

TEATRO EM BELÉM DO PARÁ NAS DÉCADAS DE 1970 E 80: GRUPO EXPERIÊNCIA E O REGIONALISMO/NACIONALISMO.

JOSÉ DENIS DE OLIVEIRA BEZERRA
Universidade Federal do Pará
denisletras@yahoo.com.br

Introdução

O presente trabalho tem por objetivo apresentar algumas impressões sobre a produção teatral em Belém do Pará na década de 70 e 80 do século XX. São resultados preliminares do projeto de pesquisa *Teatro em Belém: poéticas, memórias e militâncias (1964-1992)*, desenvolvido pelo Grupo de Pesquisa PERAU – Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia/UFPA/CNPq, o qual pretende analisar os movimentos artísticos teatrais na capital paraense, por meio de grupos de teatro, artistas, obras (dramatúrgicas e/ou encenações), no recorte temporal que corresponde à ditadura civil-militar brasileira, ao período da redemocratização até o impeachment de Fernando Collor.

A partir desses contextos políticos e culturais brasileiros, este artigo quer discutir a relação entre teatro e política, procurando mostrar como o regime militar influenciou modos de pensar e produzir teatro. Nesse universo complexo e extenso, debateremos o tema do Regionalismo/Nacionalismo, no sentido de refletir de que maneira os artistas de teatro de Belém, na década de 1970-80, procuraram pensar, (re) significar os sentidos de Amazônia, como a cultura e o ser paraense foram o ponto de partida para criar obras artísticas. Além disso, pautados nas ideias de Ridenti (2000), entender como ser regional/nacional fez dos artistas de teatro sujeitos de resistência às políticas do Estado militar, que defendia o desenvolvimento da região amazônica, por meio da exploração de seus recursos naturais, criando uma política de exploração de suas riquezas e do povo que habita ou que veio habitar, incentivados pela política migratória.

Para essa análise, aproximaremos alguns trabalhos cênicos do Grupo Experiência, fundado na final da década de 1960, e que vem, desde então, protagonizando essa produção teatral ligada às práticas culturais locais. Ele tomou para seus espetáculos a necessidade de falar da cultura paraense, contudo, precisamos pensar quais os sentidos dessas representações, da escolha em criar a partir da cultura local. Nosso interesse, portanto, é procurar compreender como o regionalismo, no teatro paraense nos anos 70

e 80, representa o lugar de resistência, de (re) significação, de representação ou invenção da Amazônia, seja ela estética, política, etc.

Identidades regionais como lugar de resistência.

Na produção teatral em Belém do Pará dos anos 1960, 70 e 80 um tema salta em nossos olhos: elementos regionais nos palcos. Foi o momento em que o artista local se viu preocupado em falar de suas matrizes identitárias, falar da Amazônia, uma região, historicamente, colocada à margem de muitos processos, vista sempre como lugar não desenvolvido, porém, com uma história importantíssima para se pensar os processos de colonização do que hoje chamamos de Brasil.

A ditadura civil-militar brasileira engendrou vários processos socioculturais que reverberaram na área da cultura. Nesse contexto, as décadas de 1960 e 70 presenciaram um intenso debate cultural brasileiro, impulsionado pelos embates que dominavam a cena política da época. Artistas e intelectuais de esquerda promoveram reflexões e ações que buscavam discutir a construção de uma identidade do povo. Heloísa Buarque de Holanda (1981, p.17) destaca que a produção cultural promovida pela esquerda esteve, tanto no período pré quanto no pós-64, envolta em temas políticos. Isso representou a presença tanto no nível da produção econômica de traços populistas, quanto no desenvolvimento das vanguardas artísticas, de temas como a modernização, a democracia, e o nacionalismo, ao buscar a criação de um espírito que representasse a “fé no povo”. Assim, essas questões estiveram no cerne dos debates, promovendo a informação e delineando a produção de uma arte engajada, participante de um processo imbricado pelo desejo de transformações, que forjou o mito do potencial revolucionário da arte.

Sobre essa atmosfera de disputas, Ridenti (2000), a partir da tese de que no movimento de esquerda brasileira havia um espírito revolucionário estruturado em ideologias românticas, contra o grande capital, afirma que os grupos existentes lutavam por uma cultura na qual as raízes das tradições populares fossem o epicentro de toda movimentação contra as classes dirigentes e conservadoras:

Havia grupos mais românticos que outros, mas todos respiravam e ajudavam a produzir a atmosfera cultural e política do período, impregnada pelas ideias de povo, libertação e identidade nacional – ideias que já vinham de longe na cultura brasileira, mas traziam especialmente a partir dos anos 50 a novidade de serem mesclados com influências esquerda, comunista ou trabalhista.

O romantismo de esquerda não era uma simples volta ao passado, mas também modernizador. Ele buscava no passado elementos para a construção da utopia do futuro. Não era, pois, um romantismo no sentido da perspectiva anticapitalista prisioneira do passado, geradora de uma utopia irrealizável na prática. Tratava-se de romantismo, sim, mas *revolucionário* (RIDENTI, 2000, p. 25).

Nesse momento, artistas e intelectuais de esquerda estavam preocupados, além da defesa por uma arte popular e revolucionária, em definir a categoria *povo*. Em um interessante ensaio, de Nelson Werneck Sodré (1962), sobre o que seria o *povo* no Brasil, o autor defende, procurando situar historicamente, as rela es de poder e a sua defini o, na história do Brasil, por meio de três temas: conceito de Povo, conceito de Povo no Brasil, e Povo e Poder.

Por meio desses três temas norteadores de sua reflexão, a busca pela defini o de *povo* sempre se destaca, com a ênfase na necessidade de compreender, por meio da própria história brasileira, como as rela es de poder, a marginaliza o, e a amplia o dessa categoria se deram. Sem deixar de frisar a importante percep o das massas trabalhadoras e das outras categorias sociais que formavam a sociedade brasileira da década de 1960. Ele afirma que:

Povo, há cem anos, era uma coisa, entre nós; hoje,   outra. Há cem anos, faziam parte do povo grupos, camadas e classes que, hoje, não fazem parte do povo. Uns continuam a existir, a ter um papel, mas deixaram de fazer parte do povo; outros se extinguiram, e por isso deixaram de fazer parte dele; terceiros surgiram mais tarde, e passaram a fazer parte do povo ou não passaram, conforme o papel social que desempenham. O conceito de povo evolui, portanto, muda conforme a sociedade muda. Mas   certo que tais mudanças não são arbitrárias e acidentais; e por isso há sempre critérios justos para se definir o conceito exato de povo em cada fase distinta (SODRÉ, 1962, p. 08).

Esse importante debate revela a preocupa o dos intelectuais de esquerda da época em definir a nova constitui o social brasileira, que irá reverberar na produ o artística, no teatro. Havia uma crença que a arte seria o espaço da conscientiza o das classes trabalhadoras, que deveriam lutar por melhores condi es de trabalho e de vida, nas áreas urbanas e campesinas do país, portanto, englobar as diversas camadas sociais. Ridenti (2000) pontua que:

Foi-se formando uma corrente de opinião difusa em inúmeros segmentos da esquerda, que colocava a necessidade de constituir uma vanguarda realmente revolucionária, que rompesse com o imobilismo e opusesse uma resistência armada   força das armas do governo, avançado decisivamente em dire o   supera o do capitalismo, na constru o de um homem novo, enraizado nas tradi es populares (p. 39).

Esse conceito de arte nacional ligada ao debate sociopolítico brasileiro dos anos 60 e 70, defendido por Ridenti (2000), pode ser contextualizado nas discussões sobre a produção teatral em Belém do Pará, do mesmo período, porque a partir da análise de obras de artistas e grupos locais, percebe-se que a Amazônia tornou-se um tema recorrente.

Um exemplo disso, em se produzir uma arte engajada à questão de valorização da cultura regional, no contexto paraense, que vinha desde a década de 1960, é o dramaturgo Nazareno Tourinho. Em 1968, com outros artistas locais, fundou o grupo TABA, que buscava a valorização regional de suas obras e de seus artistas. Em um manifesto¹, eles apresentam as linhas gerais de seus pensamentos, posicionamentos e pretensões estéticas e políticas.

TABA significa Teatro Adulto de Belém Adulta, e isso significa que, em matéria de arte cênica, acreditamos na maioria cultural desta cidade e tentaremos demonstrá-la.

Tal empreendimento parece presunçoso, porém torna-se absolutamente necessário como sugestão para um movimento que dê início a uma dramaturgia inspirada em nossa realidade social e nossos costumes, nascida dos valores da terra, até então desprezados.

Queremos um teatro paraense, autêntico e característico, que aborde temas paraenses com autores paraenses, diretores paraenses, atores paraenses, cenógrafos paraenses e tudo o mais também paraense. Queremos simplesmente porque achamos que podemos e devemos fazê-lo, não pretendendo com essa revolução depreciar o trabalho dos que pensam de outra maneira. Afinal, estamos no Pará.

Destaca-se, no excerto acima, a pretensão do grupo, em linhas gerais, com ênfase na valorização dos aspectos regionais tanto na escrita dramaturgica, quanto no trabalho dos fazedores teatrais. A produção textual para o teatro deveria versar sobre a realidade amazônica, paraense, por meio da representação dos costumes, dos aspectos da cultura local. Em seguida, continua:

Criar um teatro nosso para ser visto entre nós e se possível apresentado fora daqui como testemunho de progresso é o grande sonho que procuramos materializar, com a ajuda de outros ou apenas com o sacrifício próprio. Um teatro sério e de cunho regional, preocupado com a beleza estética e a informação da verdade, um teatro de aspecto documental e de crítica construtiva, que divirta o povo e o eduque intelectualmente, um teatro livre em sua expressão formal e livre em suas intenções, sem qualquer vínculo de qualquer natureza com qualquer doutrina política mas com direito à opinião.

¹ *Manifesto do TABA*. Belém, 1968. O texto é assinado por Nazareno Tourinho e Cláudio Barradas. Disponível no site Memórias da Dramaturgia Amazônica, projeto de pesquisa coordenado por Bene Martins:

http://dramaturgiaamazonida.ufpa.br/index.php?option=com_content&view=article&id=7&Itemid=8

Essas questões levantadas pelo Manifesto do grupo TABA, nos anos 60, estarão presentes em alguns trabalhos artísticos dos anos seguintes, como o Grupo Experiência. Segundo Geraldo Salles, havia na cena local a predominância pelos textos e autores estrangeiros, algo que seu grupo desejava mudar:

Tinha que ter uma proposta de trabalho, então a proposta como já dizia o nome Experiência, era experimentar... era experimentar e experimentar principalmente um tipo de linguagem teatral voltada para uma realidade brasileira, porque até em então o teatro feito no Brasil, era extremamente colonizado, você só via montagem de Brecht, de autores americanos, de autores franceses e tudo, mas brasileiros tinha o Nelson Rodrigues, e o único teatro que tinha características brasileiras, que tinham autores brasileiros escrevendo, era o teatro nordestino, do Nordeste, de Ariano Suassuna e outros. Então a gente resolveu procurar uma linguagem, fazer uma pesquisa em cima das nossas coisas, procurar uma linguagem amazônica, regional sem ser regionalista, mas que tivesse um cunho universal, aí partimos para uma linha de espetáculos dentro dessa pesquisa².

Percebe-se na no excerto acima que o Grupo Experiência focava seus trabalhos no princípio da experimentação de uma linguagem teatral que colocasse no centro das atenções a cultura brasileira, representada pelos elementos regionais. Não podemos afirmar se o grupo alinhava-se a um movimento de esquerda contra a ditadura, como apontamos, anteriormente, a partir de Ridenti (2000), sobre os artistas engajados diretamente ao regime. Contudo, não podemos deixar de destacar que havia a preocupação em colocar os valores culturais amazônicos em cena, principalmente os relacionados às tradições populares, aos mitos, aos personagens que representassem essa “essência” paraense. Nesse contexto, destaca-se um dos espetáculos do Experiência:

O primeiro espetáculo foi nossa primeira tentativa de um grande sucesso que a gente vem tendo até hoje, a vinte e dois anos a gente já tá com esse espetáculo, é um recorde, é um recorde no Brasil inclusive de permanência, que é o Ver de Ver-o-Peso. Bom, o terceiro espetáculo já com o nome de Grupo Experiência foi o embrião deste Ver de Ver-o-Peso, se chamava Como Cansei de Ver-o-Peso, bom... não é? não tinha o trabalho que esse espetáculo tem e tudo mais, era mais uma revista musical assim em que o Ver-O-Peso era mais como um cartão-postal em cenário de fundo, mas foi legal³.

² GERALDO Sales. Direção de Paulo Santana. Belém: Projeto Memória / UNAMA, s/d. 1 DVD (60 min.).

³ Idem.

Cartaz do Espetáculo Ver de Ver-o-Peso (S/D).



Fonte: Arquivo pessoal de José Leal

É interessante destacar que o Experiência, com seus espetáculos regionalistas, estabeleciam um programa, um “projeto” poético que explorasse a cultura amazônica, não só como mote temático para os espetáculos, mas como o desenvolvimento de uma linguagem, de uma forma de expressão da cultural local, a fim de estabelecer uma conexão com o público, como é possível perceber em a seguir:

O Grupo Experiência, de Belém (PA), ao longo de seus vinte anos de atividades montou e apresentou, com sucesso, mais de cinquenta textos de teatro adulto e infantil, formando uma plateia que não se cansa de aplaudi-lo. É também um dos poucos grupos de teatro do país que mantém um repertório permanente de peças adultas e infantis, podendo apresentá-lo quase simultaneamente.

Uma das principais características do trabalho do Experiência decorre de sua preocupação em pesquisar e trabalhar uma forma de expressão amazônica, que estabelece imediata identificação com o público da região, renovando a linguagem teatral.

Não foi talvez por outra razão que levou o grupo a ser escolhido tantas vezes para participar do Mambembão: 1981, com **Mãe D’água**; em 1982, com **Ver de ver-o-peso**; em 1983, com **Gudibai, pororoca**. E, agora, com **Foi boto, sinhá**. É importante assinalar, todavia, que o grupo paraense não se limita a desenvolver um trabalho regionalista. Basta lembrar que, apenas nos últimos dois anos, arrebatou nada menos que 19 prêmios nacionais com **A terra é azul (O meu guri)**, de Zeno Wilde, e **Dom Chicote Mula Manca**, de Oscar von Phful, nos festivais de teatro de Campina Grande (PB), Ponta Grossa (PR) e Resende (RJ)⁴.

⁴ S/A. *o Grupo*. Informação contida no Programa do Espetáculo *Foi boto, sinhá*, de 1989, apresentado nas cidades de Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília pelo projeto Mambembão da Fundação Nacional de Teatro do Ministério da Cultura. Arquivo Pessoal de José Leal. Material coletado pelo projeto *Memórias do Grupo Experiência de Teatro (1968-1990)*, PIBIC/UFPA (agosto de 2018 a julho de 2019), desenvolvido por Livia Viana de Oliveira, ligado ao Projeto de Pesquisa *Teatro em Belém: poéticas, memórias e militâncias (1964-1992)*, do Grupo de Pesquisa PERAU – Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia/CNPq.

A partir do excerto acima, podemos apontar que na década de 1980, já com uma projeto de linguagem teatral estabelecido, o Experiência investiu em espetáculos que dialogassem com a tradição do imaginário amazônico, desenvolvido a partir da produção dramatúrgica de Edyr Proença, que escrevia de acordo com os princípios poéticos do grupo de experimentar a encenação a partir da cultura paraense, do que se acreditava que fosse aspectos representativos da região amazônica. Outro exemplo que podemos destacar é a peça teatral *Foi boto, sinhá*, que participou do projeto Mambembão da antiga FUNDACEN, em 1989.

Foi boto, sinhá resgata a conhecida lenda do boto e seu poder de sedução no imaginário ribeirinho das vilas e cidades do interior amazônico. A montagem irreverente do Experiência escapa, entretanto, do lugar-comum pela acentuada beleza plástica do espetáculo, obtida com a participação decisiva da iluminação, com as músicas e com a reconhecida força do elenco paraense, que tem como marca registrada a energia entrosada do conjunto.

Edyr Augusto Proença tinha 19 anos quando escreveu o texto, que já foi montado mais de três vezes pelo grupo, sempre com excelente receptividade do público. Foi intenção do diretor Geraldo Sales dar um tratamento irreverente ao tema, dispensado, sempre que possível, o lugar-comum da lenda tão conhecida, segundo a qual o responsável pela gravidez das mulheres ribeirinhas era, invariavelmente, o boto, que, vestido de branco, as emprenhava nas noites de lua cheia. E a plateia é arrebatada por um desfecho inesperado.

Outro componente importantíssimo do espetáculo é a música criada pelo conhecido maestro Waldemar Henrique, que dá um brilho especial ao texto, marcado fortemente por componentes folclóricos, como o carimbo e o lundu, reaproveitando as raízes da cultura popular. Esse efeito se dá graças à associação do Grupo Experiência com o grupo folclórico Os paraoaras⁵.

Cena do espetáculo *Foi boto, sinhá* (1989).



Fonte: Programa do Espetáculo ⁶.

⁵ Idem.

⁶ Idem.

Esses são alguns dos espetáculos que o Experiência desenvolveu durante a década de 1980, na perspectiva da experimentação da linguagem teatral em diálogo com a cultura amazônica. Um ponto a ser destacado é quando, nas fontes apresentadas até aqui, o grupo ressalta que trabalha com o regionalismo sem ser regionalista. Essa preocupação, em nossa análise, representa o antigo dilema que o artista e os grupos que vivem fora dos eixos centrais da produção cultural do Brasil sempre vivenciaram: a busca por um universalismo, que na verdade, na história da arte ocidental, representou sempre a necessidade de estar conectado ao epicentro do poder. Para ser reconhecido, em muitos momentos, é necessário silenciar o particular em nome de um universal, são as relações de poder que se estabelecem.

Além disso, mesmo com todo um reconhecimento do público local, que sempre luta as plateias de seus espetáculos, o Experiência é visto como um grupo menor, por valorizar elementos culturais regionais. Isso sempre me chamou atenção, principalmente porque tal discurso é produzido, na maioria das vezes, por artistas e intelectuais pertencentes a ciclos culturais que valorizam justamente a universalização da cultura. Por isso, como no imaginário local, o grupo Experiência é aquele que valoriza questões locais, a partir de um determinado prisma, ele foi silenciado. Porém, em sua trajetória, como visto nas fontes apresentadas, o grupo experimentou e montou trabalhos de autores nacionais e internacionais.

No entanto, a proposta desse artigo é justamente aproximar a escola do Grupo Experiência pela cultural “regional” de uma leitura sobre o contexto sociocultural das décadas de 1970 e 80, momento em que o Brasil vivenciava a ditadura militar e o processo de redemocratização. Em nossa leitura, desenvolver um teatral regional significou um diálogo com a produção artística nacional, desde os anos 50 e 60, em que muitos intelectuais e artistas de esquerda lutavam por uma arte que colocasse o povo brasileiro, suas tradições, sua gente (operários, a classe trabalhadora do campo e da cidade) como protagonista.

Dessa maneira, acreditamos que a perspectiva de um teatro que valorizasse os aspectos culturais locais dialoga com os interesses e ações do movimento de artistas e intelectuais brasileiros durante a ditadura dos anos 60, 70 e 80, como mostra Ridenti (2000). No campo artístico, em suas diversas linguagens e estéticas, observa-se a presença do debate sobre a construção de uma identidade nacional, de resistência contra

as opressões do sistema político da ditadura: “isso revela sua inserção no eixo político-cultural de esquerda dos anos 60: a questão da identidade nacional e do caráter do povo brasileiro, com o qual os intelectuais e artistas buscavam identificar-se” (RIDENTI, 2000, p. 189).

Por isso, acreditamos que o Grupo Experiência representou, em Belém, o momento em que as artes cênicas brasileiras estabeleceram o diálogo com entre arte e política, durante a ditadura. É evidente que muitos grupos e artistas de teatro não focaram apenas nessas questões, procuram desenvolver seus trabalhos conectados a outros temas, a outras questões. Porém, nosso foco, neste texto, é mostrar essas relações entre a produção teatral de temática e linguagem regional e o contexto sociocultural do Brasil, no referido recorte temporal.

Esse interesse se dá porque o tema do nacionalismo nas artes brasileiras das décadas de 1960 e 70 ajuda a articular leituras sobre o movimento teatral. O propósito, aqui, foi iniciar esse debate, a partir da leitura de alguns trabalhos e princípios do Grupo Experiência, tão importante e que nos possibilita perceber como foi pensada e executada a relação entre teatro e política nesse momento tão difícil da história contemporânea brasileira. Há outras possibilidades de se interpretar essas questões, porque esses aspectos estão presentes nas obras de outros artistas e grupos locais, temas para futuros trabalhos.

Referências.

HOLANDA, Heloísa Buarque. *Impressões de viagem: CPC, Vanguarda e desbunde: 1960/1970*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1981.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

S/A. Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura, redigido em março de 1962. In: HOLANDA, Heloísa Buarque. *Impressões de viagens: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970*. 2 ed. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1981; Anexo I (p.121-144).

SODRÉ, Nelson Werneck. *Quem é o Povo no Brasil? Cadernos do Povo Brasileiro – 2*. Diretores: Álvaro Vieira Pinto e Ênio Silveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962.

TOURINHO, Nazareno; BARRADAS, Cláudio. *Manifesto do TABA*. Belém, 1968.
Disponível no site Memórias da Dramaturgia Amazônica:
http://dramaturgiaamazonida.ufpa.br/index.php?option=com_content&view=article&id=7&Itemid=8

GERALDO, Sales. Direção de Paulo Santana. Belém: Projeto Memória / UNAMA, s/d.
1 DVD (60 min.).