta “nova realidade”. O Mecenato de hoje atualiza a arte em relação à economia contemporânea, colocando a prestação de serviço em prioridade do crescimento, no lugar de venda de produtos. O que no novo mercado de trabalho significa, ao menos teoricamente, certa equiparação entre instituições culturais e galerias na sua atuação como agentes econômicos; ambas poderiam atuar como produtoras e editoras, o que certamente viria ao encontro das demandas da produção artística contemporânea, ao invés de se limitarem a seus papéis tradicionais: guardar e mostrar acervos e vender produtos, respectivamente.

Somando-se à manutenção dos papéis tradicionais e à recusa de trabalhar o Marketing Cultural de nossos agentes econômicos, temos também uma incompatibilidade com a economia contemporânea, cujo desenvolvimento se dá no volume da troca. A economia da arte insiste em trabalhar, mesmo que artificialmente, os grandes valores em detrimento do volume de distribuição.

Herdamos da história da arte duas características fortes no âmbito econômico: o mecenato e o valor da obra, relacionado não apenas à oferta e procura, mas também a sua presciência (atributo divino – presságio devotado à obra). Ambas afastaram a nossa economia de mercado da realidade comum aos outros mercados e, conseqüentemente, nos moldaram a padrões antigos que perduram até hoje. Os editais de arte, salões, programação anual de exposições, bolsas e prêmios, são alguns dos principais mecanismos destinados a dar visibilidade à produção artística emergente no Brasil, a desratização ao acesso dos artistas aos espaços de exposições em instituições públicas, exercem um importante papel na circulação de capital entre os responsáveis diretos pela produção de arte no país.

Desde a criação da Lei de Incentivo à Cultura (Lei ROUANET nº 8.313 de 23/12/1991), o governo federal colocou nas mãos da sociedade os recursos da cultura, originários de renúncias fiscais, destinadas a este mecanismo. Basta escolher um projeto aprovado na Lei ROUANET e incentivá-lo financeiramente, que o governo retornará de 30 a 100% do valor investido, dependendo do projeto e do incentivador. Ou seja, desde 1991, cabe à sociedade brasileira destinar recursos da ordem de 700 milhões anuais na prática de incentivo à cultura.

Nestes 26 anos de projetos incentivados temos visto empresas, mas raramente vemos pessoas físicas fazerem uso deste instrumento, o que o torna menos eficaz e democrático. O fato é que se houvesse um maior número de incentivadores, teríamos um resultado mais

diversificado, que serviria ao país como uma espécie de referendo da cultura, e ao mesmo tempo nos ajudaria a desenvolver a prática pouco comum do mecenato em nossa sociedade.

Na origem desta Lei, existia também o objetivo de estimular as relações entre produtores culturais e seus apreciadores para que, a partir da dedução do Imposto de Renda, fosse gerado um interesse efetivo por parte da sociedade em investir diretamente em cultura. Além da Lei Federal de incentivo a cultura, existem no Brasil, dezenas de leis estaduais e municipais, e todas permitem somar, isto é, um mesmo projeto pode contar com incentivos fiscais nas três esferas, caso o município e o estado de domicílio do proponente possuam leis de incentivo.

Assim, desde 1980, 1990 e início do século XXI, o cenário cultural institucional brasileiro estava em pleno processo de redefinição de suas bases estruturais. O quadro em torno das instituições públicas de cultura no Brasil foi redesenhado com a criação de suas Secretarias de Cultura e Ministério da Cultura. Esse contexto histórico e político nacional, desde a década de 1980, passou por um processo de organização institucional do setor público de cultura e, paralelamente, também estruturou o mercado cultural, que se tornou cada vez mais complexo, tanto no processo de criação artística quanto no âmbito da produção e gestão cultural.

Foi nesse ambiente que se iniciou o processo de constituição profissional do campo em gestão cultural, quando o Estado passa a estabelecer um diálogo mais estruturado e próximo ao mercado, cumprindo em parte um papel articulador. Conseqüentemente iniciaram-se os debates relativos às fontes de financiamento específicas para esse setor. É nesse cenário que surgem as leis de incentivo à cultura como instrumento público de captação de recursos financeiros para as atividades artístico-culturais com a iniciativa privada, intensificando essa relação entre Poder Público e mercado. Não podemos perder de vista que as leis de incentivo à cultura, a priori, são instrumentos de financiamento ao setor cultural que buscam viabilizar parceria integrada entre Poder Público, iniciativa privada e o meio artístico cultural, no sentido de fomentar e ampliar a capacidade de produção cultural, porém, não substituem, em momento algum, um programa de política pública de cultura na sua mais larga abrangência.

Dessa forma, a criação das instituições públicas de cultura e de sua legislação de incentivo fiscal voltada para o financiamento do setor e, paralelamente, a complexidade do mercado cultural, devem ser tratadas como variáveis determinantes no processo inicial de reconhecimento do profissional de gestão cultural, seja no âmbito público ou privado. Isso porque redimensiona o papel da cultura no âmbito da sociedade, complexifica as relações de

trabalho e exige maior profissionalismo diante do mercado cultural. E foi neste período que o Grupo de Teatro Palha surge em Belém do Pará, uma fase de transição da cultura e de grande efervescência do movimento teatral na cidade, momento este que o professor e poeta João de Jesus Paes Loureiro assume a Secretaria de Cultura e organiza juridicamente o movimento dos grupos de teatro e apoia a criação da Federação de Atores, Autores e Técnicos de Teatro – FESAT.

Para a entrada no campo da gestão cultural, identifiquei duas formas possíveis de entrada para o campo profissional, que estão associadas ao processo formativo de cada geração. A primeira pauta-se em acontecimento quase por acaso, pois sujeitos foram levados pelas circunstâncias e oportunidades ao ofício próprio do gestor cultural. A segunda é determinada por uma escolha já consciente de inserção como profissionais de gestão, mediante a formação sistemática e o reconhecimento dos pares, apresentando-se bem mais objetiva e direcionada como escolha profissional.

A geração que se formou na década de 1980 apresenta um percurso marcado pelo autodidatismo, processo que se desenvolveu a partir de experiências práticas no dia a dia do trabalho, tendo como fio condutor discussões, debates públicos e os seminários, todas essas iniciativas advindas, em sua maioria, do Poder Público. Essa geração não define de forma objetiva a sua entrada para esse campo, mas são levados por um processo contínuo de trabalho e experiência cotidiana nos diversos ambientes culturais nos quais atuaram profissionalmente ou não. Esse primeiro momento de entrada no campo da gestão cultural pode ser identificado diante de um limiar muito tênue, pois era difícil afirmar “eu quero ser” este profissional e investir na formação de uma carreira que ainda não estava identificada no ambiente de trabalho no campo cultural, período que se iniciava toda a estruturação interna desse setor, redimensionando o seu papel perante a sociedade, tanto no que se refere à área pública quanto à privada.

O campo profissional era tratado como consequência de acontecimentos fortuitos na construção da carreira de profissional desse setor. No desenrolar de um processo quase aleatório, eles “vão sendo” transformados em gestores culturais. Destaco que a entrada para o campo da produção cultural está associada, em grande parte, à criação artística, como no caso dos componentes do Grupo de Teatro Palha, que assumiam a produção de seus trabalhos, uma ação que se tornou prática entre os grupos artísticos de Belém e de todo o país. O contato com as práticas culturais é uma das condições preponderantes para a inserção e permanência de profissionais no campo do trabalho, sendo esta uma das principais características que os diferenciam como gestores da cultura.

Esses profissionais/artistas que atuaram inicialmente no mercado de trabalho foram criando, adaptando e formulando ferramentas consideradas necessárias para a atuação no campo da gestão cultural. É importante ressaltar que a experiência profissional adquirida na inserção cotidiana do trabalho, gerou a formulação de conhecimentos necessários para se estruturar o próprio processo de formação atual dos gestores culturais. É preciso considerar que este setor tem se configurado muito recentemente como uma das novas profissões contemporâneas, portanto, ainda em processo de constituição como campo profissional.

Na década de 1990, os gestores culturais ainda buscavam, de forma autodidata, uma formação específica e contínua para atuarem profissionalmente no setor, tendo como referência o exercício prático e a elaboração conceitual construída a partir dessa experiência. Podemos considerar essa época como um período de transição, no qual conviviam, também, outros profissionais de formação mais específica do setor cultural que se assemelham as características da geração mais recente. Estamos, nesse período, diante de um cenário cultural brasileiro bem mais estruturado no que se refere às formas de institucionalização pública da cultura e à criação de parcerias com a iniciativa privada, assim, a segunda forma de entrada para o campo da gestão foi marcada pela expansão do mercado profissional cultural.

Os vários aspectos socioculturais e políticos que marcaram esse período, como a redemocratização do País, a intensificação do processo de globalização econômica e cultural, o reposicionamento dos “usos da cultura” diante dos problemas mais diversos da sociedade contemporânea – sociais, urbanos, econômicos, dentre outros –, as novas instâncias públicas de cultura e sua legislação cultural, influenciaram e, até mesmo, determinaram os rumos que culminaram com o crescimento e a expansão do mercado em meados da década de 1990, constata-se o surgimento de uma demanda de formação que alia a prática profissional à possibilidade de uma reflexão mais sistemática. Esse fato permitiu a construção de referências coletivas, identificando um campo comum de atuação profissional, isso significa um aumento tanto na produção quanto no consumo de bens culturais, reflexo de um ambiente, no qual se amplia o número de interlocutores, tanto no Poder Público quanto no setor privado, além do crescimento do terceiro setor.

A geração mais recente de gestores culturais começou a atuar de forma efetiva a partir de 1999, no início do século XXI. Eles encontraram as estruturas organizacionais do sistema público de cultura bem mais delimitadas e, ao mesmo tempo, um mercado mais atuante no que diz respeito à participação no processo de investimento, à criação, à produção e ao consumo de bens culturais. Nesse momento o processo de formação desse novo profissional veio por meio de cursos, nos quais encontraram um conhecimento mais sistemático sobre o

fazer do gestor cultural, bem como identificaram seus pares. Esse foi um período em que assistimos o início de um processo de estruturação de cursos acadêmicos e tecnológicos (extensão, técnico, tecnólogo, graduação e pós-graduação) em algumas regiões do Brasil.

Em Belém o primeiro curso de gestão foi realizado pela Escola Técnica Federal do Pará e logo em seguida pela UNAMA, iniciativas públicas e privadas que foram além dos cursos esporádicos dos primórdios da década de 1990. Tais cursos nasceram como prerrogativa exigida para atuação no campo profissional da gestão cultural, mesmo porque ainda não foram reconhecidos como obrigatórios para o exercício da função, nem por parte do governo, nem pelo mercado e nem pelos próprios pares. Mas, o que percebemos no cenário cultural é a necessidade, ou mesmo a exigência, de melhorar a formação dos profissionais que estão atuando como gestores culturais públicos e privados e/ou de grupos artísticos.

E qual seria o perfil do gestor cultural? A resposta é a capacidade fundamental para o delineamento do perfil profissional, que é a capacidade de desempenhar o elo entre os vários componentes do campo cultural: artista, Poder Público, iniciativa privada e público consumidor. Destaco ainda, para além de ser profissional estratégico, ele tem que dominar o processo de desenvolvimento da gestão cultural, definindo programas, políticas e conceitos, tanto de projetos ou de instituições culturais, públicas ou privadas, ou seja, à capacidade específica de atuação do gestor cultural. Esse profissional tem que ter habilidades que possam agregar os demais parceiros de trabalho. Além de ser essencial no processo de sensibilização para o mundo da arte, que é um dos fatores decisórios para a escolha do campo cultural como caminho profissional, sendo essa uma das formas de diferenciá-lo dos demais gestores.

A imprecisão quanto à definição do perfil profissional do gestor cultural parece ser consequência de certa dificuldade de se impor de forma mais objetiva no mercado de trabalho, pois se trata de uma categoria ainda em processo de constituição como campo profissional. Portanto, o problema está relacionado às relações estabelecidas por meio das experiências cotidianas que determinam as diversas terminologias que estão circulando no mercado de trabalho há bastante tempo. O que existe são perfis variados no mercado e precisamos entender melhor para diferenciá-los, tais como: O que é um produtor? O que é um captador? O que é um gestor? E o que é um administrador? Atualmente, a diferenciação entre os profissionais nesse mercado de trabalho está relacionada a essa “maturidade do mercado” cultural, cada vez mais complexo em suas relações profissionais, exigindo uma organização da estrutura interna do campo cultural e, conseqüentemente, dos diversos agentes que atuam nele.

Diante dessa questão, podemos afirmar que o campo cultural tem capacidade de absorver uma série de profissionais como advogados, economistas, administradores, historiadores, comunicólogos, antropólogos e vários outros profissionais, sem que, necessariamente, tenham que abandonar sua primeira formação acadêmica, pois aplicam estes conhecimentos no próprio campo de trabalho em cultura, que se apresenta como um setor interdisciplinar. No entanto, é fundamental a compreensão da lógica própria do campo artístico, pois vão lidar diretamente com a linguagem cultural, que é, até certo ponto, bastante subjetiva. O porquê de eu aqui estar, em busca de resposta é que estou estudando a importância do produtor cultural imbricado na poética construtiva da obra da criação teatral, e da importância deste produtor trabalhar junto ao corpo artístico, não como um carpinteiro isolado das outras linguagens que compõem o fazer das Artes Cênicas. O produtor e/ou agente que se reconhece apenas como o indutor de entregar a obra ao mercado da cultura, nunca está preocupado com o desenvolvimento do grupo e/ou das linguagens, tornando-se apenas um vendedor da obra. E assim, posso afirmar que esse processo de mudança da sociedade contemporânea, associada à globalização, à politização da cultura, à ampliação do mercado de trabalho e ao aumento de consumo, foi que fez surgir os novos profissionais que atuam neste campo, ou da gestão e/ou da produção cultural.

E para finalizar toda esta trajetória que fiz do financiamento do teatro até chegar à necessidade do surgimento do profissional da produção cultural, falo de minha história, do meu atravessamento, um atravessamento que teve início quando me tornei produtora do Grupo de Teatro Palha, uma economista com conhecimento de mercado e de elaboração de projetos, que começou no Grupo somente para escrever projetos para captação de recursos e que, posteriormente, teve que assumir a produção do mesmo, aprendendo com o fazer, com os outros componentes do Palha. Posso dividir minha transformação profissional em produtora cultural em três momentos, um que vai do período de 2002 a 2005, momento em que exercia a atividade sem imbricação com a poética construtiva do Grupo, visando somente o conhecimento do campo da economia que trago em minhas marcas; um segundo momento que vai de 2006 a 2010, momento que já discuto com os integrantes do Grupo sobre o processo de criação, mas com um pé ainda na economia, preocupada com o mercado, preocupada em realizar espetáculos que garantissem um grande público; e, um terceiro momento que vai de 2011 a 2016, momento em que coloco os dois pés no campo da arte, agora uma produtora completamente imbricada na poética criativa do Grupo. E assim me tornei uma produtora cultural, e por isso me preocupo com a aceitação desse profissional no

campo artístico, pois somente um produtor imbricado na poética criativa de um grupo é capaz de fazer o elo entre o campo da arte e o mercado.

3.2 O produtor cultural na cena

Meus olhos enxergam agora a outra margem do rio. Ela parece mais atraente que a margem de cá. Mergulho e deslizo em suas águas claras. Nado até chegar ao outro lado. Em minha travessia percebo que tenho necessidade de escrever, tenho necessidade de dialogar, tenho necessidade de dividir minhas inquietações. Tenho necessidades muitas e por isso escrevo num toque de desabafo, num toque de despertar, num toque de dizer que ando atada a um sonho que sou eu, num quase desabafo de alguém que se encontra em um labirinto, porque “Há em mim labirintos de não poder ver [...] vejo através das cousas como através de um véu leve que tivesse sobre os olhos [...] vejo através das cousas como através dos meus olhos [...]” (PESSOA apud MOISÉS, 1998, p. 168).

Este labirinto me faz perceber que me tornei duas em uma. Sou uma mulher-dia e uma mulher-noturna. Continuo economista, mas também sou produtora cultural e captadora de recursos. Por isso escrevo para refletir sobre esta profissão ainda pouco valorizada pelo mercado, o Produtor Cultural, àquele que segundo Rômulo Avelar (2010, p. 50): “[...] é um agente que desempenha o papel de interface entre os profissionais da cultura e os demais segmentos.... atua como tradutor das diferentes linguagens, cuidando para que a comunicação e a troca entre os agentes ocorra de modo eficiente”.

Olho para trás e vejo um passado não tão distante me resignificando o Ser. Vejo uma economista atravessada pelo amor e pelas artes sendo alterada, passando por uma Autopoieses, transformando-se em elaboradora de projetos de captação de recursos para montagem de espetáculos teatrais. E quase sem perceber estava realizando a produção cultural de tais espetáculos. Tornei-me produtora em um momento que este profissional não era muito comum, quer dizer, a arte estava explodindo no país e eram os profissionais da cena que faziam tudo: captavam recursos, construía o cenário, a luz, o figurino, os adereços de cena e ainda tinham que fazer a produção, ou seja, cuidar de toda a organização que está por detrás da cena.

Neste momento sinto um torpor em minha alma. As águas do rio estão ficando turvas. Ou serei eu que estou me deixando inebriar com tantas lembranças. Lembranças que me remetem ao início do trabalho com o Grupo de Teatro Palha. De início um pouco amador, não pela falta de iniciativa, mas por não ser detentora dos conhecimentos necessários que se

escondem na arte de produzir teatro. Tive com o mestre Paulo Santana, que como já citei anteriormente aprendeu a fazer teatro muito cedo.

Uma pausa aqui se faz necessária, preciso respirar. Preciso dar uma volta no passado e trazer para cena um pouco da vida desse mestre que me iniciou no mundo das artes. Começou a fazer teatro ainda criança, na escola Paulo Maranhão, na década de 70. Com o passar dos anos isto se tornou sua vida. Já adulto foi convidado para ministrar aulas de teatro aos associados do Serviço Social do Comércio – SESC em Belém do Pará, sua cidade natal. Já com um trabalho bem feito, foi-lhe solicitado que criasse um grupo de teatro com os alunos das oficinas, mas por conta de uma montagem um tanto quanto moderna demais para o período, “Jurupari, a Guerra dos Sexos”, de Márcio Souza, que exigia um sem número de personagens, fato que não foi “bem visto” pelos dirigentes do órgão, culminou na saída de Paulo daquela Instituição, juntamente com o elenco que já estava completamente envolvido com a encenação, a partir daí Paulo e Wlad Lima tiveram a ideia de fundar o Grupo de Teatro Palha.

O Grupo foi criado em 03 de setembro de 1980, período de lutas, marcado por uma profunda crise econômica e pelo fim da ditadura militar (1964-85). Momento em que a democracia começa a engatinhar no país. Isso possibilitou uma reorganização do movimento social, incluindo-se aí o movimento cultural. Ainda assim, considerada uma “década perdida”, com taxas de crescimento baixas, o Produto Interno Bruto – PIB beirando zero, a aceleração da inflação, passando pela queda da produção industrial, perda do poder de compra dos salários, nível de emprego em baixa, balanço de pagamentos e inúmeros outros indicadores desfavoráveis, o resultado do período é medíocre. No Brasil, a desaceleração representou uma queda vertiginosa nas médias históricas de crescimento dos cinquenta anos anteriores.

Mas, sob o ponto de vista político, aquela foi literalmente uma década ganha. Não apenas se formaram e se firmaram inúmeras entidades e partidos populares – fruto das maiores mobilizações sociais de toda a história brasileira –, como se abriu uma nova fase histórica para o país, marcada, principalmente, pelo fim da ditadura militar e pela promulgação da Constituição de 1988. A cientista política Maria Izabel Mallmann (2008, p. 34) busca elucidar as contradições daqueles tempos:

Pode-se dizer que a democracia foi um dos ganhos políticos da década economicamente perdida. [...] Outro ganho foi o surgimento e consolidação de um espaço regional de coordenação de políticas, cujos desdobramentos positivos ainda fazem-se presentes. Apesar das dificuldades, a década de 1980 foi marcada por acontecimentos relevantes no que diz respeito à aproximação dos governos latinoamericanos.

Recorro aqui à Chico Pelúcio para discutir um pouco sobre esse processo de liberalização do regime militar, mais conhecido como “abertura”, que proporcionou ao teatro brasileiro a esperança de retorno a um clima mais favorável à liberdade de criação e de expressão. Grandes encenadores como Augusto Boal e José Celso Martínez Correa puderam então voltar do exílio. Outros, que haviam permanecido no país, como Ruth Escobar, recobram seus esforços para abolir completamente a censura e ao mesmo tempo melhorar a qualidade das produções. Durante o período de transição democrática, a volta gradual da confiança permitiu o início de novos empreendimentos, como a fundação do Teatro dos Quatro. Por sua vez, o Serviço Nacional do Teatro, visando incentivar a ida ao teatro, implementou, com enorme êxito, o Projeto Mambembe, através do subsídio de ingressos e do apoio a novas iniciativas e programações.

Graças ao novo clima, o teatro brasileiro pôde abandonar o tratamento elíptico e alegórico ao qual a censura tinha empurrado os poucos dramaturgos que ainda teimavam em permanecer em atividade durante os anos negros da década de setenta. Assim, a abertura possibilitou que o teatro refletisse sobre temas antes proibidos, como os problemas sociais prementes da nação e a violência do regime de repressão.

Nesse período, o Grupo de Teatro Palha trabalha seguindo a mesma tendência nacional, se consolida em um cenário teatral em transformação e renova-se através da criativa utilização de elementos simples, numa celebração de seu caráter coletivo e transgressor. O Grupo de Teatro Palha nasce em um momento marcado pela articulação da classe cultural, que vive 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 e tem à sua frente Paulo e Wlad Lima, diretores com características de encenadores, pessoas que estimulam e organizam o trabalho de criação, apostando no processo, mas que têm a palavra final sobre o que será ou não usado em cena e na concepção geral dos elementos constituintes do espetáculo, enfim, na sua estética. O “peso” da estética, ou melhor, o rigor estético, é uma das mais marcantes características deste período, refletida na criação de muitos grupos que surgiram em Belém e no Brasil.

Chico Pelúcio destaca que houve uma revitalização do teatro brasileiro nos fins dos anos setenta e durante a década de oitenta, ocorreu em grande parte graças a numerosos grupos teatrais de enorme talento e originalidade. Além de veicular o sentimento de uma nova geração que queria se distanciar tanto dos temas como do sistema de produção que

dominaram a geração precedente, esses grupos se caracterizam por uma imensa energia criativa e por uma admirável devoção à sua arte, as quais compensam, muito além da conta, a insuficiência de recursos financeiros. Impedidos pela especulação imobiliária de ter acesso aos teatros tradicionais, esses grupos jovens tiveram que encontrar e adaptar novos espaços cênicos; suas montagens, por conseguinte, dependem muitas vezes de uma boa dose de improvisação. Tais condições adversas constituem, como era de se esperar, uma das causas principais da breve existência desses grupos.

Entre estes grupos destacam-se: Asdrúbal Trouxe o Trombone, Do Jeito que Dá, União, Olho Vivo, Tá na Rua, e o mais destacado grupo teatral brasileiro desde os fins da década de setenta é o Grupo Macunaíma, baseado em São Paulo e dirigido por Antunes Filho. Outros grupos que merecem destaque no período são: o Boi Voador e o Forrobodó, ambos de São Paulo; o Pessoal do Despertar e o Pessoal do Cabaré, do Rio de Janeiro; o Proteu, de Londrina; o Tear, de Porto Alegre; o Poronga, do Acre; e em Belém do Pará, os Grupos: Experiência, Cena Aberta, Grupo de Teatro Palha, Maromba, Vivência e o Estúdio de Pesquisas Artísticas – EPA.

Furtado (2015) destaca o contexto que se encontrava Belém na época de criação do Grupo Palha. A cidade nessa década tinha apenas uma Secretaria de Educação, Desporto e Turismo – SECDET, e nenhuma política de apoio à cultura local. Os grupos novos formados na periferia da cidade não tinham espaço e nem apoio deste órgão do Estado, pelo contrário, eles incomodavam com suas montagens e ocupação dos poucos espaços existentes.

Em sua gestão, a SECDET trabalhou mais em prol do turismo do que da cultura e do desporto, propriamente ditos, já que sua principal atuação foi na área da restauração do Patrimônio Histórico, entre os quais se podem citar: a primeira reforma do Teatro da Paz, o início da construção do que seria a Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves e a reforma no prédio da Caixa Econômica para a criação do Teatro Experimental do Pará Waldemar Henrique. Essas ações foram deliberadas pelo Conselho Estadual de Cultura, formado por grandes intelectuais de Belém e pela Academia Paraense de Letras em 1976.

Em 1987, o atual governador, Hélio da Mota Gueiros, reestrutura a SECDET, através da Lei nº 5.397, de 13 de outubro de 1987, passando a denominar-se Secretaria de Cultura do Estado do Pará – SECULT, tendo como primeiro secretário o senhor Lira Maia, pessoa sem nenhum comprometimento com a participação popular, perdurando sua gestão até 1980. Antes do término deste governo se inaugura o Teatro Experimental do Pará Waldemar Henrique, mais precisamente no dia 17 de setembro de 1979, a obra foi financiada pelo Governo do Estado em parceria com o Serviço Nacional de Teatro – SNT, que custeou os

projetos cenotécnico e de iluminação, com o projeto de restauração e adaptação de Luiz Carlos Ripper. A Funarte doou 204 cadeiras, poltronas, praticáveis e painéis acústicos. Tendo como primeiro administrador o teatrólogo paraense Agostinho Condurú.

Os grupos lotaram a pauta de abertura até o final do ano. Foram apresentados vários espetáculos, alguns retornaram em nova temporada, proporcionando ao público de Belém uma agenda repleta de eventos artísticos, incluindo aí a estreia do Grupo de Teatro Palha, em meados de julho de 1980, com apresentação do espetáculo “Jurupari, A Guerra dos Sexos”.

O Teatro Waldemar Henrique foi o palco principal da produção artística paraense, sobressaindo-se aí as Mostras de Teatro Amador, promovidas pela Federação Estadual de Atores, Autores e Técnicos de Teatro – FESAT. Em dezembro de 1985 foi fechado para obras de restauração e ampliação de suas dependências, reaberto em novembro de 1986, mas ainda em obras, reabrindo para pautas em 1987. O Teatro Waldemar Henrique se tornou o centro irradiador de uma política para as artes cênicas na cidade.

Nessa época a história cultural de nossa cidade já era capitaneada pelo arquiteto e professor Paulo Chaves Fernandes e discutida com a classe artística paraense em reuniões com a presença do diretor José Carlos Gondim, do diretor e produtor teatral Amir Haddad e da professora Maria Sylvia Nunes.

Havia uma efervescência cultural na cidade e o Palha tinha conseguido um espaço abandonado de uma Sede Social na Avenida Duque de Caxias, 193, no Bairro de São Brás, mas o mesmo estava em ruínas, mesmo assim passou a ser a sede do Grupo por um período de um ano, onde eram realizadas oficinas de teatro, dança e expressão corporal, ministradas por convidados. Mas o “sonho” durou pouco, o prédio desabou, ficando a estrutura toda danificada e deixando o Grupo sem condições de permanecer no local.

Em Belém, a política cultural recém-criada se tornara ineficiente, enquanto isso, o Palha trabalhava de forma coletivizada, sob a condução do encenador. A partir de então o Grupo começa a ganhar visibilidade na capital e fora do Estado, com a participação em festivais, mostras de teatro e o engajamento na formação de plateia, ancorados em projetos mais amplos que buscavam um diálogo com as escolas, os professores e se desdobrando em atividades interativas com o público, trazendo novas perspectivas para suas apresentações.

Os grupos que nasceram na década de 80 em Belém foram marcados pela busca de um profissionalismo no fazer artístico, desenvolviam um trabalho profissional, não no sentido da palavra, mas no sentido da qualidade de seu fazer. O maior problema desta época era a falta de uma política clara e justa de incentivo à cultura, muitas das vezes, as iniciativas federais, estaduais e municipais beneficiavam apenas artistas de renome nacional, enquanto os que não

conquistavam grandes plateias amargavam uma via-crúcis para conseguir patrocínios e apoio institucional, isto é destacado por Furtado (2015, p. 62):

Em nível nacional eram sempre os mesmos artistas beneficiados com os incentivos e isso ficava sempre no eixo Rio – São Paulo e os outros estados não conseguiam ter acesso, e regionalmente não era diferente, aqui funcionava o clientelismo e as amizades dos dirigentes com produtores dos grupos garantiam verbas para as suas montagens, indicações para participar de projetos nacionalmente, mostras e festivais, com o favorecimento de passagens e cachês custeado pelo estado e município. E nós do Palha, jovens audaciosos que tínhamos encontrado no teatro um norte para nossas vidas, encontrávamo-nos encurralados entre a paixão e as exigências da família e da sociedade, pois cobravam uma postura de sobrevivência que o teatro não dava. Alguns como eu, tinham uma “vida tripla”, profissional liberal ou funcionário público de dia e artista à noite, porque ainda não sabíamos sobreviver segundo as regras do incipiente mercado que estávamos ajudando a formar.

Foram quatro anos de efervescência para o Grupo de Teatro Palha desde sua criação, mas a política cultural ineficaz e a falta de recursos fez com que seus componentes partissem para outros desafios e o Grupo continuou sua trajetória de rupturas e recomeços, motivos pelos quais ele funcionou, neste período, como um celeiro, no qual surgiam e passavam muitos atores e artistas, os quais fundaram novos grupos. Os anos que se seguiram, 1984 a 1987, foi um período difícil para o Grupo de Teatro Palha, permaneceram somente Paulo Santana e o ator Otávio Rodrigues, período caracterizado por uma tentativa de reestruturação lenta e dolorosa, mas também cheia de ideias novas e um modo de fazer preocupado em manter as realizações do Grupo, viabilizando-as dentro do possível, uma produção mínima, mas que pudesse sustentar as novas temporadas em espaços alternativos como os bares, praças públicas da capital e do interior do Estado.

Em 1987 o professor João de Jesus Paes Loureiro é convidado para capitanear a gestão cultural do Estado. Sua gestão é marcada por ações que se direcionavam, fundamentalmente, para a valorização da cultura paraense, dando ênfase à produção cultural com base nos municípios, incentivando projetos voltados para o resgate da tradição e afirmação dos valores culturais regionais, com espaço para o livre exercício da cidadania cultural. Loureiro busca o fortalecimento das entidades e produtores culturais independentes, assim como, a valorização das linguagens artísticas através dos editais de artes, conveniados com a Fundação Nacional de Artes Cênicas – FUNDACEN e Secretaria Municipal de Esporte e Cultura – SEMEC, da Prefeitura Municipal de Belém – PMB. Foi um período de valorização do teatro paraense com a criação de um espaço em Belém para ensaios, a disponibilização de uma biblioteca e a implantação da sede da FESAT.

Neste mesmo ano o Grupo Palha volta à cena do teatro paraense com a realização de 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. Paralelamente, inicia um processo para trabalhar teatro besteirol, que culmina na montagem de um espetáculo que percorre os bares da cidade, o que garante algum recurso para os componentes do Grupo, mas a falta de patrocínio e apoio dos órgãos competentes de cultura continua sendo um problema para a cultura, não só em nível regional, mas nacionalmente também. Com a instabilidade econômica, política e social, enfrentada pelo Brasil que já se prolonga há alguns anos, há uma significativa escassez de recursos principalmente para a cultura. Sem recurso, o Grupo Palha para novamente suas atividades.

A arte não consegue recursos para sua realização, os mecenas que ainda conseguiam patrocinar as artes, começam a entrar em crise, não havia uma regra para patrocínios. Eram poucos para dar conta do incentivo à arte. Nacionalmente começam a ser discutidas formas de se regulamentar patrocínios para a cultura, o governo toma as rédeas em com isso surge a Lei de Incentivo à Cultura como forma de regulamentar o mercado cultural. Primeiro veio a Lei Sarney, Lei nº 7.505, de 2 de julho de 1986, criada um ano após a separação dos Ministérios da Cultura– MinC e da Educação – MEC. Com ela, as empresas podiam financiar, por meio de renúncia fiscal, ações realizadas por produtores artísticos, que deviam ter registro no Cadastro Nacional de Pessoas Jurídicas de Natureza Cultural – CNPC, gerido pelo MinC e a Secretaria da Receita Federal do Ministério da Fazenda. Depois de recebido o aporte de recursos, a título de doação ou patrocínio, a entidade cultural deveria prestar contas à Receita Federal e ao Ministério da Cultura sobre a sua aplicação. Percebe-se neste contexto a necessidade de profissionalização dos que fazem arte no país, surge então a figura do produtor cultural, o profissional que, conforme conceituado por Avelar, é capaz de fazer esta interface entre os diversos setores que compõem o mercado cultural.

Mas, a Lei Sarney apresentava alguns problemas, a prestação de contas era efetuada como uma peça de pós-produção, não de pré-produção como é hoje. Hoje você apresenta o projeto e ele é julgado à luz do orçamento. Isso evita dezenas, centenas, talvez milhares de projetos ilegítimos. Outra característica negativa, é que a lei não obrigava que o produto cultural tivesse circulação pública. A pessoa podia montar uma exposição sobre Picasso na sua casa e chamar os amigos, dentro da lei. Nem todo mundo usou desse jeito, mas em alguma medida foi usado. Nesse sentido, a lei demorou a ser cancelada. E, mesmo com todos os percalços, ainda assim o advento das leis de incentivo foi muito bom, na medida em que inaugurou esse tipo de ferramenta para a cultura. A lei inaugurou uma nova fase para a cultura no Brasil.

Em 1990, o governo Collor suspendeu os benefícios da Lei Sarney, assim como outros incentivos fiscais em vigor. O mecanismo de apoio às atividades culturais foi restabelecido com a Lei Rouanet (Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991), que instituiu o Programa Nacional de Apoio a Cultura – PRONAC. Com a Lei Rouanet surgiram três formas possíveis de incentivo à cultura no país: o Fundo Nacional de Cultura – FNC, os Fundos de Investimento Cultural e Artístico – FICART e o Incentivo a Projetos Culturais por meio de renúncia fiscal (Mecenato). Saiu o produtor como elemento central e em seu lugar entrou o projeto cultural, que passou a ser analisado pelo Ministério da Cultura como passível de captação de recursos aptos à renúncia fiscal.

Este tripé visava dar sustentação a uma política inédita no país, capaz de, no curto prazo, financiar a produção artística, cobrindo o rico espectro da cultura brasileira e a médio e longo prazo, estruturar e consolidar as bases de uma indústria cultural, tornando-a minimamente competitiva frente à avassaladora indústria estrangeira. Assim, FICART e Mecenato foram destinados a necessidades que estão mais próximas da indústria cultural. O FNC foi pensado como o elemento de contraponto, com uma clara função equalizadora do sistema.

A Lei Rouanet veio sem nenhum dos problemas da Lei Sarney, além de imensas sutilezas que favoreceram o seu lado democrático. A má notícia é que, com o decorrer do tempo, ela foi recebendo inúmeras medidas provisórias que, em nome da melhoria, acabaram piorando a lei no seu aspecto democrático. Não houve aperfeiçoamento, porque os legisladores acabaram sendo movidos por pressões de determinados grupos organizados, e não da coletividade.

O FNC, de acordo com o documento assinado por ele, teve seus recursos destinados majoritariamente a finalidades que nada fizeram pela cultura regional, nem atenderam o fazer artístico de caráter não-comercial. Para seguir o planejamento original da lei, editais do FNC deveriam ser rotineiros, irrigando com recursos as manifestações culturais sem apelo de marketing e suprindo as necessidades das regiões mais remotas do país. Em todos estes anos, os editais se revelaram esporádicos e de alcance restrito.

Seguindo o modelo nacional, estados e municípios também foram em busca de uma profissionalização do mercado cultural, o que foi implementado pelo estado do Pará com a criação da Lei de Incentivo à Cultura, Lei SEMEAR, instituída sob o n.º 6.572, em 8 de agosto de 2003 e pelo Decreto n.º 847, de 8 de janeiro de 2004. A Lei SEMEAR tem como objetivo, promover o incentivo à pesquisa, ao estudo, à edição de obras e à produção das atividades artístico-culturais. E em nível municipal (Lei Tó Teixeira e Guilherme Paraense),

Lei nº 7.850, de 17 de outubro de 1997, complementada pelo Decreto nº 35.416, de 25 de junho de 1999. Adota-se agora, uma postura de Estado dirigente e patrimonialista.

Segundo Furtado (2015), o Palha continuava sem perspectivas de voltar à cena, pois em toda sua existência o Grupo nunca dispôs de um profissional que ficasse à frente do Grupo respondendo pelo trabalho de produção, essas atividades eram desenvolvidas por um integrante do grupo ou um convidado que desempenhava esta atividade somente para o trabalho que estivesse sendo realizado naquele momento. Mas, estas produções aconteciam sempre com problemas técnicos, que iam da escrita do projeto até o confronto com o possível patrocinador e/ou apoiador.

Em 2000, as perspectivas de retorno do Grupo começam a aflorar, é como se o destino estivesse tecendo sua trama, neste ano eu e Paulo Santana nos conhecemos, começamos a namorar, duas pessoas de mundos completamente díspares, mas que se conectavam em uma única vibração, eu economista, ele diretor teatral, eu de uma área da organização de mercado, de elaboração de projetos, da otimização de recursos, ele do mundo dos sonhadores, fazedor de arte.

Ele me convida para estar junto, não só em nossas vidas, mas para participar de seu sonho, um estar junto com o Grupo de Teatro Palha, no processo de produção, no fazer, mas não como um produtor contratado, mas como um produtor que está junto do processo, imbricado na poética criativa do Grupo, num processo conforme preceitua Pareyson, de fazer-conhecer e exprimir arte. De lá para cá não foi possível mais me separar deste sonho.

3.3 O trajeto criador do Grupo de Teatro Palha

Construir o pensamento criador é desterritorializar-se. Isto quer dizer que o pensamento só é possível na criação e, para que algo seja criado, é necessário romper com o território existente, criando outros. Novos agenciamentos são necessários. No entanto, a desterritorialização do pensamento é sempre acompanhada da desterritorialização. (SOUZA, 2014, p. 4).

Minha mulher-lua está formada, mas minha mulher-sol continua em mim. Sou uma mulher onde sol e lua caminham juntos. Jogo-me no rio e mergulho a luz do luar. Meu pensamento criador me levou para uma desterritorialização do meu espaço de mulher-dia. Reterritorializei-me em outro espaço, como produtora cultural e captadora de recursos do Grupo de Teatro Palha. Sem esquecer-me dos conhecimentos adquiridos como economista, mas utilizando-os em favor deste novo fazer. Isto me fez uma mulher de fases, diurna e noturna.

Pássaros sobrevoam o rio. Tenho vontade de alcançá-los, mas a água me seduz mais que o ar. Agora lua e sol estão a me acompanhar. Retomo meu mergulho-trajeto e este me leva para o ano de 2002 quando fui convidada para escrever o primeiro projeto para o Grupo Palha. Sentamo-nos em volta de uma mesa de bar, eu, Paulo Santana e Rodrigo Barata¹⁴. Paulo fala sobre seu desejo de montar um espetáculo com o Grupo e Rodrigo sugere o texto “O Marinheiro”, de Fernando Pessoa. Deparamo-nos com o primeiro problema, lugar para ensaiar. Começamos a busca por um produtor cultural, o Rodrigo nos sugeriu a Priscila Brasil, marcamos uma conversa, ela topou, mas avisou que não poderia se dedicar como deveria.

Enquanto isso eu nadava no entorno, só observava os acontecimentos. Fui me familiarizando com o fazer teatral. Tudo era novo para mim. A dedicação não podia ser exclusiva, afinal de contas, a mulher-dia tinha suas muitas atividades para exercer. Ainda trabalhava na UNAMA, FIDESA e FIBRA. Neste mesmo ano havia me separado do meu antigo marido. Por isso conseguia algum tempo para estar junto com Paulo Santana e com os novos integrantes do Grupo Palha. Os encontros eram realizados geralmente à noite, quando sonhávamos juntos.

A água estava sempre a espreitar-nos. O lugar que conseguimos para iniciar os ensaios foi o “Solar da Beira¹⁵”, no Ver-o-Peso, às margens da Baía do Guajará. Iniciamos com a leitura da obra. Eis o primeiro problema que os grupos de teatro em Belém do Pará enfrentam, a falta de espaço para encontros e ensaios. Ficamos durante um mês utilizando o espaço, mas voltamos a deriva, o barco naufragou bem antes de sair do porto. O acordo firmado com a instituição que geria o espaço, não respeitava os acordos firmados conosco e a cada dia que chegávamos, o espaço havia sido cedido para outros, realizavam-se festas das mais variadas, impedindo-nos de concretizar a construção poética da obra. Daí a importância de um produtor que possa fazer este elo com a cidade, buscar espaços que os abriguem, que permitam sua existência.

As palavras de Fernando Pessoa ecoavam no espaço, pareciam desferir-se em nossas almas. Foi quando a partir desta leitura, percebemos que a obra precisaria ir para um lugar mais fechado, mais claustrofóbico. Fomos em busca de novas parcerias, perdas e acertos. Priscila e eu trabalhávamos na escrita de um projeto para captação de recursos. Eu com o

¹⁴ É escritor, professor, redator, revisor. Doutorando em Antropologia Social (UFPA); Mestre em Artes (UFPA) e graduado em Letras (UNAMA).

¹⁵ O Solar da Beira é um prédio público construído em estilo neoclássico, pertencente ao Complexo do Ver-o-Peso, em Belém do Pará, localizado no bairro da Cidade Velha, sito na Avenida Marechal Hermes, às margens da Baía do Guajará, ao lado do Mercado de Ferro.

conhecimento econômico e Priscila com o conhecimento de *marketing*, já que esta tinha formação em Publicidade e Propaganda. Na época o Grupo não podia participar de Editais de patrocínios e nem captar recursos por meio das Leis de Incentivo à Cultura, pois toda sua documentação jurídica estava inabilitada. Tudo que conseguimos para o espetáculo foi a título de Apoio Cultural, como: espaço para ensaios; local para as apresentações; e, material para confecção de figurino, cenografia e adereços. Começo a perceber que “[...] todo projeto teatral repousa, necessariamente, sobre a organização de uma infraestrutura, e não nos referimos apenas ao teatro profissional, mesmo o teatro amador dela necessita.” (VILHENA, 2009, p. 01).

Minha mulher-noturna se encanta com o texto de Fernando Pessoa, pois ele transforma a matéria dos sonhos na base, no cerne do qual convergem passado, presente, saudade, mistério e clausura. São eles a real significação da liberdade para as três personagens que velam o corpo de uma irmã numa casa antiga. São personagens que refletem sobre suas vidas e divagam, como fantasmas ou semimortas, sobre as suas existências passadas e o que elas podem trazer de ternura ou de terror. Os ensaios sempre me provocavam um estado de torpor, um pensar sobre minha existência. O texto é adaptado para a cena por Paulo Santana, passando a denominar-se “De Eterno e Belo Há Apenas o Sonho”, segundo Furtado (2015, p. 88):

[...] estamos diante de três irmãs insones que aguardam a aurora, elas participam de um velório de uma menina e para aplacar o sentido do tempo levantam contos que na verdade traduzem seus sonhos. Uma delas fala do marinheiro que após escapar de um naufrágio, refugia-se em uma ilha e ali cria para si um passado absolutamente fictício, apenas para combater a solidão e o ócio. Ficando explícito que o marinheiro, a partir de um determinado momento, não consegue distinguir realidade e sonho. O mesmo se dá com as irmãs, que inventaram o marinheiro e tentam recriar o próprio passado. A irrealidade e a dúvida, portanto, estão na essência proposta por Pessoa, de concreto há apenas o poder mágico das palavras.

Faço agora um longo mergulho e abro espaço para trazer à tona uma opção feita pelo Grupo Palha desde sua fundação, a ocupação de espaços não convencionais para as suas apresentações. Esta escolha se deve ao fato de Belém dispor de poucos espaços para apresentações teatrais. Ou melhor, sete: Teatro da Paz¹⁶, Teatro Experimental do Pará

¹⁶ Localizado no bairro da Campina em Belém do Pará. O Teatro da Paz foi fundado em 15 de fevereiro de 1878, durante o período áureo do Ciclo da Borracha, quando ocorreu um grande crescimento econômico na região amazônica. Belém foi considerada “A Capital da Borracha”. Mas, apesar desse progresso a cidade ainda não possuía um teatro de grande porte, capaz de receber espetáculos do gênero lírico. Buscando satisfazer o anseio da sociedade da época, o governo da província contrata o engenheiro militar José Tibúrcio de Magalhães que dá início ao projeto arquitetônico inspirado no Teatro Scalla de Milão (Itália).

Waldemar Henrique¹⁷, Teatro Margarida Schivasappa¹⁸, Teatro Maria Sylvia Nunes¹⁹, Teatro Universitário Cláudio Barradas²⁰, Teatro do SESI²¹ e SESC Boulevard²². Em sua maioria as pautas são pagas e os valores são inviáveis para Grupos de Teatro que não possuem nenhuma fonte de renda.

É a primeira vez que o Grupo Palha trabalha com produtor, quer dizer, agora não são os atores, diretor ou equipe técnica que estão cuidando da organização do espetáculo para sua realização. É o início do processo com profissionais que estão em busca de conhecimentos para dar sustentação ao fazer artístico, proporcionando aos fazedores da arte liberdade e tempo para pensar a construção das cenas. E assim as produtoras foram em busca de Apoio junto ao Consulado de Portugal em Belém do Pará, como se tratava de obra de um escritor português, conseguimos apoio, por intermédio deles, do Grêmio Recreativo e Literário Português.

A montagem é realizada com quatro atores, que interpretam as três irmãs e um o marinheiro. Na montagem as irmãs estão enclausuradas na antiga sede do Grêmio Literário e Recreativo Português, localizado na Rua Senador Manoel Barata, 483, no bairro da Campina, presas entre as portas e a sala dos beneméritos do clube, espaço que dá para a esquina da Travessa Dr. Frutuoso Guimarães. Um espaço rodeado de fotografias (de antigos diretores e fundadores) e janelas que se abrem para os telhados do centro comercial de Belém e Cidade Velha, e ao fundo o rio.

¹⁷ Localizado na Praça da República, no bairro da Campina em Belém do Pará. O Teatro Experimental Waldemar Henrique foi criado em 17 de setembro de 1979 na cidade de Belém, no estado do Pará, 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, na década de 70 do século XX.

¹⁸ Localizado na Av. Gentil Bittencourt, 650, no bairro de Nazaré em Belém do Pará. O Teatro Margarida Schivasappa foi inaugurado em 26 de fevereiro de 1987, tem regimento próprio publicado no Diário Oficial do Estado do Pará. É destinado exclusivamente para atividades culturais, como shows musicais e espetáculos de teatro e dança.

¹⁹ Localizado no complexo cultural Estação das Docas em Belém do Pará. O Teatro Maria Sylvia Nunes é um teatro governamental fundado em 2002, é uma das mais modernas e sofisticadas salas de espetáculos da Região Norte.

²⁰ Localizado na Rua Jerônimo Pimentel, 546, no bairro do Umarizal em Belém do Pará. O Teatro Universitário Cláudio Barradas foi inaugurado no dia 19/06/2009, e vem atender a uma demanda de diferentes experiências estéticas em Artes Cênicas.

²¹ Localizado na Av. Alm. Barroso, 2540, no bairro do Marco em Belém do Pará. O Teatro do SESI foi fundado em 1984, o Teatro do SESI oferta a Belém um importante palco para a cultura com estrutura confortável e moderna. A sala de espetáculos promove programações culturais de qualidade aos trabalhadores da indústria, seus familiares e toda a sociedade, incentivando também a produção artística local.

²² Localizado na Av. Boulevard Castilhos França, 522/523, no bairro da Campina em Belém do Pará. Inaugurado em 2010, depois de um minucioso trabalho que possibilitou sua recuperação, após estar fortemente degradado por recente incêndio e pela ação do tempo. O Centro Cultural SESC Boulevard oferece ao público uma programação mensal e gratuita de atividades nas diversas linguagens artísticas.

Figura 7 – Fotografia do espetáculo “De Eterno e Belo Há Apenas o Sonho” – 2002.



Na foto, os atores Edson Chagas, Elias Hage e Beto Benone.
Fonte: Arquivo do Grupo.

Segundo Furtado (2015), a ideia de usar o prédio do Grêmio se deu pela sensação de clausura, vertigem e medo que ele desperta. Desde sua entrada, chão, escadarias e sala são cobertas de folhas secas e as janelas abertas com cortinas finas e esvoaçantes, a iluminação é feita à luz de velas, onde o espectador acompanhava os atores de forma itinerante até a sala dos beneméritos, onde a trama se estabelece.

Figura 8 – Fotografia do espetáculo “De Eterno e Belo Há Apenas o Sonho” – 2002.



Na foto, o ator Elcio Oeiras.
Fonte: Arquivo do Grupo.

Minha mulher-noturna estava um pouco assustada com o espetáculo, afinal nunca havia experimentado esta sensação, uma sensação de realização, de ver materializado um sonho. As irmãs que velam o corpo da irmã morta terminam o espetáculo descendo as escadarias do Grêmio Literário e Recreativo Português aos gritos, enlouquecidas com suas angústias. O público fica estático e sem saber ao certo o que está acontecendo, desce as escadas e se depara com três caixões que abrigam as irmãs que divagavam sobre os sonhos que não tiveram. Isso mesmo, elas estavam mortas, porque “De Eterno e Belo Há Apenas o Sonho”. Os espectadores ficam boquiabertos com o que encontram: um velório encenado na rua deserta do centro comercial de Belém. Apesar da boa divulgação que tivemos na imprensa em geral, não conseguimos grande público, pois o texto apresenta linguagem densa, não possui interpretação fácil, exigindo do público, um repensar de suas vidas. Enquanto isso, a produção cuidava para que tudo desse certo, não só na execução do espetáculo, mas no cuidado com o público e com o prédio centenário.

Figura 9 – Fotografia do espetáculo “De Eterno e Belo Há Apenas o Sonho” – 2002.



Na foto, o ator Elias Hage.
Fonte: Arquivo do Grupo.

Emerjo mais uma vez e volto ao período que terminamos a temporada do espetáculo. Priscila decide se afastar da produção, pois precisa de tempo para se dedicar a sua carreira de cineasta que estava começando. Aproveito aqui para chamar a atenção a um assunto ainda em pauta nos dias de hoje, a falta de profissionalização e de mercado para gestores e produtores culturais, principalmente na Região Norte do Brasil, resultado, segundo Avelar (2010), da

omissão do Poder Público em relação às questões da cultura, nos seus três níveis, tornando menos atrativo aos profissionais o acompanhamento de um Grupo de Teatro que estava tentando voltar para a cena cultural belenense.

Fiquei sozinha como produtora à frente do Grupo de Teatro Palha. Com um pouco de receio aceitei o desafio, pois Paulo Santana estava ao meu lado para me dar sustentação. Inscrevemos o espetáculo “De Eterno e Belo Há Apenas o Sonho” para participar do 2º Festival Paraense de Teatro – Prêmio Amazônia Celular (2002). A apresentação foi realizada no Teatro Experimental do Pará Waldemar Henrique, a produção tinha que ser rápida, já que tínhamos somente um dia para organizar o espaço para receber o espetáculo. Eu estava só, não tinha ajudantes, ninguém estava disposto a trabalhar de graça. Então fui à luta, primeiro para conseguir quatro caixões e todo o material de um velório emprestados; organizar o material para levar ao Teatro; conseguir muitas folhas secas para forrar o chão do Waldemar Henrique; conseguir novamente velas para garantir a iluminação do espetáculo. Era muito trabalho para um só produtor e um dia de espetáculo.

Figura 10 – Programa do espetáculo “De Eterno e Belo Há Apenas o Sonho” – 2002 – Frente.



Fonte: Arquivo do Grupo

Figura 11 – Programa do espetáculo “De Eterno e Belo Há Apenas o Sonho” – 2002 – Verso.

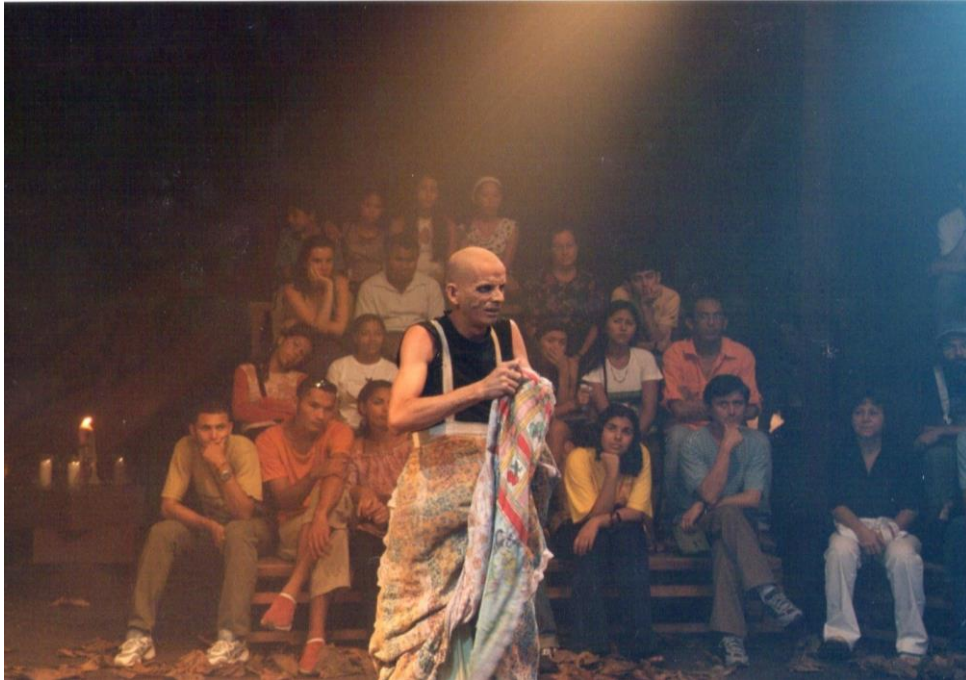
Realização: Grupo de Teatro Palha; Apoio Institucional: Consulado de Portugal em Belém; Apoio Cultural: Casa Círio Ltda., Felipe Tecidos e Gráfica e Papelaria Alves.

Fonte: Arquivo do Grupo.

Meu mergulho agora tem sabor de vitória. Hoje tenho a certeza que estava trilhando o caminho certo rumo à profissionalização na área da produção. Todo o esforço empreendido valeu à pena, fomos contemplados com os prêmios de: Melhor espetáculo – júri oficial; melhor direção e melhor caracterização. Além de termos sido indicados para os prêmios de melhor ator e melhor iluminação. Na época Belém estava efervescendo culturalmente. No mesmo ano foi realizada a XVIII Mostra de Teatro do Pará pela Federação Estadual de Autores, Atores e Técnicos de Teatro – FESAT, na qual participamos com o mesmo espetáculo. Fomos contemplados com os prêmios de: melhor espetáculo, melhor direção, melhor caracterização e melhor iluminação. O espetáculo permaneceu em cartaz durante o ano de 2003 fazendo temporadas nos municípios paraenses; e, em maio de 2004 realizou o encerramento do 3º Festival Paraense de Teatro – Prêmio Amazônia Celular e no dia 2 de setembro participa como espetáculo convidado da Bienal de Música de Belém, com apresentação no espaço da Biblioteca no Chalé Tavares Cardoso²³ em Icoaraci.

²³ Localizado no Distrito de Icoaraci, em Belém do Pará, foi construído pelo livreiro português Eduardo Tavares Cardoso, dono da Livraria Universal durante o Ciclo da Borracha em estilo eclético, típico da Belle Époque. O suntuoso chalé passou a sediar a Biblioteca Pública em 1972 como extensão do Ginásio Municipal Avertano Rocha.

Figura 12 – Fotografia do espetáculo “De Eterno e Belo Há Apenas o Sonho” – no Teatro Experimental do Pará Waldemar Henrique – 2002.



Na foto, o ator Beto Benone.
Fonte: Arquivo do Grupo.

Uma imersão mais profunda se faz necessário, sinto anseios na alma, a mulher-lua está à espreita. Dedicar-se a busca de editais para fortalecer e manter o Grupo em cena. No final de 2002 a FUNARTE inicia um processo de regionalização dos Editais de Patrocínio Cultural, fruto de uma demanda dos grupos de teatro das regiões fora do eixo Rio-São Paulo que não conseguiam competir igualmente com as produções oriundas daquele eixo. A Fundação lança o Edital de Circulação Regional, com o objetivo de promover a circulação na própria região dos espetáculos nela produzidos. Foi o primeiro projeto que escrevi sozinha para o Grupo Palha, com ele faríamos a circulação do espetáculo “De Eterno e Belo Há Apenas o Sonho”, nas cidades de Manaus e Macapá, e para minha surpresa fomos contemplados com a referida premiação.

Infelizmente não conseguimos realizar as viagens, já que não recebemos o Prêmio, pois como estávamos em processo de regularização da documentação do Grupo, concorremos ao Edital por intermédio de uma produtora local, que recebeu o Prêmio, utilizou o dinheiro e nunca nos repassou nenhum centavo. Na época chegamos a fazer denúncia à FUNARTE, mas infelizmente nada foi feito em nosso favor. Isso mostra a fragilidade de Grupos que não existem juridicamente e por isso não conseguem concorrer aos Editais de Premiação e/ou Captação de Recursos via Leis de Incentivo à Cultura.

Saio do rio por um momento, fico à margem para descansar e percebo que minha mulher-dia não me deixa exercer muitas atividades na área da produção cultural. Tudo é

muito novo para mim, o Grupo não parece um grupo realmente. As pessoas se aproximam somente quando já tem um projeto encaminhado, fruto da falta de espaço para reuniões e ensaios, o que sem dúvida, garantiria a permanência das pessoas no Grupo. É difícil convencê-las pensar junto a construção de um novo projeto. Passamos o ano de 2003 sem nenhum projeto novo, mas o ano não foi perdido, conseguimos a tão esperada regularização jurídica do Grupo. Primeiro o Estatuto e Ata, devidamente registrados no Cartório de Pessoas Jurídicas, depois a regularização junto à Receita Federal e logo em seguida na Junta Comercial do Estado do Pará – JUCEPA, e a contratação de um contador para nos acompanhar na caminhada.

Minha mulher-noturna está em êxtase. Eu e Paulo Santana estávamos cada vez mais próximos. Não morávamos juntos, mas compartilhávamos todos os momentos. Em outubro de 2003 tive uma crise de apendicite, fui operada de emergência. No procedimento médico descobriu-se que eu estava grávida. Paulo Santana quase morre do coração, pois nunca imaginou que pudesse ter filhos. Resolvemos morar juntos. Foi um presente para nossa relação. No dia 07 de junho de 2004, mesmo dia do aniversário de Paulo, nasce nossa filha Maria João. Nosso amor está completo.

Vou para o leito do rio. Um descanso se faz necessário. Descanso junto com minha filha Maria João. Saio de licença-maternidade das Instituições em que ministrava aulas. Aproveito a oportunidade de estar em casa e entre uma mamada e outra, eu e Paulo Santana escrevemos o projeto para montagem do espetáculo “Van Gogh”, inspirado na obra “O Suicídio da Sociedade, de Antonin Artaud, para concorrer ao Edital da Lei de Incentivo à Cultura e ao Esporte do Município de Belém Tó Teixeira e Guilherme Paraense. Mas, um parêntese aqui se faz necessário, as Leis de Incentivo à Cultura nos três níveis de Governo, Municipal, Estadual e Federal, se tornaram um dos poucos instrumentos de financiamento em cultura no país, e para concorrer aos Editais era necessário que houvesse o mínimo de profissionalização para a escrita de projetos, o que não era a realidade da maioria dos grupos existentes em Belém. Enquanto isso, o Grupo Palha estava na dianteira, já que eu possuía formação acadêmica na área econômica e, por conseguinte, na de elaboração de projetos.

O projeto estava aprovado na Lei de Incentivo e apto para captar recursos para sua execução. E eu me perguntava como fazer isso? A experiência que tive na FIDESA foi importante, mas me sentia um pouco fragilizada quando o assunto era captar recursos para um Grupo de Teatro. Arrisco-me a dizer que se trata da venda de um produto para o setor empresarial. Comungo do pensamento que:

O produtor na contemporaneidade deve estar apto para lidar com palavras como venda e produto sem se afastar da relevância artística do projeto. É certo dizer que o setor cultural brasileiro tem grande importância econômica e que a cultura começou a transpassar o fato de ser um sistema de trocas simbólicas e, principalmente, passa a um campo que gera riqueza material. (VALE, 2008, p. 46).

Olho para as águas novamente e sinto um desejo imenso de me atirar em tibungar para alimentar meu corpo e minh'alma. Agora eu, a produtora cultural estava prestes a fazer a primeira captação de recursos financeiros para o Grupo de Teatro Palha. Ou melhor, a mulher-dia/economista acreditava que não era mais aceitável a classe artística dizer que a economia e/ou administração não servem para a cultura, ou melhor:

[...] não são vistas com bons olhos pela classe artística, ou ainda, que os bens culturais não são mercadorias como as outras, pois esta mesma classe quando aprender a lidar com estes conceitos poderá ter autonomia financeira sem servir as leis de mercado, mas as utilizando em seu favor. (VALE, 2008, p. 47).

Meu nado agora é veloz. Procuo aproveitar a correnteza do rio a meu favor. Saio para o mercado em busca de patrocínio para projeto. Depois de muitas idas e vindas e muitos “nãos”, consegui realizar a captação de recursos junto ao Circuito Cultural Mastercard Belém, sob os auspícios da Lei Municipal, tendo-os como nossos patrocinadores. Ficou clara para mim a importância de minha participação na construção do projeto, desde a escolha do texto que utilizaríamos para a montagem do espetáculo, pois isto me deu segurança para a venda do produto, iniciando desde então a formação de um produtor-criador.

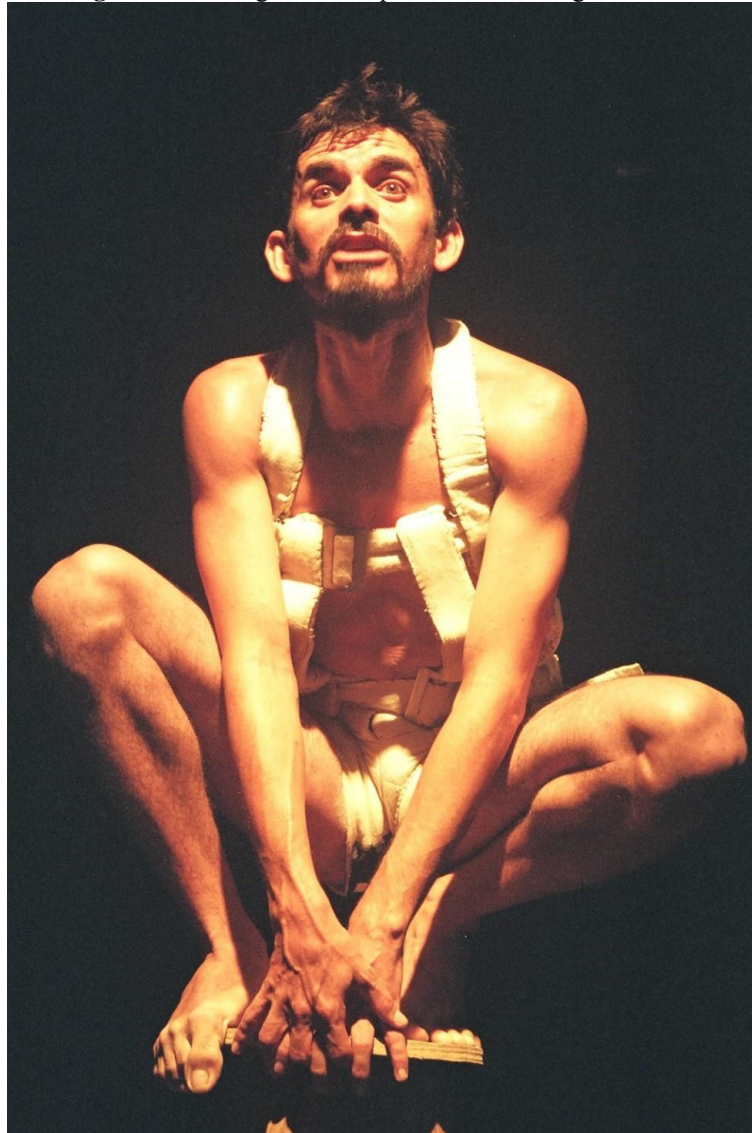
No meio do rio minhas braçadas são fortes. Não posso parar. O desejo de realizar é maior que o cansaço. Nesse afã me dou conta do texto denso que escolhemos para montagem, um monólogo interpretado pelo ator e professor Beto Benone²⁴ e dirigido por Paulo, que opta pela experimentação, partindo para o estudo do teatro feito por Artaud. Santana parte da:

[...] criação de um texto onde o homem depois de Van Gogh sente-se compelido a investigar o verdadeiro sentido das cores e das coisas. Pois, só depois de apreciar o sagrado testamento da pintura de Van Gogh, perceberemos a plena energia de um amarelo quando “os Girassóis” explodirem em nossa vista ou aquele “Trigo com corvos” incendiar nossa retina. Assim também nós só compreenderemos o que é de fato, uma cadeira quando observar aquela pintada tão singelamente por ele. Van Gogh, apenas um pintor, encarnou a própria pintura, exclusivamente a pintura sem qualquer outro artifício e nos legou uma escritura cromática que libertou a cor,

²⁴ Ator. Doutorando em História da Arte na Universidade de Évora - Portugal. Mestre em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes/ICA da Universidade Federal do Pará. Professor da Escola de Teatro e Dança da UFPA nos cursos técnicos em Cenografia e Figurino nas seguintes disciplinas: História da Arte, Indumentária, Cenografia II e Elementos da Plástica, História da Arte na Licenciatura Plena em Dança e Indumentária na Licenciatura Plena em Teatro. Professor pesquisador do Projeto de Pesquisa TAMBOR (Grupo de Pesquisa em Carnaval e Etnocologia) e POIESIS (Grupo de Pesquisa em História Antiga e Recepção) e colaborador no Projeto de Extensão Artes Carnavalescas e Academia Paraense de Mestre-sala e Porta-bandeira e Porta-estandarte.

fundando uma linguagem que sempre nos impõe uma leitura radicalmente mais aguda para além das banalidades do mundo. (FURTADO, 2015, p. 104).

Figura 13 – Fotografia do espetáculo “Van Gogh” – 2004.

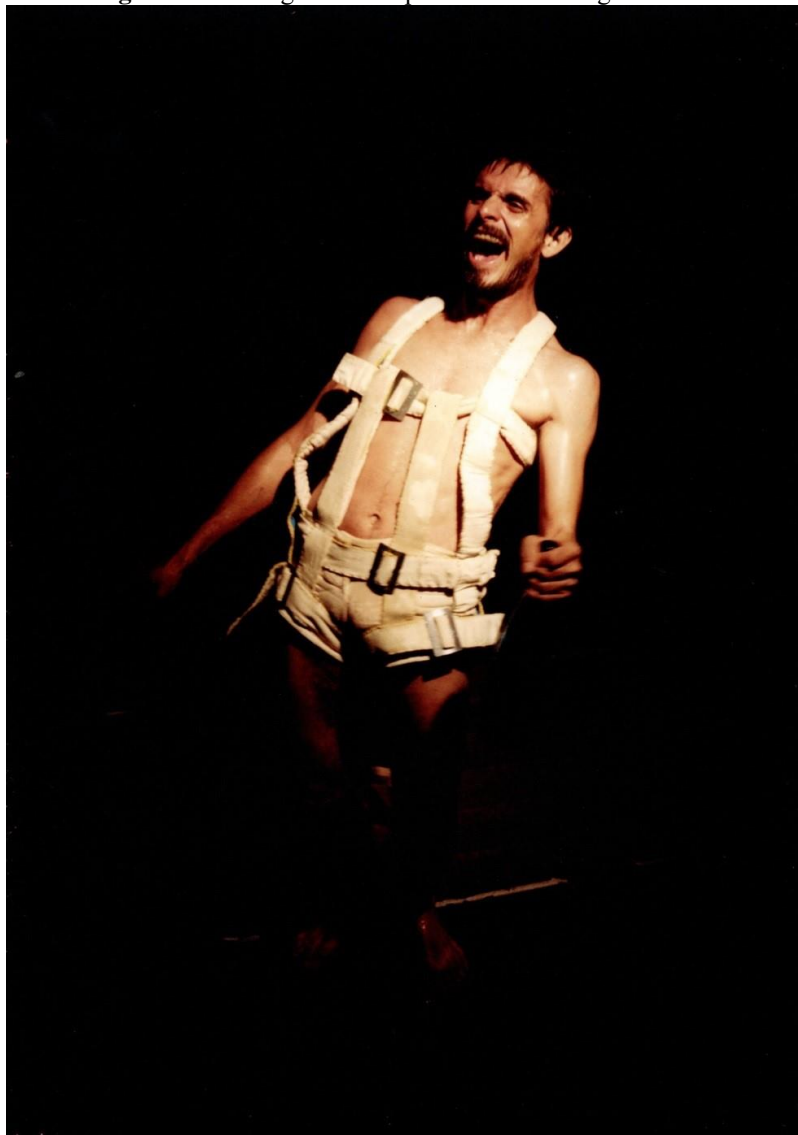


Na foto, o ator Beto Benone.
Fonte: Foto de Márcio Ferreira.

A montagem traz para a cena um Van Gogh igualmente lúcido e louco com seu grito devastador, que denunciou a sociedade insana, incapaz de tratar os alienados autênticos dessa esfera ordinária. O sublime e trágico Vincent em transe no trigal com aqueles malditos corvos atormentando sua cabeça eternamente desamparada, envolto no turbilhão solar, inclemente girassol da tarde desabando incinerada, detona sua carcaça com um tiro. Um tiro que ainda hoje ecoa, reverberando feito uma estaca cravada na consciência humana e que permanecerá latejando até o final dos tempos. O artista foi embora, morrendo de susto de bala ou vício suicidado pela sociedade, exclamando: “A miséria nunca terá fim!”.

O espetáculo estreia no Teatro Experimental do Pará Waldemar Henrique no dia 30/09/2004 e fica em cartaz por uma semana, com grande sucesso de público. A produção mais uma vez cuida para que tudo dê certo, seja no cuidado com o ator e equipe técnica, para que tenham um camarim sempre organizado e abastecido. Ou no cuidado com o público para que esteja confortável e assista a um bom espetáculo, ou ainda com a preservação e manutenção do teatro.

Figura 14 – Fotografia do espetáculo “Van Gogh” – 2004.



Na foto, o ator Beto Benone.
Fonte: Foto de Márcio Ferreira.

O espetáculo foi sucesso de público e crítica. Um espetáculo visceral que provocava nos espectadores uma reflexão sobre suas próprias vidas. O trabalho bem feito é inscrito para participar da XX Mostra da FESAT, realizada no período de 3 a 10 de abril de 2005, e tem seu reconhecimento por meio da contemplação dos seguintes prêmios: Melhor direção,

Melhor espetáculo adulto, Melhor iluminação, Melhor figurino, Melhor maquiagem, Melhor trilha sonora e Melhor ator. O espetáculo foi convidado ainda para participar do Projeto “Pará em Cena”, realizado pela SECULT.

Figura 15 – Fotografia do espetáculo “Van Gogh” – 2004.



Na foto, o ator Beto Benone.
Fonte: Foto de Márcio Ferreira.

Neste mergulho-trajeto percebo a importância da figura do produtor/criador para o Grupo. O responsável em conhecer e utilizar os princípios vindos da área da economia ou da administração em favor do coletivo, em favor do bem cultural. Levando-se em consideração aqui, o produtor inserido no Grupo, aquele que:

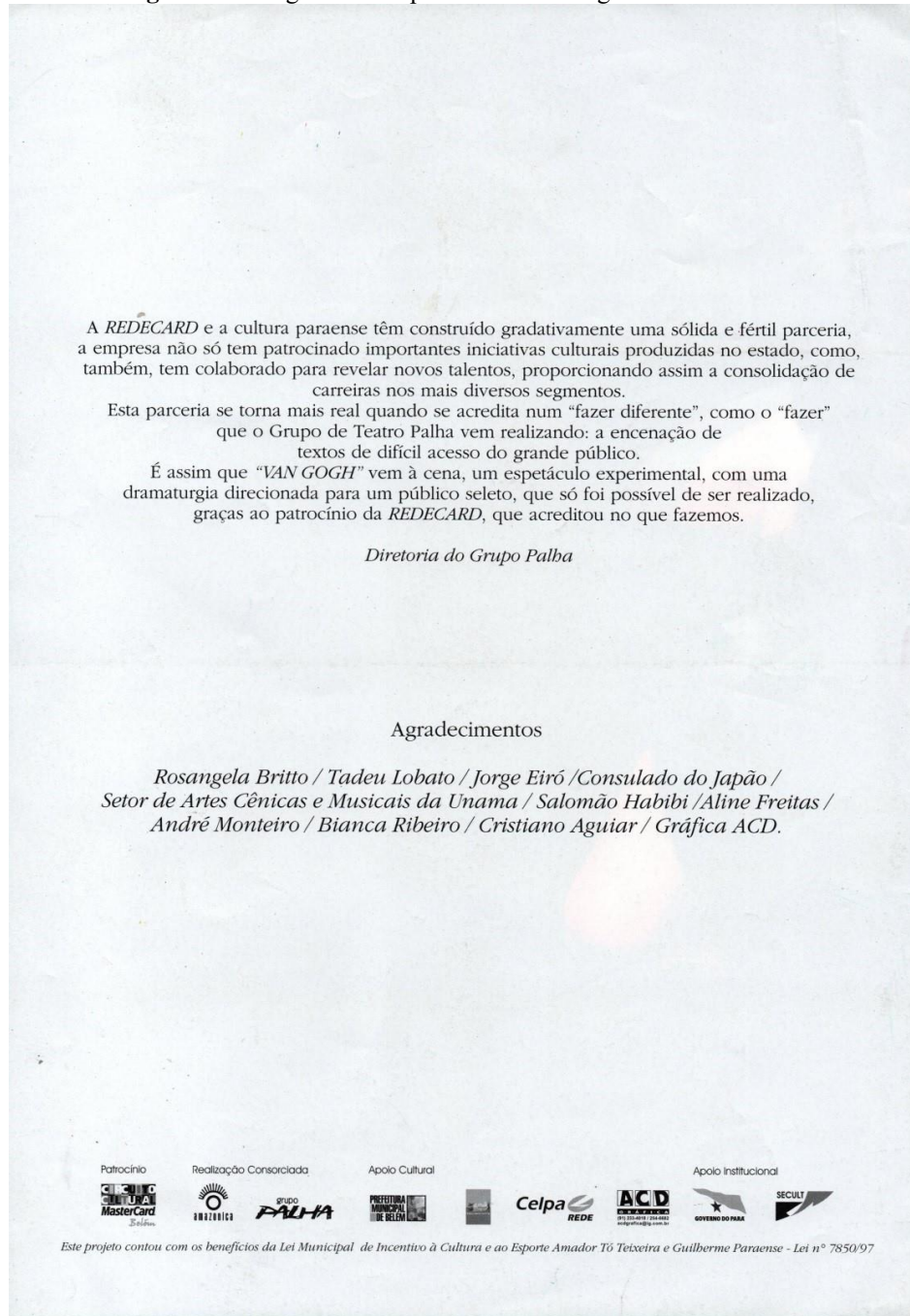
[...] defende os interesses relacionados com a dinâmica afetiva deste coletivo. Ele é responsável não só por sua gestão, mas também é quem deve tomar a iniciativa de traçar alternativas para o grupo, planejando e delineando metas. Sua atividade contempla desde o financiamento até a organização de todo trabalho, com a realização do espetáculo. É ele que vai criar as condições materiais para a realização do projeto artístico do grupo. (VALE, 2008, p. 47).

Figura 16 – Programa do espetáculo “Van Gogh” – 2004 – Frente.



Fonte: Arquivo do Grupo.

Figura 17– Programa do espetáculo “Van Gogh” – 2004 – Verso.



Patrocínio: Circuito Cultural Mastercard; Realização consorciada: Amazônica e Grupo de Teatro Palha; Apoio Cultural: Prefeitura Municipal de Belém, Rede CELPA, ACD Gráfica e Secretaria de Cultura do Governo do Estado do Pará.

Fonte: Arquivo do Grupo.

Meu nado agora é suave. Paulo Santana e Maria João me acompanham. As águas estão ficando cada vez mais límpidas. Minha mulher-noturna está em processo de formação de um produtor cultural totalmente envolto no processo criativo do Grupo de Teatro Palha. Ainda no ano de 2004 a Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves lança o Projeto Ler e Reler Vestibular, que previa a montagem de espetáculos a partir das leituras obrigatórias para o vestibular das universidades públicas do Estado. Escrevemos o projeto para montagem do

espetáculo “O Burrinho Pedrês”, com adaptação do escritor, ator e diretor teatral Edielson Goiano, da obra “Sagarana”, de Guimarães Rosa.

O Grupo foi um dos contemplados com o Edital, recebemos o prêmio e Paulo Santana inicia os ensaios. A montagem traz para cena o jogo de palavras, os trocadilhos e a associação inesperada das imagens, trabalhando os aspectos sonoros, que deram à montagem um caráter poético, a prosa do autor. Na montagem as imagens eram feitas com a técnica de teatro de sombras e os atores ressaltam o linguajar regionalista com ritmo, no qual os aspectos auditivos eram destaque.

Figura 18 – Fotografia do espetáculo “O Burrinho Pedrês” – 2004.



Na foto, Márcio Mourão, Marcione Pará e Luiz Fernando Vaz.
Fonte: Foto de Marivaldo Pascoal.

O texto apresentado do conto se constituiu através da narrativa e na terceira pessoa, na qual o narrador divide a voz com os atores, dando voz própria ao encantamento da obra, acentuando sua dimensão mítica, que é repleta de casos misteriosos e fantásticos ressaltados pela dimensão poética. Uma verdadeira orquestração sonora feita com as palavras, buscando o significado do conto, no qual o burro não é “burro”, ao contrário do animal, que apesar de idoso e desacreditado, salvou vidas, não nadando contra a correnteza, personificando a cautela e a prudência, o burro imita as qualidades da coragem humana, ou seja, características humanas dadas ao animal, em especial ao burrinho Sete de Ouro, que dá ao conto uma natureza moral e verossimilhança à narrativa que se aproxima de uma fábula.

Figura 19 – Fotografia do espetáculo “O Burrinho Pedrês” – 2004.



Na foto, Márcio Mourão, Marcione Pará, Carlos Vera Cruz, Fernanda Kelly e Luiz Fernando Vaz.
Fonte: Foto de Marivaldo Pascoal.

Volto à margem do rio e olho para o horizonte. Uma inquietação me aflige a alma, a formação de plateia. Produzir cultura não é tarefa fácil, é algo extremamente desafiador. É preciso inventar processos de gestão para superar os obstáculos naturais à profissionalização tão adversa. Faço uma reflexão a respeito da origem do conceito de teatro, do grego *theatron*, que significa lugar para ver. Com isso, pretende-se não temer o óbvio e afirmar a especificidade dessa linguagem artística, que depende, em essência, do diálogo com o espectador no momento presente, ao vivo. “A teatralidade não é, ela é para alguém, quer dizer que ela é para o outro” (FÉRAL, 2015, p. 165). Mais ainda, identifica-se aqui a necessidade de dialogar com o cidadão comum, o chamado espectador não especializado, não se contentando apenas com a apreciação dos profissionais da área.

As águas agora me acalmam e me fazem ver que o Grupo de Teatro Palha está trilhando o caminho certo. Estamos em busca da profissionalização e da formação de plateia. A produção realiza um trabalho de visita às Escolas Públicas de Belém e leva para alunos da Rede Pública de Ensino a obra encenada. Além de se apresentar em feiras e complexos turísticos do Estado. O espetáculo “O Burrinho Pedrês” foi considerado pela crítica o espetáculo revelação de 2004 e recebeu o prêmio de melhor espetáculo infantil na XX Mostra de Teatro da FESAT.

É importante observar que neste mergulho-trajeto como produtora cultural, um fato não pode ser esquecido, todo projeto que recebe recursos financeiros, seja por meio da

captação de recursos do setor privado, como foi o caso do espetáculo “Van Gogh”, que recebeu recursos do Circuito Cultural Mastercard, seja recurso proveniente do próprio Estado, como no caso do espetáculo “O Burrinho Pedrês”, é necessário a feitura de prestação de contas e de relatório de execução do projeto, caso isto não ocorra, o Grupo fica inadimplente, impossibilitado de receber novos recursos para realização de outros projetos. Vale ressaltar que, geralmente, este trabalho é executado pelo produtor.

Chega ao fim 2004, foi um ano promissor para o Grupo de Teatro Palha. A execução dos dois projetos garante sua volta à cena teatral belenense. Minha mulher-dia volta à sala de aula para ministrar aulas na UNAMA e na FIBRA. A carga horária é intensa. A distância entre as duas Instituições é muito grande, a FIBRA estava funcionando no Colégio Olimpus, localizado na Alcindo Cacela e o curso de Ciências Econômicas da UNAMA tinha sido transferido para o Campus localizado na BR 316. Não conseguia conciliar os horários das aulas. Minha filha precisava de mim, pois não tinha com quem deixá-la. Parece que o mundo estava conspirando para minha saída daquela vida de mulher-dia. Paulo e eu conversamos e decidimos que eu deveria me dedicar ao Grupo de Teatro Palha, poderia fazer isto em casa, assim poderia estar junto de Maria João e dedicar-me ao seu cuidado.

Meu mergulho agora vai em direção ao sonho. Percebo que é bom sonhar, pois o sonho da noite não nos pertence, não é um bem nosso. “É um raptor, o mais desconcertante dos raptos: rapta o nosso ser” (BACHELARD, 1988, p. 139). Segundo Bachelard (1988), o sonho nos restitui um estado que nos torna inapreensíveis para nós mesmos, pois damos pedaços de nós a seja lá quem for, a seja lá o que for. Restituí-me em sonhos. Percebo assombrada que o ato de sonhar movimentava meu corpo, impulsionava meu estar no mundo e, ao mesmo tempo, me permite ressignificar vivências e experiências.

Sonhamos juntos com a manutenção do Grupo Palha na cena teatral. O ano é 2005, o mês é fevereiro, o Edital da Lei Tó Teixeira e Guilherme Paraense é publicado como acontece todos os anos. A prestação de contas e relatório do projeto contemplado no ano anterior foram aprovados pela Fundação Cultural do Município de Belém – FUMBEL, estávamos aptos a concorrer mais uma vez ao Edital. Paulo e eu conversamos e decidimos fazer uma nova versão de um projeto já trabalhado pelo Grupo na década de 90, que já esteve em cena com grande sucesso de público e de crítica, intitulado: “Se não gostaram é porque não entenderam”, sendo chamado nesta nova versão – “A Revanche”. E mais uma vez tivemos nosso projeto aprovado para captação de recursos.

Meu nado agora me leva em direção ao mercado. Minha mulher-dia me ajuda a ir em busca da captação de recursos. Mais uma vez visitei várias empresas na cidade de Belém, mas

o patrocínio não é uma prática do setor empresarial local. Apresentei nosso novo projeto ao Circuito Cultural Mastercard que resolveu nos patrocinar novamente. Estavam satisfeitos com o trabalho realizado no ano anterior, mais ainda com a prontidão na apresentação da prestação de contas e no relatório que comprovava a execução do projeto. Mas, agora começamos a nos deparar com um problema que afeta a maioria dos grupos teatrais, não só em Belém, mas em todo o Brasil. Carrera (2003) aponta que os principais empecilhos encontrados no processo de produção são: a falta de espaço físico para ensaios e apresentações e a alta rotatividade de pessoas/componentes do grupo, o que gera problemas na manutenção e sobrevivência do mesmo.

Minha mulher-dia está atenta a estes problemas, que perpassam pelo Grupo de Teatro Palha. Um deles é seríssimo, a falta de espaços para ensaios. Isto provoca em nós o desejo de conseguir um espaço para o Palha, mas infelizmente o Poder Público local não é sensível a estas questões, relegando aos grupos um ir a busca de espaços alternativos para a realização de suas atividades. Enquanto isso, eu e Paulo seguimos em busca de espaço para podermos agregar novamente atores e técnicos a um estar junto conosco para os ensaios e montagem de nosso mais novo espetáculo. A parceria veio do Bar Liverpool, localizado na Travessa 14 de abril, nº1242, entre Governador José Malcher e Magalhães Barata.

“Se não gostaram é porque não entenderam... A Revanche” estreou no dia 28 de abril de 2005, com apresentações sempre às quintas-feiras, permanecendo em cartaz por dois meses. Experimentamos um sucesso de público, amantes da noite, da cerveja, do deboche, do escracho e do mau gosto. O espetáculo proporcionava ao público um deleite com o talento de atores que interpretam, cantam e improvisam, tudo a serviço da alegria e do riso. Um espetáculo-show com vasta distribuição de brindes e sem pudores ou meias palavras, tudo dito de forma direta e explícita.

Figura 20 – Fotografia do espetáculo “Se não gostaram é porque não entenderam... A revanche” – 2005.



Na foto, os atores Marcione Pará, Luiz Fernando Vaz, Gisele Guedes e Carlos Vera Cruz (de baixo para cima).
Foto: Arquivo do Grupo.

Figura 21 – Fotografia do espetáculo “Se não gostaram é porque não entenderam... A revanche” – 2005.



Na foto, os atores Luiz Fernando Vaz, Marcione Pará, Gisele Guedes e Carlos Vera Cruz.
Foto: Arquivo do Grupo.

Figura 22 – Fotografia do espetáculo “Se não gostaram é porque não entenderam... A revanche” – 2005.



Na foto, os atores Luiz Fernando Vaz e Gisele Guedes.

Foto: Arquivo do Grupo.

Redobro minha atenção no entorno do rio para relembrar meu passado. Recordo que esta produção exigia muito de mim. Toda semana era necessário procurar novos parceiros que contribuíssem para a manutenção do espetáculo, pois os brindes distribuídos para a plateia eram variáveis, iam desde coração de boi congelado, até pés de galinha. Tudo no maior deboche. Outra preocupação era com a segurança do local, pois como se tratava de um bar, precisávamos do apoio da Polícia Militar para garantir a segurança dos atores, equipe técnica e espectadores. Ao término da temporada pagamos todas as pessoas que trabalharam conosco, para então iniciar o processo de prestação de contas e elaboração do relatório final. O que foi devidamente aprovado pela FUMBEL e pelo Circuito Cultural Mastercard.

Figura 23 – Programa do espetáculo “Se não gostaram é porque não entenderam... A revanche” – 2005 – Frente.



Fonte: Arquivo do Grupo.

Figura 24 – Programa do espetáculo “Se não gostaram é porque não entenderam... A revanche” – 2005 – Verso.



Patrocínio: Circuito Cultural Mastercard; Realização consorciada: Amazônica e Grupo de Teatro Palha; Apoio Cultural: Prefeitura Municipal de Belém, Rede CELPA, ACD Gráfica.

Fonte: Arquivo do Grupo.

É noite! Sonho tão profundamente que tenho medo de acordar. Minha mulher-lua está mergulhada no rio à luz do luar. Mas, observo e meu observar me faz ver que até agora todos os projetos que escrevi para o Grupo de Teatro Palha carregam consigo um quê de mercado, de economia. Eles são escritos vislumbrando o patrocinador. Eles precisam ser atraentes para conseguirem ser executados. Precisava me engajar mais com o trabalho artístico para conviver com as leis de mercado e não deixar que estas leis balizassem o trabalho criativo. Era preciso acreditar no Grupo como um espaço de autonomia. Precisava organizar nossas iniciativas instrumentalizadas por processos qualitativos e não quantitativos como estava fazendo até então. Neste momento minha mulher-lua segura nas mãos da mulher-sol. É ela quem sussurra nos ouvidos da minha parte lunar e indica a importância de se conhecer o mercado e de quão isso é fundamental para sedimentar o grupo e a arte que ele abriga. Vejo com clareza que meu estar no mundo, meu intermundo é um constante fluxo de vivências/experiências e que são elas que garantem o acoplamento das minhas duas fases em mim.

O luar me observa! Às vezes acho que quer me devorar. Quando olho mais profundamente vejo que ele quer me ajudar. Quer me dar um pouco de poesia para uma mulher de fases, sol e lua. Afinal a mulher-dia não pode se sobressair sobre a mulher-lua na escrita de novos projetos para o Grupo Palha. Em novembro de 2005 tomamos conhecimento do lançamento do Prêmio Funarte Petrobrás de Fomento ao Teatro, mas que projeto escrever? Como um Grupo de Teatro da Região Norte do país poderia concorrer com os Grupos do eixo Rio-São Paulo? O Edital enfatizava a valorização da cultura regional para a escolha dos projetos. Paulo tomou conhecimento de um dramaturgo paraense chamado Carlos Correia Santos²⁵ que havia escrito um texto teatral intitulado “NU NERY”, ganhador do prêmio IAP de literatura, categoria dramaturgia, e que estava iniciando sua carreira artística, querendo muito que um grupo teatral paraense montasse sua obra. O texto retrata vida e obra do paraense Ismael Nery, artista plástico renomado internacionalmente e um dos precursores do surrealismo.

²⁵ Carlos Correia Santos é paraense, natural de Belém. Bacharel em Direito, jornalista, poeta, cronista, contista, dramaturgo, roteirista e romancista. Publicou contos e Poemas na série Cadernos Negros e em outras antologias, além de ter recebido vários prêmios pelas peças teatrais que escreveu. Agitador cultural em seu Estado, foi um dos fundadores do Clube do Escritor Paraense, do qual foi o primeiro presidente eleito. É presidente da ONG Literária Companhia Amazônica do Livro e criador, coordenador e apresentador das programações literárias “Café com Verso e Prosa” (Belém), “Café com Leituras” (Castanhal) e “Estrada das letras – Sarau viajante” (Marabá, Santarém e Macapá). Violinista e letrista, Correia é parceiro musical de nomes como Nilson Chaves e Lucinha Bastos. Assina a seção “Contando um conto”, no jornal paraense *O Liberal* e no Portal ORM. Colabora publicando com seus contos no periódico *O Estado do Acre* e nos sites BV News (Roraima), Amapá Digital (Amapá), Manaus OnLine (Manaus), Madeira OnLine (Rondônia) e Timor OnLine (Timor Leste).

Entramos em contato com o autor e conseguimos a liberação do texto para montagem do espetáculo. Dediquei-me intensamente para escrever o projeto para participar do Prêmio Funarte Petrobrás de fomento ao Teatro. A obra poética e um projeto bem consolidado garantiram ao Grupo a premiação, com um detalhe, foi o único projeto da Região Norte a ser contemplado com a referida Premiação. O Prêmio estava destinado a montagem do espetáculo “NU NERY”. No texto o autor dramatiza a paixão e a poesia das biografias de Ismael Nery, Adalgisa Nery e Murilo Mendes, artistas que marcaram a história com a sua arte com um intenso e excitante caso de amor. Furtado (2015, p. 121) destaca que:

Foram seis meses de um processo de pesquisa e estudos sobre a vida e obra pictórica do personagem protagonista, onde a direção experimentou vários atores para a designação dos personagens. A montagem traz para a cena os corpos pintados com as cores mais vivas de real leveza, onde a ação ocorre em um plano onírico e os personagens se esgarçam, aparecendo com as vísceras abertas, onde a montagem incorporara o tema da morte.

Submerjo novamente, emerjo e volto a mergulhar nas profundezas das águas que me chamam. Faço uma reflexão e percebo que o Grupo de Teatro Palha opta em suas montagens por espaços não convencionais para as apresentações de suas montagens. Uma reflexão se faz necessária, esta prática não é utilizada somente pelo Palha, outros grupos também utilizam espaços alternativos a serviço da cena teatral paraense e/ou brasileira. Uma prática que teve início a partir da década de 90, quando houve uma intensificação da utilização de espaços patrimoniais, de tipologia não italiana, como espaços possíveis para a realização de espetáculos teatrais.

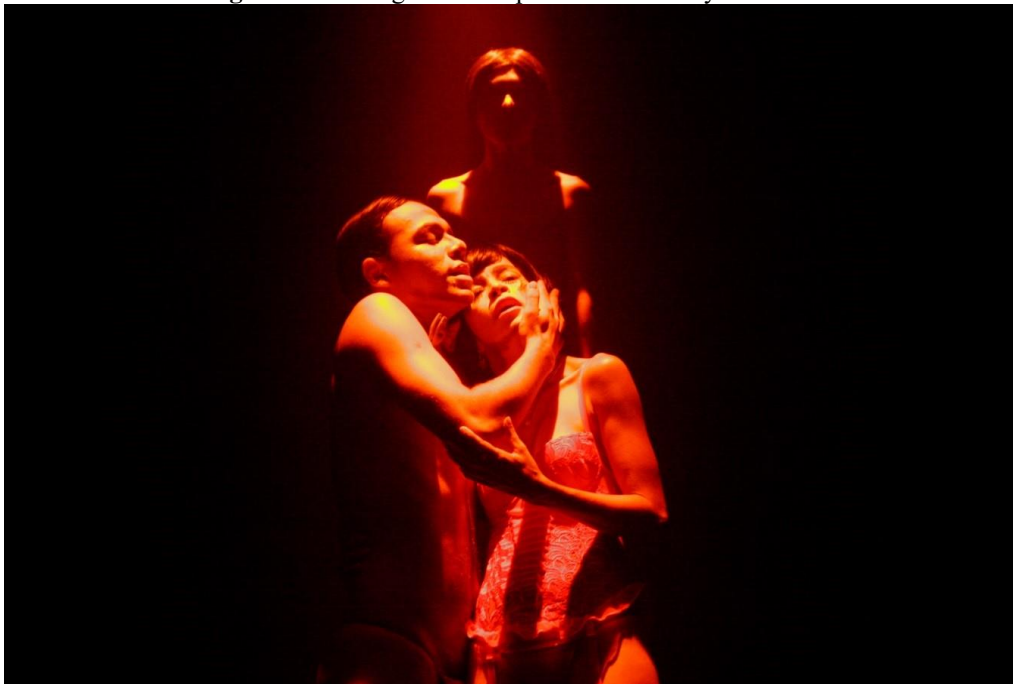
Na década de 70 a UNESCO lança diretrizes mundiais sobre a questão da preservação patrimonial, ampliando-se a noção de patrimônio histórico, passando para patrimônio cultural, o que implica numa visão mais abrangente. Esta percepção e relação com a cidade e com os espaços com possíveis possibilidades de realizações de espetáculos se difundem no mundo teatral e em especial em Belém, quanto à concepção de peças para espaços não italianos, tendo como experimentação os monumentos históricos e culturais da cidade.

Minha mulher-dia caminha em direção da tendência mundial, a ocupação dos espaços patrimoniais da cidade, seja pela indicação da própria UNESCO, seja pela falta de espaços na cidade para apresentações teatrais em Belém. Eu produtora, negocio com a FUMBEL a ocupação da Galeria de Artes do Memorial dos Povos, situado na Avenida Governador José Malcher, nº 257, Bairro de Nazaré.

Meu mergulho não é solitário, neste momento convido Paulo Santana para mergulhar comigo, pois entre idas e vindas na organização da produção, era necessário o diálogo com a

direção do espetáculo. Paulo percebe a necessidade de diálogo entre obra e espaço, neste sentido a escolha da Galeria de Artes do Memorial dos Povos atende a essa expectativa, já que ele pretende trazer para a encenação o clima de uma galeria de arte, de forma que o público pudesse refletir sobre a importância de Ismael Nery para as artes, paraense e nacional, além do que a temporada teria a oportunidade de extrapolar as habituais pautas dos teatros locais, que são de quinta a domingo, quando nosso objetivo era de ficar um mês em cartaz, com sessões de quarta-feira a domingo.

Figura 25 – Fotografia do espetáculo “Nu Nery” – 2006.



Na foto, os atores Luiz Fernando Vaz, Leonardo Cardoso e Abigail Alves.

Fonte: Foto de Rosângela Aguiar.

Minha mulher-lua estava plena, havia me tornado uma produtora criadora para o Grupo de Teatro Palha. Nosso objetivo maior estava sendo alcançado. O Grupo voltara à cena teatral belenense. Queríamos mantê-lo em cartaz. Estávamos em busca da permanência do Grupo em cena. “No teatro de grupo, em geral, os seus membros estão sempre ávidos por realizarem longas temporadas e turnês que façam com que seu trabalho ganhe visibilidade.” (VALE, 2008, p. 49). E assim o fizemos, o espetáculo estreou e ficou em temporada de 24 de março a 16 de abril de 2006 na Galeria do Memorial dos Povos, com o patrocínio da Petrobrás e realização da FUNARTE e Ministério da Cultura. Apoio cultural: do Governo do Pará, Secretaria Especial de Promoção Social, Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves, Emissora Cultura, Prefeitura Municipal de Belém, Museu de Arte de Belém, Ná Figueiredo e Studio Imagem Rosângela Aguiar.

Figura 26 – Fotografia do espetáculo “Nu Nery” – 2006.



Na foto, a atriz Abigail Alves.
Fonte: Foto de Rosângela Aguiar.

Neste mergulho-trajeto relembro o trabalho que fiz para garantir sucesso de público e de bilheteria. Visitei escolas – públicas e privadas – de Ensino Médio, para divulgar o projeto. Nas visitas deparei-me com a falta de reconhecimento, por parte dos alunos e até mesmo de professores, do grande ícone da nossa cultura, Ismael Nery, muitas vezes ouvia as pessoas perguntarem: quem é esta pessoa? Ficavam boquiabertas quando sabiam quem era e, principalmente, que era paraense. As visitas garantiam público em todas as apresentações. Os ingressos eram cobrados simbolicamente, R\$ 2,00 (dois reais), era uma forma de incentivo ao consumo de arte para os alunos da Rede Pública de Ensino.

Figura 27 – Programa do espetáculo “Nu Nery” – 2006.

PATROCÍNIO

BR
PETROBRAS

REALIZAÇÃO

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTE
funarte
Ministério da Cultura

BRASIL
UM PAÍS DE TODOS
GOVERNO FEDERAL

LEI DE INCENTIVO À CULTURA
MINISTÉRIO DA CULTURA

APOIO

SECRETARIA ESPECIAL DE PROMOÇÃO SOCIAL
GOVERNO DO PARÁ

Fundação Cultural do Pará

Fundação Cultural do Pará

SECRETARIA DE CULTURA

SECRETARIA DE CULTURA
BELEM
METROPÓLE DA AMAZÔNIA

FUMBEL
Fundação Cultural do Município de Belém

MABE
Museu de Arte de Belém

na figueredo
www.nafigueredo.com.br

PETROBRAS
APRESENTA
GRUPO DE TEATRO PALHA
EM

Nu Nery
De Carlos Correia Santos

Fonte: Arquivo do Grupo.

A correnteza do rio está me levando em direção a um turbilhão de emoções. Meu nado é suave, deslizo na correnteza. O ano de 2006 ainda não acabou e eu já estava escrevendo novos projetos para o Grupo Palha. Concorremos ao Prêmio “Caravana FUNARTE de Circulação Nacional”, utilizo todas as técnicas de mulher-dia para a elaboração do projeto de circulação do espetáculo. Uma das estratégias para a contemplação do Prêmio foi a oferta de oficinas para artistas e comunidade em geral de visagismo, cenografia, relato de experiência sobre a produção do espetáculo, bate-papo com o autor do texto, além de conversa com atores e equipe técnica ao final dos espetáculos, como contrapartida do Grupo pelo patrocínio

recebido. Em dezembro deste mesmo ano, o Palha é selecionado como um dos ganhadores do Prêmio para realizar turnê pelas cidades de São Luís, Recife, Natal e Camaçari em Salvador. As apresentações aconteceram no período de 03 de junho a 01 de julho de 2007.

Figura 28 – Relato de experiência com Tânia Santos sobre a produção do espetáculo “Nu Nery” – 2007.



No Teatro Alcione Nazaré em São Luís.
Fonte: Arquivo do Grupo.

Figura 29 – Bate-papo com Carlos Correia Santos – Autor do texto “Nu Nery” – 2007.



No Teatro Alcione Nazaré em São Luís.
Fonte: Arquivo do Grupo.

Figura 30 – Oficina de Visagismo, ministrada por Nelson Borges, visagista do espetáculo “Nu Nery” – 2007.



No Teatro Alcione Nazaré em São Luís.
Fonte: Arquivo do Grupo.

Passamos um mês viajando. A equipe era composta por dez pessoas, entre atores e técnicos. Trabalhava sozinha como produtora. A produção para a circulação envolvia muitos afazeres. Segundo Avelar (2010, p. 277):

Para muitos produtores, conceber um projeto e conduzir a montagem em todas as suas fases, até a apresentação ao público, é fundamental. Tais profissionais se realizam quando existe envolvimento direto com o processo de criação. Outros preferem atuar na linha de frente, promovendo a circulação de produções. Sua satisfação pessoal está em oferecer ao público montagens vindas de fora ou, em outra vertente, ganhar estrada levando trabalhos artísticos para outras cidades. Naturalmente, há aqueles produtores que se sentem confortáveis em quaisquer dessas situações.

Meu mergulho trajeto me faz perceber que minha modelagem está me levando em direção à produção em todas as suas etapas, o que denomino nesta escritura de produtor-criador, ou melhor, aquele que consegue realizar todas as etapas de uma produção, desde a concepção do projeto, a condução da montagem em todas as suas fases, apresentação ao público, até a circulação da produção.

A produção de circulação de espetáculos envolve uma gama de atividades que vão desde:

- Elaboração de um bom roteiro para a viagem, optando por distâncias mais curtas entre as cidades, o que foi devidamente seguido para a circulação do espetáculo Nu Nery;

- Compra de passagens, levando-se em conta o menor preço, objetivando a redução dos custos;
- Reserva em hotel, de preferência localizado nas imediações do local onde acontecerão as apresentações;
- Transporte de carga, o que deve ser efetuado de forma bem criteriosa, desde a escolha de uma transportadora idônea para efetuar o transbordo, até o tempo necessário para se fazer tal transporte, pois o material deve chegar junto com a equipe técnica na cidade onde será realizada as apresentações;
- *Roominglist*, ou seja, uma lista com a especificação de todos os apartamentos necessários e a distribuição nominal dos hóspedes. Esta lista deve ser preparada levando-se em consideração que a equipe terá que conviver por um período juntos, longe de casa, e que o estresse pode ocasionar situações desconfortáveis;
- Contratação de produtor local e contatos com a imprensa para divulgação do espetáculo;
- Análise de viabilidade técnica do teatro local para as apresentações do espetáculo, tais como: *riders* técnico, mapa do teatro, *riders* de som e *riders* de luz.

Figura 31 – Banner de circulação do espetáculo “Nu Nery” – 2007.



Patrocínio: PETROBRÁS / FUNARTE / Governo Federal; Realização: Grupo de Teatro Palha; Apoio Cultural: Secretaria de Cultura do Governo do Estado do Pará e Ná Figueiredo.

Fonte: Arquivo do Grupo.

Minha mulher-lua/produtora criadora imbricada no processo criativo do Grupo de Teatro Palha estava conseguindo seu objetivo maior. Proporcionar a permanência do Grupo na cena cultural, sem atender a lógica do mercado. Sem submissão aos desejos do capitalismo. Nossos patrocinadores até aqui, permitiam nossa autonomia, tanto na montagem do espetáculo, quanto da sua circulação. E o mais importante, toda a equipe estava sendo remunerada por seu trabalho, garantindo assim, a sobrevivência de um grupo de artistas que fizeram da arte seu meio de vida.

Saio para a margem, olho minha imagem e mergulho minhas mãos em direção a minha própria imagem. Ouço-me em murmúrio, como o murmúrio de uma voz sedutora, uma voz que me aponta a direção. Percebo que o caminho que estou trilhando é o certo e que a escolha que fiz foi correta. Sinto-me feliz, livre e leve. São cinco anos de trabalho intenso à frente do Grupo Palha e o resultado disso não poderia ser melhor. Em janeiro de 2007 tivemos a certeza do reconhecimento deste trabalho. O Grupo foi convidado pela curadoria do Núcleo do Festival Internacional de Artes Cênicas do Brasil, para representar a Região Norte para o 1º Festival Brasileiro de Teatro de Itajaí em Santa Catarina, realizado no período de 02 a 10 de fevereiro de 2007. O Festival tinha como objetivo mapear a produção brasileira contemporânea. A apresentação aconteceu no Teatro Municipal de Itajaí no dia 09 de fevereiro de 2007.

Figura 32 – Programa do Festival Brasileiro de Teatro de Itajaí – 2007 – Frente.



Fonte: Arquivo do Grupo.

Figura 33 – Programa do Festival Brasileiro de Teatro de Itajaí – 2007 – Parte interna do Programa – que faz referência ao espetáculo Nu Nery.

Festival Brasileiro de Teatro de Itajaí Mostra Nacional 15

Nu Nery - Belém/PA

REALIZAÇÃO: de Teatro Palha /
AUTOR: Carlos Correia Santos /
DIRETOR: ENCENADORE
CENÓGRAFO: Paulo Santana /
ILUMINADOR: Ney Santos /
VISAGISMO E SONOPLASTIA: Nelson Borges /
ASSISTENTE DE PRODUÇÃO: Iara Correia Santos

Sinopse:
Grupo Peça em ato único para três atores. O enredo dramatiza, de forma não linear, traços da biografia do poeta e artista plástico Ismael Nery. A história tem como principal ponto de partida a intrincada, intensa e perturbadora relação afetiva entre Ismael, sua esposa Adalgisa Nery e o também poeta Murilo Mendes, amigo íntimo do casal. A trama propõe um jogo cênico ao longo do qual, os atores vão se revezando na interpretação de Ismael, Adalgisa e Murilo.

Elenco:
Luiz Fernando Vaz (Ismael Nery), Abigail Alves (Adalgisa Nery) e Leonardo Cardoso (Murilo Mendes).

Do Grupo Palha
Dia 09/02 - As 21 horas
Local: Teatro Municipal de Itajaí
Ingressos: R\$ 5,00 ou R\$ 2,50(meia)



Êh Boi - Belo Horizonte/MG

REALIZAÇÃO: Grupo Teatro Kabana /
TEXTO: Néida Prado /
DIREÇÃO/SONOPLASTIA: Mauro Xavier /
DIREÇÃO MUSICAL: Geovanne Sassá /
CONTRAREGRA: Carlos Ferreira /
CAMAREIRA: Giselle Fernandes /
BICICLETA FALANTE: Mauro Xavier

Elenco:
Rubens Xavier: Boi (manipulação de títere)
Pedro Delgado: Fio d'uma égua (guitarra/zabumba/repentes)
Néida Prado: D. Rosinha (contadora de histórias)
Geovanne Sassá: Puxador Zaroio (percussão/repentes)
Léo Ladeira: Vaqueiro

Sinopse:
Ao som de caixas, violas, pandeiros e inebriado pela folia, o Grupo Kabana pede licença aos poetas do cordel, aos vaqueiros e seus melancólicos aboios e aos cantadores do sertão para cantar o BOI. Cantar, dançar, brincar e reverenciar!
Êh Boi é um espetáculo de teatro de rua, inspirado em folguedos populares brasileiros em que o boi é amplamente cultuado e reverenciado. Foi seguindo os rastros dos tropeiros de Minas que o Grupo encontrou, no universo mítico do boi, em sua faceta dionisíaca, em seu espírito ébrio e satírico, uma revelação da alma brasileira, através de um dos seus primeiros dramas. A encenação tem início na roda, resgatando uma gostosa tradição de contar histórias e segue em cortejo, acompanhada por uma orquestra de tacos, ritmada pelo público, participante da folia.
ÊÊÊÊÊÊÊÊÊÊÊÊ BOI !!!

Do Grupo Kabana
Dia 10/02 - As 11 horas
Local: Praça Vidal Ramos
Entrada Franca



Fonte: Arquivo do Grupo.

Figura 34 – Programa do Festival Brasileiro de Teatro de Itajaí – 2007 – Verso.



Fonte: Arquivo do Grupo.

O rio continuava a me espreitar. Levava-me agora para águas mais profundas. Mas, não sinto cansaço, aproveito a correnteza e deixo-me levar. Continuo a busca pela permanência do Grupo em cena. Em abril de 2007 tomei conhecimento da abertura do Edital da Caixa Econômica Federal – “Caixa Cultural”. Escrevi o espetáculo “Nu Nery” para concorrer no Edital e em julho do ano de 2007 fomos selecionados para realizar temporada em Brasília, no período de 14 a 17 de agosto de 2008 de quinta-feira a domingo no Teatro da Caixa – SBS Qd4 lote3/4, anexo do edifício matriz da Caixa Econômica.

A produção cuidou para que tudo desse certo. Viagem, hospedagem, deslocamentos, alimentação, montagem de cenário, iluminação, sonoplastia, apresentações e desmontagem após o encerramento das apresentações. A produção se preocupou em proporcionar o melhor para toda a equipe. Garantiu hospedagem no Hotel Nacional de Brasília. Tudo foi perfeito! Inclusive o cachê pago à equipe técnica e atores. O espetáculo garantiu sucesso de público e críticas na capital do país.

Nu Nery marca a trajetória do Grupo de Teatro Palha. Apresenta-se como um marco de determinação para vencer as impossibilidades de manutenção do grupo em nível de patrocínio e apoio, o qual possibilita ao grupo um reconhecimento que firma a parceria com o autor Carlos Correia Santos e mergulha no fazer teatral investigativo, denominação criada pelos integrantes e o autor para uma investida na valorização de personagens que marcaram a

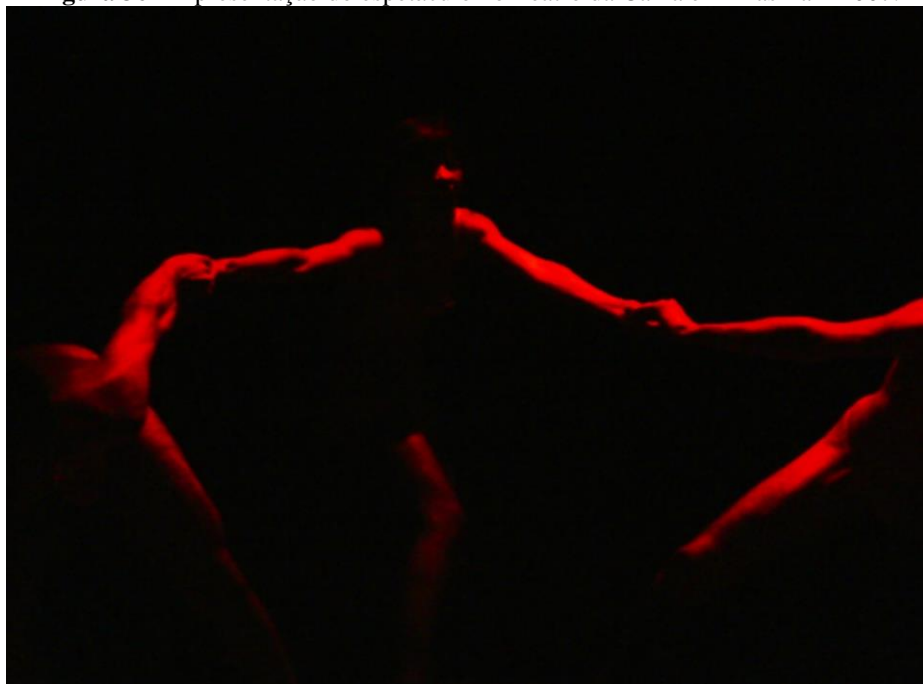
história do homem amazônico em nível regional e de relevância criativa a serviço da ciência e da cultura brasileira. Nu Nery coloca o grupo e seu fazer de existência em nível nacional.

Figura 35 – Apresentação do espetáculo no Teatro da Caixa em Brasília – 2007.



Na foto, o ator Nelson Borges.
Fonte: Arquivo do Grupo.

Figura 36 – Apresentação do espetáculo no Teatro da Caixa em Brasília – 2007.



Na foto, a atriz Abigail Alves.
Fonte: Arquivo do Grupo.

Figura 37 – Programa do espetáculo “Nu Nery” – Edital Caixa Cultural – 2008 – Frente.



Fonte: Arquivo do Grupo.

Figura 38 – Programa do espetáculo “Nu Nery” – Edital Caixa Cultural – 2008 – Verso.



Patrocínio: Caixa Econômica Federal / Governo Federal; Realização: Grupo de Teatro Palha; Apoio Cultural: Secretaria de Cultura do Governo do Estado do Pará, Gráfica e Papelaria Alves, Refmix (Catherine Hill).

Fonte: Arquivo do Grupo.

Volto ao leito do rio. A argila que usei para me moldar produtora continua lá a minha disposição. Percebo que posso acioná-la quantas vezes quiser. Hoje, quando olho para trás,

vejo que a usei bem. Que minhas escolhas foram as melhores, pois em mim, a arte exerceu seu papel de transformação, tornei-me um ser Autopoiético. Fui salva do mundo dos relógios. Agora vivo do teatro e com ele reformulo minhas experiências, as quais busquei e me proporcionei. Comungo da ideia que:

A vida nos acontece, a experiência nos acontece, os mundos que vivemos nos acontecem ao trazê-los à mão em nossas explicações. Além disso, uma vez que todo sistema ou mecanismo opera apenas se as coerências operacionais que ele implica forem satisfeitas, vida e experiência nos acontecem apenas na medida em que as coerências operacionais que as constituem sejam satisfeitas. (MATURANA, 2014, p. 168).

A argila ainda está mole. Meu processo de feitura ainda se solidifica. Enlameio-me mais e chafurdo no leito do rio. Ainda estou no ano de 2006 e o Grupo de Teatro Palha ganha reconhecimento nacional. As Centrais Elétricas do Norte do Brasil S/A – ELETRONORTE, subsidiária das Centrais Elétricas Brasileiras S/A – ELETROBRAS, entra em contato conosco para realizarmos a 7ª Semana do Meio Ambiente nas dependências da Usina Hidrelétrica de Tucuruí. Aceitamos o desafio, afinal estávamos em busca da manutenção do Grupo na cena teatral.

A Eletronorte comunga do bordão utilizado pelo Ministério da Cultura, segundo Avelar (2010), “Cultura é um bom negócio”, repetido várias vezes para o setor empresarial, como forma de difundir as vantagens do investimento no Setor. Não só no sentido financeiro, mas no sentido de passar para o público uma boa imagem da empresa. Por isso fomos contratados, era uma forma da Eletronorte garantir uma relação mais amigável com a população do entorno da Usina Hidrelétrica de Tucuruí, ou melhor, com os atingidos pela Barragem, que sofrem até hoje com os efeitos da implantação da Usina, e nada melhor que um Grupo de Teatro, apresentando um espetáculo sobre a preocupação da empresa com o meio ambiente, para tentar minimizar seu papel de vilão da história.

Aceitamos o desafio, apesar de não concordamos com o papel da Usina. Mas, estávamos dispostos a fazer um novo tipo de teatro, o teatro empresarial. Nesse tipo de teatro quem decide o que patrocinar é a própria empresa. É ela quem dita as regras do jogo e transforma o teatro em mercadoria. Mas, estávamos dispostos a experimentar, afinal de contas o valor que estavam dispostos a pagar era tentador, além do que a empresa ficaria responsável ainda por todas as despesas: deslocamento, hospedagem e alimentação. Aceitamos o desafio e convidamos Carlos Correia Santos para escrever o texto teatral infanto-juvenil que falasse sobre o meio ambiente e sobre a preservação da flora amazônica. Carlos aceita a proposta e escreve o texto “Uma Flor para Linda Flora”.

Neste momento deixei minha mulher-dia falar mais alto, afinal de contas, as marcas da economista nunca sairão de mim. A boa soma de recursos serviria para capitalizar o Grupo, não poderia deixar passar esta oportunidade, pois para manter uma Associação Cultural, mesmo que sem fins lucrativos, ativa, é necessária uma boa soma de recursos financeiros e não teríamos como fazê-lo se não conseguíssemos capital para isso.

Imediatamente os integrantes do grupo, elenco, equipe técnica e produção aceitaram o desafio para a realização da empreitada. Lançaram-se ao imediatismo do processo, pois foram apenas quarenta e cinco dias para ensaios e montagem do espetáculo. A produção foi frenética, conseguimos uma boa equipe para nos dar suporte, pois com dinheiro tudo fica mais fácil. Enquanto Paulo Santana e atores ensaiavam o espetáculo, a produção cuidava da organização da construção da cenografia, figurinos e adereços, de forma que pudéssemos cumprir com o prazo dado pela empresa.

Figura 39 – Fotografia do espetáculo “Uma Flor para Linda Flora” – 2006.



Fonte: Assessoria de Imprensa da Eletronorte.

O Grupo realiza temporada na Vila de Tucuruí, no Cine Teatro Roxy, de 29 de maio a 06 de junho de 2006. Com duas apresentações pela parte da manhã, tarde e noite, perfazendo um total de cinquenta e quatro apresentações para estudantes do município e comunidade. Aqui o grupo realiza um importante exercício de amadurecimento de interpretação dos atores, pois, durante este processo pudemos avaliar o crescimento dos mesmos e a relação do espetáculo para com o seu público. Segundo Furtado (2015, p. 138):

O que podemos perceber é que este tipo de representação é um excelente veículo de aprendizagem e mudanças de comportamento, pois, propõe situações em que as pessoas possam identificar-se com os personagens e ações, facilitando a sensibilização dos colaboradores para a reflexão e solução de problemas, neste caso pelo tema, a preservação da natureza, promovendo o aprimoramento da qualidade de seus serviços. E fomos, em busca de mais um novo desafio.

Figura 40 – Fotografia do espetáculo “Uma Flor para Linda Flora” – 2006.



Fonte: Arquivo do Grupo.

Sinto-me agora às margens da barragem da Usina Hidrelétrica de Tucuruí. Ao mesmo tempo em que estava satisfeita com o trabalho realizado pelo Grupo de Teatro Palha, sentia-me insatisfeita por compactuar com uma empresa que havia causado tantos danos para àquela população. Há uma luta entre bem e mal em mim. A mulher-dia satisfeita com o resultado do processo de capitalização do Grupo e a mulher-noite insatisfeita com as ações da empresa, ou seja, a degradação do meio ambiente e de sua população. Não sei dizer se o mal venceu o bem, mas uma coisa é certa, havia garantido ao Grupo e sua equipe, recursos financeiros para suas sobrevivências.

Saio agora das águas da barragem, volto a nadar em um rio de águas menos pesadas. Não tinha tempo e não poderia deixar àquela posição de mulher-dia/produtora de teatro empresarial me dominar. Não podia deixar um mundo percebido se tornar real para mim. Digo isto porque comungo da ideia que:

[...] todo ser concebível se relaciona direta ou indiretamente ao mundo percebido, e como o mundo percebido só é apreendido pela orientação, não podemos dissociar o ser do ser orientado, não há motivo para “fundar” o espaço ou para perguntar qual é o nível de todos os níveis... Cada um dos níveis nos quais alternadamente vivemos aparece quando lançamos a âncora em algum “ambiente.” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 341).

Meu nado agora não está tão suave. A experiência com o teatro empresarial me causou desconforto. Ainda não sei dizer se é bom ou ruim. Mas, não posso e não devo me afligir. Minha mulher dual (dia e noite) precisa respirar um pouco. Preciso entender que essas “[...] duas vias formam o espírito e a consciência no homem... o homem das 24 horas, pois, ele é o único capaz de transitar tanto pelas vias diurnas quanto pelas vias noturnas do pensamento, sem nunca cessar e nem ceder.” (MACHADO, 2016, p. 12).

Aciono minhas vivências/experiências e vejo que o ano de 2006 foi um marco na modelagem da produtora teatral. Foi um ano de muito trabalho. Volto mais um pouco. É início do ano, mais precisamente o mês de fevereiro. O Governo do Estado faz as contas em seu orçamento. Precisa saber quanto pode disponibilizar em renúncia fiscal, pois a Lei de Incentivo à Cultura SEMEAR depende disso. Em março é lançado o Edital da Lei SEMEAR. A mulher-dia inicia o processo de escritura do projeto, mas qual projeto? Que texto montaríamos? Convidamos alguns atores para uma reunião, todos concordam em manter a parceria com o dramaturgo Carlos Correia Santos. Este nos apresenta o texto “Júlio Irá Voar”, baseado na vida e obra de Júlio César Ribeiro de Souza.

O Palha está trilhando um caminho intenso em parceria com Carlos Correia Santos. Nosso objetivo é continuar com um teatro regional. Nossa proposta é resgatar e trazer para a cena grandes nomes da história paraense. Júlio é um desses nomes. O texto proposto para a cena é fruto de uma pesquisa realizada pelo professor Dr. Luís Carlos da Silva Crispino²⁶, que resultou na publicação do livro “Memórias sobre a Navegação Aérea”. O texto dramático trata da polêmica sobre o pioneirismo da navegação aérea, protagonizada pelo poeta, jornalista e inventor Júlio César Ribeiro de Souza, o primeiro homem a descobrir e provar a existência do que hoje se conhece como aerodinâmica. O texto de Carlos Correia foi ganhador do Prêmio FUNARTE de Dramaturgia no ano de 2004.

Meu mergulho agora é suave, apesar da correnteza do rio. Já não me sinto tão afoita em querer nadar rápido. Sinto confiança na água que está ao meu redor. Sinto na verdade que é ela que me fortalece. Os muitos afazeres como produtora cultural não me fazem ficar apressada, pelo contrário, descanso, porque agora sei que o rio segue seu curso naturalmente. Nosso projeto é aprovado na Lei SEMEAR e a mulher-dia precisa conseguir possíveis

²⁶ Possui Graduação (1992) em Física (Bacharelado) pela Universidade de São Paulo, Mestrado (1997) e Doutorado (2001) em Física pelo Instituto de Física Teórica da Universidade Estadual Paulista. Atualmente é Professor Titular e Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Física (PPGF) da Universidade Federal do Pará (UFPA). Atua também nas áreas de Divulgação Científica e História da Ciência e da Tecnologia na Amazônia.

patrocinadores. Agora somos um Grupo que inspira confiança no mercado, por isso as portas se abriam para nós. Conseguimos o patrocínio da Amazônia Celular.

Segundo Carlos Correia Santos, o texto é “poético e agudo nessa palpitante celeuma científica. Escrito com o desejo de eternizar no palco os sobreviventes e quedas, os êxitos e pesares de um inigualável vulto histórico que se fez alado por não temer agarrar-se à plumagem dos sonhos das verdades, das ideias e das loucuras.” (Programa do Espetáculo).

Meu nado se confunde com meu viver. Sou feita de água! Acompanho o processo dos ensaios de “Júlio Irá Voar”, foram seis meses de preparação dos atores para a montagem do espetáculo. Paulo Santana aposta na experimentação do teatro dança ou da dança teatro, esta dança que se aproxima do jogo dramático, da dança literária e da pantomima:

Neste tipo de dança, os problemas de desenhos espaciais e temporais são de menor importância. O processo de composição se desenvolve por meio de uma série de incidências, na maioria das vezes ligadas a fatores externos. Sua forma é regida por leis dramáticas e o movimento desempenha um papel secundário. (PAVIS, 1999, p. 84).

Figura 41 – Fotografia do processo de ensaios do espetáculo “Júlio Irá Voar” – 2006.



Na foto, o diretor Paulo Santana e os atores: Luis Fernando Vilanova, Abigail Alves, Stéfano Paixão, Leonardo Cardoso e Marcelo Andrade.

Fonte: Arquivo do Grupo.

Figura 42 – Fotografia do processo de caracterização do personagem do espetáculo “Júlio Irá Voar” – 2006.



Na foto, o visagista Nelson Borges e o ator Luiz Fernando Vaz.
Fonte: Arquivo do Grupo.

Figura 43 – Fotografia dos personagens caracterizados do espetáculo “Júlio Irá Voar” – 2006.



Na foto, os atores Leonardo Cardoso e Marcelo Andrade.
Fonte: Arquivo do Grupo.

Minha mulher-dia mais uma vez é ativada. Enquanto Santana cuida da montagem do espetáculo, eu cuido da relação com o Governo do Estrado do Pará para efetivação do patrocínio. O trâmite não é simples. Primeiro temos que tratar da liberação do certificado que

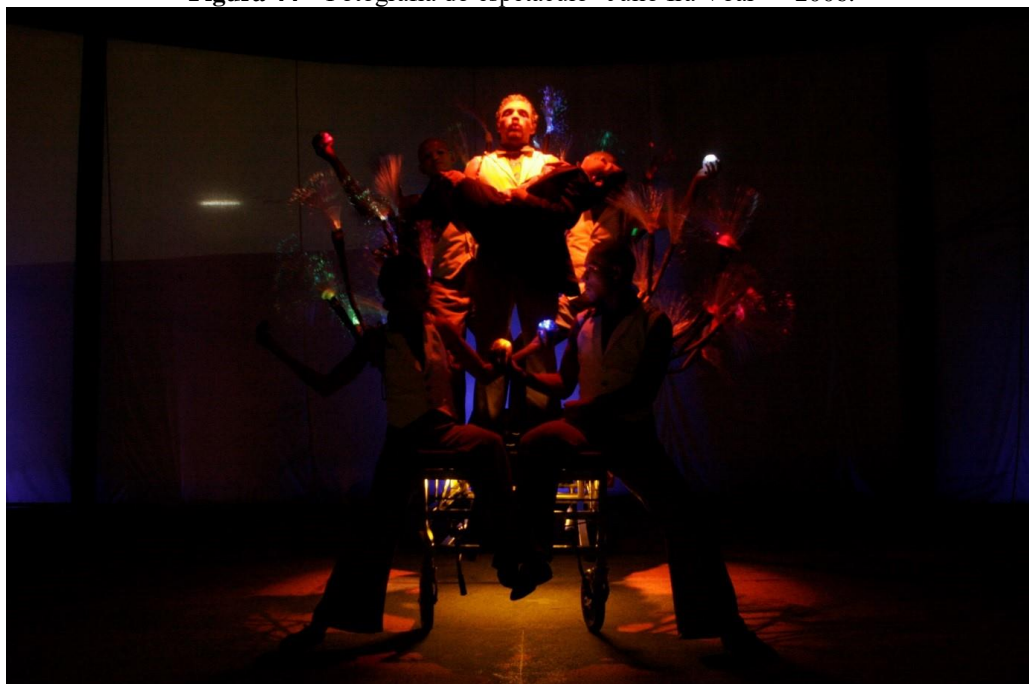
comprova estar apto para receber o recurso, levá-lo à empresa patrocinadora. Solicitar desta uma carta que comprove sua intenção em patrocinar. Organizar a documentação do Grupo de Teatro Palha, como Estatuto, Atas e Certidões Negativas de Débito em todas as esferas de poder: municipal, estadual e federal. Encaminhar todo o processo para a Fundação Cultural do Pará, que as encaminha à Secretaria da Fazenda – SEFA. Somente depois que toda documentação é analisada, a empresa pode liberar o valor do patrocínio. Feito tudo isso, poderemos dar continuidade à execução do projeto.

Agora tenho certeza que sou uma mulher de fases, transito bem entre dois mundos, noturno e diurno, ambos estão sob uma mesma mesa, precisam trabalhar juntos. A empresa patrocinadora acompanha todos os nossos passos. Deposita o recurso financeiro na conta corrente do Grupo Palha. O espetáculo entra na fase de montagem, cenário, figurinos e adereços começam a tomar forma. Enquanto isso eu nado, um nado suave, quase a boiar. Descubro que estou grávida novamente, teremos mais um fruto do nosso amor, o pequeno Ícaro, um sonhador.

Minha mulher diurna e noturna trabalha intensamente, é hora de conseguir espaço para as apresentações do espetáculo. Não queremos ficar em cartaz nos teatros da cidade e submetermo-nos às suas ínfimas pautas. Queremos mais. Depois de muitas negociações conseguimos firmar parceria com o extinto Instituto de Artes do Pará – IAP²⁷. O espetáculo realiza temporada no período de 17 a 26 de outubro de 2006, no anfiteatro do IAP, com apresentações de terça-feira a domingo sempre às 20 horas. O Grupo realiza ainda, apresentações em escolas públicas, na capital e no interior do estado nos anos de 2006 e 2007.

²⁷ O Instituto de Artes do Pará (IAP) localizado ao lado na Basílica de Nazaré, Bairro de Nazaré, na cidade de Belém do Pará, foi criado pela Lei nº. 6.235 de 21 de julho de 1999 e iniciou através do professor poeta João de Jesus Paes Loureiro, o qual foi um dos precursores a organizar o projeto, cujo objetivo é a valorização da arte paraense. O IAP preza pela qualificação artística, democratização do acesso à cultura, o desenvolvimento de ações pedagógicas que possibilitem o aperfeiçoamento no campo das artes cênicas, música, dança, artes plásticas, audiovisuais, literária e de expressão de identidades. O IAP foi extinto em janeiro de 2015 pelo Governador Simão Jatene.

Figura 44 – Fotografia do espetáculo “Júlio Irá Voar” – 2006.



Na foto, os atores Stéfano Paixão e Thiago Lima (o menino) ao centro. Os anjos: Abigail Alves, Leonardo Cardoso, Marcelo Andrade e Luiz Fernando Vaz.

Fonte: Arquivo do Grupo.

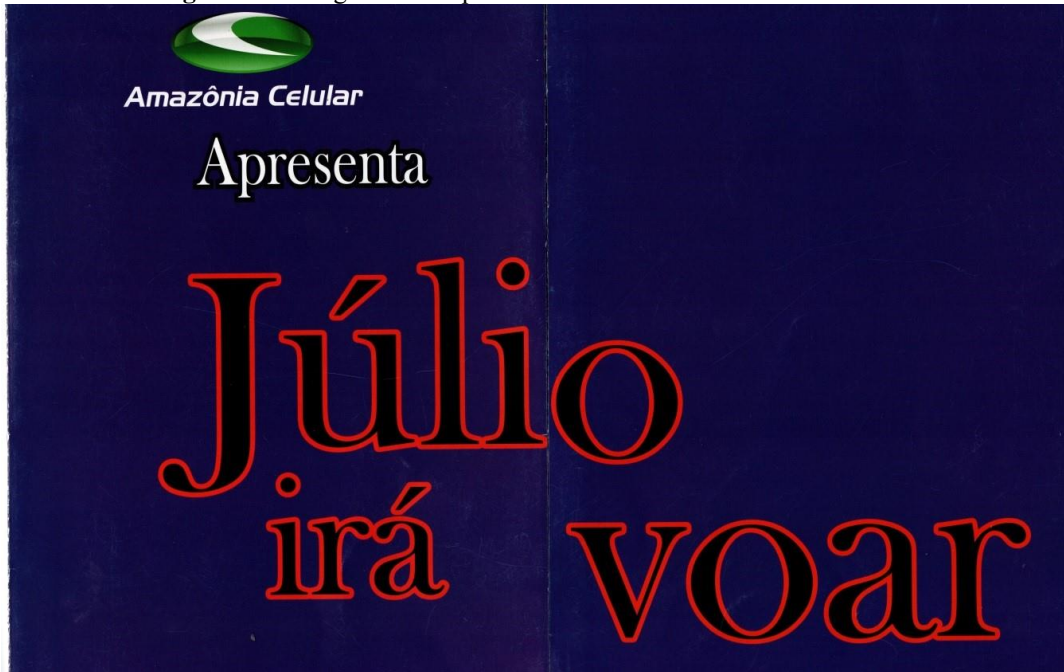
Figura 45 – Fotografia do espetáculo “Júlio Irá Voar” – 2006.



Na foto, os atores Luis Fernando Vila Nova ao centro. Os anjos: Abigail Alves, Leonardo Cardoso, Marcelo Andrade, Luiz Fernando Vaz e Stéfano Paixão.

Fonte: Arquivo do Grupo.

Figura 46 – Programa do espetáculo “Júlio Irá Voar” – 2006 – Frente.



Fonte: Arquivo do Grupo.

Figura 47 – Programa do espetáculo “Júlio Irá Voar” – 2006 – Verso.



Realização: Grupo de Teatro Palha; Patrocínio: Amazônia Celular / Lei SEMEAR / Governo do Estado do Pará; Apoio Cultural: Cultura, Ná Figueiredo, Stúdio Rosângela Aguiar, Central Birô, Rafmix, Mico's e Hiléia.

Fonte: Arquivo do Grupo.

Figura 48 – Arte do *outdoor* do espetáculo “Júlio Irá Voar” – 2006.



Fonte: Arquivo do Grupo.

Com o nascimento do nosso pequeno Ícaro no dia 16 de fevereiro de 2007, dei uma parada necessária para viver novamente meu ciclo maternal. Preciso dedicar-me a ele. Um sonho de voar se fez presente em nossas vidas. Mesmo no repouso pós-parto, minha mulher-dia não perde o foco em manter o Grupo de Teatro Palha em cena. Em 2008 escrevemos o projeto do espetáculo “Júlio Irá Voar” para participar do Edital de Ocupação da Caixa Econômica Federal. Fomos o único grupo da Região Norte contemplados com a premiação.

As águas do rio me abraçam. Fazem-me ver que minhas escolhas moldaram-me uma sonhadora de mundos. Um mundo sonhado em projeções cruzadas entre eu, Paulo e o Grupo de Teatro Palha. Sim, porque quando as projeções cruzadas são bem equilibradas, resultam em uniões fortes. Caminhamos em busca de uma vida imaginada, um devaneio. Com efeito:

[...] o devaneio sempre nos abre a possibilidade de abstrair-nos dos dramas conjugais. Uma das funções do devaneio é libertar-nos dos fardos da vida. Um verdadeiro instinto de devaneio é ativo na nossa anima... A poética do devaneio deve dar corpo a todos os devaneios de idealização. A função do irreal encontra seu emprego sólido numa idealização bem coerente, numa vida idealizada, acalentadora no coração, que dá um dinamismo real à vida. (BACHELARD, 1988, p. 70).

Eu e Paulo estávamos vivendo junto esse devaneio. O Grupo de Teatro Palha consegue se capitalizar e alcançar reconhecimento nacional e fora dos muros da cultura. O espetáculo Júlio Irá Voar é visto como um contributo para a divulgação da ciência em nosso Estado e em junho de 2009 é convidado para abrir a Semana Nacional de Ciência e Tecnologia, que neste ano homenageava Júlio César Ribeiro de Souza como o grande patrono da navegação aérea.

Nosso devaneio com o espetáculo “Julio Irá Voar” continua a fortalecer o Grupo de Teatro Palha. O Prêmio da Caixa Econômica Federal só foi repassado para o Grupo em junho de 2009. Em seguida inicio o processo de produção para viajarmos à capital federal para as apresentações do espetáculo. O espetáculo faz temporada no Teatro da Caixa em Brasília no

período de 14 a 16 de agosto de 2009, onde obtivemos sucesso de público e de críticas, conforme matéria de jornal a seguir:

Figura 49 – Matéria do Jornal Tribuna do Brasil sobre o espetáculo “Júlio Irá Voar”.

TRIBUNA DO BRASIL

Clima de sonho e pesadelo

Espectáculo conta a história de Júlio de Souza, herói da navegação aérea mundial

Divulgação



Entra em cartaz de sexta-feira a domingo, a peça “Julio Irá Voar”, encenada pelo grupo Palha, de Belém (PA), é atração no Teatro da Caixa. O espetáculo conta a trajetória do poeta, pesquisador e jornalista Júlio Cezar Ribeiro de Souza, grande descobridor dos princípios da aerodinâmica e um dos maiores heróis da navegação aérea mundial. Escrito pelo dramaturgo Carlos Correia Santos, o texto conquistou o primeiro lugar no Prêmio Funarte de Dramaturgia em 2004. Em cena, o vulto histórico se transforma num tocante personagem guiado por seres fantásticos no rumo do grande intento de sua vida: descobrir o segredo da dirigibilidade aérea. Ao longo de sua jornada, o inventor é acompanhado pelo Anjo do Sonho, pelo Anjo das Ideias, pelo Anjo da Verdade e pelo Anjo Loucura. Também conduz o enredo a intrigante figura de um personagem chamado Hermes, conselheiro e incentivador que, no final de toda a jornada do aviador nortista, provará o quanto a eternidade busca voar com os ousados.

MONTAGEM

A montagem do espetáculo é do Grupo Palha, com direção e encenação de Paulo Santana. Em 2006, a peça teve sua primeira temporada apresentada em Belém com o patrocínio do Programa Amazônia Arte Mix. Incluído no Catálogo da Dramaturgia Brasileira, a obra de Correia também esteve na lista de trabalhos habilitados a disputar o Prêmio de Dramaturgia Antônio José da Silva, realizado pela Funarte e Instituto Camões. A peça também marcou o lançamento, em Belém (PA), da Semana Nacional de Ciência e Tecnologia.

O herói é autor do projeto do 1º dirigível

Nascido em 1843, na vila do Acará, Júlio Cezar Ribeiro de Souza é o autor da primeira tentativa de desenvolver um projeto de um dirigível no Brasil. Em 1875, iniciou seus estudos aeronáuticos, impressionado com o voo planado das grandes aves aquáticas da Amazônia.

O seu grande invento, a forma assimétrica dos balões, representou uma revolução na navegação aérea mundial da segunda metade do século 19. Ousado e perseverante, o paraense seguiu para o Rio de Janeiro e, com o apoio do barão de Teffé e de Dom Pedro II, conseguiu verbas que lhe permitiram viajar para França com o intuito de construir seus projetos de voo.

PATENTES

Entre muitas idas e vindas, o inventor firmou patentes de todas as suas descobertas, mas acabou sendo usurpado. Seu sistema serviu de base para o plágio empreendido pelos capitães franceses Charles Renard e Arthur Krebs, que construíram o dirigível “La France”, em 1884, e entraram indevidamente para a História Oficial como grandes gênios da navegação aérea. Apesar de empreender vários protestos públicos, Julio Cezar morreu desacreditado e na mais completa penúria em outubro de 1887.

Grupo Palha e Paulo Santana

Criada oficialmente na década de 1980, a companhia dirigida por Paulo Santana vem colecionando momentos marcantes no cenário teatral amazônico. Em sua primeira fase, o grupo tem em seu histórico as montagens “Jurupari e a Guerra dos Sexos”, “Tatu da Terra Lenda ou Erosão”, “Ao Toque do Berrante”, “Iby Ey Mara – Terra Sem Males” e “O Mendigo Ou o Cachorro Morto”.

Após oito anos de pausa em suas atividades, a companhia retomou sua carreira em 2002 com a montagem de Eterno e Belo Há Apenas o Sonho, baseada na obra de Fernando Pessoa. A produção seguinte foi “Van Gogh”, inspirado no clássico de Antonin Artaud, “Van Gogh – O Suicidado pela Sociedade”.

Logo depois, montaram a comédia besteirol “Se Não Gostaram é Porque Não Entenderam ... A Revanche!” A primeira montagem de “Nu Nery” teve sua estreia em maio de 2006. O Palha montou outros textos de Carlos Correia, como a fábula infantil “Uma Flor para Linda Flora”, apresentada em Tucuruí, e “Júlio Irá Voar”.

Espectáculo teatral “Julio irá voar”

Dias 14, 15 e 16 de agosto
Sexta e sábado, às 20h e domingo, às 19h
Teatro da Caixa - SBS Qd 4 lote 3/4
Classificação livre.

Fonte : *Tribuna do Brasil*

Data : *13 de agosto de 2009*

<http://www.tribunadobrasil.com.br/?ntc=89698&ned=2718>

Fonte: Tribuna do Brasil. 13 de agosto de 2009.

Figura 50 – Apresentação do espetáculo “Júlio Irá Voar” no Teatro da Caixa em Brasília.



Fonte: Arquivo do Grupo.

Figura 51 – Apresentação do espetáculo “Júlio Irá Voar” no Teatro da Caixa em Brasília.



Na foto, o ator Leonardo Cardoso.

Fonte: Arquivo do Grupo.

Figura 52 – Apresentação do espetáculo “Júlio Irá Voar” no Teatro da Caixa em Brasília.



Na foto, o Público.

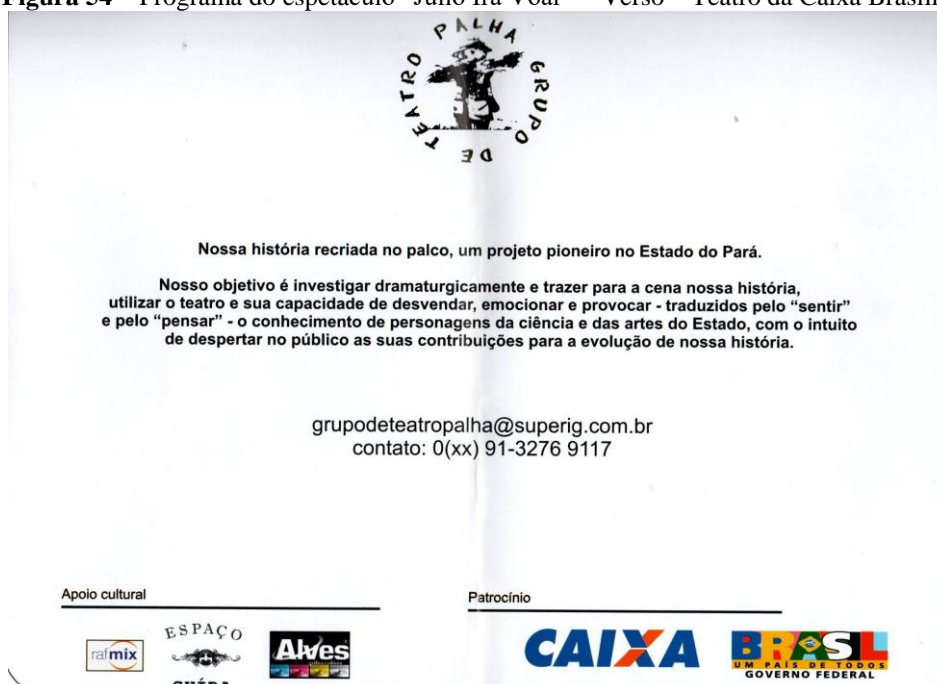
Fonte: Arquivo do Grupo.

Figura 53 – Programa do espetáculo “Júlio Irá Voar” – Frente – Teatro da Caixa Brasília.



Fonte: Arquivo do Grupo.

Figura 54 – Programa do espetáculo “Júlio Irá Voar” – Verso – Teatro da Caixa Brasília.



Realização: Grupo de Teatro Palha; Patrocínio: Caixa Econômica Federal / Governo Federal; Apoio Cultural: Rafmix, Espaço Cuíra e Gráfica e Papelaria Alves.

Fonte: Arquivo do Grupo.

A equipe do espetáculo estava satisfeita com a produção. Tudo foi realizado de maneira profissional. A pós-produção ou etapa final do projeto tem início e nesta etapa o produtor trabalha só. O espetáculo acabou, mas ainda restam muitas tarefas a serem executadas. É hora de organizar e guardar o material; pagar a equipe técnica; organizar a documentação do projeto; promover reflexões sobre a produção; elaborar relatórios e clipagem de divulgação do espetáculo; e fazer a prestação de contas.

Retomo meus mergulhos. Minha memória vagueia. “Júlio Irá Voar” nos fez perceber que o Grupo de Teatro Palha não tem tempo para amadorismos e que seus espetáculos transmitem a mensagem que se propõem transmitir. Não estamos à serviço do mercado, pelo contrário, usamos o mercado para solidificar nossas ações. Vale (2008, p. 50) enfatiza que o produtor teatral deve ser um fomentador da cultura para os diferentes segmentos da sociedade, abrindo espaços para que:

A arte penetre espaços permeáveis do mercado... Ele precisa estar apto para articular a criação artística com o mercado, mantendo sua essência de produtor teatral no que diz respeito ao vínculo e respeito com o público e com as particularidades estéticas, éticas e sociais de seu projeto.

Volto a margem do rio e olho para o horizonte. Vejo-me uma produtora criadora formada. Não tenho tempo para incertezas. O Grupo de Teatro Palha se consolidou como

Grupo Profissional. Volto um pouco no tempo. O ano é 2007 e a Usina Hidrelétrica de Tucuruí volta a contatar-nos, para realizarmos sua 8ª Semana do Meio Ambiente.

Mais uma vez a produção tratou de todos os trâmites legais para a contratação do Grupo de Teatro Palha pela Eletronorte. Após contratação, convidamos Carlos Correia Santos para escrever um texto que falasse da preservação da água. O texto proposto é “A Fábula das Águas Tristes”. O Grupo Palha realiza temporada no Cine Teatro Roxy, ficando em cartaz do dia 29 de maio a 06 de junho de 2007, realizando três apresentações por dia, para um público de seiscentas pessoas por apresentação, perfazendo um total de vinte e sete apresentações e um público de dezesseis mil e duzentas pessoas, entre alunos da rede pública de ensino e a comunidade em geral. Este público só foi possível, porque a Eletronorte realizou toda uma logística de transporte, operacionalizando a locomoção destas pessoas oriundas de escolas do município de Tucuruí e arredores.

Figura 55 – Fotografia do espetáculo “A fábula das águas tristes” – 2007.



Fonte: Arquivo do Grupo.

Figura 56 – Fotografia do espetáculo “A fábula das águas tristes” – 2007.



Fonte: Arquivo do Grupo.

Figura 57 – Alunos da Rede Pública de Ensino participando da temporada do espetáculo “A fábula das águas tristes” – 2007.



Fonte: Arquivo do Grupo.

Minha vida está em êxtase. Minha mulher-lua está ativada, mas minha mulher-dia continua existindo no corpo da produtora cultural. Durante esses anos trabalhando ativamente para a retomada e manutenção do Palha na cena teatral, posso afirmar que meu pensamento comunga com o de Avelar (2010, p. 85), quando afirma que:

A questão da produção é crucial na vida de todo artista. Sem um trabalho administrativo consistente, dificilmente uma carreira se sustenta, num mercado cada vez mais competitivo e turbulento. Ainda hoje são muitos os artistas e grupos que não possuem consciência desse fato e que, exatamente por isso, acabam por ver frustradas suas aspirações... A maioria dos artistas que alcançam o sucesso constrói sua carreira de forma lenta e gradual, conquistando novos espaços, amparados por um trabalho ordenado e eficiente de produção e distribuição. Algumas vezes, esse processo chega a se estender por décadas, notadamente nos casos em que os artistas vivem distantes da mídia do eixo Rio-São Paulo.

Mais uma vez lanço-me no rio, mergulho profundo e nado para longe da margem. É preciso ser ousada para conseguir chegar à outra margem. Minhas braçadas são fortes e sigo em frente. Não posso pensar em parar, já cheguei até aqui, tenho que continuar. O ano é 2008, tomo conhecimento da abertura de dois Editais de Premiação para a montagem de espetáculos: o Prêmio Myriam Muniz da FUNARTE e o Prêmio SECULT de Artes Cênicas – Cláudio Barradas. Mas, para participar dos editais precisaríamos nos destacar dos outros grupos. Neste ano a FUNARTE modifica seus editais, eles se tornaram regionalizados, ou seja, os grupos não concorrerem nacionalmente e sim regionalmente.

O Grupo de Teatro Palha continua sua pesquisa em busca de releituras de vultos de nossa história. Paulo Santana convidou Carlos Correia Santos para escrever um texto dramático sobre vida e obra do paraense Theodoro José da Silva Braga, pintor, chargista, historiador de arte, ilustrador, decorador e professor.

Escrevo o projeto para montagem do espetáculo Theodoro nos dois Editais e para nossa surpresa fomos contemplados em ambos. Os Prêmios só foram repassados para o Grupo no início de 2009, mas vieram em boa hora, pois o último recurso que havíamos recebido foi o da Caixa Econômica Federal no mês de junho de 2007. E claro, sem recursos financeiros, não tínhamos como fidelizar as pessoas para nos acompanharem na busca por novos patrocínios.

Neste período o Grupo Palha é convidado pelo Grupo Cuíra²⁸ do Pará para fazer parte do projeto residência, que possibilitava ao grupo a seção de uso do espaço do Teatro Cuíra para a realização de ensaios, montagem e apresentações do espetáculo. Tudo estava caminhando da melhor forma possível. Recebemos os Prêmios e, pela primeira vez, tínhamos um espaço adequado para ensaios e apresentações. E assim iniciamos o processo de montagem do espetáculo Theodoro.

²⁸ O Grupo Cuíra tem 30 anos de atividades na área teatral paraense, onde sempre participou intensamente com montagens de autoria coletiva e autores regionais. Investiu, também, em Literatura objetivando a publicação dos livros "O Teatro de Edyr Augusto" coletânea de textos teatrais de Edyr Augusto Proença e "A Dramaturgia Pessoal do Ator", tese de mestrado de Wlad Lima. Na área de vídeo, lançou alguns vídeos e o curta metragem "De Assalto" de Ronaldo Rosa.

Figura 58 – Ensaio do espetáculo “Theodoro” no Teatro Cuíra – 2009.



Na foto, os atores Luiz Girard e Abigail Alves.
Fonte: Arquivo do Grupo.

Figura 59 – Ensaio do espetáculo “Theodoro” no Teatro Cuíra – 2009.



Na foto, Abigail Alves, Ângela do Céu, Luiz Fernando Vaz e Nelson Oliveira.
Fonte: Arquivo do Grupo.

A concepção do espetáculo feita por Santana é inspirada no teatro de revista de costumes paraenses, aquele:

[...] que durante a quadra nazarena estavam em cartaz no pavilhão da flora... um musical que relata a vida e obra do pintor paraense, com uma estrutura de teatro documentário... uma dramaturgia associada a uma ideia documental, partindo de

documentos e de como eles se relacionam com a encenação, a estética e a poética do espetáculo. (FURTADO, 2015, p. 152).

No texto dramaturgico, Carlos Correia Santos enfatiza que:

É hora de dar a explicar que este incrível artista é bem mais que apenas o nome de uma galeria. Ele, em si, é um grande e rubro salão tomado por fantásticos quadros de surpresas. Assim, que saía da paleta das coxias a vida é o legado de uma referência para a pintura nacionalista e para a charge brasileira. Theodoro já está nas molduras da caixa preta. Ele quer se espalhar em tons pela emoção da plateia. Sim, desgraça é não pintar na vida os tons de nossas raízes. Então, que venha Theodoro Braga e suas cores. Afinal... É azul o horizonte de quem viaja por si mesmo. É azul o horizonte de quem é cor desde menino. Quem pinta seu céu jamais viaja a esmo. Quem viaja por si mesmo pinta seu destino. (Programa do espetáculo, 2009).

O espetáculo estreia no dia 19 de março e fica em cartaz até o dia 12 de abril de 2009 no Teatro Cuíra, que na época estava localizado na Rua Riachuelo, esquina com a 1º de março, com apresentações de sexta-feira a domingo. Foi um sucesso de público e de crítica, graças a boa divulgação do espetáculo e as visitas às escolas da cidade, com o objetivo de sensibilizar os educadores quanto a importância do espetáculo, de forma que estes compartilhassem com os alunos sobre o tema do espetáculo e levasse-os para assistirem as apresentações. O Palha acredita que o teatro tem capacidade de informar, proporcionando ao espectador, conhecimento e percepção sobre si e o mundo, conduzindo a reflexão e estimulando o senso crítico do público.

Figura 60 – Apresentação do espetáculo “Theodoro” no Teatro Cuíra – 2009.



Na foto, a atriz Abigail Alves
Fonte: Arquivo do Grupo.

Figura 61 – Público do espetáculo “Theodoro” no Teatro Cuíra – 2009.



Fonte: Arquivo do Grupo.

Toda a produção foi realizada por mim, cuidei de toda a organização desde os ensaios no espaço onde estávamos como residentes até a pós-produção do espetáculo. Ocupar um espaço que não é nosso requer cuidados especiais. É preciso estar atento a tudo que acontece, isto é, do comportamento das pessoas até o uso adequado de energia, água e manutenção do espaço físico. Isto é uma tarefa bem desgastante para o produtor, as pessoas não aceitam serem observadas ou mesmo serem tolhidas em suas ações, mesmo que esta ação possa representar um risco para a relação estabelecida entre o Grupo de Teatro e o proprietário do imóvel cedido.

Figura 62 – Programa do espetáculo “Theodoro” – 2009 – Frente.



Fonte: Arquivo do Grupo.

Figura 63 – Programa do espetáculo “Theodoro” – 2009 – Verso.



Realização: Grupo de Teatro Palha; Patrocínio: Secretaria Executiva de Cultura / Governo do Estado do Pará; Apoio Cultural: Espaço Cuíra, Gráfica e Papelaria Alves, Fundação Curro Velho, Rafmix, Refry e Hiléia.

Fonte: Arquivo do Grupo.

Minha mulher diurna e noturna está em busca de novos editais para o Grupo de Teatro Palha. Paulo Santana exprime seu desejo em realizar uma trilogia sobre a vida e obra de Ismael Nery e convida Carlos Correia Santos a um estar junto, um pensar junto a construção de dois textos dramáticos. Um que retratasse vida e obra de Adalgisa Nery, mulher de Ismael Nery e outro que retratasse vida e obra de Murilo Mendes, grande amigo dos dois. Carlos Correia atende nosso pedido e escreve os textos *Alma Imaginária* e *Uno Diverso*, que retratavam o triângulo amoroso vivido entre os três. Sendo que o primeiro sob o ponto de vista de Adalgisa Nery e o segundo sob o ponto de vista de Murilo Mendes.

Em 2009 os projetos para montagem dos espetáculos “*Alma Imaginária*” e “*Uno Diverso*” foram inscritos na Lei SEMEAR e no Prêmio Myriam Muniz, respectivamente, porém não conseguimos receber recursos para as montagens. No caso de “*Alma Imaginária*”, deveríamos conseguir a captação de recursos junto as empresas que pagam Imposto sobre a Circulação de Mercadorias e Serviços – ICMS, porém, o momento econômico do país não estava favorável para este tipo de ação, em face da crise econômica mundial que teve início em 2008. As empresas não querem mais investir em cultura, isto não lhes parece mais atraente.

É interessante observar que processos de crise na economia favorecem o aparecimento de pessoas que lucram com as dificuldades financeiras dos outros. Isto aconteceu na tentativa de captação de recursos para o projeto “*Alma Imaginária*”, quando nós do Grupo de Teatro Palha fomos procurados por uma pessoa, que não convém citar o nome, com oferta de patrocinador para nosso espetáculo. Mas, sua proposta era ilegal, fora dos padrões de trabalho do Palha, ou seja, para recebermos o recurso deveríamos fazer o repasse de 20% (vinte por cento) para o pretendo captador de recursos e 20% (vinte por cento) para o contador da suposta empresa patrocinadora. Ao Grupo sobraria 60% (sessenta por cento) do valor total, mesmo sabendo que poderíamos executar o projeto com este valor, a ação não nos parecia legal, pois teríamos que fazer a prestação de contas do valor total e isto só realizaria se falsificássemos ou comprássemos Notas Fiscais. Como não aceitamos a proposta, não conseguimos realizar a montagem do espetáculo.

Quanto ao espetáculo “*Uno Diverso*” um parêntese se faz necessário. Nesta pesquisa escritura, destaquei a importância de um contador para acompanhar a caminhada do Grupo de Teatro Palha. Porém, com a crise econômica instalada, a falta de espaço e de recursos para sua manutenção, fez com que vários membros fossem em busca de empregos formais ou outras fontes de renda para suas sobrevivências. Uma destas pessoas foi o contador. Como não tínhamos recursos para pagar mensalmente por seus serviços, este passou a cuidar da

documentação do Grupo de forma desatenciosa. Por conta disso, esqueceu de fazer nossa declaração do Imposto de Renda, o que resultou em inadimplência junto a Receita Federal, culminando no não recebimento do Prêmio Myriam Muniz para montagem do espetáculo “Alma Imaginária”. Tentei de todas as formas resolver o problema, consegui um prazo de uma semana junto a FUNARTE para fazer a regularização, mas a sorte não estava caminhando conosco. Fazia pouco tempo que o prédio da Receita Federal em Belém tinha sido destruído por um incêndio, eles estavam atendendo de forma improvisada em vários pontos da cidade, para conseguirmos atendimento era necessário fazer agendamento e quando conseguimos atendimento já não havia tempo hábil para regularizar a situação fiscal do Grupo.

Os tempos são difíceis para quem vive da arte. Os patrocínios estão escassos. Eu também preciso sobreviver. Coloco minha mulher-dia à frente da minha mulher-noite. Preciso voltar ao mercado de trabalho, afinal de contas temos dois filhos para sustentar. Vou trabalhar na Casa Civil do Governo do Estado do Pará com a missão de ensinar elaboração de projetos para captação de recursos para Associações de Moradores de localidades beneficiadas com as obras do Programa de Aceleração do Crescimento – PAC. O Governo na época era do Partido dos Trabalhadores – PT, e a governadora era Ana Júlia Carepa. Minha missão era maravilhosa, mas em momentos de crise econômica a situação das Associações se parecia com a do Palha, não tínhamos onde captar recursos.

Meu nado agora não é tão suave. Percebo novamente mudanças em minha vida. Sei que sou um ser estrutural, ou melhor, um sistema determinado estruturalmente. E não há dúvida que:

[...] existimos em contínua mudança estrutural e nossa estrutura pode ser manipulada intencionalmente com vistas a algumas conseqüências pretendidas em nosso viver. Nesse sentido somos máquinas, máquinas moleculares. Mas, nossa existência humana, nossa identidade humana, não acontece em nossa estrutura. E essa afirmação é válida para qualquer máquina enquanto ela existir como uma totalidade no espaço relacional. (MATURANA, 2014, p. 205).

E como ser vivo continuo meu processo de acoplamento estrutural, de Autopoieses. O Grupo de Teatro Palha passa por uma fase não tão promissora. Precisávamos de recursos financeiros para mantê-lo ativo, ainda que não fosse em cena, mas juridicamente. Eu e Paulo Santana decidimos que faríamos isso com recursos próprios. Assumimos as despesas do Grupo na esperança de que os tempos melhorassem. No ano de 2010, o Ministério da Cultura, como forma de minimizar a crise que a cultura se vê mergulhada, em especial na Região Amazônica, lança o Programa Mais Cultura Microprojetos – Amazônia Legal. Trata-se de

uma ação do Ministério da Cultura que visa promover a diversidade cultural da Amazônia Legal por meio do financiamento não reembolsável de projetos de artistas, grupos artísticos independentes e produtores culturais. As iniciativas deveriam ter como beneficiários jovens entre 17 e 29 anos residentes em localidades da região.

Minha mulher-noturna mergulha novamente nas águas do rio. O rio me dá inspiração. Convido Paulo Santana para juntos pensarmos um projeto que estivesse de acordo com as regras do Edital. Concorremos com o projeto “Leituras: Vestibular”. O recurso era pequeno, mas garantiu a movimentação do Grupo no início do ano de 2011 e inspiração para retomada dos trabalhos, por conta disso não conseguimos produzir material de divulgação, optamos visitar as Escolas da Rede Pública de Ensino e em parceria com os coordenadores e professores, foram realizadas leituras dramáticas dos textos obrigatórios para o vestibular, com as seguintes obras: 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. O projeto foi realizado de forma gratuita em dez Escolas do município de Belém.

Mergulho novamente nas águas do rio. Há um esforço redobrado em minhas braçadas. O momento econômico não está favorável para a cultura do país. A sensação é que estou nadando contra a correnteza. Enquanto isso, Paulo Santana e a produção lançam o desafio de procurar um novo dramaturgo para acompanhar o Grupo de Teatro Palha, pois a parceria com Carlos Correia Santos já não existia mais, fruto do período de dificuldade financeira atravessada pelo Grupo. Paulo Santana convida um velho amigo do Grupo, José Maria Vilar, para participar do projeto de encenação denominado “caminhos das águas”, com o propósito de realizar a montagem dos textos, “Cobra Norato”, de Raul Bopp; “As Mulheres e a Mulher que empalhava Bichos”, de José Maria Vilar; e, “Cobras”, inspirado no romance “Rio de Raivas”, de Haroldo Maranhão com adaptação de José Maria Vilar.

Em fevereiro de 2011, o projeto “Cobra Norato”, de Raul Bopp foi inscrito no Edital da Lei SEMAR e consegue aprovação para captação de recursos. Saio em busca de patrocínio, mas o mercado não está favorável para este tipo de ação. Os empresários não estão dispostos a investir em cultura. Mesmo porque o patrocínio mediante as Leis de Incentivo à Cultura, seja em nível municipal, estadual ou federal, é efetuado em um ano e o benefício da renúncia fiscal só é concedido no ano seguinte. Foi um ano de intensa busca por patrocinadores, mas as portas estavam fechadas e não conseguimos patrocínio para a montagem do espetáculo “Cobra Norato”.

As águas começam a ficar claras novamente. A inspiração para novos projetos atrai novos membros ao Grupo. A classe artística cobra do Governo Federal a retomada dos Editais de fomento à cultura. Em resposta, a FUNARTE lança o Edital Prêmio Funarte de Teatro Myriam Muniz – 2011, nas categorias Montagem de Espetáculos e Circulação de Espetáculos. O Grupo de Teatro Palha concorre na categoria Montagem de Espetáculos com o texto “As Mulheres e a Mulher que Empalhava Bichos”, de José Maria Vilar. Em maio deste mesmo ano soubemos que fomos contemplados com o Prêmio.

Volto à linha de frente da Produção Teatral do Grupo Palha. Minha mulher-noturna é ativada novamente. Participo intensamente da montagem do espetáculo. Trabalhamos com uma equipe de dezesseis pessoas, entre atrizes e equipe técnica. A produção tinha que estar atenta a todos os detalhes. Um problema ainda se faz presente para o Grupo, a falta de lugar para ensaios e montagem do espetáculo. Conseguimos parceria com a Escola de Teatro e Dança da UFPA – ETDUFPA e com o Teatro Cláudio Barradas.

Figura 64 – Fotografia de ensaio do espetáculo “As Mulheres e a Mulher que Empalhava Bichos” – 2011 – no Teatro Cláudio Barradas.



Fonte: Arquivo do Grupo.

Segundo Furtado (2015):

O texto retrata a vida de seis mulheres de uma comunidade ribeirinha da região amazônica, as quais ocultam “causos” obscuros de suas existências em companhia de uma cabocla empalhadora de bichos. A montagem é feita em cima de “estivas” sobre um rio barrento, caudaloso, composto de imagens deformadas como as que se veem refletidas no espelho d’água. É uma montagem que apresenta a natureza mítica do universo amazônico, explorando a mitologia com o sabor do linguajar regional, que nos põe em contato com uma melodia da língua brasileira bem diferente das que

o teatro tem rotineiramente explorado. Optamos pela simplicidade e encontramos o signo seguro para desenvolver o trabalho com apenas o uso das “estivas”, não trabalhamos com cenografia tradicional e usamos figurinos simples do cotidiano do caboclo amazônico e recriado para a cena. (FURTADO, 2015, p. 159-160).

Figura 65 – Fotografia de caracterização de personagem do espetáculo “As Mulheres e a Mulher que Empalhava Bichos” – 2011.



Na foto, o visagista Nelson Borges e a atriz Miryan Chimon.

Fonte: Arquivo do Grupo.

Faço uma pausa neste mergulho-trajeto e aciono Avelar (2015) para levantar uma questão sobre a produção. É uma fase de tensões e os prazeres naturais do processo criativo se mesclam com a premência do tempo e com os obstáculos comuns a qualquer empreendimento. A atmosfera é de grande expectativa em torno dos resultados. A produção é como um furacão:

No início, a brisa é leve e tudo está tranqüilo. À medida que a equipe envolvida começa a atuar, a demanda por providências vai crescendo. Os ventos ganham força quando a montagem caminha para sua etapa final. Às vésperas da estreia a tempestade já se formou e atingiu seu grau máximo. Tudo gira em grande velocidade e o produtor está no olho do furacão. (AVELAR, 2010, p. 219).

O Grupo de Teatro Palha volta à cena. Minha mulher-noturna deleita-se com o espetáculo maravilhoso, sucesso de público e de críticas. É preciso ouvir o que o público pensa e sente do espetáculo. Porque “[...] não adianta ficar ouvindo tão atentamente as suas próprias vozes... O que vale não é tanto como a gente diz uma palavra, mas sim como os outros a ouvirão e a absorverão.” (STANISLAVSKI, 2001, p. 211).

O espetáculo estreia no dia 13 de junho de 2011 e realizou temporada com 14 (quatorze) apresentações, sendo 05 (cinco) em Belém (PA), 03 (três) em Santarém (PA), 03

(três) em Castanhal (PA) e 03 (três) em Capanema (PA), com um público total de 2.092 pessoas, em parceria com o Plano de Formação de Professores (PARFOR), Universidade Federal do Pará e Prefeituras locais.

Figura 66 – Fotografia do espetáculo “As Mulheres e a Mulher que Empalhava Bichos” – 2011 – no Teatro Cláudio Barradas.



Na foto, as atrizes Abigail Alves e Vaneza Oliveira
Fonte: Arquivo do Grupo.

Figura 67 – Fotografia do espetáculo “As Mulheres e a Mulher que Empalhava Bichos” – 2011 – no Teatro Cláudio Barradas.



Na foto, as atrizes Ila Falcão, Miryan Chimon, Barbara Viana e Camila Góes
Fonte: Arquivo do Grupo.

Figura 68 – Fotografia do espetáculo “As Mulheres e a Mulher que Empalhava Bichos” – 2011 – no Teatro Cláudio Barradas.



Na foto, as atrizes Vaneza Aguiar, Abigail Alves, Ila Falcão, Camila Góes, Barbara Viana e Miryan Chimon.
Fonte: Arquivo do Grupo.

Figura 69 – Fotografia do público do espetáculo “As Mulheres e a Mulher que Empalhava Bichos” – 2011 – no Teatro Cláudio Barradas.



Fonte: Arquivo do Grupo.

Figura 70 – Programa do espetáculo “As Mulheres e a Mulher que Empalhava Bichos” – 2011 – Frente.



Realização: Grupo de Teatro Palha; Patrocínio: FUNARTE / Governo Federal; Apoio Cultural: Funtelipa, Instituto de Ciências da Arte – UFPA, Refry e Hiléia.

Fonte: Arquivo do Grupo.

Figura 71 – Programa do espetáculo “As Mulheres e a Mulher que Empalhava Bichos” – 2011 – Verso.



Fonte: Arquivo do Grupo.

A temporada chega ao fim. A produção cuida do pagamento de todos que participaram do projeto. Organiza recibos, cuida do recolhimento dos impostos, prepara a prestação de

contas, solicita da assessoria de imprensa a clipagem da mídia do espetáculo e elabora relatório final do projeto e encaminha para FUNARTE. Após toda essa maratona, chega a hora de um dos momentos mais tensos de todo projeto: aguardar a aprovação da prestação de contas do patrocinador, somente depois disto é que a produção pode dar por encerrado o projeto. Minhas braçadas estão lentas. O cansaço domina meu corpo. A função de produtora requer muito esforço. Afinal de contas, o produtor é o primeiro que chega e o último que sai, por isso “[...] é preciso reunir as energias que sobraram e promover uma verdadeira limpeza da casa.” (AVELAR, 2010, p. 264).

Saio do rio para ver o meu ser, porque:

Quem se banha não se reflete. É preciso, pois, que a imaginação supra a realidade. Ela realiza então um desejo... O ser que sai da água é um reflexo que aos poucos se materializa: é uma imagem antes de ser um ser, é um desejo antes de ser uma imagem. (BACHELARD, 1997, p. 36).

Meu desejo vai adiante de mim. Sei que sou um ser em devir. Minha mulher-noturna/produtora cultural continua sua busca por patrocínios e/ou editais de premiações para a manutenção do Grupo de Teatro Palha em cena. Os tempos são difíceis e os recursos estão escassos. Com o propósito de estimular iniciativas de produção artística nas áreas de circo, dança e teatro, que venham promovendo a diversidade temática e estética, bem como ações de formação de plateia, o Ministério da Cultura lança no final de 2010 o Prêmio Procultura de Estímulo ao Circo, Dança e Teatro. O Grupo de Teatro Palha concorre com o projeto de montagem do espetáculo “Cobras”, com dramaturgia de José Maria Vilar, inspirado no romance Rio de Raivas, de Haroldo Maranhão.

O ano é 2010, era o último ano do mandato do presidente Luiz Inácio Lula da Silva. Dilma Rousseff assume o poder em janeiro de 2011. Quem assume o Ministério da Cultura é Anna Maria Buarque de Hollanda, irmã de Chico Buarque de Hollanda, que não conseguiu dar continuidade aos projetos que já estavam em andamento e um deles é o pagamento do Prêmio aos contemplados. O ano de 2011 foi tenso e a ministra não autorizou o pagamento do Prêmio, alegando não ter recursos. Somente em 2012 a verba foi repassada, após muitas reivindicações dos contemplados.

De mãos dadas, eu e Paulo Santana iniciamos o processo de chamada de atores e equipe técnica que quisessem compartilhar conosco mais uma montagem de espetáculo, rapidamente conseguimos formar uma equipe de seis atores/atrizes e doze pessoas na equipe técnica.

Na concepção da direção feita por Paulo Santana, a montagem traz:

[...] um olhar expositivo sobre o subterrâneo do poder em uma Belém dos anos 50. Uma releitura histórica, onde a ironia dos personagens aponta impiedosamente para a hipocrisia e a indigência intelectual da então elite paraense, quando o sarcasmo vira uma arma à serviço da crítica social, da própria representação de Belém e seus habitantes. De um lado “imperava” o governador do Pará, do outro lado o dono do único e prestigiado jornal, a Tribuna do Norte. Uma cidade onde reinava de forma avassaladora a traição, mentira, bajulação, ódio, mexerico, vingança, provincianismo e a calúnia. Belém tinha um “comportamento que fedia”. A natureza irônica despertou a irritação de autoridades locais (Belém do Pará) por serem identificados a personagens fictícios, que, no romance pertencem a um grupo dominador autoritário onde a descrição romanesca da vida cotidiana provocou entre os leitores uma associação entre os habitantes locais e sua relação com a política e suas formas de dominação que influencia o poder. (FURTADO, 2015, p. 165).

A falta de espaço continua sendo um problema para o Grupo de Teatro Palha. Os ensaios para montagem aconteciam de forma itinerante, às vezes conseguíamos uma sala da ETDUFPA, outras vezes conseguíamos utilizar o Teatro Cláudio Barradas, quando este não estava ocupado com pautas, ou, quando não tínhamos nenhum lugar para ensaiar, utilizávamos a quadra do prédio onde eu e Paulo residimos, para os ensaios. E assim conseguimos realizar a montagem do espetáculo.

Figura 72 – Fotografia de ensaio do espetáculo “Cobras” – 2012.



Na foto, os atores Arnaldo Ventura, Rogério Jacenir e Luiz Girard.

Fonte: Arquivo do Grupo.

Minha mulher-noturna é ativada. Mas, minha mulher-dia está à espreita, é ela quem assume as tarefas diárias da produtora-criadora. Os tempos estão difíceis para quem faz teatro. Fizemos várias tentativas para encontrarmos espaço na cidade onde pudéssemos apresentar o espetáculo sem nos submetermos às pautas curtas dos teatros, mas nossas tentativas foram em

vão. Conseguimos parceria com o Teatro Universitário Cláudio Barradas, que nos recebeu de portas abertas, mas não pode nos ceder mais do que o período de cinco dias de pauta. Estreamos no dia 26 de setembro e ficamos em cartaz até o dia 30 de setembro de 2012, com apresentações às 20 horas e entrada franca.

Figura 73 – Fotografia do espetáculo “Cobras” – 2012.



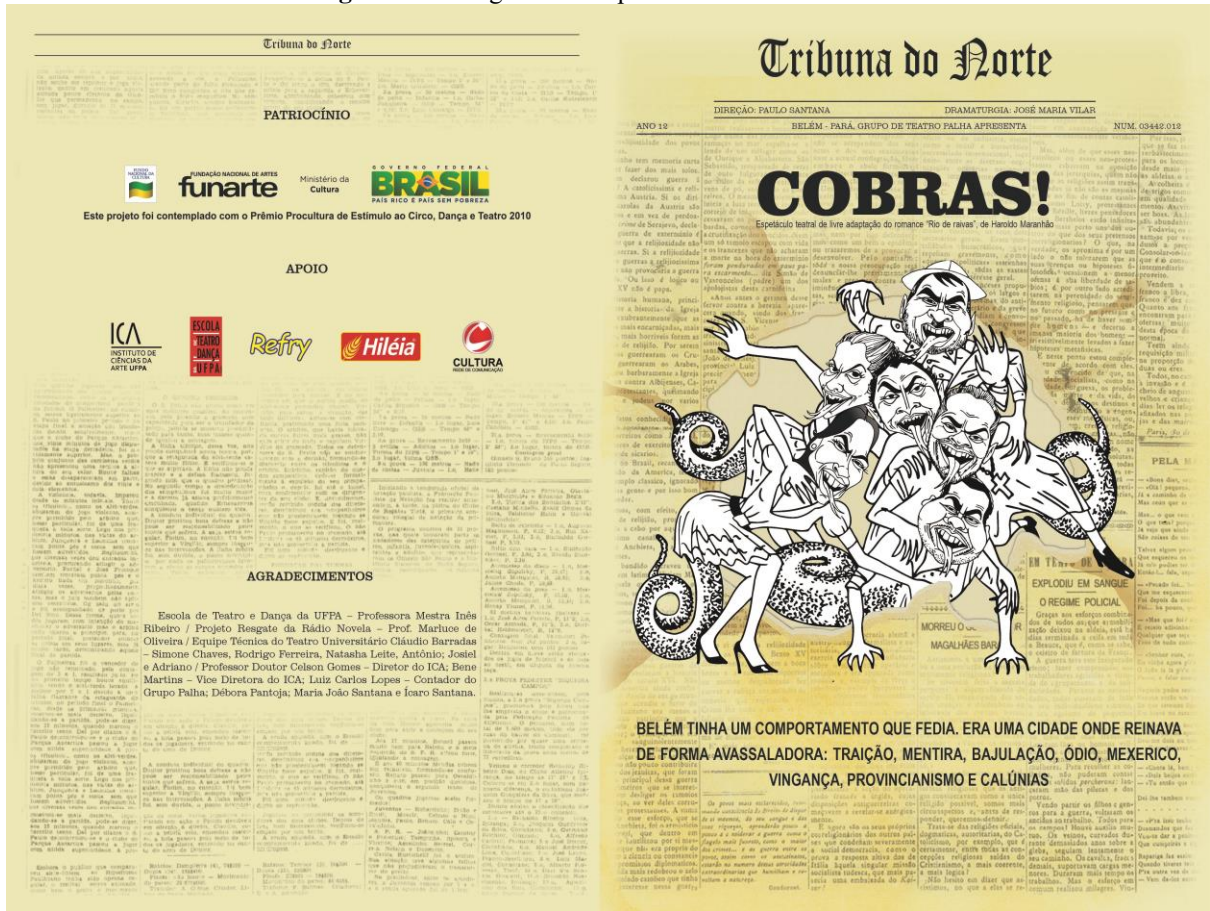
Na foto, Thayná Chamelo e Arnaldo Ventura.
Fonte: Arquivo do Grupo.

Figura 74 – Fotografia do espetáculo “Cobras” – 2012.



Na foto, Camila Góes, Arnaldo Ventura, Luiz Girard, Thayná Chamelo e Rogério Jacenir.
Fonte: Arquivo do Grupo.

Figura 75 – Programa do espetáculo “Cobras” – 2012.



Realização: Grupo de Teatro Palha; Patrocínio: FUNARTE / Governo Federal; Apoio Cultural: Instituto de Ciências da Arte / ETDUFPA / UFPA, Refry, Hiléia e Cultura.
 Fonte: Arquivo do Grupo.

Ao término da temporada resta a produção cuidar da pós-produção do projeto. Passaram-se dois anos sem que conseguíssemos nenhum recurso para trabalhar. Acreditávamos que se conseguíssemos um espaço, poderíamos dar continuidade às atividades do Grupo. E mais uma vez a mulher-dia aciona sua vertente de economista e lança-se no mercado em busca de um local que pudesse abrigar o Grupo, um espaço que pudesse ser cedido na forma de comodato²⁹. A primeira tentativa foi com a Prefeitura Municipal de Belém – PMB, infelizmente descobri que não existem prédios públicos municipais disponíveis para isso, pelo contrário a PMB aluga prédios para abrigar suas Secretarias Municipais. Tentei o Governo do Estado, que também nos informou que não existem prédios públicos estaduais que pudessem ser disponibilizados para nós. A última tentativa foi junto à Secretaria do Patrimônio da União – SPU, mas, sequer, conseguimos dar prosseguimento ao processo, pois nunca responderam ao nosso ofício.

²⁹ Empréstimo gratuito de coisa não fungível, que deve ser restituída no tempo convencionado pelas partes.

Uma tristeza pairava por sobre nossa cabeça. Paulo Santana e eu não estamos conseguindo mais recursos para manter o Grupo de Teatro Palha em cena. Conseguimos mantê-lo juridicamente com recursos oriundo de nossos salários. As tentativas para conseguir um espaço foram frustradas. Os atores e equipe técnica que sempre nos acompanham, querem voltar à cena, mas não podemos pagá-los. Em outubro de 2013 Paulo Santana foi procurado pela professora Dr.^a Bene Martins para tratarem da concepção do V Seminário de Dramaturgia Amazônida, a partir do projeto de pesquisa “Memórias da Dramaturgia Amazônida: a construção do acervo dramático”, da ETDUFPA, solicitando sugestões de nome de dramaturgo para ser o homenageado no referido Seminário. Paulo sugeriu Raimundo Alberto³⁰, o que foi acatado pela professora.

Passado alguns meses a professora Bene sugere a Paulo Santana que fizesse uma leitura dramática de seu primeiro texto, Os Mansos da Terra. A proposta foi levada para o elenco que optou pela montagem do espetáculo. Porém, a Universidade não disponibilizaria nenhum recurso financeiro para sua montagem, mas garantia espaço para ensaios e montagem do espetáculo. A sede de voltar aos palcos era tanta que todos aceitaram o desafio.

O texto traz para cena a luta pela terra, onde:

[...] os “coronéis” donos das terras, do dinheiro e dos rumos de vida que, com que seus capangas subjagam o povo. Povo este que, em escapismo e fuga inconsciente, cai no imobilismo e na passividade que anulam qualquer ação e esvaziam os sonhos de ter pão, terra e trabalho para todos, porque permanecem passivos e inertes, mesmo que haja quem aponte a necessidade de se unirem até mesmo pela sobrevivência ou que mostre que são “bem aventurados os mansos porque eles possuirão a terra”, são igualmente “bem aventurados os que têm fome e sede de justiça, porque deles é o reino dos céus”. Escapismo que não resulta apenas de ingenuidade e credices, mas também pseudo justificado pela região, tornando-a não uma forma de re-ligação entre os homens, mas um novelo de linha cinza em que enrolam o próprio medo de não ter “salvação. (FURTADO, 2015, p. 170).

O espetáculo realiza sua primeira apresentação no dia 22 de maio de 2014 no V Seminário de Dramaturgia Amazônida e permanece em cartaz de 28 de maio a 01 de junho de 2014, no Teatro Universitário Cláudio Barradas. O Grupo realiza uma segunda temporada à convite do Serviço Social do Comércio – SESC/DR – Pará, no teatro do SESC Boulevard, no período de 24 a 27 de julho de 2014.

³⁰ Raimundo Alberto Guedes Fernandes. Escritor e diretor teatral, iniciou-se no Teatro em montagem do Auto da Compadecida, de Ariano Suassuna (1961), em sua terra natal, Belém do Pará, onde cursou um ano de estudos na Escola de Teatro da Universidade Federal do Pará (1965). Domiciliando-se no Rio de Janeiro, concluiu o curso de Interpretação do Conservatório Nacional de Teatro, atual escola da UNI-Rio (1968). Autor dos seguintes textos: Os Mansos da Terra, Mãe D’água e A Construção.

Figura 76 – Fotografia do espetáculo “Os Mansos da Terra” – 2014.



Na foto, Luiz Girard, Arnaldo Ventura e Camila Góes.
Fonte: Arquivo do Grupo.

Figura 77 – Fotografia do espetáculo “Os Mansos da Terra” – 2014.



Na foto, Luiz Girard, Arnaldo Ventura e Camila Góes.
Fonte: Arquivo do Grupo.

Figura 78 – Programa do espetáculo “Os Mansos da Terra” – 2014 – Frente.



OS MANSOS DA TERRA
DE RAIMUNDO ALBERTO

22 MAIO, ÀS 21 H
TEATRO UNIVERSITÁRIO
CLÁUDIO BARRADAS

ELENCO
Arnaldo Abreu
Manecão Serafim –
Benjamin das Flores
Camila Góes
Quinzim – Denora
Luiz Girard
José de Ribamar

FICHA TÉCNICA
OS MANSOS DA TERRA
Raimundo Alberto
Autor
Geraldo Sena
Melodia, Arranjo e
Direção Musical
Ila Falcão
Figurino e Customização
Wilque Oliveira e
Paulo Santana
Criação e confecção de
Cenografia e Adereços
Malu Rabelo
Criação de Iluminação
Nelson Borges
Sonoplastia, Visagismo e
Arte de Cartaz

Direção
Paulo Santana
Assistente de Direção
Luiz Girard
Assessoria de Imprensa
Ana Maria Castro
Produção
Tânia Santos

Fonte: Arquivo do Grupo.

Figura 79 – Programa do espetáculo “Os Mansos da Terra” – 2014 – Verso.



Fonte: Arquivo do Grupo.

Mergulho novamente e aciono minhas memórias. Percebo em mim todo o processo de transmutação ocorrida. Não sou a mesma pessoa desde que o teatro se fez presente em minha vida. Sinto que a partir de então, minha meta constante é:

[...] por em evidência a função primordial pela qual fazemos existir para nós, pela qual assumimos o espaço, o objeto ou o instrumento, e descrever o corpo enquanto o lugar dessa apropriação. Ora, enquanto nos dirigíamos ao espaço ou à coisa

percebida, não era fácil redescobrir a relação entre o sujeito encarnado e seu mundo, porque ela se transforma por si mesma. (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 213).

Eu assumi um espaço de transformação para mim e em mim. Toda experiência como produtora do Grupo de Teatro Palha, me fez ser para mim e para outros. Aprendi e apreendi as tarefas de: elaborar projetos na área cultural, captar recursos para as artes e produção teatral. Fiz um nome no mercado cultural, o que me garante diversos convites para ministrar aulas de elaboração de projetos para captação de recursos e de produção cultural. Aprendi que apesar da busca incessante por recursos financeiro, a arte pode ser feita sem ele.

Meus mergulhos estão ficando cada vez mais espaçados. Sinto que estou ficando sem substâncias para sonhar. Às vezes parece que minha mulher-dia quer se sobressair sobre a mulher-noturna. Não posso permitir que isto aconteça, afinal a arte me salvou do mundo dos relógios, preciso lutar contra isso. Preciso viver mais intensamente a arte. É necessário manter o Grupo de Teatro Palha em cena, mesmo que não haja recursos financeiros para isso. Afinal de contas:

[...] quanto mais a arte ou a atividade humana é considerada administrativa, cada vez menos ela é uma forma de expressão, caindo em um universo operacionalizado, onde sempre se espera o mesmo tipo de conduta e quem dita esta conduta é o mercado, ou mais especificamente: a indústria cultural. (VALE, 2008, p. 50).

Volto ao ponto onde tudo começou: ao leito do rio. Procuo por uma argila mais mole, que tenha capacidade de moldar novamente o que já estava moldado. Preciso enlamear-me de novo. Convido Paulo Santana para este deleite. Estamos em janeiro de 2015, o Palha está consolidado em seu fazer, mas dependente da captação de recursos para suas montagens. Convidamos os membros do Grupo para uma reunião. Colocamos as cartas na mesa e convidamos todos para juntos, darmos prosseguimento ao trabalho de pesquisa do Palha, mesmo sem recursos financeiros, somente nosso desejo de estar em cena. O desejo de nos mantermos consolidados como um Grupo de Teatro.

Iniciamos uma pesquisa sobre o Teatro do Absurdo, de forma que pudéssemos levar para os palcos três peças significativas de dramaturgos da maior importância desse gênero: Samuel Beckett, Fernando Arrabal e Eugène Ionesco. O trabalho era realizado em nosso apartamento, dividimos o Grupo em três equipes, pois nossa casa não comportava um grande número de pessoas. Passamos seis meses trabalhando em casa, as pesquisas sobre o Teatro do Absurdo retratam muito sobre nossas vidas, sobre nossas angústias, medos e desejos. Minha mulher-lua se deleita com as pesquisas, os recortes de textos, os ensaios e toda a atmosfera que envolve esses momentos.

Os autores Samuel Beckett, Fernando Arrabal e Eugène Ionesco são considerados pela crítica os fundadores do teatro moderno. Em suas peças, há uma profunda meditação sobre o ser humano e sua época, aliadas a um radical experimentalismo cênico, que renova a linguagem teatral. Abdicando da representação de personagens de contornos sociais, morais e psicológicos sólidos e bem definidos, como no teatro realista, seus personagens são esboços indicativos da inquietação metafísica do homem.

Na obra de Samuel Beckett, autor de *Esperando Godot*, a representação de indivíduos com seus dramas pessoais dá lugar a uma situação dramática. O enredo regido pela lógica de causa e efeito, típico de um teatro mais tradicional, é minimizado em favor da exposição de personagens que constituem funções de situações dramáticas. Estas, quase sempre, expõem a solidão, o desamparo e a incomunicabilidade do ser humano, não raro com um humor sombrio. Pelo que tem de insólita, sua dramaturgia é considerada representante do Teatro do Absurdo. Neste sentido, suas peças parecem falar especialmente ao homem contemporâneo, inserido em um mundo que rasura as individualidades, lançando-as no anonimato de um sistema funcional que oprime o ser humano.

Fernando Arrabal, autor de *Fando e Lis* (1953), é um dos dramaturgos mais premiados e encenados mundialmente, e seu teatro mantém a atualidade inquestionável face às incursões humanas, com um profundo teor subversivo e de crítica ao ser humano e a sua procura como modelo de humanidade, repleto de sonho e inocência, como um mundo puro e ao mesmo tempo cruel da infância, no qual o bem e o mal se misturam e se confundem, assim como na vida, assim como em sua própria vida, e é a partir desta realidade contraditória que nasce e toma sentido todo o poder subversivo, o delírio poético e todo o erotismo do teatro arrabalino.

Na obra de Eugène Ionesco, autor de *As Cadeiras* (1951), onde um casal de velhos vive numa torre no centro de uma ilha, eles preparam uma grande recepção para a qual convidam diversas personalidades. Ionesco surgiu e marcou a cena teatral com o seu teatro extremamente original, forte, perturbador, mesclando com insuperável destreza o banal cotidiano, o dia a dia absolutamente inusitado, nascia com ele, o teatro do absurdo, alinhando o autor com outros grandes nomes do teatro contemporâneo, esse novo teatro, um antiteatro se tomamos como referência o teatro clássico e o teatro realista, passando a constituir uma vigorosa e criativa vertente teatral que são as características fundamentais do homem moderno.

As peças foram escolhidas para a encenação por serem representativas do conjunto da obra de maior importância para o Teatro do Absurdo, trazendo para a cena os temas mais caros a seus teatros. Tratam-se de peças desconcertantes, mas que certamente têm muito a

dizer para o público, no sentido de tomada de consciência do sentido de suas existências e do mundo em que vivem. Daí ter sido idealizada uma mesa-redonda após os espetáculos, para que os circunstantes pudessem debater com os realizadores o significado tanto das peças quanto da obra de seus autores. O projeto atende desse modo, a um dos objetivos do Grupo Palha, que é o de constituir uma instância de reflexão sobre o homem e a sociedade – uma instância crítica atenta aos desafios e impasses que o homem contemporâneo atravessa.

Nos ensaios, os atores envolvidos na pesquisa encenavam os personagens das três peças, participando de cada etapa da produção. O projeto pretendia dar oportunidade aos membros do Grupo de colocarem em prática os conhecimentos adquiridos ao longo de suas carreiras teatrais. Todos podiam acompanhar o processo de produção de um espetáculo teatral, desde o seu nascedouro, o que constitui relevante experiência técnico-profissional para jovens e antigos componentes do grupo.

Apesar do caráter experimental que estávamos nos propondo, minha mulher-dia não dormia. Estava sempre atenta ao mercado. Em agosto do mesmo ano, o Banco da Amazônia publicou o Edital de Patrocínios Culturais. Imediatamente escrevi o projeto “Encenações de Teatro do Absurdo”, ou seja, montar três espetáculos com um só patrocínio. Os espetáculos passariam a denominar-se: Acontece que até hoje ninguém chegou e ninguém espera chegar... – Recorte do texto “Fando e Lis”, de Fernando Arrabal; Onde terás que esperar... – Recorte do texto “Esperando Godot”, de Samuel Becket; A facilidade vem ao começar, com a vida e a morte... – Recorte do Texto de “As Cadeiras”, de Eugène Ionesco. No final de 2015 foi publicado o resultado do Edital e tivemos o prazer de saber que o Grupo de Teatro Palha foi um dos contemplados na edição.

Em nossas negociações para o recebimento do valor do patrocínio, tivemos uma surpresa. O valor do patrocínio que seria de R\$ 35.000,00 (trinta e cinco mil reais) foi reduzido para R\$ 20.000,00 (vinte mil reais). Descobrimos que isto é uma prática do Banco, ou seja, reduzir o valor dos patrocínios, para que possam contemplar mais projetos com o montante de recursos disponível para esta ação. Em função disso, nos solicitaram que fizéssemos uma readequação orçamentária, levando-se em conta uma questão, não poderíamos reduzir o valor previsto para o material de divulgação, que envolvia: cartaz, programa, banner e veiculação de spot em rádio, ou seja, teríamos que reduzir os valores para pagamento de cachês, confecção de cenários, adereços e figurinos. Imediatamente chamamos todos os envolvidos no projeto e colocamos as cartas na mesa, transferindo para o coletivo a decisão de receber ou não o recurso. Como estávamos decididos fazer o projeto mesmo sem recursos financeiros, aceitamos o desafio e partimos para a montagem dos espetáculos.

Minha mulher-dia assume todas as negociações para a contratação do Grupo Palha pelo Banco da Amazônia, foi um trabalho intenso, pois além da organização de toda documentação jurídica do Grupo, era necessária a emissão de certidões negativas de débitos em todas as instâncias públicas, ou seja, municipal, estadual e federal, e abertura de conta corrente no referido Banco. Mas, como abrir conta em um Banco que exigia um depósito inicial de R\$ 5.000,00 (cinco mil reais) para pessoas jurídicas? Entrei em contato com os responsáveis pelo Setor de Patrocínios para que intercedessem junto a agência bancária, de forma que pudéssemos fazer a abertura da conta sem a necessidade do depósito, o que foi feito e assim conseguimos entregar toda a documentação solicitada para o recebimento do recurso.

Com o valor do patrocínio reduzido, nossa capacidade de pagamento de pauta nos teatros de Belém estava inviabilizada. Neste momento minha mulher-dia inicia uma busca por parceria nos teatros da cidade, o primeiro foi o Teatro Experimental do Pará Waldemar Henrique, mas infelizmente não conseguimos sensibilizar a direção do teatro. Em seguida iniciamos um processo de negociação com o Teatro Universitário Cláudio Barradas, que nos garantiu a oportunidade para realizarmos as apresentações dos espetáculos em seu palco. A estreia aconteceu no dia 16 de agosto de 2016 e ficamos em temporada até o dia 21 de agosto de mesmo ano. Sempre realizando a apresentação de dois espetáculos por noite, conforme arte do cartaz abaixo:

Figura 80 – Cartaz do projeto “Encenações do Teatro do Absurdo” – 2016.



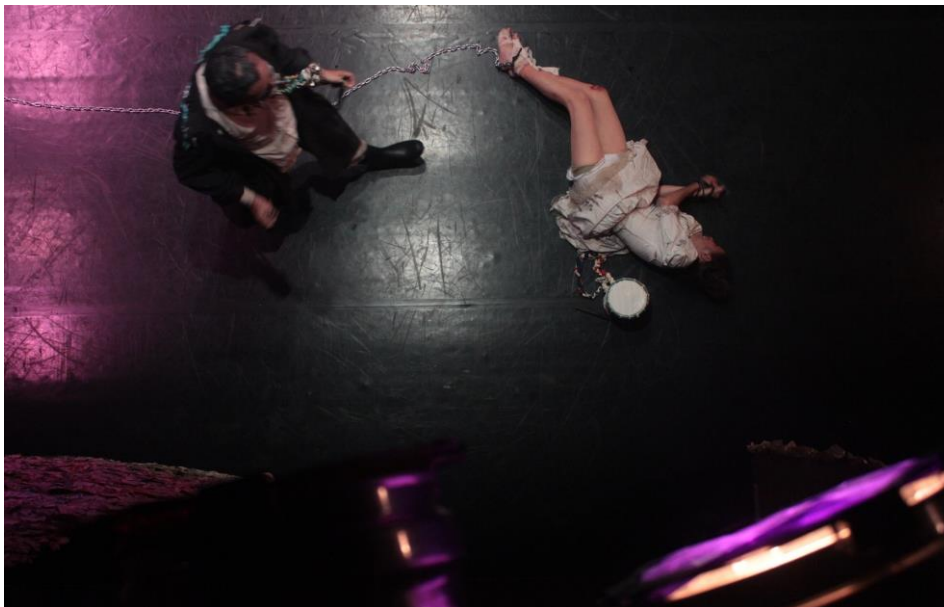
Realização: Grupo de Teatro Palha; Patrocínio: Banco da Amazônia / Governo Federal; Apoio Cultural: ETDUFPA, Teatro Universitário Cláudio Barradas e DNobre Pilates & Personal Trancee.

Fonte: Arquivo do Grupo.

O projeto trabalhou o caráter experimentalista da pesquisa sobre o Teatro do Absurdo e com a formação de plateia para esse tipo de espetáculos. Uma importante iniciativa de

Grupo, pois socializou a produção de forma gratuita, garantindo acessibilidade dos menos favorecidos da população ao consumo de bens culturais. O que se espera, em longo prazo, é que, a partir do diálogo com as obras, o público venha a se interessar sobre a obra de Samuel Beckett, Fernando Arrabal e Eugène Ionesco e se ponha a meditar sobre a realidade do mundo em que vive.

Figura 81 – Fotografia do espetáculo “Acontece que até hoje ninguém chegou e ninguém espera chegar... – Recorte do texto Fando e Lis” – 2016.



Na foto, Luiz Girard e Abigail Alves
Fonte: Foto de Pedro Tobias.

Figura 82 – Fotografia do espetáculo “Acontece que até hoje ninguém chegou e ninguém espera chegar... – Recorte do texto Fando e Lis” – 2016.



Na foto, Abigail Alves, Arnaldo Ventura, Elias Hage, Leo Andrade e Luiz Girard.
Fonte: Foto de Pedro Tobias.

Figura 83 – Fotografia do espetáculo “Onde terás que esperar... – Recorte do texto Esperando Godot, de Samuel Becket” – 2016.



Na foto, Camila Góes e Etna Campbel.
Foto: Pedro Tobias.

Figura 84 – Fotografia do espetáculo “Onde terás que esperar... – Recorte do texto Esperando Godot, de Samuel Becket” – 2016.



Na foto, Etna Campbel, Giscele Damasceno e Marília Araújo.
Foto: Pedro Tobias.

Figura 85 – Fotografia do espetáculo “A facilidade vem ao começar, com a vida e a morte... – Recorte do Texto de As Cadeiras, de Eugène Ionesco” – 2016.



Na foto, Abigail Alves.
Fonte: Foto de Pedro Tobias.

Figura 86 – Fotografia do espetáculo “A facilidade vem ao começar, com a vida e a morte... – Recorte do Texto de As Cadeiras, de Eugène Ionesco” – 2016.



Na foto, Edson Chagas.
Fonte: Foto de Pedro Tobias.

Figura 87 – Programa do projeto “Encenações do Teatro do Absurdo” – 2016 – Frente.

Grupo de Teatro Palha apresenta:

PROJETO

TEATRO DO ABSURDO

Direção: Paulo Santana



“ONDE TERÁS QUE ESPERAR...”
Recorte do texto “Esperando Godot”, de Samuel Beckett.
Sessões das 18h: 18 e 21 de agosto
Sessões das 20h30: 16 e 19 de agosto

“ACONTECE QUE ATÉ HOJE NINGUÉM CHEGOU E NINGUÉM ESPERA CHEGAR...”
Recorte do texto “Fando e Lis”, de Fernando Arrabal.
Sessões das 18h: 16 e 19 de agosto
Sessões das 20h30: 17 e 20 de agosto

“A FACILIDADE VEM AO COMEÇAR, COM A VIDA E COM A MORTE...”
Recorte do texto “As Cadeiras”, de Eugène Ionesco.
Sessões das 18h: 17 e 20 de agosto
Sessões das 20h30: 18 e 21 de agosto

Local: Teatro Cláudio Barradas

ENTRADA FRANCA

Patrocínio:
BANCO DA AMAZÔNIA

Apoio Institucional:
ESCOLA DE TEATRO DANÇA DO FFA
TUCC
TEATRO UNIVERSITÁRIO CLÁUDIO BARRADAS

Apoio:
DN LIBRE

Fonte: Arquivo do Grupo.

Figura 88 – Programa do projeto “Encenações do Teatro do Absurdo” – 2016 – Verso.

PROJETO

TEATRO DO ABSURDO
apresenta:

Em sua primeira versão, um dos caminhos do teatro contemporâneo mundial com dramas ligados aos nomes de SAMUEL BECKETT, FERNANDO ARRABAL e EUGÈNE IONESCO.

“ONDE TERÁS QUE ESPERAR...”
Recorte do texto “Esperando Godot”, de Samuel Beckett.
Com: Camila Goés; Etna Campbell; Marília Araujo; Giscele Damasceno e Malu Rebelo.
Sessões das 18h: 18 e 21 de agosto
Sessões das 20h30: 16 e 19 de agosto

“ACONTECE QUE ATÉ HOJE NINGUÉM CHEGOU E NINGUÉM ESPERA CHEGAR...”
Recorte do texto “Fando e Lis”, de Fernando Arrabal.
Com: Abigail Alves; Luiz Girard; Elias Hage; Arnaldo Ventura e Léo Andrade.
Sessões das 18h: 16 e 19 de agosto
Sessões das 20h30: 17 e 20 de agosto

“A FACILIDADE VEM AO COMEÇAR, COM A VIDA E COM A MORTE...”
Recorte do texto “As Cadeiras”, de Eugène Ionesco.
Com: Abigail Alves; Edson Chagas e Luiz Girard.
Sessões das 18h: 17 e 20 de agosto
Sessões das 20h30: 18 e 21 de agosto

Local: Teatro Cláudio Barradas

ENTRADA FRANCA

FICHA TÉCNICA

Recortes e adaptação:
Grupo Palha
Direção:
Paulo Santana

Preparação Corporal:
Camila Goés (Elenco feminino)

Criação e Confeção de Cenografia:
Léo Andrade, Paulo Santana e Handerson Rodrigo Ramos

Criação de Adereços e Confeção:
Paulo Santana e Elenco

Criação de Figurino e Confeção:
Paulo Santana e Ila Falcão

Criação de Iluminação e execução:
Malu Rebelo

Objeto Cênico Luminoso:
Tarik Coelho

Criação e execução de Visagismo e sonoplastia:
Nelson Borges

Assessoria de Imprensa:
Leandro Oliveira

Arte de Cartaz/Design Gráfico:
Delianne Lima

Produção:
Tânia Santos

Realização:
GRUPO DE TEATRO PALHA

AGRADECIMENTOS
Prof. Me. Valéria Andrade; Patrícia Pinheiro; Bruce Macédo; Charles Serruya; Paulo de Tarsó; Senhor Devenir Santos e Terezinha Santos; Condomínio Visconde de Pirajá, em nome do Sr. Cláudio Melo; Sra. Suelem Dinelle; Maria João Santana; Ícaro Santana; Elda Rebêlo; Mariolina Furtado; Ao elenco, técnicos e familiares por acreditar no sonho e pelo apoio e compreensão do nosso fazer.

Fonte: Arquivo do Grupo.

Volto ao leito do rio onde tudo começou. Observo o mergulho-trajeto percorrido. Ligo os pontos que guiaram meu nado. Traço um mapa deste devir. Vinte e dois projetos escritos para captação de recursos, seja por meio de Editais de Patrocínio, Premiação ou pela utilização dos benefícios das Leis de Incentivo à Cultura. Dezesseis espetáculos produzidos ao longo de dezesseis anos de trajetória imbricada no processo criador do Grupo de Teatro Palha, dos quais nove foram produzidos com recursos oriundos de premiações; três produzidos com recursos captados por intermédio das Leis de Incentivo à Cultura; dois produzidos por contratação direta para atender eventos empresariais; três circulações nacionais, de espetáculos que garantiram ao Grupo reconhecimento de suas montagens. Tudo isso permeado por um imbricamento de vidas, entre diretores, atores e técnicos, que se dispuseram caminhar juntos em direção a construção de uma história de lutas para manutenção e permanência do Grupo de Teatro Palha na cena teatral belenense. Perdas e ganhos, erros e acertos, mudanças e ressignificação de vidas e o nascimento de uma produtora cultural que utilizou técnicas e conhecimentos vindos de outras áreas, que proporcionaram ao Grupo o diferencial no mercado cultural, garantindo-lhe a permanência e visibilidade até os dias de hoje.

CONSIDERAÇÕES FINAIS OU A REINVINDICAÇÃO DE UMA MAIS-VALIA DE VIDA INVENTIVA

Iniciei este trabalho fazendo um mergulho nas águas turvas de minha memória. Desdobrei as marcas do meu corpo para entender os sentidos de cada uma delas. Acionei sentimentos há muito adormecidos em busca de respostas para o meu devir e o meu porvir. Torci e retorci minhas emoções no afã de me levar ao encontro de mim mesma com minha alma. Elegi a água como Elemental condutor deste mergulho-trajeto investigativo da minha (re)construção de vida e de sentimentos, em um exercício de ir e vir comigo mesma para responder questões que me atravessaram e ecoaram em mim as inquietações que me fizeram investigar se é possível reivindicar uma mais-valia de vida inventiva a partir do meu devir autopoietico como produtora cultural?

Banhei-me no rio e voltei ao passado para compreender meus atravessamentos. Procurei entender como se deu o início do meu percurso, ou melhor, como o meu Eu foi inventado. Acionei minha infância para entender o que me fez ser o que sou. Descobri que os quintais me interessavam mais do que o interior das casas. Tal qual Manoel de Barros (2015), que gostava de apanhar passarinhos e voar com as frutas nos pés das árvores. Uma infância carregada de significados e significações, forjada por uma matriarca que me ensinou a ser forte apesar da rigidez dos preceitos dogmáticos da igreja protestante Assembleia de Deus impostos para mim e em mim, que marcaram profundamente meu ser. No retorno a minha infância, quando virava passarinho nos galhos das árvores e questionava o porquê da ausência de minha mãe em minha vida, via ao longe uma mulher enfermeira que se desdobrava em muitas para garantir o sustento da família. Percebo que veio daí a minha força e vontade para me formar uma mulher-dia. Eram tempos difíceis e exigiam muito de uma “mãe solteira” que me criou sozinha até os cinco anos de idade, quando se casou e me deu um pai.

Nesta pesquisa escritura acionei a fenomenologia da percepção de Merleau-Ponty (2011) para entender como minhas experiências e vivências me transformaram em mulher-dia e mulher-noite, duas mulheres que se tornaram uma com características distintas que se complementam. Uma mulher-dia que começou a ser forjada ainda criança, partindo de um mundo que agia diante dos meus olhos para me fazer ter consciência do mundo que me cercava. Entendendo que a natureza do mundo não muda e que nós somos sempre definidos pela exterioridade absoluta do que percebemos. Tornei-me uma mulher entrelaçada pelo mundo, afetada pela presença íntima dos objetos que me cercavam. Percebi que meu corpo

não é um mecanismo fechado sobre si, sobre o qual a alma agiria como um motor e sim sobre a percepção real e a lógica vivida, com as quais instaurei meu acesso ao mundo.

Em meus mergulhos me percebi um molde, disposta a deixar-me modelar pelas circunstâncias que a vida me impôs. Nessa condição iniciei meu processo de formação em uma mulher-dia quando me tornei bancária, conhecedora dos números e dos mercados, monetário e financeiro, capaz de entender o processo de formação do capital e dos lucros. Na época cuidada dos investimentos dos clientes, orientava-os a fazer a melhor aplicação financeira de modo que seus ganhos ultrapassassem suas perdas no mercado. Eram tempos difíceis para o Brasil, estávamos na década de 1980 e o país passava por um momento de instabilidade financeira e exercer a função de cuidar do capital de terceiros não era tarefa fácil, pois ninguém quer perder, todos só querem ganhar.

Algumas vezes saí do rio para olhar meu processo de formação/transformação. Era preciso entender como tudo aconteceu. Ancoro-me no conceito de Autopoieses de Humberto Maturana (2014) para entender essa nossa capacidade de se auto(re)construir. Um conceito vindo do campo da biologia, capaz de explicar as circunstâncias do ser vivo, pois somos constituídos pela circularidade dos nossos processos, tudo que fazemos, tudo que operamos, operamos em função da representação de nossas circunstâncias e tudo que vivemos no presente é resultado dessa operação, ou seja, de uma sucessão particular de coordenações de condutas no viver que resulta na orientação do que somos.

Continuo a espreitar por sobre as águas e me vejo no trabalho como bancária, o que me levou para o mundo dos relógios, um mundo cercado de cálculos matemáticos e tempos marcados, mas como não tinha formação na área, fui em busca de estudos que me tornassem uma mulher-dia. Graduei-me em Ciências Econômicas, especializei-me em Elaboração de Projetos e tornei-me Mestre em Teoria Econômica. Tudo em nome do capital. Com a formação garantida, iniciei o processo de inserção de outras pessoas no mundo dos relógios. Tornei-me professora de Ciências Econômicas na UNAMA, o que me garantiu a consolidação de uma carreira promissora, muitas horas de trabalho, muito dinheiro no bolso e nenhum tempo para aproveitar a vida. O conhecimento adquirido me deu capacidade para atuar em outras áreas, como a de captadora de recursos, o que me colocou em exposição no mercado de trabalho e me garantiu o convite para trabalhar na FIDESA como captadora de recursos para projetos nas mais diversas áreas, entre elas as Artes. Comecei a captar recursos para o Núcleo Cultural da UNAMA, mais especificamente para o Setor de Artes Cênicas e Musicais, capitaneado pelo mestre em Artes, professor e diretor teatral, Paulo Santana, que me apresentou ao mundo dos devaneios e se tornou meu novo amor. O tempo parou e o mundo

dos relógios já não era tão atraente para mim. Permito-me agora mergulhar em águas mais leves, mas escuras e silenciosas. Um processo de alteração começou a se instaurar em mim, era o início da formação de minha mulher-noturna.

Neste momento volto ao leito do rio para tornar-me amálgama novamente. Começo a lavar meu destino, ressignificar minha alma. Molho-me no rio e inicio o modelar de uma nova mulher. Nesse remodelar percebo que o que eu era antes não se desfez, continua em mim. Torno-me duas, uma mulher-dia com a formação em ciências econômicas e uma mulher-noturna embebida pelo mundo dos devaneios, à luz da lua. Mas a formação não está completa, é necessário viver no mundo das artes para se tornar um devir. Assim o fiz, aceitei o convite de Paulo Santana, de escrever projetos para captação de recursos para o Grupo de Teatro Palha. E após ter mergulhado nas águas turvas dos rios que me margeiam e se dividem em ilhas e furos, emergo e me pergunto em que medida esse percurso de ressignificação, enquanto *eu* sujeito-pesquisadora, pode ser dimensionado pelos atravessamentos e estados afetivos neste devir autopoietico?

Tudo é novo para mim, sinto-me como um ser aquático que desliza nos rios escuros, sem maresia e que precisa acionar conhecimentos vindos de outras áreas para mergulhar em projetos do universo do teatro, mas como fazer projetos para um Grupo de Teatro? Como se dá o processo de construção de um espetáculo? Procurei em livros respostas para estas perguntas e não as encontrei. Ancorei-me no devir dos artistas, passei a frequentar as reuniões, os ensaios de preparação dos processos criativos, técnicos e inicio a percepção para as respostas de minhas perguntas, ao mesmo tempo acionei minha mulher-dia-economista e especialista em elaboração de projetos econômicos para emprestar à arte seus conhecimentos. Tudo isto embebido por minha mulher-noturna que se embriagava ao lado dos deuses do teatro. Foi quando percebi que já estava participando ativamente da construção criativa do Grupo de Teatro Palha, o que me subsidiava embasamentos consistentes para a escrita de projetos do mundo das artes.

Agora já fortalecida, acionei minhas mulheres e iniciei uma escrita incessante nesse meu novo saber e consigo, junto com esses artistas e o Grupo de Teatro Palha, emplacar vários projetos em seus mais diversos gêneros, ora como elaboradora de projetos, ora como captadora de recursos, ora como produtora de recursos cênicos e fundamentalmente, como produtora executiva. E com o passar do tempo, o Grupo de Teatro Palha iniciou uma consolidação na cena teatral belenense e brasileira, com um quantitativo de vinte e dois projetos escritos para captação de recursos, seja por meio de Editais de Patrocínio, Premiação e/ou pela utilização dos benefícios das Leis de Incentivo à Cultura. Dezesesseis espetáculos

produzidos ao longo de dezesseis anos de trajetória imbricada no processo criador do Grupo de Teatro Palha, dos quais nove foram produzidos com recursos oriundos de premiações; três produzidos com recursos captados por intermédio das Leis de Incentivo à Cultura; dois produzidos por contratação direta para atender eventos empresariais; três circulações nacionais de espetáculos que garantiram ao Grupo o reconhecimento de suas montagens, além das montagens realizadas pelos componentes do Grupo sem patrocínio e/ou apoio, apenas pelo desejo de fazer e exprimir arte.

Meu nado me levou para o outro lado do rio. Precisava me secar um pouco para entender meu modelar em produtora cultural. Nesta pesquisa detalhei cada um dos dezesseis espetáculos produzidos ao longo desta formação. Uma formação que se deu pelo fazer, pela prática. Modelei-me com uma boa argila tirada do leito dos rios destas bandas, tornei-me uma produtora que exerce atividades complexas que abrange tanto o aspecto do financiamento como a organização de todo o trabalho de realização do espetáculo. Procurei criar as condições materiais para a realização artística de cada projeto que escrevi. Participei desde a gênese do projeto teatral, preocupando-me em descobrir dentro dos elementos constitutivos, os caminhos que deveriam ser seguidos para a construção do projeto de produção para torná-los exequíveis e realizáveis.

Nestes mergulhos e nados uma pausa se faz necessária. Preciso analisar meu devir no mundo das artes. Os conhecimentos que me fizeram produtora cultural são oriundos da área da economia, da elaboração de projetos e da prática com a montagem dos espetáculos do Grupo de Teatro Palha, da Usina de Teatro da UNAMA, do Auto do Círio e outros espetáculos produzidos ao longo de minha trajetória. Prática adotada por tantos outros produtores de Belém do Pará, já que a cidade não possui nenhum curso de formação na área, em função de ser uma profissão nova. De acordo com Vale (2008), a palavra “produção” começou a ser utilizada no contexto cultural brasileiro somente na década de 1960. Até então a profissionalização do produtor dava-se pela prática, pois o aparecimento de cursos específicos data da década de 1980, necessidade que surgiu com a criação das Leis de Incentivo pelo Ministério da Cultura.

Mergulho nas águas da arte e em uma junção de mulher-sol e mulher-lua olho ao meu redor e percebo que a luta diária para produzir teatro requer recursos, organização e uma infraestrutura por menor que seja, não somente para o teatro profissional, mas também para o teatro amador. Porém, o que se percebe é que o produtor é um dos profissionais menos valorizados no campo das artes e, na maioria das vezes, nem é considerado parte do processo criador do espetáculo. O produtor na contemporaneidade deve estar apto a lidar com palavras

de mercado como “venda” e “produto” sem perder de vista a relevância artística do projeto. O setor cultural brasileiro começou a transpassar o fato de ser um sistema de trocas simbólicas, passando a um campo que gera riqueza material. Apesar de ainda hoje não ser de agrado a conexão entre dinheiro e cultura.

Em meus atravessamentos entre arte e economia, percebo que não é mais aceitável a classe artística usar o argumento de que a economia e/ou a administração não servem para cultura ou não são vistas com bons olhos pela classe artística, ou ainda, que os bens culturais não são mercadorias como as outras, pois esta mesma classe quando aprender a lidar com estes conceitos poderá ter autonomia financeira sem servir às leis de mercado, mas as utilizando a seu favor. Aponto que este, entre outros, é o motivo pelo qual a importância da figura do produtor/administrador se sobressai, pois este será o responsável, no grupo, em conhecer e utilizar estes princípios a favor do bem cultural. Pois o retorno financeiro não deve ser visto como algo ruim do capitalismo, mas sim como uma recompensa por um trabalho desenvolvido, que muitas vezes tem qualidade e não é reconhecido pelo mercado.

Nesta pesquisa escrita trago minha experiência como produtora teatral para o contexto da pesquisa, que é o do produtor inserido no teatro de grupo, este produtor é também aquele que defende os interesses relacionados com a dinâmica afetiva deste coletivo. No Grupo de Teatro Palha tornei-me responsável não só por sua gestão, mas também tomando a iniciativa de traçar alternativas para o Grupo, planejando e delineando metas. Trabalhando desde a busca do financiamento até a organização de todo o trabalho, bem como a realização do espetáculo. Assim, criei as condições materiais para a realização dos projetos artísticos do Grupo, atuando como uma produtora criadora que dialoga com o grupo e vai buscar alternativas de sobrevivência para o mesmo.

Uma produtora inserida no teatro de grupo ou grupo de teatro exerce sim o papel de dinamizador do coletivo. Assim, engajei-me no trabalho artístico do Grupo de Teatro Palha e fui buscar alternativas para conviver com as leis de mercado, e não fazer dessas leis a baliza fundamental do trabalho criativo. No trabalho realizado como produtora teatral inserida no teatro de grupo busquei um espaço de autonomia para o Palha, como um teatro de resistência, não permitindo que o mesmo se transformasse em um simples objeto de mercado.

No teatro de grupo, em geral, os seus membros estão sempre ávidos por realizarem longas temporadas e turnês que façam com que seu trabalho ganhe visibilidade e respeito. No entanto, conseguir financiamento para esta prática é difícil. No que depende da política pública nacional, apesar das mudanças e dos esforços da parte do governo, como por exemplo As Leis de Fomento (federais, estaduais e municipais), o Edital Miriam Muniz e Edital da

Petrobrás, ainda falta ao país a aplicação efetiva de uma política pública de cultura consistente, ativa e continuada, com impulsos reformadores, novos espaços, que vá além de uma política populista. Pois, atualmente o governo comemora o sucesso das Leis de Incentivo que a cada dia batem recorde de captação, no entanto, é importante questionar se a aplicação destas quantias realmente ajudou a alcançar as metas e objetivos que estão previstos dentro da política pública de cultura vigente. Uma vez que, através das Leis de Fomento, quem decide o que patrocinar são os setores de marketing das empresas, que acabam por escolher projetos que deem visibilidade a empresa, transformando assim a cultura em mercadoria e/ou publicidade.

A maior dificuldade enfrentada pelos grupos é conseguir um patrocínio de empresas privadas – que funcionam com uma lógica capitalista e desde ponto de vista dialogam com a produção de cultura –, uma vez que o teatro de grupo opera com uma lógica diferente da empresa e espera que esta vise algo além dos resultados imediatos de divulgação.

O produtor teatral deve ser um fomentador da cultura para os diferentes segmentos da sociedade, mostrando através de seu fazer artístico a importância que o teatro pode ter no individual e coletivo. Ele deve procurar abrir espaços para que arte penetre espaços permeáveis do mercado, buscando descobrir formas de convivência, ainda quando estas não sejam harmônicas. Ele precisa estar apto para articular a criação artística com o mercado, mantendo sua essência de produtor teatral no que diz respeito ao vínculo e respeito com o público, e com as particularidades estéticas, éticas e sociais de seu projeto artístico.

O produtor teatral inserido no teatro de grupo não se deixa transformar em um produto. É imprescindível que ele seja um agente criativo e comprometido com o trabalho artístico, e se coloque sempre a serviço primeiramente da arte, para não ser um mero serviço do mercado.

E como seria esse mergulho nas águas turvas nas bandas de cá? Em uma cidade onde poucos Grupos de Teatro conseguem se manter ativos em suas organizações, e a maioria deles sequer tem um produtor inserido em seus processos criativos. Uma cidade que não produz editais de fomento à cultura, nem propõe uma circulação dentro de sua própria Região ou cidade. Onde os artistas ainda vivem de temporadas de quinta-feira a domingo, ou de dias únicos subvencionadas por editais públicos. Onde as Leis de Incentivo, estadual e municipal, não conseguem inspirar confiança nos empresários locais.

Em meus mergulhos me percebo junto com meus pares e o Grupo de Teatro Palha, como sobreviventes, que ao longo de dezesseis anos de trajetória artística, conseguimos manter o Grupo ativo, produzindo espetáculos com o financiamento vindo de Editais de

fomento e/ou captação de recursos, sem nos submetermos às regras do mundo capitalista, mas fazendo da arte nossa bandeira de lutas. Por outro lado, eu como economista e produtora cultural afirmo que o teatro é uma atividade deficitária, pois a sua sobrevivência está condicionada a um sistema de subvenção ou patrocínio de empresas públicas e privadas, sendo este o modelo adotado no Brasil. O que nos coloca em sujeição a distorções das destinações de verbas culturais, a existência de uma “outra cultura” ou do tráfico de influências, as velhas concessões que nos obrigam a fazer nos planos políticos, artísticos e éticos em detrimento da qualidade artística.

As águas desse rio me modelaram e me fizeram um dever. Tornaram-me uma produtora cultural imbricada no processo criativo do Grupo de Teatro Palha, me permitindo uma mais-valia de vida, a partir de uma ressignificação de valor e de conceitos. Mas é possível falar de uma mais-valia de vida inventiva? Aqui ousou ampliar o conceito de Mais-Valia defendida por Marx (1971), que se refere a diferença entre o valor final da mercadoria produzida e a soma do valor dos meios de produção e do valor do trabalho, como base vital ao lucro no sistema capitalista. Neste sentido, ampliar tal categoria conceitual para a dimensão da criatividade é considerar que no campo das artes, sobretudo na dimensão do teatro, é possível e pertinente considerar a existência de uma mais-valia de vida inventiva, aquela que pulsa, vibra, a cada processo artístico criado, a cada espetáculo produzido. Aqui, a categoria da mais-valia inventiva se distancia da dimensão do lucro do capital e se aproxima efetivamente da satisfação na realização da arte, naquela que toca, afeta e transforma quem produz e quem dela se alimenta.

Neste momento saio das águas que mergulhei durante todo o processo dessa escrita revigorada. Não sou a mesma, agora me enxergo plena, preta de ideias e novas potencialidades. Sou dona de meus sonhos, projetos e devaneios. Hoje ando de mãos dadas com Paulo e com o Teatro. Tornei-me fruto de uma geração de produtores formados na prática, para quem a paixão pelo teatro supera qualquer formação e convencida de que os produtores devem ser, sobretudo, pessoas de teatro e foi o que me tornei!

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Antologia Poética**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2006.
- ANDRADE, Claudia Castro de. A Fenomenologia da Percepção a partir da Autopoieses de Humberto Maturana e Francisco Varela. **Griot – Revista de Filosofia**, v. 6, n. 2, dezembro/2012, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).
- AVELAR, Rômulo. **O avesso da cena: notas sobre produção e gestão cultural**. 2. ed. Belo Horizonte: DUO Editorial, 2010.
- _____. Travessia e fronteiras: saberes de vida e arte. In: HISSA, Cássio E. Viana. **Conversações de Artes e de Ciências**. Belo Horizonte: UFMG, 2011.
- BACHELARD, Gaston. **A Água e os Sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria**. Tradução: Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- _____. **A Chama de uma Vela**. Tradução: Glória de Carvalho Lins. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil S/A, 1989.
- _____. **A poética do devaneio**. Tradução: Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- _____. **O Direito de Sonhar**. Tradução: José Américo Motta Pessanha, Jacqueline Raas, Maria Lúcia de Carvalho Monteiro, Maria Isabel Raposo. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil S.A., 1994.
- BARBA, Eugenio. **Além as Ilhas Flutuantes**. Tradução: Luis Otávio Burnier. São Paulo – Campinas: Editora Hucitec – Editora da UNICAMP, 1991.
- BARBOSA, Raquel Lazzari Leite; PINAZZA, Mônica Appezzato (Orgs.). **Modos de narrar a vida: cinema, fotografia, literatura e educação**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010. 216 p. (Série Artes de Viver, conhecer e formar).
- BARROS, Manoel de. **Menino do mato**. 1. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.
- _____. O apanhador de desperdícios. In: PINTO, Manuel da Costa. **Antologia comentada da poesia brasileira do século 21**. São Paulo: Publifolha, 2006.
- BORBA FILHO, Hermílio; PAIVA, B. **Cartilhas de Teatro: História do Espetáculo**. Volume I. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro (MEC), 1969.
- CAMÕES, Luís de. **Sonetos**. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000164.pdf>>. Acesso em: 15 out. 2017.
- CARREIRA, André. Diversidade e Renovação do Teatro no Brasil. **Revista de Teatro do Galpão Cine Horto – Sub Texto**, Belo Horizonte, n. 4, p. 9-11, nov. 2007.
- _____. Teatro de Grupo: a busca de identidades. **Revista de Teatro do Galpão Cine Horto – Sub Texto**, Belo Horizonte, n. 5, p. 11-20, dez. 2008.

_____. Teatro de Grupo: conceitos e busca de identidade. In: **Anais do III Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas**. Florianópolis, 08 a 11 de outubro de 2003, Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas – ABRACE, 2003.

_____. **Teatro de grupo e a noção de coletivo criativo**. GT - HISTÓRIA DAS ARTES DO ESPETÁCULO. Disponível em: <<http://www.portalabrace.org/vicongresso/territorios/>>. Acesso em: 15 mai. 2015.

CHAUÍ, Marilena. **Convite à filosofia**. São Paulo: Ática, 1994.

COSTA, Iná Camargo. Teatro de Grupo contra o deserto do mercado. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 9, n. 15, p. 17-29, jul.-dez. 2007.

DUQUE-ESTRADA, Elizabeth Muylaert. **Devires autobiográficos: a atualidade da escrita de si**. Rio de Janeiro: NAU/Editora PUC-Rio, 2009.

FÉRAL, J. **Além dos limites – teoria e prática do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FERREIRA, Encarnación Alvarez. **Dicionário de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos Bachelardianos**. Londrina: Educal, 2013.

FONSECA, Tânia Mara Galli; NASCIMENTO, Maria Lívia do; MARASCHIN, Cleci (Orgs.). **Pesquisar na diferença: um abecedário**. Porto Alegre: Sulina, 2012. 261 p.

FURTADO, Paulo Roberto Santana. **GRUPO DE TEATRO PALHA: Trajetória e Identidade Teatral**. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2015.

GARCIA, Breno Filo Creão de Sousa. **Do movimento Fugitivo ao Criador – A Metodologia Elemental Aplicada à Minha Pesquisa Poética**. Artigo apresentado à disciplina Movimento Criador, do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA.

GARCIA, Gabriel Cid de. O Devir-Eu de Fernando Pessoa. **Convergência Lusíada**, n. 28, julho - dezembro de 2012. Disponível em: <<https://www.researchgate.net/publication/260122090>>. Acesso em: 20 nov. 2016.

HISSA, Cássio E. Viana. **Conversações de Artes e de Ciências**. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

JANSEN, Karine. A cena na Amazônia paraense. **Revista de Teatro do Galpão Cine Horto – Sub Texto**, Belo Horizonte, n. 4, p. 9-11, nov. 2007.

KOUDELA, Ingrid Dormien; ALMEIDA JUNIOR, José Simões de (Orgs.). **Léxico de pedagogia do teatro**. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

LEITE, Martha Dias da Cruz; SILVA, Eusébio Lobo da. A verdade teatral em Stanislavski e Peter Brook: uma análise comparativa do conceito de verdade. **Artefilosofia**, Ouro Preto, n. 2, p. 156-169, jan. 2007. Disponível em: <http://www.raf.ifac.ufop.br/pdf/artefilosofia_02/artefilosofia_02_04_teatro_02_martha_dias_cruz_leite.pdf>. Acesso em: 20 nov. 2016.

LIMA, Antonio Balbino Marçal (Org.) A relação sujeito e mundo na fenomenologia de Merleau-Ponty. In: **Ensaio sobre fenomenologia**: Husserl, Heidegger e Merleau-Ponty. [online]. Ilhéus, BA: Editus, 2014, p. 77-102. Disponível em: <<http://books.scielo.org>>. Acesso em: 21 mai. 2017.

MACHADO, Fernando da Silva. Diurno e noturno no pensamento de Gaston Bachelard. **Cadernos de Filosofia**, Volume 7, n. 13, jan-jun, 2016.

MAGALDI, Sábato. Surge o TBC. In: GUZIK, Alberto; PEREIRA, Maria Lúcia. **Dionysos**: Teatro Brasileiro de Comédia. SENAC – FUNARTE/Serviço Nacional de Teatro, nº. 25 setembro de 1980.

_____; VARGAS, Maria Theresa. **Cem anos de teatro em São Paulo**. 2. ed. São Paulo: SENAC, 2001.

MALLMANN, Maria Izabel. **Os ganhos da Década Perdida**. Porto Alegre: Edipucrs, 2008.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Ofício de Cartógrafo** – Travessias latino-americanas da comunicação na cultura. Tradução: Fidelina Gonzáles. Revisão Tradução: Renata Pallottini. São Paulo: Ed. Loyola, 2004.

MARX, Karl. **O capital**: crítica da economia política. Livro 1: O processo de produção capitalista. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

MATURANA, Humberto. **A ontologia da realidade**. Organizadores: Cristina Magro, Miriam Graciano e Nelson Vaz. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1997.

_____. **Cognição, ciência e vida cotidiana**. Organização e tradução: Cristina Magro e Victor Paredes. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **A estrutura do comportamento**: precedido de uma filosofia da ambigüidade de Alphonse de Waelhens. Tradução: Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2006. (Tópicos).

_____. **Fenomenologia da Percepção**. Tradução: Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 4. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011. (Biblioteca do Pensamento Moderno).

MESQUITA, Cristiana; PRECIOSA, Rosane. **Um livro de amor**. São Paulo: Dash, 2015.

MIRANDA, Fernanda Chocron. **Cartografia movente**: uma postura de pesquisa em comunicação na Amazônia. 2013. 191 f.: Il.; 30cm. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Instituto de Letras e Comunicação, Programa de Pós-Graduação Comunicação, Cultura e Amazônia, Universidade Federal do Pará, 2013.

MOISÉS, Massaud. **Fernando Pessoa**: o espelho e a esfinge. 3. ed. revista e aumentada. São Paulo: Editora Cultrix, 1998.

MOREIRA, Eidorfe. **Ideias para uma concepção geográfica da vida**. Belém: Prefeitura Municipal de Belém, 2012.

MOREIRA, Marco Antônio. A Epistemologia de Maturana. **Ciência & Educação**, v. 10, n. 3, p. 597-606, 2004.

OLIVEIRA, Thiago Ranniery Moreira de; PARAISO, Marlucy Alves. Mapas, dança, desenho: a cartografia como método de pesquisa em educação. **Revista Pro-Posições**, v. 23, n. 3, p. 159-178, Set./Dez. 2012.

PAREYSON, Luigi. **Os Problemas da estética**. Tradução: Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Tradução: J. Guinsburg, Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PELBART, Peter Pál. **A nau do tempo-rei: sete ensaios sobre o tempo da loucura**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1993.

PELÚCIO, Chico. **O teatro de grupo no Brasil no final do séc XX**. Disponível em: <<http://www.culturaemercado.com.br/pontos-de-vista/o-teatro-de-grupo-no-brasil-no-final-do-sec-xx/>>. Acesso em: 03 nov. 2017.

PESSÔA, André Vinícius. Gaston Bachelard e a imaginação material e dinâmica. **Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC**, realizado na USP em 2008. Disponível em: em: <<http://andreviniciuspessoa.blogspot.com.br/2008/08/gaston-bachelard-e-pedagogia-da.html>>. Acesso em: 17 nov.. 2016.

PESSOA, Fernando. **Livro do desassossego**. Por Bernardo Soares. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

_____. **Na floresta do alheamento**. Arquivo Pessoa. Disponível em: <<http://arquivopessoa.net/textos/1949>>. Acesso em: 30 abr. 2017.

_____. **Obra poética de Fernando Pessoa**. Volumes I e II. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2016.

_____. **O marinheiro: drama estático em um quadro**. Introd. de Petrus. Porto: Arte e Cultura, (D.L. 1966). – VII, 52 p.

_____. **Poesias**. Fernando Pessoa. Nota explicativa de João Gaspar Simões e Luiz de Montalvor. Lisboa: Ática, 1942 (15. ed. 1995): 97.

PINO, Claudia Amigo. **A Ficção da Escrita**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

PRADO, Décio de Almeida. **História Concisa do Teatro Brasileiro 1570 – 1908**. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

_____. **O teatro brasileiro moderno**. Rio de Janeiro: Perspectiva, 1996.

RAMOS, A. G. **A nova ciência das organizações**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1989.

_____. Grupos de teatro no Brasil: convergências e divergências. **Revista de Teatro do Galpão Cine Horto – Sub Texto**, Belo Horizonte, n. 5, p. 31-36, dez. 2008.

REVERBEL, Olga. **Teatro: uma síntese em atos e cenas**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental: Transformações Contemporâneas do Desejo**. 2. ed. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2016.

_____. **Pensamento, corpo e devir**. Uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico. Palestra proferida no concurso para o cargo de Professor Titular da PUC/SP, realizado em 23/06/93, publicada no Cadernos de Subjetividade, v.1 n. 2: 241-251. Núcleo de Pesquisa da Subjetividade, Programa de Estudos Pós Graduated de Psicologia Clínica, PUC/SP. São Paulo, set./fev. 1993.

ROUSSEAU, Jean Jaques. **Confissões I, II**. Tradução: Fernando Lopes Graça. Lisboa: Portugália, 1988.

SEEMANN, Jörn. **Tradições Humanísticas na Cartografia e a Poética dos Mapas**. Disponível em: <http://www.academia.edu/1952877/Tradi%C3%A7%C3%B5es_Humanistas_na_Cartografia_e_a_Po%C3%A9tica_dos_Mapas>. Acesso em: 17 jun. 2017.

SENECA, Lúcio Aneu. **Cartas a Lucílio**. Lisboa: Gulbenkian, 2009.

SOUZA, Elizeu Clementino de (Org.). **Autobiografias, histórias de vida e formação: pesquisa e ensino**. Prefácio: Maria Helena Menna Barreto Abrahão. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006.

SOUZA, Yorrana P. Maia de. **CARTOGRAFIA DE SI: o processo de criação através dos territórios particulares e compartilhados no Instagram**. 11^o P&D Design – Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design. Blucher Design Proceedings. Novembro de 2014. Número 4. Volume 1. Gramado – RS.

STANISLAVSKY, Constantin. **A construção da personagem**. Tradução: Pontes de Paula Lima. 10. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

_____. **A preparação do ator**. 14. ed. Tradução: Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

VALE, Flávia Janiaski. **Produção e gestão no teatro de grupo como projeto de construção de autonomia**. Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado de Santa Catarina – UESC, Florianópolis, SC, 2008.

VILHENA, Deolinda Catarina França de. **Produção Teatral: da prática à teoria a sistematização de uma disciplina**. Comunicação apresentada no V ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Faculdade de Comunicação/UFBa, Salvador-Bahia-Brasil. 27 a 29 de maio de 2009.