



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

Valéria Frota de Andrade

**COM A CARA LAVADA E A MALA NAS COSTAS:
Memórias e Identidades na Trajetória do Usina
Contemporânea de Teatro (1989-2011)**

**BELÉM
2012**



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

Valéria Frota de Andrade

**COM A CARA LAVADA E A MALA NAS COSTAS:
Memórias e Identidades na Trajetória do Usina
Contemporânea de Teatro (1989-2011)**

Dissertação apresentada à banca examinadora do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará, como exigência para o exame de qualificação do Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes, sob a orientação do Prof. Dr. Agenor Sarraf Pacheco e coorientação da Profª Drª Ana Karine Jansen de Amorim.

**BELÉM
2012**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca Universitária do ICA/UFPA

Andrade, Valéria Frota de

Com a cara lavada e as malas nas costas: memórias e identidades na trajetória do Usina Contemporânea de Teatro (1989/2011) / Valéria Frota de Andrade. Orientador Prof. Dr. Agenor Sarraf Pacheco e Coorientadora Prof^a Dr^a Ana Karine Jansen de Amorim. 2012.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Pará, Programa de Pós-Graduação em Artes, 2012.

1. Teatro – Pará - História. 2. Usina Contemporânea de Teatro – Belém - Pará. 3. Teatro – identidade social. I. Título.

CDD - 22. ed. 792.098115



**INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
CURSO DE MESTRADO ACADÊMICO 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 oito (28) dias do mês de junho do ano de dois mil e doze (2012), as dez (10) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Curso de Mestrado em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se em Sessão Pública, no Auditório da ETDUFPA/UFPA, sob a presidência do orientador professor doutor Agenor Sarraf Pacheco 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 **Valéria Frota de Andrade**, intitulada ***COM A CARA LAVADA E A MALA NAS COSTAS: Memórias e Identidades na Trajetória do Usina Contemporânea de Teatro (1989-2011)***, perante a Banca Examinadora, constituída de acordo com o prescrito no parágrafo único do Artigo 59 do Regimento acima mencionado, pelos professores doutores, Agenor Sarraf Pacheco, Ana Karine Jansen de Amorim, Wladilene Lima de Souza e Aldrin Moura Figueiredo do Programa de Pós Graduação em História-PPGH/UFPA. Dando início aos trabalhos, o professor doutor Agenor Sarraf Pacheco, passou a palavra à mestranda, que apresentou o sumário da 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 **Excelente**, com distinção e recomendação de publicação integral da referida Dissertação. Esta aprovação do trabalho final pelos quatro membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pela mestranda, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, o professor doutor Agenor Sarraf Pacheco, 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. Belém-Pa, 28 de junho de 2012.

Prof. Dr. Agenor Sarraf Pacheco _____

Profa. Dra. Ana Karine Jansen de Amorim _____

Profa. Dra. Wladilene Lima de Souza _____

Prof. Dr. Aldrin Moura Figueiredo _____

Valéria Frota de Andrade _____

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 _____

RESUMO

Esta dissertação aborda a trajetória do grupo Usina Contemporânea de Teatro, criado em Belém do Pará em 1989, e que até hoje ainda desponta como um dos mais atuantes da cena teatral paraense. Com origem no movimento político estudantil, o grupo ocupou as ruas e centros comunitários, agregando, posteriormente, outras linhas de trabalho, como o teatro de animação e o teatro multimídia, em um contínuo processo de coautoria. A partir dos depoimentos de alguns dos seus fundadores, e dos mais diversos documentos impressos e imagéticos, a pesquisa explora a memória como possibilidade de reconstituir e atualizar vivências passadas, traduzindo aspectos de identidade do grupo sob a perspectiva metodológica da História Oral e da Análise de Documentos Escritos e Visuais. Tópicos da teoria do teatro são utilizados na abordagem dos espetáculos, e os conceitos de estrutura de sentimentos, de Raymond Williams, e de convívio teatral, de Jorge Dubatti, dão suporte à compreensão de que o Usina tem sua existência baseada em uma teia de relações de afetos, tensões e superações, configurando-se como um coletivo no qual os vínculos pessoais estiveram sempre na raiz dos processos criativos.

PALAVRAS-CHAVE: Usina Contemporânea de Teatro; Memória; Identidade; Estrutura de Sentimento; Convívio Teatral.

ABSTRACT

This dissertation study the trajectory of the group Usina Contemporânea de Teatro, established on 1989 in Belém, and that even today still stands out as one of the most active in theater scene of Pará. Originated in the student political movement scene, the group occupied the streets and community centers, adding later, other lines of work, like animation theater and multimedia theatricals in a continuous co-authorship process. The research explores the group memory using the testimonies of some of its founders, and various documents and images, to restore and update past experiences, reflecting aspects of group identity from methodological Oral History and Analysis perspective. Topics of theater theory are used in the approach of the group experiences, and the concepts from structure of feeling, by Raymond Williams, and convivial theater, by Jorge Dubatti, support the comprehension that Usina has his existence based on a web of relationships affections, configuring the group as a collective in which personal ties have always been at the root of creative processes.

KEYWORDS: Usina Contemporânea de Teatro; Memory; Identity; Structure of Feeling; Gathering Theatre.

Dedico este trabalho a todos os que fazem ou fizeram parte do Usina Contemporânea de Teatro, sem os quais essa história não existiria. Ao meu pai (*in memorian*), que me apresentou aos palcos e segue sendo minha maior inspiração, e a Beto Paiva (*in memorian*), pela alegria do encontro.

AGRADECIMENTOS

À Universidade Federal do Pará (UFPA) e Instituto de Ciências da Arte (ICA);

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES), nas pessoas de Afonso Medeiros e Wânia Contente;

Aos professores do mestrado: Ana Flávia Mendes, Agenor Sarraf, Áureo de Freitas, Cesário Augusto Pimentel, João de Jesus Paes Loureiro, Karine Jansen e Wlad Lima;

Aos meus colegas de mestrado (Turma 2010/ 02), em especial aos professores da Escola de Teatro e Dança da UFPA, Alberto Silva Neto, Beto Benone, Cláudia Palheta e Walter Chile, por dividirem as pesquisas, as angústias e conquistas;

Aos professores Aldrin Figueiredo, Agenor Sarraf, Karine Jansen e Wlad Lima pelas preciosas observações no momento da qualificação;

A todos os colegas professores da Escola de Teatro e Dança da UFPA;

À Rosemarie Costa, pela colaboração na normalização do trabalho;

Ao Prof. Dr. Agenor Sarraf, pela dedicada e competente orientação, sempre em frutífero diálogo;

À Prof. Dr^a Karine Jansen, pela coorientação atenta e pela amizade;

A todos os amigos, pelo apoio e incentivo, em especial Adriana Cruz e André Barreto,

e muito especialmente,

aos usineiros “narradores”, pela confiança e generosidade que tornaram possíveis este trabalho, por meio das entrevistas e disponibilização de material, e sobretudo pelo encontro que tanto me faz aprender. A eles, minha profunda admiração: Alberto Silva Neto, Anne Dias, Anibal Pacha, Karine Jansen, Leo Bitar, Nando Lima, Wlad Lima e Beto Paiva (*in memoriam*), que se fez presente através de seus belos textos.

Ao meu companheiro Beto Matta, pela compreensão nos muitos momentos de ausência e pelas colaborações constantes nas opiniões,

e ao meu filho Ítalo, por existir.

A todos, muito obrigada.

LISTA DE FIGURAS

P.

FIGURA 1

Integrantes do Arte Usina Contemporânea (Zê Charone, Wlad Lima, Anne Dias, Alberto Silva Neto, Leo Bitar, Beto Paiva, Luiz Carlos Carvalho, Karine Jansen, Nando Lima e Anibal Pacha (1989). Acervo pessoal: Anibal Pacha..... 27

FIGURA 2

Exercício nº 1 em Dorst e Brecht, no Anfiteatro da Praça da República. Beto Paiva, Zê Charone e Karine Jansen. (Anibal Pacha, 1989). Acervo pessoal: Wlad Lima..... 28

FIGURA 3

Exercício nº 1 em Dorst e Brecht, defronte ao Teatro Waldemar Henrique. Karine Jansen, Zê Charone, Beto Paiva e Alberto Silva Neto. (Anibal Pacha, 1989). Acervo pessoal: Wlad Lima..... 30

FIGURA 4

Exercício nº 1 em Dorst e Brecht. Karine Jansen, Zê Charone, Beto Paiva e Leo Bitar. (Anibal Pacha, 1989). Acervo pessoal: Wlad Lima..... 35

FIGURA 5

Os atores Beto Paiva e Karine Jansen no “camarim a céu aberto” da Praça da República. (Anibal Pacha, 1989). Acervo pessoal: Leo Bitar..... 36

FIGURA 6

Beto Paiva e Alberto Silva Neto conferindo o “chapéu”, após apresentação. (Anibal Pacha, 1989). Acervo pessoal: Wlad Lima..... 37

FIGURA 7

Exercício nº 1 em Dorst e Brecht. (Edinaldo Silva, 1989). Acervo pessoal: Wlad Lima..... 40

FIGURA 8

Anibal Pacha, Wlad Lima, Luiz Carlos Carvalho, Anne Dias, Alberto Silva Neto, Karine Jansen, Leo Bitar, Zê Charone, Nando Lima e Beto Paiva..... 41

FIGURAS 9 e 10

Preparação para o *Exercício nº 2 em Arrabal*. Beto Paiva, Alberto Silva Neto e Leo Bitar. (Anibal Pacha, 1989). Acervo pessoal: Wlad Lima..... 46

FIGURA 11

O grupo antes de entrar em cena. Leo Bitar, Alberto Silva Neto, Anne Dias, Beto Paiva, Wlad Lima e Luiz Carlos Carvalho. (Anibal Pacha, 1989). Acervo pessoal: Wlad Lima..... 48

FIGURAS 12 e 13

Exercício nº 1 em Dorst e Brecht, no Anfiteatro da Praça da República. (Anibal Pacha, 1989). Acervo pessoal: Wlad Lima..... 56

FIGURA 14

Karine Jansen na cena final do espetáculo *Urbanidades*. (Edson Ronaldo Nascimento, 1992). Acervo pessoal da atriz..... 57

FIGURA 15

Exercícios nº 1, 2 e 3. (Anibal Pacha, 1989). Acervos pessoais: Wlad Lima e Leo Bitar..... 70

FIGURA 16

Exercício nº 2 em Arrabal, na Praça da República. (Anibal Pacha, 1989). Acervo pessoal: Wlad Lima..... 76

FIGURA 17

Exercício nº 1 em Dorst e Brecht. Alberto Silva Neto, Zê Charone, Beto Paiva e Karine Jansen. (Edinaldo Silva, 1989). Acervo pessoal: Wlad Lima..... 78

FIGURA 18

Exercício nº 1 em Dorst e Brecht. Karine Jansen (ao fundo), Alberto Silva Neto e Beto Paiva. (Anibal Pacha,1989). Acervo pessoal: Wlad Lima..... 79

FIGURA 19

Folder de divulgação do *Exercício nº 2 em Arrabal*. (1989). Acervo pessoal: Leo Bitar..... 80

FIGURAS 20 e 21

Exercício nº 2 em Arrabal, na Praça da República. Leo Bitar, Anne Dias, Luiz Carlos Carvalho, Beto Paiva, Karine Jansen e Alberto Silva Neto. (Anibal Pacha,1989). Acervo pessoal: Leo Bitar..... 81

FIGURAS 22 e 23

Wlad Lima e Anne Dias. (Aníbal Pacha, 1989). Acervo pessoal: Wlad Lima..... 83

FIGURA 24

Exercício nº 3, na Praça da República. Neto Nascimento e Leo Bitar. (Anibal Pacha, 1989). Acervo pessoal: Leo Bitar..... 87

FIGURAS 25 e 26

Anjos sobre Berlim. Anne Dias e Alberto Silva Neto, com a plateia ao fundo. Imagem do vídeo exibido no monitor de televisão. Alberto Silva Neto, Anne Dias, Beto Paiva, Cláudio Melo e Oriana Bitar. (Anibal Pacha,1990). Acervo pessoal: Leo Bitar..... 89

FIGURA 27

Anjos sobre Berlim. Atores e público no palco do Teatro Margarida Schivasappa. Jornal O Liberal (09/junho/1990). (Flavya Mutran). Acervo pessoal: Beto Paiva..... 90

FIGURA 28

Farsas medievais. Roger Paes e Luiz Carlos Carvalho no episódio *O Pastelão e a Torta*. Jornal dos Bairros (16/janeiro/1991). (Paulo Amorim). Acervo pessoal: Beto Paiva..... 92

FIGURA 29

Farsas medievais. Karine Jansen como a “mulher braba”. (Anibal Pacha, 1990). Acervo pessoal: Leo Bitar..... 93

FIGURAS 30 e 31

Virando ao Inverso. Andréia Rezende manipulando o Mago. Dênis Moreira na cena com Francisca. (Anibal Pacha,1990). Acervo pessoal: Leo Bitar..... 96

FIGURA 32

Virando ao Inverso. Beto Paiva e Dênis Moreira manipulando o Gordinho. (Alberto Bitar, 1990). Acervo pessoal: Leo Bitar..... 97

FIGURAS 33 e 34

Nando Lima em ensaio do espetáculo *Leão Azul*. (Anibal Pacha,1991). Acervo pessoal: Nando Lima..... 101

FIGURA 35

The Hall. Os atores Paulo Ricardo Nascimento, Olinda Charone, Sônia Nascimento, Lázaro Edwiges e Vanda Bandeira em fotos de divulgação do espetáculo. (Jorane Castro, 1991). Acervo pessoal: Nando Lima..... 103

FIGURA 36

Elenco em cena de *The Hall*. Jornal O Liberal (11/julho/1991). Acervo pessoal: Beto

Paiva.....	104
FIGURAS 37 e 38	
<i>The Hall</i> . Vanda Bandeira, Paulo Ricardo Nascimento, Olinda Charone e Lázaro Edwiges. <i>Jornal dos Bairros</i> (11/julho/1991) e <i>Jornal O Liberal</i> (11/julho/1991). Acervo pessoal: Beto Paiva.....	105
FIGURAS 39 e 40	
<i>À Deriva</i> . O boneco Próspero, e Ferdinando e Miranda, manipulados por David Matos e André Batista. (Alberto Bitar,1992). Acervo pessoal: Leo Bitar.....	107
FIGURA 41	
<i>À Deriva</i> . Emiliana Moraes, David Matos e André Batista. (Alberto Bitar,1992). Acervo pessoal: Leo Bitar.	109
FIGURAS 42, 43 e 44	
Karine Jansen em ensaio de <i>Urbanidades</i> . (Edson Ronaldo do Nascimento, 1992). Acervo pessoal da atriz.....	111
FIGURAS 45 e 46	
<i>Primeiro milagre do menino Jesus</i> . Alberto em cenas com o boneco de Jesus recém-nascido e menino com o cavalinho de pau. (Lila Bemerguy,1993). Acervo pessoal do ator.....	113
FIGURA 47	
<i>Primeiro milagre do menino Jesus</i> . Alberto Silva Neto e Cláudio Melo na remontagem em 1998. (Lila Bemerguy,1998). Acervo pessoal da pesquisadora.....	114
FIGURA 48	
Nando Lima em cena de <i>Cal</i> . (Alexandre Sequeira, 1993). Acervo pessoal: Nando Lima.....	116
FIGURA 49	
<i>Cal</i> . Dênis Moreira e Leo Bitar. (Alexandre Sequeira, 1993). Acervo pessoal: Nando Lima.....	117
FIGURAS 50 e 51	
Nando Lima em <i>Cal</i> . (Alexandre Sequeira, 1993). Acervo pessoal: Nando Lima.....	118
FIGURA 52	
<i>Fausto</i> . Valéria Andrade e Beto Paiva como Mefisto e Hanswurt. (Walda Marques,1993). Acervo pessoal da pesquisadora.....	120
FIGURA 53	
<i>Fausto</i> . Valéria Andrade manipulando a Duquesa. (Walda Marques,1994). Acervo pessoal da pesquisadora.....	121
FIGURA 54	
O boneco Fausto. (Octavio Cardoso, 1993). Acervo pessoal da pesquisadora.....	121
FIGURA 55	
A cigarra Carmen e Don José, o formigão. <i>Jornal O Liberal</i> (24/abril/1994). (Marcos Nascimento,1994).).....	123
FIGURA 56	
<i>Ao Luar...</i> Beto Paiva como Arlequim, em apresentação no <i>hall</i> do Centur. (Elza Lima, 1994). Acervo pessoal da pesquisadora.....	125
FIGURA 57	

Aquecimento do elenco de *A vida é sonho*, conduzido por Ricardo Risuenho, no antigo teatro São Cristóvão. (Lila Bemerguy, 1997). Acervo pessoal da pesquisadora..... 129

FIGURA 58

A vida é sonho. Karine Jansen, Anne Dias, Adriano Barroso, Valéria Andrade e Alberto Silva Neto, em ensaio no Teatro Margarida Schivasappa. (Lila Bemerguy, 1997)..... 130

FIGURA 59

Alberto Silva Neto em *Primeiro milagre do menino Jesus*, na cena em que interpreta Maria com o menino no colo. (Lila Bemerguy, 1998). Acervo pessoal da pesquisadora..... 132

FIGURAS 60 e 61

O filhote de elefante na Praça do Carmo. Karine Jansen, Alberto Silva Neto, Anne Dias (atrás da cortina), Valéria Andrade e Wlad Lima. (Lila Bemerguy, 1989). Acervo pessoal da pesquisadora..... 132

FIGURAS 62 e 63

Cenas da primeira versão de *Sombra a l'ombre*. (Alexandre Sequeira, 2000). Acervo Pessoal: Nando Lima..... 133

FIGURA 64

Nando Lima, em cena de *Leve Barato*. (Oriana Bitar, 2002). Acervo pessoal: Nando Lima. 134

FIGURA 65 e 66

O pássaro de fogo do meu coração. Marcelo Brito, Maridete Daibes e Jorge Cunha. (André Mardock, 2004). Acervo pessoal: Nando Lima..... 136

FIGURAS 67

Cena de *O pássaro de fogo do meu coração* no Teatro Waldemar Henrique. (André Mardock, 2004). Acervo pessoal: Nando Lima..... 136

FIGURAS 68 e 69

Apresentação de exercício do *Tambor de Água*, no Instituto de Artes do Pará (IAP). Walter Freitas e Alberto Silva Neto. (Octavio Cardoso, 2004). Acervo pessoal: Alberto Silva Neto..... 139

FIGURAS 70, 71 e 72

Cenas de *80 já era!*, no Instituto de Artes do Pará (IAP). (André Mardock, 2005). Acervo pessoal: Nando Lima..... 140

FIGURA 73

Disposição cênica de *Parésqui* na sala de ensaio do Instituto de Artes do Pará (IAP). (André Mardock, 2006). Acervo pessoal da pesquisadora..... 144

FIGURA 74 e 75

Parésqui. Valéria Andrade e Nani Tavares, no Instituto de Artes do Pará. (André Mardock, 2006). Acervo pessoal da pesquisadora..... 145

FIGURAS 76 e 77

Cenas de *Frozen*, no U.Porão. Pauli Banhos, Leo Bitar, Pedro Olaia e Andréia Rezende. (Alberto Bitar, 2006). Acervo pessoal: Nando Lima..... 147

FIGURA 79

Ágora Mandrágora ou Santa Maria do Grão Agora, na Praça da República. (Alberto Bitar, 2009). Acervo pessoal da pesquisadora..... 149

FIGURA 80

Ágora Mandrágora ou Santa Maria do Grão Agora na Praça da República. (Alberto Bitar,

2009). Acervo pessoal da pesquisadora.....	150
--	-----

FIGURA 81

Ensaio de <i>Eutanázio e o princípio do mundo</i> , no IAP – Instituto de Artes do Pará. (André Mardock, 2010).....	153
---	-----

FIGURAS 82, 83 e 84

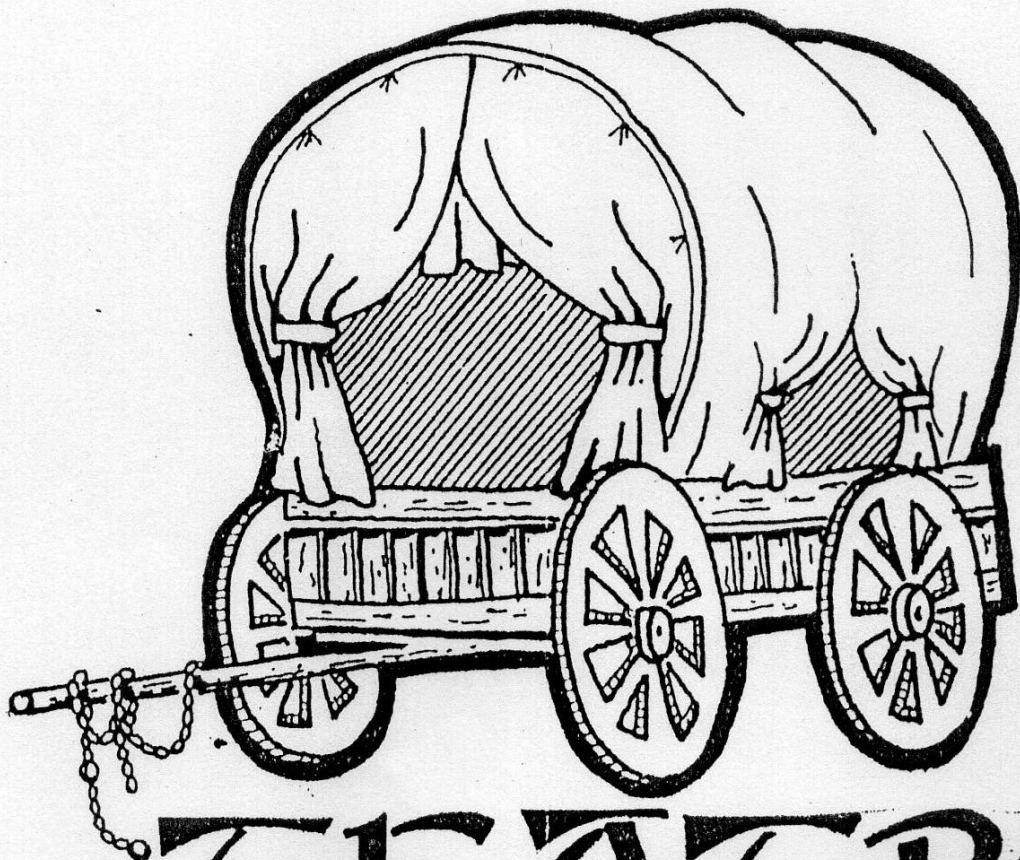
<i>Eutanázio e o princípio do mundo</i> . Milton Aires, Valéria Andrade, Vandiléia Foro e Nani Tavares (André Mardock, 2010). Acervo pessoal da pesquisadora.....	153
---	-----

SUMÁRIO

	P.
1. INTRODUÇÃO.....	17
2. NARRADORES E NARRATIVAS.....	29
2.1 AS ORIGENS: <i>SURGIREMOS DO NADA, NUS COM A CARA LAVADA E A MALA NAS COSTAS.</i>	29
2.2 O TEATRO NA RUA: <i>O SOL É NOSSO TOLDO, NOSSO PALCO É A PRAÇA.</i>	37
2.3 OS NARRADORES E SUAS IDENTIDADES: <i>NÓS SOMOS MAIS QUE CINCO. SOMOS VÁRIOS EM ÚNICOS.</i>	42
2.4 O CONVÍVIO TEATRAL.....	54
2.5 A ESTRUTURA DE SENTIMENTOS NO USINA.....	59
2.6 O TEATRO DE GRUPO.....	65
3. TEIAS DA CRIAÇÃO E DA MEMÓRIA: ESPETÁCULOS E POÉTICAS....	77
3.1 PRIMEIRA FASE (1989): <i>ESTAMOS NOS LARGOS, NAS CHUVAS, EM ATOS.</i>	77
3.1.1 Exercício nº 1 em Dorst e Brecht.	78
3.1.2 Exercício nº 2 em Arrabal.	81
3.1.3 Exercício nº 3.	84
3.2 SEGUNDA FASE (1990 a 1996): <i>VÁRIOS MOMENTOS, VÁRIOS LUGARES, NÓS SOMOS UM BARALHO – OS NÚCLEOS DE CRIAÇÃO.</i>	88
3.2.1 Anjos sobre Berlim.	89
3.2.2 Farsas medievais.	92
3.2.3 Virando ao Inverso.	95
3.2.4 Leão Azul.	101
3.2.5 The Hall.	102
3.2.6 À Deriva.	106
3.2.7 Urbanidades.	110
3.2.8 Primeiro milagre do menino Jesus.	112
3.2.9 Cal.	115
3.2.10 Fausto.	118
3.2.11 Quando as formigas não pensam na barriga.	122
3.2.12 Ao Luar.	124

3.2.13 Quarteto.....	125
3.3 SERÁ A VIDA, SONHO?.....	127
3.3.1 A Vida é Sonho.....	127
3.3.2 Primeiro milagre do menino Jesus e O filhote de elefante.....	131
3.4 INTERFACES: SONS, SOMBRAS E CORES - A CENA IMAGÉTICA DE NANDO LIMA (2000 - 2004).....	132
3.5 OUTROS TEMPOS. NOVOS PROJETOS (2004 - 2010).....	138
3.5.1 Tambor de água.....	138
3.5.2 80 já era!.....	140
3.5.3 Parésqui.....	142
3.5.4 Frozen.....	146
3.5.5 Ágora Mandrágora ou Santa Maria do Grão Agora.....	148
3.5.6 Eutanázio e o princípio do mundo.....	151
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	155
LISTA DE FONTES.....	162
REFERÊNCIAS.....	164
APÊNDICE - Quadros e gráficos.....	169
1. Dramaturgia.....	169
2. Espaços.....	170
3. Encenadores.....	171
4. Linha do tempo dos espetáculos.....	172
ANEXO A - Programas e cartazes	173
ANEXO B - Rastros da criação: desenhos e esboços.....	178
ANEXO C - De outras cenas e do afeto.....	179

USINA CONTEMPORÂNEA DE



TEATRO

1. INTRODUÇÃO

Teatro Margarida Schivasappa, no Centur – Belém, Pará. Ali assisti, em 1991, um espetáculo diferente de tudo o que já havia visto: *Virando ao Inverso*. Lembro de ter ficado encantada com a delicadeza das pequenas histórias contadas sem uma palavra sequer. Era mágica a cena na qual dois atores vinham até a plateia manipulando um boneco; as pessoas pareciam tocadas profundamente pela “alma” daquele ser feito de massa de polvilho.

Entre momentos sublimes e outros cheios de alegria, cinco atores vestidos de palhaço envolviam o público de crianças e adultos em uma poesia primorosa. Eram os primeiros passos do grupo na experimentação com bonecos. Do meu lugar na plateia, não imaginava fazer parte da sua história dois anos depois. História que agora me proponho a contar através deste trabalho; não conseguiria fazê-lo, contudo, sem rememorar minha própria trajetória, e de como um dia ela cruzou com a trajetória do Usina Contemporânea de Teatro, a fim de explicitar as razões que me levaram à escolha desses sujeitos de pesquisa.

Do encantamento inicial como espectadora até hoje, foram inúmeras descobertas, inquietações, alegrias, realizações, conflitos, sonhos, tentativas, tristezas, perdas, frustrações e, acima de tudo, encontros. Encontros de trabalho, mas, sobretudo, encontros que renderiam sólidas amizades. Logo eu, que morava em Belém há apenas um ano, e ainda procurava “a minha turma”. Na condição de integrante do grupo, insiro-me também nessa teia em que criações foram urdidas e relações firmadas para a vida.

Acaso ou não, sempre acreditei nesse movimento do universo nos fazendo esbarrar em pessoas que se tornam determinantes para o caminho a ser seguido. Um desses encontros, quando morava no Maranhão, me trouxe até Belém, onde decidi morar sem mesmo conhecer a cidade.

Filha de nordestinos, nasci em São Paulo, numa das idas e vindas dos meus pais entre o Ceará e a capital paulista, e lá permaneci até os dezessete anos, quando eles novamente se mudaram. Não é exagero dizer que o teatro esteve na minha vida desde o berço. Meu pai, Valter Rocha de Andrade, foi poeta, escritor, comunista, militante político, ator e diretor de teatro. Fez de mim, a primeira dos três filhos, uma ouvinte privilegiada das peças e poesias que costumava ler ao meu lado, ainda bebê.

Valtinho - como era chamado pelos muitos amigos - foi, acima de tudo, um bravo lutador; pela sobrevivência, quando, aos dezenove anos tentava escapar da miséria levando os pais e mais oito irmãos para São Paulo; pelas causas em que acreditava, militante leal e fervoroso do “partidão”; e pelo teatro, quando fundava, com alguns amigos, o Teatro Casarão, grupo que entre 1967 e 1972, manteve a proposta de um teatro popular, montando mais de quarenta peças e abrindo espaço, em sua sede, na Av. Brigadeiro Luís Antonio, na capital do Estado, para a música, poesia e artes plásticas. Em livro publicado em 2004, pouco antes de falecer, ao perder a derradeira luta para o Alzheimer, definiu:

Era assim, o Teatro Casarão. Aberto a todas as pessoas e iniciativas. Desejava chegar ao povo, mas não sabia o caminho certo. Achávamos que só com o confronto das várias tendências existentes, poder-se-ia fazer uma opção correta. Era, porém, sobretudo, um teatro jovem, arejado e em evolução constante (ANDRADE, 2004, p. 42).

Se por um lado, esta breve digressão acerca da história de um grupo, como tantos outros ignorados até mesmo pela gente de teatro, reafirma a necessidade de se escrever sobre as experiências compartilhadas sob o risco de desconhecer o passado, por outro me remete ao Usina, grupo que também nasceu desejando chegar ao povo, trilhando, para isso, caminhos diferentes.

Voltando ao meu percurso, reflito o quanto essa questão do coletivo já se fazia presente há muito tempo, atravessando minha existência. Aos dez anos de idade, ingressei num grupo de crianças e adolescentes chamado *Os 16 meninos da 13 de maio*, no qual permaneci por sete anos. Dirigido pela atriz e bailarina Penha Pietra's, o grupo foi uma escola na qual eu e muitos outros jovens tivemos contato com a dança, o canto e a capoeira. Em São Paulo, fiz algumas participações em televisão e cinema. Em 1986, durante a filmagem do longa *Jogo Duro*, de Ugo Giorgetti, conheci o ator paraense Cacá Carvalho¹, através de quem, posteriormente, já em Belém, acabei conhecendo Wlad Lima², que por sua vez, me apresentaria ao Usina.

¹ Ator paraense que conquistou projeção nacional por sua interpretação em *Macunaíma*, espetáculo dirigido por Antunes Filho, em São Paulo, em 1978. Dirigiu espetáculos do grupo Experiência e Cuíra. Desenvolve trabalhos com o diretor italiano Roberto Bacci, no Centro per La Experimentazione de Puntedera, na Itália.

² Atriz, diretora, pesquisadora, cenógrafa e professora da Escola de Teatro e Dança e do PPGArtes na UFPA, fundadora de diversos grupos teatrais da cidade de Belém.

Cheguei à capital paraense em 1990, e no ano seguinte prestei vestibular para o curso de Comunicação Social na UFPA. Em 1992, participei do espetáculo *Hamlet*, com o Grupo de Teatro da UNIPOP e direção da Wlad, que havia saído do Usina Contemporânea de Teatro. No Porão Cultural da UNIPOP, vivi uma experiência transformadora; o convívio intenso com um elenco de vinte pessoas, e com artistas como a Wlad e o Luis Otávio Barata³, fizeram-me ver o teatro sob novas lentes. Neste porão, conheci o Beto Paiva⁴, que não apenas me convidaria para integrar o Usina, como, algum tempo depois, me faria a proposta de partilharmos uma residência. Um primeiro exemplo, para mim, do quanto este grupo veio se constituindo com base em muito afeto, companheirismo e amizade.

Eu, uma estrangeira, experimentando uma experiência diaspórica em solo brasileiro, fui acolhida por um grupo já consolidado, com oito espetáculos em apenas quatro anos. Embora a minha sensação tenha sido a de acolhimento mesmo, Alberto Silva Neto⁵ lembra que reagiu quando Beto sugeriu minha entrada no Usina, questionando e argumentando que uma pessoa de fora poderia trazer problemas. A implicância da época agora foi motivo de riso, ao relembrarmos o episódio.

Inspirada pelo reencontro com vivências passadas, rememoro e busco nos fragmentos pistas para compreendê-las. A intenção é construir uma narrativa oriunda dos vários relatos pessoais, na qual os “usineiros” possam reconhecer um pouco da sua identidade como artistas. Afinal, a construção da identidade se dá através do processo de contar histórias: “Cada um, para existir, conta-se uma história” (MAFFESOLI, 1999, p. 304). Segundo Alistair Thomson, compomos nossas reminiscências - lembranças que são evocadas - para dar sentido à nossa vida passada e presente:

Ao narrar uma história, identificamos o que pensamos que éramos no passado, quem pensamos que somos no presente e o que gostaríamos de ser. As histórias que relembramos não são representações exatas de nosso passado, mas trazem aspectos desse passado e os moldam para que se ajustem às nossas identidades e aspirações atuais (THOMSON, 1997, p. 57).

³ Diretor, dramaturgo, cenógrafo, figurinista, jornalista, artista plástico e um dos mais respeitados encenadores do Pará. Fundou o Grupo Cena Aberta, que atuou entre 1970 e 1990 com espetáculos de grande repercussão. Faleceu em São Paulo em 2006.

⁴ Roberto Paiva foi ator, diretor e jornalista, e aqui será chamado de Beto Paiva, seu nome artístico. Faleceu em Belém, em 1997.

⁵ Ator, diretor e professor da Escola de Teatro e Dança da UFPA (ETDUFPA).

O caráter mutável e relativo da identidade é assinalado também por Maffesoli, ao afirmar que “o eu só é uma frágil construção, ele não tem substância própria, mas se produz através das situações e experiências que o moldam num perpétuo jogo de esconde-esconde” (MAFFESOLI, 1999, p. 304). O filósofo francês destaca a multiplicidade de interferências com o mundo circundante a definir o indivíduo, tornando o sujeito um “efeito de composição”, numa abordagem que pensa este sujeito a partir do outro, da alteridade. Para ele, as identificações sucessivas que se processam em uma comunidade particular a fortalecem e suscitam o “estar-junto”. Essa “pulsão da troca” (Ibidem, p. 331), no caso do Usina, se basearia na diversidade de experiências, ao se organizar de forma semelhante a uma cooperativa, preservando o mesmo espaço para proposições diferentes. Isso certamente se refletiu no fato do grupo ter contado com cinco encenadores: Wlad Lima, Beto Paiva, Karine Jansen, Nando Lima e Alberto Silva Neto.

Pressuponho, portanto, que o Usina Contemporânea de Teatro foi e é resultado das diversas composições efetuadas entre os seus integrantes, das muitas identificações que possibilitaram o delineamento de projetos e estéticas. Este é o foco principal da primeira parte do trabalho, que aborda a trajetória do grupo a partir de perspectivas individuais, mesclando histórias de vida ao próprio fazer-se do grupo. O objetivo é identificar as motivações para o seu surgimento - relacionando-o, inicialmente, ao contexto do teatro de rua -, verificar a rede de parcerias e de que forma o grupo teria contribuído para a formação de cada um.

Neste sentido, a História Oral e a Análise de Documentos Escritos e Visuais me pareceram as ferramentas metodológicas mais adequadas. Considerada por Alessandro Portelli uma ciência da arte e do indivíduo (1997, p. 15), a História Oral visa aprofundar padrões culturais, estruturas sociais e processos históricos “por meio de conversas com pessoas sobre a experiência e a memória individuais e ainda por meio do impacto que estas tiveram na vida de cada uma” (Ibidem). Segundo Portelli, as histórias são sempre abertas, provisórias e parciais devido à mudança das pessoas: “os narradores examinam a imagem de seu próprio passado enquanto caminham” (Idem, 2004, p. 298). Foi pertinente, portanto, observar a perspectiva da história de vida como algo pulsante, em permanente evolução.

Creio estarem fundidos, nesta escrita, o que Portelli define como três estratos verticais em torno dos quais os níveis e modos são organizados na maioria das narrativas: o institucional, o coletivo e o pessoal. O autor afirma ser natural essa

mistura “de acordo com o pensamento das pessoas e com os modos como relatam suas vidas (Ibidem, p. 307). Contudo, assinala que isso requer uma atenção do pesquisador para a consequente necessidade de modificar procedimentos narrativos, o que implica em uma nova postura: “Falar sobre o ‘outro’ como sujeito está longe de ser suficiente, se não nos enxergarmos entre outros e se não colocarmos o tempo em nós mesmos e nós mesmos no tempo” (Ibidem, p. 313).

As noções de memória e identidade são representações ambíguas, segundo Joël Candau. Apontam para a construção da problemática desta pesquisa: saber, por meio da memória, como se constituiu a identidade do grupo. A complexa relação entre ambas é assim vista por Candau:

A memória, ao mesmo tempo em que nos modela, é também por nós modelada. Isto resume perfeitamente a dialética da memória e da identidade que se conjugam, se nutrem mutuamente, se apóiam uma na outra para produzir uma trajetória de vida, uma história, um mito, uma narrativa. Ao final, resta apenas o esquecimento (CANDAU, 2011, p. 16).

Vemos novamente reforçada a importância da narrativa para a construção da identidade. É oportuno sublinhar como esta pesquisa opera com o conceito de memória, dada a multiplicidade de significados e abordagens possíveis. Num primeiro plano, a memória é a

reconstrução continuamente atualizada do passado, mais do que uma reconstituição fiel do mesmo, (...) mais um enquadramento do que um conteúdo, um objetivo sempre alcançável, um conjunto de estratégias, um ‘estar aqui’ que vale menos pelo que é do que pelo que fazemos dele (Ibidem, p. 9).

Assim como a memória, o termo identidade comporta múltiplas abordagens – objetivistas ou subjetivistas -, mas é importante frisar o caráter de polissemia e fluidez, ou seja, “a identidade cultural se constrói e se reconstrói constantemente no interior das trocas sociais” (CUCHE, 2002, p. 183).

Perspectiva presente também em Stuart Hall, que vê a identidade cultural como um “tornar-se” e não apenas um “ser” (2006, p. 24). Ele admite que “falamos a partir de um lugar e de um tempo em particular, a partir de uma história e de uma cultura que são específicas” (Ibidem, p. 22), mas ressalta que a identidade cultural não é, de modo algum, uma essência fixa, inalterável: “as identidades são os nomes que damos às diferentes formas como somos posicionados pelas narrativas do passado e como nos posicionamos dentro delas” (Ibidem, p. 24).

Evidentemente, não se pode resgatar a trajetória do grupo, mas sim, tentar conduzir o leitor por meio de um determinado enquadramento, atualizando o passado pelos olhos do presente, num constante processo de criação, gestado em teias de lembranças e esquecimentos. Portanto, a memória como sendo as lembranças que foram evocadas pelos integrantes. Evocações feitas, claro, por meio das narrativas, que segundo Beatriz Sarlo, são procedimentos que tornam compreensíveis as visões de passado, construídas também “por uma ideologia que evidencie um *continuum* significativo e interpretável do tempo” (2007, p. 12). Portanto, ao se falar do passado, revelam-se visões subjetivas das experiências vividas, nas quais comparecem, igualmente, o presente e, muitas vezes, o futuro.

Compreendo memória, também, como sendo cada documento encontrado no decorrer da pesquisa: imagens, textos, diários etc. O termo pode ainda remeter à memória teatral que foi se constituindo individual e coletivamente, determinando, por sua vez, as opções estéticas e criações poéticas, ou seja, a teoria teatral gradualmente incorporada à *práxis*. Numa terceira acepção, o que chamarei de memória cênica: o uso de elementos referentes a outros espetáculos, tornando-se recorrências em alguns casos e, em outros, se fazendo presentes em novas criações.

A fim de analisar aspectos constitutivos da trajetória e identidade do grupo, busquei articular dois conceitos: o de convívio teatral, desenvolvido pelo argentino Jorge Dubatti, e o de estruturas de sentimento, de Raymond Williams. O primeiro propõe a ideia do encontro como condição para o acontecimento teatral a partir das dimensões nele contidas, que vão do encontro entre os criadores até a forma como se constitui o espaço do espectador, passando pela própria configuração da poética.

Já o conceito de estrutura de sentimento, no âmbito dos estudos culturais, valoriza aspectos contraditórios e moventes da experiência. Importa observar os tons e os desejos manifestados, tanto quanto as convenções estabelecidas. Por meio dele, o autor inglês acreditava ser possível “captar os deslizamentos entre as ideologias formalizadas e os discursos estéticos, por um lado; entre as ideias sistematizadas e sua presença mais fluida quando informam as práticas, por outro” (SARLO, 1997, p. 91). Longe de pretender traduzir plenamente conceito tão complexo, que propõe, em diálogo com pressupostos marxistas, instrumentos para a análise de mudanças sociais através da cultura, irei me ater à ideia da importância de elementos presentes nas obras artísticas para a organização da sociedade. Além

disso, com a finalidade de contextualizar o surgimento do grupo, será útil observar como o Usina integrou-se a um período histórico de grandes transformações, e em que medida compartilhou da estrutura de sentimento predominante.

Cada um desses conceitos se desenvolve a partir de horizontes muito particulares, possuindo, a meu ver, pontos de contato. A seu modo, ambos ressaltam o caráter de experiência viva dos sujeitos da pesquisa.

Ao fim da primeira parte, trago aspectos que reafirmam a condição de grupo, relacionando-os a esse movimento no âmbito brasileiro, em diálogo com pesquisadores do tema. Dada à própria interseção entre história e teatro, considere necessário partir de um contexto histórico do teatro de grupo para discutir como o Usina está inserido nele, o que implicou o contato com as inúmeras abordagens envolvidas no registro de arte tão efêmera e cujas expressões pelo país afora são muito singulares, ainda que possuam pontos em comum.

Recentes publicações e trabalhos acadêmicos apontam para o crescente interesse em registrar, analisar ou historiografar grupos de teatro⁶. Entre eles, o grupo Lume, de Campinas/ SP, o grupo mineiro Galpão, a Companhia dos Atores, do Rio de Janeiro, o grupo Ói Nós Aqui Traveiz, de Porto Alegre, o paulista Teatro da Vertigem; dos paraenses, o grupo Experiência, o Palhaços Trovadores e o Gruta. Resultados de iniciativas dos próprios grupos ou de pesquisadores de fora deles, todos são documentos fundamentais para a compreensão do atual momento do teatro brasileiro, evitando, também, que as mais diversas experimentações cênicas caiam no esquecimento. Nestes aspectos repousa a relevância destas pesquisas.

Afinal, o que fica do ato cênico senão a memória do público, aquilo que é construído no momento do encontro entre ator e espectador de maneira única? Diferentemente da materialidade de outras obras artísticas, o teatro e a efemeridade de sua cena não impedem que, no campo da pesquisa histórica, a cena adquira o estatuto de acontecimento, possuindo um tempo e um lugar. Rosângela Patriota afirma que o teatro

(...) sobrevive por meio da memória daqueles que dele participaram, como artistas e como público, e pelos fragmentos que compuseram a sua existência (cenários, figurinos, textos, entre outros), bem como por fotos de cena, notícias nos jornais, críticas teatrais etc (PATRIOTA, 2004, p. 241).

⁶ Silman (Org.) (2011); Ferracini (2006); Moreira (2008); Cordeiro, Diaz, Olinto (2008); Costa Filho (2009); Britto (2009); Áudio, Fernandes (2006); Maués (2004); Barroso (2011).

Para construir essa narrativa, recorri aos documentos disponíveis: roteiros, fotografias, diários de trabalho, projetos, programas, cartazes, anotações, vídeos, matérias e críticas de jornal e, principalmente, à memória, ou melhor, às reminiscências daqueles que viveram cada processo de criação. Quanto ao tratamento dado a documentos escritos, mantive alguns na íntegra, por considerar testemunhos representativos de quem pensava o trabalho, como os de Beto Paiva durante a fase da experimentação com teatro de bonecos.

Esses e outros textos comporão a segunda parte, centrada no conjunto de espetáculos, suas poéticas e prováveis articulações com o contexto teatral paraense e brasileiro. Para tanto, busquei em teóricos do teatro, referências que servissem de base para melhor compreender as escolhas estéticas das encenações. Nas entrevistas, atores e diretores forneceram informações importantes para a descrição e análises pontuais de alguns dos espetáculos, aqui apresentados em ordem cronológica. Esta opção decorreu da necessidade de percorrer de forma linear o trajeto do grupo e a maneira como foi desenvolvido. Diferentemente da primeira parte, em que procuro desenvolver análises, nesta segunda predomina a história contada através das próprias produções e de registros imagéticos.

Procurei, inclusive, que as imagens compusessem o trabalho enquanto documentos textuais ou narrativas visuais, e portanto, portadoras de evidências históricas, como afirma Peter Burke: “Elas registram atos de testemunha ocular” (2004, p. 17). Neste sentido, a tentativa foi estabelecer um diálogo capaz de potencializar as informações nelas contidas, selecionando aspectos relevantes e momentos significativos que poderiam não ter a mesma força se narrados.

De acordo com Burke, esta tem sido uma prerrogativa das recentes linhas historiográficas, que têm o cotidiano e as mentalidades como fontes, e não apenas eventos políticos, tendências econômicas e estruturas sociais: “(...) lança-se mão, cada vez mais, de uma gama mais abrangente de evidências, na qual as imagens têm o seu lugar ao lado de textos literários e testemunhos orais” (Ibidem, p. 17). Burke ressalta o poder de comunicação das imagens, não sem advertir sobre os perigos do seu uso: “Imagens são irremediavelmente mudas” (Ibidem, p. 43), o que reforça a escolha da Análise de Documentos Escritos e Visuais como segunda metodologia.

Utilizei duas maneiras de gravar depoimentos em áudio: em entrevistas individuais e em uma reunião na qual estavam presentes quase todos os narradores escolhidos para subsidiar a escrita. Escolha pautada pelo momento de entrada no Usina, ou seja, todos os que integraram o grupo em seu início, com exceção de Beto Paiva: Alberto Silva Neto, Anibal Pacha⁷, Josianne Dias⁸, Karine Jansen⁹, Leo Bitar¹⁰, Nando Lima¹¹ e Wlad Lima.

Em ambos os casos, trabalhei com a entrevista aberta, sem roteiro prévio. Solicitava que o entrevistado falasse sobre sua trajetória antes do Usina e dentro dele, e ainda sobre a importância deste grupo na vida e na carreira de cada um. Na entrevista coletiva, realizada na casa de Leo Bitar, os narradores rememoraram a história do grupo de forma muito livre, quase sem nenhuma interferência da pesquisadora. Foi uma longa conversa na qual lembranças foram evocadas, confrontadas, compartilhadas, o que, segundo Maurice Bloch, implica a comunicação com o outro num processo em que “a memória coletiva funciona como uma instância de regulação da lembrança individual” (apud CANDAU, 2011, p. 49).

Alguns episódios foram citados por mais de um narrador, demonstrando quão representativos haviam sido; outros provocaram muitas risadas; não faltaram, porém, os relatos de momentos conflituosos e de ruptura. Muito se falou sobre o significado de ser Usina hoje, e também sobre as perspectivas para o futuro. Nessas falas, ficou patente o desejo comum de ver fortalecido o coletivo de criação, ao contrário de um grupo que necessita ser conduzido por um diretor.

Anteriormente me referi à disciplina histórica como uma área do saber que tangencia esta pesquisa. Ao trazer o conceito de memória, torna-se oportuno destacar, brevemente, alguns pontos de contato e afastamento que pude perceber com as leituras sobre o tema, fundamentais para definir minha abordagem. À concepção mais tradicional de história, cujo eixo é a

interpretação e distanciamento crítico do passado, contrapõe-se a memória, que implica sempre uma participação emotiva em relação a ele, que é sempre vaga, fragmentária, incompleta, sempre tendenciosa em alguma medida” (ROSSI, 2010, p. 28).

⁷ Ator, diretor, bonequeiro, artista plástico e professor da Escola de Teatro e Dança da UFPa (ETDUFPA). Fundador e integrante da In Bust Teatro com Bonecos, grupo criado em 1996.

⁸ Atriz, cantora lírica e professora no Curso de Terapia Ocupacional da UEPa, aqui será chamada de Anne Dias, nome que usa como atriz.

⁹ Atriz, diretora de teatro e professora da Escola de Teatro e Dança e do PPGArtes da UFPa.

¹⁰ Ator, sonoplasta e designer de som para teatro e cinema.

¹¹ Ator, diretor, artista visual, desenvolve trabalhos envolvendo o teatro e outras mídias.

Porém, autores como Pierre Nora vêem na história a incompletude e superficialidade inerentes à operação intelectual, enquanto a memória, fenômeno sempre atual, guarda o espaço do sagrado, do afetivo, constituindo-se “segredo da identidade” (1993, p. 18). Nesse rastro, destacam-se as vertentes mais recentes da historiografia, como a história do tempo presente, que se caracteriza pela unidade temporal do sujeito e objeto; a micro-história, em que o particular tem especial importância para a definição específica do contexto, e as pequenas indicações são tomadas como paradigmas científicos; as micronarrativas, cujo pressuposto é que acontecimentos da vida cotidiana podem iluminar as estruturas sociais; a história oral, que ao tratar de subjetividade, memória, discurso e diálogo, reconhece as múltiplas abordagens do passado. Todas levam a pensar numa comunicação crescente entre história e memória, contribuindo para diluir fronteiras rígidas entre tais conceitos.

Peter Burke (1992) ressalta, inclusive, a necessidade de os narradores históricos tornarem-se visíveis em suas narrativas, procurando formas mais adequadas, desenvolvendo suas próprias “técnicas ficcionais” para “obras factuais”, e advertindo o leitor de que outras interpretações, além da sua, são possíveis. São maneiras em que a redução na escala não torna a narrativa menos densa; pelo contrário, obriga à procura de novas formas para as novas histórias.

Para terminar voltando ao início, o título do trabalho *Com a cara lavada e as malas nas costas* foi pinçado de um texto de Beto Paiva, que abria uma espécie de portfólio do grupo, com matérias e críticas publicadas em jornal. É, assumidamente, uma homenagem a todos os que participaram daquele momento, mas não deixa de ser, também, uma referência a algo que ainda fala muito de perto ao Usina. Seja quanto a uma estética que privilegia o ator, dispensando elementos como a maquiagem, por exemplo, seja quanto a permanecer sem um espaço próprio ou maior estrutura profissional.

Finalmente, tentei urdir uma escrita que conseguisse dar a dimensão da importância do Usina Contemporânea de Teatro, que há vinte e dois anos vem destacando-se como um dos grupos mais atuantes de Belém. Seu legado vai além dos vinte e cinco espetáculos encenados, desdobrando-se no trabalho de outros

grupos formados posteriormente, a exemplo do Usina de Animação¹² e da In Bust Teatro com Bonecos¹³.

Ao revelar olhares plurais e afetivos sobre o Usina, espero trazer apenas *uma* das versões possíveis para essa história, comportando a fluidez propiciada pelo imaginário sobre momentos em que encontros humanos produzem experiências significativas de vida. Torço, enfim, para que este entrelaçamento entre história e memória contribua para a construção de um registro importante no cenário teatral paraense, revelando o fazer-se do grupo e a sinuosidade de suas identidades.

¹² Criado por Jefferson Cecim e Dênis Moreira em 1995, “multiplica a cena animada, pois vindo do grupo Usina Contemporânea de Teatro, priorizou uma cena fragmentada, construída para diversos ambientes, estabelecendo uma íntima relação com a música, que vai para a cena praticamente substituindo o texto dramático” (JANSEN, 2009, p. 90).

¹³ Grupo criado em 1996, investiga a utilização teatral do boneco, o jogo com o ator e a sua relação com a plateia, elemento ativo na dramaturgia do corpo. Está presente na cena paraense como um dos grupos de atividade permanente, sendo frequentemente procurado por outros encenadores locais. Esteve em 14 estados, num total de 27 cidades, mantendo um permanente intercâmbio com grupos e profissionais do teatro de animação do Brasil. Sua sede, o Casarão do Boneco, localiza-se na Av. 16 de novembro (PACHA, 2011, p.165).



Figura 1: Integrantes do Arte Usina Contemporânea (Zê Charone, Wlad Lima, Anne Dias, Alberto Silva Neto, Leo Bitar, Beto Paiva, Luiz Carlos Carvalho, Karine Jansen, Nando Lima e Anibal Pacha (1989). Acervo pessoal: Anibal Pacha.

Nós somos mais que cinco. Somos vários em únicos. Batendo nas portas fechadas e entrando sem pagar *couvert*. Somos vários em únicos.

Vários momentos, vários lugares, nós somos um baralho. E diversas cartas. Um menestrel ou um velho cançãoeiro esquecido saído dos porões da história.

Contorcionistas do gosto. Malabaristas da palavra.

Estamos nos largos, nas chuvas, em atos. Estamos e estaremos em ato. Em eterna potência. Poetando quando é preciso, representando quando se faz necessário.

O sol é nosso toldo, nosso palco é a praça. Vocês se desenrolam no meio da ação dramática, aonde o nosso tempo é o espaço e vice-versa.

Vocês aí, nós aqui, vocês aqui, nós aí. Arte nossa, vossa, arte nada nova. Arte-manha conjunta.

Para que isso aconteça, basta que estejamos no mesmo lugar, na mesma hora. Portanto, basta espaço vazio e movimento constante. O teatro, então, será nosso, vosso, conjunto.

Surgiremos do nada, nus com a cara lavada e a mala nas costas.

Vocês conosco:

“Nada nos bolsos ou nas mãos”.

Beto Paiva. Data certa não indicada [1989].

2. NARRADORES E NARRATIVAS

2.1 AS ORIGENS: *SURGIREMOS DO NADA, NUS COM A CARA LAVADA E A MALA NAS COSTAS*.

Foi assim: tendo o sol como o toldo, e a praça como palco, com “nada nos bolsos ou nas mãos”, que muito mais que cinco jovens se lançavam na aventura do teatro como um ato capaz de unir ator e espectador. A vontade de fazer dessa “arte nada nova” um canal verdadeiro de comunicação com o espectador colocou em movimento constante essa trupe de “vários”, transformando em eterna potência o encontro entre atores e público.

Este grupo, que há vinte e dois anos surgia “com a mala nas costas”, nasceu com o nome *Arte Usina Contemporânea*. Era começo de 1989 quando apresentou seu primeiro trabalho à cidade, fazendo das praças um espaço privilegiado para a cena. Cheios de ideias e ideais, queriam formar plateia, queriam discutir questões políticas, queriam descobrir o teatro, queriam pesquisar, queriam muitas coisas. E muito fizeram e continuam fazendo. Multiplicaram-se e cresceram. Transformaram-se. Encheram de novos ares a cena de Belém, mostrando o real sentido do teatro ao ocupar o seu lugar na *polis*, como acontecia na Grécia há mais de 2.500 anos, depois nas representações medievais e ainda com a *commedia dell'arte*, durante o Renascimento. Sobre isso, Carreira afirma ser a rua o âmbito natural do teatro, antes de transformar-se em uma arte de elite (2005, p. 25).



Figura 2: *Exercício nº 1 em Dorst e Brecht*, no Anfiteatro da Praça da República. Beto Paiva, Zê Charone e Karine Jansen. (Anibal Pacha, 1989). Acervo pessoal: Wlad Lima.

A imagem revela o grande interesse demonstrado pelo público, assistindo ao espetáculo em pé ou sentados no chão. As fisionomias de adultos e crianças deixam transparecer a forte comunicação ali estabelecida. Segundo Kosovski, “os artistas de rua agregam, com a matéria do seu afeto, as pessoas em torno de si” (2005, p.11-12). A cena, originalmente pensada de forma frontal, ou seja, voltada para uma direção, e não em arena, passa a ter o público como fundo. Há uma grande interação entre atores e espectadores, já não mais separados em palco e plateia; quem assistia à cena, assistia também às respostas e reações das pessoas. Isso remete à transparência, apontada por Carreira como principal característica espacial do teatro de rua. Leva a pensar nesse valioso espaço de encontro entre o teatro e seu público, que prontamente respondia ao chamado dos atores, numa manhã de domingo na Praça da República.

A forte crença em um teatro capaz de interferir na percepção do espectador quanto à sua própria realidade, relacionava-se com um momento político brasileiro de especial significado. Em pleno processo de redemocratização, o país encontrava-se às portas da primeira eleição direta para Presidente da República depois de dezoito anos. Nascidos entre 1965 e 1970, os jovens atores do Usina pertenciam à geração chamada de filhos da ditadura, quiçá órfãos; ansiavam pela transformação social, e o teatro lhes parecia o meio mais adequado para isso. Ou pelo menos, o meio do qual dispunham.

Graças a uma iniciativa do DCE – Diretório Central dos Estudantes, da UFPa, constituiu-se o coletivo que se uniu em torno da proposta de atuar junto a movimentos sindicais e estudantis por meio do teatro. Convém observar que o meio estudantil brasileiro foi, durante a ditadura, “o mais rebelde foco de agitação contra o regime militar” (GARCIA, 1990, p. 122). Uma pequena quantia foi então destinada à montagem de um espetáculo que deveria realizar dez apresentações em sindicatos. Acabou fazendo bem mais, mais de uma centena.

Era preciso alguém com experiência para conduzir o trabalho; a atriz Wlad Lima, na época professora voluntária da Escola de Teatro e Dança da UFPa¹⁴ e

¹⁴ Em funcionamento desde meados de 1963, como Serviço de Teatro Universitário, criou o Curso Livre de Formação em Ator, e teve seu início devido ao empenho do grupo Norte Teatro Escola, coordenado pela Prof^a. Maria Sylvia Nunes e o Prof. Benedito Nunes. Naquela ocasião, o Prof. Cláudio Barradas aglutinou os outros grupos existentes, fundando a Federação de Teatro, com vistas à legitimação das atividades desenvolvidas (Disponível em <http://www.ica.ufpa.br/index>. Acesso em 08/fevereiro/2012).

colaboradora da UNIPOP – Instituto Universidade Popular¹⁵, foi convidada para assumir a direção do espetáculo. Enquanto coordenadora de cultura da referida organização estudantil, a atriz Karine Jansen foi indicada para trabalhar nessa montagem. Ela brinca, dizendo que era o “olho” do DCE, e por isso foi “perseguida” pelo grupo, então composto por Wlad, Alberto Silva Neto, Leo Bitar, Roberto Paiva e Zê Charone¹⁶, depois substituída por Anne Dias.

Creio que um olhar mais atento acerca da primeira produção pode contribuir para a compreensão das bases sobre as quais o grupo se configurou inicialmente, e que, mesmo depois, quando incorpora outras propostas, mantém premissas éticas constituídas nessa fase.

O engajamento do primeiro ano de existência refletia-se em dois aspectos básicos: a escolha do repertório e a opção por não se inserir no circuito comercial, visando atingir um novo público, ocupando, para isso, espaços alternativos, como mostra a imagem de uma apresentação realizada em frente ao Teatro Experimental Waldemar Henrique. Aqui também é possível ver o público atento à cena do *Exercício nº 1 em Dorst e Brecht*, o primeiro dos vinte e cinco espetáculos realizados pelo Usina em vinte e dois anos.



Figura 3: *Exercício nº 1 em Dorst e Brecht*, defronte ao Teatro Waldemar Henrique. Karine Jansen, Zê Charone, Beto Paiva e Alberto Silva Neto. (Anibal Pacha, 1989). Acervo pessoal: Wlad Lima.

¹⁵ Fundada em 1987, é uma entidade civil, sem fins lucrativos, que nasceu da mobilização de um conjunto de entidades, movimentos sociais e igrejas comprometidas com a teologia da libertação, para ser um espaço plural de formação de lideranças populares, agentes pastorais e fortalecimento da democracia (Disponível em <http://www.unipop.org.br>. Acesso em 08/fevereiro/2012).

¹⁶ Atriz e produtora, integrante do grupo Cuíra do Pará.

O texto escolhido foi *O filhote de elefante*, uma peça curta escrita por Bertolt Brecht em 1926. A ela, foi acrescentada a segunda cena de *Merlin, ou a terra deserta*, de Tankred Dorst. Montar Brecht vinculava-se à ideia que motivou a própria criação do grupo: o teatro como instrumento de consciência política e transformação social. Aqui vale assinalar que o dramaturgo alemão foi naturalmente assimilado pelo Usina, assim como foi pelos grupos militantes da década de setenta,

naquilo que ele nos legou de mais pragmático: a noção de distanciamento crítico e todos os recursos daí decorrentes, segundo a possibilidade de criar efeitos de ruptura no desenvolvimento narrativo e na fluência da interpretação (Ibidem, p. 206).

Embora não esteja entre as chamadas peças didáticas de Brecht, escritas entre 1929 e 1930, *O filhote de elefante* já apontava para o que seria esse conjunto de seis obras, pois “propõe-se uma tese, à qual segue-se a respectiva demonstração” (BORNHEIM, 1992, p. 100).

Numa primeira acepção do termo, é didático todo teatro “que visa instruir seu público, convidando-o a refletir sobre um problema, a entender uma situação ou a adotar uma certa atitude moral e política” (PAVIS, 1999, p. 386). Há, porém, a ideia de que essa denominação, no caso de parte do teatro brechtiano, não se deve à transmissão de doutrinas, mas sim ao aprendizado daqueles que estão jogando e participando (os atores) e não o público (LEHMANN, 2010, p. 242). Podemos dizer que ambas se aplicam ao teatro feito pelo Arte Usina Contemporânea, pois a resposta do público durante os debates realizados após os espetáculos comprovava a reflexão sobre os temas apresentados; ao mesmo tempo, é inegável que os atores assumiam a função de aprendizes ao representarem.

Em essência, o político e o didático são parte intrínseca do teatro, “visto que ele insere os protagonistas na cidade ou no grupo” (PAVIS, 1999, p. 393), e geralmente é acompanhado de um sentido. “O que varia é a clareza e a força da mensagem, o desejo de mudar o público e de subordinar a arte a um desígnio ético ou ideológico” (Ibidem, p. 386). É esta clareza que o grupo trazia em seu bojo, “trabalhando a partir da técnica brechtiana, na qual o ator, consciente de suas possibilidades, utiliza os artifícios teatrais para mostrar a força manipulativa de uma sociedade e de quem a estrutura”¹⁷. Objetivo este que o vincula estreitamente ao chamado teatro da militância.

¹⁷ Alberto Silva Neto, em entrevista para o Jornal O Liberal/Caderno Dois (10/março/1990).

Na esteira do teatro político, costumou-se utilizar tal denominação para aquele teatro cuja ideia é ser um instrumento de ação social, a serviço de uma ideologia ou de um programa político. Suas raízes encontram-se em experiências teatrais realizadas desde meados do século XIX, quando surgem teorias e movimentos sociais, em especial no teatro de *agitprop*¹⁸, cujo modelo se espalharia pelo mundo, ganhando cores nacionais anos depois, como no caso do teatro feito por operários anarcosindicalistas, ou do teatro americano dos anos sessenta, ligado à contracultura e ao sentimento antibélico associado à Guerra do Vietnã.

Em artigo publicado em 2011, Iná Camargo Costa destaca a importância do teatro de agitação feito na Revolução Soviética para a compreensão do teatro político, segundo ela, então reaparecendo com muita vitalidade no Brasil. A autora pontua, desde os gregos, em que medida outros períodos da história incorporaram tal dimensão. Identifica, também, as razões pelas quais tentou-se alinhar o moderno teatro brasileiro dos anos cinquenta ao modelo norte-americano, numa clara intenção esteticista e antipolítica, a despeito da qual o teatro feito no país dá “uma guinada à esquerda” (2011, p. 7), com as montagens do Teatro de Arena de São Paulo - *Eles não usam black tie* (1958) e *Revolução na América do Sul* (1960) -, e a criação do CPC – Centro Popular de Cultura¹⁹, da UNE, em 1962. Onde, sob o comando de Vianinha e seus companheiros, tiveram espaço as experiências mais radicais de teatro, segundo Costa (Ibidem), até o golpe militar de 64 pôr fim ao sonho de interferir no processo político do país.

Nos anos setenta, sob o clima de repressão e censura, a resistência artística ficou por conta dos inúmeros grupos que atuaram na periferia, tentando manter a tradição popular do teatro, sobretudo em São Paulo. A maioria teve vida efêmera, com exceção do Teatro União e Olho Vivo²⁰, que até hoje preserva a prática do espetáculo a serviço dos movimentos populares.

¹⁸ Teatro de agitação e propaganda surgido na Rússia durante a revolução socialista no início do século XX, contaminado pela liberdade formal de uma vanguarda militante e inovadora (GUINSBURG: FARIA; LIMA, 2006, p. 18).

¹⁹ Inspirado no pernambucano Movimento de Cultura Popular - MCP, de Miguel Arraes, o CPC foi fundado por artistas, estudantes e intelectuais, unidos pelo objetivo de transformar o Brasil a partir da ação cultural capaz de conscientizar as classes trabalhadoras. Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha, foi um dos nomes importantes para sua organização, aproximando o grupo da União Nacional dos Estudantes – UNE, no Rio de Janeiro, de onde se espalha pelo país por meio de espetáculos, shows e incentivando a criação de grupos locais (Disponível em <http://www.itaucultural.org.br>. Acesso em 08/fevereiro/2012).

²⁰ Grupo nascido no ambiente universitário paulista em 1970, que agregou grande número de participantes originários das classes populares. Sob a liderança de César Vieira, o União e Olho Vivo

Em seu livro *Teatro da Militância*, Silvana Garcia destaca os principais aspectos que aproximam entre si esses grupos independentes, mesmo com uma produção estética bastante variada. São eles: produzir coletivamente, atuar fora do âmbito profissional, levar o teatro para o público de periferia, produzir um teatro popular, estabelecer um compromisso de solidariedade com o espectador e sua realidade (GARCIA, 1990, p. 124).

Passados quase vinte anos do início do movimento estudado por Garcia, o Arte Usina Contemporânea traz em sua bagagem um ideário muito semelhante. Nasce, portanto, sob o signo da militância, com o objetivo claro de suscitar o debate em torno de questões políticas, sobretudo nos dois primeiros espetáculos, que tinham a finalidade de ser apresentados em diversos espaços, servindo de mote para discussões dentro dos mais variados grupos de pessoas.

Embora abordasse um tema estritamente político, *O Exercício nº 3* começava a se distanciar desse teatro militante, apontando, ao mesmo tempo, para um maior interesse em aprofundar a pesquisa da linguagem teatral, propriamente. Isso logo faria o grupo passar por sua primeira crise. Este espetáculo não teve a mesma itinerância dos anteriores, sendo apresentado apenas na Praça da República, em única temporada.

Contudo, era no encontro com estudantes, trabalhadores e moradores de bairros periféricos, que o grupo realizava plenamente o intuito de utilizar o teatro como instrumento de ação política. Tal vivência daria aos atores uma compreensão do fazer teatral que extrapolava o âmbito artístico.

Alberto relembra uma ocasião, também citada por Karine, capaz de ilustrar muito bem essa outra dimensão a qual me refiro. Foi num centro comunitário localizado no bairro do Bengui, periferia de Belém, lugar extremamente precário onde havia apenas um bico de luz; o elenco testemunhou o depoimento de uma moradora durante um debate realizado após o espetáculo – os debates eram realizados sempre que possível -, do qual todos têm uma memória nítida, reveladora da intensidade daquele momento. É Alberto quem relata:

Ela começou dizendo assim: “olha, desculpa, eu não conheço teatro, eu nunca vi teatro, então eu não vou saber o que falar. Eu vou só falar do que eu entendi”, e começou a dar um depoimento de vida

dedica-se também à música e participações em festivais, prêmios e distinções, tornaram a iniciativa conhecida na América Latina e na Europa (Disponível em <http://www.itaucultural.org.br>. Acesso em 08/fevereiro/2012).

fascinante, e demonstrar que ela tinha tido uma compreensão profunda de todos os temas que estavam propostos ali: a situação de uma mãe solteira, desamparada, a questão da subordinação do homem às relações comerciais, capitalistas, enfim, os mais importantes temas que estavam postos ali, essa senhora dissecou, na nossa frente, da forma mais pura, mais simples, e sempre dizendo que ela não tinha compreendido. Foi muito bonito isso, porque pela primeira vez eu consegui compreender esse sentido do teatro como agente de transformação da vida das pessoas.²¹

O depoimento relatado por Alberto toca naquilo que Hans-Thies Lehmann atribui como sendo papel do teatro político, o de interferir no modo como se percebe as questões cotidianas: “para o teatro, o que é importante é a forma de mudar essa percepção, a forma como se vai conseguir alterar essas fórmulas de percepção que estão dadas” (2010, p. 234). Não apenas o público dava mostras de que passava a perceber as questões cotidianas de forma diferente, mas também os atores alteravam sua compreensão do que era fazer teatro:

Foi uma formação como artista muito forte, esse primeiro ano de rua, no sentido de compreender a função do artista numa sociedade, fazer teatro pelo prazer de fazer e pelo comprometimento social e político que essa atividade tem, conhecer uma realidade social que estava longe da minha realidade de um jovem de classe média também. E isso tudo quem me proporcionou foi o Usina (Alberto Silva Neto. Depoimento citado).

O então Arte Usina Contemporânea assumia, de maneira apaixonada, a missão de levar teatro a um público menos favorecido, engajando-se em movimentos e apresentando-se em sindicatos, escolas, centros comunitários e outros espaços alternativos, como a reafirmar a seguinte observação:

Por sua natureza coletiva e pelo poder de referir-se diretamente à realidade, firmou-se a convicção de que o teatro prestava-se melhor do que qualquer outra arte ao debate e disseminação de ideias, estimulando mecanismos de ação social coletiva (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2006, p. 180).

Sem nenhuma estrutura de produção e quase sempre sem remuneração, eles precisavam se responsabilizar até mesmo pelo próprio deslocamento e pelo transporte dos cenários e adereços. Disso decorreu o que chamavam ironicamente de “material pessoal”: a parte do cenário que cabia a cada ator transportar, conforme a utilização em cena. Isso acabou se transformando numa brincadeira, pois o “pessoal” poderia ser uma cesta, sacos ou até mesmo uma escada - no caso, um

²¹ Alberto Silva Neto, em entrevista concedida à pesquisadora no dia 26 de agosto de 2011. A referida entrevista foi realizada na Biblioteca da Escola de Teatro e Dança da UFPA.

2.2 O TEATRO NA RUA: O SOL É NOSSO TOLDO, NOSSO PALCO É A PRAÇA



Figura 5: Os atores Beto Paiva e Karine Jansen no “camarim a céu aberto” da Praça da República. (Anibal Pacha, 1989). Acervo pessoal: Leo Bitar.

Nesse primeiro ano de atividades, a opção pela rua foi determinante para o delineamento da estética do Arte Usina e, ao mesmo tempo, resultado direto do desejo de agir politicamente por meio do teatro, estabelecendo um diálogo vivo entre “os que querem ouvir e aqueles que tem algo a dizer” (Copeau, 1922 apud KOSOVSKI, 2005, p. 17). A Praça da República, em especial, foi palco de cinco espetáculos: *Exercício nº 1 em Dorst e Brecht*, *Exercício nº 2 em Arrabal*, *Exercício nº 3* (1989), *Farsas Medievais* (1990/91), e mais recentemente, *Ágora Mandrágora ou Santa Maria do Grão Agora*²² (2009).

A contundente intervenção em espaços públicos quando do início da trajetória do grupo pode ser verificada não apenas pela quantidade de espetáculos produzidos especialmente para esse espaço, mas também pelas longas temporadas. *Farsas Medievais*, por exemplo, ficou em cartaz durante seis meses, de quinta a domingo, com duas sessões no domingo, sempre com plateia lotada. A discrepância é grande quando consideramos o contexto atual, no qual não se consegue manter um espetáculo na rua por mais de um mês.

As dificuldades eram e continuam sendo de toda ordem, desde as intempéries do clima, até a falta de acústica, de limpeza e infraestrutura: “Somos garis, atores, técnicos. Viramo-nos em mil para garantir o mínimo de respeito com o público.”²³ Afinal, o objetivo maior era justamente atingir um público que não tinha acesso às salas de espetáculos: “Todos os fins de semana somos prestigiados pelos meninos de rua e todo o povo que por lá aparece. Nunca fomos agredidos” (Ibidem). Se por

²² Depois da temporada de estreia na Praça da República, este espetáculo também foi apresentado no Forte do Castelo, no Complexo Feliz Lusitânia.

²³ Entrevista de Karine Jansen para o Jornal O Liberal/ Caderno Dois (06/janeiro/1991).

um lado isso demonstra a necessidade de teatro, por outro, leva a constatar o “espaço da marginalidade reivindicada [que] situa esta modalidade teatral em um lugar social desprestigiado” (CARREIRA, 2005, p. 31).

A despeito da resposta do público, sempre contribuindo ao final de cada apresentação, quando o elenco passava o chapéu - única fonte para a manutenção do trabalho – aos atores restava contar com a precariedade dos camarins do Teatro Waldemar Henrique, onde não havia sequer água. A absoluta falta de apoio tem a ver com essa condição marginal a qual são condenados os grupos de rua, porém, não diminuía o entusiasmo da trupe que ambicionava levar o espetáculo a outros estados.



Figura 6: Beto Paiva e Alberto Silva Neto conferindo o “chapéu”, após apresentação. (Anibal Pacha, 1989). Acervo pessoal: Wlad Lima.

Ocupando não apenas o anfiteatro, mas também outros locais da Praça da República, o Arte Usina foi um dos vários grupos de Belém que fizeram deste lugar um espaço privilegiado na cena teatral paraense, seja pela falta de opções diante dos valores cobrados pelos teatros, seja devido a uma escolha estética e política.

Contudo, depois de *Farsas Medievais*, o grupo só voltaria às ruas quase vinte anos depois, em 2009, com *Ágora Mandrágora ou Santa Maria do Grão Agora*. Isto se deve ao mergulho em formas de encenação que exploravam outros recursos, sejam eles próprios da caixa cênica ou porão, em palco italiano ou no formato de arena, como será exposto na parte seguinte.

Várias outras praças foram palco para os espetáculos: a Batista Campos, a Kennedy, uma pracinha no bairro do Comércio, e também algumas mais afastadas do centro, em Ananindeua, Região Metropolitana de Belém. Anne relembra a dedicação e o grande esforço para levar a cabo a tarefa:

Era todo final de semana, era uma loucura. A gente saía com os materiais de cena na mão, depois o Aníbal teve uma Kombi, tinha aquele apoio da escola Kennedy... Meus pés nunca foram de mocinha, o *Exercício nº 1* era descalço, dando topada...²⁴

Em Belém, o Grupo Cena Aberta²⁵ teve um papel importante no teatro de rua, conforme registra Marton Maués em sua dissertação sobre o Grupo Palhaços Trovadores, outro contumaz ocupante da praça. A montagem de *Angélica*, em 1976, romance de Lygia Bojunga Nunes, adaptado e dirigido por Zélia Amador de Deus, teria marcado o início de uma época de intensa ocupação da Praça da República pelos grupos amadores:

Segundo a diretora, outras montagens se seguiram ao ato político pelo fechamento do Theatro da Paz, devido as constantes reformas. Os grupos amadores não tinham um teatro para si e o que ofereciam, auditórios de colégios, não satisfazia aos anseios da categoria, que passou a protestar, forçando a criação do Teatro Waldemar Henrique, em 1979, próximo ao Theatro da Paz, também na Praça da República (MAUÉS, 2004, p. 45).

Dez anos depois de criado o Teatro Waldemar Henrique, os grupos ainda sofriam com a falta de espaço e as consequências da política cultural recessiva do governo federal²⁶, agravada pela inoperância dos governos estadual e municipal. Mesmo com todas as dificuldades, havia uma intensa produção nos anos oitenta. Era um momento de novas perspectivas do ponto de vista da organização da classe, em que a entidade de representação da categoria havia sido renovada, passando a

²⁴ Entrevista de Anne Dias concedida à pesquisadora no dia 01/fevereiro/2012, realizada na residência da atriz, no bairro da Campina.

²⁵ Dirigido por Luís Otávio Barata, o grupo atuou entre as décadas de 1970 e 1990. Na rua, espetáculos que se destacaram foram: *A Paixão de Ajuricaba*, de Márcio Souza, *O Sapo Tarô Beque*, de Edney Azancot, além de *Morte e Vida Severina* e *O Auto da Compadecida*, dos pernambucanos João Cabral de Melo Neto e Ariano Suassuna, respectivamente.

²⁶ Este momento refere-se ao governo de Fernando Collor de Mello (1990 – 1992), primeiro presidente eleito desde 1960. Não chegou ao fim do mandato devido ao *impeachment*.

se chamar FESAT – Federação de Atores e Técnicos de Teatro do Pará. Voltarei a falar mais detalhadamente sobre o movimento de teatro de grupo ao final desta parte.

Durante os últimos anos da década de noventa, novos grupos paraenses passaram a se apresentar nos espaços abertos, experimentando

uma maneira mais consequente os elementos da linguagem da rua – Companhia Atores Contemporâneos, Cia. Nós do Teatro, Grupo Anthares, In Bust Teatro com Bonecos e alguns experimentos da Escola de Teatro e Dança, dentre outros (Ibidem, p. 45).

No Brasil, costuma-se associar o surgimento do teatro de rua a um contexto de modernização, quando diversas experiências são realizadas ao ar livre. Empreitadas como o Teatro Ambulante²⁷, no Recife, e o Centro Popular de Cultura (CPC), no Rio de Janeiro, tiveram um papel precursor e fortemente ligado ao ideário político. Em meados dos anos setenta, grupos como o Tá na Rua²⁸ e o Ventoforte²⁹ “aliam a ludicidade e a pesquisa estética a preocupações de caráter político-social” (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2006, p. 276), enquanto o Grupo de Teatro Mambembe³⁰ focava sua pesquisa no circo-teatro. Nas décadas de oitenta e noventa, surgiram vários outros grupos que se dedicariam com profundidade às pesquisas cênicas,

investigando a linguagem dramática, disseminando a arte teatral pelo país na comunhão direta com os espectadores no espaço público, (...) participam da configuração da multiplicidade de propostas ideológicas e estéticas que compõe, no início do século XXI, a realidade cênica nacional (Ibidem).

Portanto, ainda com o nome Arte Usina Contemporânea, o grupo iniciava o seu percurso retomando o sentido de comunhão próprio do teatro. O contato direto com um público que não frequenta as salas teatrais reforçava a cidadania, trazendo

²⁷ Projeto inspirado nas experiências do grupo espanhol *A Barraca*, de Federico Garcia Lorca, e comandado por Hemilo Borba Filho e Ariano Suassuna, em 1946, através do Teatro do Estudante de Pernambuco.

²⁸ Grupo carioca dirigido por Amir Haddad, que através do improvisado e simplicidade, privilegia o contato direto entre a cena e o público (Disponível em www.tanarua.com.br. Acesso em 27/fevereiro/2012).

²⁹ Dirigido por Ilo Krugli, o grupo surge no Rio de Janeiro, mas é em São Paulo que constrói seu primeiro teatro. Inspirando-se nas culturas populares da América Latina, o grupo investiga uma linguagem poética voltada para o sonho e a fantasia (Disponível em <http://www.itaucultural.org.br>. Acesso em 27/fevereiro/2012).

³⁰ Criado em 1976 por Carlos Alberto Soffredini e mais dezesseis artistas, o grupo paulista encontra no circo-teatro os elementos essenciais do espetáculo popular (Disponível em <http://projetomambembe.blogspot.com>. Acesso em 27/fevereiro/2012).

contornos populares a esse teatro. Contudo, quanto à frequente sobreposição dos termos “de rua” e “popular, Carreira observa:

Tomar o teatro de rua como uma modalidade teatral que, apesar de se relacionar com o popular – na sua dimensão temática e social – não se restringe a este universo, é ampliar definitivamente nossa compreensão de um conjunto de experiências espetaculares cuja diversidade demanda uma atenção menos restritiva” (2005, p. 36).

Como já foi dito, o grupo também levava seus espetáculos para integrar atos políticos, em sindicatos e centros comunitários, o que poderia configurá-lo, da mesma forma, como teatro popular. Na imagem, pode-se notar uma lona de circo:



Figura 7: Exercício nº 1 em Dorst e Brecht. (Edinaldo Silva, 1989). Acervo pessoal: Wlad Lima.

Compunha, assim, a múltipla realidade teatral brasileira dos últimos anos do século XX, chegando ao século XXI com experiências cuja densidade o tornaria capaz de alterar de maneira significativa o contexto teatral da cidade - sobre o qual falarei ao longo do trabalho -, como uma verdadeira Usina.

2.3 OS NARRADORES E SUAS IDENTIDADES: *NÓS SOMOS MAIS QUE CINCO. SOMOS VÁRIOS EM ÚNICOS.*



Figura 8: Anibal Pacha, Wlad Lima, Luiz Carlos Carvalho, Anne Dias, Alberto Silva Neto, Karine Jansen, Leo Bitar, Zê Charone, Nando Lima e Beto Paiva.

Em 1990, o grupo passaria a se chamar Usina Contemporânea de Teatro. A mudança aconteceu por razões burocráticas, já que para concorrer em editais públicos era necessário possuir um CNPJ. As dificuldades para viabilizar o documento levaram à alteração da “razão social”, mantendo, porém, o nome Usina Contemporânea, pois o grupo já era reconhecido pelo público.

Usina. Nome que permite entrever um sentido a permear sua identidade: potência, produção de energia, alteração, interferência no estado natural de um determinado ambiente. Um grupo que, em seu primeiro ano, montava três espetáculos, fazendo mais de cem apresentações, e no segundo outros três, revelava-se uma usina, enorme potência a gerar inúmeros encontros e novos caminhos. Peter Pál Pelbart, discorrendo sobre a grupalidade, destaca um dos aspectos que, a meu ver, contribuem para a definição da identidade do Usina:

Então somos um grau de potência, definido pelo poder de afetar e ser afetado. Mas jamais sabemos de antemão qual é nossa potência, de que afeto somos capazes. (...) Só através dos encontros aprendemos a selecionar o que convém com o nosso corpo, (...). Vamos aprendendo a selecionar nossos encontros e a compor, é uma grande arte, essa da composição, da seleção, dos bons encontros. Com que elementos, matérias, indivíduos, grupos, ideias, minha potência se compõe para formar uma potência maior e que resulta numa alegria maior? (...) Existir é, portanto, variar em nossa potência de agir, entre esses dois pólos, essas subidas e descidas, elevações e quedas (PELBART, 2008, p. 33).

Os encontros, por sua vez, geravam ainda mais potência, se desdobrando, alimentando um processo de formação individual contínua, confundindo-se com a própria vida daqueles jovens, e acima de tudo, formando uma grande teia de relações pessoais e de efervescente criação. A seguir, tentarei traduzir como essa rede foi se construindo a partir das trajetórias dos oito artistas que viveram os

primeiros anos do Usina: Wlad Lima, Karine Jansen, Alberto Silva Neto, Beto Paiva, Anibal Pacha, Anne Dias, Leo Bitar e Nando Lima. Eles serão apresentados conforme a ideia de trama, em que os percursos foram se cruzando e configurando novos diálogos.

Convém sublinhar que todas são pessoas de destaque no cenário artístico paraense atual, dentro ou fora da academia; o respeito conquistado como profissionais demonstra a consistência dos valores individuais e do que produziram nesse coletivo: “Foi mais do que um grupo que nasceu, foi um celeiro de formação de pessoas que hoje ocupam papel importante no teatro, na arte feita em Belém” (Alberto Silva Neto. Depoimento citado).

A afirmação de Alberto remete ao caráter empírico que esteve a nortear tal formação. Apenas a Wlad havia feito o Curso Livre de Ator na Escola de Teatro e Dança da UFPa; todos os outros tiveram nas próprias experiências a base do trabalho que desenvolveriam posteriormente. Segundo os depoimentos que subsidiaram essa narrativa, o Usina foi a grande escola desses profissionais, cujas trajetórias estão ligadas, também, a outros grupos da cidade.

Não poderia ser diferente, pois o Usina surgia num momento de grande efervescência, como já foi dito. Além do Cena Aberta, que causou grande impacto na cidade com espetáculos marcantes, como *Oposição pela Carne* e *Em Nome do Amor*, havia o Gruta³¹, o Experiência³², o Palha³³, o Cuíra³⁴. Muitos integrantes do Usina circulavam por esses grupos em diferentes funções, não apenas atuando: “tinha os grupos organizados, mas todo mundo acompanhava tudo, a gente vivia teatro, a gente respirava teatro” (Anne Dias. Depoimento citado). A Wlad é um bom exemplo disso, pois além de fundadora dos grupos Palha, Cuíra, Usina Contemporânea e Dramática Companhia³⁵, trabalhou também com o Cena Aberta e o Experiência, com o qual fez enorme sucesso como atriz do espetáculo *Ver de Ver-o-Peso*, de 1981 a 1988.

³¹ Grupo de Teatro Amador, foi fundado em 1969 por Henrique da Paz e Salustiano Vilhena, no Distrito de Icoaraci, a 18 quilômetros de Belém. É um dos mais atuantes da cena teatral paraense.

³² Grupo dirigido por Geraldo Salles há quarenta anos, tem no currículo grandes sucessos como o espetáculo *Verde Ver-o-Peso*, remontado regularmente há dezoito anos.

³³ Grupo criado por Paulo Santana e Wlad Lima, entre outros.

³⁴ Fundado em 1984 por atores egressos de outros grupos. Sua sede, o Teatro Cuíra, funciona na Rua Riachuelo esquina com a Primeiro de Março, no bairro da Campina.

³⁵ Grupo criado em 1996, agregou atores egressos do Curso de Formação em Ator da Escola de Teatro e Dança da UFPa.

Todos eram muito jovens, o que naturalmente faria do Usina o princípio para a maioria. Em 1989, o *Exercício nº 1 em Dorst e Brecht* foi a segunda direção³⁶ da Wlad, que naquela ocasião saía de uma decadente Escola de Teatro e Dança da UFPa, depois de atuar durante um ano como professora voluntária. Da turma de trinta alunos, ela foi uma das três a concluir o curso livre, em 1980: “era um inferno, uma verdadeira guerra”, diz ela. Mas a paixão pelos mestres Cláudio Barradas e Maria Sylvia Nunes a fez voltar em 1986, em busca de mais teoria, algo que, em geral, a prática dos grupos não contemplava. Posteriormente, veremos por que o Usina se diferenciava nesse sentido.

Essa mesma Escola que viveu períodos difíceis, comemorou seu cinquentenário em maio deste ano, e é reconhecidamente uma instituição importante para o desenvolvimento do teatro e dança no estado.³⁷ A instituição possui em seu quadro de professores cinco artistas que passaram ou que estão no Usina³⁸, como é o caso de Wlad e Karine:

O Usina foi a minha escola, porque eu não fiz uma escola de teatro, que na época não me interessava, não me atraía. Eu sonhava com uma outra escola que eu tive de alguma maneira a possibilidade de construir essa escola e hoje eu estou dentro dela. Não acho que se encerre nela.³⁹

No Usina, Karine conheceu e se apaixonou pelo teatro, ofício que mais tarde se tornaria profissão, em detrimento do Direito. Até se tornar integrante do grupo através do movimento estudantil, não tinha nenhuma experiência com teatro. Naquele momento já havia saído da casa dos pais e precisava dividir o seu espaço de trabalho entre o curso e o teatro: “O dinheiro do chapéu era o dinheiro que eu ia pra universidade. Então eu tenho uma história diferente, e me orgulho muito dessa história” (Karine Jansen. Depoimento citado).

Karine participou dos dois primeiros “exercícios” em 1989, mas no final desse mesmo ano saíria durante o processo de criação do terceiro, já não conseguindo conciliar o trabalho num escritório de advocacia, a pesquisa para a conclusão do

³⁶ A primeira foi *A Casa da Viúva Costa*, de Antônio Tavernard e Fernando Castro, com o Grupo Universitário da Escola de Teatro e Dança da UFPa.

³⁷ A Escola oferece dois cursos de graduação (licenciaturas em teatro e dança); quatro cursos técnicos (ator, bailarino, figurino e cenografia); cursos de especialização; diversas oficinas, projetos de extensão como o GTU – Grupo de Teatro Universitário e o Grupo Coreográfico, além de intercâmbios internacionais com universidades de Coimbra e da Guiana Francesa.

³⁸ São eles: Wlad Lima, Karine Jansen, Alberto Silva Neto, Aníbal Pacha e eu, Valéria Andrade.

³⁹ Depoimento dado por Karine Jansen em 14/outubro/2011, durante encontro com parte do grupo, realizado na residência do Leo Bitar, no bairro da Campina.

curso e os ensaios até tarde da noite. Voltou no ano seguinte com *Farsas Medievais*, depois do qual passou dois anos em São Paulo fazendo uma Especialização em Arte-Educação na temática Teatro e Dança pela Universidade de São Paulo (USP). Lá preparou um espetáculo solo, *Urbanidades*, também apresentado pelo Usina quando retornou a Belém em 1992.

A essa altura, Wlad estava afastada do grupo e, recém-contratada pela UNIPOP - naquele momento procurando uma sede -, compartilhava com Nando Lima o interesse em trabalhar em porões⁴⁰. Juntos fizeram *A Dama da Noite*⁴¹, e em seguida Nando montou, pelo Usina, *Leão Azul* e *The Hall*, trazendo sua vivência em ateliê de artes plásticas para o teatro, o que se refletiria nas suas encenações, como será visto mais adiante.

Uma oficina⁴² ministrada por Herlon Paschoal na década de oitenta, encheu de entusiasmo e novas informações o jovem já interessado em teatro desde quando era aluno do Colégio Augusto Meira. Entre os participantes da oficina, estavam Beto Paiva, Alberto Silva Neto e Edgar Castro⁴³, diretor do grupo Pé na Estrada, que com os espetáculos *A Koyza Extranha* e *Kamykazing*, causou certo impacto na cidade com uma ousada proposta de encenação. Nando e Beto entraram no grupo após a oficina, e depois levariam Anne Dias, já amiga do Beto no Colégio Paes de Carvalho, onde os dois haviam tido as primeiras experiências com teatro.

Paralelamente, em 1988, o grupo Experiência realizou uma grande oficina chamada *Experimenta que eu gosto*, com vários nomes importantes: Cacá Carvalho, Maria Sylvia Nunes⁴⁴, Teka Salé⁴⁵ e Cláudio Barradas⁴⁶, entre outros. Quem lembra é Anne, pois junto com Beto participou da oficina, e em seguida viajaria durante um mês com o espetáculo *Foi Boto, sinhá!*⁴⁷, pelo Projeto Mambembão⁴⁸.

⁴⁰ É nessa época que a UNIPOP compra o imóvel localizado na Av. Senador Lemos, no bairro do Telégrafo, sua sede até hoje. No Porão Cultural são realizados os cursos de teatro e as apresentações dos espetáculos.

⁴¹ Monólogo feito por Cláudio Barros, pelo Grupo Cuíra do Pará, em 1990/91, no qual Nando era cenógrafo.

⁴² Oficina realizada no Teatro da Paz pela Casa de Estudos Germânicos da UFPA, que trouxe a Belém nomes como Tankred Dorst, Hamilton Vaz Pereira, Zé Celso Martinez Corrêa e Amir Haddad.

⁴³ Ator paraense radicado em São Paulo, que trabalhou com grupos como a Companhia do Latão, dirigida por Sérgio Carvalho.

⁴⁴ Professora e diretora de teatro, ex-integrante do Norte Teatro Escola, grupo que impulsionou a criação da Escola de Teatro e Dança da UFPA.

⁴⁵ Atriz e bailarina paraense.

⁴⁶ Ator, professor e diretor de teatro, ex-integrante do Norte Teatro Escola, e responsável pela formação de muitos artistas da cidade. Atualmente exerce o sacerdócio em Santa Isabel.

⁴⁷ Remontagem do espetáculo criado em 1982, com texto de Edyr Proença e direção de Geraldo Salles. Wlad também participou da primeira versão.

No retorno a Belém, Anne já encontrou o amigo Beto cheio de entusiasmo pelo novo grupo que então se formava, o Arte Usina Contemporânea. Assistiu a uma apresentação do *Exercício nº 1 em Dorst e Brecht* na Praça da República, e ficou fascinada. Para sua surpresa, foi indagada se aceitaria entrar no espetáculo substituindo a Zê Charone, que precisou sair do trabalho. Prontamente aceitou. Ela salienta, também, o espaço de sólida formação no Usina:

O Arte Usina marca o início pra todo mundo. A gente era muito pirado pra estudar, era tudo muito sério, a gente estudava filosofia, história da arte... Fazia encontros pra pesquisa, pesquisa corporal, pesquisa teórica, chama fulano pra falar sobre determinado tema. Então era uma vontade, um desejo de todo mundo mergulhar no teatro, de formação, uma formação fora da escola. O autoconhecimento, o controle das nossas emoções, ideias, valores, o conhecimento do corpo, apropriação do corpo pra cena, a gente aprendeu fazendo, fazendo no Arte Usina, Usina Contemporânea (Anne Dias. Depoimento citado).

Anne diz ter se tornado uma pessoa de teatro por conta desse período no Usina: “Foi tão forte, que mesmo depois de ter dado um espaço de tempo como até hoje, nunca me vejo fora da cena totalmente, não me imagino fora do teatro por causa desse período” (Idem). O último trabalho como atriz foi em *A Vida é Sonho* (1997), mas Anne mantém uma participação ativa: compõe a presidência do grupo, assiste aos ensaios, participa de reuniões: “eu sempre estou presente de outra maneira, por causa desse vínculo e de um trabalho que a gente foi desenvolvendo junto, de como ver o teatro, mesmo” (Idem).

Em seu depoimento, refere-se à ideia da teia, da trama construída na medida em que o trabalho ia se desenvolvendo: “a gente começou a se cruzar afetivamente, a se aproximar...” (Idem). Afinal, por meio do grande amigo Beto, dentro do Usina, conheceria outro grande amigo, Anibal Pacha, que por sua vez se aproximou do grupo por conta da amizade com Beto.

Já formado em Engenharia Civil e exímio artista plástico, Anibal trabalhava como diretor de arte na Borges Publicidade, agência criada por seu pai, José Borges Corrêa. A fotografia e o design gráfico foram os caminhos pelos quais Anibal passaria de público a artista da cena. Suas lentes registraram apresentações e também momentos de preparação, como esses, em que Beto confecciona aviões de papel e os atores se maquiam antes de entrar em cena no *Exercício nº 2 em Arrabal*:

⁴⁸ Realizado pelo governo federal, o projeto promovia uma intensa circulação de grupos pelo país.



Figuras 9 e 10: Preparação para o *Exercício nº 2 em Arrabal*. Beto Paiva, Alberto Silva Neto e Leo Bitar. (Anibal Pacha, 1989). Acervo pessoal: Wlad Lima.

Convidado pelo ator César Machado, fez a foto para o cartaz do espetáculo *Genet, o palhaço de Deus*, do grupo Cena Aberta; a partir daí, começaria a trabalhar com o Luís Otávio Barata na concepção visual dos espetáculos. Lembra da correria de sair dos ensaios do Cena Aberta no Teatro Waldemar Henrique para chegar à Escola Kennedy⁴⁹, onde o Usina ensaiava.

Através do Luís Otávio conheceu a Wlad; depois trabalhou com o grupo Gruta pela primeira vez, fazendo cenografia e figurino. No *Exercício nº 1 em Dorst e Brecht*, Anibal atuava como sonoplasta, mas era um sonoplasta que entrava em cena para dar um texto: “ninguém entra impune num espetáculo com a Wlad, lógico.”⁵⁰ Posteriormente começou a conceber a visualidade dos espetáculos junto com Nando Lima, que se tornaria parceiro em outras criações. Fez o vídeo e a contrarregragem do primeiro espetáculo dirigido pelo Nando (*Anjos sobre Berlim*) e a direção do primeiro solo em que Nando atuava como ator (*Leão Azul*). No Usina, confeccionou ainda adereços (*Farsas Medievais*) e figurino (*À Deriva e Parésqui*), e teve um papel fundamental na criação do núcleo de teatro de animação, com o espetáculo *Virando ao Inverso*, em 1991. Depois desse espetáculo, precisou ir para São Paulo cuidar da saúde. Na volta a Belém, foi um dos fundadores da In Bust Teatro com Bonecos. Ele comenta sobre a importância do Usina para o seu trabalho:

Acho que pra mim foi uma escola dentro do teatro, até porque eu não vim de lá, eu era público (...) e eu me lembro muito bem da

⁴⁹ A antiga escola localizava-se na Av. Serzedelo Corrêa, próximo à Av. Conselheiro Furtado.

⁵⁰ Depoimento dado por Anibal Pacha no dia 06/setembro/2011, em entrevista concedida à pesquisadora na sala 13 da Escola de Teatro e Dança da UFPA.

gente estudar muito, o que íamos fazer, de que maneira, quais eram os autores que falavam sobre isso. Então foi uma produção voltada pra formação mesmo e pela simplicidade. (...) Simplicidade no sentido do público, da leitura clara, mas não era simples se chegar aos resultados (...). Eu acho que isso na minha trajetória pessoal isso é um marco, tanto que a concepção do Usina até hoje ainda perdura dentro do meu fazer. O Usina, na minha vida, é o princípio de tudo, no teatro (Anibal Pacha. Depoimento citado).

Anne acompanhou muito de perto a consolidação dessa forma de fazer. Lembra bem do início das experiências com bonecos realizadas na casa do Anibal, onde ela e Beto moravam na época: “Eu vi o primeiro boneco sendo criado, porque a casa do Anibal era uma grande usina de criação também, de máscara, boneco, origami...” (Anne Dias. Depoimento citado).

Seu relato revela as condições bastante favoráveis para a construção dessa identidade tão peculiar do Usina. A influência das artes visuais, com gente talentosa como o Anibal, o Nando, o próprio Beto, que a partir das oficinas de criação de máscaras ministradas por Uirandê Mendonça⁵¹ investigou também essa linguagem; depois a chegada do Dênis Moreira⁵² e o seu primor na confecção dos bonecos. Tudo isso aliado ao domínio da escrita, ao conhecimento de dramaturgia e densidade intelectual do Beto, à força da Wlad como encenadora e liderança legitimada por todos, à infinita curiosidade e sede de informação sobre várias linguagens, e um imenso prazer em estar juntos: “a gente se divertia muito, a gente via muitos filmes, nunca vi tanto filme de arte, filmes clássicos maravilhosos como eu vi naquela época. Tudo isso fazia parte do Usina” (Anne Dias. Depoimento citado).

Como atriz e também com funções técnicas, Anne transitou entre todas as pesquisas que o Usina desenvolveria nos núcleos, posteriormente: além dos espetáculos de rua, onde “ganhou” os machucados nos pés e uma luxação no braço, participou da primeira experimentação com o teatro multimídia do Nando (*Anjos sobre Berlim*), e também dos espetáculos com bonecos.

⁵¹ Maquiador, ator e artista plástico paraense.

⁵² Ator e bonequeiro paraense que mora em Porto Alegre (RS). Fez parte do núcleo de animação do Usina e participou de seis espetáculos do grupo.



Figura 11: O grupo antes de entrar em cena. Leo Bitar, Alberto Silva Neto, Anne Dias, Beto Paiva, Wlad Lima e Luiz Carlos Carvalho. (Anibal Pacha, 1989). Acervo pessoal: Wlad Lima.

O intenso convívio relatado pela atriz possivelmente contribuiu para configurar o Usina não apenas como um grupo de teatro, mas também como espaço de afeto, de troca, onde bons encontros deram origem a trabalhos originais e de muita qualidade. Desenhava-se, claramente, uma composição de valores individuais a partir da qual se criaria uma potência e alegria maiores, como diz Pelbart. Potência esta que comporta, também, subidas e descidas às quais se refere o autor, ou seja, divergências, conflitos e negociações sempre presentes na construção de uma alegria maior.

Para Alberto Silva Neto, o Usina seria o grupo com o qual se identificou desde sempre, e no qual permanece até hoje. A proximidade com o meio artístico na adolescência (seu pai e seu padrasto foram produtores culturais) despertou o interesse do garoto curioso, que cedo começou a trilhar os caminhos do palco, junto com o grupo Palha e depois com o Experiência. Diz não se lembrar de quem o convidou para assistir a um ensaio do *Exercício nº 1 em Dorst e Brecht* na antiga sala de ensaio do Teatro Waldemar Henrique.⁵³ O fato é que foi e resolveu ficar. Era estudante de engenharia civil, mas desistiria do curso para prestar vestibular para Comunicação Social.

⁵³ A antiga sala de ensaio, muito utilizada por vários grupos da cidade, ficava no segundo andar do teatro, onde hoje funciona a administração do teatro. O acesso era pela escada em espiral no *hall* do teatro.

Alberto comenta sobre uma característica bastante particular do Usina, para falar do significado do encontro com um grupo que lhe apresentava uma concepção diferente do ofício teatral:

Eu vinha de um trabalho com o grupo Experiência, que de certa forma era um grupo que tinha uma grande repercussão na cidade, era um grupo que tinha uma estrutura e que fazia teatro pra outro público, que lotava o Teatro da Paz, o Margarida Schivasappa. Era um grupo ligado à classe média e elite da cidade. E ao mesmo tempo era um grupo que tinha uma estrutura que fazia que eu, como ator, só precisasse cuidar do meu trabalho. E no Usina era diferente. No Usina, nós éramos responsáveis por tudo (Alberto Silva Neto. Depoimento citado).

Além de se referir à distinção dos espaços e do público, Alberto ressalta a diferença quanto à estrutura, o que comprova a potente motivação política dos integrantes do Usina. Pode-se perceber, também, a relação de alteridade a construir o mesmo ator, trabalhando em dois grupos com estratégias de manutenção, motivações e objetivos diferentes.

Alberto participou dos dois primeiros espetáculos de rua, esteve no *Anjos sobre Berlim*, em 1991, depois fez um monólogo dirigido pelo Beto em 1993 (*Primeiro milagre do menino Jesus*), voltando apenas em 1997, com *A Vida é Sonho*. Assim como todos os outros integrantes, sua participação no grupo obedeceu a alguns ciclos, comportando períodos de proximidade e afastamento. Podemos interpretar esse aspecto como um traço da identidade, quase um princípio ético do grupo. Trata-se do trânsito livre por outros grupos, ao qual já me referi; nunca houve uma obrigação de se estar presente em todos os projetos, até mesmo porque o grupo desenvolveria linhas diferentes de trabalho, como se verá adiante.

Em algumas ocasiões, os afastamentos deveram-se também a conflitos e desavenças, algo inevitável diante das muitas ideias diferentes e das defesas apaixonadas. Porém, as rupturas nunca foram definitivas. Mesmo sem trabalhar com o grupo, as pessoas nunca deixaram de acompanhar os espetáculos. Houve quem passasse seis, sete anos sem participar de nenhum processo, inclusive trabalhando com outros grupos, e em determinado momento voltava ou se mobilizava em torno de um projeto, agregando ou não artistas convidados.

No caso do Alberto, ele continuaria participando de projetos do Experiência e do Cuíra, mas foi no Usina que começou a exercitar a direção em 2006 e desde lá

assinou a encenação de três espetáculos: *Parésqui* (2006), *Ágora Mandrágora ou Santa Maria do Grão Agora* (2009) e *Eutanázio e o princípio do mundo* (2010).

Leo Bitar também não se recorda de quem o convidou para entrar no grupo; assumiu o papel de sonoplasta feito anteriormente pelo Anibal, que saíria de cena para cuidar da visualidade, junto com Nando Lima. Leo também era adolescente quando teve um breve contato com o teatro antes do Usina, onde encontrou não apenas amigos e parcerias que se mantêm até hoje, mas também um terreno propício para especializar-se na área de som para teatro:

O Usina me acompanha minha vida inteira, o Usina me pegou moleque. Posso dizer que muito do que eu vivi, do que eu li, do que eu ouvi, veio muito de todo mundo: do Beto, do Anibal, da Wlad, da Anne, do Alberto, do Nando... (...) Então o Usina pra mim é...sei lá...é difícil dizer que o Usina não é a minha vida, porque é. É uma vida inteira dedicada... (...) O Usina me levou a ir buscar coisas que me foram apontadas por eles, me foram instigadas pelo trabalho.⁵⁴

Foi no Usina que Leo começou a se especializar em som para teatro. O garoto que adorava música, mas que queria ser ator, recebeu da Wlad a sugestão de experimentar sonoplastia: “Ela me fez começar a trabalhar com som no Usina, foi quando me deu o *start*” (Leo Bitar. Depoimento citado). Leo passou um tempo morando em São Paulo para estudar engenharia de som e sonoplastia para teatro no núcleo do diretor Antunes Filho: “acabou sendo a história da minha vida” (Idem).

Ele destaca a particular influência de duas pessoas para sua formação:

Depois que o Usina desmanchou aquele primeiro núcleo e ficaram aqueles núcleos todos, eu fiquei meio com o Beto e com o Nando. Fiquei com os dois, que eram as pessoas que me deixavam instigados. Eu ficava curioso com o trabalho deles, com o material... O Nando foi uma pessoa muito importante na minha formação cultural, que até hoje eu tenho uma identificação com o trabalho dele, acho que a gente faz uma dupla bacana. (...) O Beto me dava muita coisa pra ler, a gente ouvia muito disco junto, eu levava disco pra gente ouvir (Idem).

O Nando, por sua vez, se diz profundamente influenciado pela Oriana Bitar, irmã do Leo, que também teve uma passagem pelo Usina, devido a sua amizade com o Nando: “eu morava com a Oriana, e a gente conversava muito. (...) O convívio

⁵⁴ Depoimento dado por Leo Bitar em 02/fevereiro/2012, durante entrevista realizada em sua residência, no bairro da Campina.

com ela foi muito determinante, porque ela tem um repertório de artes visuais, também tinha trabalhado em agência.”⁵⁵

Assim como Anibal, Nando também tinha muita afinidade com as artes plásticas⁵⁶, o que o levou a construir uma extensa trajetória como cenógrafo e figurinista. Logo em sua primeira participação no grupo Pé na Estrada, fez os desenhos de cenário e figurino. Em 1987, foi para o Experiência, junto com Beto e Anne; foi ator, cenógrafo e figurinista em *A Terra é Azul*⁵⁷, espetáculo do qual também participaram Beto, Alberto e Edgar Castro. Ainda no Experiência, esteve na montagem de *Pluft, o fantasminha*⁵⁸: “Foi um momento em que a gente trabalhava em muitos grupos diferentes” (Nando Lima. Depoimento citado).

Depois de assinar a cenografia dos dois primeiros “exercícios” junto com Aníbal, lançou-se na direção com uma proposta completamente experimental, utilizando vídeo, performance e um texto desconstruído, entre outros aspectos: *Anjos sobre Berlim*, em 1990. Experiência que ele credita à multiplicidade de informações recebidas:

Pra mim sempre foi assim: sempre teve esse dado de que no teatro era possível tudo. Vinha do Experiência que tinha um trabalho mais stanislavskiano, uma coisa mais organizada enquanto teatro, vinha do Pé na Estrada em que os atores eram todos juvenzinhos e também podia tudo. Então em cinco ou seis anos, eu tive várias experiências completamente diferentes e que pra mim, resultaram no *Anjos sobre Berlim* (Nando Lima. Depoimento citado).

Portanto, as diversas experiências pessoais articulavam-se através de uma teia de relações estabelecidas a partir do afeto, aquele “lugar entre as pessoas em que elas percebem que não ‘são’ uma coisa em si, mas que ‘são’ naquilo que se mistura com os outros” (DIAZ, 2012, p. 89). Dimensão contemplada, no meu entender, pela ideia do estar-junto, de Maffesoli: “É certamente porque há a prevalência do conjunto sobre o particular, ou seja, do outro, que se podem reconhecer os outros em si” (1996, p. 311). Isso traduz o que percebo no Usina: um contínuo amalgamar de individualidades, construindo e refazendo identidades

⁵⁵ Depoimento dado por Nando em 24/outubro/2011, em entrevista realizada em sua residência, localizada na Rua 14 de abril, onde também funciona o espaço Reator, mantido por ele e destinado a apresentação de pequenos espetáculos de teatro.

⁵⁶ Participou de um grupo de artes visuais chamado *Raio que o Parta*, formado pelos artistas plásticos Tadeu Lobato, Branco e Nil, e produção de Lúcia Chediek, iluminadora que mora em São Paulo, também egressa do grupo Pé na Estrada, dirigido por Edgar Castro.

⁵⁷ Montagem do texto de Zeno Wilde, com direção de Geraldo Salles em 1988.

⁵⁸ Espetáculo dirigido por Geraldo Salles a partir do texto de Maria Clara Machado.

pessoais e coletivas sob inferências diversas – sentimentais e artísticas. É o que podemos perceber neste depoimento de Alberto:

O Usina é mais do que um grupo de teatro, pra todo mundo que fez parte dele um dia. O Usina é como se fosse uma extensão da minha própria vida e da minha própria experiência como artista de teatro. É como se ele, mesmo diluído, mesmo sentindo saudade de pessoas que não estão mais aqui, é como se ele ainda fosse uma família, o carinho, a preocupação que eu tenho, a amizade, profunda e recíproca, que eu tenho com todas as pessoas com as quais eu trabalhei no Usina, se alimenta a cada dia, se renova a cada dia, e não se parece com as relações que eu tenho com nenhum outros integrantes de outros grupos com os quais eu trabalhei. Isso permanece um mistério do Usina que um dia talvez encontre uma explicação (Alberto Silva Neto. Depoimento citado).

Aqui, novamente fica bastante clara a relação de alteridade, o que leva a pensar na afirmação de Hall: “as identidades são construídas por meio da diferença e não fora dela” (2008, p. 110). Na esteira de pensadores como Derrida e Butler, o autor esclarece que a identidade só pode ser construída “apenas por meio da relação com o Outro, da relação com aquilo que não é, com precisamente aquilo que falta” (Ibidem). Ideia reforçada por Cuche quando diz que “a identidade existe sempre em relação a uma outra” (2002, p. 103).

Da mesma forma, a questão da identificação, igualmente pertinente a este trabalho, implica também diferenciação, pois “no processo de identificação o principal é a vontade de marcar os limites entre ‘eles’ e ‘nós’ e logo, de estabelecer e manter o que chamamos de ‘fronteira’” (Ibidem, p. 200). Nesse sentido, destaco um trecho do diário de trabalho do espetáculo *A Vida é Sonho* (1997), escrito por Karine:

(...) vivo há muitos anos nessa floresta: Usina. Tenho a impressão que não conseguiria mais ficar longe dela nem mais uma hora. Mas a gente é povo estranho e temos um jeito de ajudar que às vezes faz as pessoas correrem, faltarem, adoecerem, mas tudo passa, a dor, o medo, a insegurança, a angústia. No fundo, bem lá no fundo do coração somos um povo feliz. Pois, dentro dessa floresta, caímos em poço, pisamos em bosta, nos ferimos, complicamos joelhos e pés, mas sobrevivemos (Karine Jansen. Diário de trabalho, 13 setembro de 1997).

Em seu discurso, Karine assinala algo que marca o grupo e o torna diferente dos outros; isso decorre, por sua vez, das características individuais dos integrantes, fazendo saltar uma relação dialética entre indivíduo e coletivo. No que a atriz diz ser um diário de sua vida dentro e fora do ensaio, revela-se uma espécie de

autodefinição que parte de algo muito pessoal, e acaba alcançando a esfera do coletivo. Esse aspecto fica muito claro na afirmação de Butler:

As identificações pertencem ao imaginário, elas são esforços fantasmáticos de alinhamento, de lealdade, de coabitações ambíguas e intercorporais. Elas desestabilizam o eu; elas são a sedimentação do 'nós' na constituição de qualquer eu; elas constituem a estruturação presente da alteridade, contida na formulação mesma do eu (Butler, 1993, p. 105 apud HALL, 2008, p. 130).

Ambos os depoimentos indicam traços característicos do grupo, e portanto, mostram que “as identidades são construídas dentro e não fora do discurso” (HALL, 2008, p. 109). Daí a necessidade de compreendê-las “no interior de formações e práticas discursivas específicas” (Ibidem), atentando para o fato de que não há uma identidade integral, originária e unificada, para usar os termos de Hall. O Usina Contemporânea de Teatro, portanto, embora tenha características muito peculiares, não possui uma identidade única, nem tão pouco fixa.

Identificações diversas propiciaram que diferentes núcleos e projetos de criação se configurassem, num processo que se dá através do sentimento de vinculação entre as pessoas. No caso aqui estudado, através de parcerias artísticas estabelecidas e gradualmente consolidadas com o tempo, ou também, em alguns casos, de parcerias pontuais.

A seguir, buscarei examinar melhor a convivência enquanto fator primordial para a instauração dos processos criativos do grupo, sob a ótica desenvolvida por Jorge Dubatti no conceito de convívio teatral.

2.4 O CONVÍVIO TEATRAL

A questão desenvolvida anteriormente remete ao conceito de convívio teatral, por meio do qual o autor argentino Jorge Dubatti ressalta o encontro de presenças como ponto de partida do teatro. Utilizarei essa ideia para aprofundar a análise de alguns aspectos presentes na trajetória do Usina Contemporânea de Teatro, que acabaram por contribuir para a constituição de sua identidade.

Dubatti cita Grotowski referindo-se à ideia do acontecimento teatral próxima daquela reafirmada pelo diretor polonês em sua formulação do “teatro pobre”; qual seja, a de uma ação humana, e não a de uma arte que toma emprestado de outras, elementos que não lhe são próprios. Afinal, Grotowski baseou sua longa pesquisa

na premissa de que o teatro é a arte do encontro, sendo o ator, e claro, o espectador, os elementos indispensáveis para o ato cênico. Ao conviver intensamente com os atores durante longo tempo, buscava uma forma cênica que pudesse expressar tal intensidade vivenciada nos laboratórios.

O acontecimento teatral é definido por Dubatti em contraposição à literatura e formas de comunicação chamadas “não-auráticas”, ou seja, aquelas reproduzidas através de máquinas, como a TV, o cinema e o computador. Ele assinala, no teatro, seu aspecto mais intrínseco: o encontro vivo entre indivíduos, sem intermediações que possibilitem a ausência dos corpos. O convívio, então, configura-se uma prática de socialização, na qual as pessoas afetam-se mutuamente. Esse intercâmbio humano direto, portanto, comporta uma ancestralidade, ao herdar hábitos de uma sociedade “quente” e “selvagem”.

Maria Amélia Gimmler esclarece que foi comparando os princípios teatrais com os da literatura oral, que Dubatti extraiu princípios invariáveis capazes de ampliar a noção de convívio, e conseqüentemente, de convívio teatral. São eles: o de que convívio implica em reunião de dois ou mais homens vivos, em um território específico, numa convivência curta definida no tempo. O segundo é de que abrange companhia, ou seja, o compartilhar, estar com o outro, mas também consigo mesmo, num processo mútuo de afeto. O terceiro aspecto diz respeito ao envolvimento dos sentidos, implicando proximidade, visibilidade, audibilidade. O quarto aponta para o fato de o convívio comportar, ao mesmo tempo, objetividade e subjetividade, dado o seu caráter efêmero e irrepetível. O penúltimo remete à manifestação ritual como elemento presente no convívio; e finalmente, a ideia de que o convívio restitui ao literário a vinculação entre emissores e receptores, quando o texto é pronunciado em voz alta (Dubatti, 2003, p. 13 apud NETTO, 2010, p. 95-96).

Ao reconhecer no convívio o duplo sentido de fundamento e ponto de partida lógico e temporal da teatralidade, o autor assinala que o teatro se constitui como tal devido ao encadeamento de três acontecimentos interdependentes:

- I) O acontecimento convivial, que é condição de possibilidade e antecedente de...
- II) O acontecimento de linguagem ou acontecimento poético, frente ao qual se produz...
- III) O acontecimento de constituição do espaço do espectador (Ibidem, p. 96).

Como a reafirmar o que destaquei anteriormente por meio das ideias de Pál Pelbart sobre a potência dos encontros, Dubatti traz o convívio enquanto condição para o acontecimento poético. É possível perceber, nos relatos dos narradores aqui convocados, o quanto a troca de experiências em um ambiente de íntima convivência tornou-se determinante para a criação dos espetáculos.

Em sua primeira fase, quando ocupa as praças e outros espaços públicos, salta aos olhos o caráter de experiência viva entre atores e espectadores, que compartilham um ato único e intransferível, num espaço-tempo específico. Evidentemente, este é um dado inerente a todos os trabalhos levados a público, mas talvez devido à natural imprevisibilidade do teatro feito nas ruas, ele se torne mais notório. Sabe-se que, neste caso, há um menor controle do que pode acontecer – interrupções ou interferências com as quais é necessário lidar: um cachorro a passar pelo meio da cena, um bêbado a “participar”, uma manga que cai das árvores, tudo traz uma dimensão de risco presente apenas nas formas de comunicação nas quais o contato vivo entre seres humanos é imprescindível.

A proximidade com o público é um outro dado a ligar esse teatro à herança de hábitos ancestrais que favoreciam a comunhão entre os indivíduos, como coloca Dubatti. Comunhão reinterpretada por Maffesoli, ao utilizar o termo estar-junto para falar de “uma outra maneira de compreender e de viver a vida em sociedade” (1999, p. 52), em que a “religação” acontece através do que está próximo, do que é cotidiano, favorecendo uma estética preocupada com o *presente* (grifo do autor).

Referi-me, anteriormente, à relação entre o espaço da cena e o ideário do grupo. Contudo, acrescento que essa escolha representa, simbolicamente, “a fuga da relação sedentária com a vida e a negação de seu parentesco com os rituais burgueses” (KOSOVSKI, 2005, p. 17). Como se pode deduzir das imagens, a plateia se constituía de frequentadores da Praça da República, em uma manhã de domingo.



Figuras 12 e 13: *Exercício nº 1 em Dorst e Brecht*, no Anfiteatro da Praça da República. (Anibal Pacha, 1989). Acervo pessoal: Wlad Lima.

Os espectadores ao redor dos atores configuravam um espaço cênico por eles delimitado. As amplas dimensões laterais e a profundidade da praça anulavam-se, conferindo à cena a síntese expressiva (CARREIRA, 2005, p. 33) em meio ao cenário urbano com o qual se articulava. De certa forma, o público passava a compor a cena, que comportava espectadores até atrás da cortininha que servia de cenário.

Posteriormente, diversas formas de constituição do espaço cênico seriam propostas por outros espetáculos. Apenas para citar mais um, o *Urbanidades*, solo de Karine Jansen, representa o extremo oposto do exemplo anterior. Ao levar o público para uma sala de apartamento, a atriz estabelecia um espaço de convívio também estreitamente ligado ao acontecimento poético, criado em torno de uma personagem e suas dores, decepções e dúvidas sobre a solução para sua angústia - vida ou morte. Por um instante, cabia ao espectador decidir, na cena final em que a atriz ficava para fora da janela.



Figura 14: Karine Jansen na cena final do espetáculo *Urbanidades*. (Edson Ronaldo Nascimento, 1992). Acervo pessoal da atriz.

Em ambos os casos, é possível apontar a mútua interferência entre caráter objetivo e subjetivo da cena e as subjetividades do espectador, a despeito das diferentes condições de proximidade, visibilidade e audibilidade. Ainda que de forma completamente diversa, o espaço do espectador constituía-se em decorrência da linguagem ou poética produzida, resultado, por sua vez, da primeira dimensão do acontecimento teatral: o encontro entre os criadores - atores e direção. Portanto, não é difícil constatar a interdependência das categorias definidas por Dubatti, seja seguindo a sequência proposta por ele ou não.

No tópico anterior, mencionei um aspecto com o qual é possível estabelecer outro paralelo com a tese de Dubatti – o acontecimento convivial entre os criadores como condição para o acontecimento poético. Isso fica muito claro através das referências feitas pelos narradores a amigos com os quais dividiam desde o espaço de moradia até a criação, passando pelas leituras, filmes e espetáculos compartilhados. Informações e experiências estéticas a partir das quais poéticas foram sendo delineadas.

A formação individual por meio da convivência em grupo, já bastante salientada pelos integrantes, me parece um indicador claro da ideia de intercâmbio de subjetividades proposta por Dubatti. Um exemplo pode ser pinçado do relato da atriz Anne Dias, quando fala da casa onde morava parte do grupo como “uma

grande usina de criação”, conferindo uma dimensão de laboratório poético a um espaço cotidiano no qual conviviam.

Nando Lima também se refere à importância, para a sua futura concepção de teatro, da amiga Oriana Bitar, com quem estabelecia um diálogo artístico iniciado no âmbito da convivência diária e se estendia à criação. Leo Bitar, ao comentar sobre sua identificação com os trabalhos de Nando Lima e Beto Paiva, destaca quantas informações eram compartilhadas independentemente de um processo criativo.

2.5 A ESTRUTURA DE SENTIMENTOS NO USINA

Parece implícito que um grupo, de forma geral, se compõe de pessoas unidas em torno de ideias e princípios comuns, o que por sua vez, nos remete à questão da identificação como aspecto fundante de qualquer grupo cultural. “O ‘eu’ feito pelo outro”, nas palavras de Maffesoli, convoca todas as potencialidades humanas para explicar que a pessoa é construída na e pela comunicação:

A imaginação, os sentidos, o afeto, e não apenas a razão, participam dessa construção. É isso que permite falar da “abertura” da pessoa, abertura aos outros, abertura às diversas características do eu. O despojar-se de um si, na verdade fechado sobre si mesmo, fornecendo a participação, a projeção para o outro, o desejo de fusão. Coisas que têm uma forte carga estética ou empática que conota um querer-viver orgânico: os indivíduos não se justapondo lado a lado, mas antes fortalecendo uma pulsão de conjunto, um vitalismo tribal (MAFFESOLI, 1999, p. 310).

Este trecho faz voltar à ideia já desenvolvida anteriormente, acerca de como as identidades dos narradores foram se fundindo para formar uma identidade coletiva, ainda que em permanente movimento. Apresento-a, aqui, a fim de introduzir nova lente de análise dessa construção conjunta – o grupo Usina Contemporânea de Teatro -, pois me parece possível relacionar o “querer-viver orgânico” ao conceito de estrutura de sentimentos, de Raymond Williams.

Através dele, o autor inglês enfatizou a importância social e cultural de pequenos grupos, ressaltando a necessidade de se analisar os princípios pelos quais se unem. Com isso, pretendia “recuperar um sentido do efetivamente vivido que se apresenta ao mesmo tempo como o resistente e obscuro” (SARLO, 1997, p. 90) objetivando captar o que, para ele, era o mais difícil: “o sentido e os modos como

as ações se combinaram numa maneira de pensar e viver” (Williams, 1971, p. 63 apud SARLO, 1997, p. 89). Ele explica:

estamos interessados em significados e valores tal como são vividos e sentidos ativamente, e as relações entre eles e as crenças formais ou sistemáticas são, na prática, variáveis, que vão do assentimento formal com dissentimento privado até a interação mais nuançada entre crenças interpretadas e experiências vividas e justificadas (WILLIAMS, 1979, p. 134).

No meu entender, o autor propõe articular aquilo que é específico do grupo – suas relações internas - a formas estabelecidas na sociedade, aparentemente de modo mais definitivo. Portanto, a ideia de “cultura vivida” apresenta-se como uma maneira de dar visibilidade às experiências e subjetividades que se encontram diluídas nas convenções culturais. Williams argumenta a necessidade de termos que dêem conta do mais particular em cada experiência:

Se o social é sempre passado, no sentido de que é sempre formado, temos na verdade de encontrar outros termos para a experiência inegável do presente: não só o presente temporal, a realização deste instante, mas o presente específico de ser, o inalienavelmente físico (Ibidem, p. 130).

Williams buscou argumentos no processo formativo da arte, que “nunca está, em si, no tempo passado” (Ibidem, p. 131). Na esteira do pensamento marxista, apontou o erro frequente de reduzir o social a formas fixas, negando as formas singulares e específicas de termos como “visão de mundo” ou “ideologia predominante”. Para ele, a análise de um período deveria apreender seu tom geral, atentando para o resultado da interação de todos os seus elementos culturais, não deixando, porém, de reconhecer aquilo realmente vivido, aquilo que aos poucos emerge e modifica as experiências sociais.

Ao salientar a especial relevância de sua hipótese para a arte e a literatura, geradoras do “simbolismo no qual a comunicação humana se coloca como a raiz para todas as culturas e em todos os períodos históricos” (FILMER, 2009, p. 373), Williams reafirmava a força central da cultura na reforma progressiva da sociedade, bem como rompia com a distinção entre pensamento e sentimento. Esclarece:

Tais modificações podem ser definidas como modificações nas estruturas de sentimento. (...) não de sentimento em contraposição ao pensamento, mas de pensamento tal como sentido e de sentimento tal como pensado (WILLIAMS, 1979, p. 134).

Conceito controverso, já amplamente discutido sobretudo por teóricos dos estudos culturais, costuma, contudo, ser considerado “a chave metodológica mais apropriada para a elucidação crítica das práticas artísticas através das quais as obras de arte se relacionam sociologicamente aos processos sociais (FILMER, 2009, p. 374). Aspectos contraditórios e conflituosos passam a ser tão importantes quanto as ideias ou convenções estabelecidas.

Inserido em um contexto de teatro de grupo – a ser detalhado a seguir -, o Usina Contemporânea de Teatro, ao longo desses vinte e dois anos, veio forjando a sua identidade não apenas através dos espetáculos e consequente delineamento de sua estética, mas sobretudo por meio do que está entremeado de experiência, e que muitas vezes não é explícito, nem declarado. Algo que tem a ver com o sentido particular do qual fala Williams, aquilo constituído pela presença vivida e que acaba por tornar-se um estilo, configurando uma determinada estrutura, conforme ele fala:

[...] um sentido particular da vida, uma especial comunhão de experiência que raramente precisa de expressão, através da qual as características de nossa vida [...] aconteceram de uma certa maneira, dando a elas uma cor particular e especial, [...] um estilo particular e original, [...] firme e forte como uma “estrutura” sugere e opera nos mais delicados e menos reais momentos de nossa atividade (Williams, 1961, p. 48 apud FILMER, 2009, p. 375).

Em ensaio sobre o grupo de intelectuais ingleses conhecidos como Bloomsbury, Williams afirma que um grupo pode ter em comum “um corpo de práticas ou um *ethos* que os distinguem, ao invés de princípios ou objetivos definidos em um manifesto” (Idem, 1999, p. 140), e ressalta o quanto o seu significado pode ser empobrecido caso seja reduzido a um conjunto de formulações.

Destaca a importância do estudo de pequenos grupos culturais, a despeito das dificuldades de análise pela história e sociologia: “naquilo que eles realizaram, e no que seus modos de realização podem nos dizer sobre as sociedades com as quais eles estabelecem relações, de certo modo, indefinidas, ambíguas” (Ibidem).

A partir desse círculo de amigos formados em Cambridge, ao qual pertencia Virgínia Woolf, Williams busca parâmetros mais gerais de discussão a fim de obter instrumentos de análise ainda não definidos pela história e sociologia. Ele comenta sobre aspectos ligados à maneira pela qual aquelas pessoas estabeleceram suas relações, antes mesmo de qualquer outra característica relacionada à sua prática, propriamente. Por exemplo, “a ênfase sustentada na franqueza: as pessoas deveriam dizer às outras exatamente o que pensavam e sentiam” (Ibidem, p. 145).

Segundo o autor, trata-se de hábitos e valores compartilhados relevantes para sua formação interna e para alguns de seus efeitos externos:

Os valores que os tornaram tão próximos logo deram a eles uma auto-estima que os fazia sentir, num olhar auto-reflexivo, como diferente dos outros, o que, por sua vez, poderia identificá-los imediatamente (Ibidem, p. 146).

Considerando que as parcerias de trabalho dentro do Usina renderam sólidas relações de amizade, me parece oportuno emprestar as palavras de Williams: “(...) nenhuma análise que negligencie os elementos de amizade e relacionamento, através dos quais o grupo se reconhece e autodefine, poderia ser adequada” (Ibidem, p. 144). Há, portanto, uma dimensão que extrapola o âmbito do ofício teatral, ou até mesmo predomina sobre ele, como demonstra a fala da Karine, apontando os laços de amizade como um dado marcante no grupo:

O Usina pra mim é isso: uma coisa profunda que é de amor, de amizade... Isso tem no Usina pra mim, esse grupo de pessoas, não sei se deu certo, se não deu, pra minha vida deu muito certo, porque são pessoas que estão na minha vida, estarão pra sempre, como algumas que já foram, e eu sei que eu fiquei na vida delas, eu fiz uma diferença. Isso pra mim é o Usina, isso sempre foi o Usina, essa relação (Karine Jansen. Depoimento citado).

E como a comprovar essa densidade das relações, durante o encontro em que foram gravados parte dos depoimentos aqui trazidos, o Leo entregaria à Karine uma foto sua amamentando a filha Fernanda, hoje com dezoito anos. Ela comenta, então, que isso era muito representativo, muito “a cara do Usina”, pois pessoas guardavam, de certa forma, um pouco da vida do outro consigo.

O modo como se estabeleceram tais relações foi determinante não apenas para consolidar o Usina enquanto grupo, mas também para imprimir a esse coletivo uma particularidade no que diz respeito aos sentimentos que estão na base do trabalho criativo. Essa teia de relações deixa-se entrever numa trajetória construída a partir de parcerias diferenciadas, como no caso em que atores assumem a função de contrarregras, cenógrafos tornam-se diretores, atores fazem também produção, ou simplesmente colaboram, seja assistindo a ensaios, seja ajudando na construção de um cenário, por exemplo. É como se o fio usado para tecer essa teia fosse feito de uma matéria chamada admiração, algo assinalado por Anibal Pacha:

No fundo, tinha um processo de construção de admiração de um pelo outro muito forte, todo mundo que se cruzou no Usina. É uma admiração por aquela pessoa que esteve contigo naquela época, que tu reconheces a trajetória dela contigo, reconhece o espaço que

ela tem hoje no mercado de trabalho. E admiração que naquela época estava se alimentando com brigas, com desavenças, com propostas, com ajuda, com companheirismo, com festas, com tudo que tu tens direito numa relação, se cultivou uma admiração por todo mundo (Anibal Pacha. Depoimento citado).

Todas as facetas às quais Anibal se refere corroboram a noção do teatro como uma arte humana, em que estão envolvidas suscetibilidades e sentimentos, divergências e frustrações, resultando, no caso do Usina, em respeito e admiração.

Eu acho que a gente conseguiu trabalhar muito bem isso que é a essência do teatro: as relações, as relações técnicas e as relações pessoais, que elas têm uma trajetória até hoje, (...) que naquela época fervilhavam de criação, de prazer, tem uma aproximação gostosa, prazerosa, eu tenho um extremo prazer de estar do lado dessas pessoas, eu me sinto acolhido, como a gente era, eu pelo menos fui, em todos os processos do Usina (Anibal Pacha. Depoimento citado).

Voltando ao conceito cunhado por Williams, creio ser importante observar as dimensões que nele podem ser observadas, mesmo que de forma simplificada: uma se relaciona com a análise de um pequeno grupo e sua importância para uma determinada época, a exemplo do que o autor fez no ensaio citado, no qual utiliza o termo referindo-se à estrutura de sentimentos do grupo. A segunda tem a ver com a percepção de um período, seus estilos artísticos articulados ao social, e as transformações pelas quais eles passam gradativamente.

Uma outra perspectiva da ideia formulada por Williams pode contribuir para melhor contextualizar o surgimento do Usina, envolto pela redemocratização do país, como já assinalado no início do capítulo. Em artigo intitulado *Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960*, Marcelo Ridenti defende que a partir do final dos anos de 1950, um imaginário crítico era compartilhado pela classe artística e intelectual. A liberdade era evocada “no sentido da utopia romântica do povo-nação”; o tema da reforma agrária suscitava a solidariedade para com o sofrimento do homem do povo, em especial dos retirantes nordestinos.

Ele denomina essa estrutura de sentimento de brasilidade revolucionária, em que o florescimento cultural e a questão da identidade nacional e política do povo brasileiro somavam-se ao desejo de transformação social por parte de artistas engajados das classes médias urbanas. Cita como principais expressões artísticas do período, o Teatro de Arena, o Cinema Novo, a Revista Civilização Brasileira e o *agitprop* dos CPCs (Centros Populares de Cultura), da UNE, entre outros.

Em 1980, a sociedade moderna e urbanizada, bem como a superação do nacionalismo terceiro-mundista fariam com que, gradativamente, a estrutura de sentimento da brasilidade revolucionária ficasse para trás. Porém, o novo sindicalismo, as Comunidades Eclesiais de Base, a luta contra a ditadura, o fim da censura e a anistia, por exemplo, ainda causavam a sensação de continuidade da antiga estrutura de sentimento.

O Usina nasce exatamente no ano em que os candidatos de esquerda Brizola e Lula são derrotados nas primeiras eleições pós-ditadura. Era o final de uma década em que as lutas sindicais, a campanha pelas diretas-já, a convocação da Assembleia Nacional Constituinte, a legalização dos partidos comunistas, o crescimento do PT foram alguns dos fatores que mobilizaram, de forma distinta dos anos de 1960, um imaginário da revolta e da revolução. Ridenti observa o quanto o cenário internacional mostrava-se desfavorável, “com o avanço do neoliberalismo, o domínio conservador simbolizado na dupla Reagan-Thatcher e no pontificado de João Paulo II, (...) o fim do socialismo no Leste Europeu” (2005, p.103). Essa conjuntura determinaria o fim da estrutura de sentimento que seria substituída, conforme a hipótese de Ridenti, pela estrutura de sentimento da individualidade pós-moderna, na qual predomina o profissionalismo competitivo no mercado.

Considerando todas as motivações já comentadas anteriormente, compreendo que o grupo ainda se identificava com a estrutura de sentimento da brasilidade revolucionária, dada a evidência dos ideais de mudança social. A própria prática do teatro de rua, com seu natural espírito de coletividade, reforça essa afirmação. Contudo, logo o grupo passaria por mudanças determinantes para sua inserção na estrutura de sentimento vindoura, denominada por Ridenti de individualidade pós-moderna. Talvez não pelo aspecto de competitividade colocado por ele, mas pelas opções estéticas, pelas temáticas abordadas nos espetáculos. Isso será detalhado na segunda parte, mas é possível antecipar o gradual abandono do teatro de militância e os vários caminhos de experimentação a afastar o Usina da antiga estrutura de sentimento.

2.6 O TEATRO DE GRUPO

O elo no teatro de grupo – diferentemente do teatro de trupe como forma dominante de organização teatral – é um conjunto de convicções partilhadas e que comprometem cada uma das pessoas envolvidas; é a consciência de viver uma aventura única; é o respeito às regras do jogo específicas daquele grupo, que o público conhece e aprova (PICON-VALLIN, 2008, p. 84).

Os depoimentos não deixam dúvida quanto ao papel fundamental do Usina não apenas para tornar única a aventura vivida em cena por aqueles quase adolescentes que descobriam o teatro praticamente ao mesmo tempo, mas também para fortalecer a crença no coletivo enquanto caminho para a criação. Compreendo esta como uma das convicções partilhadas que de fato comprometeu cada uma das pessoas, como diz Vallin, tornando-se determinante para o modo de ver o teatro desses profissionais; uma prática ancorada no trabalho coletivo, como mostra o depoimento do Anibal:

A gente exercitou isso, (...) e não sei se muita utopia hoje em dia, mas eu bato o pé, o processo é de grupo, tudo que se forma naquele espetáculo é a energia de todo mundo (...). Eu acredito em teatro de grupo fechado, não fechado no sentido não entra mais ninguém, mas no grupo fechado enquanto linguagem, e que a linguagem é propriedade do ser de cada um, do conhecimento, da vivência de cada um (...) Eu vivenciei isso com o Usina, e pude experimentar isso na minha trajetória até hoje (Anibal Pacha. Depoimento citado).

Wlad, fundadora de grupos como o Palha, o Cuíra e a Dramática Companhia, e atualmente uma das coordenadoras do GTU – Grupo de Teatro Universitário, também ressalta a importância de estabelecer relações de coletividade:

Eu gostaria muito, e eu tenho uma imagem ingênua, inocente, quando eu digo assim: eu gostaria muito de ver todos vocês sentados no palco e eu sentada do lado de vocês, porque me agrada muito essa coisa quando entra um grupo na cena. (...) Eu não estou com vontade de puxar nada, estou com vontade de fazer junto, entendeu? Então o Usina pra mim é esse quadro. Se eu não conseguir, se não for esse o lugar, eu vou parar de falar de teatro de grupo, ou melhor, vou falar de teatro de grupo e esse coração que eu tenho, de paixão, dentro do GTU, porque aqueles meninos são incansáveis. E aqueles meninos pra mim, são o Usina de 89, essa paixão. (Wlad Lima. Depoimento citado).

A ênfase na criação coletiva assumida é apontada por Picon-Vallin como uma das características de um grupo – “uma companhia na qual as relações entre as pessoas são muito específicas, porque cada um se engaja artisticamente e, no mais

das vezes, também politicamente” (PICON-VALLIN, 2008, p. 86). Segundo a autora, são objetivos e fins comuns, e sobretudo uma mesma ideia do teatro e do seu lugar na sociedade que ligam um conjunto de artistas para além de um projeto meramente pontual; a intensidade da pesquisa assemelha-os a um laboratório.

A especificidade das relações enfatizada por Vallin encontra eco nos vários depoimentos acerca do significado do Usina na vida daqueles que o constituíram, de maneira contundente para os integrantes do primeiro núcleo, mas também muito presente para os que vieram depois. A experiência vivida coletivamente representou a oportunidade de uma formação que se deu através das descobertas compartilhadas, mas principalmente, teve, e eu diria que continua tendo, a força de um coletivo no qual os vínculos pessoais vão além do âmbito artístico. Quase sempre, as relações de amizade perduram mesmo sem o contato de trabalho, como comprova o depoimento do Alberto:

A sensação que eu tenho é de que nós construímos um nível de relação, dentro do Usina, que eu não consigo explicar por que, com raríssimas exceções, se estendeu pelo resto da nossa vida inteira. Todas as pessoas com quem eu trabalhei no Usina, hoje são amigos. Amigos com os quais eu faço teatro, ou não (Alberto Silva Neto. Depoimento citado).

A ideia de grupo teatral é permeada pela noção de durabilidade, ou seja, configuram-se como equipes organizadas em cooperativas de produção, “o que acaba determinando a autoria comum do projeto estético e a tendência à coletivização dos processos criativos” (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2006, p. 152), diluindo, assim, a divisão rígida entre as funções artísticas.

Kil Abreu, crítico teatral paraense residente em São Paulo, afirma:

O que marca a existência do grupo, no sentido que nos interessa, é uma Experiência comum colocada em perspectiva. (...) Trata-se, antes, de um projeto estético, de um conjunto de práticas marcadas pelo procedimento processual e em atividade continuada, pela experimentação e pela especulação criativa, que pode inclusive se desdobrar ou alimentar desejos de intervenção de outra ordem que não a estritamente artística (ABREU, 2008, p. 22).

A fim de detalhar o contexto no qual se insere o surgimento do Usina Contemporânea de Teatro, retomarei, mesmo que de forma sucinta, aspectos que nortearam a trajetória dos grupos teatrais brasileiros, sobretudo a partir de 1968, quando os projetos artísticos e a busca de inserção social foram pulverizados em virtude da censura, da perseguição política e do exílio de muitos criadores.

O golpe militar de 1964 impôs limites claros não apenas às experimentações cênicas de grupos como o Arena, o Oficina e o Opinião, mas também sufocaria manifestações artísticas entre o final dos anos 1950 e início dos 1960, conjuntura já abordada no tópico anterior.

Dentro do recorte pertinente a este trabalho, importa sublinhar o papel do Teatro de Arena como experiência precursora enquanto grupo fechado e estável, que pautou suas atividades em ideais políticos e ideológicos, optando claramente por uma estética de esquerda. Entre 1953 e 1971, consolidou uma obra calcada na reflexão, precisando descobrir alternativas de manutenção diante da ditadura e das dificuldades financeiras. Para Iná Camargo Costa, “um dos raros casos de nossa experiência cultural em que as ideias estavam no lugar” (2011, p. 01).

André Carreira destaca que o Arena e o Oficina representaram a reafirmação da ideia de Grupo, “sustentado mais pelo eixo do trabalho artístico e ideológico do que pelas circunstâncias da sobrevivência ou pela realização de um espetáculo específico” (CARREIRA, 2003, p. 23). Passadas seis décadas desde o surgimento do Arena, as necessidades de financiamento continuam sendo um ponto nevrálgico para a existência dos grupos, pressionados pela contradição entre manter um projeto e sobreviver.

A exemplo dos vários grupos paraenses, o Usina resiste, apesar da quase absoluta inexistência de linhas de financiamento público que propiciem a continuidade do trabalho. Mais adiante, este aspecto será objeto de análise no que diz respeito ao percurso do grupo. Por hora, gostaria apenas de pontuar a questão do exercício de resistência como algo intrínseco ao teatro de grupo, como propõe Carreira:

O ato de estruturação de um grupo nasce sempre de uma percepção de que a possibilidade desta unidade grupal de funcionamento implica criar instrumentos tanto no campo da criação como no campo da estrutura social do próprio coletivo. O grupo é sempre uma estrutura de autogestão e traz componentes identitários, afetivos e técnicos (de linguagem e de estrutura de produção) que permitem supor que a ideia de grupo implica em uma tomada de posição frente aos códigos e “leis” da criação e produção teatral (Ibidem).

Por isso, seria legítimo considerar o lugar de resistência dos grupos frente às dinâmicas impostas pela hegemonia, afirma o pesquisador. Evidentemente elas diferem conforme o contexto histórico; se no pós-golpe os grupos resistiam às

pressões da ditadura, hoje enfrentam a imposição de modelos mercadológicos nem sempre favoráveis à liberdade de criação.

Segundo Guinsburg, apenas em meados dos anos setenta a presença dos grupos tornou-se mais assídua no cenário teatral brasileiro, sendo possível observar duas correntes claramente identificadas, embora ambas se posicionassem fora do mercado. A primeira - à qual nos referimos anteriormente -, definida pelo teor político das propostas; a outra, adepta de novos formatos de linguagem, “em que a investigação do teatro e a experimentação de novos modos de fazê-lo aparece, senão como proposta, ao menos como resultado evidente dos processos criativos” (2006, p. 153). O autor destaca a permanência de um núcleo mais ou menos fixo como fator determinante para o sucesso dessas equipes:

a manutenção de um polo criador favorece o avanço das conquistas técnicas e artísticas, e cria uma identidade coletiva, viabilizada pela experimentação conjunta (...), em longos processos de auto-expressão artística que se amparam na criatividade do ator e na teatralização de experiências subjetivas, com a exploração de temáticas do cotidiano (Ibidem).

A experimentação conjunta a que se refere Guinsburg, seria traduzida, sobretudo, por meio da criação coletiva, procedimento de construção cênico-dramatúrgica surgido na Europa nos anos sessenta e que ganhou espaço no Brasil ainda no fim da década de setenta. Associando todos os elementos da encenação em um mesmo processo de autoria, diversos grupos⁵⁹ vivenciaram de forma diferenciada esse método, posteriormente desdobrado no processo colaborativo, do qual falarei mais adiante.

Segundo Edécio Mostaço, foi nessa época que o governo criou a primeira política nacional de cultura, passando a financiar produções empresariais e viagens de circulação, benefícios, dos quais os grupos foram alijados. O autor observa que o Projeto Mambembão, voltado aos grupos, tinha pouca verba e operava “uma seleção ideológica entre as montagens” (2011, p. 50).

Neste momento, em Belém, começavam a se consolidar grupos aos quais já me referi: Experiência, Gruta, Palha, Cuíra, Cena Aberta. Com exceção do primeiro, que almejava um *status* mais profissional, os demais incorporam o termo amador

⁵⁹ Entre os vários grupos que experimentaram a criação coletiva, Guinsburg cita o Pão e Circo, Dzi Croquettes, Asdrúbal Trouxe o Trombone, Companhia Tragicômica Jaz-O-Coração (RJ), Pod Minoga, Pessoal do Victor, Teatro do Ornitorrinco, Teatro Oficina (SP), Tribo de Atuadores Oi Nóis Aqui Traveiz (RS) e Galpão (MG) (GUINSBURG, 2006, p. 102-103).

como forma de “designar um teatro intelectual que se propunha a pensar sobre a sua produção e sobre uma sociedade mais democrática, contrapondo-se à ideia de profissional” (JANSEN, 2009, p. 89). Importa ressaltar que o sentido de *amador* não está ligado à ideia de mal feito, mas de “compromisso com a arte e a sociedade, mesmo que acarretasse desagradar o público, ou um fracasso de bilheteria” (Ibidem).

Ao buscar novas experiências com a linguagem cênica, esses grupos contribuíram para ligar o termo teatro contemporâneo ao teatro experimental, ambicionando “uma cena crítica e poética na relação com a cidade, sua política e seu homem” (Ibidem, p. 88), e passando a dialogar com as noções de teatro laboratório, teatro de vanguarda, teatro de pesquisa, teatro moderno e performance. Em artigo sobre o teatro contemporâneo no Pará, Karine Jansen enumera as seguintes características:

a experimentação do espaço cênico na relação entre palco e plateia; a substituição do texto dramático tradicional por escrituras cênicas mais flexíveis (...); diálogo íntimo com as diversas artes, bem como as novas tecnologias; as diversas temáticas e discursos adotados na escritura cênica; a multiplicidade de técnicas utilizadas na preparação dos atores; a busca por uma visualidade que componha a encenação de forma que não apenas a situe em espaço, tempo e situação econômica, porém concilie os poucos orçamentos com uma atuação efetiva na encenação; o encontro da tradição com as possibilidades dos avanços tecnológicos na busca de um olhar do homem amazônico nos dias de hoje, entre a floresta e o mundo digital (Ibidem, p. 89).

Os anos oitenta comportam diferentes análises: para Guinsburg, mesmo com a criação de equipes da importância do mineiro Galpão e do Imbuça, de Aracaju, por exemplo, a produção em grupo retraiu-se devido à emergência de encenadores “autorais e idiossincráticos” (RAMOS, 2011, p. 83), entre eles Antunes Filho, Gerald Thomas, Bia Lessa, Gabriel Villela, Ulysses Cruz e Luiz Roberto Galizia.

Luiz Fernando Ramos, porém, nega o rótulo, ao afirmar que tal “lugar-comum” é “compreensível se o olhar que lançarmos sobre esse período focar apenas a superfície da produção teatral” (Ibidem). Ele defende a ideia de que as sementes do ciclo atual, em que os coletivos revelam-se tão fortes, foram plantadas desde 1978 pelo próprio Antunes, no seu CPT – Centro de Pesquisa Teatral, em São Paulo:

O ponto importante a salientar, contudo, é que, naquela dinâmica do CPT de absorção de jovens atores, dramaturgos e potenciais encenadores, foi gestado o modelo de um novo tipo de grupo,

menos centrado na figura de um único encenador e mais aberto às colaborações várias (Ibidem, p. 83-84).

Destaca dois grupos que desenvolveram, na década de oitenta, dinâmicas de trabalho pioneiras daquilo que depois seria denominado processo colaborativo: Boi Voador, dirigido por Ulysses Cruz, ele próprio fruto direto do CPT de Antunes, e Ponkã, que tinha em Luiz Roberto Galizia a figura irradiadora. Em 1982, recém-chegado dos Estados Unidos, onde fizera doutorado sobre o encenador Robert Wilson, inaugurava no país “a perspectiva de encenação em que os aspectos semânticos são radicalmente subordinados à sintaxe cênica e aos seus elementos visuais” (Ibidem, p. 85).

Também na ótica de André Carreira, esta foi a década na qual a expressão teatro de grupo começou a circular de forma insistente no ambiente teatral brasileiro, com uma ideia comum quase sempre vinculada a um teatro alternativo:

Aparentemente, este movimento – que surgiu no processo de democratização do final do século XX -, estaria conformado por um conjunto de grupos com características estruturais semelhantes, e relacionados com um tipo de projeto teatral bem definido, cujo principal valor residiria exatamente no seu sentido de grupalidade e de alternativa a um teatro que se organizaria a partir de premissas mais próximas aos modos empresariais de produção (CARREIRA, 2008, p. 11).

O autor afirma que o lugar de contestação política ocupado pelos grupos nos anos sessenta e setenta foi substituído por novos elementos de coesão muito mais relacionados com o trabalho específico do teatro, gerando diferentes formas de agrupamentos: “Pertencer ao teatro de grupo é, antes de mais nada, estabelecer um lugar de identidade auto-definido pelos próprios grupos” (Ibidem, p. 15), quase sempre localizados “nos territórios da independência e autonomia” (Idem, 2011, p. 43).

Isso nos leva a pensar que, a despeito da diversidade de propostas e linguagens, o movimento de grupo tem construído um campo específico dentro da cena brasileira. Inclusive com maiores oportunidades de diálogo, através de iniciativas como a do Itaú Cultural, que tem promovido encontros entre representantes de todas as regiões do país. Nesse sentido, parece fundamental atentar para a existência de condições muito desiguais de fomento. Algo, aliás, que nós, profissionais de teatro do Norte, sentimos na pele:

As condições de produção de um grupo de teatro no Acre, no Maranhão ou no Pará não são as mesmas de um grupo em São

Paulo, no Rio de Janeiro, em Minas ou em Porto Alegre. (...) Nos primeiros, em geral permanecem as formas mais ilusórias de fomento, baseadas no falso mecenato, que serve mais aos planos dos próprios governos – que insistem em ocupar o lugar de produtores culturais, que aos artistas e à população (ABREU, 2008, p. 23).

Abreu destaca, também, a prática colaborativa de trabalho “como uma espécie de mecanismo regente” (Ibidem, p. 25), ainda que experimentada de múltiplas maneiras, o que não permite igualar os processos sob um mesmo rótulo. São propósitos específicos de cada grupo inserindo-os dentro de determinadas vertentes; o Usina é citado pelo autor como um dos que concentram-se mais “na exploração dos materiais e dos aspectos específicos da linguagem teatral” (Ibidem), como a Cia. Balagan e o Lume, de SP, por exemplo. O certo é que cada vez mais o ator passa a ocupar papel central na produção de experiências técnicas fundadas na prática do treinamento, funcionando como ponto de ancoragem do processo colaborativo a partir do qual nascem elementos-chave das poéticas dos grupos.

Voltando ao Usina, uma característica que marcou o seu primeiro ano foi a chamada roupa básica usada pelos atores nos exercícios de rua: calça e camiseta pretas no *Exercício nº 1 em Dorst e Brecht*; figurinos feitos de saco de algodão branco no *Exercício nº 2 em Arrabal*, e no *Exercício nº 3*, calças brancas.



Figura 15: *Exercícios nº 1, 2 e 3.* (Anibal Pacha, 1989). Acervos pessoais: Wlad Lima e Leo Bitar.

Mais do que corresponder à precariedade da produção, ou à ausência de um profissional com o olhar mais apurado para conceber o figurino, este elemento traduzia claramente uma postura ética em consonância com o pensamento daqueles jovens a respeito do teatro. Pensamento que não correspondia a uma estrutura profissional, na qual atores são contratados para eventuais trabalhos, sem a chance

de desenvolverem projetos estéticos, e sim à aspiração de uma fala coletiva por meio do chamado teatro amador.

O Usina afirmava-se enquanto grupo, manifestando sua identidade por meio do figurino, mas sobretudo no engajamento político presente nas escolhas de repertório, na opção de ir até às periferias, na pesquisa artística, e também nas estratégias a serem desenvolvidas para manter-se e perdurar. Isso num momento difícil para a sobrevivência dos grupos, que, como quase todos os brasileiros, sofriam as consequências do Plano Collor. Para Edécio Mostaço, o desmantelamento do Minc e a acirrada disputa por patrocínios em relação aos artistas do teatro empresarial

amadureceram as condições socioestéticas de definição de um contexto de grupo: além da ausência de hierarquia quanto às decisões internas, também as práticas criativas e articulação da linguagem teatral conheceram novos procedimentos, especialmente os chamados “processos colaborativos” (MOSTAÇO, 2011, p. 51).

Por outro lado, alguns pesquisadores atribuem à década de noventa o “renascimento do teatro de grupo, entendido aqui como um coletivo com projeto artístico, pesquisa permanente e busca de inserção social” (NÉSPOLI, 2011, p. 95).

Felizmente, não foram poucas as vezes em que o teatro conseguiu se renovar, superando antigas ideias e fórmulas, sobretudo a partir do início do século XX, com Stanislavski, Meyerhold e o Teatro de Arte de Moscou. Assim, pode-se perceber um crescente surgimento e amadurecimento de grupos espalhados pelo país, se constituindo das mais diversas formas e se sustentando sobre os mais diversos princípios.

Apenas para citar alguns, o Teatro da Vertigem e a Companhia do Latão (SP), a Companhia dos Atores e o Teatro do Pequeno Gesto (RJ), e o Armazém Companhia de Teatro (PR), incorporam o processo colaborativo, também de maneiras diversas. Um traço geral em comum é a representação fora do edifício teatral e a narrativização.

No início da década de noventa, em Belém, os grupos de teatro foram obrigados a dividir o Teatro Waldemar Henrique com as mais de setenta bandas de rock, perdendo parte importante do já tão exíguo espaço destinado aos espetáculos teatrais. Curiosamente, matéria publicada em um jornal da cidade credita a expansão do movimento roqueiro à “decadência da produção teatral local”:

Mais um outro dado – mesmo com toda a melancolia que possa sugerir – pode ser sem dúvida utilizado como contribuição muito mais precisa na tentativa de elucidar o crescimento da atividade roqueira: é a decadência da produção teatral local, que dividia as pautas do teatro experimental com grupos de música e de dança. Com a diminuição das montagens dos grupos teatrais – que chegaram a se juntar em cerca de 40 na sua entidade representativa, a Federação de Autores, Atores e Técnicos de Teatro, FESAT, na década de 80 – além da fraca produção das bandas ou iniciativas particulares regionais, o rock tomou conta. E não só do teatro, mas também dos projetos de cultura, das praças...⁶⁰

Este cenário não corresponde à significativa produtividade do Usina, com dez espetáculos entre 1989 e 1992. Contudo, é necessário observar que desses, apenas dois foram apresentados em salas teatrais, ou seja, oitenta por cento da produção desse período buscou as ruas e outros espaços alternativos.

Ao fim dessa parte, talvez seja possível vislumbrar traços delineadores da identidade do Usina; identidade esta constituída dos múltiplos interesses, das experiências de cada um dos seus integrantes. Interesses e experiências que se entrelaçaram, suscitando afinidades pessoais e artísticas, as quais consolidaram uma trajetória muito particular dentro do contexto teatral paraense e brasileiro.

É importante considerar que, quando falamos de identidade, estamos nos referindo a uma representação, e enquanto tal, provavelmente não corresponda exatamente à realidade, especialmente por se tratar de uma coletividade. As falas dos “usineiros” não poderiam deixar de ser expressões de visões particulares, que, no entanto, tocam-se em muitos aspectos, revelando, quiçá, uma ideia comum daquilo que constitui o Usina, enquanto um território construído de partilhas, tensões e superações.

Por hora, gostaria de apontar alguns: o de ter sido o espaço da formação, da descoberta de uma nova concepção de teatro; espaço onde se pôde experimentar livremente diversas propostas, e que gerou desdobramentos e apontou caminhos para outros grupos surgidos posteriormente, fazendo a diferença para a cena paraense. Espaço de compartilhar ideias, pesquisar, descobrir, rir junto, brigar, negociar, dividir angústias, somar forças para enfrentar perdas. Espaço, enfim, de amizade, de amor, de afeto, de comunhão, de alegria pelo encontro em cena. Eis a descrição de um desses momentos pelo Alberto:

⁶⁰ Matéria publicada no jornal O Liberal/ Caderno Dois (16/06/92).

Eu lembro de uma apresentação no anfiteatro da Praça da República, em que começou a cair uma chuva e os espectadores que estavam na plateia, naturalmente correram pra se proteger, e nós não paramos o espetáculo e fizemos o espetáculo inteiro na chuva, até o final, o que mostra que nós tínhamos um espírito infantil, e apaixonado. A gente estava muito mais brincando do que cumprindo alguma finalidade, a nossa finalidade maior ali era o prazer de fazer. É isso que eu consigo usar pra explicar esse dia, que foi uma sensação maravilhosa, uma chuva torrencial, e a gente fazendo o espetáculo até o fim, e sem o público, começamos a brincar entre nós mesmos, e a Wlad, se não me falha a memória, ficou sentada pegando chuva, e não nos abandonou, como espectadora do espetáculo. Tem vários momentos assim como esses (Alberto Silva Neto. Depoimento citado).



Figura 16: *Exercício nº 2 em Arrabal*, na Praça da República. (Anibal Pacha, 1989). Acervo pessoal: Wlad Lima.

Em seu relato, Alberto deixa entrever a importância daquilo que ficou registrado no próprio corpo como uma experiência de especial significado na sua vida, contribuindo, de certa forma, para definir a sua concepção do fazer teatral. Através de uma memória individual e afetiva, ele traz elementos constitutivos da história do grupo, que se referem à força do ato de compartilhar, já destacado anteriormente.

Isso traz à tona a relação entre memória e história, bastante discutida por Pierre Nora, que apontou as diversas oposições entre ambas. Segundo ele, enquanto

a memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos (...), a história é a reconstituição sempre incompleta do que não existe mais. A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente; a história, uma representação do passado. (...) A memória emerge de um grupo que ela une (...), a história, ao contrário, pertence a todos e a ninguém (...). A memória se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto. A história só se liga às continuidades temporais, às evoluções e às relações das coisas. A memória é um absoluto e a história só conhece o relativo (1993, p. 18).

Entendo que Nora, ao atribuir à memória a pluralidade e o desacelerar, o coletivo e o individual, afirma sua permanente evolução, “aberta à dialética da lembrança e do esquecimento” (Ibidem). Por outro lado, sublinha a estreita relação entre memória e identidade, ao afirmar que “a memória privada (...) obriga cada um a se lembrar e reencontrar o pertencimento, princípio e segredo da identidade” (Ibidem).

Na parte seguinte, a narrativa percorrerá as memórias dos espetáculos, explorando outros elementos com a finalidade de revelar traços da identidade a partir do palco, lugar para onde convergem tantas ideias, paixões e emoções vividas à flor da pele.



Arte: Hamilton Braga

3. TEIAS DA CRIAÇÃO: ESPETÁCULOS E POÉTICAS

Esta seção se ocupará do fazer artístico do Usina, por meio da abordagem das produções durante os vinte e dois anos de existência, bem como dos processos inacabados, que não vieram a público. É possível identificar algumas fases nessa trajetória, umas mais coesas, com traços claros, e outras cuja diversidade de experiências faz delas algo mais multiforme.

Aqui, a teia das relações pessoais alcança o delineamento da própria poética ou das várias poéticas do grupo, quase sempre bastante imbricadas. O objetivo é não só buscar compreender as suas bases, identificando elementos envolvidos em suas maturações, como também estender a teia para além: para a cidade e o país, a fim de estabelecer conexões entre as realizações do grupo e a atividade teatral em Belém e no Brasil, de forma mais ampla.

3.1 PRIMEIRA FASE (1989): *ESTAMOS NOS LARGOS, NAS CHUVAS, EM ATOS*

Conforme apontado na parte anterior, é nas ruas que o Usina se apresenta à cidade. É uma chegada marcante, pois no ano de estreia são três espetáculos, todos com a denominação de *Exercício*, como a traduzir aquele momento em que o grupo está iniciando sua formação, realizando experimentações, sondagens, testando desafios. Wlad Lima explica que isso tinha a ver com experiências realizadas em outras cidades do país, nas quais os diretores sublinhavam o caráter de inacabado, de exercício mesmo, ao intitular os espetáculos⁶¹ dessa forma.

A opção de ocupar espaços alternativos traduzia claramente a proposta inicial do grupo: transformar o espaço, contribuir para a consciência política, pesquisar sobre a linguagem do teatro. Ter a rua como lugar de encontro entre ator e público foi determinante para que simplicidade e teatralidade se tornassem termos-chave da poética que o grupo apenas começava a desenvolver.

⁶¹ Em 1987, Bia Lessa assinou encenações realizadas a partir de oficinas realizadas com jovens atores, no Rio de Janeiro, por meio de um projeto do SESC da Tijuca. *Exercício nº 1* era “o ponto alto de uma série de encenações (...), que cria uma linguagem de poucas palavras e muitos signos” (Disponível em itaucultural.org.br. Acesso em 22 janeiro 2012).

3.1.1 Exercício nº 1 em Dorst e Brecht⁶²

O primeiro trabalho nasceu fortemente ligado ao movimento estudantil, como já mencionado. Sua dramaturgia foi construída a partir das peças de dois alemães: Tankred Dorst⁶³ e Bertolt Brecht⁶⁴. Dividido em duas partes, o espetáculo começava com a segunda cena de *Merlin, ou a Terra Deserta* (1981), quando Ana, uma mulher grávida, sem saber quem era o pai de seu filho, saía em busca de alguém que se habilitasse a responder pela paternidade. Junto com seu irmão, um palhaço, procuram um homossexual, o Senhor de Lilás; um homem de negócios, Monsieur Rotschild; um príncipe e um espectador.

Paulatinamente, discutiam-se os valores de cada um diante da gravidez da mulher. Na segunda parte, o texto *O filhote de elefante*, de Brecht, é o gancho para dar continuidade à história; um filhote de elefante também procurava sua mãe desconhecida. Uma bananeira o acusa de ter assassinado a própria mãe, tendo a lua como testemunha de acusação. Um soldado, virado de costas para o espetáculo, tece comentários sobre o caso.

Com o subtítulo *A demonstrabilidade de toda e qualquer afirmação*, o texto era um apêndice de *Um homem é um homem*, peça maior para a qual serve de comentário, cujo tema é uma grande transformação. Nela, Brecht aborda a questão do homem-massa a partir da fábula de Galy Gay, um empacotador que, na Índia durante a colonização inglesa do princípio do século, sai de casa em busca de um peixe para a refeição, e acaba transformando-se involuntariamente em um soldado capaz de desmontar uma fortaleza; ele assume a identidade do soldado desaparecido, a ponto de enterrar o próprio Galy Gay. Portanto, tudo é objeto, e o homem encontra-se no centro apenas relativamente.

Segundo Gerd Bornheim, a crítica aproxima a peça do surrealismo pelo próprio absurdo da situação, absurdo também presente em *O filhote de elefante*,

⁶² *Elenco*: Alberto Silva Neto, Beto Paiva, Zê Charone/Anne Dias, Anibal Pacha/Leo Bitar, Karine Jansen. *Direção*: Wlad Lima.

⁶³ Dramaturgo e contador de histórias alemão nascido em 1925. Atualmente vive em Munique. As suas farsas e parábolas são inspirados no teatro do absurdo patente nas obras de Ionesco, Giradoux e Beckett. *Merlin ou a terra deserta* tem sido comparada ao *Fausto*, de Goethe (Disponível em <http://atrouxamouxa.blogspot.com>. Acessado em 20 de fevereiro de 2012).

⁶⁴ Poeta, teórico, dramaturgo e encenador alemão que viveu entre 1898 e 1956. Parte de sua extensa obra dramática foi encenada pela Berliner Ensemble, companhia fundada por ele e sua mulher Helene Weigel em 1949 e atuante até hoje. Suas teorias, entre elas o teatro épico, influenciaram profundamente o teatro contemporâneo (BERTHOLD, 2000, p. 504).

pois o personagem continua sendo acusado mesmo depois quando se descobre que sua mãe está viva e que ela nem sequer é sua mãe. Considerada a última obra do seu primeiro ciclo, com ela Brecht supera o expressionismo, já trazendo elementos do teatro épico, ainda sem o devido embasamento teórico.



Figura 17: *Exercício nº 1 em Dorst e Brecht*. Alberto Silva Neto, Zê Charone, Beto Paiva e Karine Jansen. (Edinaldo Silva, 1989). Acervo pessoal: Wlad Lima.

A simplicidade da concepção permitia que o espetáculo se adequasse facilmente a qualquer espaço. Como já mencionado, apenas uma cortininha e uma escada compunham o cenário, fazendo com que o deslocamento fosse relativamente simples. A bananeira era representada por uma banana de espuma pendurada no pescoço do ator, assim como os outros personagens, também caracterizados com pequenos adereços, como se pode observar na imagem.

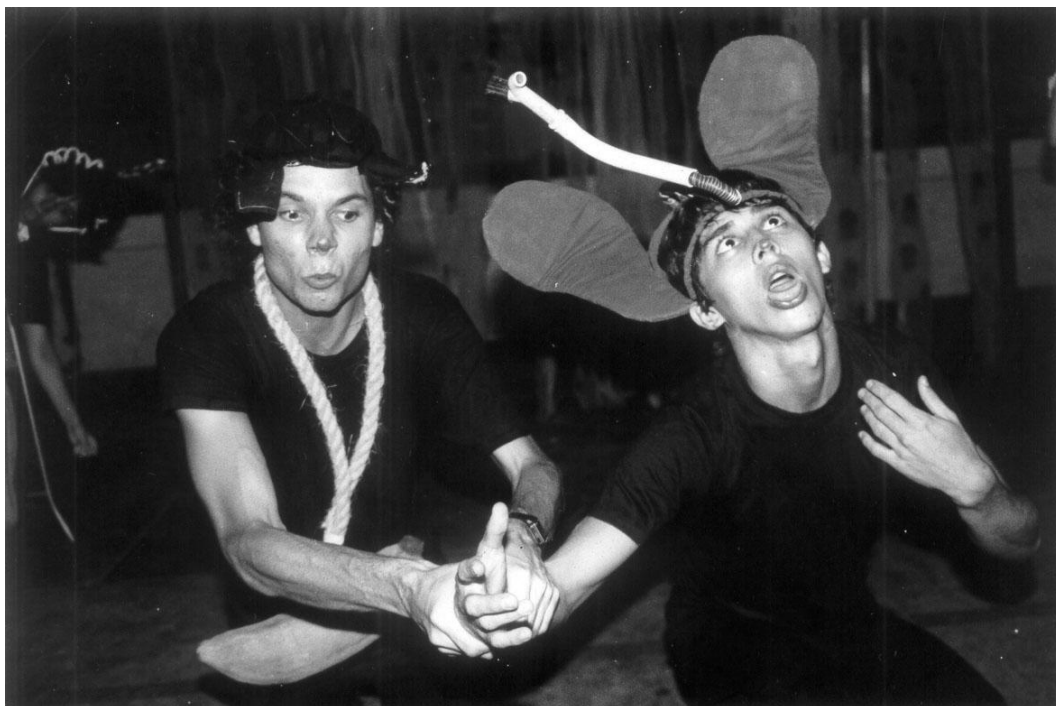


Figura 18: *Exercício nº 1 em Dorst e Brecht*. Karine Jansen (ao fundo), Alberto Silva Neto e Beto Paiva. (Anibal Pacha, 1989). Acervo pessoal: Wlad Lima.

Dessa forma, o espetáculo foi apresentado mais de uma centena de vezes, em vários espaços e nas mais diversas ocasiões, quase sempre em condições que colocavam os atores diante de desafios como os que relata Alberto:

Eu lembro de uma apresentação em que estava uma temperatura altíssima, numa greve na antiga SUDAM, que tinha a sede no início da Almirante Barroso. Uma mobilização, tinha uma quantidade imensa de pessoas, e o clima tava bem alterado, e a gente lá, apresentando. Uma outra apresentação no pátio da Unama, (...) eu me lembro muito da Wlad fazendo um gesto pra mim da plateia, desesperada, botando o dedo na boca assim, mostrando, que o espetáculo não tava sendo ouvido, e eu me lembro de me divertir muito com isso depois, com o desespero da encenadora querendo que o espetáculo fosse compreendido (Alberto Silva Neto. Depoimento citado).

Em julho de 1989, o grupo viajou até Vila Velha, no Espírito Santo, para participar do Encontro de Arte e Juventude Quarup. Todos se recordam da grande aventura de viajar por quase três dias num ônibus junto com outros artistas. A começar pelo pouco dinheiro para se manter, arrecadado em apresentações nas quais passavam o chapéu, até a “hospedagem” num grande acampamento, onde se dividiram em três barracas de camping. As limitações vivenciadas, contudo, não foram problemas diante da alegria em participar de um grande evento e ter a

oportunidade de mostrar o seu primeiro trabalho fora do estado. Alberto lembra de uma situação que exigiu dos inexperientes atores uma rápida solução em cena:

Foi-nos dado um espaço aberto. O espetáculo tinha uma forma frontal, uma forma italiana, e a gente se viu de repente num lugar onde o público fez uma roda numa área gramada, e foi uma experiência interessante, que a Anne lembra muito bem, porque éramos eu e ela que abríamos o espetáculo juntos, e nós fizemos uma adaptação de arena durante o espetáculo. A gente foi descobrindo, durante a apresentação, de que forma nós podíamos transpor a marcação de cena italiana pra arena (Alberto Silva Neto. Depoimento citado).

Anne Dias assinala que isso aconteceu devido à cumplicidade entre os atores, que, ao perceberem o imprevisto, foram resolvendo o problema em cena.

3.1.2 Exercício nº 2 em Arrabal⁶⁵



Figura 19: Folder de divulgação do *Exercício nº 2 em Arrabal*. (1989). Acervo pessoal: Leo Bitar.

Enquanto ainda apresentavam o *Exercício nº 1 em Dorst e Brecht*, Wlad levou ao grupo a sugestão da peça *Pic Nic no Front*, de Fernando Arrabal⁶⁶, uma abordagem bem humorada sobre o absurdo da guerra. A história é a seguinte: num domingo de pleno combate, o soldado Zapo recebe uma inesperada visita de seus

⁶⁵ *Elenco*: Alberto Silva Neto, Anne Dias, Beto Paiva, Karine Jansen, Leo Bitar e Luiz Carlos Carvalho. *Concepção visual*: Anibal Pacha e Nando Lima. *Direção*: Wlad Lima.

⁶⁶ Escritor, dramaturgo e cineasta espanhol nascido em 1932, vive na França desde 1955, onde exilou-se em virtude da ditadura franquista. Autor espanhol mais encenado no mundo, em 1960 participou do movimento que criou o teatro pânico, influenciado pelo surrealismo e dadaísmo, identificando a arte com o vivido e adotando a cerimônia como forma de expressão (Disponível em <http://www.jornaldeteatro.com.br/materias>. Acesso em 20/ fevereiro/2012).

pais para um piquenique em sua trincheira, e mesmo em meio a bombardeios de aviões, metralhadoras e granadas, eles brincam e dançam.

Os ensaios passaram a acontecer na Escola Kennedy⁶⁷, pois Wlad havia sido contratada pela UNIPOP – Universidade Popular, que, ainda não possuindo sede própria, realizava as aulas práticas nessa escola.

A encenação idealizada mantinha a proposta de espaços abertos, explorando outras possibilidades na mesma praça. Dessa vez, ocupou a área próxima à estátua, onde a pequena escada servia de assentos para a plateia, que também acomodava-se nas laterais.

A diretora lembra que não foi possível viabilizar sua concepção cenográfica - um tapete florido em tons de cinza: “O Nando ficava horas dizendo: não vou ter condições de encontrar esse negócio, vou pro plástico preto.”⁶⁸ Além do plástico definindo a arena, sacos de trigo eram utilizados como trincheiras, transformando-se em vários espaços. Os figurinos também foram confeccionados com o mesmo tecido dos sacos.



Figuras 20 e 21: *Exercício nº 2 em Arrabal*, na Praça da República. Leo Bitar, Anne Dias, Luiz Carlos Carvalho, Beto Paiva, Karine Jansen e Alberto Silva Neto. (Anibal Pacha, 1989). Acervo pessoal: Leo Bitar.

Para transportar todo esse material, cada ator era responsável por carregar dois sacos, além do seu “pessoal”. Havia ainda um estandarte anunciando a apresentação, pois a essa altura o grupo já contava com Nando Lima e Anibal Pacha concebendo a visualidade e preocupados em dar alguma visibilidade ao

⁶⁷ Antiga escola localizada na Av. Serzedelo Corrêa, no bairro de Batista Campos.

⁶⁸ Depoimento concedido à pesquisadora durante encontro com o grupo no dia 14 de outubro de 2011, na residência de Leo Bitar.

grupo. Além do estandarte, o grupo passou a produzir material gráfico, distribuído por todos, inclusive pela diretora, como se pode ver nas imagens:



Figuras 22 e 23: Wlad Lima e Anne Dias, na Praça da República. (Anibal Pacha, 1989). Acervo pessoal: Wlad Lima.

Karine lembra que o dinheiro para a montagem veio de uma apresentação do *Exercício nº 1* vendida para a Albrás. Reunido, o grupo rememora e ri de situações como essa, descrita por Alberto:

A gente usava uma roupinha de algodão, e o Zapo e o Zepo, os soldados, calçavam um coturno. Como a gente só tinha um, cada ator calçava um lado da bota. E a gente fez uma apresentação, onze e meia da manhã na Praça da República, e o plástico fervia. Eu lembro que durante o espetáculo, o Beto Paiva e o Luiz Carlos, fazendo a cena, com um lado da bota no chão e o outro pezinho em cima dessa bota por causa do calor, da quentura do plástico (risos). (Alberto Silva Neto. Depoimento citado).

Este espetáculo não foi tão apresentado como o anterior, mas pela segunda vez, aquele mesmo grupo de atores, ao qual se integrou o ator Luis Carlos Carvalho - médico atualmente -, iria experimentar mais um processo de criação, através do qual estudariam outros textos teóricos e fariam novas descobertas sobre o teatro.

3.1.3 Exercício nº 3⁶⁹

O último trabalho da trilogia dos exercícios de rua teve um percurso de criação conturbado. A proposta inicial da Wlad era trabalhar com um texto de Dario Fo⁷⁰ chamado *Primeiro milagre do menino Jesus*, efetivamente montado quatro anos depois, com Alberto Silva Neto em cena e Beto Paiva na direção.

Ainda em 1989, o grupo trabalhou muito, sem conseguir solucionar a encenação de modo satisfatório. As dificuldades decorriam sobretudo da transposição do texto para a cena. Sua estrutura narrativa praticamente impunha que a história fosse contada apenas por um ator, como a maioria dos textos do ator e dramaturgo italiano. Com seis atores no elenco, pareceu necessário subverter sua estrutura, “dividindo, de várias formas possíveis, o texto em personagens, ou tentando representar o texto numa forma dramática, construindo cada um seu personagem, dialogando entre si, o que não deu certo” (Alberto Silva Neto. Depoimento citado).

A segunda tentativa foi dividir o texto em seis blocos a serem contados por um único ator de cada vez. Havia um elemento para compor o trabalho dos atores: metros e metros de pluminhas coloridas, “patrocínio” das Lojita’s Wlad, de propriedade de dona Dolores Lima, mãe da Wlad. Elemento, aliás, que permaneceu, mesmo transformado, na montagem de 1993, quando Alberto manipulava um pedaço grande de tecido, claro indício de uma memória que passava a compor os trabalhos. Memória da cena, atravessada pelas memórias individuais, a misturar-se às novas investigações e descobertas.

Apesar de exaustivamente ensaiado, o espetáculo não estrearia naquela ocasião, vindo a ser o primeiro dos processos inconclusos do Usina. Mas de alguma forma, como já foi dito, ele se faria presente no trabalho realizado por Alberto e Beto em 1993. Alberto observa as pequenas referências e citações dos trabalhos dos outros atores presentes em sua criação – novamente sinais da memória cênica da qual se nutria o grupo:

⁶⁹ *Elenco*: Anne Dias, Beto Paiva, Leo Bitar, Luiz Carlos Carvalho e Neto Nascimento. *Cenografia e figurino*: Aníbal Pacha e Nando Lima. Criação coletiva.

⁷⁰ Dramaturgo, ator, produtor, diretor, cenógrafo italiano, um dos autores mais importantes do seu país, nascido em 1926 no seio de uma família proletária. Em 1959 criou, ao lado da esposa Franca Rame, a Companhia Dario Fo-Franca Rame. Ganhou o Prêmio Nobel de Literatura em 1997. (Disponível em www.algosobre.com.br/biografias/dario-fo.html. Acessado em 20 de janeiro de 2012).

Eu lembro bem que o Beto fazia a primeira parte, e fazia muito engraçado uma musiquinha do rei mago negro, que tá sempre cantando, sentado num camelo, e que foi uma herança pra montagem. Eu trabalhei com a memória de como ele construiu essa musiquinha. Lembro também do anjão descabelado do Luiz Carlos, e da Karine fazendo o José no momento em que ele encontra uma abelha que pode ser a solução pra uma situação lá da peça: uma abelha! (Alberto Silva Neto. Depoimento citado).

Uma vez abandonado o texto, instalou-se certa crise dentro do grupo, afinal, não conseguir finalizar um processo é quase sempre um fator de desestabilização para um coletivo de teatro. Posteriormente, outros acontecimentos contribuíram para agravar o quadro: a saída da Karine do espetáculo, seguida do afastamento da Wlad.

Aos poucos, o grupo começava a se desvincular do teatro de militância que havia motivado seu surgimento. Crescia o desejo de maior autonomia com relação ao engajamento político, ao mesmo tempo em que aumentava o interesse em investigar a linguagem teatral, propriamente. Essa divergência acabou provocando a saída da Wlad, então defensora do teatro engajado, que não admitia a possibilidade de fazer “arte pela arte” - uma crescente aspiração do grupo.

Durante um dos ensaios na Escola Kennedy, aconteceu uma discussão e os atores foram saindo um a um, deixando sozinha a diretora que tanto respeitavam:

A gente reconhecia muito a liderança da Wlad, (...) a gente conseguiu seguir sem ela, mas era muito forte, a gente criou uma história em torno da Wlad muito forte, a gente a legitimou como diretora durante muito tempo.⁷¹

O Usina deu prosseguimento ao trabalho, decidindo-se pelo tema das relações políticas internacionais, motivados por um encontro entre os líderes políticos dos sete países mais ricos, que havia sido realizado na Europa⁷². O resultado foi um espetáculo sem texto, construído por meio da criação coletiva, ou seja, sem o apoio de um texto prévio e por meio de improvisações e experimentações, num processo em que todos tornaram-se autores do projeto.

A respeito do advento da criação coletiva, Pavis observa que seu surgimento ocorreu num contexto de redescoberta do aspecto coletivo e ritual do fazer teatral, nos anos 1960 e 1970, bem como da vontade de explorar gestualidade,

⁷¹ Anne Dias, em entrevista concedida à pesquisadora no dia 02 de fevereiro de 2012, e realizada em sua residência, no bairro da Campina.

⁷² Encontro realizado em Praga, Tchecoslováquia, em 1989.

improvisação e comunicação não-verbal (PAVIS, 1999, p. 79). Elementos, aliás, predominantes nesse espetáculo.

Pelo próprio caráter de descentralização e desierarquização, a criação coletiva talvez tenha sido a maneira mais natural de continuidade nesse momento em que o grupo não contava com a sua diretora, apresentando, de certa forma, elementos de ruptura com relação à forma de processo e encenação até então adotada. Seria a primeira vez que o Usina deixaria de representar a palavra de um autor, evidenciando a “marca mais ou menos visível e assumida da palavra coletiva” (Ibidem, p. 80), algo comum a grupos em que predominam semelhantes engajamentos artísticos, estéticos, ideológicos e políticos.

Contudo, o caminho natural não seria o mais fácil, pois evidentemente os problemas interpessoais são inevitáveis em dinâmicas de grupo e costumam complicar o processo criativo. A princípio, caberia ao Alberto coordenar os elementos da encenação, mas o grupo demonstrou não aceitar suas indicações, o que acarretou sua saída, embora por pouco tempo.

Anibal lembra dos problemas enfrentados durante o processo. Os ensaios até tarde da noite na Praça da República os deixavam suscetíveis a todas as adversidades imagináveis, como por exemplo a polícia confundir os atores com ladrões por causa de uma cena em que saíam correndo pela praça, vestidos com capas pretas e usando perucas feitas de corda, latindo como cães.

Ainda assim, o *Exercício nº 3* estreou no final de 1989, fazendo apenas uma temporada de duas semanas na Praça de República. Segundo Alberto, misturava ousadia e estranhamento. Para Anibal, dos espetáculos do grupo feitos para espaços abertos, este foi o que de fato explorou características próprias da linguagem do teatro de rua: a música, uma ocupação menos tradicional do espaço, propondo deslocamentos maiores e elementos de grandes dimensões. Um andaime de três metros de altura era a base para enormes painéis com as caricaturas dos sete líderes políticos, como explica Anibal:

Tinha uma cena com uma visualidade bem bacana, era um andaime que se transformava em um painel com todos os sete poderosos do mundo, desenhados pelo meu pai [José Borges Corrêa], inclusive, que pintou a caricatura de todos. Isso se fechava e começava a pulsar, e quando abria saíam cães gritando pela praça. Era uma cena linda, super forte (Anibal Pacha. Depoimento citado).

De cima do andaime, a Anne representava um parto, usando uma enorme asa. Infelizmente, restaram pouquíssimos registros do trabalho, apenas a foto na qual aparecem Leo e Neto Nascimento – que participou apenas desse espetáculo - tocando instrumentos.



Figura 24: *Exercício nº 3*, na Praça da República. Neto Nascimento e Leo Bitar. (Anibal Pacha, 1989). Acervo pessoal: Leo Bitar.

Ao final do primeiro ano de existência, essa criação coletiva encerrava a primeira fase do Usina, fechando também a trilogia dos Exercícios. Creio que este pode ser considerado um marco inicial de afastamento da estrutura de sentimentos da brasilidade revolucionária, decorrente das mudanças de perspectivas dos atores. É possível que até mesmo a preferência pelo horário noturno para as apresentações sinalize o desejo de um outro patamar artístico, mais independente do objetivo de alcançar maciçamente o povo, como acontecia nas manhãs de domingo, com o *Exercício nº 1 em Dorst e Brecht*.

A partir desse momento, é possível identificar três diferentes núcleos de criação, detalhados a seguir: um permanece fazendo teatro de rua, o outro começa a experimentar elementos do vídeo e da performance, e um terceiro mergulha no teatro de animação. Além desses, há os que se voltam para o trabalho de ator, mais especificamente.

3.2 SEGUNDA FASE (1990 a 1994): VÁRIOS MOMENTOS, VÁRIOS LUGARES, NÓS SOMOS UM BARALHO – OS NÚCLEOS DE CRIAÇÃO

O teatro dos últimos cinquenta anos destaca-se, principalmente, pelo hibridismo: a mistura de linguagens, de elementos, de gêneros e códigos suscitando novas configurações do espaço, do tempo, do texto, da relação entre realidade e representação etc. Aspectos que trazem ao espectador outras condições de percepção, envolvendo-o em complexas operações, em múltiplas possibilidades de leitura do ato cênico.

Dubatti compreende esse movimento como a “molecularização dos grandes modelos a partir de uma cartografia infinita de micropoéticas vinculadas às estruturas de desejo”⁷³. A pesquisadora Silvia Fernandes refere-se a uma “pluralidade fragmentária” da cena contemporânea,

cujo traço mais evidente talvez seja a frequência com que se situam em territórios híbridos de artes plásticas, música, dança, cinema, vídeo, performance e novas mídias, e a opção por processos criativos descentrados, avessos à ascendência do drama para a constituição de sua teatralidade e seu sentido (FERNANDES, 2010, p. 119).

Portanto, a independência da cena em relação ao drama faz com que os elementos da representação se emancipem progressivamente, permitindo a “renúncia à unidade orgânica da obra teatral” (Ibidem, p. 120). Hans Thies-Lehmann cunhou o termo teatro pós-dramático para falar dessa teatralidade que tem seus primórdios nas experiências de vanguarda dos anos setenta, em trabalhos como o do grupo inglês *Living Theatre*, inspirados em princípios artaudianos. No Brasil, José Celso Martinez Corrêa, no grupo Oficina, dialogou estreitamente com essa vertente. Depois dele, o já citado Galizia, que ao lado de Paulo Yutaka, privilegiou o “forte investimento numa linguagem corporal e plástica” (RAMOS, 2011, p. 85), minimizando o uso da palavra.

Sem pretender abordar o tema com maiores detalhes, a intenção aqui é contextualizar o surgimento de um novo campo de pesquisa no Usina, e por que não dizer, em Belém. Os espetáculos concebidos por Nando Lima a partir de 1990 representam essa abertura a outros paradigmas, que muito dialogam com temas e procedimentos recorrentes no teatro contemporâneo.

⁷³ Entrevista de Jorge Dubatti a Renato Mendonça (Cena 10 – PPGAC- UFGRS), 2007.

Anjos sobre Berlim dá início à fase aqui delimitada até 1994, durante a qual o grupo consolida três núcleos distintos: a experimentação envolvendo o vídeo, as artes plásticas e a performance; o teatro de rua, que tem prosseguimento com *Farsas Medievais*; e o teatro de animação, com três espetáculos que se tornariam referência em Belém. Ao mesmo tempo, a equipe da primeira fase se divide, agregando outras pessoas. Porém, isso não significa afastamento, pelo contrário, estabelece-se uma rede de parceria bastante característica do Usina; por vezes, há a colaboração simultânea em mais de um espetáculo, em funções diferentes.

3.2.1 *Anjos sobre Berlim*⁷⁴

Em maio de 1990, este espetáculo inaugurou a vertente multimídia do Usina, sob o comando de Nando Lima. Pela primeira vez, o grupo ocupava uma caixa cênica, numa encenação que mesclava teatro, vídeo e performance, resultando, certamente, em um dos trabalhos mais experimentais da história recente do teatro paraense.

Inicialmente pensado como roteiro de vídeo, o espetáculo abordava o tema da solidão urbana, vista através da relação entre cinco jovens que dividiam um apartamento – “cinco anjos com suas histórias debochadas de paixão, medo e incerteza.”⁷⁵

Uma grande colagem, com imagens e citações de referências do teatro, cinema, música e literatura compunham o texto fragmentado. Fernando Pessoa, Clarice Lispector, Heiner Müller e Caio Fernando Abreu eram alguns dos autores convocados na construção de uma fala muito própria dos criadores, sem uma dramaturgia prévia e uma história linear. Ao público caberia interpretar o ato cênico, no caminho aberto a múltiplas leituras, o que coincide com a compreensão de Lehmann: “No teatro pós-dramático, é manifesta a exigência de substituir à percepção uniformizante e concludente uma percepção aberta e fragmentada” (2007, p. 138).

⁷⁴ *Elenco*: Alberto Silva Neto, Anne Dias, Beto Paiva, Cláudio Melo e Oriana Bitar. *Coreografia*: Maria Alice Penna. *Maquiagem*: Uirandê Mendonça. *Produção*: Oriana Bitar. *Sonoplastia*: Leo Bitar. *Contrarregragem*: Leo Bitar, Anibal Pacha, Nando Lima e Ronaldo Fayal. *Vídeo*: Anibal Pacha. *Cenografia, iluminação e direção*: Nando Lima.

⁷⁵ Jornal O Liberal/ Caderno Dois (09/junho/1990).

Nando explica que esse trabalho foi concebido especialmente para o Teatro Margarida Schivasappa devido à sua estrutura cenotécnica. Os cinquenta espectadores eram convidados a subir ao palco e, atravessando a cortina fechada, encontravam um ambiente fumacento, bancos e cinco corredores. Em cada corredor, os atores comentavam o vídeo de quarenta minutos exibido simultaneamente nos televisores:

O tempo passa lá fora, enquanto se custa a decidir o que fazer para passar o tempo dentro do apartamento. A vida ali se arrasta. Vê-se televisão, come-se, lava-se roupa. Para sobreviver, vende-se o corpo. O amor não aparece, ele demanda tempo. Sexo é mais rápido. À assistência só é dado ver a vida imutável, que não passa de uma tentativa ridícula de passar o tempo. E não pode vaiar, o vídeo está pronto, não muda (Rui Rothe-Neves. Fonte citada).



Figuras 25 e 26: *Anjos sobre Berlim*. Anne Dias e Alberto Silva Neto, com a plateia ao fundo. Imagem do vídeo exibido no monitor de televisão. Alberto Silva Neto, Anne Dias, Beto Paiva, Cláudio Melo e Oriana Bitar. (Anibal Pacha, 1990). Acervo pessoal: Leo Bitar.

A percepção do espectador era instigada o tempo todo, a começar pela surpresa do espaço cênico, que virava as costas à plateia de seiscentos lugares do teatro, como Luís Otávio Barata havia feito no Teatro da Paz, com *Quarto de Empregada* (1976). Em determinado momento, uma inversão provocadora, pois o público se via no centro do palco, enquanto os atores ocupavam o lugar de conforto: “O melhor de tudo é descobrir-se plateia, em uma cena emocionante, arrumada sob medida para fazer com que o espectador sinta-se renascido.”⁷⁶

O vídeo contava a história dos personagens, promovendo, assim, uma “relação de troca real entre o corpo vivo e a técnica digital” (LEHMANN, 2010, p. 374). A partir do que Patrice Pavis considera um conflito entre o ator vivo e a imagem, “tal é o desafio que se coloca para o teatro: fazer com que se encontre,

⁷⁶ Jornal O Liberal/ Caderno Dois (09/junho/1990).

para o ator, sua presença e sua força de apresentação” (2010, p. 183). Para ele, “as mídias são mais eficazes caso estejam integradas a uma função dramatúrgica: para uma arte de contar, para uma pesquisa de identidade do personagem” (Ibidem, p. 182).

Já Hans Thies-Lehmann sublinha o enorme poder da imagem na civilização midiática “pós-moderna”, com vantagens sobre a música e a escrita, por exemplo. Ressalta a fascinação suscitada pela imagem e o quanto ela atua sobre o imaginário de maneira mais intensa do que o corpo vivo presente no palco: “as imagens eletrônicas superam o vazio, satisfazem o desejo, renegam o limite, são nesse sentido a realidade da representação” (LEHMANN, 2007, p. 400).

Contudo, ambos concordam quanto ao fato do teatro, desde o seu início, lançar mão de aparatos que simulam a realidade: “anfiteatro, arquitetura para manipular os objetos, instrumentos para produzir o som ou a luz” (PAVIS, 2010, p. 178). Das técnicas de perspectiva do palco barroco à internet, passando pela iluminação a vela, “o teatro sempre foi técnica e tecnologia” (LEHMANN, 2007, p. 374).

Ao som de *Outros Românticos*, música do álbum *Estrangeiro*, então recém-lançado por Caetano Veloso, retomavam seu lugar, já sem as divisórias dos corredores, como se pode ver na imagem:

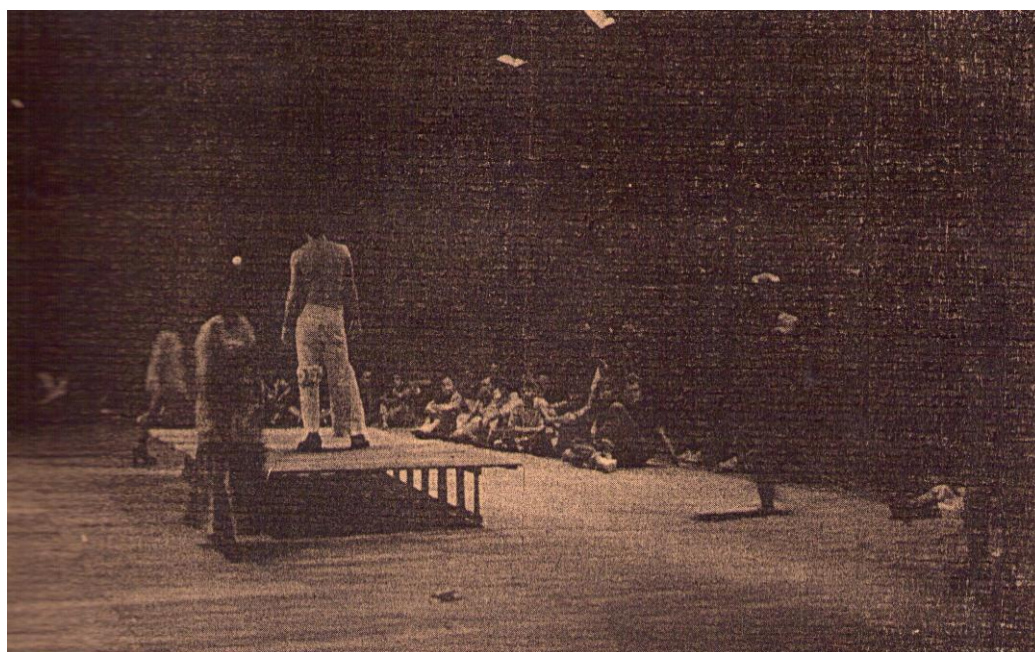


Figura 27: *Anjos sobre Berlim*. Atores e público no palco do Teatro Margarida Schivasappa. Jornal O Liberal (09/junho/1990). (Flavya Mutran). Acervo pessoal: Beto Paiva.

Definitivamente no palco, os anjos citam o teatro grego de máscaras, a chanchada musical, a pantomima, o teatro moderno. (...) Assim o espetáculo atinge seu objetivo: um espetáculo ridículo, digno de riso, ao ridículo, à vida digna de escárnio em nós ou em alguma coisa chamada tevê. À vida rápida e tecnológica das citações superficiais substituindo-se a vivência que pressupõe tempo. Logo depois, a assistência é chamada a assumir seu tão nostalgicamente desejado lugar fora do palco. A peça volta então ao seu início e acaba. A plateia, fadada, aplaude (Rui Rothe-Neves. Fonte citada).

Como já foi dito, a encenação apresentava características do chamado teatro pós-dramático, bem antes de ser assim batizado. São elas: a implosão do drama com começo, meio e fim, a simultaneidade, a importância equivalente de outros elementos da linguagem, o recurso do vídeo como possibilidade de construção de outra realidade, os traços de performance, o desnudamento da ilusão, o espaço e a cenografia como dramaturgia visual, entre outros.

O caráter experimental da montagem foi ressaltado pela crítica jornalística:

Anjos sobre Berlim é aquele tipo de espetáculo que diz-se, divide opiniões, o que é muito saudável para a cena paraense. É necessário, como já se disse, buscar novas linguagens para o teatro, com sugestões cênicas que o revitalizem e que nos mostre que a evolução existe, e é presente. É preciso dizer, na prática, que aqui também há inquietude por parte de quem procura, na arte, uma manifestação possível. E a moçada do Usina faz isso com muito empenho.⁷⁷

No elenco, Alberto, Anne e Beto vinham dos espetáculos anteriores; Cláudio Melo e Oriana Bitar faziam as primeiras participações. Aníbal e Leo exerciam funções técnicas.

3.2.2 *Farsas medievais*⁷⁸

No final do mesmo ano, Karine e Luiz Carlos agregavam outras pessoas ao núcleo que continuava a trabalhar na rua: Astréa Lucena – que usava o nome artístico Apuva -, Emiliana Moraes, Paulo Ricardo Nascimento, Francisco Vasconcelos e Roger Paes, sendo que os três primeiros ainda fariam outros espetáculos pelo Usina. Pela primeira e única vez, o grupo teria um diretor

⁷⁷ Jornal O Liberal/ Caderno Dois (09/junho/1990).

⁷⁸ *Elenco*: Astréa Lucena, Emiliana Moraes, Francisco Vasconcelos, Karine Jansen, Luiz Carlos Carvalho, Paulo Ricardo Nascimento e Roger Paes. *Contrarregragem*: Sol e Cinete. *Bonecos*: Jair Gomes. *Sonoplastia*: Hélio Pena. *Figurino*: Luís Otávio Barata. *Adereços*: Anibal Pacha. *Máscaras*: Beto Paiva. *Direção*: Miguel Santa Brígida.

convidado, Miguel Santa Brígida⁷⁹, recém-chegado do Rio de Janeiro, onde esteve estudando teatro durante seis anos.

Farsas Medievais foi montado a partir dos textos *O Pastelão e a torta* e *O moço que casou com a mulher braba*, comédias de autores desconhecidos da Idade Média, época em que se constitui enquanto gênero. O primeiro conta a história de dois vagabundos que sempre dão um jeito de conseguir comida. Numa dessas investidas, eles roubam o pastelão de uma famosa pasteleira e a história ganha seu rumo, discutindo a diferença de classes e outras questões sociais.

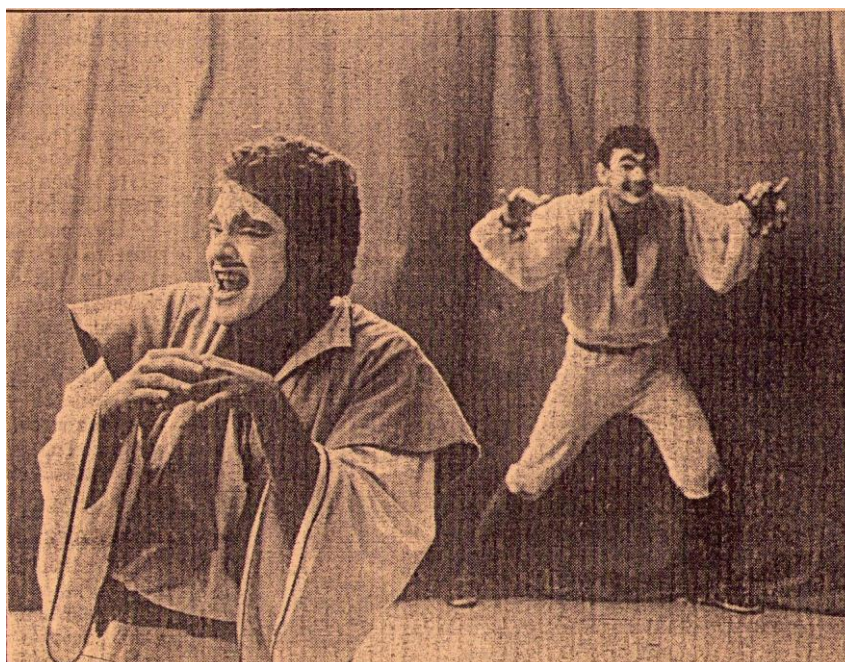


Figura 28: *Farsas medievais*. Roger Paes e Luiz Carlos Carvalho no episódio *O Pastelão e a Torta*. Jornal dos Bairros (16/janeiro/1991). (Paulo Amorim). Acervo pessoal: Beto Paiva.

Na outra farsa, que guarda muitas semelhanças com *A megera domada*, de Shakespeare, um homem se casa com uma mulher considerada por todos indomável, mas a noite de núpcias mostra o contrário. Os textos, provavelmente já adaptados em outros tempos, foram ajustados ao contexto paraense, sem deixar de lado o essencial no teatro medieval: a crítica, o trabalho de corpo e voz e o fato de serem encenados na rua.

⁷⁹ Fundador e diretor da Companhia Atores Contemporâneos, criada em 1993. Professor da ETDUFPA – Escola de Teatro e Dança do Pará, é Mestre (2003) e Doutor (2006) pelo PPGAC – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e Pós-doutor (2011) pelo PPGAC – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).



Figura 29: Karine Jansen como a “mulher braba”. (Anibal Pacha,1990). Acervo pessoal: Leo Bitar.

O treinamento físico do elenco foi bastante enfatizado, o que é bem próprio da farsa, na qual o ator deve possuir uma elaboradíssima técnica corporal. Exercícios de acrobacia exigiram muita dedicação dos atores. Anne foi uma das que se machucaram: em pleno ensaio geral teve uma luxação no braço que lhe custou quatro deslocamentos, um deles em cena, em outro espetáculo. “Fui de figurino parar no pronto-socorro. Saiu uma notícia num jornal da televisão: o espetáculo seria suspenso porque a atriz Anne Dias sofreu um acidente (ri)”. (Anne Dias. Depoimento citado). Era então que tinha lugar um outro “espetáculo” só visto por quem estava na sala de espera dos hospitais: “Todos nós vestidos com roupas medievais levando um colega para ser atendido.”⁸⁰

Durante seis meses, o espetáculo permaneceu em temporada no anfiteatro da Praça da República, inclusive fazendo duas sessões aos domingos. Isso comprova a eterna popularidade do gênero que volta sua atenção para a arte da cena, a partir de sentimentos elementares e uma comicidade grosseira, que comporta máscaras grotescas, mímicas e trocadilhos (PAVIS, 1999, p. 164). Além disso, o grupo continuava demonstrando a capacidade de resistência cultural frente a um sistema desfavorável à criação artística independente.

Mesmo encenando comédias à primeira vista alheias ao viés político do qual o grupo se nutriu nos trabalhos anteriores, a perspectiva crítica esteve sempre

⁸⁰ Karine Jansen, em entrevista para o Jornal O Liberal/ Caderno Dois (06/janeiro/1991).

presente, como atesta depoimento da Karine, ao fazer um paralelo entre o contexto daquele momento e o de séculos atrás:

Antes, a Igreja perseguia o teatro duramente, daí porque os textos são bastante críticos. Hoje, há o boicote econômico aos investimentos culturais e a forma de resistir a tudo isso, no nosso caso, é levando o espetáculo às ruas, ao mesmo tempo em que atraímos um público que sempre esteve alheio às manifestações teatrais.⁸¹

Afirmção que corresponde ao caráter subversivo intrínseco à farsa, pela força e rapidez do riso franco e popular, permitindo ao espectador ir “à forra contra as opressões da realidade e da prudente razão; as pulsões e o riso libertador triunfam sobre a inibição e a angústia trágica, sob a máscara e a bufonaria” (Ibidem, p. 164). Além disso, demonstra a força do teatro como espaço de formação de sensibilidades críticas, arma de luta social na cena e na história cotidiana.

O elenco chegou a viajar, mas não tanto quanto desejava: foi apresentado durante o I Festival Internacional de Teatro de Campinas (SP) e em São Luís (MA).

3.2.3 *Virando ao Inverso*⁸²

Praticamente ao mesmo tempo, começava a configurar-se o terceiro núcleo do grupo, aquele que desenvolveria a pesquisa com a linguagem de animação, influenciando profundamente grupos formados anos depois.

Nando lembra que ele e Beto tiveram uma experiência com Cerbeto, um mamulengueiro da cidade, cuja intenção era montar com bonecos a peça *Mãe d'água*, de Raimundo Alberto⁸³, texto que depois foi encenado com grande sucesso pelo grupo Experiência. O espetáculo não chegou a ficar pronto, mas ali seria despertada a paixão do Beto pelo boneco, o que não aconteceu com o Nando, já mais interessado por uma outra perspectiva.

No início de 1990, a Companhia Cidade Muda, um grupo paulista de teatro de bonecos dirigido por Eduardo Amos, realizou uma pequena temporada do espetáculo *Crack* no Teatro da Paz. Curiosamente, foram trazidos por Eduardo

⁸¹ Karine Jansen, em entrevista concedida ao jornal O Liberal/ Caderno Dois (20/outubro/1990).

⁸² *Elenco*: Andréia Rezende, Anibal Pacha, Beto Paiva, Dênis Moreira, Edilza Lima/Anne Dias, Leo Bitar. *Sonoplastia, iluminação e produção*: grupo. *Figurino*: Anibal Pacha. *Maquiagem e direção*: Beto Paiva.

⁸³ Dramaturgo paraense, que teve algumas das suas peças montadas pelo grupo Experiência, e atualmente reside no Rio de Janeiro.

Silva, produtor e pai do Alberto, o qual lembra do encantamento do Beto, Aníbal e Leo ao assistirem às cinco apresentações. Depois fizeram a oficina com o grupo e foram tomados pelo desejo de fazer aquilo.

A influência foi tão forte que em dezembro desse mesmo ano estreava um dos espetáculos mais marcantes do Usina e da cidade: *Virando ao Inverso*. A inexperiência do grupo não impediu um resultado que impressionou até mesmo a curadoria do Festival Internacional de Teatro de Bonecos⁸⁴, no Rio Grande do Sul.

Neste momento, Leo, Beto e Anibal convidaram mais três pessoas para participar do trabalho: Edilza Lima⁸⁵, Andréia Rezende⁸⁶ e Dênis Moreira, que se tornaria bonequeiro de mão cheia e de grande importância nessa pesquisa.

Dirigido por Beto Paiva, o espetáculo estruturava-se em doze cenas isoladas que, articuladas, formavam o seu todo, numa construção dramatúrgica não-tradicional, como comumente acontece no teatro de animação: “É uma linguagem que se expressa principalmente através de imagens que emitem códigos e despertam emoções” (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2006, p. 32).

Sem utilizar a palavra, seis palhaços tristes em busca da alegria mostravam momentos protagonizados por seis bonecos: Francisca (a bailarina), Mago (o filósofo), Gordinho (o bobo), Brunda (a sambista), Ragê (o ratinho punk) e Filó (a borboleta), sempre relacionando a ação à música. Característica própria do teatro de animação, que se diferencia do teatro de bonecos em virtude de valorizar também elementos como a música, os efeitos sonoros e a iluminação, e trazer à cena objetos, sombras, imagens e formas abstratas, sempre com o foco principal nas figuras animadas.

Ainda na Escola Kennedy, os atores-manipuladores passaram por uma oficina de fundamentos da biomecânica corporal com base em acrobacia ministrada por Miguel Santa Brígida, pela segunda vez trabalhando com o grupo. A preparação física visava à concentração e à resistência.

⁸⁴ O Festival acontece anualmente na cidade de Canela desde, e é organizado pela Associação Gaúcha de Teatro de Bonecos – AGTB.

⁸⁵ Musicista paraense.

⁸⁶ Atriz e cantora paraense. Integrou o elenco de seis espetáculos do grupo.



Figuras 30 e 31: *Virando ao Inverso*. Andréia Rezende manipulando o Mago. Dênis Moreira na cena com Francisca. (Anibal Pacha, 1990). Acervo pessoal: Leo Bitar.

É importante observar a potência criativa do Usina, pois a partir da forte referência do Cidade Muda, o grupo investe numa pesquisa com traços muito particulares. Diferentemente do trupe paulista, iria propor um tipo de manipulação que não isola o manipulador com recursos de iluminação ou cenários, conforme explica Beto Paiva:

O espetáculo busca um resgate da simplicidade do teatro em uma tentativa de acerto poético. A encenação não é baseada nos recursos ilusórios comumente usados nos teatros de bonecos que se conhece. A manipulação é direta, aparecendo tanto manipulador como o boneco manipulado, dando ao espectador a opção de assistir à fábula do enredo e a técnica de manipulação. Além de experimentações de teatro negro⁸⁷ (Beto Paiva. Data certa não indicada [1990]).

Ao colocar o ator-manipulador em relação direta com o boneco, o Usina se lançava realmente numa experimentação, aprofundando-a nos espetáculos seguintes.

O Grupo Gruta, dirigido por Henrique da Paz, citou o trabalho entre os grandes destaques da cena paraense:

⁸⁷ A luz negra se parece com uma lâmpada fluorescente ou incandescente normal, mas faz brilhar as roupas brancas, dentes e várias outras coisas, enquanto que o bulbo propriamente dito emite apenas uma fraca luz roxa. (Disponível em <http://ciencia.hsw.uol.com.br/luz-negra.htm>. Acessado em 24/01/2012).

O espetáculo do grupo Usina Contemporânea é concebido por Beto Paiva tinha um efeito devastador na plateia: o carisma dos bonecos arrancava lágrimas do mais embrutecido espectador. Voltado para o público infantil, encantou todo mundo.⁸⁸



Figura 32: *Virando ao Inverso*. Beto Paiva e Dênis Moreira manipulando o boneco Gordinho. (Alberto Bitar, 1990). Acervo pessoal: Leo Bitar.

O Usina participou do IV Festival Internacional de Teatro de Bonecos em Canela (RS), causando grande impacto, como comprova matéria de um jornal local:

A arte de dar vida aos bonecos é tão mágica quanto árdua. Mas mesmo assim, os bonequeiros estão nas ruas e nos palcos, mostrando que trazem no sangue o calor e a sabedoria necessários para dar vida a seres inanimados. Prova disto, é o grupo Usina Contemporânea, do Pará, que, com o espetáculo *Virando ao Inverso*, mostrou que entende desta arte que encanta, emociona. (...) A encenação, que reuniu poesia, talento, expressão e muito amor, não busca recursos ilusórios. (...) Não houve quem não se emocionasse e se arrepiasse com as interpretações do grupo.⁸⁹

Em outra matéria, a crítica Maria Luiza Khaled registra um momento de especial emoção para os participantes do Festival:

Na esteira do teatro adulto, mais elaborado tecnicamente, o grupo Usina Contemporânea do Pará, foi o grande destaque com *Virando ao Inverso*. O espetáculo composto de doze cenas, sem texto falado, resultou num belo exercício gestual coreografado. Seis atores manipuladores desenvolvem, com seus bonecos, ótimas performances que estabelecem grande empatia com a plateia, como

⁸⁸ Revista Comemorativa dos Trinta Anos do Grupo Gruta (Dezembro/1998).

⁸⁹ Jornal Folha de Hoje, 03/junho/1991.

acontece na cena em que se instaura comunicação mais direta com o público e onde Javier Filafañe, o patriarca dos bonequeiros, recebe um afetuoso abraço do boneco, num momento de rara sensibilidade.⁹⁰

A seguir, reproduzo na íntegra um texto escrito por Beto Paiva – diretor deste e dos outros dois espetáculos com bonecos e um dos grandes responsáveis por esse momento do grupo -, por entender que ele diz muito da importância do *Virando ao Inverso* para o teatro da cidade. Ele comenta sobre o reconhecimento, comemorando as cinquenta apresentações e revela o desejo de dar continuidade à pesquisa:

Mares navegados...

Depois que nos iniciamos no universo mágico dos bonecos, que se deu com as investidas cênicas que culminaram na montagem do espetáculo *Virando ao Inverso*, decidimos continuar nessa arte. Tão adequado ao teatro que estamos interessados em fazer, a fascinação que a marionete causa, essa alusão lúdica que só o brinquedo proporciona, é o caminho encontrado para unirmos o jogo e nossos ideais artísticos.

Nosso primeiro espetáculo foi uma escola. O segundo pretendemos também. Com cenas simples, que buscavam resgatar uma poesia, sequer um único fragmento de magia que pudesse ser retirado deste universo cáustico, causado por equipes econômicas e pacotes governamentais, a montagem foi estruturada. Nele, desfila uma bailarina clássica que dança em sua plenitude *O Lago dos Cisnes*, perseguida por um franco-atirador; uma sambista que prova que a bunda é fundamental para quem sabe sambar; um rato *trash* aficcionado por ratoeira; um sábio-filósofo medieval e um bobo da corte gordinho, borboletas, entre outras cenas que se propunham encantatórias.

Com ele ganhamos mundo, e recebemos prêmios também. Participamos, em janeiro de 90, do I Festival Nacional de Teatro e Dança de João Pessoa (PB) e conseguimos indicações para sete categorias. Trouxemos três: melhor pesquisa teatral, melhor figurino e melhor direção.

No mesmo ano, em maio, fomos ao primeiro internacional, o Festival Internacional de Teatro de Bonecos, realizado em Canela, no Rio Grande do Sul. Junto com grupos latino-americanos e de todas as regiões brasileiras, fomos aclamados por público, crítica e demais titiriteiros, o melhor espetáculo do evento, já que esse não era competitivo.

Como acreditamos que o importante é fazer, mesmo que a realidade do país desminta o fato, continuamos a apresentar o espetáculo durante todo o ano que passou e conseguimos atingir a casa dos 50 espetáculos. O lado bom do trabalho é que tudo está cru, tudo precisa ainda ser feito, nada está pronto, consumado. Enquanto isso, continuamos o processo. Pois é necessário garantir

⁹⁰ Crítica de Maria Luiza Kaled publicada no jornal Folha de Hoje, 05/junho/1991.

a vida de um espetáculo. Não adianta montá-lo e desistir dele na primeira barreira. É comum na nossa terra.

Estamos fazendo um repertório, criando um leque. No final das contas, quem sabe, teremos não um, mas vários espetáculos. Se Dionísio nos proteger, com certeza (Beto Paiva, documento não datado).

Com certo tom de manifesto, o diretor declara a paixão pelos bonecos e deixa transparecer a alegria da descoberta, diante dos resultados tão satisfatórios. Agora, o posicionamento político passa pela atitude de oferecer ao público um pouco de magia. Atingir a marca de cinquenta apresentações sem dúvida era um justo motivo de orgulho. Mas aquele era apenas o começo - “tudo precisa ainda ser feito” – e isso era o maior estímulo para continuar, não desistir.

Anibal fala a respeito de um encontro realizado em 2011 em Jaraguá do Sul (SP), onde estavam presentes todos os grandes pensadores do teatro de animação. Ele participou junto com seu grupo – a In Bust – e diz ter ficado muito emocionado com o depoimento de Magda Modesto (uma das curadoras do Festival na época) sobre o impacto causado pelo espetáculo. Ao descobrir que Anibal estava entre aqueles jovens cheios de vontade de mostrar o primeiro trabalho, enfrentando a falta de apoio e a enorme distância, não poupou elogios, referindo-se à participação do grupo como uma grata surpresa. Ele comenta, ainda emocionado:

Eu fiquei, meu Deus do céu! Que é isso, né? Porque realmente a gente não tem dimensão de como chegou na época, porque foram muitos comentários sobre nosso trabalho, porque a gente tirou o ator de trás das panadas, e o espetáculo foi super bem aceito. Em Belém, tem uma geração que viu esse espetáculo e lembra dele (Anibal Pacha. Depoimento citado).

Vale ressaltar que a criação do *Virando* coincide com um momento muito promissor para o teatro de animação brasileiro, pois a partir da década de oitenta essa manifestação acentuaria-se, “com novas expressões por parte de grupos antes mais tradicionais ou com o surgimento de novos grupos” (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2006, p. 32). Os principais exemplos são o XPTO, que mistura dança, mímica e bonecos; o grupo Sobrevento, que em sua adaptação de *Ubu Rei*, de Alfred Jarry, “embaralha os limites entre teatro de bonecos e teatro de ator” (idem); o Casulo; Pia Fraus, que busca a integração do teatro de bonecos com a dança, a máscara, o circo e as artes plásticas, além dos grupos que desenvolvem trabalhos em minúsculas caixas-palcos, como Lambe-Lambe (BA), Caixa de Imagens (SP) e Teatrin (RS).

Enfim, 1990 foi um ano muito frutífero, com a estreia de *Anjos sobre Berlim* em maio, *Farsas Medievais* em novembro, e *Virando ao Inverso* em dezembro. Dois espetáculos aconteceram simultaneamente, em locais muito próximos: *Farsas* no anfiteatro e o *Virando* no Teatro Waldemar Henrique, quase uma mostra do grupo.

3.2.4 *Leão Azul*⁹¹

No ano seguinte, Nando, que havia dirigido *Anjos sobre Berlim*, fez um trabalho solo a partir de um conto de sua autoria, e da inspiração em quadros do pintor Vincent Van Gogh. Com várias referências das artes visuais, *Leão Azul* foi encenado no porão da UNIPOP em 1991, onde Nando trabalhava pela segunda vez.⁹²

Depois da complexidade do *Anjos*, Nando agora privilegiava a articulação entre o trabalho do ator e os recursos de som e luz. Simples, mas carregados de teatralidade: a sombra obtida por meio de candeeiro e um *spot* artesanal, um radinho por meio do qual o som da música de Edith Piaf era emitido de dentro da cena. Sozinho, ele operava tudo, princípio que se tornaria fundamental em suas futuras encenações, sobretudo em uma das mais recentes, *Morgue Insano and Cool*, no qual opera som, luz e vídeo.

Numa espécie de cercadinho de madeira e sobre uma tela branca coberta de areia, Nando mostrava um personagem enclausurado na solidão de sua rotina diária, em meio aos quadros *Os girassóis*, *O quarto de Rodez*, de Van Gogh, além de obras com traços expressionistas do pintor paraense Tadeu Lobato. Aqui também, Nando continuava propondo novas concepções de espaço, pois os vinte espectadores entravam numa sala e encontravam o ator dentro de uma espécie de cercadinho de madeira, e nenhum banco para sentar. Poderiam, portanto, optar em sentar próximo, longe, ou não sentar, enfim.

⁹¹ *Elenco*: Nando Lima. *Cenografia, figurino, sonoplastia e iluminação*: Anibal Pacha e Nando Lima. *Produção executiva*: Oriana Bitar. *Direção*: Anibal Pacha.

⁹² A primeira foi como cenógrafo na montagem de *A Dama da Noite*, pelo grupo Cuíra, em 1990, em que o ator Cláudio Barros interpretava sozinho o texto de Caio Fernando Abreu, com direção de Wlad Lima.



Figuras 33 e 34: Nando Lima em ensaio do espetáculo *Leão Azul*. (Anibal Pacha, 1991). Acervo pessoal: Nando Lima.

Além da intenção de experimentar o estar sozinho em cena, interessava ao Nando pesquisar como poderia direcionar o olhar do espectador – a apenas cinquenta centímetros dele - para as brincadeiras feitas com a luz. O minimalismo, o jogo de sombra e luz, a materialidade dos elementos – a areia, a água – articulavam técnicas muito simples, mas nem por isso menos teatrais.

Nando e Anibal já haviam dividido outros trabalhos e agora assinariam juntos a cenografia, figurino, sonoplastia e iluminação. Mais um exemplo de como aconteciam os encontros entre criadores, em diálogos constantes a alimentar a teia da criação; ainda apresentando-se com o *Virando ao Inverso*, Aníbal faria a sua primeira direção e declara: “Eu amava o espetáculo, era super intimista. O espaço cênico era muito lindo” (Anibal Pacha. Depoimento citado). A terceira pessoa da equipe também já havia trabalhado com ambos e compartilhava experiências e cumplicidades, Oriana Bitar.

O espetáculo fez uma temporada no Porão da UNIPOP e depois foi apresentado na antiga sala de ensaio do Teatro Waldemar Henrique.

3.2.5 *The Hall*⁹³

Logo depois de *Leão Azul*, em que trabalhou com apenas mais duas pessoas, para essa montagem Nando convidaria doze artistas para integrar a equipe. No Porão Cultural da UNIPOP, *The Hall* trazia no elenco cinco atores, dos quais apenas

⁹³ *Elenco*: Lázaro Edwiges, Olinda Charone, Paulo Ricardo Nascimento, Sônia Nascimento, Vanda Bandeira. *Música*: Cláudio Coimbra. *Arranjos*: Augusto Monteiro. *Figurino, cabelo e maquiagem*: Beto Paiva, Ronaldo Fayal e Uirandê Mendonça. *Assistência de cenografia*: Eduardo Nascimento. *Consultoria*: Wlad Lima. *Texto, cenários, sonoplastia e direção geral*: Nando Lima.

Paulo Ricardo Nascimento já integrava o Usina, ainda exibindo a enorme barba do seu personagem em *Farsas Medievais*. Os outros faziam participações pontuais: Sônia Nascimento, Lázaro Edwiges, Olinda Charone e Vanda Bandeira, esses últimos integrantes do grupo Cena Aberta, dirigido por Luís Otávio Barata.



Figura 35: *The Hall*. Os atores Paulo Ricardo Nascimento, Olinda Charone, Sônia Nascimento, Lázaro Edwiges e Vanda Bandeira em fotos de divulgação do espetáculo. (Jorane Castro, 1991). Acervo pessoal: Nando Lima.

Nando costuma convidar atores de outros grupos para integrar seus espetáculos, o que reflete sua forma de conceber, estabelecendo diálogos tanto entre artistas com formações diferentes, quanto com linguagens diversas, como a música e as artes plásticas. Consolidavam-se parcerias de Nando com Leo Bitar e Beto Paiva, ambos ainda apresentando-se com o *Virando ao Inverso*; com Oriana (de *Anjos sobre Berlim* e *Leão Azul*), agora fazendo a iluminação e Uirandê Mendonça, que também havia trabalhado no *Anjos sobre Berlim*.

Seguindo a mesma linha de experimentação a partir de um texto desconstruído, ou melhor, construído sobre outras bases que não o drama⁹⁴ em si, a encenação atribuía importâncias equivalentes para vídeo, luz e música. Para falar de amor, as inspirações para o roteiro iam de Fernando Pessoa a Fausto Fawcett. Do poeta português, Nando adaptou um poema em homenagem a Walt Whitman e pediu a Cláudio Coimbra⁹⁵ que musicasse. Executada ao vivo por Augusto Monteiro, a música daria o tom do espetáculo, que fazia referência a um cabaré:

Esse amor faz brotar vários outros sentimentos, harmonizando a relação desses personagens: um marinheiro chamado Walt, personagem misterioso na história; Lili, a cantora; Leda, Yan e Laís.
⁹⁶

⁹⁴ O drama concebido como texto literário, constituído pela relação intersubjetiva entre os personagens, cujas ações resultam de vontades que se opõem entre si, gerando o conflito, o clímax e o desfecho, configurando, assim, uma história com começo, meio e fim.

⁹⁵ Músico, na época compositor e baixista da banda Solano Star.

⁹⁶ Jornal O Liberal/ Caderno Dois (11/julho/1991).



Figura 36: Elenco em cena de *The Hall*. Jornal O Liberal (11/julho/1991). Acervo pessoal: Beto Paiva.

Em seu terceiro trabalho como encenador, Nando começava a apurar um tipo de estrutura desenvolvida por ele até hoje. Os atores bebendo, por exemplo, é algo que aparecerá em todos os espetáculos, como uma das evidências de interconexão entre eles.

O roteiro flexível deixa sempre espaço para as interferências dos atores, fazendo com que desde o processo de criação dos personagens, eles tenham total liberdade e emprestem suas próprias vivências. Inevitavelmente, isso vai trazendo mudanças ao texto-base: “*The Hall* é o lugar onde os atores, técnicos, projetam a sua consciência, sua memória, seu aprendizado de vida e profissional, na construção da encenação.”⁹⁷

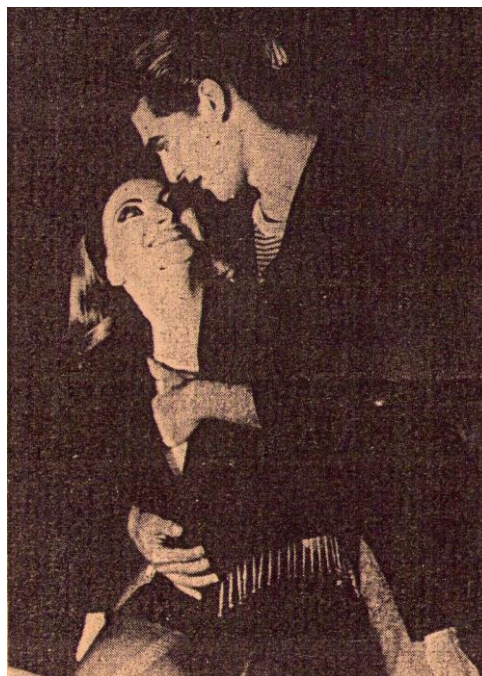
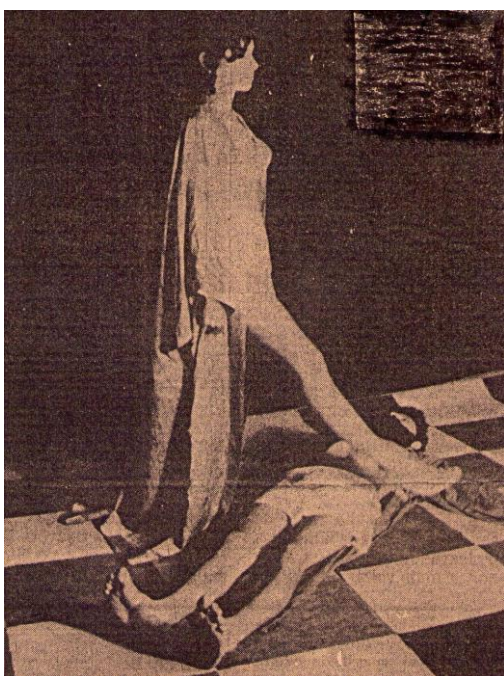
Continuava sendo uma maneira de roteirizar que não tinha nenhuma preocupação com o drama. Embora tivesse uma historinha, as cenas eram meio estanques, começavam e terminavam nelas mesmas. (Nando Lima. Depoimento citado).

Segundo registros que apontavam ideias para a concepção do espetáculo, a imagem seria um elemento forte da montagem. A cenografia desenhava um gabinete cujo piso retratava um tabuleiro de xadrez ou damas, como a falar de uma certa claustrofobia que incitava ao mergulho interior. Neste ambiente aparentemente sem saídas, estabelecia-se um jogo no qual os seres, mesmo diante de si e do outro, nunca abandonavam sua “casa”, como escreve Nando:

⁹⁷ Nando Lima, em entrevista para o jornal O Liberal/ Caderno Dois (11/julho/1991).

O jogo de superposições de situações (em imagens) torna-se claro se pensarmos na meta: aglutinar intenções, e recortá-las do modo mais individualista possível, com um itinerário explícito, porém repleto de possibilidades e leituras para a atenção do espectador. O cenário deve aumentar a pressão sobre o indivíduo (personagem) até torná-lo uma massa coesa, viva e pronta a explodir... Fragmentando-se, imitando e repetindo a natureza do universo de retração e expansão e/ou vice-versa.⁹⁸

Como peças de um jogo de xadrez, os personagens se movimentavam de acordo com seu equivalente no jogo. “O marinheiro, o rei, se movimenta no espaço de uma casa para qualquer lado; a Lili é o bispo, que só se movimenta na diagonal; Yan é o cavalo, que corre em L; Leda, a rainha, para todos os lados.”⁹⁹



Figuras 37 e 38: *The Hall*. Vanda Bandeira, Paulo Ricardo Nascimento, Olinda Charone e Lázaro Edwiges. *Jornal dos Bairros* (11/julho/1991) e *Jornal O Liberal* (11/julho/1991). Acervo pessoal: Beto Paiva.

A importância atribuída à cenografia remete a um aspecto considerado por Lehmann um traço estilístico do teatro pós-dramático. O autor fala de dramaturgia visual como aquela “que não se subordina ao texto e que pode desdobrar sua lógica própria” (2007, p. 154), conquistando autonomia em relação aos outros elementos, sem, no entanto, ser exclusivamente visual. Contudo, para Nando, o ator continuava

⁹⁸ Nando Lima, em texto que integra o projeto do espetáculo (não datado).

⁹⁹ *Jornal O Liberal/ Caderno Dois* (11/julho/1991).

sendo o epicentro da cena: “É ele experimentando várias formas de expressão e apurando sua performance” (Nando Lima. Fonte citada).

Assim como em *Anjos sobre Berlim*, o vídeo compunha a cena; dessa vez, porém, os personagens não se comunicavam diretamente com suas imagens exibidas em televisores. Agora, as fronteiras da representação eram ampliadas através de vídeos projetados em um telão: cenas de filmes antigos ou mesmo cenas que foram subtraídas do palco. Até um personagem aparecia apenas no vídeo, executando a trilha sonora do espetáculo, o que demonstra uma relação complexa com a realidade corporal. Para Lehmann, é só quando isso acontece que “começa propriamente uma estética midiática do teatro” (Ibidem, p. 377).

Segundo Pavis, teatro midiático “é um espetáculo que introduz uma outra dimensão no espetáculo vivo habitualmente definido pelo encontro entre um ator e um espectador” (1999, p. 253), característica bastante evidente nos trabalhos do Nando. A seguir, algumas questões acerca do uso do vídeo a instigar o encenador:

O que o vídeo proporciona enquanto recurso técnico? Como introduzir ‘cenograficamente’ a imagem de um telão? Que relação se pode criar entre um personagem no vídeo e outro no palco? Qual a relação estabelecida pelo triângulo plateia, palco e vídeo? (Nando Lima. Projeto para o espetáculo. Data certa não indicada [1991]).

A exemplo dos seus espetáculos anteriores, a plateia reduzida - apenas quarenta pessoas – permitia um tipo diferente de relação com a cena, possibilitando a participação não como mero espectador, mas como personagem. Isso provocava reações diversas, como a de um jornalista criticando o espetáculo porque o elenco ria mais do que o público. Nando recorda que ao entrarem em cena, os atores olhavam para a plateia e começavam a rir de uma piada contada nos bastidores. Riam até contagiar a plateia, e então paravam, deixando a plateia rindo sozinha. Houve quem não se entregasse àquilo que não podia compreender.

3.2.6. À Deriva¹⁰⁰

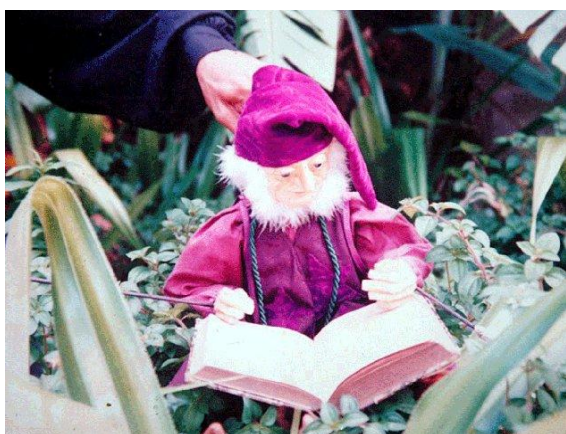
¹⁰⁰ *Elenco*: André Batista, David Matos, Denis Moreira, Emiliana Moraes, Leo Bitar, Paulo Ricardo Nascimento. *Cenografia, bonecos e máscaras*: Dênis Moreira, Roberto Paiva e Nando Lima (apoio). *Sonoplastia*: Cláudio Melo e Leo Bitar. *Iluminação*: Roberto Paiva e Nando Lima. *Operação de luz*: Anne Dias e Eduardo Costa. *Contrarregragem*: Anne Dias e Cristina Costa. *Figurino*: Anibal Pacha. *Preparação vocal*: Madalena Aliverti. *Programação visual*: Maria Alice Penna. *Assistência de direção*: Cláudio Melo. *Direção*: Beto Paiva.

Maio de 1992. Pela segunda vez, o Usina mergulhava nas águas do teatro de animação. À *Deriva*, livre adaptação da peça *A Tempestade*, de Shakespeare, misturava música, teatro de bonecos, teatros negro e de máscaras, levando os integrantes a assumirem a ideia de ópera.

O clássico da literatura inglesa conta a história de Próspero, um duque da província italiana de Milão que estuda magia, deixando de lado as questões administrativas. Sábio, domina todas as forças da natureza. Antonio, seu irmão, resolve tomar-lhe o trono, exilando-o numa ilha, sem localização no mapa. À bordo de uma jangada, Próspero e sua filha Miranda seguem rumo ao lugar aonde são mandados todos os loucos de seu país. Lá, ele aperfeiçoa seus estudos, sem esquecer um desejo de vingança.

Ao texto-base foram entrelaçados poesias de Dante Alighieri, Fernando Pessoa e Baudelaire, além do pensamento de Foucault sobre a loucura. E ainda, músicas de Mozart, Vivaldi, Mussorgski, Enya, Pixinguinha, Waldemar Henrique, Margareth Menezes, Duke Ellington, Karl Off e Wagner. “Essas referências traduzem a emenda conceitual do espetáculo: traduzem a sua essência.”¹⁰¹

Diferentemente do *Virando ao Inverso*, no qual os efeitos utilizados na caixa cênica criavam uma atmosfera de magia, dessa vez bonecos e atores estavam ao ar livre, mas nem por isso a magia deixava de predominar. Os vários cantos da área externa da Casa da Linguagem¹⁰² se transformavam na floresta, na ilha, no mar aberto e nos muitos outros lugares que ambientavam a saga de Próspero.



Figuras 39 e 40: À *Deriva*. O boneco Próspero, e Ferdinando e Miranda, manipulados por David Matos e André Batista. (Alberto Bitar, 1992). Arquivo pessoal: Leo Bitar.

¹⁰¹ Jornal Liberal/ Caderno Dois (07/maio/1992).

¹⁰² Prédio construído em fins do séc. XIX e restaurado em 1991, quando passou a sediar o Conselho de Cultura e a Casa da Linguagem, subunidade da FCV - Fundação Curro Velho. Localizado na Av. Nazaré, 31.

A poesia visual, já uma marca do grupo, se fazia presente por meio da seguinte metáfora: as entidades mágicas conduzem os destinos dos homens, manipulando-os. Na inversão de papéis, os personagens humanos eram encarnados por bonecos, e as entidades mágicas - duendes, silfos e o espírito dos ventos -, pelos atores, todos já integrantes do Usina, com exceção de David Matos e André Batista.

Foi como se nesse tempo tivéssemos nos transportado para um mundo em que a fantasia era a única verdade. E se formos levar ao pé da letra esse modo de sentir a vida, veremos que o homem é no seu íntimo conduzido por seus duendes, suas bruxas, espíritos de vento. Só que tudo isso está guardado lá no fundo, esperando uma embarcação que o conduza sem medo a uma ilha mágica.¹⁰³

Mesmo sem praticamente nenhum apoio - com exceção da Fundação Curro Velho -, o espetáculo foi apresentado no V Festival Internacional de Teatro de Bonecos, em maio de 1992, em Canela (RS), sendo novamente muito bem recebido pelo público do Festival.

Em um texto esparsos, Beto comenta sobre a necessidade de repensar a concepção do espetáculo, atentando para o quanto algumas alterações exigiriam empenho, tempo e estrutura econômica. Este último fator, sabemos, o principal obstáculo para a realização de projetos artísticos, impediu a remontagem do trabalho, como Beto desejava. Apesar de todas as dificuldades, ele registra o intuito de continuar pesquisando sobre a linguagem dos bonecos:

Continuar a estudar as diversas possibilidades do fazer teatral, experimentar, fazer alquimia, ser antropofágico, ousar em dizer através da arte, buscar a essência, a vida. A possibilidade de levar cada vez mais informações sobre o teatro com títeres, e o fazer teatral como um todo, aos diversos cantos e recantos, nos interessa muitíssimo. Queremos tanto conhecer trabalhos como levar o nosso a ser conhecido (Beto Paiva. Data certa não indicada [1992]).

Neste trecho, Beto deixa clara a paixão pelo teatro, sobretudo pelo teatro de bonecos. Assume a antropofagia da qual resultavam, em parte, os espetáculos, ou seja, trabalhos produzidos fora de Belém alimentavam o grupo com novas informações, continuamente reinventando e descobrindo sua própria estética.

Depreendo também, desta fala, a plena consciência do diretor quanto à qualidade alcançada pelo grupo na pesquisa com teatro de animação, ao mesmo tempo em que demonstra o enorme interesse no contato com novos trabalhos,

¹⁰³ Cláudio Melo, em entrevista para o jornal O Liberal/ Caderno Dois (07/maio/1992).

esbarrando, contudo, em perversas, e muitas vezes, intransponíveis condições materiais, como declara neste outro documento:

Convidados a participar da Mostra Paralela do Festival de Teatro de Campinas, a falta de condições econômicas ameaçou seriamente a oportunidade de mostrar um trabalho de beleza e alegria latentes a outros portos, outras aldeias. Mas a carroça de fazer teatro chamada Usina que ousou entrar no mar, neste ousou mais e navegou, chegando também a outras aldeias da nação brasileira (Beto Paiva. Data certa não indicada [1992]).

O Usina extrapolava as fronteiras do estado e conquistava reconhecimento. Prova disso é a referência feita no Dicionário do Teatro Brasileiro (2006), no qual o grupo é citado entre aqueles surgidos a partir da década de oitenta, que vinham se destacando na pesquisa com essa linguagem:

Muitas outras incursões nessa linguagem vêm sendo feitas, como, por exemplo, a experiência que o grupo Usina de Contemporânea de Teatro, do Pará, apresentou com o espetáculo *À Deriva* (1992) – roteiro baseado em *A Tempestade*, de Shakespeare. Mas, infelizmente, nem sempre há continuidade devido às dificuldades que os grupos enfrentam para se manter (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2006, p. 32).



Figura 41: *À Deriva*. Emiliana Moraes, David Matos e André Batista. (Alberto Bitar, 1992). Acervo pessoal: Leo Bitar.

Fica patente, na breve referência feita ao grupo, um aspecto ao qual já nos referimos no primeiro capítulo: as dificuldades financeiras colocando em xeque a persistência daqueles que fazem teatro numa região onde as políticas de incentivo não correspondem, nem de longe, ao potencial artístico. Sem entrar no mérito da eficácia das leis de incentivo – pois sabemos que raramente contemplam projetos de grupos como o Usina, cabe apenas observar que, há dez anos, nem mesmo elas existiam.

3.2.7 *Urbanidades*¹⁰⁴

Em 1992, Karine Jansen voltava de São Paulo, onde morou por um ano e meio, trazendo na bagagem o *Urbanidades*, adaptação sua do conto *Pedro*, do escritor paulista Júlio Gonçalves Dias. Primeiro solo da atriz, concebido e dirigido por ela, o espetáculo trazia à tona temas como a paixão, o ódio, a solidão, a vida e a morte, vistos pela lente de quem viveu a atmosfera caótica da cidade grande, frequentemente associada à dureza, rispidez, solidão.

É nesse contexto que a personagem Luciana, ao narrar o suicídio de seu amante, fazia do público testemunha da angústia de quem se vê diante de dois caminhos: continuar vivendo em situações-limite ou optar pela morte. Para além da ficção, a montagem comportava a versão pessoal da atriz sobre o grande centro urbano, em nada se limitando ao pessimismo estereotipado, buscando, ao contrário, a universalidade dos sentimentos humanos e o questionamento, como declara em jornal da época:

Tenho questionado meus valores. E tudo isso é decorrência do meu momento e da fase pela qual o país está passando. Pensar e repensar sua vida é uma das qualidades, e, quem sabe?, dever do artista. A peça reafirma tudo isso.¹⁰⁵

Em uma sala de apartamento, quinze pessoas assistiam à movimentação da atriz por entre taças, um aquário, cigarros e um abajur em forma de edifício. Alguns desses objetos eram citações dos recentes espetáculos do Usina concebidos por Nando Lima: as taças e o aquário do *Anjos sobre Berlim*; uma rosa de vidro que fica vermelha ao contato com a água, de *Leão Azul*. As referências foram a maneira encontrada pela atriz para declarar a admiração pelo amigo diretor, com quem pouco havia trabalhado. Através dos objetos, Karine trazia a memória de cenas das quais não participou.

¹⁰⁴ *Elenco*: Karine Jansen. *Assistência de direção*: Paulo Ricardo Nascimento. *Criação gráfica*: Nando Lima. *Fotos e cumplicidade*: Edson Ronaldo Nascimento. *Energia e saudades*: Usina Contemporânea de Teatro.

¹⁰⁵ Karine Jansen, em entrevista para o Jornal O Liberal/ Caderno Dois (16/julho/1992).



Figuras 42, 43 e 44: Karine Jansen em ensaio de *Urbanidades*. (Edson Ronaldo do Nascimento, 1992). Acervo pessoal da atriz.

Durante vinte e cinco minutos, a plateia de apenas quinze espectadores acompanhava o turbilhão emocional da personagem, seguindo seus passos em direção ao abismo que se concretizava quando a atriz ficava do lado de fora da janela do sexto andar. Ousadia, coragem, risco, violência, numa citação de Artaud¹⁰⁶: “o ator tem que se arriscar.” (Karine Jansen. Fonte citada).

Ao público, era dada a opção de interferir, “salvando” a personagem, o que nunca aconteceu, talvez porque o susto e o medo deixassem as pessoas paralisadas. Assinando “um cúmplice”, Beto Paiva comenta em matéria escrita por ele:

Claro que guardaria o teu pranto, Luciana, em um aquário de cristal, com as bases fixas na sala de um apartamento. Olharia através das cortinas identificando o teu rosto espremido contra o vidro. Espalhados pelo chão, as pedras tropeçariam o teu caminho, refletindo as faces atônitas dos amigos que não te tiram da janela. É o máximo! (Beto Paiva. Fonte citada).

Karine explica que a ideia de apresentar o espetáculo em um apartamento se deveu à impossibilidade de utilizar um espaço convencional, mas também porque sentia a necessidade de dizer algo através da linguagem teatral:

Abrir meu apartamento para pessoas e utilizar meus objetos cotidianos dentro do universo simbólico da cena deu outra dimensão à minha vida. Dei novos significados às coisas. Além disso meu

¹⁰⁶ O francês Antonin Artaud (1864 – 1948) foi ator, diretor e escritor que negou a tradição teatral ocidental, criando o Teatro da Crueldade, “cujo objetivo primordial era fazer com que o espectador fosse submetido a um violento choque emotivo, capaz de libertá-lo das forças obscuras que o dominavam” (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2006, p. 103). É uma das influências mais marcantes para o teatro contemporâneo.

trabalho nunca se deu dentro de teatros (Karine Jansen. Fonte citada).

O espetáculo foi mostrado pela primeira vez em seu apartamento no bairro de Santa Cecília, e depois em Belém, num prédio na Av. Serzedelo Corrêa. Ao todo, foram trinta apresentações que deixaram na atriz a vontade de continuar o projeto, incluindo outras pessoas em espetáculos pequenos, talvez uma outra versão dos *Exercícios*, realizados no início do grupo.

Poeticamente, Beto emite suas seguintes impressões sobre o espetáculo:

Urbanidades é um espetáculo sério e bonito. Muito bonito. Reflete madureza, compromisso e, o que é melhor, qualidade. Uma poética não de luz, de escuridão. Um ideograma que fala de morte como o despetalar da flor. Ou o despojar-se de uma árvore no outono.¹⁰⁷

3.2.8 Primeiro milagre do menino Jesus¹⁰⁸

Em 1993, o grupo produziu três espetáculos: *Primeiro milagre do menino Jesus* estreou em janeiro, concretizando a antiga ideia do grupo de montar esse texto de Dario Fo, escrito em 1980 e na época já encenado pelo próprio. Inspirando-se no evangelho Proto Mateus, que traz a história dos primeiros doze anos da vida de Cristo, o italiano satiriza os valores cristãos da civilização ocidental, numa comédia em que os divinos assumem forma essencialmente humana:

O autor chega aos extremos a expressar a humanidade dos personagens. Os três reis magos, por exemplo, reclamam da dor no traseiro ao ter que perfazer longo caminho atrás da estrela-guia no lombo do camelo. E o rei negro Gaspar sofre com o racismo dos outros reis e mesmo de Santana, a sogra de José. Esses dois, por sinal, vivem às turras como qualquer relação de genro e sogra.¹⁰⁹

Ao contrário da primeira tentativa de montagem do texto, em 1989, quando os seis atores passaram meses tentando descobrir possibilidades de contar a história, agora preservou-se a natureza original da obra, escrita para um ator – Dario Fo tem um repertório de monólogos que escreveu para ele mesmo representar. Alberto Silva Neto desdobrava-se em vinte e cinco personagens – inclusive os animais e Deus – marcando a entrada de cada um com o envolver do pano que lhe servia de figurino. Além desse elemento, que recriava as pluminhas usadas nos ensaios de

¹⁰⁷ Beto Paiva, em matéria para o Jornal O Liberal/ Caderno Dois (24/julho/1992).

¹⁰⁸ *Elenco*: Alberto Silva Neto. *Sonoplastia*: Cláudio Melo/ Dionelpho Júnior. *Direção*: Beto Paiva.

¹⁰⁹ Jornal O Liberal/ Caderno Dois (08/janeiro/1993).

anos atrás, o ator utilizava em cena, um boneco de espuma sintética a “representar” o recém-nascido que dorme no colo de Maria, e o cavalinho de brinquedo do menino Jesus.



Figuras 45 e 46: *Primeiro milagre do menino Jesus*. Alberto em cenas com o boneco de Jesus recém-nascido e menino com o cavalinho de pau. (Lila Bemerguy, 1993). Acervo pessoal: Alberto Silva Neto.

Um pouco da história, sintetizada pelo diretor Beto Paiva:

Quando da fuga para o Egito, José e Maria vão viver na periferia, como quase sempre acontece aos imigrantes, e são apelidados pejorativamente pelos egípcios de Palestina – algo como chamar um nordestino de Paraíba. Tendo de vender sua força de trabalho como mão de obra barata na nova cidade, são obrigados a deixar o filho ao léu, nas ruas. O menino então passa a confrontar-se com os meninos egípcios, entre eles um em especial, que é o Filho do patrão da Cidade Inteira, como o menino é chamado. O tal menino é odiado pelos outros porque sempre quebra-lhes o brinquedo preferido, uns passarinhos de barro, que são alvo do primeiro pequeno milagre do Menino Jesus. É que tentando ganhar o respeito das outras crianças o menino Jesus faz os passarinhos voarem sob o espanto de todos. E para mostrar do que realmente é capaz ele faz seu pequeno grande milagre: transforma o Filho do Patrão...em barro, exatamente o contrário do que fez seu pai ao primeiro homem (Idem).

Alberto lembra que a ideia de desengavetar o projeto surgiu em uma das muitas conversas entre ele e Beto, que trabalhavam juntos como jornalistas na Secretaria de Cultura, então sediada no Centur. Depois de *Anjos sobre Berlim*, do qual ambos participaram, Alberto fez um espetáculo com o grupo Experiência e Beto dedicou-se às experimentações com bonecos. Foi então que, quatro anos depois da primeira tentativa, eles convidaram também Cláudio Melo, que vinha do *Anjos sobre Berlim* e do *À deriva*, do qual havia participado como assistente de direção.

A encenação do Beto primava pela simplicidade e pelo jogo teatral, num palco nu, com pouquíssimos elementos, apenas o ator a contar a história, acompanhado

da sonoplastia percussiva de Cláudio, que utilizava cacarecos como desentupidor de pia e chaves para reproduzir as onomatopeias propostas pelo autor, e ainda atuava fazendo uma voz de fundo quando o ator estava na pele de um outro personagem. Segundo o diretor, os atores vestidos de pescadores traziam a metáfora de Jesus como pescador de homens.



Figura 47: *Primeiro milagre do menino Jesus*. Alberto Silva Neto e Cláudio Melo na remontagem em 1998. (Lila Bemerguy, 1998). Acervo pessoal da pesquisadora.

Como já dito anteriormente, esta montagem herdou alguns elementos da primeira experiência do grupo, reavivando a memória dos muitos exercícios de criação durante o processo inacabado, e ao mesmo tempo, “exorcizando os fantasmas que rondavam o texto” (Idem).

Centrado na força narrativa do ator, o espetáculo divertia e emocionava. Tive a oportunidade de assistir a algumas apresentações e testemunhar o diálogo entre ator e público, que ria de situações hilárias e se comovia com a profunda humanidade trazida pelo texto.

Para Alberto, mesmo não sendo feito para espaços abertos, esse espetáculo retomava a dimensão política contida nas primeiras montagens do grupo. Ele, que considera esse trabalho um dos mais importantes de sua carreira, ressalta a brilhante direção do Beto:

Eu lembro muito da postura do Beto como diretor, que depois eu percebi que foi muito inteligente e me ensinou muita coisa. Ele se sentava e me dizia pra contar; nunca me disse como achava que eu deveria fazer, ele nunca direcionou, a não ser o estímulo pra busca

do contar. Naquela época, nós éramos muito jovens e não tínhamos conhecimento teórico profundo, mas o Beto já estudava muito, já gostava muito de ler. E inconscientemente ou não, ele direcionou muito bem pro sentido do épico, que é não representar, e sim contar (Alberto Silva Neto. Depoimento citado).

Dario Fo esclarece sua compreensão do teatro épico e do plano ideológico nele inserido a partir da postura do ator diante do público:

(...) para entender realmente o teatro épico, basta olhar o público, que representa sempre uma ideologia oposta à ideologia burguesa. Porque o povo já tem em si a dimensão do coletivo (...) E então, o teatro épico deixa de ser uma coisa fixa, bloqueada, árida (...) A gente se obriga a interpretar sobre o público, a escutar os tempos, o ritmo do público, a ouvir o que acontece, e a improvisar (Dario Fo apud VENEZIANO, 2002, p. 216).

O espetáculo cumpriu temporada de estreia numa sala da Casa da Linguagem, e depois ocupou outros espaços da cidade. Depois do falecimento do Beto, Alberto e Cláudio fizeram uma remontagem em 1998, quando fiz minha primeira e única produção; em 2001, o músico Dionelpho Júnior substituiu Cláudio na sonoplastia. Entre 1993 e 1996, Alberto viveria um segundo período de afastamento do Usina, participando de montagens dos grupos Experiência e Cuíra.

3.2.9 *Cal*¹¹⁰

Em 1993, *Cal* foi o espetáculo dirigido por Nando Lima e produzido em parceria com a Casa de Estudos Germânicos da UFPA e Fundação Curro Velho. Montagem cheia de ousadia, a começar pelo espaço cênico: uma grande geodésica foi construída nos jardins da Casa da Linguagem, que pela terceira vez abrigava um espetáculo do grupo. Novamente, o apoio da Fundação Curro Velho seria fundamental para que se pudesse de fato radicalizar a experimentação, permanecendo um mês em temporada.

Chamada de *domus*, essa estrutura de madeira coberta por um tecido de algodão cru se autossustentava e fazia com que não incidissem sombras vindas de fora. Projetada por George Venturieri¹¹¹, permitia a utilização de planos altos da

¹¹⁰ *Elenco*: Dênis Moreira, Domiciano Santos, Leo Bitar e Nando Lima. *Construção*: Cunha e Augusto Nogueira. *Costureira*: Telma Suely. *Máscaras*: Uirandê Holanda. *Cenografia, figurino, iluminação, sonoplastia e direção*: Nando Lima.

¹¹¹ Arquiteto e artista plástico paraense.

cena e chamava a atenção de quem passava: “Parecia uma nave espacial pousada...” (Nando Lima. Depoimento citado).



Figura 48: Nando Lima em cena de *Cal*. (Alexandre Sequeira, 1993). Acervo pessoal: Nando Lima.

Na construção da dramaturgia, Nando seguia experimentando a fragmentação, juntando aos seus escritos diversas referências, sem querer criar uma história lógica. Nesse caso, as inspirações eram bem peculiares: o livro *A asa e a serpente*, do escritor paraense Vicente Cecim¹¹², e a peça *Mauser*, do dramaturgo alemão Heiner Müller¹¹³:

Era uma grande salada (...) Não tenho o menor compromisso, nunca tentei provar tese de ninguém, quando me guio é uma influência por paixão. Me dou o direito de pegar coisas e dizer como eu entendo, também não me preocupando se o autor vai dizer que eu não entendi nada. Minha falta de responsabilidade com isso é enorme. Nunca me preocupei se o cerne do discurso está correto ou não...o julgamento é pra quem vê (Nando Lima. Depoimento citado).

Cal era o nome de um revolucionário vivendo em um mundo desesperançado e sem destino. Fragmentos de texto instauravam uma atmosfera onírica, numa aproximação com a linguagem da performance. Influências múltiplas, pois neste

¹¹² Escritor paraense que vive em Belém do Pará e desde 1979 dedica-se *A Viagem a Andara*, o livro *invisível*, obra composta por sete livros, chamada por ele de literatura fantasma.

¹¹³ Dramaturgo, poeta e diretor alemão nascido em 1929. Frequentemente associado a Brecht por incorporar temas políticos em sua obra, procurou, com muita ousadia, um novo olhar para o teatro, tornando-se um dos principais nomes do teatro pós-dramático. Faleceu em 1995 (Disponível em <http://www.colheradacultural.com.br>. Acessado em 20/fevereiro/2012).

momento, Karine ampliava sua pesquisa nessa área, colaborando com a realização do I Encontro de Performance, coordenado por Nando na Fundação Curro Velho.

Vindos do *À Deriva*, Leo e Dênis integraram o elenco, além de Domiciano Santos¹¹⁴. Nando reporta-se a outras pessoas do grupo que se penduraram para apertar parafusos, por exemplo. Isso mostra o espírito de cooperação presente no Usina, pois mesmo sem compor a equipe do espetáculo, todos ajudavam-se mutuamente, fazendo valer o real significado da palavra cooperativa.

Elementos de trabalhos anteriores foram mais uma vez utilizados, como os bancos da plateia e peças de figurino do *Anjos sobre Berlim*, e o candeeiro de *O Leão Azul*. Reaproveitar objetos muitas vezes ajudava (e ainda ajuda) a driblar a falta de dinheiro para as montagens. Acaso ou necessidade, o fato é que isso acabou tornando-se outra característica dos seus trabalhos. No *Anjos sobre Berlim*, Nando já utilizava figurinos do *Kamykazing*, do grupo Pé na Estrada, assim como em seu recente espetáculo solo *Incidental*, trouxe referências do *Cal*, vestindo parte do figurino de um dos atores.



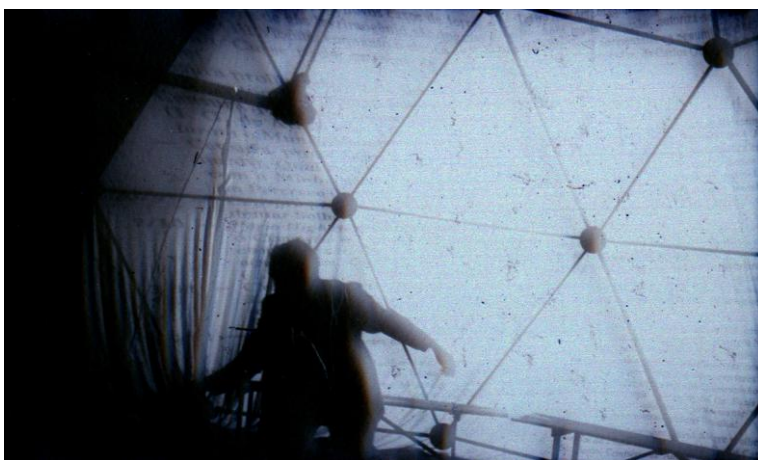
Figura 49: *Cal*. Dênis Moreira e Leo Bitar. (Alexandre Sequeira, 1993). Acervo pessoal: Nando Lima.

A meia-máscara feita de couro, que segundo Nando lembrava entidades de candomblé, contribuía também para a “desrealizar” o personagem, “ao introduzir um

¹¹⁴ Bailarino paraense radicado em São Paulo.

corpo estranho na identificação do espectador com o ator” (PAVIS, 1999, p. 234). Era bem esse o caso, pois os personagens de Dênis e Leo, que vestiam figurinos inspirados na obra *Arlequim*, de Picasso, ligavam-se mais à ideia de arquétipos, fazendo com que um outro plano se conectasse à realidade humana.

Em sua terceira encenação, Nando aprofundava a pesquisa com a projeção de imagens, luz e sombra com uma iluminação também muito experimental: cinco lâmpadas com acetato na ponta, ser definir foco. Dessa vez, não utilizava o recurso do vídeo, mas continuava experimentando a desconstrução dramática, a colagem de várias falas e linguagens para constituir a sua, como encenador. Um exemplo é a cena na qual ele dizia ao megafone trecho do texto de Vicente Cecim, servindo de fundo para uma coreografia executada por Domiciano.



Figuras 50 e 51: Nando Lima em cena de *Cal*. (Alexandre Sequeira, 1993). Acervo pessoal: Nando Lima.

3.2.10 *Fausto*¹¹⁵

Era final de 1993 quando o Usina retomou o teatro de animação com *Fausto*, levando ao palco o famoso tema popular europeu que gira em torno da história de

¹¹⁵ *Elenco*: Dênis Moreira, Flavya Michelle/ Mariléa Aguiar, Beto Paiva e Valéria Andrade. *Vozes em off*: Alberto Silva Neto, Anne Dias, Cláudio Melo. *Bonecos*: Dênis Moreira. *Máscaras*: Beto Paiva. *Figurino*: Mariléa Aguiar. *Sonoplastia*: Cláudio Melo. *Iluminação*: Rodolfo Evangelista. *Produção executiva*: Dênis Moreira e Beto Paiva. *Direção*: Beto Paiva.

um estudioso interessado nos assuntos da teologia, alquimia e astrologia, morto por ter vendido sua alma ao diabo em troca de conhecimento. Surgido na transição entre a Idade Média e o Renascimento, o mito contempla os grandes conflitos e questionamentos de uma época em que a concepção de mundo começa a se transformar radicalmente.

Novamente convidado pela Casa de Estudos Germânicos da UFPa para integrar a IV Semana de Cultura Alemã, o grupo revisitou a lenda na versão de Christopher Marlowe – fonte principal para a grande maioria de versões para teatro de animação (TAVARES, 2011) -, adaptada por Marthe Robert.

Embora Goethe tenha celebrizado a lenda, explorando ao máximo os conflitos da personagem, realçando o escuro e o luminoso da personalidade humana, foi Marlowe - autor que integrou o ciclo elizabetano de teatro -, o primeiro a transformá-la em texto para teatro. Mais despojado, o inglês cede espaço ao popular, realçando a via cômica da tragédia do teólogo, adequando-se melhor à proposta do grupo, calcada num gênero popular de teatro.

Sobre a assimilação do mito da tradição alemã por outras culturas, Pedro Tavares observa que a universalidade da figura de Fausto “faz com que ele apareça até mesmo no teatro de bonecos do mamulengo do nordeste brasileiro” (Ibidem, p. 85) O personagem Hanswurst, interpretado pelo Beto, é emblemático: o boneco de luva¹¹⁶ dribla o diabo e se safá do inferno.

¹¹⁶ Boneco de estrutura muito simples. Seu corpo é apenas um tecido (tipo camisola) que a mão do manipulador veste, sustentando a cabeça do boneco com seu dedo indicador (AMARAL, 2002, p. 102).



Figura 52: *Fausto*. Valéria Andrade e Beto Paiva como Mefisto e Hanswurt. (Walda Marques,1993). Acervo pessoal da pesquisadora.

De acordo com essa concepção, a montagem aliava elementos bem brasileiros à lenda europeia: bonecos e máscaras de papel marché – material clássico do teatro de mamulengo e calunga -, peneiras que serviram de estruturas para bonecos gigantes, diabos que lembram boi-bumbás. “Alguns outros elementos aludem a orixás negros, mas nada muito carnavalesco.”¹¹⁷ Quanto aos bonecos - personagens dessa história sombria -, perderam as intenções miméticas, valendo-se de referências da pintura e ganhando formas mais definidas. É possível dizer que o grupo apurava o refinamento na confecção.

Na relação entre ator e boneco, ponto-chave da pesquisa do grupo, os atores representavam os demônios, conduzindo toda a história, a exemplo do *À Deriva*, em que as entidades mágicas manipulavam a ação dos homens. Ainda explorando a manipulação direta, a diferença ficou por conta do material utilizado (o papel marché e não mais a massa de polvilho) e pelo suporte para o ator movimentar as mãos dos bonecos, não mais com varas, como no espetáculo anterior, mas sim diretamente.

¹¹⁷ Beto Paiva, em entrevista para o Jornal O Liberal/ Caderno Dois (24/fevereiro/1994).



Figura 53: *Fausto*. Valéria Andrade manipulando a Duquesa. (Walda Marques,1994). Acervo pessoal da pesquisadora.

Anibal, um dos criadores do *Virando ao Inverso*, considera a trilogia concluída com *Fausto* um marco para o segmento do teatro de animação paraense. Segundo ele, a maneira de pensar a relação entre manipulador e boneco era nova em Belém, e influenciaria grupos surgidos depois, como a In Bust Teatro com Bonecos.

Destaca, também, a trajetória do Dênis Moreira dentro do grupo:

(...) ele se dizia aquele que vinha da periferia, os afastados do centro. Aí ele entrou no Cena Aberta, entrou no Usina, e foi entrando, conquistando espaço duma qualidade criativa absurda, quebrando esse preconceito mesmo, da própria periferia. E hoje é super conhecido, o trabalho é super respeitado, então é louvável esse movimento (Anibal Pacha. Depoimento citado).

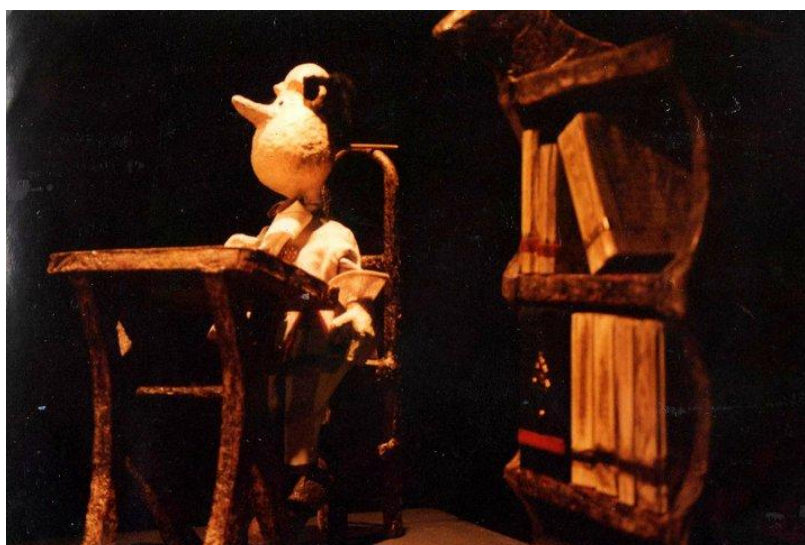


Figura 54: O boneco Fausto. (Octavio Cardoso,1993). Acervo pessoal da pesquisadora.

Entrei no Usina neste momento e pude testemunhar a parceria afinadíssima entre Dênis e Beto, fundamental para a consistência da pesquisa. Não apenas pelo fato de terem sido os únicos a integrar os três espetáculos, mas porque resultava em uma junção de competências muito particulares se entrecruzando: a habilidade e apuro técnico na confecção e manipulação dos bonecos do Dênis somavam-se à densidade intelectual, ao vasto conhecimento do Beto sobre arte, literatura, filosofia. Lembro dos ensaios num antigo atelier cedido pela artista plástica Dina Oliveira¹¹⁸, e da harmonia durante o processo de criação.

O espetáculo estreou na Sala Ettore Bosio, na Fundação Carlos Gomes¹¹⁹, e foi apresentado até 1995 em diversos espaços da cidade: Fundação Curro Velho, Cine-teatro Líbero Luxardo e Teatro Margarida Schivasappa. Marcou, ainda, a presença do grupo na sétima edição do Festival Internacional de Teatro de Bonecos (1994), em Canela (RS).

Flavya Michelle participou das primeiras apresentações, sendo depois substituída por Mariléa Aguiar. Pela terceira vez, Cláudio respondia pela sonoplastia no grupo; ele, Anne e Alberto participaram com vozes gravadas em *off*.

Fizemos algumas pequenas temporadas por cerca de mais dois anos, ganhamos todos os prêmios de 1993 na categoria espetáculo, mas infelizmente não conseguimos mostrar o trabalho em outros estados do país, como o Beto sonhava.

3.2.11 Quando as formigas não pensam na barriga¹²⁰

Uma nova parceria com a Fundação Curro Velho viabilizou, em 1994, a montagem de *Quando as formigas não pensam na barriga*, um espetáculo de teatro de bonecos de curta duração criado a partir da fábula de La Fontaine, *A cigarra e a formiga*.

No espetáculo, dois manipuladores eram operários que contavam a história de uma cigarra cigana de nome Carmen. Acampando próximo a uma cidade de

¹¹⁸ Arquiteta, professora e artista plástica paraense. Atualmente é superintendente da Fundação Curro Velho, cargo que ocupou entre 1990 e 2006. Grande admiradora do trabalho do grupo, apoiou vários dos seus projetos.

¹¹⁹ Instituição do Governo do Estado encarregada do ensino musical. Criado em 1895 como Instituto e transformada em Fundação em 1986, é um dos mais antigos estabelecimentos de ensino do país.

¹²⁰ *Elenco*: Cláudio Melo e Dênis Moreira (1ª versão)/ Mariléa Aguiar e Valéria Andrade (2ª versão). *Bonecos*: Dênis Moreira. *Pesquisa musical*: Cláudio Melo. *Adaptação e direção*: Beto Paiva.

formigas, cujo chefe do exército era D. José, ela surpreendia as formigas pelo fato de viver cantando e nada guardar para o inverno.

Beto, que adaptou e dirigiu, explicava, em matéria de jornal, por que optou por um final diferente para a história:

Toda fábula é moralista. Mas não conseguia entender porque esta tem como moral “o trabalho dignifica o homem”. Ao ler o original, tive a sensação de que a moral seria “o proletariado não tem nenhuma sensibilidade artística” (Beto Paiva. Fonte citada).

Numa inversão, os operários acabam por representar a história, transmitindo a mensagem de valorização dos artistas em todos os níveis, principalmente quando é preciso enfrentar a falta de apoio, como em Belém.

A constante experimentação resultou em novos materiais e técnicas para construir e manipular os bonecos, cuja base era feita de bolas de isopor, cobertas com feltro e outros tecidos. Este formato seria utilizado posteriormente em outros bonecos criados por Jefferson Cecim, no Usina de Animação. O requinte poético ficava por conta da trilha sonora inspirada na música de Bizet.

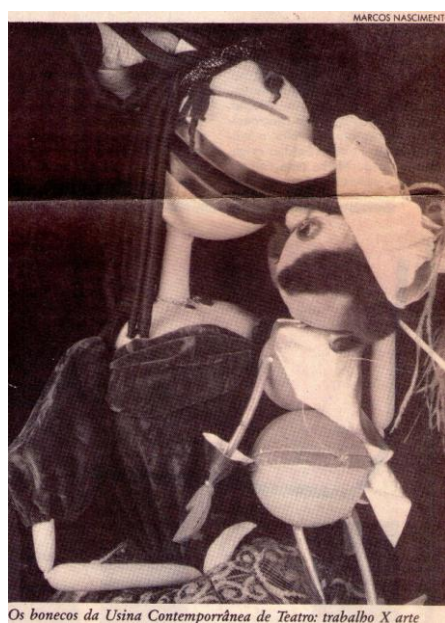


Figura 55: A cigarra Carmen e Don José, o formigão. Jornal O Liberal (24/abril/1994). (Marcos Nascimento, 1994).

Dênis e Cláudio Melo foram os dois primeiros atores-manipuladores, dando prosseguimento à parceria dos trabalhos anteriores. Depois eu e Mariléa Aguiar fizemos algumas apresentações.

Pela estrutura muito simples – apenas uma mesa para suporte dos bonecos -, o espetáculo era facilmente apresentado em locais abertos ou fechados, como no prédio do então Núcleo de Artes da UFPA, onde hoje funciona o ICA – Instituto de Ciências da Arte, e a Fundação Curro Velho. Fizemos apresentações em Fortaleza (CE), integrando uma programação cultural realizada pela UFCE – Universidade Federal do Ceará.

3.2.12 *Ao Luar...*¹²¹

No mesmo ano, a poesia modernista de Menotti del Picchia foi a inspiração para um processo cujo resultado chegou a ser apresentado uma única vez. O extenso poema *Máscaras* (1921) tinha como protagonistas de um triângulo amoroso os personagens Pierrot, Colombina e Arlequim. Eles, apaixonados pela Colombina, e ela, dividida pelo beijo de um e o olhar de outro.

Já há algum tempo, Beto dominava técnicas de construção e interpretação de máscara. Os quatro meses de trabalho e pesquisa sobre essa linguagem fortaleceram nele o desejo de criar um outro núcleo do Usina; imaginou o nome *Máscaras alegres de tristes artistas* para batizar o segmento. Beto, além de assinar a encenação, novamente adaptava um texto para o teatro, como havia feito antes com a fábula de La Fontaine. No caso dessa poesia, foi necessário “enxugar” determinadas estrofes muito longas a fim de facilitar a transposição para a cena.

Inicialmente pensado para ter clima de sarau modernista e ser apresentado no *foyer* do Teatro da Paz, o pequeno espetáculo aliava a poesia de Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e Max Martins à música. Posso dizer que foi um processo repleto de promessas, expectativas, esperas e decepções, mas também de uma rica experiência, pois a máscara exige do ator um tipo diferente de atuação e trabalho corporal.

Ensaíávamos na Escola Kennedy, abrigo de outros processos do Usina. Beto atuava e dirigia. Além dos três atores, havia a ideia de trazer para a cena um violonista e uma cantora. O primeiro músico convidado acabou desistindo, seguido, algum tempo depois, pela cantora. Nando Lima chegou a esboçar uma proposta de cenário. Nosso produtor também nos deixou esperando algumas noites, até que,

¹²¹ *Elenco*: Beto Paiva, Dênis Moreira, Valéria Andrade, Sônia Nascimento. *Música/violino*: Edir Lobato. *Direção*: Beto Paiva.

com três meses de ensaio, nos conformamos em apresentar o trabalho em condições muito diferentes daquelas que havíamos idealizado. Foi uma única vez, no *hall* do Centur, durante a Feira do Livro, para um grande público de crianças, como se pode ver num dos poucos registros:



Figura 56: *Ao Luar...* Beto Paiva como Arlequin, em apresentação no *hall* do Centur. (Elza Lima, 1994). Acervo pessoal da pesquisadora.

No diário de bordo, o último registro é do Beto, e traduz o sentimento do elenco: “É muito cedo para dizer qualquer coisa. O espetáculo é bonito. Espero que seja mais uma paixão, recheada de prazer, apesar do sofrimento (que espero seja pouco!) Só assim vale a pena! Muito amor pra todos!”¹²²

3.2.13 *Quarteto*¹²³

Em 1996, viveríamos mais um processo inacabado; infelizmente seria o último exercício de direção do Beto. Durante cerca de três meses, Anne, Alberto, Karine e eu nos reunimos quase todas as noites na sala da Casa da Linguagem, onde ele e Alberto haviam feito o *Primeiro Milagre do Menino Jesus* em 1993. Anne participara do *Virando ao Inverso* e *À Deriva*, eu vinha dos três trabalhos anteriores com o Beto

¹²² Beto Paiva, em diário de trabalho (15/setembro/2004).

¹²³ *Elenco*: Alberto Silva Neto, Anne Dias, Karine Jansen, Valéria Andrade. *Direção*: Beto Paiva.

(*Fausto, Quando as formigas não pensam na barriga e Ao Luar...*), e Karine retomava sua participação no Usina depois de *Urbanidades*, em 1992.

Depois de dois anos sem produzir, o grupo mobilizava-se novamente. Particularmente, não lembro muito bem quem articulou, ou como fui chamada. O fato é que tudo aconteceu muito naturalmente; eu e Beto estávamos bastante próximos, pois havíamos dividido uma moradia no bairro do Reduto; lugar, aliás, onde nasceram muitas ideias, onde muito se ouviu música, onde muito se leu, onde muito se riu, muito! Talvez por isso não tenha a nítida lembrança de como cheguei ao trabalho; creio que por ter estado sempre.

Certamente foi o Beto quem sugeriu o texto *Quarteto* (1980), de Heiner Müller, escritor identificado com as formas teatrais pós-dramáticas surgidas a partir do final dos anos sessenta, e já utilizado pelo grupo em *Cal*. Dramaturgia fragmentada e complexa, pressupõe a desconstrução a partir de referências díspares e multifacetadas, sem a dimensão psicológica dos personagens, quase sempre sem diálogos, cabendo ao espectador uma leitura particular:

a realidade só é visível se ela for decomposta em pedaços, em segmentos. Se cada um dos espectadores for induzido a compor os pedaços novamente, ela torna-se a própria realidade, mesmo em combinação com ela própria, em combinação com a própria realidade dos sonhos. Isto seria um teatro (Kluge, Müller, 1995 p. 63 apud LEHMANN, 2009, p. 360).

Nesse texto, Müller estabelece um diálogo com o romance de Chordelos de Laclos, *Relações Perigosas* - obra-prima do romantismo francês do século XVIII - para fazer o chamado teatro de vozes, no qual as figuras não se configuram exatamente como personagens agindo, e sim enquanto portadoras do discurso (LEHMANN, 2009, p. 360). Frequentemente encenado por teatrólogos mais concentrados na performance do que no texto literário, Müller rompeu convenções e seus textos exigem, igualmente, a busca de uma encenação construída sobre novas bases, buscando a “possibilidade de comunicação entre o espectador e o realizador” (Idem, 2010, p. 239).

Pouco se registrou sobre este processo, mas me recordo que a Karine conduziu a preparação corporal com bases no método Laban¹²⁴. Era uma atmosfera

¹²⁴ Rudolf Laban (1879 -1958) nasceu na Bratislava. Em Paris estudou pintura, desenho, arquitetura e balé clássico e é considerado um dos fundadores da dança moderna. Na Inglaterra, criou um sistema de notação da dança bastante complexo e utilizado ainda hoje. Desenvolveu um método de dança educacional que se tornou referência para professores em diversos países (RENGEL, 2003, p. 99).

densa, sombria, bem de acordo com o texto de Müller. Parecia até anunciar o que enfrentaríamos nos meses seguintes: Beto começaria a dar sinais de cansaço em virtude da doença que logo nos roubaria o seu convívio.

3.3 SERÁ A VIDA, SONHO?

Depois da tentativa frustrada de montar Heiner Müller, o grupo viveria o momento mais doloroso de sua história. Precocemente, Beto deixava a nós – Usina - e o teatro paraense sem uma das suas mentes mais brilhantes. Wlad lembra da permanência dele ao seu lado nos últimos meses de vida, quase como se estivesse cumprindo um ritual de despedida:

Eu ensaiava os espetáculos da Escola com o Beto perto de mim, que é a hora que ele se reaproxima de mim, porque a gente ficou muito tempo brigado, e é realmente um momento de despedida mesmo, que ele falava muito disso. Eu me lembro muito bem, eu brigando, tendo um ataque com uma turma, e ele, foi uma das últimas coisas, ele disse “Ih Wlad, é assim mesmo. Lembra da gente, teimando contigo? Eles não sabem o que eles estão perdendo” (Wlad Lima. Depoimento citado).

De certa forma, esse acontecimento nos levou a viver um período de interseção, entre 1997 e 2000, como se um ciclo estivesse se fechando. Afinal, dos quatorze espetáculos produzidos até então, o Beto esteve em dez deles, atuando ou dirigindo. Ele, que foi tão importante para a constituição da identidade do grupo, com sua inteligência, seu humor, sua ironia, seu sarcasmo, foi capaz, até mesmo com sua ausência, de aglutinar pessoas há muito tempo afastadas do Usina. Em torno de um antigo projeto de criação dele, reuniram-se antigos e novos usineiros para montar um espetáculo e prestar uma justa homenagem ao amigo.

3.3.1 A vida é sonho¹²⁵

Motivado pela dor da imensa perda, o grupo resolveu montar *A Vida é Sonho*, de Calderón de La Barca¹²⁶, reunindo vinte e cinco artistas, entre atores, bailarinos,

¹²⁵ *Elenco*: Adriano Barroso, Alberto Silva neto, Anne Dias, Andréia Rezende, Karine Jansen, Paulo Cori e Ricardo Risuenho. *Bailarinas*: Anna Raphaella, Camila Ávila, Daniele dos Santos, Josie Coroa. *Criação e confecção de bonecos*: Cássio Tavernard e Jefferson Cecim. *Cenografia*: Jorge Cunha. *Iluminação*: Iara Souza. *Coreografia*: Ricardo Risuenho. *Sonoplastia*: Thiane Monteiro. *Músicos*: Carlos Brito Jr. e Vanildo Monteiro. *Figurino*: Ronaldo Fayal. *Projeto gráfico*: Alexandre Sequeira. *Assistência de direção*: Maridete Daibes. *Direção*: Wlad Lima.

músicos e técnicos. Com direção da Wlad, voltando a trabalhar com o grupo depois de sete anos, a montagem desse clássico da dramaturgia do chamado Século de Ouro Espanhol, durante o Renascimento, envolveu bonecos de vários tamanhos e diferentes formas de manipulação, música, coreografias, lutas de espada, além de muitos conflitos e debates.

Escrita em 1635, a peça é considerada um drama filosófico recheado de momentos de humor e confrontos armados, como bom exemplar do gênero “capa e espada”, do qual Calderón é um dos expoentes. Tendo uma trama principal desdobrada em outras paralelas – também uma característica dos textos da época -, a peça conta a história de um reino na Polônia, cujo governante vive um dilema bem aos moldes do barroco. Quando nasce seu primeiro filho, o rei Basílio interpreta as catástrofes e mortes acontecidas na ocasião como uma mensagem divina: o príncipe se tornaria um homem cruel e violento. Então, ordena que Segismundo seja confinado a uma torre, onde permanece prisioneiro por vinte anos.

A ação do espetáculo inicia quando Basílio, vinte anos depois, resolve rever essa atitude, e planeja uma maneira de trazer o príncipe à corte para certificar-se de sua verdadeira personalidade. Uma bebida mágica faz Segismundo acreditar em sua real condição de príncipe; mostrando-se violento, é novamente mandado ao cárcere pelo pai, mas resolve lutar pelo poder, insuflando plebeus revoltosos contra o rei. Em torno do trono, giram outras ambições, como as de Astolfo e Estrela, sobrinhos do rei, e a de Rosaura: abandonada por Astolfo, chega para vingar sua honra e acaba despertando a paixão de Segismundo.

Montado praticamente na íntegra, apenas o final do texto foi modificado. A ideia era colocar o espectador na mesma condição do personagem Segismundo, sem saber ao certo se parte da história vista por ele teria sido sonho ou realidade, correspondendo ao pensamento de Wlad:

No mundo de hoje, não sabemos se estamos ou não vivendo um sonho. As forças política, econômica e cultural são maiores do que nós, que só sobrevivemos a tudo porque sonhamos, e não sabemos se somos ou não devorados pelo sistema.¹²⁷

¹²⁶ Pedro Calderón de La Barca (1600 – 1681) teve origem aristocrática e produziu muitas comédias e autos sacramentais. Seus enredos se articulavam com precisão impecável, valendo-se dos disfarces e identidades trocadas. Utilizando figuras alegóricas, tornou representáveis conceitos teológicos, pensamentos filosóficos e dogmas cristãos (BERTHOLD, 2000, p. 373).

¹²⁷ Entrevista de Wlad Lima para o jornal O Diário do Pará/ Caderno D (01/dezembro/1997).

É perceptível, neste depoimento, uma fala a permear a concepção, o que nos leva a constatar que o Usina não se desliga, por completo, de sua motivação original. Mesmo com uma dramaturgia que aparentemente não traz este elemento, o grupo exercita a crítica, evidenciando relações de poder e subordinação, tão próprias da política.

Durante o longo processo - nove meses ensaiando aos sábados e domingos - , enfrentamos várias dificuldades de ordens prática e criativa. A primeira era administrar a disponibilidade de tempo de tantos profissionais; a segunda, conseguir local para os ensaios, tanto que “itineramos” pela Escola de Teatro e Dança da UFPA¹²⁸, Casa da Linguagem, MHEP – Museu Histórico do Estado do Pará, UNIPOP e pelo antigo Teatro São Cristóvão¹²⁹. Além disso, como a maioria dos grupos de Belém, pudemos ocupar o teatro somente no dia da estreia, o que invariavelmente causa transtornos.



Figura 57: Aquecimento do elenco de *A vida é sonho*, conduzido por Ricardo Risuenho, no antigo teatro São Cristóvão. (Lila Bemerguy, 1997). Acervo pessoal da pesquisadora.

O resultado - um espetáculo longo, com duas horas de duração - não agradou à diretora. Wlad atribuiu a insatisfação ao fato de que a caixa preta do teatro teria eliminado as imagens e a grande movimentação vista por ela nos bastidores quando ensaiávamos, quase sempre em espaços abertos. Segundo ela, o grande “golpe” foi

¹²⁸ Nessa época, a ETDUFPA funcionava no prédio localizado na Av. Magalhães Barata, onde hoje funciona a EMUFPA - Escola de Música da UFPA.

¹²⁹ Localizado na Av. Magalhães Barata. Durante anos, foi um espaço muito utilizado pelos grupos de teatro de pássaros. Em 1997, funcionava como sede da Associação Beneficente dos Chaffeurs do Pará. Infelizmente, o prédio encontra-se em total estado de abandono.

não ter se dado conta de que o espectador não veria o que ela própria via nos ensaios. Sobre sua concepção, registra em diário de bordo o sonho de encenadora:

Eu quero o espetáculo com bonequinhos e bonecões, dois carros de guerra, um trono duplo, uma torre escandalosamente misteriosa, armadura de soldado, capuz, manto, e toda a alquimia pro rei, espadas mil, iluminação com 120 a 150 movimentos de luz, 75 interferências sonoras, 2 canções originais, figurinos em camadas que no decorrer do espetáculo se transformem em diferentes imagens como um caleidoscópio, um elenco divino e UNIFORME na performance e singular em cada personagem. Quero uma assistência completa e é lógico dinheiro, paciência, tolerância, esforço técnico, pauta, etc etc etc. E pra mim e de mim, um olho criador e muita saúde. Simplesmente. Wladilene.

P.S. O ensaio de ontem foi tudo isso.¹³⁰

Sonhos que enfrentaram diversos entraves, afinal, eram muitas ideias diferentes sendo defendidas com afinco, tornando as divergências inevitáveis. Uma equipe gigantesca e bastante dedicada ao trabalho, mas envolta em conflitos. A concepção dos bonecos, por exemplo, foi muito discutida. Jefferson Cecim - que esteve muito próximo ao Beto nos últimos anos - e Cássio Tavernard assinaram a criação e confecção de três bonecos de diferentes dimensões.



Figura 58: *A vida é sonho*. Karine Jansen, Anne Dias, Adriano Barroso, Valéria Andrade e Alberto Silva Neto, em ensaio no Teatro Margarida Schivasappa. (Lila Bemerguy, 1997).

¹³⁰ Wlad Lima, em Diário de trabalho (22/ setembro/1997).

Os poucos elementos cenográficos não impediram uma complexa movimentação, assim descrita em matéria de jornal:

Estruturalmente o cenário é simples. O trono e a torre são transformados em carros de batalha no momento final do espetáculo. Difícil o espectador desviar a atenção. Bonecos gigantes estão em cena somando-se às quatro bailarinas, da Cia Farrabamba, e aos demais atores, que empunham espadas uns contra os outros. Na mesma cena, em primeiro plano, um menestrel narra toda a saga de Segismundo e Basílio, ora cantando, ora declamando (Diário do Pará. Fonte citada).

Lembro bem das muitas horas ensaiando, por exemplo, as lutas de espada com Ricardo Risuenho, e do quanto foi complexo interpretar o Segismundo, não apenas por ser um personagem masculino, mas porque carregava uma enorme densidade humana.

Para Alberto, que interpretava o rei Basílio, o trabalho significou um momento único de amadurecimento como ator, “um processo carregado de paixão, que era como um sonho”:

Experimentei pela primeira vez, de forma consciente e sistemática, um processo de construção de personagens, seguindo etapas, procedimentos criativos pessoais, que eu também percebo hoje que eu só pude fazer devido à condução da direção, que propôs que cada ator apresentasse a sua proposta de construção de personagem (Alberto Silva Neto. Depoimento citado).

Este foi o primeiro espetáculo premiado por um edital da Funarte. Infelizmente teve uma vida curtíssima, sendo apresentado apenas duas vezes, no Teatro Margarida Schivasappa.

3.3.2 Primeiro milagre do menino Jesus e O filhote de elefante

No ano seguinte, em 1998, o Usina realizou duas remontagens, também cumprindo editais pelos quais fora premiado: *Primeiro milagre do menino Jesus*, monólogo de Dario Fo feito pelo Alberto e Cláudio Melo foi apresentado no Teatro Waldemar Henrique. Apenas os figurinos e os bonecos foram refeitos, mas a concepção mantida.

Mais uma vez, pudemos comprovar a força desse trabalho, pois era comum ver, nas plateias lotadas, pessoas que voltavam para assistir, rindo como da primeira vez. Ao meu ver, resultado da junção de texto, direção e atuação primorosos.

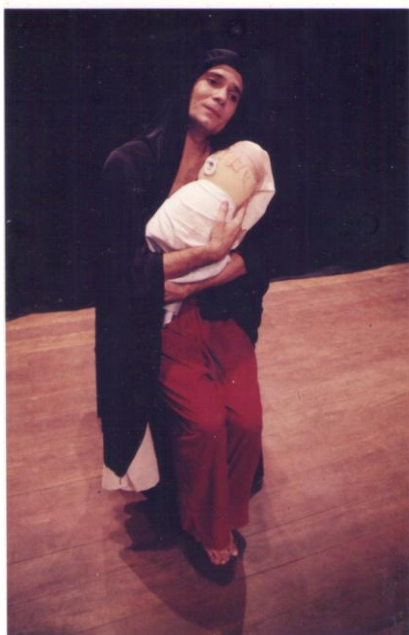


Figura 59: Alberto Silva Neto em *Primeiro milagre do menino Jesus*, na cena em que interpreta Maria com o menino no colo. (Lila Bemerguy, 1998). Acervo pessoal da pesquisadora.

O outro foi *O filhote de elefante*, segunda parte do *Exercício nº 1 em Dorst e Brecht*, de 1989, quase com o elenco original, cabendo a mim substituir o Beto. A Wlad, antes apenas diretora, também interpretava o papel do soldado sonoplasta, que na primeira montagem fora feito por Leo Bitar e Aníbal Pacha, agora público (sentado atrás dela, na plateia).



Figuras 60 e 61: *O filhote de elefante* na Praça do Carmo. Karine Jansen, Alberto Silva Neto, Anne Dias (atrás da cortina), Valéria Andrade e Wlad Lima. (Lila Bemerguy, 1989). Acervo pessoal da pesquisadora.

3.4 INTERFACES: SONS, SOMBRAS E CORES – A CENA IMAGÉTICA DE NANDO LIMA (2000-2004).

Novamente o grupo viveria mais um período sem produzir, até Nando montar três espetáculos, entre 2000 e 2004: *Sombra à l'ombre*, *Leve Barato* e *O pássaro de*

fogo do meu coração, todos fortemente marcados pela experimentação com a música, o teatro de sombras, o vídeo e as artes plásticas.

O primeiro é *Sombra a l'ombre*¹³¹ (2000), que começou a nascer bem antes, em 1995, de uma brincadeira feita por Nando numa festa em sua casa, misturando música, projeções e sombra. De férias em São Paulo, onde Leo morava na época, pediu-lhe que fizesse uma seleção musical, pois pensava partir delas para criar um pequeno trabalho com teatro de sombras.

Utilizando tecnologias simples e engenhosas, Nando, Jeferson Cecim e David Matos, que já dividiam a moradia, se juntaram para criar a performance a partir da trilha de vinte e sete minutos definida pelo Leo. Era a lente de uma enorme televisão acoplada atrás da tela branca (pois não existiam os projetores modernos), um retroprojeter e alguns *spots* artesanais.



Figuras 62 e 63: Cenas da primeira versão de *Sombra a l'ombre*. (Alexandre Sequeira, 2000). Acervo Pessoal: Nando Lima.

Nando considera o trabalho um teatro de imagens. Versátil, foi apresentado em bares, boates e palcos italianos, com várias versões diferentes, das quais outras pessoas participaram, como Karine e eu. Sem um roteiro muito fechado, sempre aberto às experimentações e sempre muito divertido de fazer, acabou sendo transformado num selo para esquetes.

*Leve Barato*¹³², em 2002, era o desdobramento do mesmo princípio, apenas mais estilizado, criado a partir de um texto escrito por Nando de forma meio ilustrada: “mudava de tamanho as letras, aí comecei a pensar que podia ser um

¹³¹ Criadores: David Matos, Jeferson Cecim e Nando Lima. *Sonoplastia*: Leo Bitar. *Direção*: Nando Lima.

¹³² *Elenco*: Alberto Vermelho e Nando Lima. *Iluminação e projeções*: Patrícia Gondim e Fabio Souza. *Figurino*: Alberto Vermelho. *Voz em off*: Valéria Andrade. *Direção e sonoplastia*: Nando Lima.

teatro de sombras” (Nando Lima. Depoimento citado). Assim como o trabalho anterior, teve como base uma trilha sonora de cinquenta minutos. As imagens utilizadas na projeção foram editadas de forma caseira, por meio de um programa de computador chamado Fiat Lux. Para integrar a equipe, Nando convidou o Alberto Vermelho, artista de Florianópolis de passagem por Belém, a iluminadora Patrícia Gondim e Fábio Souza. Eu também gravei um *off* de um personagem feminino. Ele explica um pouco da ideia da dramaturgia:

Tinha uma historinha lá no fundo, de um cara que mora num apartamento e é morto por um faxineiro. Isso era escrito de uma maneira meio poética, mas eu acho que só eu sabia, porque eu fui construindo de uma maneira que isso ficava atrás do que se dizia (Nando Lima. Depoimento citado).

Dessa vez sem utilizar o vídeo, Nando e Alberto Vermelho, atrás da tela, interferiam nas projeções de desenhos e fotografias feitas com retroprojeter.

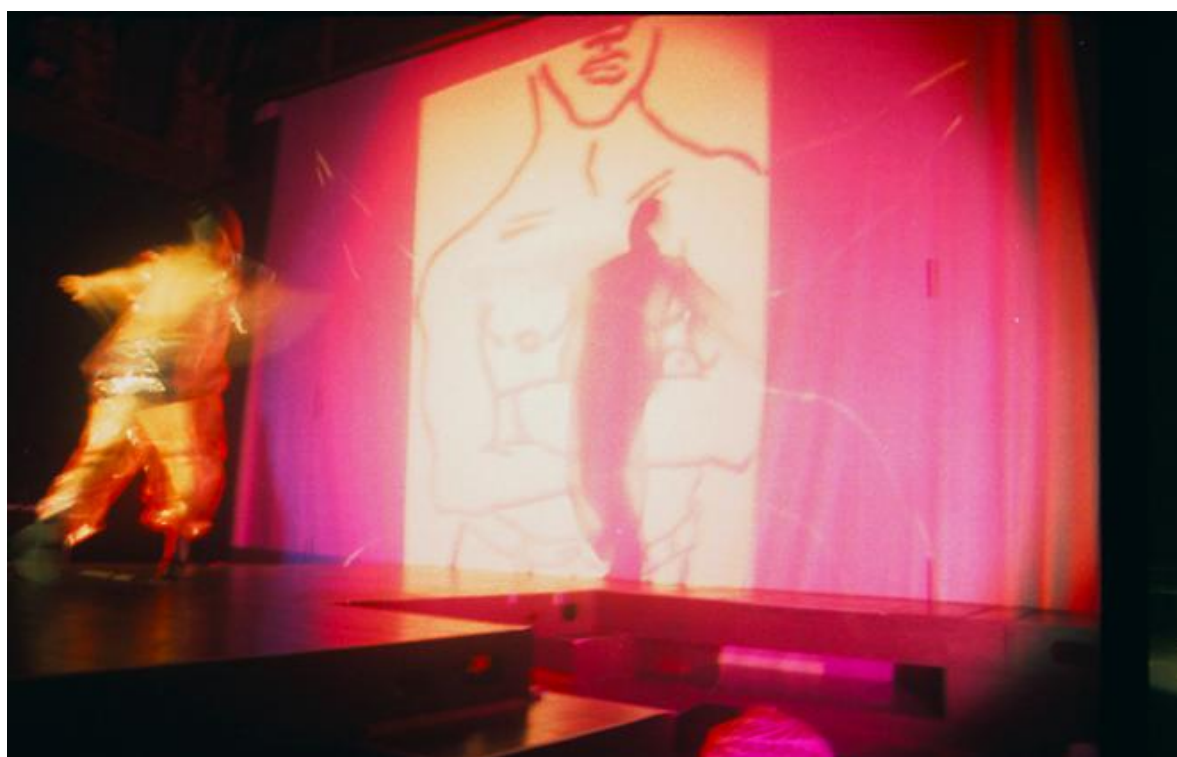


Figura 64: Nando Lima, em cena de *Leve Barato*. (Oriana Bitar, 2002). Acervo pessoal: Nando Lima.

Fica evidente, neste e nos seus outros trabalhos, que o texto é base para a criação de imagens, e vice-versa. De todo modo, as imagens são detonadoras do texto, dada a potência visual dos espetáculos. Nando explica que até existe uma partitura no trabalho da sombra, mas ela não é fechada; embora haja uma intenção,

a precisão no gesto não é o mais importante. Pelo contrário, ele considera importante a liberdade de interferência a cada apresentação, aproximando os espetáculos do caráter da performance.

Passados mais de vinte anos desde *Anjos sobre Berlim*, Nando reconhece alguns elementos recorrentes em seus trabalhos, tornando-se mais claros a cada experimentação. No *Incidental*, recentemente estreado – já não mais pelo Usina -, o *performer* fica na frente da tela, o que, segundo ele, possibilita ao ator explorar um outro tipo de energia, outro tipo de relação com o espectador. O desafio, para ele, é justamente investigar maneiras de mesclar o inalterável - como a trilha sonora e as imagens -, ao que não está marcado e pode surgir no momento único da cena, tornando-se permeável ao imprevisto. O espetáculo foi apresentado em única temporada no Teatro Waldemar Henrique.

*O pássaro de fogo do meu coração*¹³³ (2004) nasceu de uma imagem, uma pintura *naïf* de autoria de Paulo Afonso, um funcionário do Teatro Waldemar Henrique, nessa época dirigido por Nando. Ele conta que um dia o Paulo Afonso, um “faz-tudo” do teatro, “levou algumas pinturas muito interessantes feitas com tinta comum sobre pedaços de papelão”, descreve. Uma delas em especial chamou a sua atenção e o levou a organizar uma pequena exposição no *hall* do teatro. Logo começaria a pensar em um roteiro para a cena. Por acaso havia uma pauta vaga no teatro, e diante da recusa dos grupos em ocupá-la, Nando resolveu montar um espetáculo “rapidinho”, como diz, e bem de acordo, aliás, com a dinâmica que considera ideal: um tempo breve de ensaio. Para isso, convidou atores que também trabalhavam no Waldemar Henrique.

Ao roteiro esboçado a partir das pinturas, somou-se a inspiração em imagens suscitadas pela literatura de Vicente Cecim. Nando via muita semelhança entre os universos criados pelos dois artistas, como se os trabalhos do Paulo fossem traduções do escritor paraense e da sua forma de dizer a Amazônia. Neste trabalho, reapareciam resquícios de uma criação não finalizada, como aconteceu em outros momentos do grupo; agora, tratava-se de uma experiência de alguns anos antes, quando foi ao município de Bragança a fim de captar imagens para uma montagem inspirada no livro *Viagem a Andara*.

¹³³ *Elenco*: Jorge Cunha, Marcelo Brito e Maridete Daibes. *Texto*: Nando Lima. *Iluminação*: Patrícia Gondim. *Cenotécnica*: Fábio Souza. *Direção, sonoplastia, cenário e figurino*: Nando Lima.

O piso úmido do espaço de representação remetia à casa visitada por ele e Karine naquele município, por ocasião da pesquisa. Em um palco italiano, vídeos e slides eram projetados também no corpo dos atores. O cenário, volumoso, compunha-se de uma maca, uma mesa e alguns outros elementos, remetendo à sala de uma casa, a um quintal, ou apenas sugeriam uma atmosfera, através de uma luz desenhada.



Figuras 65 e 66: *O pássaro de fogo do meu coração*. Marcelo Brito, Maridete Daibes e Jorge Cunha. (André Mardock, 2004). Acervo pessoal: Nando Lima.

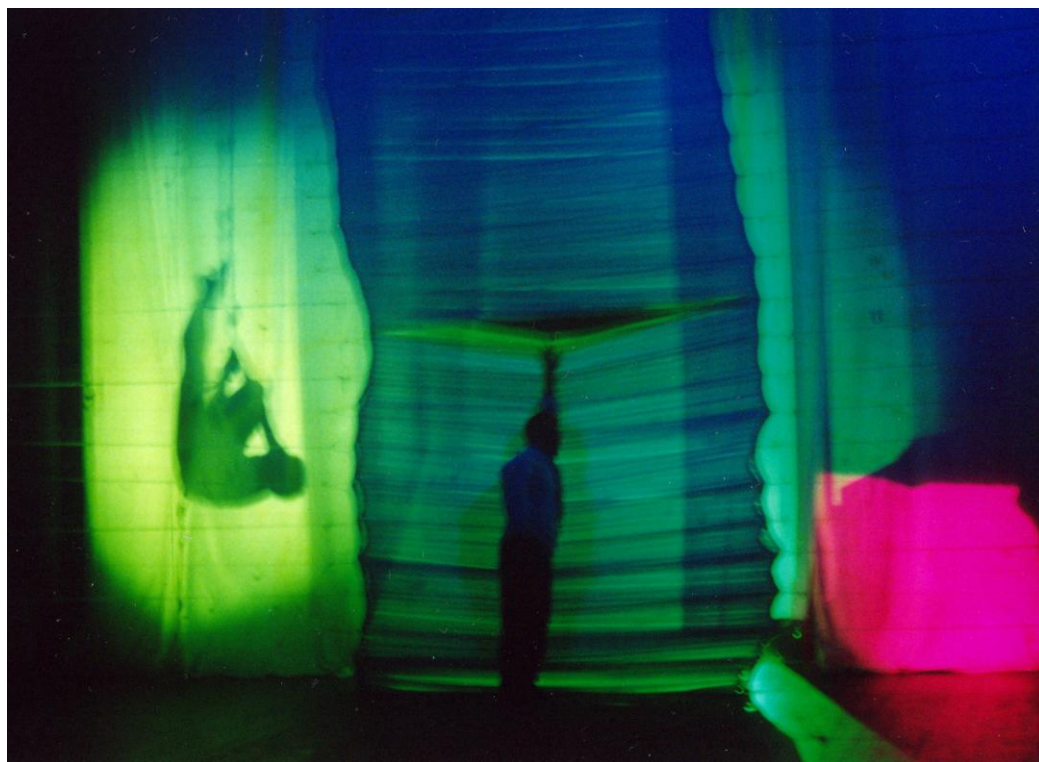


Figura 67: Cena de *O pássaro de fogo do meu coração* no Teatro Waldemar Henrique. (André Mardock, 2004). Acervo pessoal: Nando Lima.

Utilizava-se desde luz recortada com elipsoidal¹³⁴ até uma lâmpada pintada à mão, imprimindo um tom por vezes naturalista e outras nem tanto, com projeções e músicas estranhas. Imagens do cotidiano de cidades interioranas do Pará misturavam-se a um certo ar de realismo fantástico. Nando revisitava outros trabalhos, tentando conduzir o espectador para um determinado momento ou espaço através de um fluxo de memórias.

Quanto à história, ele diz que se podia entrever uma fábula, embora tocasse muito mais nos sentimentos daqueles personagens, e não em suas ações, propriamente: “Era mais psicológico, sempre como um ambiente em que aqueles personagens estão presos, onde eles se movimentam” (Nando Lima. Depoimento citado).

Da mesma forma que a pintura não tem cronologia, mas sim temperatura, atmosfera, ele também buscava uma pulsação em cena. Além disso, espetáculos eram citados: a lavagem de mão do *Anjos sobre Berlim* e o jogo do *The Hall*.

Nando se reporta também a uma certa frouxidão nos tempos das cenas; havia uma, por exemplo, em que os atores ficavam brincando de caxangá com os carimbos (fig. 66). Jogavam de verdade, e a cena só terminava quando um deles ganhava. Sem o público saber, o ganhador faria a cena seguinte, ou seja, o espetáculo acontecia sempre de forma diferente.

Para concluir, e apenas para estabelecer, minimamente, uma conexão entre os trabalhos do Nando e alguns marcos históricos da utilização das mídias audiovisuais no teatro, tomo de empréstimo a síntese feita por Patrice Pavis em seu livro *Encenação Contemporânea*. De Meyerhold e Piscator, na década de 1920, até os anos 2000, com a hipermídia e o que considera a banalização do uso do recurso, as criações cenográficas de Josef Svoboda marcam uma etapa fundamental a partir de 1958.

Nos anos de 1970, a tela de televisão predominou como suporte aos vídeos, que na década seguinte, se tornaria “um meio para renovar a narração cênica, (...) para confrontar a atuação dos atores no palco com sua representação na tela” (PAVIS, 2010, p. 181). É nessa década, aliás, que Robert Wilson visita o Brasil, influenciando nomes como Luiz Roberto Galizia, Enrique Diaz e Renato Cohen, e abrindo caminhos outros como Gerald Thomas, lembra Guinsburg (2006, p. 188). A

¹³⁴ Tipo de refletor utilizado em espetáculos e shows, que reproduz um foco em forma de elipse.

partir dos anos de 1990, o vídeo passaria a ser o centro de uma nova maneira de narrar com os meios do teatro, se constituindo “um novo ponto de partida rumo a terras desconhecidas” (Ibidem).

3.5 OUTROS TEMPOS, NOVOS PROJETOS.

De 2004 a 2011, o Usina produziu seis espetáculos viabilizados por editais a partir da proposição de alguns dos integrantes; o Edital de Bolsas de Pesquisa, Experimentação e Criação Artística do IAP – Instituto de Artes do Pará contemplou três deles, outros dois projetos receberam o Prêmio Myrian Muniz, da Funarte, e um foi contemplado pelo edital da Secretaria de Estado da Cultura – SECULT.

Em oito anos, como em outros momentos, o grupo alternou ou realizou simultaneamente espetáculos com linhas diferentes. Nessa fase começa a se configurar outro núcleo voltado para a pesquisa a partir do homem amazônico - seu gestual, sua fala, suas histórias e lendas passam a ser matéria para a criação.

3.5.1 *Tambor de água*¹³⁵

O primeiro deles foi *Tambor de água*, em 2004, criado a partir da pesquisa intitulada *Partitura Gestual e Corporal do Pará*, de autoria do Alberto. Durante nove meses, ele e Walter Freitas, também responsável pela direção musical, percorreram feiras livres e portos de Belém para coletar ações físicas e vocais que seriam recriadas sem a palavra. A dramaturgia da cena nascia tão somente do corpo e dos sons gerados pelos dois atores, que também trabalharam com lendas indígenas, articulando-as à partitura que ia sendo construída.

Do Usina, além do Alberto, Wlad fez uma assistência de criação e eu, a preparação corporal durante alguns meses. Nani participaria pela primeira vez, registrando o processo. Foi um trabalho intenso: além da pesquisa de campo, os atores tinham uma rotina em sala de ensaio que ia dos princípios da teoria musical

¹³⁵ *Elenco:* Alberto Silva Neto e Walter Freitas. *Pesquisa de corporalidade e sonoridade:* Alberto Silva Neto e Walter Freitas. *Cenografia:* Walter Freitas e Alberto Silva Neto. *Figurino e assistência de criação:* Wlad Lima. *Confecção de figurinos:* Telma Lima. *Iluminação:* Patrícia Gondim. *Cenotécnica:* Oriana Bitar e Manoel Pacheco. *Preparação corporal:* Valéria Andrade. *Registro do processo:* Nani Tavares. *Projeto Gráfico:* Sérgio Bastos. *Fotos:* Octavio Cardoso. *Música e direção musical:* Walter Freitas. *Dramaturgia:* Alberto Silva Neto, Walter Freitas e Wlad Lima. *Produção:* Marta Georgea.

até o minucioso treinamento físico sistematizado pelo grupo Lume - Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP, de Campinas/SP.

O resultado da pesquisa foi um espetáculo de uma hora, em que os “atores-músicos” criavam inúmeras imagens usando apenas um “tapete” de esteiras, algumas varas de miriti, alguidares de barro, apitos de madeira e caroços de tucumã transformados em instrumentos musicais artesanais.



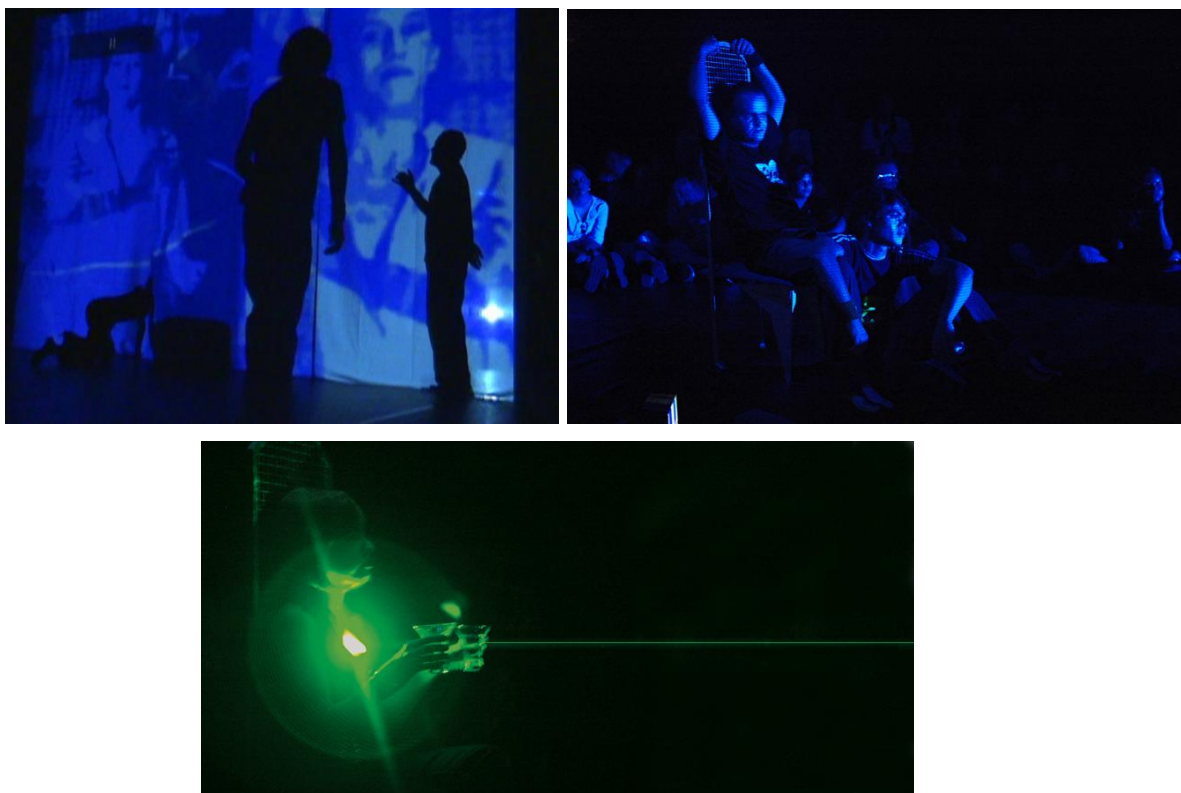
Figura 68 e 69: Apresentação de exercício do *Tambor de Água*, no Instituto de Artes do Pará (IAP). Walter Freitas e Alberto Silva Neto. (Octavio Cardoso, 2004). Acervo pessoal: Alberto Silva Neto.

Depois de cumprir temporada em Belém, na sala de ensaio do IAP – Instituto de Artes do Pará, o espetáculo circulou durante quase três meses por doze municípios paraenses, onde os atores realizaram debates e oficinas através da Caravana Funarte.

3.5.2 80 já era!¹³⁶

Em 2005, Nando dirigiu o segundo trabalho do grupo resultante do edital de bolsas do IAP. Era um olhar sobre a década de 1980, mais especificamente sobre a efervescência da cena artística de Belém. Quatro personagens (Manára Lance, Dan, Lao Tse e Baby Blue) rememoravam lugares, músicas, espetáculos, acontecimentos que marcaram essa geração.

O cenário, uma caixa preta com tecido de malha preta, até o teto. Luzes e projeções transformavam o espaço em ambientes tais como o estúdio de uma rádio, o consultório da fonoaudióloga Manára ou a boate onde Lao Tse encontrava clientes dos programas. O contraste ficava por conta das cores frias, “com focos que valorizavam detalhes mínimos, sem nunca revelar o todo, como a luz de *leds* e neons.”¹³⁷



Figuras 70, 71 e 72: Cenas de *80 já era!*, no Instituto de Artes do Pará (IAP). (André Mardock, 2005). Acervo pessoal: Nando Lima.

¹³⁶ *Elenco:* Andréia Rezende, Milton Aires, Nando Lima e Patrícia Gondim. *Design de som e assistência de direção:* Leo Bitar. *Músicas-melodias:* Paulo Moura. *Letras:* Nando Lima. *Arranjos:* Renato Torres. *Dramaturgia:* Oriana Bitar e Nando Lima. *Cenotécnica, portaria e operação de vídeo:* Marcelo Sousa. *Iluminação:* Patrícia Gondim. *Câmera e edição de vídeo:* André Mardock. *Direção:* Nando Lima. *Maquiagem:* Mikson Matos. *Costureira:* Telma Queiroz. *Cenário, figurino, edição de vídeo, design gráfico, direção geral:* Nando Lima. *Produção:* Intimídia – U.C.T – Leo Bitar.

¹³⁷ Nando Lima, em Diário de trabalho (setembro/ 2005).

Nando convidou Andréia Rezende, com quem havia trabalhado apenas fora do Usina, Milton Aires, que havia participado de oficinas ministradas pelo Alberto, e depois Leo e Patrícia. Juntos, criaram o roteiro que servia de fundo à rememoração de episódios e fatos reais. Os atores improvisavam, trazendo as lembranças pessoais, batendo papo sem combinar previamente. O acaso se fazia presente, como na cena em que o Nando, assumindo o papel dele mesmo, conversava com Andréia, durante um tempo indeterminado - poderia durar cinco ou vinte minutos -, dependia da resposta do público e da percepção do Nando.

A temporada de estreia aconteceu na sala do IAP, onde o público de quarenta a cinquenta pessoas era dividido em dois lados por uma tela na qual eram projetadas as imagens. Por ocasião de uma programação do Circuito Banco do Brasil, o espetáculo também foi apresentado para quatrocentas pessoas em palco italiano, no Teatro Maria Sylvia Nunes, ganhando um formato semelhante ao de um show, trabalho com o qual Nando tem bastante familiaridade, pois é frequentemente convidado para dirigir shows. Depois disso, voltou a fazer temporada no U. Porão¹³⁸, para vinte pessoas.

Ao encenador, interessa que o espectador tenha uma percepção quase sensorial, a partir do fluxo de imagens e sons propostos em cena. Ele explica que a comunicação um tanto caótica não se estabelece, necessariamente, pela via da compreensão, e sim por um jogo que envolve uma mistura de elementos, fazendo a baixa tecnologia parecer *high-tech*. Truques de teatro simples e antigos ajudam a construir a visão do encenador sobre um determinado assunto, que por sua vez será lido pelo público a partir de referências pessoais.

Para Nando, o ato cênico é sempre motivo de celebração; ele diz que seus espetáculos comportam uma festa da qual a plateia nem se dá conta. Neste caso, o bar fictício *New Pussanga* recriava o ambiente *underground* de um famoso *point* daquela época, convidando o espectador a fazer do espetáculo um ritual de começo de noite. Os atores também bebiam vodka, algo, aliás, recorrente nos seus trabalhos.

O texto de um *fly* digital produzido para a temporada de 2007 sintetiza a ideia do espetáculo da seguinte forma:

¹³⁸ Espaço do porão da residência de Leo Bitar, na Rua Campos Sales, bairro da Campina, eventualmente destinado a temporadas teatrais.

80 já era! Nós insistimos na experimentação, atualizamos mentes e corações com downloads de emoções subliminares, traçamos paralelos, atualizamos tecnicamente, demos algumas risadas olhando nos olhos da nossa geração... aprontamos muito, "...mesmo que parecesse ser modesto". Aqui e agora postamos o resultado da nossa era, de frente pra vc como quem escreve um email; constantes e em processamento, em brilhos de luz, fachos de olhos espreitando leds insones, deboches, carreiras rápidas, mortes súbitas. Não resistimos, entregamos o corpo para o seu prazer, dançamos, cantamos, e tesos ainda cremos que seja possível...¹³⁹

3.5.3 *Parésqui*¹⁴⁰

Parésqui, em 2006, é o terceiro espetáculo resultante do mesmo edital de bolsas. Idealizado por mim, o projeto nasceu do contato com o grupo Lume, e do desejo de experimentar a mimesis corpórea¹⁴¹, mergulhando em um recorte do universo ribeirinho.

Já me interessava, como atriz, buscar uma autonomia maior do ponto de vista da criação, o que implica no trabalho sobre a minha presença em cena. As oficinas ministradas por Carlos Simioni¹⁴² só reforçaram essa necessidade. No Lume encontrei a referência mais direta para a pesquisa corporal, perseguindo uma forma particular de apropriação do treinamento.

Durante nove meses, eu e a atriz Nani Tavares nos dividimos entre o trabalho em sala e a pesquisa de campo na Ilha do Combu¹⁴³, onde, mais do que apenas coletar ações físicas e vocais, tivemos a oportunidade de conviver com uma família de ribeirinhos que seria nossa inspiração. Situada por Luís Otávio Burnier entre o treinamento e a montagem, a mimesis permitiu o exercício do olhar profissional do qual fala Burnier, condição básica para que o ator possa transpor ao palco

¹³⁹ Texto de *fly* digital, escrito por Nando Lima, produzido em abril de 2007, para a temporada no U. Porão.

¹⁴⁰ *Elenco*: Nani Tavares e Valéria Andrade. *Dramaturgia*: Nani Tavares, Valéria Andrade e Alberto Silva Neto. *Cenografia, montagem e operação técnica*: Manoel Pacheco. *Cenografia e iluminação*: Patrícia Gondim. *Desenho de som*: Leo Bitar. *Figurino*: Anibal Pacha. *Direção*: Alberto Silva Neto.

¹⁴¹ Procedimento de criação de cenas baseada na observação, imitação e codificação de ações físicas e vocais, criado por Luís Otávio Burnier em 1981, e desenvolvido pelo grupo Lume – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP, de Campinas/SP.

¹⁴² Ator, um dos fundadores do Lume, Simioni veio a Belém para essa oficina em 2003, ocasião em que tive o primeiro contato direto com a experiência do grupo.

¹⁴³ O Combu é uma das 39 ilhas pertencentes a Belém, e compreende uma área de aproximadamente 15 km². Foi transformada em Área de Preservação Ambiental (APA) em 1997. O ecossistema sofre influência direta dos rios; de dezembro a abril, há constantes inundações, o que caracteriza o solo de várzea. Os moradores vivem basicamente da extração e comercialização do açai e do cacau e inserem-se também no setor de serviços. (Disponível em http://www.belem.pa.gov.br/semma/paginas/proj_combu.htm. Acesso em 05/janeiro/2012).

“informações que estão na vida revestidas pela dimensão cotidiana do uso do corpo” (BURNIER, 2002, p. 182).

Paralelo à pesquisa corporal, começamos a criar pequenas cenas a partir dos depoimentos da família de ribeirinhos, registrados por meio de gravação em áudio. Utilizamos também a fotografia e anotações a fim de tentar apreender a visão de mundo daquelas oito pessoas que nos relataram histórias de paixão, desencontros, conflitos, além das lendas e das queixas com relação às dificuldades de sobrevivência de quem mora na floresta, ainda que tão próximo à cidade grande.

Das longas conversas a nos mostrar a riqueza do imaginário, a sabedoria no jeito simples de perceber o mundo, e também o abandono por parte das políticas governamentais, selecionamos o que chamamos de células, para estruturar o trabalho. Tudo foi transcrito e depois recriado em sala, onde ficávamos muito tempo trazendo a memória das tensões, do ritmo, do jeito de falar de cada um deles, para tentarmos encontrar o que Burnier chamou de equivalentes, ou seja, como o ator recria em seu corpo o modo de ser de uma outra pessoa.

Ao mesmo tempo, trabalhamos com a mimesis de imagens de moradores da Amazônia feitas por fotógrafos profissionais. O procedimento do trabalho era um pouco diferente, pois não tínhamos a memória do momento, do contexto, e sim a imagem “congelada” no papel. Com o referencial do Lume, fomos criando sequências de ação através do ato de incorporar o que antecedia ou sucedia à ação capturada pelo fotógrafo, e também ligando uma imagem a outra. Isso resultou na partitura inserida no espetáculo, fazendo a ligação entre os blocos.

Depois de três meses trabalhando sozinhas, chegou o Alberto, que faria a direção, e depois o Leo (desenho de som), a Patrícia (iluminação), o Manoel Pacheco (cenotécnica e operação de luz e som) e o Anibal (figurino). Equipe que embarcou no processo de pesquisa junto conosco – alguns chegaram até a dormir no Combu a fim de captar sons e buscar referências para a luz e cenografia.

O exercício de carpintaria do texto aconteceu paralelamente à construção das cenas. Eu, Nani e Alberto experimentamos com grande liberdade várias formas de ordenar os relatos, o que resultou na seguinte estrutura: um prólogo, três blocos intercalados por transições com a partitura de ações das fotos e um epílogo.

A encenação pautou-se pela simplicidade, e pelo desejo de remeter o público às sensações que nós mesmas tivemos ao ouvir as histórias. Depois de várias tentativas, inclusive para as quais chamamos alguns amigos a fim de mostrar o que

tínhamos, descobrimos que a plateia ficaria disposta em forma de barco, ideia que se desdobrou para o cenário e a iluminação. Mesmo tendo a forma original de arena, também adaptamos para o palco frontal.

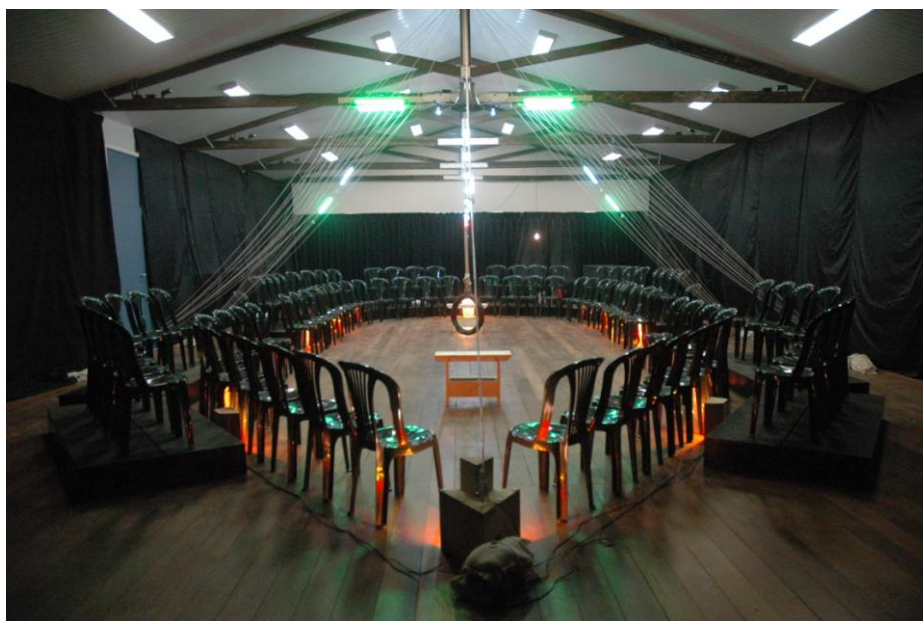


Figura 73: Disposição cênica de *Parésqui* na sala de ensaio do Instituto de Artes do Pará (IAP). (André Mardock, 2006). Acervo pessoal da pesquisadora.

Nas temporadas realizadas em Belém e no interior, o encontro com o público nos revelou ainda muito mais sobre o que é estar em cena. Estreamos no IAP – Instituto de Artes do Pará, e depois apresentamos no Teatro Cuíra, no Margarida Schivasappa e no Waldemar Henrique. O espetáculo circulou também por doze municípios paraenses através de edital da Funarte. Em 2008, a mesma instituição viabilizou a escrita de um ensaio sobre o processo de criação, ao qual assim me refiro, na conclusão do trabalho:

Encontro. Parece ter sido este um dos cernes do processo de criação do espetáculo. Não apenas o encontro entre seres humanos – tão diferentes e tão iguais – que cultivaram uma troca afetiva, verdadeira matéria geradora do *Parésqui*. Falo também do encontro com uma realidade de imensa e aterradora beleza na qual estão inseridos homens e mulheres que parecem caminhar entre o eterno e o cotidiano. Mas falo, sobretudo, do encontro com uma autonomia de trabalho que me trouxe um novo horizonte enquanto atriz capaz de reinventar o ofício a cada apresentação, a cada novo projeto.¹⁴⁴

¹⁴⁴ Texto publicado na internet: Issuu.com/mangifera/docs/paresqui. Acesso em 12/dezembro/2011.

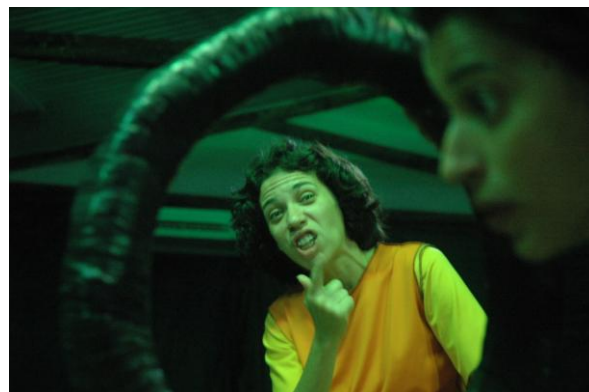


Figura 74 e 75: *Parésqui*. Valéria Andrade e Nani Tavares, no Instituto de Artes do Pará. (André Mardock, 2006). Acervo pessoal da pesquisadora.

Não raro, o público vinha nos falar exatamente da sensação de ter ido ao encontro de tempos e lugares muito pessoais, durante o espetáculo, como assinalou Bene Martins:

Enquanto as cenas acontecem, o cenário, os sons, as falas, o gestual, as expressões, todos os signos visuais e perceptivos remetem o espectador a outro espaço e tempo “mágico-vivenciado”. É o canto do galo ao amanhecer, é o barulho da água escorrendo e, principalmente, a dramaturgia pessoal de cada uma das atrizes que físgam e fixam o olhar de quem assiste, não dá para desviar a atenção, não há como quebrar a sinestesia e o todo harmônico das cenas.¹⁴⁵

Uma outra opinião refletia o respeito que sempre pautou a nossa relação com aquelas pessoas que nos contaram suas histórias:

O texto é uma compilação de pequenos relatos de vida. Mas não pensem que a fábula teatral contada é apenas uma descrição exótica do modo de vida de pessoas interioranas. É muito, muito mais. É vida, no sentido mais profundo da palavra. São histórias cheias de armadilhas, que vão encantando o público. Do encantamento, passamos, sem perceber, ao envolvimento, e quando menos esperamos, deixamos o conforto de nossas poltronas para rir, torcer, chorar, enfim, viver junto com as personagens. *Parésqui* é uma homenagem às nossas mais profundas raízes, e não estou falando apenas para quem nasceu nesse Estado. Estou falando de todos os que temos histórias de vida para contar.¹⁴⁶

¹⁴⁵ Bene Martins, professora da Escola de Teatro e Dança da UFPA.

¹⁴⁶ Crítica de Adriano Barroso publicada no jornal *O Liberal/ Caderno Magazine* (07/setembro/2007).

3.5.4 *Frozen*¹⁴⁷

Ainda em 2006, outro prêmio da Funarte viabilizou *Frozen*, espetáculo dirigido por Nando, que tinha na geração jovem e urbana o pano de fundo para discutir as diversas formas de comunicação no mundo contemporâneo. No roteiro, jovens utilizavam a internet para marcar encontros e disputas, como a de ter relações íntimas no lugar mais público do shopping, onde acontecia o “golpe”: um tiro era disparado contra a “mocinha”. Segundo Nando, tudo era muito inverossímil e estilizado. Os códigos de comunicação entre os jovens eram poemas do Augusto dos Anjos¹⁴⁸.

Nando lembra que durante algumas semanas, ele, Andréia, Leo e Milton pesquisaram textos para concorrer no edital. Como nenhuma proposta convencesse, ele resolveu desgavetar esboços escritos há algum tempo; “eram uns diálogos meio estranhos” (Nando Lima. Depoimento citado). Foi então que, juntos, desenvolveram o roteiro, e aprovado o projeto, realizaram uma audição, integrando mais dois atores ao elenco: Pauli Banhos e Pedro Olaia.

Começaram, então, experimentando algumas ações, uma maneira de andar, de se portar em cena, buscando algo que não fosse naturalista, mas também não desenhado de forma muito definida. A pesquisa gestual foi norteadada pela ideia de pessoas constantemente adormecidas, congeladas, como que num estado de hibernação. Os figurinos faziam referência à sonolência, pois eram pijamas de seda barata chinesa que, transformados, ganharam um tom meio oriental. A maquiagem e os cabelos também lembravam um pouco o teatro japonês. Além disso, desenhos de mangá e artes marciais serviram como inspiração.

¹⁴⁷ *Elenco*: Andréia Rezende, Leo Bitar, Milton Aires, Pauli Banhos e Pedro Olaia. *Iluminação*: Patrícia Gondim. *Figurino*: Telma Lima. *Assistência de cenografia e contrarregagem*: Marcelo Souza. *Direção, vídeo, dramaturgia final, cenário, figurino*: Nando Lima. *Produção*: Intimídia – UCT.

¹⁴⁸ Augusto dos Anjos (1884-1914) foi um poeta brasileiro identificado como simbolista. Conhecido como um dos poetas mais críticos de seu tempo.



Figuras 76 e 77: Cenas de *Frozen*, no U.Porão. Pauli Banhos, Leo Bitar, Pedro Olaia e Andréia Rezende. (Alberto Bitar, 2006). Acervo pessoal: Nando Lima.



Figura 78: *Frozen*. Ensaio no U. Porão. (Alberto Bitar, 2006). Acervo pessoal: Nando Lima.

Recriado no U. Porão¹⁴⁹, o “shopping” era todo branco e muito frio, o que colaborava para provocar uma relação sensorial no espectador.

A sonoplastia ia do pop japonês a gravações de áudio feitas no próprio shopping. As projeções misturavam vídeos pré-gravados, uma câmera operada pelo

¹⁴⁹ Espaço do porão da residência de Leo Bitar, no bairro da Campina, ocasionalmente destinado a temporadas teatrais.

próprio Nando em tempo real, além de transmissão ao vivo via internet pelo Portal Cultura, às sextas-feiras.

O texto a seguir é parte de um diário escrito pelo grupo durante o processo. São duas páginas muito esclarecedoras nas quais Nando expõe algumas ideias sobre a sua concepção e o desejo de ser “inadequado”:

Agora que já temos a superfície do Frozen chegou a hora de polir, dar brilho, isso para mim significa que é preciso simplificar as formas e fórmulas mirabolantes e as miríades de sonho até agora coletivamente construídas. Fomos na nossa imaginação a pontos bem extremos, a geleiras, a desertos, a devaneios, e com isso nos estamos impregnando de certezas, do possível e do não possível delimitado pela razão de cada um: agora é a hora de descartar... Retirar de si tudo o que não é Frozen. Precisamente é que eu gostaria de deixar esse espetáculo no osso, na espinha seco, duro, concreto, indigesto, INADEQUADO. Não existem certezas, tudo é passível de mudança, essa é uma questão para ser saboreada, e não temida. Assim que o medo e a solidão se dissiparem, lá no espelho talvez vejamos algo novo.¹⁵⁰

A reflexão de Nando refere-se a esta montagem, mas acaba sendo representativa de todo o seu trabalho, em que o “polir” significa simplificar, em que é preciso saborear as mudanças possíveis, em favor de algo novo.

3.5.5 *Ágora Mandrágora ou Santa Maria do Grão Agora*¹⁵¹

Em 2008, o Usina foi contemplado pelo edital da SECULT – Secretaria de Estado da Cultura, e em 2009 comemorou seus vinte anos com o espetáculo *Ágora Mandrágora ou Santa Maria do Grão Agora*, servindo-se da obra-prima do escritor italiano Maquiavel para criticar de forma contundente a conjuntura social e política belemense. O título também cita um livro de Vicente Cecim, reforçando a leitura de elementos locais.

Mandrágora, escrita por Maquiavel em 1503, e uma das peças mais montadas até hoje, aborda valores como a justiça e a relatividade entre o bem e o mal em um contexto de relações interpessoais, para falar do homem corrompido e dos vícios do poder no âmbito das relações entre sujeito e Estado. Calímaco é um jovem que deseja a mulher de um velho e rico advogado. Para seduzi-la, ele arma

¹⁵⁰ Nando Lima. Diário de trabalho (Setembro/2006).

¹⁵¹ *Elenco*: Astréa Lucena, Andréia Rezende, Cláudio Melo, Gilberto Andrade, Landa de Mendonça, Milton Aires e Ronalda Salgado. *Desenho de som*: Leo Bitar. *Concepção visual*: Nando Lima. *Figurino*: Maurício Franco. *Produção*: Nani Tavares e Cristina Costa. *Apoio*: Tiago Pinto. *Música*: Felipe Cordeiro. *Direção*: Alberto Silva Neto.

uma farsa com a qual colaboram outros personagens. Kil Abreu identifica a maneira como o grupo se apropria da obra clássica:

A fábula, com seus jogos de aparências, é pretexto para a articulação cênica de uma crítica ácida, que segue caminhando em direção a um depoimento final marcado pelo desencanto. Lá estão as referências a personagens 'típicos' da terra, tomados em tom paródico ou caricatural, pelo que têm de exemplar na negatividade. E lá está também um tema que tem lugar confortável neste desenho do corpo social corrompido e que entre os paraenses teria ganho contornos de farsa inofensiva, se não tivesse se avolumado em um drama que a cidade elegeu para si. Este tema é o da vigarice: o da falsa persona que, não vendo vantagem em se apresentar como é, cria uma máscara de ocasião, para efeito de ganho em uma situação dada.¹⁵²

Depois de dez anos, o grupo voltava às ruas - mais especificamente à Praça da República -, revisitando o teor político de seus primeiros espetáculos. Adotou o formato de arena, deixando à vista do espectador as transformações do espaço por meio do trabalho dos atores, ao utilizarem objetos metálicos e tecidos de tamanhos diversos. Não havia, contudo, uma preocupação em deixar claro onde se passava a história.



Figura 79: *Ágora Mandrágora ou Santa Maria do Grão Agora*, na Praça da República. (Alberto Bitar, 2009). Acervo pessoal da pesquisadora.

¹⁵² Kil Abreu (Disponível em <http://territoriosdeteatro.blogspot.com>. Acessado em 05/dezembro/2011).

Além de voltar às ruas, o Usina revisitava outro princípio marcante em sua trajetória: a dramaturgia clássica como ponto de partida para a criação cênica. Foi o caso dos dois primeiros exercícios, com Dorst, Brecht e Arrabal; o teatro de animação, com Shakespeare e Marlowe; o multimídia com Heiner Müller; e ainda Dario Fo e Calderón de La Barca. Nos dez anos que se seguiram à *A Vida é Sonho*, em 1997, o grupo dedicou-se a montagens que não privilegiavam o texto como indutor, mas pesquisavam outros, como a imagem, as ações, a mimesis.

Antigos e novos usineiros foram reunidos, e também atores que fariam uma participação pontual no grupo, como Gilberto Andrade, Landa de Mendonça e Ronalda Salgado. A equipe dedicou-se ao laboratório livre com a forma e a expressão. O estranhamento dava-se numa proposital ausência de unidade de estilo, na contínua transformação dos objetos e numa sonoplastia em jogo com a cena, fosse referindo-se a ela ou criando dissonâncias.

Além da praça, o espetáculo cumpriu curta temporada no Forte do Castelo, localizado no Complexo Feliz Lusitânia, no centro histórico de Belém. Lá, os atores exploravam o espaço como mais uma fala do espetáculo pois, da área superior do Forte, onde se tem uma visão privilegiada do mercado Ver-o-Peso, sublinhavam a relação da obra com a cidade e seus dissabores políticos.



Figura 80: *Ágora Mandrágora ou Santa Maria do Grão Agora* na Praça da República. (Alberto Bitar, 2009). Acervo pessoal da pesquisadora.

3.5.6 Eutanázio e o princípio do mundo¹⁵³

Espectáculo mais recente do Usina, realizado em 2010, foi inspirado no romance *Chove nos Campos de Cachoeira*, de Dalcídio Jurandir¹⁵⁴. Contemplado por um prêmio da Funarte, a montagem significava a realização de um projeto acalentado desde 1998, especialmente pelo Alberto, agora responsável pela encenação. No elenco estavam Nani, Milton, eu e Vandiléia Foro, em sua primeira participação no Usina, e compondo a equipe, Nando e Leo.

Transpor, ainda que livremente, o universo encharcado de poesia e densidade criado por esse grande escritor paraense, foi um imenso desafio para todos nós; a literatura moderna e complexa de Dalcídio a todo o momento nos colocava questões durante o exercício diário de pensar a forma cênica que daríamos a determinado personagem ou situação. Inúmeras propostas foram experimentadas e abandonadas: a projeção de imagens, a mimesis corpórea, e outras, até chegarmos a uma concepção que privilegiava o tom narrativo, através do qual cena e literatura dialogavam.

Com base no conceito de ator-criador, estudamos o romance minuciosamente, levantando possibilidades de abordagem e indicações para construir as dramaturgias pessoais de cada ator. Dele, extraímos passagens que se materializaram em cenas, envolvendo o experimento das várias induções trazidas pelos atores e demais criadores do espetáculo. Dinâmica de trabalho bem aos moldes do chamado processo colaborativo, definido por Antônio Araújo como “fruto de múltiplas paternidades e polisseminar” (2003, p. 02):

Filha direta da criação coletiva da década de sessenta e setenta, ela se constitui numa metodologia de criação em que todos os integrantes, a partir de suas funções artísticas específicas, têm igual espaço propositivo – sem qualquer hierarquia – produzindo uma obra cuja autoria é compartilhada por todos (Ibidem).

¹⁵³ *Elenco*: Milton Aires, Nani Tavares, Valéria Andrade e Vandiléia Foro. *Dramaturgia*: Paulo Faria. *Cenografia e figurinos*: Nando Lima. *Cenotécnicos*: Ribamar Monteiro e Jobson Baety. *Costureira*: Telma Lima. *Iluminação*: Sônia Lopes. *Operação de iluminação*: Frank Costa. *Desenho de som*: Cláudio Melo (com registros de som do Marajó de Leo Bitar). *Operação de som*: Lucas Cunha. *Fotos*: André Mardock. *Produção executiva e administração*: Nani Tavares (com colaboração de Cristina Costa e Andréa Rocha). *Direção*: Alberto Silva Neto.

¹⁵⁴ Escritor paraense nascido em Ponta de Pedras, no Marajó, em 1909. No Rio de Janeiro exerceu a profissão de jornalista, sendo também militante comunista. Em 1972, recebeu das mãos de Jorge Amado o Prêmio Machado de Assis pelo conjunto da obra, que reúne dez livros da Série Extremo-Norte, além de um livro na série Extremo-Sul. Faleceu em 1979 no Rio de Janeiro (NUNES e PEREIRA, 2006).

A despeito dos inúmeros problemas e crises enfrentados durante os seis meses de trabalho, vivenciamos um processo interessante e de muito aprendizado. O roteiro foi sendo estruturado coletivamente, num diálogo entre os atores, a direção e o dramaturgista, a quem cabe a função de sintetizar as sugestões, propondo “um conceito estruturador” (Ibidem).

Convidamos, então, o ator, diretor e dramaturgo Paulo Faria¹⁵⁵, encontrando alternativas para que, mesmo morando em São Paulo, acompanhasse o processo desde o início. Conforme observa Guinsburg em seu *Dicionário de Teatro Brasileiro*, todos os criadores trouxeram suas experiências, conhecimentos e talentos, “de tal forma que se tornam imprecisos os limites e o alcance da atuação de cada um deles, estando a relação criativa baseada em múltiplas interferências” (2006, p. 253).

“A obra de Dalcídio Jurandir retrata o homem marajoara sem exotismos, na dimensão universal de seu drama existencial.”¹⁵⁶ As duas histórias escolhidas como eixo do espetáculo ligam-se entre si pela contradição: a vida de Eutanázio, um homem doente atormentado pelo passado, e a de seu irmão mais novo Alfredo, um menino que sonha em sair do Marajó para estudar em Belém. A maneira de narrar também era diferente, pois enquanto Alfredo - interpretado por Milton Aires - contava sua própria história, a de Eutanázio era narrada por três mulheres que faziam parte de sua vida: Raquel, Irene e Felícia.

Seguindo a lógica dos espetáculos anteriores (*Parésqui* e *Mandrágora*), foi mantido o formato de arena, com a plateia de 50 lugares definindo um retângulo que comportava as quatro áreas de atuação. A cenografia, que reforçava o sentido épico do trabalho ao deixar tudo às vistas do espectador, consistia em varas de bambu fincadas numa base, da qual também podiam ser retiradas, além de pedaços de tecido e pouquíssimos objetos.

¹⁵⁵ Diretor da Companhia Pessoal do Faroeste, que mantém a Sede Luz do Faroeste, localizada na Rua do Triunfo, 31, na Luz, em São Paulo. No bairro conhecido como “cracolândia”, desenvolve projetos que dialogam com o entorno artístico e socialmente (Disponível em <http://www.pessoaldofaroeste.com.br>. Acessado em 05/maio/2012).

¹⁵⁶ Alberto Silva Neto e Nani Tavares (Texto do projeto, 2010).

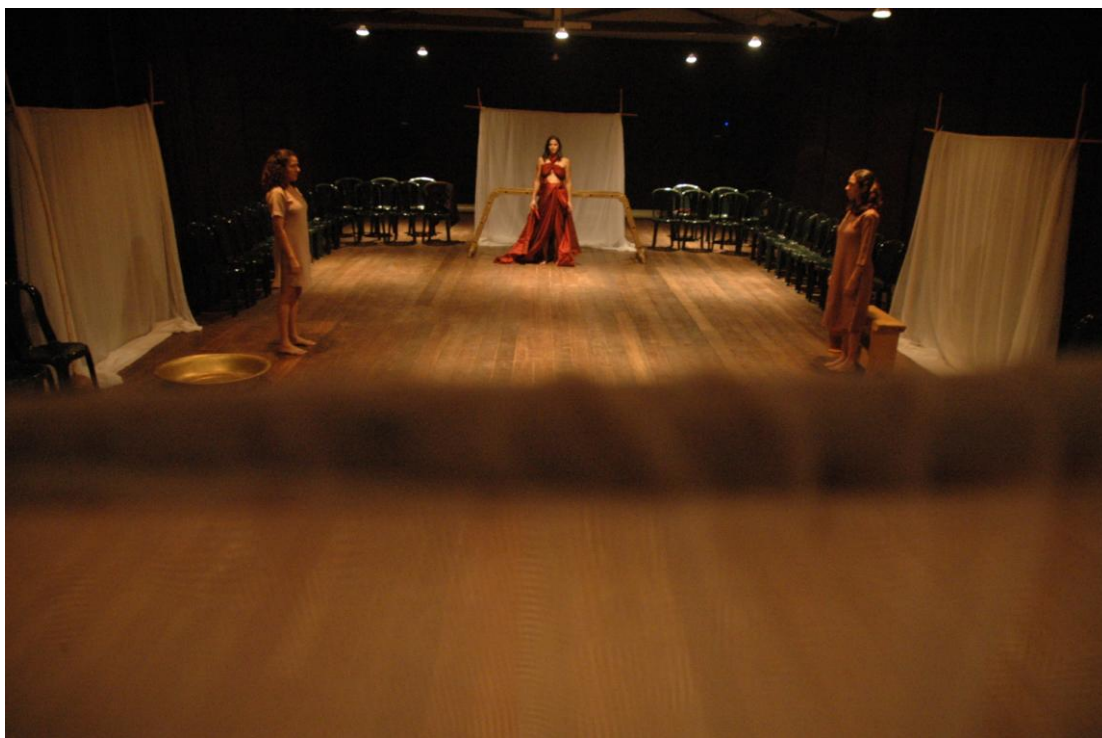


Figura 81: Ensaio de *Eutanázio e o princípio do mundo*, no IAP – Instituto de Artes do Pará. (André Mardock, 2010).



Figuras 82, 83 e 84: Cenas do espetáculo. Milton Aires, Valéria Andrade, Vandiléia Foro e Nani Tavares (André Mardock, 2010). Acervo pessoal da pesquisadora.

Este não foi o primeiro espetáculo do grupo criado a partir da narrativa literária; *Leão Azul* e *Urbanidades* foram adaptados de contos, e *Cal* inseria fragmentos do romance de Vicente Cecim. *Eutanázio* tinha o propósito não de adaptar, mas de recriar cenicamente o universo marajoara de Dalcídio, ainda que

interferindo de forma acentuada sobre o material escrito da fonte original. Proposta claramente alinhada a uma forte vertente no teatro contemporâneo,

inscrevendo-se no conjunto de buscas que a arte teatral empreendeu, durante todo o século XX, para superar a submissão da construção do espetáculo às obras previamente concebidas para a representação e criar, a partir de diferentes experimentos, dramaturgias que propiciem um deliberado afastamento de modos tradicionais de conceber a cena como desaguadouro de uma escrita previamente elaborada com este fim (WERNECK, 2009, p. 68).

Maria Helena Werneck observa que no Brasil, o espetáculo *Macunaíma*, encenado pelo Grupo Pau Brasil em 1978, marca o início da tendência que tem, nas obras literárias, motes para a produção de um novo texto para a cena, em graus diferentes de interferência sobre o material original.

Ensaíamos durante seis meses na sala de ensaio do IAP – Instituto de Artes do Pará (que apoiou o projeto), onde estreamos em agosto de 2010, permanecendo um mês em temporada. Cerca de setecentas pessoas assistiram ao espetáculo, com entrada franca.

Diante da trajetória aqui descrita, é possível afirmar a relação existente entre as múltiplas vertentes de produção do Usina Contemporânea de Teatro nos seus vinte e dois anos de existência, à ideia de pluralidade comportada nos próprios conceitos de memória e identidade. A memória, girando em torno da relação passado-presente, “envolve um processo contínuo de reconstrução e transformação das experiências lembradas” (THOMSON, 1997, p. 57). As lembranças ou reminiscências dos narradores certamente trouxeram a influência do momento atual de cada um no que diz respeito ao grupo. Além disso, um espetáculo ou um processo dificilmente pode ser descrito da mesma maneira por duas pessoas que o vivenciaram.

Da mesma forma, as identidades serão sempre processuais e incompletas. Nunca unificadas nem singulares, “mas multiplamente construídas ao longo de discursos, práticas e posições que podem se cruzar ou ser antagônicos” (HALL, 2006, p. 108). Portanto, os antagonismos apresentam-se fundamentais em sua constituição.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Atualmente, o cenário brasileiro teatral comporta uma diversidade enorme de propostas, as quais encontram expressão através das mais variadas estéticas e formas de organização. Há espaço para produções de grande porte, a exemplo dos musicais, até trabalhos calcados nas múltiplas vertentes de experimentação. Cada vez mais, consolida-se a ideia do ator-criador, a quem cabe um papel fundamental nos chamados processos colaborativos, frequentemente adotados por muitos grupos desde a década de noventa.

Nesse contexto, o teatro de grupo tem se mostrado a alternativa mais propícia para a viabilização de experiências, sobretudo as realizadas por jovens atores egressos dos cursos e escolas de teatro espalhados pelo país. Artistas que buscam uma expressão própria, para além do teatro comercial ou dos projetos individuais que reúnem elencos circunstancialmente.

O Usina Contemporânea de Teatro encontra-se inserido em tal movimento, ao longo de vinte e dois anos não apenas produzindo espetáculos, mas também descobrindo formas particulares do fazer coletivo, no qual as relações pessoais têm especial valor. Foi o que pude constatar ao longo da pesquisa, voltada à trajetória do grupo sob os vieses da memória e da identidade, como representações capazes (quicá!) de traduzir o que é “ser Usina” e qual a sua importância para os artistas que dele fizeram ou fazem parte, entre os quais eu me incluo.

É preciso dizer que, assim como indiquei na introdução, o meu ponto de vista enquanto pesquisadora esteve, em larga medida, balizado e, até mesmo, comprometido pelo envolvimento com o grupo que há dezesseis anos me acolhia, permitindo que eu fosse “testemunha ocular” de parte da história aqui narrada. Mais do que o testemunho, tive a oportunidade de vivenciar processos que foram uma verdadeira escola. Mais do que a formação empírica, no Usina ganhei companheiros de trabalho e amigos preciosos. Amigos aos quais, presentes ou não, rendo minhas sinceras homenagens, a começar pelo título da pesquisa. Sim, este é um trabalho afetivo, como afetivos são os vínculos entre os “usineiros”, o que permite afirmar: o Usina Contemporânea de Teatro é um grupo teatral constituído, em grande parte, dos sentimentos nutridos por seus integrantes neste convívio.

A memória revelou-se um vastíssimo campo, servindo de caminho para chegar a traços identitários do grupo, sob a perspectiva da interferência mútua entre

memória e identidade, por meio da qual se produz uma trajetória de vida. No tópico sobre os narradores e suas identidades, propus a imagem de teia para traduzir o modo como aconteceram as influências interpessoais. Portanto, as lembranças evocadas de integrantes possibilitaram a abordagem da trajetória do grupo a partir de experiências pessoais, confirmando o quanto essas duas dimensões estão interligadas.

Neste sentido, os horizontes metodológicos da História Oral, campo de estudo estreitamente ligado às lembranças individuais e que reconhece as múltiplas abordagens da verdade, fizeram-me privilegiar os relatos e depoimentos para a construção da narrativa. Devo observar, contudo, que a opção de entrevistar apenas alguns integrantes do grupo decorreu do recorte delineado segundo o olhar daqueles que estiveram ligados ao seu início. Como toda escolha, possivelmente tenha deixado de contemplar importantes facetas do Usina. Uma ausência, no entanto, pelo não se deve à minha decisão; trata-se de Dênis Moreira, que, embora não participante da fase inicial do grupo, muito contribuiu no trabalho com os bonecos. Dênis, atualmente morando em Porto Alegre, se dispôs a dar entrevista por email, mas não chegou a responder às perguntas enviadas.

Ao articular tópicos da história e da teoria teatrais, e dos estudos culturais, busquei a construção de uma narrativa capaz de dizer da importância do grupo, do contexto no qual surgiu e como veio operando as mudanças internamente. Para tanto, foi necessário estabelecer conexões com o momento político do país, bem como com aspectos relacionados ao teatro de rua, teatro amador, teatro de grupo, entre outros. Dados sobre o chamado teatro político me permitiram assinalar o quanto esse viés foi determinante para a poética e a estética do grupo nos primeiros anos, embora seja possível detectar a presença dessa dimensão em espetáculos mais recentes.

As transformações ocorridas no teatro brasileiro ao longo das últimas cinco décadas propiciaram múltiplas perspectivas de investigação aos grupos. O treinamento do ator, a ocupação de espaços não convencionais, o diálogo com a realidade social e política, a exploração de diversos indutores são apenas alguns dos focos dos inúmeros grupos que compõem o cenário no qual o Usina se insere. Pude perceber o diálogo entre as criações do grupo e as tendências mais gerais do teatro brasileiro, deixando entrever influências diversas, num constante processo de mudança e atualização, correspondendo ao caráter mutável das identidades.

Ainda na primeira parte, arrisquei-me a articular dois conceitos na análise de aspectos do grupo: convívio teatral, de Jorge Dubatti, e estrutura de sentimentos, de Raymond Williams. Talvez uma dos maiores desafios deste trabalho, dada a extrema complexidade do conceito cunhado por Williams, resultante “da relação entre, por um lado, a criatividade individual (...) e por outro, a capacidade de resistência da cultura dominante” (GOMES, 2011, p. 40). O atrevimento de operar com um conceito associado mais frequentemente aos estudos literários e à comunicação, deveu-se à ênfase nas particularidades de cada experiência vivida, e como tais experiências se articulam às mudanças culturais e sociais. Sublinhei, exatamente, o que entendi como ponto de contato entre algumas ideias de Williams e a noção de convívio teatral, que afirma o teatro como resultado do encontro entre presenças.

Neste sentido, penso que, independente do tempo que cada artista tenha passado no Usina, ele pôde experimentar uma qualidade muito específica de convívio, ou seja, a maneira como se estabelece o encontro, neste grupo, foi quase sempre marcada por uma entrega apaixonada à criação. Quando, por exemplo, o maquiador e figurinista Ronaldo Fayal registra, em diário de trabalho do espetáculo *A Vida é Sonho*, a seguinte frase: “O Usina ladra, mas não morde”, ele está se referindo a um nível de comprometimento do grupo que às vezes assusta quem chega, pela cobrança de envolvimento com o processo.

Por outro lado, podemos compreender o tipo de convívio teatral no Usina como requisito para a formação da estrutura de sentimentos do grupo. Isso significa que a forma da companhia (usando um termo de Dubatti) no âmbito criativo exerce influência direta na dinâmica das relações internas.

Com a segunda parte, na qual os espetáculos criados pelo Usina foram apresentados cronologicamente, espero ter possibilitado a visualização e compreensão do percurso. Reconheço o fato dessa escolha ter acarretado a falta de equivalência entre as leituras dos espetáculos, que dependeu, basicamente, dos documentos disponíveis e do meu nível de envolvimento com os projetos.

Os diários de trabalho, frequentemente utilizados no Usina, foram fundamentais, embora apenas cinco deles tenham subsidiado esta escrita, pois os outros não foram localizados. As fotografias, aqui consideradas narrativas visuais e não apenas mera ilustração, estavam espalhadas entre os integrantes. Além disso,

alguns espetáculos tiveram um registro precário, o que significou certo prejuízo à leitura via imagem.

Embora a pluralidade de propostas e experimentações tenha marcado a trajetória do grupo, é possível apontar algumas de suas características. Por exemplo, o Usina dos primeiros anos fez das praças e espaços públicos palcos em que a proximidade com o espectador era o principal objetivo. Posteriormente, apresentou-se no Teatro Margarida Schivasappa (quatro espetáculos), no Teatro Waldemar Henrique (sete espetáculos), ocupando frequentemente outros espaços (UNIPOP, Casa da Linguagem, Fundação Curro Velho, Sala Ettore Bósio, IAP). É representativo, contudo, que o grupo nunca tenha se apresentado no Teatro da Paz, símbolo maior de uma arte feita para a elite. Esse dado reforça a afirmação de que o Usina constituiu-se a partir de bases populares.

É notória, também, a multiplicidade no que diz respeito aos pontos de partida para a criação da cena. O grupo utilizou grandes nomes da dramaturgia: Brecht, Shakespeare, Marlowe, Calderón de La Barca, Maquiavel, mas também arriscou-se na criação coletiva, na mimesis corpórea e no processo colaborativo. Nesse caso, os indutores não eram mais as peças, e sim as improvisações, a observação de ações cotidianas e a literatura, respectivamente. Contudo, o Usina nunca trabalhou com dramaturgos brasileiros, considerando aqui o termo dramaturgia em sua acepção tradicional, de texto escrito para a cena.

Quanto a estratégias de manutenção, por muito tempo o grupo viabilizou suas produções com pequenas quantias. Por vezes as apresentações eram vendidas, e por outras, o dinheiro vinha da contribuição espontânea do público, quando os atores passavam o “chapéu”. Os apoios e parcerias mostraram-se de suma importância; do primeiro espetáculo, financiado pelo DCE da UFPa, até o mais recente, podemos citar as seguintes instituições: a UNIPOP – Universidade Popular, onde foram realizados *Leão Azul* e *The Hall*; a Fundação Curro Velho cedeu espaço para a realização de cinco espetáculos, e financiou mais um; a Casa de Estudos Germânicos, da UFPa, viabilizou *Cal* e *Fausto*. Apenas em 1997, o Usina participaria do primeiro edital, com *A Vida é Sonho*; depois, mais três espetáculos resultaram do edital de bolsas do Instituto de Artes do Pará (IAP), dois do edital Myrian Muniz, da Funarte, e um de edital da Secretaria de Estado da Cultura (SECULT).

A noção de trajetória implica em detectar, entre outras coisas, os momentos de maior e menor produção, e especialmente episódios representativos da criação e

vivência do grupo. Na fase aqui considerada a primeira, e que corresponde ao ano de 1989, O Usina Contemporânea de Teatro estreou três espetáculos, totalizando o surpreendente número de mais de uma centena de apresentações, o que demonstra o fôlego e a paixão dos jovens atores envolvidos com o movimento estudantil.

No ano seguinte, a produção continuou sendo bastante significativa, pois o Usina multiplicou-se ao constituir três núcleos, na fase delimitada aqui de 1990 a 1994, a qual denominei núcleos de criação: o teatro de rua, o multimídia e o teatro de animação. Foram três espetáculos em 1990, com a peculiaridade de serem apresentados simultaneamente em diferentes espaços da cidade. Nesse intervalo de quatro anos, o grupo alcançou o número de onze produções, sendo duas com bonecos, três multimídias ou midiáticos, um de rua e quatro do que estou denominando teatro de ator.

A partir daí, alternaram-se períodos mais e menos intensos, pois o Usina voltaria aos palcos somente três anos depois, em 1997, remontando mais dois espetáculos no ano seguinte. Mais dois anos decorreram sem nenhuma produção, até que entre 2000 e 2004, Nando Lima ativou o Usina com três espetáculos para os quais convidou outros artistas. De 2004 a 2006, quatro projetos foram aprovados por editais, sendo que em 2006, dois espetáculos entraram em cartaz simultaneamente. Passaram-se três anos até que viesse *Ágora Mandrágora ou Santa Maria do Grão Agora*, e no ano seguinte, em 2010, *Eutanázio e o princípio do mundo*, a última produção.

Mesmo com todas as adversidades, o grupo levou trabalhos a outras cidades brasileiras: Vila Velha (ES), João Pessoa (PB), São Luís (MA), Canela (RS) e Campinas (SP). Além de cerca de vinte municípios paraenses, como Santarém, Alenquer, Óbidos, Ourém, Vigia, Bragança, Cametá etc, tornando-se fio de uma teia que vem sendo alinhavada desde os tempos da chamada abertura política do Brasil por diferentes grupos de teatro.

Importante frisar a influência direta do Usina Contemporânea de Teatro sobre os dois grupos aqui referidos: a In Bust Teatro com Bonecos e a Usina de Animação. No primeiro caso, Aníbal Pacha, artista plástico e fotógrafo que se fez exímio bonequeiro no Usina, reconhece em seu grupo resquícios da postura e procedimentos de trabalho semelhantes aos do Usina. No segundo, Jefferson Cecim também ampliou suas pesquisas com teatro de animação, mantendo-se em atividade até hoje, já independentemente do grupo criado por ele.

Da mesma forma, Nando Lima dá continuidade a experimentações cujas principais características foram apontadas em seu trabalho como encenador no âmbito do Usina, do qual se desligou recentemente. Seus dois espetáculos mais recentes, *Morgue Insano and Cool* e *Incidental*, são trabalhos solos nos quais se destacam a relação com o vídeo, a música e a internet, além de uma dramaturgia fragmentada que não comporta uma história ou um personagem segundo a concepção tradicional. Vale a pena ressaltar a permanência da parceria artística de Leo Bitar, iniciada em 1990, com *Anjos sobre Berlim*.

Ainda que se saiba o quanto pode ser imprecisa a reconstituição de um quadro por meio da memória, dada a sua seletividade e capacidade de transformação ao mover-se entre os meandros do esquecimento, não se pode negar sua importância para o conhecimento do passado, bem como para pensar o presente. Nas palavras de Joël Candau, “pela retrospectiva o homem aprende a suportar a duração: juntando os pedaços do que foi numa nova imagem que poderá talvez ajudá-lo a encarar sua vida presente” (CANDAU, 2010, p. 15), e claro, a projetar o futuro.

O momento atual, em que integrantes se dedicam à reflexão teórica e a atividades acadêmicas, apresenta-se para o Usina com perspectivas renovadas, que repousam sobre a noção do coletivo, cada vez mais fortalecida. Em 2011, cinco encontros reuniram Alberto Silva Neto, Anne Dias, Astréa Lucena, Karine Jansen, Nani Tavares, Wlad Lima e eu. Conversamos sobre ideias para um novo trabalho, mesmo sem um horizonte mais definido quanto a prazos, mas principalmente sobre aspirações artísticas, desejos já sendo gestados, de alguma forma, numa expressão da vontade de que continue acesa a chama da memória, ressignificando sentidos de ser Usina no passado, no presente e em horizontes futuros. Afinal, “a coisa mais importante no teatro é que você faça alguma coisa com um grupo” (LEHMANN, 2010, p. 243), para não perder a capacidade de intervir.

É preciso considerar, por fim, o valor desta pesquisa em uma esfera particular, enquanto atriz e professora de história do teatro. Afinal, falar do Usina levou-me a relembrar cenas da minha vida em Belém, momentos nos quais aparecem saudades, alegrias, amores e amizades. Para mim também, o Usina se mistura à minha própria vida. Como atriz, pude refletir, ainda que intimamente, acerca deste pedaço da minha formação, tão importante a ponto de, não apenas fazer com que eu não imagine outra forma de fazer teatro, desvinculada deste

grupo, mas também de definir, dentro do ambiente acadêmico, rumos que apontam na direção de aprofundar a pesquisa sobre o teatro paraense a partir da memória e identidade. Saber mais sobre a trajetória do Usina Contemporânea de Teatro foi uma oportunidade de compreender não apenas o grupo do qual orgulhosamente faço parte, mas também de ampliar o meu conhecimento sobre aspectos importantes do teatro brasileiro.

LISTA DE FONTES

1. Entrevistas

Alberto Silva Neto – entrevista concedida à pesquisadora no dia 26 de agosto de 2011, realizada na Biblioteca da Escola de Teatro e Dança da UFPa.

Anne Dias – entrevista concedida à pesquisadora no dia 01/fevereiro/2012, realizada na residência da atriz, no bairro da Campina.

Anibal Pacha – entrevista concedida à pesquisadora no dia 06/setembro/2011, realizada na sala 13 da Escola de Teatro e Dança da UFPa.

Leo Bitar - entrevista concedida à pesquisadora no dia 02/fevereiro/2012, realizada na residência de Leo, no bairro da Campina.

Nando Lima – entrevista concedida à pesquisadora no dia 24/outubro/2011, realizada na residência de Nando, na Trav. 14 de abril.

Coletiva (Alberto Silva Neto, Anne Dias, Astréa Lucena, Karine Jansen, Leo Bitar, Nando Lima, Wlad Lima) – entrevista concedida à pesquisadora no dia 14/outubro/2011, realizada na residência de Leo Bitar.

2. Diários de trabalho

Ao luar – Beto Paiva (15/setembro/1994).

A Vida é Sonho - Wlad Lima (22/setembro/1997)/ Karine Jansen (13/setembro/1997).

Frozen - Nando Lima (setembro/ 2006).

80 já era - Nando Lima (setembro/ 2005).

Eutanázio e o princípio do mundo

3. Periódicos

Jornal O Liberal/Caderno Dois (10/março/1990).

Jornal O Liberal/ Caderno Dois (06/janeiro/1991).

Jornal O Liberal/ Caderno Dois (16/06/92).

Jornal O Liberal/ Caderno Dois (02/maio/1990).

Jornal O Liberal/ Caderno Dois (09/junho/1990).

Jornal O Liberal/ Caderno Dois (09/maio/1990).
 Jornal O Liberal/ Caderno Dois (20/outubro/1990).
 Jornal Folha de Hoje, 03/junho/1991 (Canela/ RS).
 Jornal Folha de Hoje, 05/junho/1991 (Canela/ RS).
 Jornal O Liberal/ Caderno Dois (11/julho/1991).
 Jornal O Liberal/ Caderno Dois (11/julho/1991).
 Jornal O Liberal/ Caderno Dois (07/maio/1992).
 Jornal O Liberal/ Caderno Dois (16/julho/1992).
 Jornal O Liberal/ Caderno Dois (24/julho/1992).
 Jornal O Liberal/ Caderno Dois (08/janeiro/1993).
 Jornal O Liberal/ Caderno Dois (24/fevereiro/1994).
 Jornal O Liberal/ Caderno Dois (24/abril/1994).
 Jornal O Liberal/ Caderno Dois (11/julho/1991).
 Jornal O Liberal/ Caderno Dois (24/julho/1992).
 Jornal O Liberal/ Caderno Dois (08/janeiro/1993).
 Jornal O Diário do Pará/ Caderno D (01/dezembro/1997).
 Jornal O Liberal/ Caderno Magazine (07/setembro/2007).
 Revista Comemorativa dos Trinta Anos do Grupo Gruta (Dezembro/1998).

4. Documentos eletrônicos

<http://www.ica.ufpa.br/index> . Acesso em 08/fevereiro/2012.
<http://www.unipop.org.br> . Acesso em 08/fevereiro/2012.
<http://www.itaucultural.org.br> . Acesso em 08/fevereiro/2012.
www.tanarua.com.br. Acesso em 27/fevereiro/2012.
<http://projetomambembe.blogspot.com>. Acesso em 27/fevereiro/2012.
<http://atrouxamouxa.blogspot.com>. Acesso em 20 de fevereiro de 2012.
<http://www.jornaldeteatro.com.br/materias>. Acesso em 20/ fevereiro/2012.
www.algosobre.com.br/biografias/dario-fo.html. Acesso em 20 de janeiro de 2012.
<http://ciencia.hsw.uol.com.br/luz-negra.htm>. Acesso em 24/01/2012.
<http://www.colheradacultural.com.br>. Acesso em 20/fevereiro/2012.
http://www.belem.pa.gov.br/semma/paginas/proj_combu.htm. Acesso em 05/janeiro/2012.
<http://territoriosdeteatro.blogspot.com>. Acesso em 05/dezembro/2011.
 Issuu.com/mangifera/docs/paresqui. Acesso em 12/dezembro/2011.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Kil. Experimentação e realidade: grupos e modos de criação teatral no Brasil. In: SAADI, Fátima; GARCIA, Silvana (Orgs.). *Próximo Ato: questões da teatralidade contemporânea*. São Paulo: Itaú Cultural, 2008, p. 91-95.
- _____. A dialética das condições e a fatura estética no teatro de grupo. In: *Grupos de Teatro no Brasil: convergências e divergências*. Subtexto – Revista de Teatro do Galpão Cine Horto, Ano V, n. 05, Dez 2008, p. 21-30.
- ANDRADE, Valter Rocha de. *O poeta na senda da dramaturgia*. – Imperatriz/MA, 2004.
- ARAÚJO, Antonio. Por um teatro mestiço e coletivo. In: *Próximo Ato* – São Paulo: Itaú Cultural, 2003, p. 01-04.
- ÁUDIO, Roberto; FERNANDES, Silvia (Orgs.) *BR-3 – Teatro da Vertigem* – Perspectiva: 2006.
- AMARAL, Ana Maria. *O ator e seus duplos: máscaras, bonecos, objetos*. – São Paulo: Editora SENAC, 2003.
- BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. – São Paulo: Perspectiva, 2000.
- BORNHEIM, Gerd. *Brecht, a estética do teatro*. - Rio de Janeiro: Graal, 1992.
- BURNIER, Luís Otávio. *A arte de ator: da técnica à representação*. – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2001.
- BURKE, Peter. A história dos acontecimentos e o renascimento da narrativa. In: *A escrita da história: novas perspectivas*. Trad. de Magda Lopes. – São Paulo: Editora da UNESP, 1992.
- _____. *Testemunha ocular: história e imagem*. Trad. de Vera Maria Xavier dos Santos. – Bauru, SP: EDUSC, 2004.
- BRITTO, Beatriz. *Uma tribo nômade: a ação do Ói Nós Aqui Traveiz como espaço de resistência*; coord. Terreira da Tribo. – Porto Alegre: 2009.
- CANDAU, Joël. *Memória e identidade*. Trad. de Maria Letícia Ferreira. – São Paulo: Contexto, 2011.
- CARREIRA, André. Teatro de grupo: conceitos e busca de identidade. In: *Anais do III Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-graduação em artes cênicas* (versão digital). – Florianópolis, 2003.
- _____. Reflexões sobre o conceito de teatro de rua. In: *Teatro de rua: Olhares e perspectivas*. Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais, 2005.

_____. Teatro de grupo: a busca de identidades. In: *Grupos de Teatro no Brasil: convergências e divergências*. Subtexto – Revista de Teatro do Galpão Cine Horto, Ano V, n. 05, Dez 2008, p. 11-20.

_____. Teatro de grupo: um território multifacético. In: ARAÚJO, Antonio; AZEVEDO, José Fernando; TENDLAU, Maria (Orgs.). *Próximo Ato: teatro de grupo*. – São Paulo: Itaú Cultural, 2011.

CUCHE, Denys. *A noção de cultura nas ciências sociais*. Trad. de Viviane Ribeiro. – 2ª edição. – Bauru: EDUSC, 2002.

CORDEIRO, Fábio; DIAZ, Henrique; OLINTO, Marcelo (Orgs.). *Na Companhia dos Atores – Ensaio sobre os 18 anos da Companhia dos Atores* – Rio de Janeiro: SENAC, 2008.

COSTA, Iná Camargo. O teatro de grupo e alguns antepassados. In: ARAÚJO, Antonio; AZEVEDO, José Fernando; TENDLAU, Maria (Orgs.). *Próximo Ato: teatro de grupo*. – São Paulo: Itaú Cultural, 2011.

DIAZ, Henrique. *O dramaturgo do afeto*. Revista Bravo, São Paulo, maio de 2012, p.86 -89.

FERNANDES, Silvia. *Teatralidades contemporâneas*. – São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2010.

FERRACINI, Renato. *Café com queijo: corpos em criação*. – São Paulo: FAPESP, 2006.

SILMAN, Naomi (Org.). *Lume Teatro – 25 anos*. Campinas – SP: Editora da UNICAMP, 2011.

FILHO, José da Costa Filho. *Teatro contemporâneo no Brasil: criações partilhadas e presença diferida*. – Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

FILMER, Paul. A estrutura do sentimento e das formações sócio-culturais: o sentido de literatura e de experiência para a sociologia da cultura de Raymond Williams. In: *Estudos de Sociologia*, Araraquara, v. 14, n. 27, 2009, p. 371- 396.

GARCIA, Silvana. *Teatro da Militância: a invenção do popular no engajamento político*. – São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1990.

GOMES, Itania Maria Mota. Raymond Williams e a hipótese cultural da estrutura de sentimento. In: GOMES, Itania Maria Mota; JUNIOR, Jeder Janotti (Orgs.) *Comunicação e estudos culturais* – Salvador: EDUFBA, 2011.

GUINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela A. de (Orgs.) *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. – São Paulo: Perspectiva: Sesc São Paulo, 2006.

HALL, Stuart. *Identidade cultural e diáspora*. Trad. de Regina Afonso. In: *Comunicação e Cultura*, 2006, n. 01, p. 21-35.

_____. Quem precisa da identidade?. In: SILVA, Tomaz Tadeu (Org.) *Identidade e Diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Stuart Hall, Kathryn Woodward. 8ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008, p.103-133.

JANSEN, Karine. O teatro contemporâneo no Pará: conceitos, memórias e histórias. In: *Revista Ensaio Geral*, v. 1, n. 2 – Belém: UFPA/ICA/Escola de Teatro e Dança, julho-dezembro 2009, p. 87-98.

KOSOVSKI, Lúcia. A casa e a barraca. In: TELLES, Narciso; CARNEIRO, Ana (Orgs.) *Teatro de rua: Olhares e perspectivas*. Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais, 2005, p. 9-19.

LEHMANN, Hans-Thies. Teatro pós-dramático e teatro político. In: GUINSBURG, Jacó; FERNANDES, Sílvia (Orgs.) *O pós-dramático: um conceito operativo?! – São Paulo: Perspectiva*, 2010.

_____. *Teatro pós-dramático*. - São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. *Escritura política no texto teatral: ensaios sobre Sófocles, Shakespeare, Kleist, Büchner, Jahn, Bataille, Brecht, Benjamim, Müller, Schlegel*. Trad. de Werner S. Rothschild, Priscila Nascimento. – São Paulo: Perspectiva, 2009.

MAFFESOLI, Michel. *No fundo das aparências*. – Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

MAUÉS, Marton. *Palhaços trovadores, uma história cheia de graça*. Universidade Federal da Bahia – UFBA e Universidade Federal do Pará – UFPA, 2004.

MOREIRA, Eduardo. *Grupo Galpão – Uma história de encontro*. – Belo Horizonte: Duo Editorial, 2010.

MOSTAÇO, Edécio. Grupo de teatro, um percurso histórico. In: ARAÚJO, Antonio; AZEVEDO, José Fernando; TENDLAU, Maria (Orgs.). *Próximo Ato: teatro de grupo*. – São Paulo: Itaú Cultural, 2011, p. 48-51.

NÉSPOLI, Beth. A década do renascimento dos coletivos teatrais. In: _____. *Próximo ato: teatro de grupo*. – São Paulo: Itaú Cultural, 2011, p. 94-98.

NETTO, Maria Amélia Gimmler. *Ética, Boniteza e Convívio teatral entre grupos e comunidades*. Dissertação (Mestre). – PPGAC – UFRGS, Porto Alegre –RS, 2010.

NUNES, Benedito; PEREIRA, Ruy; PEREIRA (Orgs.). *Dalcídio Jurandir: romancista da Amazônia*. – Belém: SECULT; Rio de Janeiro; Fundação casa de Rui Barbosa/ Instituto Dalcídio Jurandir, 2006.

NORA, Pierre. Entre Memória e História: a problemática dos lugares. Trad. de Yara Ann Khoury. In: *PROJETO HISTÓRIA: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduação em História e do Departamento de História da PUC-SP*, n. 10, São Paulo – Brasil, 1993.

PATRIOTA, Rosangela. O Historiador e o teatro: texto dramático, espetáculo, recepção. In: PESAVENTO, Sandra J. (org.) *Escrita, linguagem, objetos: leituras de história cultural*. – Bauru, SP: EDUSC, 2004.

PACHA, Aníbal. Experimentação de teatro em miniatura. In: *Revista Ensaio Geral*, v.3, n.5 – Belém: UFPA/ICA/Escola de Teatro e Dança, 2011.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. – São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. *A encenação contemporânea: origens, tendências, perspectivas*. Trad. de Nanci Fernandes – São Paulo: Perspectiva, 2010.

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

PICON-VALLIN, Béatrice. A propósito do teatro de grupo. Ensaio sobre os diferentes sentidos do conceito. In: _____. *Próximo ato: Questões da teatralidade contemporânea*. São Paulo: Itaú Cultural, 2008, p. 82-89.

PORTELLI, Alessandro. O que faz a história oral diferente. In: *PROJETO HISTÓRIA: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduação em História e do Departamento de História da PUC-SP*. São Paulo – Brasil, 1981.

_____. Tentando aprender um pouquinho, algumas reflexões sobre a ética na história oral. In: *PROJETO HISTÓRIA: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduação em História e do Departamento de História da PUC-SP*. São Paulo – Brasil, 1997.

_____. O momento da minha vida: funções do tempo na história oral. In: FENELON, Déa Ribeiro; MACIEL, Laura Antunes; ALMEIDA, Paulo Roberto de, KHOURY, Yara Aun (Orgs.). *Muitas memórias, outras histórias*. São Paulo: Editora Olho d' Água, 2004.

RAMOS, Luiz Fernando. A sementeira dos processos colaborativos: o legado de grupos dos anos 1980. In: ARAÚJO, Antonio; AZEVEDO, José Fernando;

TENDLAU, Maria (Orgs.). *Próximo Ato: teatro de grupo*. – São Paulo: Itaú Cultural, 2011, p. 82-85.

RENGEL, Lenira. *Dicionário Laban*. – São Paulo: Annablume, 2003.

RIDENTI, Marcelo. Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960. In: *Tempo social*, Revista de Sociologia da USP, v. 17, n.1, junho de 2005, p. 81-110.

ROSSI, Paolo. *O passado, a memória, o esquecimento: seis ensaios da história das ideias*. Trad. de Nilson Moulin. – São Paulo: Editora UNESP, 2010.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado, cultura da memória e guinada subjetiva*. Trad. de rosa Freire d'Aguiar. – São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

_____. *Paisagens imaginárias: Intelectuais, Arte e Meios de Comunicação*. Trad. de Rubia Prates e Sérgio Molina. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

TAVARES, Pedro Heliodoro M.B. Fausto como teatro de animação: suas origens sacro-profanas e influências sobre a tradição literária. In: *Pandaemonium germanicum*, n. 18, Dez 2011, p. 72-99.

THOMSON, Alistair. Reconpondo a memória: questões sobre a relação entre a História Oral e as memórias. In: *PROJETO HISTÓRIA: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduação em História e do Departamento de História da PUC-SP*. São Paulo – Brasil, 1997.

VENEZIANO, Neyde. *A cena de Dario Fo: o exercício da imaginação*. – São Paulo: Códex, 2002.

WERNECK, Maria Helena. A cena contra o silêncio: vocalizações do texto literário no teatro brasileiro. In: WERNECK, Maria Helena; BRILHANTE, Maria João. (Orgs.) *Texto e imagem: estudos de teatro*. – Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura*. Trad. de Waltensir Dutra. Zahar Editores: Rio de Janeiro, 1979.

_____. A fração Bloomsbury. In: *Plural*, Revista de Sociologia da USP, Trad. de Rubens de Oliveira Martins e Marta Cavalcante de Barros. - São Paulo, 1999, p.139-168.

APÊNDICES - Quadros e gráficos

1. Dramaturgia

Textos/ peças	Literatura	Criação coletiva/ Processo colaborativo	Imagem	Ausência de texto	Outros
<i>Exercício nº 1 em Dorst e Brecht</i>	<i>Leão azul</i>	<i>Exercício nº 3</i>	<i>Sombra à l'ombre</i>	<i>Exercício nº 3</i>	<i>Anjos sobre Berlim</i>
<i>Exercício nº 2 em Arrabal</i>	<i>Urbanidades</i>	<i>Virando ao Inverso</i>	<i>Leve Barato</i>	<i>Virando ao Inverso</i>	<i>The Hall</i>
<i>Farsas Medievais</i>	<i>Eutanázio e o princípio do mundo</i>	<i>80 já era!</i>	<i>O pássaro de fogo do meu coração</i>	<i>Tambor de água</i>	<i>Cal</i>
<i>À deriva</i>		<i>Frozen</i>		<i>Sombra à l'ombre</i>	
<i>Primeiro milagre do menino Jesus</i>		<i>Eutanázio e o princípio do mundo</i>			
<i>Fausto</i>		<i>Sombra à l'ombre</i>			
<i>A vida é sonho</i>		<i>Parésqui</i>			
<i>O filhote de elefante</i>					
<i>Ágora Mandrágora ou Santa Maria do Grão</i>					

2. Espaços

Rua	Teatro Waldemar Henrique	Teatro Margarida Schivasappa	UNIPOP	Casa da Linguagem	U. Porão	IAP
<i>Exercício nº 1 em Dorst e Brecht</i>	<i>Virando ao Inverso</i>	<i>Anjos sobre Berlim</i>	<i>Leão azul</i>	<i>À deriva</i>	<i>80 já era!</i>	<i>Tambor de água</i>
<i>Exercício nº 2 em Arrabal</i>	<i>Leve Barato</i>	<i>Virando ao Inverso</i>	<i>The Hall</i>	<i>Primeiro milagre do menino Jesus</i>	<i>Frozen</i>	<i>80 já era!</i>
<i>Exercício nº 3</i>	<i>O pássaro de fogo do meu coração</i>	<i>A vida é sonho</i>		<i>Cal</i>		<i>Parésqui</i>
<i>Farsas Medievais</i>	<i>Leão Azul</i>	<i>Parésqui</i>				<i>Eutanázio e o princípio do mundo</i>
<i>O filhote de elefante</i>	<i>Primeiro milagre do menino Jesus</i>					
<i>Ágora Mandrágora ou Santa Maria do Grão</i>	<i>Parésqui</i>					
Teatro Cuíra	Sala Ettore Bósio	Cine teatro Líbero Luxardo	Teatro Maria Sylvia Nunes	Outros		
<i>Parésqui</i>	<i>Fausto</i>	<i>Primeiro milagre do menino Jesus</i>	<i>80 já era!</i>	<i>Urbanidades</i>		
		<i>Fausto</i>		<i>Sombra l'ombre</i>		

3. Encenadores

Wlad Lima	Nando Lima	Beto Paiva	Alberto Silva Neto	AnibalPacha	Miguel Santa Brígida	Karine Jansen
<i>Exercício nº 1</i>	<i>Anjos sobre Berlim</i>	<i>Virando ao Inverso</i>	<i>Tambor de água</i>	<i>Leão Azul</i>	<i>Farsas Medievais</i>	<i>Urbanidades</i>
<i>Exercício nº 2</i>	<i>The Hall</i>	<i>À Deriva</i>	<i>Parésqui</i>			
<i>A Vida é Sonho</i>	<i>Cal</i>	<i>Primeiro milagre do menino Jesus</i>	<i>Ágora Mandrágora ou Santa Maria do Grão Agora</i>			
<i>O filhote de elefante</i>	<i>Sombra a l'ombre</i>	<i>Fausto</i>	<i>Eutanázio e o princípio do mundo</i>			
	<i>Leve Barato</i>	<i>Ao Luar</i>				
	<i>Pássaro de fogo do meu coração</i>	<i>Quarteto</i>				
	<i>80 já era!</i>					
	<i>Frozen</i>					

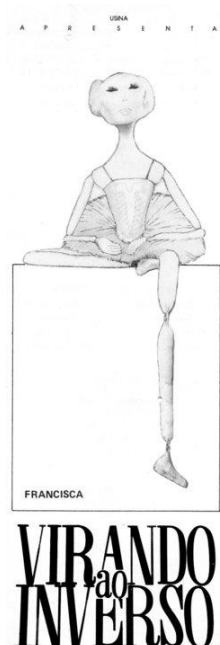
LINHA DO TEMPO DOS ESPETÁCULOS				
Ano	1989	Exercício nº 1 em Dorst e Brecht	Exercício nº 2 em Arrabal	Exercício nº 3
	1990	Anjos sobre Berlim (02/maio)	Farsas medievais (nov)	Virando ao Inverso (13/dez)
	1991	Leão Azul	The Hall (11/ julho)	
	1992	Urbanidades	À Deriva (08/maio)	
	1993	Primeiro milagre do menino Jesus (08/janeiro)	Cal	Fausto (15/dez)
	1994	Ao luar... (out)		
	1996	Quarteto		
	1997	A vida é sonho (01/dez)		
	1998	Primeiro milagre do menino Jesus	O filhote de elefante	
	2000	Sombra a l'ombre		
	2002	Leve Barato		
	2004	Pássaro de fogo do meu coração	Tambor de água (dezembro)	
	2005	80 já era! (dez)		
	2006	Parésqui (dezembro)	Frozen (dezembro)	
	2009	Ágora Mandrágora ou Sta. Maria do Grão Agora		
	2010	Eutanázio e o princípio do mundo (21/agosto)		

	Categorias	Rua	Narrativo	Midiático	Animação	
--	------------	-----	-----------	-----------	----------	--

ANEXO A - Programas e cartazes

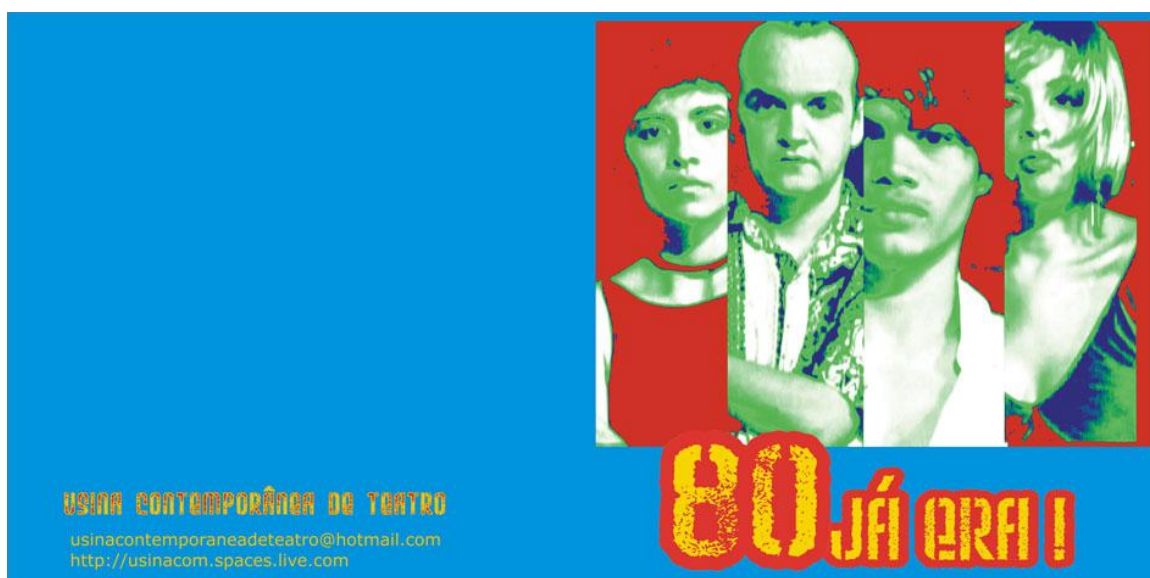
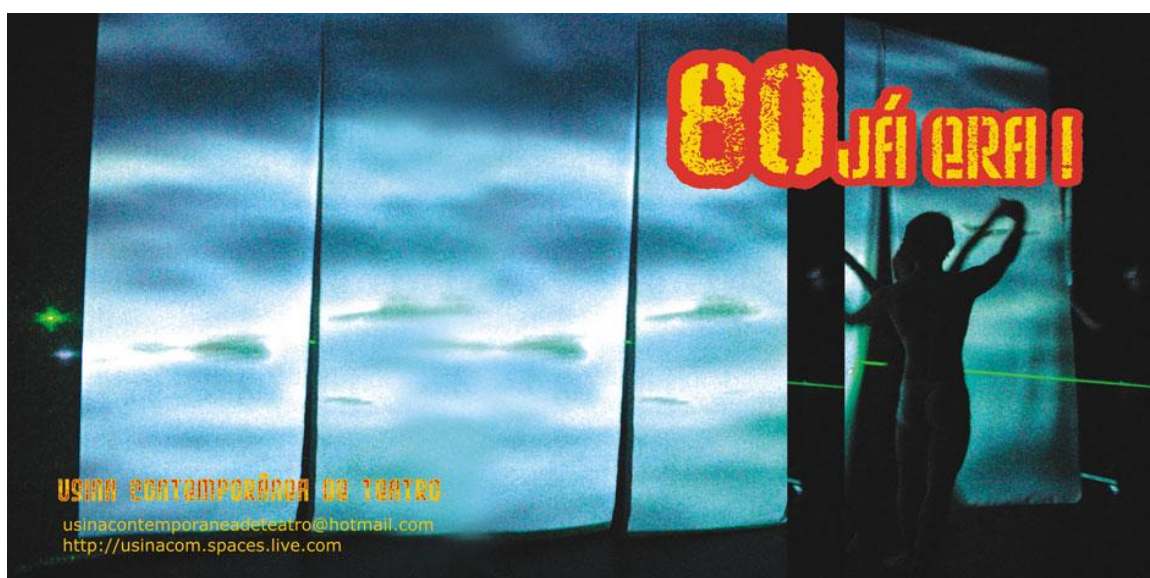
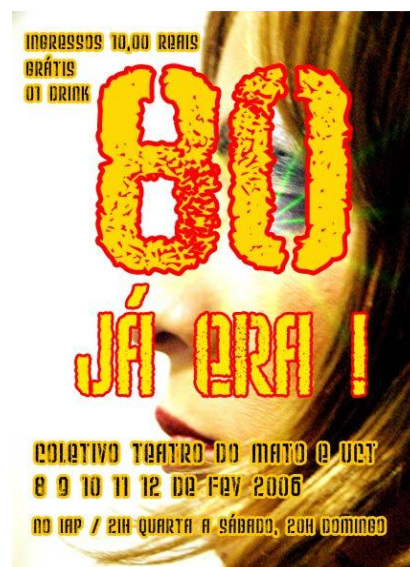
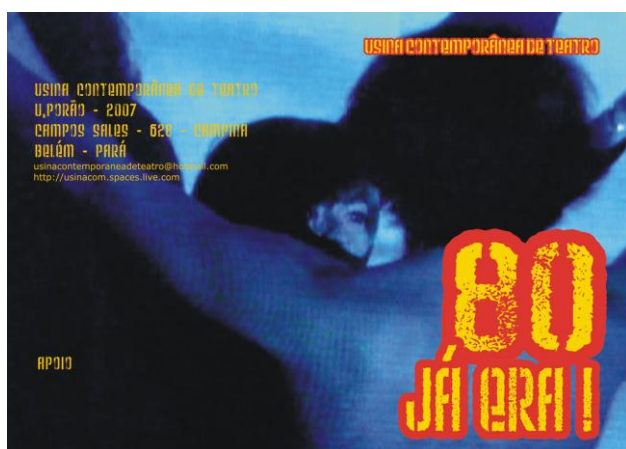


Programa de *Leão Azul*.



Filipetas do *Virando ao Inverso*





FROZEN

Vc vai entrar numa fria !!

U.PORÃO
Campos Sales 628
10 de novembro a 8 de dezembro - 2006
quinta a domingo - 21h

USINA CONTEMPORÂNEA DE TEATRO
Dramaturgia: Nando Lima - Andréia Resende - Leo Bitar - Milton Aires
Elenco: Andréia Resende - Leo Bitar - Milton Aires - Pauli Banhos - Pedro Olaia
Iluminação: Patrícia Gondin
Figurino: Telma Queiroz
Desenho de som: Leo Bitar
Operação de Som: Carlos Pinheiro
Assistente de cenografia e contra-regra: Marcelo Souza
Fotografias: Aberto Bitar
Direção - Vídeo - Dramaturgia final - Cenário - Figurino: Nando Lima
Produção: Intimidia - UCT

Prêmio FUNARTE de TEATRO - MYRIAM MUNIZ

funarte FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES
Ministério da Cultura

BRASIL
UM PAÍS DE TUDO
GOVERNO FEDERAL

....Estamos numa fria!

Levamos tiros, estamos congelados
Algum sangue no chão pode ser vida ou morte.
Acordamos?
Não creio ser possível outro estado das coisas.
Estamos frios, estamos doces,
e de olhos fechados, dormindo.
Estamos prontos para o sonho
estamos dentro do jogo
escravos de Jó...
Dentro é o mundo da boca
Um click errado e estamos fora...
Dentro e fora ...e vc?
Vc pode tentar me mandar um e-mail
Ouvir um velho rock, engolir um PSY...
Derreter meu coração...rsrsrsrs
Dar um tiro na cabeça.
Vc também pode tentar acordar...
...mas não se iluda, isso não é teatro.
Estamos mesmo numa fria !

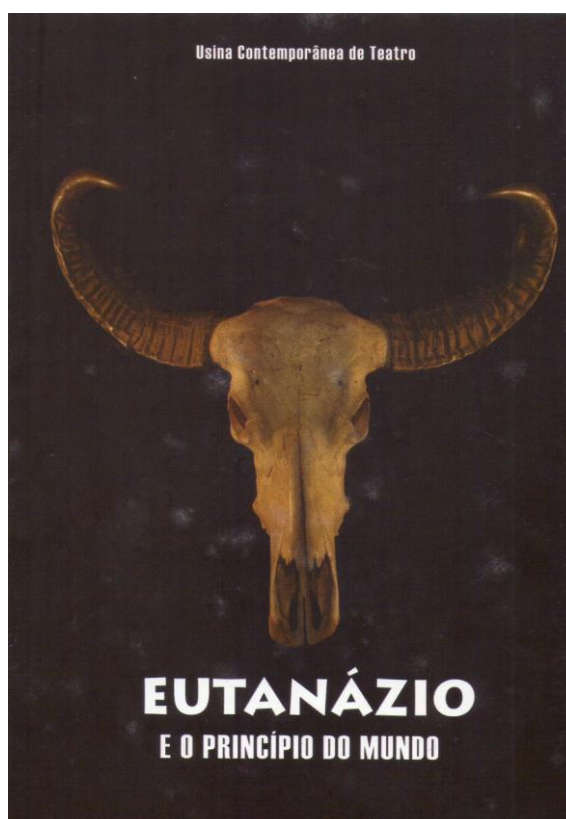
ELENCO
ANDRÉIA REZENDE ...FRANK
LEO BITAR.....GELA - Voz Carlão
MILTON AIRES.....PEDRO - voz Germano
PAULI BANHOS.....SANDRA - Voz Zeladora
PEDRO OLAIA.....DANNY - Voz Atendente



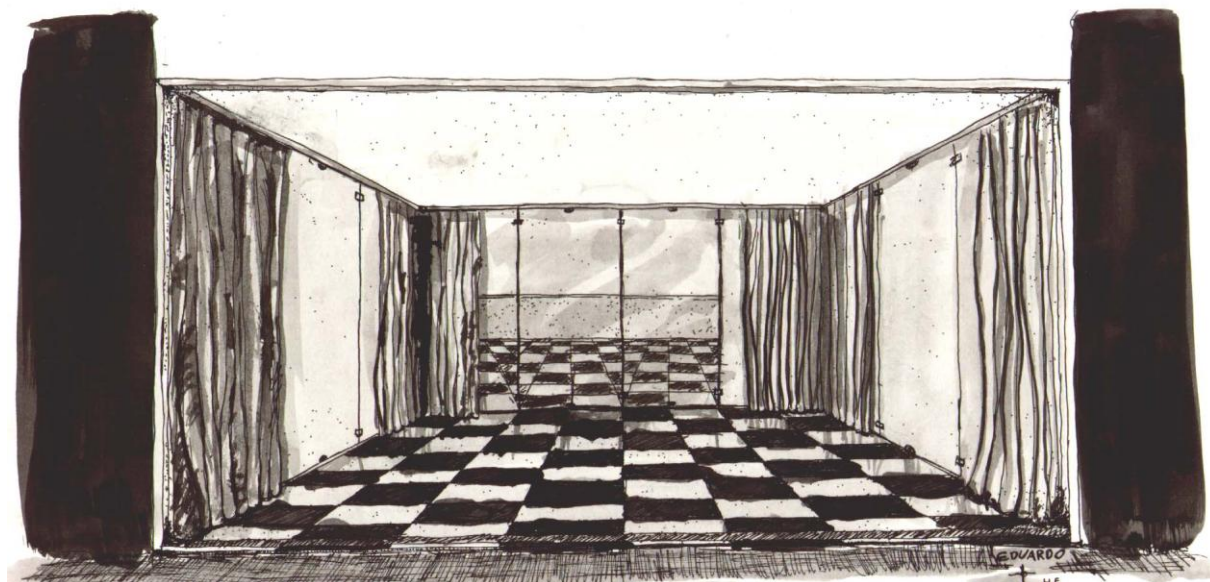
Desenho de som: **LÊO BITAR**
Desenho de luz: **PATRICIA GONDIM**
Costureira: **TELMA QUEIROZ**
Cenotécnico,
Contra Regra: **MARCELO SOUZA**
Operador de som,
Contra-Regra: **CARLOS PINHEIRO**
Visagista: **NELSON BORGES**
Cabelos: **ARI (Salão Monalisa)**
Dramaturgista, Vídeos,
Cenógrafo, Figurinista,
Direção Geral: **NANDO LIMA**
Poemas: **AUGUSTO DOS ANJOS**

Belém, Novembro 2006

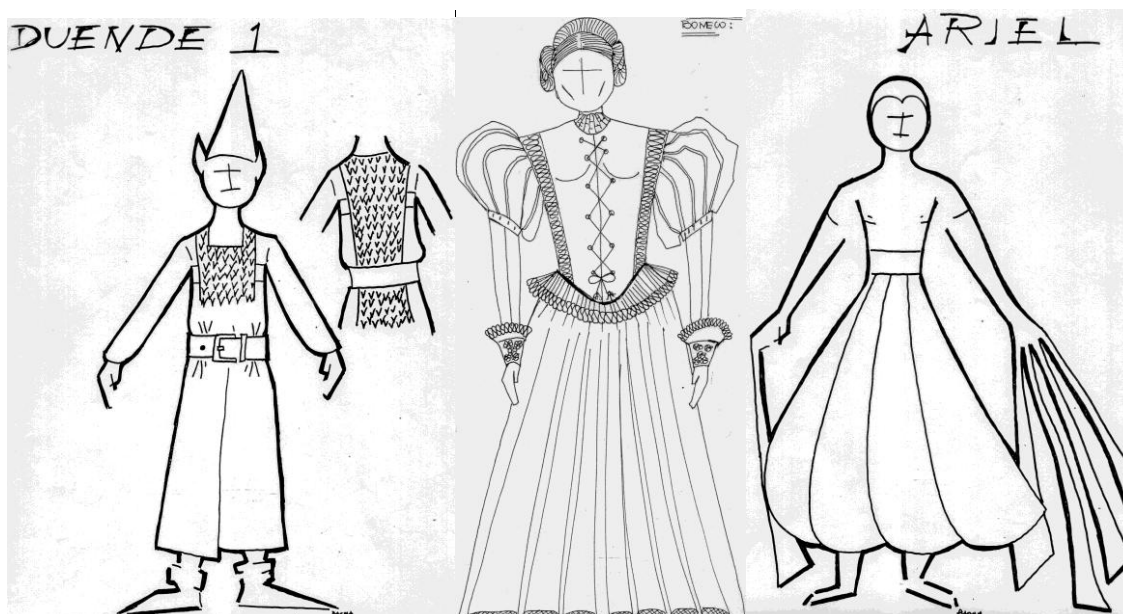
Agradecimentos: Oriana Bitar, Sérgio Góes
Vuri Vidal, Beta Freitas, Nani Tavares
Apoio Cultural: PortalCultura/EmissorasCultura



ANEXO B – Rastros da criação: desenhos e esboços



Esboço do cenário para *The Hall* (Concepção de Nando Lima e desenho de Eduardo Nascimento).



Desenhos de figurinos para *À Deriva* (Aníbal Pacha).

ANEXO C – De outras cenas e do afeto



