



O CENA ABERTA NA CONSTRUÇÃO DO TEATRO CONTEMPORÂNEO EM BELÉM DO PARÁ

GIOVANA MIGLIO DO CARMO*

INTRODUÇÃO

O Teatro Contemporâneo no Pará possui em sua trajetória, iniciada na segunda metade do século XX, o fervilhar de diversas formas cênicas. Inseridas num contexto sociocultural tradicionalista, influenciado pela cultura burguesa europeia, de exacerbado puritanismo cristão e ideais de raça e gênero, formas tradicionais e inovadoras da prática teatral dialogam, nem sempre de forma harmoniosa, ora se opondo, ora se complementando, num intenso fluxo criativo que se tornara característico do período.

Em suas duas primeiras décadas, havia na cena teatral contemporânea da cidade de Belém um intenso regionalismo, com o predomínio do Teatro Infantil e do Teatro Popular, originário do Teatro de Pássaros, do Cordão de Boi, das Pastorinhas, dentre outros (MIRANDA, 2010). A esta cena tradicional, a partir da década de 1970, se junta um movimento de ruptura, o *Teatro Experimental*, que buscava novas experiências com a linguagem cênica e o exercício do olhar crítico sobre a cidade, sua política e seu homem, dialogando com a produção mundial denominada teatro laboratório, teatro de vanguarda, teatro de pesquisa, teatro moderno e performance (JANSEN, 2009). Neste contexto, o teatro experimental surgido na década de 1970 se encaixa no que Raymond Williams (2011) denomina como *culturas emergentes*, isto é, aquelas experiências em que novos significados e valores, novas práticas, novos sentidos e experiências são criados, sobre os quais ainda não houve tentativas de incorporá-los a cultura dominante.

* Graduação em Artes Plásticas na Universidade Federal do Pará (UFPA) e em Psicologia na Universidade da Amazônia (Unama). Mestranda em Artes Cênicas na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio).

Dentre os mais de trinta grupos em atuação na cidade, na ocasião da eclosão do teatro experimental, Michele Campos de Miranda (2009) aponta o *Teatro Cena Aberta (TCA)* como o grande precursor da cena experimental no Pará. Oficialmente criado no ano de 1976 e tendo a sua frente a lendária figura do diretor, cenógrafo, figurinista e artista plástico Luís Otávio Barata, o *Cena Aberta* apresentou, ao longo de seus 15 anos de existência, espetáculos que questionavam a cultura dominante da época que marginalizava os demais modos de vida. Assim sendo, diante da concepção de mundo imposta pela cultura dominante, evidencia-se no *Cena Aberta*, o exercício de

elaborar a própria concepção do mundo consciente e criticamente, e, [...] de escolher a própria esfera de atividade, de participar ativamente na produção da história do mundo, de ser guia de si mesmo e de não mais aceitar passivamente do exterior a marca da própria personalidade (GRAMSCI apud GRUPPI, 1978:67).

Subvertendo a forma cênica tradicional, o *TCA* apresentava em seus espetáculos elementos estranhos tanto ao modo de produção teatral tradicional, quanto ao público conservador da cidade, tais como: a mistura de atores e não-atores em seus processos; o uso de histórias e narrativas de vida como matéria-prima para a cena; o emprego de um vocabulário com expressões baixas e grosseiras; a ocupação de espaços alternativos para a realização dos espetáculos; a nudez do corpo do ator como recurso estético e político, dentre outros (MIRANDA, 2009). Para Williams (1992) as *inovações formais*, tais como as realizadas pelo *TCA*, configuram-se numa sistematização, por meio da descoberta técnica, de mudanças na consciência, da percepção do eu e dos outros.

Outro elemento marcante do grupo era o fato dele se autodenominar *amador* por um posicionamento político. Longe de fazer referência a um teatro malfeito ou iniciante, o teatro amador do grupo significava um compromisso com o pensar crítico sobre a produção teatral e a busca por uma sociedade mais democrática, contrapondo-se à ideia de profissionalismo mesmo que acarretasse desagradar o público, ou um fracasso de bilheteria (JANSEN, 2009).

A aliança na cena contemporânea paraense entre os termos *amador* e *experimental* é coerente com os dizeres de Fernando Peixoto (1989), já que para o autor, o teatro amador dispõe de maiores possibilidades de pesquisa e experimentação quando comparado ao intitulado *profissional*, haja visto que os amadores são menos atingidos pela estrutura capitalista de produção.

A produção teatral contemporânea no Pará, mesmo após o término do *Cena Aberta*, continuou predominantemente experimental. Segundo Jansen (2009: 90), o termo *teatro contemporâneo* encontra-se estreitamente ligado ao de *teatro experimental* em Belém do Pará, sendo utilizada ainda hoje na cidade uma prática teatral que “produz e multiplica linguagens, torna a linguagem cênica plural, soma, multiplica, subtrai, divide, equaciona possibilidades em que a linguagem possa fluir”. A *In Bust Companhia de Teatro*, a *Usina Contemporânea de Teatro*, a *Companhia de Atores Contemporâneos* e o *Grupo Cuíra*, são exemplos de grupos que apresentam a multiplicidade de experimentações formais como uma marca de seus espetáculos até os dias atuais.

Ao longo de seu percurso, o Teatro Contemporâneo do Pará tem no grupo *Teatro Cena Aberta* um forte representante de uma forma de prática teatral inovadora que se tornou característica do período, o teatro experimental. Em virtude da atuação precursora do grupo TCA na cena experimental contemporânea da cidade de Belém, podemos levantar a seguinte *problemática*: quais as influências do teatro experimental realizado pelo *Teatro Cena Aberta*, no que tange suas inovações formais, modos de produção teatral e questionamentos socioculturais, na prática teatral dos principais grupos em atuação até o ano de 2010 na cidade de Belém?

Diante do problema formulado, a Linha de Pesquisa a qual o projeto visa filiar-se no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas é a da *História e Historiografia do Teatro*,

pois a pesquisa visa ingressar no estudo de um período específico, o teatro contemporâneo no Pará, no intuito de analisar as influências do teatro experimental realizado pelo *TCA* ao longo deste período – que se estende desde a segunda metade do século XX até os dias atuais. Através deste estudo sincrônico, não pretendemos recorrer à mera narração dos acontecimentos, mas sim visamos a compreensão das práticas teatrais – seu modo de produção, suas formas cênicas, e as temáticas abordadas nos espetáculos – como imersas numa realidade cujas forças contraditórias atuantes são específicas do contexto sócio-histórico vivido.

OBJETIVOS:

GERAL: Analisar as influências do teatro experimental realizado pelo *Teatro Cena Aberta*, no que tange suas inovações formais, modo de produção teatral e questionamentos socioculturais, na prática teatral dos principais grupos em atuação até o ano de 2010 na cidade de Belém.

ESPECÍFICOS:

- a) Verificar o contexto sociocultural da cidade de Belém a partir do início do Teatro Contemporâneo no Pará até o ano de 2010;
- b) Identificar as formas cênicas, modo de produção e temáticas predominantes empregadas nos espetáculos do *Cena Aberta*;
- c) Identificar as formas cênicas, modo de produção e temáticas predominantes empregadas nos principais espetáculos dos grupos em atuação selecionados para a pesquisa.
- d) Averiguar a permanência ou alteração do caráter questionador, bem como das inovações formais e modo de produção teatral, presentes no teatro experimental do *Cena Aberta* em relação aos desenvolvidos pelos grupos selecionados.

JUSTIFICATIVA

A presente pesquisa possui relevância, primeiramente, por contribuir para a desmistificação da prática artística como um mero reflexo das relações sociais gerais, passiva e reprodutora de significados. Williams expõe o caráter potencialmente criador das práticas artísticas afirmando que,

Uma cultura tem dois aspectos: os significados e direções conhecidos, em que seus membros são treinados; e as novas observações e os novos significados, que são apresentados e testados. Esses são os processos ordinários das sociedades humanas e das mentes humanas, e observamos por meio deles a natureza de uma cultura: que é sempre tanto tradicional quanto criativa; que é sempre tanto os mais ordinários significados comuns quanto os mais refinados significados individuais. Usamos a palavra cultura nesses dois sentidos: para designar todo um modo de vida – os significados comuns; e para designar as artes e o aprendizado – os processos especiais de descoberta e esforço criativo. (WILLIAMS apud CEVASCO, 2003: 53)

O *Teatro Cena Aberta*, ao questionar a cultura dominante, chocar o público conservador, e inovar nas formas cênicas apresentadas, é a evidência do exposto por Williams, já que longe de reproduzir os significados já estabelecidos pela sociedade burguesa da época, atuava de forma reflexiva e criadora, produzindo novos sentidos para a experiência vivida, valorizando modos de vida marginalizados pela cultura dominante.

O surgimento da cena experimental no Pará, com a atuação precursora do *TCA*, representou uma ruptura com a forma cênica tradicional praticada até o início do teatro contemporâneo na região; a inauguração de um novo tempo no qual o fazer teatral muda sua forma de apresentação, estabelece novas relações sociais entre os produtores culturais, enfoca temáticas até então não pensadas pela convenção teatral – como a vida cotidiana de travestis, homossexuais e prostitutas, os valores impostos pela Igreja, e o valor da cultura estética (culto ao belo) – e luta politicamente tanto por um fazer teatral livre das amarras da cultura

dominante quanto pela garantia de espaços destinados para a prática teatral¹. Com isso ocorre a corroboração do Teatro como uma atividade humana intrinsecamente política, sendo importante lembrar que

Os que pretendem separar o teatro da política, pretendem conduzir-nos ao erro – e esta é uma atitude política. (...) O teatro é uma arma. Uma arma muito eficiente. Por isso, é necessário lutar por ele. Por isso, as classes dominantes permanentemente tentam apropriar-se do teatro e utilizá-lo como instrumento de dominação. Ao fazê-lo, modificam o próprio conceito do que seja o “teatro”. Mas o teatro pode igualmente ser uma arma de liberação. Para isso é necessário criar as formas teatrais correspondentes. É necessário transformar. (BOAL, 1991:13)

Desta forma, a investigação das influências da configuração inicial deste movimento para as práticas teatrais atuais da cidade de Belém possibilita o entendimento dos caminhos percorridos pela cena experimental ao longo de um único período denominado *teatro contemporâneo*, averiguando as possíveis mudanças que tenham ocorrido em seu caráter político e questionador.

Por outro lado, o registro acadêmico da trajetória do teatro contemporâneo paraense também encontra relevância em duas frentes de expansão. Em primeiro lugar, a expansão dos estudos históricos e historiográficos do teatro brasileiro para o seu período mais recente. E, em segundo lugar, a expansão da área de concentração dos estudos das Artes Cênicas para além do eixo Rio-São Paulo, ampliando os ainda tímidos estudos referentes à produção realizada no norte do país, dentre os quais se destaca a pesquisa realizada por Michele Campos de Miranda (2010) sobre a vida e obra de Luís Otávio Barata em sua dissertação de mestrado – uma das principais fontes bibliográficas a ser utilizada no presente projeto.

Em face do exposto, o estudo do teatro contemporâneo paraense, tomando como objeto de estudo o trabalho do *Teatro Cena Aberta* em diálogo com as produções atuais,

¹ A atuação do TCA, sob liderança de Luís Otávio Barata, foi fundamental junto ao grande movimento organizado pela categoria teatral para a conquista do Teatro Experimental Waldemar Henrique (fundado em 1979), uma vez que o Teatro da Paz se encontrava em reformas desde o final de 1976, deixando os grupos sem espaços adequados para a apresentação de seus espetáculos.

apresenta relevância tanto na investigação e reflexão crítica de seu aspecto formalsocial, quanto no registro acadêmico da especificidade desta prática cênica inserida num tempo histórico.

METODOLOGIA

Como base teórica norteadora da pesquisa, utilizaremos o *Materialismo Cultural* de Raymond Williams, que nos fornece uma concepção marxista atualizada de cultura², uma vez que compreende o mundo das artes dependente dos meios sociais de produção de sentido e, portanto, inextricavelmente vinculado à vida social. Para Raymond Williams, a *cultura* é tanto o modo de vida global de uma sociedade, quanto uma atividade especializada, como no caso das artes; uma prática social que se dá entre pessoas produzindo e reproduzindo significados e valores, que ocorre em situações específicas, podendo variar - e efetivamente varia - em diferentes situações sóciohistóricas (CEVASCO, 2001).

Pertencente à formulação teórica fornecida por Raymond Williams, articularemos conceitos-chave para a resolução da problemática proposta por esta pesquisa. O primeiro deles é o conceito de *Cultura Dominante* (WILLIAMS, 2011) que se refere a um sistema central, de práticas, significados e valores que não são meramente abstratos, mas que são organizados e vividos. Para a maioria dos membros da sociedade mover-se para além desse sistema é uma tarefa muito difícil, mas não se trata, de modo algum, de um sistema estático.

² Por meio da compreensão materialista de cultura, Raymond Williams supera os entraves gerados pela dicotomia base/superestrutura ainda presente em autores como Theodor Adorno e Max Horkheimer (1985) – que chegam a propor a existência de uma arte *autônoma* como solução frente aos avanços da *Indústria Cultural* – e Walter Benjamin (1994) – que afirmava que a superestrutura se modificava mais lentamente que a base econômica, acarretando lentidão nas mudanças referentes aos setores da cultura. Além disso, avança na inegável contribuição de Gramsci e seu conceito de *Hegemonia*, enfatizando não a existência “da hegemonia” ou “de uma hegemonia”, mas propondo um modelo em que a variação das práticas culturais e suas contradições sejam o mote da investigação dos processos de mudança.

O próximo conceito a ser utilizado é o de *Cultura Emergente*, que abrange um conjunto de práticas inovadoras e produtoras de significados estranhos aos produzidos pela cultura dominante. Quão cedo uma prática emergente apareça, quão alerta a cultura dominante estará para tentar realizar o seu *processo de incorporação*, isto é, a reinterpretação, adaptação, ou diluição dos novos significados de modo a não ameacarem o sistema central de práticas (WILLIAMS, 2011).

No que tange as práticas especificamente artísticas, trabalharemos também com o conceito de *Comunidade Formal*. Para Williams (1992), no interior de uma organização social existe um sistema de sinais, convencionalmente utilizados para reconhecer uma prática como artística, que abarcam desde as *condições imediatas de uma prática* – como a ocasião e o lugar – até aqueles que constituem *aspectos internos da prática*, enganosamente vistos como autônomos, mas que são formais e sociais ao mesmo tempo. Segundo o autor, não existe uma *forma cênica única*, mas sim uma *comunidade de formas* específica, pertencente a um dado momento histórico, dentro da qual as *inovações formais* surgidas podem se estender ao ponto de ultrapassar seus limites, dando origem a uma nova forma geral ou a uma especialização cultural, de diversas modalidades e centros de interesse.

Os grupos em atuação selecionados para a pesquisa são: a *In Bust Companhia de Teatro*, a *Usina Contemporânea de Teatro*, a *Companhia de Atores Contemporâneos* e o *Grupo Cuíra*. Dentre estes grupos, selecionados por possuírem uma trajetória artística já bastante consolidada na cidade, dois contam com a participação de ex-integrantes do TCA (a *In Bust Companhia de Teatro* e o *Grupo Cuíra*), o que acreditamos que possa enriquecer o presente estudo.

Na estruturação das fases da pesquisa, visando abranger a realidade sóciohistórica como um todo, tomamos como referência os dizeres de Tania Brandão (2000: 13), que afirma:

a metodologia de pesquisa necessita recorrer a vestígios de múltipla natureza – tanto documentos escritos quanto documentos-imagens ou tridimensionais – além de considerar a visão dos contemporâneos, recorrendo à História Oral, que, neste caso, deve surgir como um método ou técnica e não exatamente como uma disciplina.

Assim sendo, a primeira etapa de nossa pesquisa compreende o levantamento bibliográfico do contexto sociocultural da cidade de Belém a partir do início do Teatro Contemporâneo no Pará até o ano de 2010, utilizando fontes secundárias tais como artigos, dissertações e livros. Tal levantamento “pode ajudar a planificação do trabalho, evitar publicações e certos erros, e representar uma fonte indispensável de informações” (LAKATOS; MARCONI, 2005: 160).

Na segunda etapa, realizar-se-á o levantamento documental das formas cênicas, modo de produção e temáticas predominantes, empregadas tanto pelo *Cena Aberta*, quanto pelos quatro grupos selecionados para o estudo. Faremos uso de fontes primárias tais como jornal, fotografias, gravações, filmes e documentos oficiais. Para Antonio Carlos Will Ludwig (2009), os documentos revelam-se como fontes ricas e estáveis, fundamentando afirmações do pesquisador e complementando informações obtidas por meio de outras técnicas.

A coleta de dados através de entrevistas com integrantes do *TCA* e dos quatro grupos selecionados ocorrerá na terceira etapa da pesquisa. As entrevistas serão registradas por meio de anotações, áudio, vídeo e fotos, podendo ser estruturadas ou não-estruturadas, conforme o informante entrevistado. Para Paul Thompson (1992), a evidência oral vai além da documentação oficial, abrange a vida de pessoas comuns e possibilita a descoberta de fotografias e documentos escritos que, de outro modo, não teriam sido localizados.

Por fim, interpretaremos os dados coletados, buscando desvendar e sistematizar a permanência ou alteração do caráter questionador, bem como das inovações formais e modo de produção teatral, presentes no teatro experimental do *Teatro Cena Aberta* em relação aos desenvolvidos pelos grupos selecionados, atuantes na cidade de Belém até o ano de 2010.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

BRANDÃO, Tania. Metodologia nas pesquisas em artes cênicas no Brasil. **Urdimento**. n. 3, Outubro/2000.

CEVASCO, Maria Elisa. **Dez lições sobre estudos culturais**. São Paulo: Boitempo, 2003.

_____. **Para ler Raymond Williams**. São Paulo: Paz e Terra, 2001

GRUPPI, Luciano. **O conceito de hegemonia**. Rio de Janeiro: Graal, 1978.

JANSEN, Karine. O teatro contemporâneo no Pará: conceitos, memórias e histórias. **Revista Ensaio Geral**. n. 2, v. 1, Belém: ETDUFPA, 2009.

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. **Fundamentos de Metodologia Científica**. São Paulo: Atlas, 2005.

LUDWIG, Antonio Carlos Will. **Fundamentos e prática de metodologia científica**. Petrópolis: Vozes, 2009

MIRANDA, Michele Campos de. **Performance da plenitude e performance da ausência**: vida/obra de Luís Otávio Barata na cena de Belém. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, Programa de Pós-Graduação do Centro de Letras e Artes – CLA, 2010.

_____. Luís Otávio Barata: por uma *cena aberta* e política no Pará. **Revista Ensaio Geral**. n. 2, v. 1, Belém: ETDUFPA, 2009.

PEIXOTO, Fernando. **Teatro em movimento**. São Paulo: Hucitec, 1989.

THOMPSON, Paul. **A voz do passado**: história oral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

_____. **Cultura e Materialismo**. São Paulo: Unesp, 2011.