



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
NÚCLEO TRANSDISCIPLINAR DE EDUCAÇÃO BÁSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO NA AMAZÔNIA
ASSOCIAÇÃO PLENA DE REDE – EDUCANORTE

Paulo Ricardo Silva do Nascimento

**EDUCAÇÃO MENOR EM ACONTECIMENTOS CONVIVIAIS COM TEATRO NO
CASARÃO DO BONECO, EM BELÉM DO PARÁ.**

Belém-PA
2024

Paulo Ricardo Silva do Nascimento

EDUCAÇÃO MENOR EM ACONTECIMENTOS CONVIVIAIS COM TEATRO NO
CASARÃO DO BONECO, EM BELÉM DO PARÁ.

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação na Amazônia – EDUCANORTE, Universidade Federal do Pará, como requisito à obtenção do título de Doutor.

Área de concentração: Educação.

Orientador: Prof. Dr. José Valdinei Albuquerque Miranda

Linha de Pesquisa: Saberes, Linguagem e Educação.

Belém-PA
2024

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD Sistema de Bibliotecas da
Universidade Federal do Pará
Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

N244e Nascimento, Paulo Ricardo Silva do.

Educação menor em acontecimentos conviviais com teatro no Casarão do Boneco, em Belém do Pará. / Paulo Ricardo Silva do Nascimento. — 2024.
xi, 126 f. : il. color.

Orientador(a): Prof. Dr. José Valdinei Albuquerque Miranda
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Pará, Núcleo de Estudos Transdisciplinares em Educação Básica, Programa de Pós-Graduação em Educação na Amazônia, Belém, 2024.

1. Educação menor. 2. Acontecimento convivial. 3. Teatro menor. 4. Micropolítica. 5. Casarão do Boneco. I. Título.

CDD 370

Paulo Ricardo Silva do Nascimento

EDUCAÇÃO MENOR EM ACONTECIMENTOS CONVIVIAIS COM TEATRO NO CASARÃO DO BONECO, EM BELÉM DO PARÁ.

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação na Amazônia (PGEDA), Polo Belém, da Universidade Federal do Pará (UFPA), como requisito para a obtenção do título do Doutor em Educação na Amazônia.

Banca Examinadora:



Documento assinado digitalmente

JOSE VALDINEI ALBUQUERQUE MIRANDA

Data: 09/09/2024 13:03:27-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. José Valdinei Albuquerque Miranda

Orientador do trabalho e Presidente da Banca – PGEDA/UFPA



Documento assinado digitalmente

GILCILENE DIAS DA COSTA

Data: 09/09/2024 13:10:05-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profa. Dra. Gilcilene Dias da Costa

Examinadora-Interna-PGEDA/UFPA



Documento assinado digitalmente

LEILA ADRIANA BAPTAGLIN

Data: 16/09/2024 14:59:42-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profa. Dra. Leila Adriana Baptaglin

Examinadora- Interna-PGEDA-UFRR



Documento assinado digitalmente

HELOISA MARINA DA SILVA

Data: 13/09/2024 22:51:58-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profa. Dra. Heloisa Marina da Silva

Examinadora-Externa-PPG-UFGM



Documento assinado digitalmente

GILBERTO ICLE

Data: 16/09/2024 13:35:16-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Gilberto Icle

Examinador- Externo -PPGEDU-UFRGS

Aprovação em 29 de agosto de 2024

Esta escrita é dedicada à Adriana Cruz, ao Anibal Pacha e à Cristina Costa, que confluente em compartilhas, seguimos na aventura grupal de espalhar teatro com bonecos.

AGRADECIMENTOS

Inaê Albuquerque, Dandara Nobre de Oliveira, Iris Cruz (filhas), Regina Coeli Nascimento (mãe), Edson Ronaldo, Valéria Andrade, Sônia Nascimento, Pedro Henrique Cordeiro, Luciana Esquerdo, que vibraram comigo.

Nanan Falcão, Mayara Cohen, pelos olhares de mães estarem na tese.

Andrea Rocha, Thiago Ferradaes, Fafá Sobrinho, Maridete Daybes, Cincinato Júnior, Leonel Ferreira, Marcelo Brito, Charles Monteiro, Del Gonzaga, José Arnaud, Karla Pessoa, Diego Vattos, Alessandra Pinheiro (Projeto Brincando, Criando e Aprendendo), Ana Marceliano, Ruber Sarmento, Rodolpho Sanchez, Ester Sá, Antônio do Rosário, Romana Melo, Cris Rodrigues, Rita Melém, Fernandu Sarmento, que fizeram as edições do Amostrai de 2023.

André Mardock, Vitória Tavares, Uirandê Mendonça, que produziram algumas imagens que estão aqui.

Hérica Fernandes, Paola Reyes, que compreenderam a minha necessidade de tempo e de dinheiro.

Valdinei Albuquerque, Gilcilene Dias, Heloísa Marina, Gilberto Icle, Leila Baptaglin, pelas leituras e qualificação do trabalho final.

Telma Sampaio, pelo PGEDA / NEB / UFPA.

Não tenho dúvida de que a *confluência* é a energia que está nos movendo para o compartilhamento, para o reconhecimento, para o respeito. Um rio não deixa de ser um rio porque conflui com outro rio, ao contrário, ele passa a ser ele mesmo e outros rios, ele se fortalece. Quando a gente confluencia, a gente não deixa de ser a gente, a gente passa a ser a gente e outra gente – a gente rende. A confluência é uma força que rende, que aumenta, que amplia. Essa é a medida. (Bispo dos Santos, 2024, p. 15)

RESUMO

Neste trabalho de tese, evidenciamos uma educação menor existindo nos acontecimentos conviviais produzidos em experiências artísticas realizadas pelo espaço coletivo de artes cênicas Casarão do Boneco, em Belém do Pará. Tratamos do evento Amostrái, um dos seus movimentos periódicos, mas focando as edições de 2023, e observamos 'O Café da Dona Pereira, um experimento cênico criado em oficinas de formação por meio de um Projeto de Extensão da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará, em 2022. Experiências que são discutidas aqui em um âmbito de deslocamentos do conceito de "Literatura Menor", apresentado com Gilles Deleuze e Felix Guattari (1975), em conjugação com Teatro e Educação no nível do convívio mediado pela obra teatral, potencializado pela partilha como princípio político. Um *teatro menor*, argumentado com Heloisa Marina (2017), quando atravessa a perspectiva do acontecimento, aponta um viés formador, educacional, uma *educação menor*, pensada com Silvio Gallo (2008), onde o ato político se evidencia na insistência em um estado de comprometimento com as transformações no que está estabelecido, com a singularização, com valores libertários, com a alegria coletiva. Olhamos para esta experiência como *acontecimentos conviviais* (Jorge Dubatti, 2016) e os entendemos como vias de trânsito dessas micropolíticas, que vão por dentro do que se cria e expõe como cena, nas maneiras de teatros traduzidos em convivências, no tempo do embaralhamento do ficcional com o "ao vivo", na presentificação como argamassa na construção dramatúrgica e nas conversas fiadas em devires e realidades. Encontramos confabulações relacionais de modos de ver mundos, possibilitando partilhas e vínculos sociais, donde se dispara devires minoritários com teatro e provocam-se rebeldias afetivas, vislumbres revoltosos de outros futuros possíveis por vias de uma educação menor.

Palavras-chave: Educação Menor. Acontecimento convivial. Teatro Menor. Micropolítica. Casarão do Boneco.

RESUMEN

En este trabajo de tesis, evidenciamos una educación menor existente en los eventos convivenciales producidos en experiencias artísticas realizadas por el espacio colectivo de artes escénicas Casarão do Boneco, en Belém do Pará. Abordamos el evento Amostrai, uno de sus movimientos periódicos, pero centrándonos en las ediciones de 2023, y observamos 'O Café da Dona Pereira, un experimento escénico creado en talleres de formación a través de un Proyecto de Extensión de la Escuela de Teatro y Danza de la Universidad Federal de Pará, en 2022. Experiencias que aquí se discuten en un contexto de desplazamientos del concepto de "Literatura Menor". presentado con Gilles Deleuze y Felix Guattari (1975), en conjunto con Teatro y Educación en el nivel de convivencia mediada por el trabajo teatral, potenciada por el compartir como principio político. Un teatro menor, argumentado con Heloisa Marina (2017), al cruzar la perspectiva del acontecimiento, apunta a un sesgo formativo, educativo, una educación menor, pensada con Silvio Gallo (2008), donde el acto político se evidencia en la insistencia en un estado de compromiso con las transformaciones de lo establecido, con la singularización, con los valores libertarios, con la alegría colectiva. Miramos esta experiencia como acontecimientos convivenciales (Jorge Dubatti, 2016) y los entendemos como vías de tránsito de estas micropolíticas, que van dentro de lo creado y expuesto como escena, en los modos de los teatros traducidos en convivencia, en el tiempo de el barajar de lo ficticio con lo "vivo", en la presentificación como argamasa en la construcción dramaturgica y en la pequeña charla sobre devenires y realidades. Encontramos confabulaciones relacionales de maneras de ver mundos, posibilitando el compartir y los vínculos sociales, a partir de las cuales se desencadenan con el teatro devenires minoritarios y se provocan rebeliones emocionales, vislumbres rebeldes de otros futuros posibles a través de una educación menor.

Palabras clave: Educación Menor. Acontecimiento Convivial. Teatro Menor. Micropolítica.

ABSTRACT

In this thesis work, we highlight a minor education existing in the convivial events produced in artistic experiences carried out by the collective performing arts space Casarão do Boneco, in Belém do Pará. We address the event Amostrái, one of its periodic movements, but focusing on the 2023 editions, and we observe 'O Café da Dona Pereira, a scenic experiment created in training workshops through an Extension Project of the School of Theater and Dance of the Federal University of Pará, in 2022. Experiences that are discussed here in a context of displacements of the concept of "Minor Literature", presented by Gilles Deleuze and Felix Guattari (1975), in conjunction with Theater and Education at the level of conviviality mediated by the theatrical work, enhanced by sharing as a political principle. A minor theater, argued with Heloisa Marina (2017), when it crosses the perspective of the event, points to a formative, educational bias, a minor education, thought with Silvio Gallo (2008), where the political act is evident in the insistence on a state of commitment to transformations in what is established, with singularization, with libertarian values, with collective joy. We look at this experience as convivial events (Jorge Dubatti, 2016) and understand them as transit routes of these micropolitics, which go within what is created and exposed as a scene, in the ways of theaters translated into coexistences, in the time of the shuffling of the fictional with the "live", in the presentification as mortar in the dramaturgical construction and in the idle chatter in becomings and realities. We find relational confabulations of ways of seeing worlds, enabling sharing and social bonds, from which minority becomings are triggered with theater and affective rebellions are provoked, revolting glimpses of other possible futures through a minor education.

Keywords: Minor Education. Convivial event. Minor Theater. Micropolitics. Casarão do Boneco.

Sumário

COMEÇO.....	1
PERCURSOS, AFETAÇÕES, INQUIETAÇÕES.....	2
Um teatreiro-professor entre salas de aulas e salas de oficinas.....	4
Indícios de uma “micropolítica da percepção, da afecção, da conversa”.....	13
Entre o teatro e a educação trama-se uma tese.....	18
MEIO.....	22
CULTURAS COLETIVAS DE ARTES TEATRAIS.....	23
Do In Bust ao primeiro plantio.....	25
Fio de Pão – teatro COM boneco.....	32
Casarão do Boneco.....	39
EDUCAÇÃO MENOR EM ACONTECIMENTOS CONVIVIAIS COM TEATRO.....	51
Um teatro menor.....	52
Teatro como acontecimento convivial.....	58
Educação Menor.....	62
Minorações nos acontecimentos conviviais.....	70
AMOSTRAÍ – ARTE COMPARTILHADA COM A CIDADE.....	76
(In)Concluindo.....	103
COMEÇO DE NOVO.....	106
O DEVIR-CASAMATINTA DO CASARÃO.....	107
O projeto <i>REMATINTAS</i>	113
Dona Pereira, O Café.....	117
REFERÊNCIAS.....	122

COMEÇO

*“Nós, caminhando pelos penhascos,
atingimos o equilíbrio das planícies.
Nós, nadando contra as marés,
atingimos a força dos mares.
Nós, edificando nos lamaçais,
atingimos a firmeza dos lajeiros.
Nós, habitando nos rincões,
atingimos a proximidade da redondeza.
Nós somos o começo, o meio e o começo.
Existiremos sempre,
sorrindo nas tristezas
para festejar a vinda das alegrias.
Nossas trajetórias nos movem,
Nossa ancestralidade nos guia.”
(Nêgo Bispo, 2018)*

PERCURSOS, AFETAÇÕES, INQUIETAÇÕES

No teatro, vive-se com os outros: estabelecem-se vínculos compartilhados e vínculos vicários que multiplicam a afetação grupal. (DUBATTI, 2016)

No encontro desta tese vamos estabelecer algum tipo de vínculo nesta relação de escritor e leitora/leitor, mas não este que o teatro proporciona e solicita. Se já estivestes em algum acontecimento com teatro, certamente sabes a diferença. Se nunca tivestes a chance ou vontade de estar em um acontecimento desses, te previno que este texto seja, certamente, mais interessante se a experiência teatral já estiver em ti.

Penso que seja interessante saber que atuo em Teatro desde 1984, comecei no 1º ano do 2º grau do colégio. Sou bem mais uma pessoa de Teatro, muito mais do que qualquer outra das minhas atividades. Foi a vivência em teatro que, no início das minhas experiências profissionais, pôs em vida o meu ser professor. Nos últimos anos, porém, após a licenciatura em teatro (2014) e o mestrado em artes (2018), me aproximei da função de professor de teatro, mas, mais apoderado desta atuação da educação na arte (ou da arte na educação), procurando vivenciar e pensar as relações que estabelecem entre si nessas experiências.

No entanto, não veio exatamente daí as afetações e comichões para a construção desta pesquisa. Essas são as borbulhas da fervura que viriam a inquietar meu pensamento. O disparador para muitas interrogações foi o contexto político e social vivenciado no Brasil, especialmente a eleição para presidência da república, de 2018, quando o povo brasileiro elegeu um (sem)projeto anunciado de destruição e genocídio, colocado no poder executivo federal em pleito ocorrido em pleno golpe, descaradamente desferido em forma de um Impeachment contra uma mulher por uma corja de traidores corruptos não somente da extrema direita fascista no Brasil. Para mim, não estávamos percebendo algo. Talvez ainda não estejamos. Porém, aquilo me remetia a pensar as nossas falhas, e falhamos,

continuamos falhando. Falhamos como artistas, como grupo de um tipo de arte mais popular, como espalhadores de poesia, como artistas-educadores, como professores, como militantes das igualdades sociais e contra as injustiças. Foi nesse momento que a mente ferveu, desestruturou o coração, o estômago ficou ácido e todas as células se revoltaram por respostas, mas só havia interrogações e o fascismo à frente.

Invocando paradigmas éticos, gostaria principalmente de sublinhar a responsabilidade e o necessário “engajamento” não somente dos operadores “psi”, mas de todos aqueles que estão em posição de intervir nas instâncias psíquicas individuais e coletivas (através da educação, saúde, cultura, esporte, arte, mídia, moda etc.). É eticamente insustentável se abrigar, como tão frequentemente fazem tais operadores, atrás de uma neutralidade transferencial pretensamente fundada sobre um controle do inconsciente e um *corpus* científico. (Guattari, 2012, p. 21)

Guattari dá bem o tom das responsabilidades. Não que esteja dizendo que a escolha do país por um projeto fascista de poder tenha sido mera responsabilidade de tais operadores “psi”, muito menos, inclusive, de artistas de teatro com bonecos, que se metem, vez em quando, a professores. Sem ingenuidades (ou com poucas) sobre tudo o que opera nas escolhas políticas e econômicas de um país na dimensão do Brasil. Mas, ainda assim, a falha que me fervilhou o raciocínio estava nesse lugar da responsabilidade, onde o meu fazer profissional ético e estético alcança o que desejo e quero como futuro. Tal qual uma oficina de teatro seja capaz de determinar a vida de alguém, uma apresentação de espetáculo pode atingir tal feito. Assim como um professor pode influenciar uma geração de alunos e colegas de trabalho de uma escola, desconfio que um grupo de teatro, ou um espaço de cultura teatral, com atividade ininterrupta possa fazer o mesmo com outros artistas do seu entorno e com o público frequente. Isso provoca, faz agir uma necessidade de experimentar as perspectivas pedagógicas do teatro, da arte, como atuante de cena, como diretor de teatro e como produtor do acontecimento cênico.

Em poucas páginas, buscando estabelecer mais vínculos e para ir ajustando o ponto de vista, te conduzo por algumas das minhas experiências como professor, talvez para dizer dessa intromissão de um teatrista nas artes da educação, para em seguida tomarmos o rumo mais direto do problema de pesquisa que será tratado nesta tese.

Um teatreiro-professor entre salas de aulas e salas de oficinas.

Início fazendo uma diferenciação entre *salas de aulas* e *salas de oficinas*, que estabeleci na minha prática. Não que uma não possa ser a outra, apenas colocando uma diferença entre as possibilidades de atividades que mais cabem em cada uma delas. Para as salas de aula, fui como professor de artes e de educação artística, em escolas particulares, em Belém. Tinha que dar conta dos conteúdos das outras expressões, além do teatro, para cumprir com os conteúdos anuais. Trabalhei em muitas turmas em cada uma das escolas, no formato tecnicista, de 50 minutos de tempo de atividade, com muitos alunos, em ambientes apertados e com muitas carteiras enfileiradas e avaliações quantitativas. Não me¹ adaptei a este formato. Os entraves, por não haver, na época, nas escolas em que trabalhei, um lugar para praticar a arte, me deram repreensões por fazer barulho, por sujar a escola, até ser tachado de agitador de alunos, me levaram à demissão em todas elas. Sei que ainda hoje é assim.

A escola vai gradativamente retirando dos programas o aspecto lúdico que deveria estar sempre presente no processo educativo, e, com isso, as atividades que envolvem a expressão artística, a atividade corporal e até mesmo a experiência estética vão tomando os últimos lugares na escala de prioridades dentro dos currículos. (Koudela e Almeida Junior, 2015, p.185)

Em atividades no formato de oficinas, entendi que uma ou outra escola estava mais aberta às atividades de vivências estéticas e práticas artísticas. Tive algumas experiências também em escolas públicas e não foi diferente. Essas escolas são exceções à regra. Porém, uma das experiências em escola foi totalmente marcante e definidora de procedimentos. Era uma escola conveniada à Secretaria Estadual de Educação e dispunha de 40% (se não me falha a memória)

¹ Já percebes que está escrito na primeira pessoa. O propósito aqui é de aproximação com quem lê, já que o trabalho trata de convívio e de presentificação.

das vagas para a rede pública. Esta experiência também ajudou a me afastar um tanto da sala de aula, no molde citado antes. Por outro lado, me aproximou o mesmo tanto das salas de oficinas. Uma escola que era conduzida a partir da perspectiva educacional de Maria Montessori: O Centro Educacional Arapitanga.

Essa escola me assegurou que as sabedorias e os conhecimentos sempre estão nas pessoas (com as devidas nuances relacionadas às características da pessoa, como a idade, condição física, econômica, social, gênero etc.), são partes de qualquer ser inteligente e todos são. Lá entendi que qualquer indivíduo é capaz de produzir conhecimento, de conduzir descobertas de novos conhecimentos. Entendi que entre professor/a e aluno/a há apenas a disponibilidade de, no convívio, no encontro cotidiano, compartilhar saberes e se deixar absorver outros tantos, e isso pode até acontecer entre alunos sem a interferência direta do professor, desde que a condução pedagógica, a via docente, estimule a autonomia e atribua a responsabilidade pela formação de si e do outro também ao aluno.

As salas eram ambientes de trabalho, organizadas por tipos de conhecimentos (linguagem, matemática, ciências, artes etc.), com uma boa diversidade de materiais didáticos. As turmas, chamávamos de agrupadas, que eram organizações por faixa etária, e cada aluno passava dois anos em cada agrupada. Os alunos tinham agenda semanal e diária, relacionadas ao conteúdo que precisavam acessar e eram responsáveis por cumprirem suas cargas horárias, desde que passassem ao menos em três ambientes de trabalho, no máximo quatro, e ainda pudessem usufruir de tempo para o lanche e para o convívio na área externa. Era comum ver alunos que já haviam contatado tal conteúdo apresentando o mesmo para alunos que contatavam pela primeira vez ou que ainda não tinham elaborado o assunto, ensinavam o uso de materiais didáticos, compartilhavam experiências, debatiam espontaneamente. Tivemos, por exemplo, um aluno que entrou na escola aos 32 anos e, por isso, foi agrupado com os alunos mais velhos, que eram os adolescentes de 14 a 16 anos. Mas, como ele não era alfabetizado, precisava cumprir alguns horários com a 1ª Agrupada, das crianças pequenas, onde trabalhavam as alfabetizadoras. Pela dinâmica da escola, praticamente, podemos dizer que ele foi alfabetizado pelas crianças menores. Até hoje, me sinto atualizando práticas de docência a partir da experiência naquela escola.

No Arapitanga, em uma oficina de teatro com alunos e professores, fizemos um exercício de montagem de espetáculo, que passou pelos jogos teatrais, pequenas elaborações e composições de personagens e construção das cenas, até uma pequena temporada de apresentações na escola. Partimos de **Romeu e Julieta**, de Shakespeare, de maneira fixada no texto, apesar de algumas pequenas adaptações, e de uma construção de cena sem rebuscamentos técnicos de som ou de luz, mas, cuja encenação se deslocava pelos ambientes da escola, ou seja, não era um formato mais comum de teatro, como em palco italiano ou em arena. Esta experiência desdobrou na criação de um grupo de teatro, extraescola, majoritariamente formado por adolescentes - alguns que já estavam na encenação e outros por eles convidados. O grupo, Trupe Serelepe, fez uma nova montagem de Romeu e Julieta, com texto completamente alterado por David Matos², tomado de tramoias, pirraças e brincadeiras. Ele e eu dirigimos **Romeu e Julieta?** (1994), a primeira montagem da Trupe. Palhaços adolescentes, em fases de apaixonamentos, se aproveitam da história clássica para namorar. Dessa vez, além de rever as práticas do trabalho anterior, acrescentou-se treino de palhaçaria. A encenação foi feita em formato de arena, com movimentos de iluminação e sonoplastia, fora o trabalho de figurino. O espetáculo fez vida e o grupo existiu por alguns anos e, mesmo quando se desfez, alguns integrantes permaneceram na arte, estão até hoje. Esta foi a minha primeira experiência de montagem de um espetáculo teatral em ambiente escolar e pedagógico. Nada demais, se não afetasse a definição da vida de algumas daquelas pessoas. E isso acontecendo a partir de uma escola (porque aquela escola era parte do processo e, claro, apoiou).

Koudela e Almeida apontam possibilidades de interação e desenvolvimento entre teatro e educação.

Teatro e educação são áreas de conhecimentos distintos, cada qual com as suas singularidades e peculiaridades. No imbricamento entre esses campos do saber encontramos diversas possibilidades de interação e

² Luiz Evandro da Costa Passos, de batismo, David Matos é uma pessoa de teatro. Graduado em Comunicação Social - Publicidade e Propaganda - pela Faculdade de Estudos Avançados do Pará (FEAPA), em 2018. Experiência profissional na área de artes, com ênfase em Direção Teatral, Iluminação, Dramaturgismo, Teatro de Bonecos e Roteirista, Criador de Voz e Manipulador de Bonecos para TV. (Plataforma Lattes)

desenvolvimento de atividades comuns, por exemplo, no ambiente institucional do ensino fundamental, médio e superior, no âmbito da ação cultural e na formação artística. (Koudela e Almeida Junior, 2015, p.176)

São ações educativas comuns e opções para se continuar no compartilhamento de aprendizados com o teatro, nos diversos níveis e modalidades, nos ambientes institucionais de educação e de cultura artística, mas também em ambientes alternativos (centros comunitários, bibliotecas de bairros, livrarias, etc.) e mesmo no exercício da realização de ações culturais, como falaremos adiante.

Nesta época, da vivência nas escolas, comecei a experimentar as salas de oficinas, fui mais explicitamente como professor de teatro. Conduzi algumas oficinas: de “iniciação ao teatro”, de “teatro com bonecos”, de “improvisação”, etc., principalmente em espaços e instituições públicas de arte (teatros, fundações e institutos de cultura) e de educação (escolas, bibliotecas públicas) e para públicos diferentes. Em atividades mais direcionadas ao conhecimento específico, em espaços mais amplos e/ou sem movelaria, com menos participantes-alunos que nas salas de aula, mas com cargas horárias nem sempre adequadas, o que limita as possibilidades para resultados cênicos. Atuando nessas práticas formativas, não tanto como um professor e seus alunos, bem mais como um teatreiro-professor e um elenco de teatreiros-alunos, em situação de convívio provocado pelo aprendizado mútuo, que produz múltiplos efeitos formativos.

Nas oficinas, as experiências mais definitivas foram algumas das que realizei com o In Bust Teatro com Bonecos, em projetos do grupo. O In Bust é o grupo de teatro em que atuo desde 1996 e sobre o qual falaremos bastante neste texto. Adiante, apresento-o com mais detalhes, pois será parte do próximo capítulo. Por ora, citarei brevemente algumas oficinas muito relevantes realizadas em grupo.

No projeto **Olho de Peixe Boto**, realizado em parceria com a Fundação Curro Velho³ e o teatro Waldemar Henrique⁴, foram 90 dias intensos, 4 horas por dia, com 30 alunos já com iniciação teatral. Todos passaram pelas etapas de preparação de atores, de confecção dos bonecos, cenários e adereços de cena, para que um mês de temporada acontecesse no teatro. O final da fase de confecção entremeava com o início da fase de ensaios, para que os últimos ajustes de ateliê acontecessem e, finalmente, os ensaios entrassem em bom ritmo. Na última etapa da oficina, todos estavam em alguma função para as apresentações do espetáculo resultado, em cena como atriz/ator/ manipuladores de bonecos ou em funções mais técnicas, como a contrarregragem, iluminação, operação de sonoplastia, manutenção dos objetos de cena. Na encenação, a arquibancada, que formava a plateia, uniu o chão ao mezanino do teatro. O rio subia e descia por ali, transformando o palco em maré ou em fundo de rio. O público era convidado a fazer parte das cenas manipulando os bonecos bichos aquáticos e o tecido-rio. No último final de semana daquela temporada, a equipe de artistas-professores se retirou e os alunos assumiram toda a produção, desde a organização dos objetos para as apresentações até o fechamento dos borderôs, tomando para si a responsabilidade para com o uso do teatro Waldemar Henrique. Formação que passou por quase todos os pontos da cadeia produtiva do teatro. Desta oficina, surgiram três grupos, um deles, Grupo Lama, ainda em atividade.

Desses projetos de oficinas de montagem, que trabalhamos com a In Bust e para os quais dou devida importância na minha formação como professor de teatro, dois foram para grupos que já existiam. Um, pelo programa Cena Interior, da

³ Hoje chama NÚCLEO DE OFICINAS CURRO VELHO, voltado prioritariamente para um público de estudantes de escola pública, populações de baixa renda e comunidades tradicionais – quilombolas, indígenas, e ribeirinhas, alcança um atendimento médio de 12.500 pessoas/ano, dispondo de vários espaços, tais como: a Biblioteca “Carmen Souza”, a Praça da Beira, um teatro de arena e uma lojinha de produtos oriundos das oficinas. Mantém um ciclo de oficinas de iniciação em arte e ofício em diferentes linguagens – artes visuais, música, artes cênicas, e cursos de capacitação no Núcleo de Práticas de Ofício e Produção, possibilitando qualificar jovens e adultos para oportunidades de emprego e renda. Além disso, uma diversificada programação cultural mediante a realização de espetáculos cênicos e musicais, exposições, palestras, rodas de conversa e debates. (<https://www.fcp.pa.gov.br/espacos-culturais/67/o-curro-velho>)

⁴ Criado oficialmente em 17 de setembro de 1979, em meio a um ato público. Sendo resultado de uma grande mobilização política da classe artística, sobretudo de autores, atores e técnicos teatrais, onde a reivindicação maior era a disponibilização de um espaço alternativo, com a marca do experimentalismo, da inovação, o que não era adequado num teatro como o Teatro da Paz,

Secretaria de Cultura do Pará, cujo intuito era fortalecer o movimento teatral em municípios do interior do estado. Para o In Bust, a tarefa foi em Igarapé-Açu, município do nordeste paraense, a cerca de 100 km de Belém, numa parceria com um grupo de lá, o Circo Imaginário. Este processo, aberto para a comunidade em geral, durou 5 meses e foi dividido em oficinas menores que se encerravam em si (Dramaturgia, figurino, confecção de bonecos, jogos teatrais, produção, montagem), mas cujo foco estava no espetáculo final, assim, quem estivesse interessado poderia participar de uma ou mais oficinas, mesmo se não fosse do grupo. No entanto, a responsabilidade da montagem estava com o grupo local, com orientação permanente do In Bust. O espetáculo, uma adaptação de uma peça de Martins Pena, estreou naquela cidade, fez circulação pelos seus bairros e por municípios próximos, apresentou em Belém, ficou no repertório do Circo Imaginário por algum tempo.

O outro projeto veio por uma ONG parceira, a Bicho D'água, que incluiu o In Bust em um dos seus projetos de formação de jovens monitores (adolescentes) para o cuidado com mamíferos aquáticos na região do Marajó. A proposta era para que este grupo em formação produzisse uma encenação falando do tema para ser apresentado nas ações de monitoramento. As oficinas aconteceram no município de Soure, que fica entre às margens da baía do Marajó e do rio Paracauari, onde está a sede do Bicho D'água, mas o projeto de monitoramento envolvia outros municípios. A estrutura metodológica foi muito semelhante ao que aconteceu em Igarapé-açu, com a diferença de que queríamos que a encenação envolvesse alguma história fantástica do local. Assim, o processo iniciou com uma roda em volta da fogueira, envolvendo os adolescentes, seus parentes mais velhos, mestras e mestres da cultura local, a contar causos acontecidos por lá, quase todos com algum evento fantástico ou algum fato curioso. Nos intervalos das histórias, o carimbó provocava as memórias. Algumas das histórias, escolhidas pelos monitores, foram base para uma oficina de construção do texto para o espetáculo que íamos montar, e todas as oficinas se moldaram a partir deste ponto. O espetáculo foi ensaiado e encenado no anfiteatro municipal, na orla de Soure, e depois circulou, já sem nossa interferência, como era para ser.

Destas experiências, quero destacar um grupo flutuante de participantes nas atividades, além do grupo permanente de trabalho (o Circo Imaginário e a equipe de monitores do Bicho D'água), como uma presença que interfere no resultado, mas não conhece todo o processo e, mesmo assim, sai com aprendizados em determinada área do fazer teatral. Alunos inscritos não para fazer o todo, mas para o aprendizado das partes como ofício, em uma ou outra oficina apenas, mas cujo resultado estava diretamente relacionado com o espetáculo apresentado. Um processo único de formação em teatro, numa oficina de montagem de espetáculo, que possibilita níveis variados de aprofundamento de aprendizado, a partir da disponibilidade e necessidade do participante.

Os participantes, o público a que se destinam as oficinas, também definem as práticas. Então, relevo aqui oficinas ministradas para docentes. Em uma delas trabalhamos com professoras e professores de três escolas de ensino fundamental e médio do município de Benevides, na região metropolitana de Belém, que chamamos de **Para Criar e Crescer**. Neste projeto queríamos que o teatro com bonecos fosse praticado nas escolas pelos alunos, mas conduzido por professoras e professores daquelas escolas, e que, de preferência, não fosse (apenas) o(a) professor(a) de artes. Que fosse um recurso didático, uma prática pedagógica, mas como linguagem atrelada ao conteúdo da disciplina ou a temas geradores do plano pedagógico da escola.

O In Bust conduziu de forma bem didática uma oficina de montagem por todos os pontos da criação de pequenas cenas de teatro com bonecos, com as professoras e professores. Fez uma imersão com as participantes no Casarão do Boneco, na época sede do grupo, em um período de recesso do calendário escolar. No retorno das aulas, estes professores fizeram uma seleção entre seus alunos e, com nosso auxílio, conduziram uma montagem para ser apresentada ao final daquele semestre. Os resultados estrearam nas próprias escolas para a comunidade, depois foram apresentados no evento de encerramento do projeto, em um grande auditório, lotado, no Centro Cultural de Formação Cristã, parceiro do projeto, e ainda circularam entre as escolas do município. Soubemos que no ano seguinte outras encenações aconteceram nas escolas.

Considero também uma experiência definidora de práticas, uma oficina de Teatro com Bonecos, como atividade extracurricular para Plano Nacional de Formação de Professores da Educação Básica, O PARFOR, no município de Gurupá, à beira do rio Amazonas, na região do Marajó mais próxima do estado do Amapá. Esta, não com o In Bust, mas com todo o aprendizado de lá, e já como professor de teatro licenciado pela Escola de Teatro e Dança da UFPA. O PARFOR é intenso, professoras e professores como alunos o dia inteiro em sala de aula, cumprindo cargas horárias semestrais em uma semana. Estas mesmas pessoas chegavam muito cansadas para mais 4 horas de oficina à noite. Como professor de professores, um colega entre colegas, foi preciso ser bem flexível e atento, para perceber as potências entre os alunos-professores (ou professores-alunos), capazes de catalisar conhecimentos e multiplicar ali mesmo para seus pares. Conseguimos ir até o final de semana, tendo algumas poucas baixas, colegas que evadiram, mas com resultados bons de construção de bonecos e até com uma pequena encenação.

Atividades pedagógicas são parte dos trabalhos que envolvem a sobrevivência por meio da arte. E já que toquei em várias experiências de processos pedagógicos com o teatro que me formam como educador, é inevitável investir alguns parágrafos para considerar meus anos de trabalho no Centro Integrado de Inclusão e Reabilitação – CIIR. Trabalhei como professor de teatro e depois como coordenador do Setor de Arte e Cultura. O CIIR, preciso rapidamente descrevê-lo: é um modelo inovador na assistência de média e alta complexidade às pessoas com deficiência (auditiva, física, intelectual, visual), para todas as faixas etárias, com plano terapêutico singular para cada pessoa. Um complexo: tem um centro especializado em reabilitação, conhecido na área da *Saúde* como CER IV; um ambulatório com várias especialidades, atendimentos de enfermagem e nutrição; um serviço de apoio diagnóstico terapêutico; uma oficina ortopédica com confecção, manutenção e dispensa de órteses, próteses e meios auxiliares de locomoção; um centro de especialidades odontológicas; um núcleo de atendimento ao transtorno do espectro autista; um núcleo interno de educação permanente; e o setor de arte e cultura, que coordenei por dois anos e meio. É subordinado à Secretaria Estadual de Saúde do Pará e atende 100% pelo SUS. Tem mais de 400

funcionários e quando saí em 2022, para focar mais nesta escrita de doutoramento, realizava, em média, cerca de 700 atendimentos ao dia.

No setor de Arte e Cultura o intuito era o de instalar o lúdico, provocar o sensível, oferecer algo educativo que estimulasse sensorialmente o participante, que poderia ser também um acompanhante, um familiar ou mesmo, um funcionário do Centro. Promover saúde ao proporcionar um espaço de sociabilidade, integração, formação e inclusão social por meio das artes. Conjugava três ações artístico-pedagógicas interligadas: as oficinas artísticas; uma Biblioteca Inclusiva; e uma ampla ação de recreação. Atuando muito de acordo com a política nacional de humanização. A ação de recreação era desenvolvida por uma equipe de recreadores, com o intuito de contribuir com o acolhimento aos usuários e familiares/acompanhantes nas salas de espera e alterar a ambiência, promovendo de várias maneiras um espaço de lazer, relaxamento, entretenimento e informação, que tornasse o momento de espera do usuário um momento mais saudável, harmônico, equilibrado e prazeroso. Realizavam encenações, brincadeiras, pequenas aulas, rodas de conversa, pequenos vídeos e coordenavam jogos que reforçavam protocolos de segurança à saúde, que alcançavam também trabalhadores de todos os setores e funções. A biblioteca inclusiva tinha uma variedade de documentos com acessibilidade física e digital aos conteúdos, computadores adaptados, realizava atividades lúdicas, de formação e informação, que extrapolavam o seu espaço físico. As oficinas artísticas eram atividades de ensino-aprendizagem das artes, mediadas por professores licenciados em Teatro, Dança, Música e Artes Visuais, em ambientes específicos e instrumentados - ainda que não fossem de todo adequados à execução das atividades -, com aulas livres e turmas regulares.

Por um ano, antes de me tornar coordenador do setor, ocupei a função de professor de teatro nesta equipe. Optei por trabalhar com várias pequenas oficinas, de 10 a 12 horas de atividades, para grupos pequenos de pessoas com variados tipos de deficiência, mas agrupadas pela idade (opção minha). Cada oficina, apesar de iniciarem bem parecidas, tomavam destinos bem variados. Foi preciso desenvolver estratégias e adaptações para que as pessoas jogassem em grupos. Algumas boas tentativas fracassaram, outras tantas funcionaram. Outras

funcionaram tão bem, que ao final do segundo ciclo, ou seja, com cerca de 30 horas (contando alguns ensaios extras) conseguimos juntar dois pequenos grupos e apresentar um casamento na roça na festa junina do Centro. Com mais 30 horas de atividades e mais um pequeno grupo agregado, já eram 9 pessoas e em dezembro apresentamos duas cenas do que seria o espetáculo com estreia marcada para abril de 2020 no teatro Waldemar Henrique, em Belém. Um roteiro que partia das histórias individuais, realidade e ficção, com alguma experimentação sobre as possibilidades físicas expressivas de cada um dos atores e atrizes e suas respectivas deficiências. Mas veio a pandemia e tudo parou; no geral, as pessoas com deficiência são muito vulneráveis.

Já havia entendido que a minha maneira de atuar como professor (minha didática?) é inclusiva, já havia me deparado em oficinas com alunos surdos, baixa visão, dificuldades motoras, e a deficiência não foi empecilho para a participação. Mesmo com dificuldade, a minha opção foi sempre a da inclusão. Talvez por ter tido a experiência com o Arapitanga, onde a inclusão era o cotidiano, pois entre os alunos havia diversos com Transtorno de Espectro Autista ou síndrome de Down, surdos, e por um ano houve um aluno cego e um com paralisia cerebral. E nunca houve a dúvida da inclusão. Mas a experiência no CIIR foi bem definitiva na minha veia de educador, não há como ver o mundo de outra forma que não seja pela perspectiva de uma sociedade inclusiva que almeja autonomia e possibilidades de convívio educacional e sociocultural para todos.

Indícios de uma “micropolítica da percepção, da afecção, da conversa”.

Aos poucos fui me dando conta de que entre a minha prática pedagógica e a prática teatral acontecia/acontece um envolvimento intenso e fronteiriço que busco pensar nesta tese. Ainda que o percurso formativo para a função de docência esteja sempre em gerúndio, parece que no campo da docência nas artes o gerúndio é minucioso e alongado, pois a área de atuação é complexa e fronteiriça.

O binômio teatro/educação encontra-se também emaranhado com outras denominações fronteiriças: "teatro na escola", "teatro na educação", "teatro aplicado à educação", "ensino de teatro", etc. Cada qual com as suas especificidades, revelam as múltiplas facetas e complexidades da práxis do ensino de teatro no campo educacional. (Koudela e Almeida Junior, 2015, p. 176)

Talvez arrisque, mais adiante, nesta escrita, alguma denominação para a minha prática colocada acima pois transitamos em fronteiras já exploradas, em cercanias da pedagogia do teatro, mas não é o propósito aqui buscar uma denominação, mas observar e descrever uma prática. Neste entremeio de campos de conhecimentos, onde o ofício é de mistura de educação e arte, ousar afirmar de conta própria que quando o objetivo é a formação para o ofício da atividade teatral, a troca e a produção de saberes é mesmo abundante quando a oficina, o lugar dos aprendizados da prática, se confunde com a ideia da sala de aula, o lugar dos aprendizados mais teóricos. Quando no meio da construção de um espetáculo ou de uma cena, no ambiente artístico/pedagógico, naquele procedimento didático, as questões aparecem e são processadas, consegue-se aguçar a curiosidade científica e a busca por conhecimento. Gosto desse tipo de aulas de teatro, de propiciar encontros mediados por práticas de formação teatral (jogos teatrais e dramáticos) que visem fazer cena, estar em cena, porque, como professor, tenho que ter a prática pedagógica atrelada à prática artística, sendo esse o campo do aprendizado e da elaboração de saberes. Passa obrigatoriamente por construir cena e apresentar, mas, dito em grosso modo, pelo conhecimento das partes da construção de uma cena e do acontecimento teatral. Experimenta-se a linguagem e as maneiras de usá-la, e ainda exercita sua relação com o espectador.

Outra opção que me é interessante para as práticas pedagógicas é a que percorre os saberes acumulados ao longo da história da humanidade que fez/faz teatro, sem a necessidade de o aluno entrar em cena. E isso inclui o que trabalhamos cotidianamente como fazedores de teatro, o quanto cada pessoa de teatro se compromete com a arte e transforma em registros o que faz, diários de bordo de processos, escritas teóricas e poéticas, sobre técnicas, correntes de pensamento, novas possibilidades etc. Não será por esse tipo de prática que trataremos aqui, ainda que esta escrita também seja registro de uma prática teatral que se entende singular, de uma construção dramatúrgica inusitada firmada em um tipo de jogo cênico específico, que inscreve uma poética grupal. É muito mais um registro de um pensar envolvido com uma prática teatral que pretensamente se expõe em campo de prática pedagógica.

Uma intrusão, talvez, porque pode parecer que o assunto esteja mesmo apenas no âmbito da atividade teatral, pois esta prática docente que contei até agora, principalmente nas atividades em oficinas, constitui e está constituída da minha trajetória na lida pelos 41 anos fazendo teatro. Muito nela é feito dos aprendizados na vivência de prática de cena, a prática de fazer teatro com o objetivo de colocar espetáculos de pé e sair apresentando, trocando afecções com públicos e teatreiros.

Por entre o teatro e a educação forja-se uma micropolítica. Minha atividade mais longa em teatro tem sido com o grupo In Bust Teatro com Bonecos. Estou (estive) em todos os espetáculos, em funções variadas, mas principalmente como atuante de cena. Participei em quase todas as ações do grupo. Fui diretor executivo do In Bust até o ano de 2022, quando encerramos o Cadastro Nacional de Pessoa Jurídica (CNPJ). O grupo, desde que foi fundado, seguiu com atividade ininterrupta, mesmo na pandemia, e mesmo agora sem CNPJ, alternando períodos de muita intensidade, com outros menos vibrantes. Em teatro de grupo, desde sempre todos acumulamos funções diversas para que o grupo exista. Por isso, meu grande aprendizado, como pessoa de teatro (ator, encenador, produtor, coordenador de projeto, bonequeiro, sonoplasta, pensador, professor, etc.) tem morada nesta lida de 28 anos de grupo.

Desta experiência teatral em grupo, muito se realizou, mas há uma composição bastante significativa para o grupo, que é um dos nossos espetáculos, o qual inevitavelmente aparecerá nesta tese como referencial de observação sobre a poética do grupo e o que possa desdobrar disto dentro do nosso interesse de discussão aqui. No capítulo em que trataremos do In Bust, trataremos dele também. O espetáculo é o **Fio de Pão, a lenda da cobra Norato**⁵, que foi montado em 1997 e está até hoje no repertório do grupo. Na peça, somos uma família de teatro, mista de nordestino com paraense, que andarilha apresentando a lenda da cobra Honorato nos diversos lugares. Um metateatro⁶. Nele, abolimos as paredes, o que o libertou para ser apresentado em muitos lugares. Mas, é considerado por nós como um marco, principalmente, porque as pessoas atuantes da cena, bem mais

⁵ Veja: <https://www.youtube.com/watch?v=o0iwSjN7G1E>.

⁶ Teatro cuja problemática é centrada no teatro que “fala”, portanto, de si mesmo, se “auto-representa”. (Pavis, 1994, p 240)

intensamente presentes como personagens, partilham com os bonecos a importância na encenação, tem pesos semelhantes na dramaturgia. De forma mais propositiva, a partir do Fio de Pão, em todas as próximas produções, atuentes e objetos ganharam/ganham peso de acordo com o que queremos dar de significado àquela presença na dramaturgia, mas a presença é sempre ressaltada. Essa presença do ator/atriz, começamos a tratar como uma das pesquisas do grupo e que desdobra outras possibilidades de práticas e estudos, como o jogo dos atuentes com bonecos, a construção dramatúrgica, o envolvimento da expectativa.

O processo criativo do Grupo não estabelece cortes evidentes das referências constituídas no teatro de ator, muito menos no teatro de animação, mas se interpõe como uma ramificação. Deflagram conexões de campos, linhas de articulação e linhas de fuga no campo da arte teatral. (Cruz, 2015, p. 16)

O grupo intuiu as linhas articuladas e fugidias, compôs e provocou algumas outras. Passamos a investigar as maneiras de atuação cênica que utilizam bonecos; e de como atores e atrizes se fazem presentes na mesma cena, e como, ao mesmo tempo, fazem presentes seus bonecos; de como explorar essa relação entre atuentes (atores e bonecos) pode acrescentar camadas na construção de um espetáculo; e, de alguma forma, tentando explicitar as características constituintes deste jogo cênico que o grupo expõe em seus espetáculos. Adriana Cruz⁷, citada acima, trouxe aprofundamentos sobre esse jogo, olhando aspectos da dramaturgia do grupo (2015) e de um corpo que se forma na simbiose entre atuante e boneco (2019).

⁷ Adriana Cruz é graduada em Letras - Língua Portuguesa e mestra em Artes, ambas pela Universidade Federal do Pará (UFPA), e doutora em Artes, pela Universidade Federal de Minas Gerais. Durante a graduação, foi bolsista de Iniciação Científica PIBIC/CNPQ, com o trabalho: Batismo de Sangue, Ponto de Par tida e Que Bom Te Ver Viva - Performance e Espetacularização da Violência nas Narrativas da Memória Traumática, e diretora artística no Projeto de Extensão Mitológicas, da Faculdade de Filosofia. Atua na Escola de Teatro e Dança da UFPA como docente efetiva, coordenadora do projeto de extensão Poéticas Públicas do Gtrua: Encostos Solados - Intervenção Animação Autonomia e coordenadora adjunta do PRONATEC. É atriz, dramaturga e diretora teatral. Integra o Grupo In Bust - Teatro com Bonecos, grupo que realizou 98 programas CATALENDAS, na TV Cultura do Pará, no qual atuou como roteirista, dubladora e manipuladora de bonecos. Realiza atividades na área de teatro para crianças, nas oficinas da Fundação Curro Velho. É autora da Coleção Viagens de Zé Mururé, lançados pela Editora Estudos Amazônicos, com cinco livros infantis: A Boiuna e a Moça, No Olho do Mapinguari, Levanta Boi Bumbá, O Homem que Virava Porco e A Matinta Desencantada. (Plataforma Lattes)

Também me envolvi sobre esse tema no trabalho de conclusão do curso⁸ de licenciatura em teatro, fiz um breve apanhado da história do teatro que mistura em cena atores e bonecos em Belém, e me centrei em demonstrar a relação de jogo do ator/manipulador com o boneco/objeto em alguns dos espetáculos acontecidos em Belém.

Essa exposição do ator-manipulador na cena, evidenciando-o como personagem tão importante à dramaturgia quanto o personagem do boneco, posto numa fabulação paralela à dos inanimados, mas entrecruzadas na encenação, mesmo quando a influência é a brincadeira de bonecos mais tradicional do nordeste brasileiro, onde o manipulador está totalmente escondido, é uma proposição buscada como investigação da poética do grupo. Um argumento forte para o grupo ter assumido a sua nomenclatura. O In Bust, ao que me consta, é o único grupo no Brasil a usar Teatro Com Bonecos como “sobrenome”. Com *Fio de Pão A Lenda da Cobra Norato*, o grupo identificou que realizava uma maneira de estar em cena que instalava um *sfumato*⁹ entre teatro de boneco e de atores. Foi dispensado de um festival de teatro de bonecos, porque era um espetáculo de atores e, logo em seguida, dispensado de um festival de teatro (de atores), porque era teatro de bonecos. Mas, como já disse, nem mais em Belém era novidade essa presença do ator na cena do teatro de bonecos. Como, então, o espetáculo não se enquadrava? O grupo resolveu assumir pela nomenclatura a possibilidade de permanecer em um entremeio de categorização. (Nascimento, 2014, p. 33)

Formas de agir e pensar as criações de cena, mas também formas de pensar e agir as relações do grupo com o todo em que se insere. Esse compartilhar o foco da encenação entre atuantes e bonecos salta como atitude apontada para o público na encenação, que permanentemente o envolve, o considera como presença. A principal atuação coletiva do In Bust Teatro com Bonecos ocorre nas apresentações de espetáculos, multiplicando a ação coletiva com espectadores. Na vivência do espetáculo acontecendo, à maneira como faz, In Bust promove encontros e convívios, neles, transitam o que toca as instâncias individuais.

Nos caminhos pedagógicos, em salas de oficinas ou de aulas, independentemente se será tratado de teorias – de preferência, com experiências práticas – ou se o tempo será investido em uma montagem – nem que seja uma cena de curta duração –, há encontros. Assim também em uma apresentação teatral. Cada encontro, cada aula, cada ensaio, cada apresentação, uma singularidade, pois

⁸ **Atuação com Bonecos Nas Cenas De Belém – Quem É Aquele, Quando E De Onde Ele Veio E Como Ele Fez O Boneco Brincar.** Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Escola de Teatro e Dança, Curso Licenciatura Plena em Teatro, 2014.

⁹ Palavra italiana que significa esfumado, zona indistinta, vaporosa, difusa ou esbatida no sombreado dos desenhos. O conceito tem sua origem na teoria e prática artística de Leonardo da Vinci sobre pintura. (Loureiro, 2000. p. 41)

composto de multiplicidades – como aula do mesmo assunto em salas diferentes, ou como temporada de apresentações de um mesmo espetáculo —, cada uma é única exatamente porque composta daquele encontro entre os tantos que apresentam (a cena, a aula) e os tantos que assistem (participam, fruem). Esses encontros compõem convívios, que também se multiplicam em outros encontros e convívios. Um detalhe de procedimento de cena que tem consequências num campo de relação política com o todo, não em um campo macro (visível, exposto) dessa relação, bem mais em perspectiva relacional molecular, micropolítica. Em “Uma micropolítica da percepção, da afecção, da conversa, etc.” (Deleuze e Guattari, 2012, p. 99). Sintomas de um teatro e de uma educação, que, deslocados, atuam em campos menores e fazem transitar micropolíticas no entorno do que produz aquela atitude de cena.

Entre o teatro e a educação trama-se uma tese

A tese busca uma educação menor nas tramas dos acontecimentos conviviais produzidos na experiência com um teatro menor. Trata-se de uma tese que percorre uma prática teatral pautada em compartilhamentos, como princípio político que engendra um processo educacional acontecendo em um evento de ação cultural com teatro. Então, vamos fugir das práticas das salas, de aula ou de oficina, não vamos em uma busca de verificações metodológicas de processos, ou revisões de métodos já experimentados e atualizados. Vamos mais em direção ao momento da fruição, pois, nesse ajuntamento das palavras **educação e teatro**, plantou-se a curiosidade e a inquietação de ver os processos pedagógicos compreendidos na situação do evento artístico, no acontecimento teatral, naquela forma de convívio interpessoal com a arte. Estamos dizendo de uma maneira pedagógica inerente ao encontro, coletivo, em alguma escala cotidiana, cuja mediação é o teatro, mas não em processo de ensino do ofício ou em seu uso escolar, e sim no momento da apresentação do espetáculo. Há troca de saberes, raciocínios críticos, produção de conhecimentos contidos na presentificação de uma obra de teatro, no convívio do ato do acontecimento, sem a pretensão e a necessidade de uma lição, ou moral, ou algo a ensinar para os que participam.

Vamos apreciar isso em atitudes do grupo In Bust Teatro com Bonecos, em alguns fatos acontecidos em apresentações do espetáculo Fio de Pão, a lenda da cobra Norato, e na forma de habitar o espaço coletivo de cultura de artes cênicas Casarão do Boneco, mas como bases disparadoras de raciocínios, plataformas de salto ou de repouso de ideias e questões, caronas para discutir algum assunto ou conceito, lugar para tentar algum exemplo.

Aqui desvio o assunto rapidamente para te atentar para a organização dos capítulos, pois, inspirado na poesia de Antônio Bispo dos Santos, o Nêgo Bispo, que está no começo desta escrita, apresento três blocos de textos onde os capítulos se inserem: Começo, Meio e Começo de Novo. O bloco Começo, esse que estamos agora, se esvanece após esta introdução à tese, que apresenta cada capítulo.

Trataremos do In Bust, do Fio de Pão e do Casarão do Boneco já no capítulo à frente, iniciando o bloco de textos do Meio. Este foi composto a partir da minha vivência como integrante do In Bust e como habitante do Casarão do Boneco, das experiências nas apresentações do espetáculo colocado aqui e dos eventos pelo Casarão. Busquei respaldo em outros olhares sobre o grupo e sobre o Casarão, expostos em dissertações e teses que tratam do teatro produzido em Belém do Pará.

Somos transpassados pelas proposições de entendimento das coisas e do mundo a partir das ideias e escritas de Gilles Deleuze e de Felix Guattari, assim a filosofia da diferença nos atira em rumos rizomáticos, nos impele a experimentar mais o faro e menos o farol, nos apoia se desconfiarmos da visão e pedir ajuda ao tato, atíça à mudança de planos e faz o caminho conforme pisa. Tais maneiras me (des)guiam desde o início desta tese, não apenas no processo de pensamento e escrita, mas nas ações para os desdobramentos que se seguiram. Entraremos neste campo no 2º capítulo do Meio, mais especificamente sobre deslocamentos do conceito de literatura menor em direção ao teatro e à educação. Abordaremos essas culturas de artes cênicas na perspectiva de um teatro menor, que em encontros em torno de acontecimentos teatrais, provoca convívios que produzem as linhas de criação de uma educação menor. Para perceber os indícios de uma educação menor foi preciso adentrar na obra composta pela parceria dos teóricos

franceses, mas fui também em busca de suporte de pesquisadoras e pesquisadores que já haviam se debruçado sobre as obras deles, principalmente sobre as discussões em torno de uma literatura menor.

Quis verificar essas proposições em um movimento do Casarão do Boneco, uma ação cultural, o **Amostrai**. Fui provocar este convívio, produzi-lo e conviver nele, que é uma das ações mais coletivas do Casarão. Acontece desde 2016 e isso não se modificou até os dias atuais, é uma das suas atividades que mais provoca convívios, mais gera convívios em acontecimentos teatrais. Está aí o motivo que despertou o interesse nesse evento teatral para essa construção de tese. Com olhos voltados às realizações anteriores, até 2022, ajustamos o foco, porém, para a produção de 2023, para que a observação operasse no ato do acontecimento, tentando perceber em vivência o evento pedagógico que nos chama atenção nesta tese. Realizei algumas entrevistas com frequentadoras do evento no Casarão e com a equipe de produção, o que conduziu a escrita do último capítulo do Meio.

Após estes capítulos, apresentamos um tópico (in)conclusivo, pois não fomos em busca de conclusões, mas de mais reflexões. Enfim, dito de outro modo, esta tese trata de uma pretensa educação forjada nas tramas dos acontecimentos conviviais com o teatro, percorre os indícios de uma educação menor, de viés coletivo, que intenciona agregar pessoas pela partilha do efêmero e do sensível, pela chance de juntar diversidades e provocar conversas, mediadas pela obra de arte, especialmente pela experiência teatral apresentada na forma da rua (mas não na rua), a partir de um casarão centenário, desde Belém do Pará. Um tipo de situação pedagógica com teatro que atua em acontecimentos conviviais, de pessoa para pessoa, ao alcance do que pode afetar e se deixar afetar em estado de encontro, o que veremos está neste campo da micropolítica.

No bloco de textos Começo de Novo, são os relatos da Experiência Rematintas, uma formação de pessoas de teatro realizado em um processo de construção de acontecimento cênico disparado por múltiplas oficinas, donde poderemos observar outras maneiras de educação acontecendo no Casarão do Boneco sob provocação do grupo In Bust. Como um teatro menor, fazendo uma educação menor, estaremos sempre em novo começo, como dito na poesia:

“Existiremos sempre, sorrindo nas tristezas para festejar a vinda das alegrias”. Ou, sempre juntando as fraquezas para ter a força, como direi adiante.

Por fim e para acrescentar significados mais poéticos, preciso dizer ainda que sou cultivador de quintais em jardinagem praticada pela lógica da floresta, baseada na manutenção da vida pela diversidade e abundância de recursos próprios do lugar. Essa prática foi uma metáfora bastante robusta na dissertação do mestrado em arte e por diversas vezes vem de volta nesta tese.

MEIO

Bactérias num meio é cultura.
(Arnaldo Antunes, 1993)

CULTURAS COLETIVAS DE ARTES TEATRAIS

O Teatro, por sua territorialidade, por sua corporalidade, por seu convívio, é uma arte de minoria.

(Jorge Dubatti, 2011.)

O teatro que temos nos referido aqui tem uma formalização constituída para alcançar poucos de cada vez. Não que o teatro tenha alcançado muitos em alguma das suas fases históricas que não sua origem ocidental. Sabemos sobre a Grécia do século IV a.C., “No famoso teatro de Epidauro, por exemplo, podiam sentar-se 17 mil pessoas na plateia” (Heliodora, 2008, p. 21) e algo parecido alguns séculos depois, em Roma. Pelo Brasil, nos festivais itinerantes SESI Bonecos, que existiram na década de 2010, houve plateia com 30 mil pessoas. Atualmente, em Porto Velho – RO, há um anfiteatro para 6 mil pessoas e até antes da pandemia, principalmente no festival Amazônia Encena na Rua¹⁰, não era raro vê-lo cheio. Tem as experiências do Uzyna Uzona, do saudoso Zé Celso, no Teat(r)o Oficina em São Paulo, com multidões. São exemplos mesmo, alguns próximos, para dizer que isso é possível, até acontece, mas não é o corriqueiro. Nem temporadas em teatros grandes, de 600 a 800 lugares, são acontecimentos corriqueiros. Não para a grande maioria dos fazedores de teatro, neste país e em sua volta, pelo continente pelo menos. Nem em grandes centros urbanos, nem nas capitais de estados, menos ainda em cidades menores.

E ainda que o grupo In Bust Teatro com Bonecos, que já veremos, tenha apresentado nos festivais citados acima, o que tratamos aqui é bem mais esse teatro comum, num sentido do alcance de público em acontecimentos mais corriqueiros, desses que se vê nos anfiteatros das praças, ou na calçada mesmo, em pátios de escolas, de igrejas, de centros comunitários. Mais desprendido do espaço físico do teatro, diz respeito a um tipo que alcança, em média, menos de 80

¹⁰ Mais de meio milhão de pessoas tiveram acesso aos espetáculos e atividades do Festival nas doze edições realizadas. O AMAZÔNIA ENCENA NA RUA é uma grande festa das Artes Cênicas e já é um evento que pertence à Amazônia Legal, fato que nos leva a insistir e continuar produzindo o festival, pois ele se constitui em uma importante ferramenta de política pública para fruição, fomento, difusão e circulação da produção artística amazônica, além da formação de plateia. (<https://amazoniaencena.com.br/edicoes-antiores/> Acessado em 09/05/2023)

pessoas por evento, mas realiza mais eventos que os possíveis em temporadas nos teatros ou nestes festivais. Uma atividade teatral permanente de contato com o público, de insistência na prática de realizar apresentações, para além de temporadas em salas de teatro. Cujas produções são adaptáveis aos espaços minimamente adequados e/ou geram seus próprios meios de adaptações espaciais para se manter apresentando. Uma ação permanente que engendra com a cidade uma cultura de artes cênicas mais tramada no teatro. Uma atividade de cultivo de teatro com/na cidade.



Vista parcial do jardim lateral do Casarão do Boneco. Foto do autor.

Quando tratamos aqui dessa insistência nas atividades teatrais, principalmente em realizar apresentações, estamos baseados e referidos em algumas práticas do In Bust, mas não nos estenderemos pelos tantos espetáculos do grupo, realizados e apresentados, nem pelos tantos projetos, ou pelas suas opções estéticas e técnicas. Isso importa sim, mas aqui estamos para tentar olhar coisas das suas escolhas de práticas, das suas conexões com os entornos, que transitam feito seiva de planta, ou espalham no vento, e pelos (e)feitos em um casarão antigo, geram uma ação cultural multiplicadora de afetos. Porém, entre tratar das atividades do grupo e do (e)feito naquele casarão, vamos tratar de um

espetáculo específico, como já dito, o Fio de Pão, para apontá-lo como disparador da prática que fez o grupo chegar ao casarão.

Do In Bust ao primeiro plantio.

O Grupo In Bust Teatro Com Bonecos tem a missão de apresentar espetáculos de maneira acessível e compartilha a crença na arte como direito do ser humano. Crê na construção de uma linguagem particular e no desenvolvimento de uma dramaturgia própria. Há 22 anos apresenta diversão inteligente para qualquer um que é ou já foi criança, contribuindo de maneira determinante na difusão da linguagem, na formação de público e na criação de grupos de teatro que utilizam a animação no Estado do Pará. Investiga a utilização teatral de boneco, o jogo com o ator e a sua relação com a plateia, elemento ativo na dramaturgia do grupo. A brincadeira é um instrumento nesse jogo e o humor, a essência desse trabalho. Realizou, entre 1998 e 2008, mais de cem episódios do Programa Catalendas com a TV Cultura do Pará, veiculado na rede pública de TV, TV Brasil e Canal Ratimbum. É um dos quatro entrevistados no Pará no programa “Teatro & Circunstância”, da TV SESC, com participação no episódio “Bonecos Contemporâneos”. Apresentando seus espetáculos em espaços teatrais públicos, centros comunitários, espaços particulares e escolas, esteve em quase 80 municípios paraenses e em 22 Estados brasileiros, incluindo todos da Amazônia. Formado por Adriana Cruz, Aníbal Pacha, Paulo Ricardo Nascimento e Cristina Costa. (Release In Bust, 2018).

Nesta tese, esse release aparece de diversas formas porque eu mesmo o escrevi em co-autoria com Cristina Costa¹¹, produtora criativa do In Bust, alguns anos antes. É um panorama sobre a trajetória do grupo e ainda é um texto bastante usado, com os dados atualizados, para acompanhar projetos.

O Grupo In Bust foi fundado em 1996, por alguns amigos bonequeiros em Belém, e eu estava entre eles. A Adriana Cruz (que já apareceu nesta escrita, como intercessora) e o Anibal Pacha¹² entraram logo no primeiro ano na composição do grupo, e em 2005 entrou a Cristina Costa. Nesse ínterim, outras

¹¹ Cristina Costa É produtora no grupo *In Bust Teatro com Bonecos* e coordenadora do coletivo independente Produtores Criativos. Vem de uma prática de eventos para categorias profissionais e no *In Bust Teatro Com Bonecos* vem aprendendo, cada dia mais, sobre a difícil vida de artista de teatro de grupo. O Projeto Produtores Criativos veio para ampliar este aprendizado. Dividir para Multiplicar, esta tem sido a busca. Avante, tem muita Arte querendo passar.

¹² Anibal Pacha desde criança mantém um crescente envolvimento com a arte. Sua trajetória artística se configura principalmente nos seguintes temas: teatro de animação (direção, ator-manipulador e bonequeiro); teatro (direção, cenografia, figurino e adereços); vídeo e cinema (direção, direção de imagem, direção de arte e figurino); televisão (programa Catalendas, da Tv Cultura do Pará, com o In Bust Teatro com Bonecos, na função de direção de arte, bonequeiro, cenógrafo e intérprete) e artes plásticas (quatro exposições individuais e duas coletivas). Possui graduação em Engenharia Civil (UFPA-1982) e mestrado no Programa de Pós-Graduação em Artes (UFPA-2016). É docente da Universidade Federal do Pará (2011), locado no Instituto de Ciências da Arte - Escola de Teatro e Dança - UFPA. (Plataforma Lattes)

tantas pessoas de teatro entraram, ficaram algum tempo e saíram. Desde a entrada da Cristina, nós quatro somos o núcleo condutor do In Bust, geradores de todas as atividades do grupo. “Uma das singularidades do In Bust Teatro com Bonecos é ser um coletivo no qual não há um diretor assinando exclusivamente as encenações. Há o que chamam de núcleo condutor, (...)” (Andrade, 2020, p. 251). Uma característica da relação de criação artística que se intromete pela via da gestão do grupo. Um corpo-grupo, conforme proposta de Valéria Andrade, que

(...) a partir de pressupostos deleuzianos que abarcam as ideias de intensidade, multiplicidade, agenciamento e fluxos de força, e contribuem para a abordagem dos coletivos sob o prisma do movimento que não cessa de transformá-los e abrir espaço para os devires. Se, conforme Deleuze, um corpo se define sempre por uma infinidade de partículas decorrentes do encontro entre os corpos, quais sejam, as relações de repouso e movimento, velocidade e lentidão (Deleuze, 2002, p. 128), creio ser pertinente pensar os grupos com base nos movimentos de que é capaz, e na potência gerada pelos encontros. (Andrade, 2020, p 24)

Valeria Frota Andrade, doutora-professora da Escola de Teatro e Dança da UFPA, em seu trabalho de doutoramento, realizou um estudo sobre alguns grupos de teatro de Belém do Pará, buscando entender como os movimentos dos artistas, nos trânsitos entre os grupos e na formação de alianças entre eles (artistas) contribuíram para uma definição das trajetórias desses coletivos e suas poéticas. Ela trama uma cartografia dos encontros e ilumina uma potente rede de afetos e parcerias que foram determinando destinos individuais e coletivos.

Nesse estudo ela levanta interseções entre os grupos, destaca aspectos das grupalidades, aponta algumas genéticas nos agrupamentos e por isso a trouxe para me ajudar a expor aspectos constituintes do comportamento do In Bust. Ela diz:

As histórias dos grupos Usina Contemporânea de Teatro e In Bust Teatro com Bonecos têm fortes pontos de interseção; quase como se uma “pré-história” do In Bust estivesse apontada na vertente do Usina que, em suas primeiras experimentações, investigou o teatro de formas animadas. (Andrade, 2020, p. 45)

Afirmo, com ela, a influência direta do Usina Contemporânea de Teatro nas trilhas em que o In Bust entrou. Anibal Pacha esteve na composição inicial daquele grupo, nos seus primeiros experimentos, no primeiro espetáculo com bonecos e contribuiu bastante nos seguintes. Eu estive em três dos espetáculos do Usina, um deles, o *À Deriva*, na linguagem do teatro de animação. Cristina Costa formava a equipe de produção deste mesmo espetáculo.

O Usina Contemporânea criou três espetáculos de teatro de animação onde é possível observar maneiras de atuação cujo princípio prenuncia um elemento-chave da trajetória do In Bust, grafado no sobrenome do grupo, que, em cena, se traduz pelo interesse no jogo de relações entre atores e bonecos conduzindo a sua feitura dos processos artísticos. Naqueles idos da década de 1990, ainda sob impacto das vivências com o Usina Contemporânea e num convívio diário de alguns jovens criadores de teatro, muito se experimentou.

Muitas cenas musicais foram criadas nos ateliês, em processos de laboratório, e nem todas foram apresentadas. O primeiro espetáculo do grupo In Bust, Mini Minutos de Fama, por exemplo, foi fruto de várias “costuras” de esquetes experimentados e de outras tantas cenas descartadas. (Nascimento, 2014, p. 27).



Espectáculo Mini Minuto de Fama - Grupo In Bust Companhia de Animação. 1996. Paulo Ricardo Nascimento, David Matos e Jeferson Cecim. Foto: Anibal Pacha

Os atuantes, éramos manipuladores de bonecos. Vestíamos preto, cobrindo o corpo inteiro, incluindo um boné e óculos escuros. Na iluminação cênica, nos escondíamos nas sombras. Buscávamos a neutralidade do atuante, pela prevalência do objeto/boneco.

No afã de seguir usando a linguagem em cenas pouco convencionais para a época e na convivência criativa diária, antes mesmo de se formalizar como grupo, o primeiro espetáculo (Mini Minutos de Fama, já

citado aqui) foi montado e desmontado muitas vezes. Sem nenhuma pretensão além de seguir fazendo, era só uma colagem de cenas curtas de três a cinco minutos, sem grandes necessidades de espaço e onde quase todas as necessidades técnicas estavam presentes na própria realização, sem a preocupação de uma dramaturgia que as ligasse. Então, o que importava mesmo era fazer e o tempo que se tinha pra isso. Quanto mais tempo, mais cenas eram “coladas” umas nas outras. (Nascimento, 2014, p. 28).

O grupo que se formou dessa experimentação não tinha nome e passou alguns meses apresentando em bares da cidade o espetáculo Mini Minutos de Fama. Por causa deste circuito de apresentações o grupo foi chamado para uma apresentação na Biblioteca Pública do Estado e precisou assumir um nome. In Bust é uma brincadeira de “inglesamento” da palavra Embuste, que seria o nome de um espetáculo, resultado de uma turma de formação de atores da Escola de Teatro da UFPA, dirigido por Davi Matos, mas que a turma não gostou. Ele, que estava na formação inicial do grupo, colocou como sugestão e foi acatada. Aí, “inglesamos” porque fazíamos muitas apresentações em um bar de amigos com nome em inglês, o Go Fish.

Assim, em junho de 1996, oriundo das apresentações despretensiosas – principalmente no bar Go Fish - como um “bico” divertido, o grupo In Bust Companhia de Animação fez a primeira apresentação “oficial” num evento da Biblioteca Pública do Estado. (Nascimento, 2014, p. 28).

Reparaste que o In Bust era uma Companhia de Animação? Estávamos focados em fazer um tipo de teatro em que o inanimado ganha movimentos que geram a ilusão da vida. Mas logo nos detivemos muito mais ao uso do boneco que de outros objetos e técnicas que caberiam nesta vertente de teatro. Fizemos mais um espetáculo, o **Asaftasardendoen!**, seguindo a estética e as técnicas de animação da primeira criação, agora uma produção encomendada pela Casa de Estudos Germânicos. Brincamos, em livre poesia, com as infâncias de dois personagens, irmãos no enredo, Adolfinho e Albertinho, ainda em esquetes musicais.



Espectáculo Aftasardendoen! - In Bust Companhia de Animação – 1997. Foto: Anibal Pacha

Naquele momento, o grupo tentava experimentar o princípio da neutralidade, compreendida como regra, estabelecendo cuidados quanto ao receio de ousar gestos mais eloquentes que pudessem quebrar esta regra. Em **HUMANOS**, o ator-inbusteiro começa a aludir uma presença que “rompeu os modos de ocultamento” (CAVALCANTE, 2008, p. 69), propondo habitar a cena com o boneco de modo visível e significativo. Esta era uma perspectiva já imanente nas cenas de **HUMANOS**. (Cruz, 2015, p. 66).

No fim de 1996, começamos uma nova criação que resultou, no ano seguinte, em **Humanos 1412 em 2141**. Falávamos de alguns aspectos do ser humano e para cada um, construimos uma cena fechada em si. Tudo provocado e costurado por um texto de Lloyd Harold Billings, de 1903, intitulado **Humans**, que achamos como citação de abertura de um conto no livro **Aberração**, de Bernardo Carvalho, sobre uma caravana, mas que não indicava quem eram os sujeitos e onde estavam:

Eles já vinham caminhando havia dias, quando L que estava lá atrás ajudando M, ouviu um grito lancinante vindo da vanguarda. Correu toda caravana, que tinha estacada com o grito, e quando chegou finalmente à frente da procissão encontrou Dara cercada por outros, ajoelhada diante de uma pegada. Ela levantou os olhos para ele, aterrorizada como os que a rodeavam, e disse: “Humanos!” A palavra ecoou de boca em boca ao longo da caravana, desnortando a organização da fila, agora que já não sabiam mais se continuavam ou batiam em retirada. Alguns desmaiaram, outros agarraram seus filhos e mais de um guerreiro empunhou suas armas. (Billings apud Carvalho, 1993)



Cartaz do espetáculo. 1997

Para nós, os sujeitos eram bonecos e a pegada era uma das marcas deixadas na lua, na missão Apollo 11, de 1969. Nesta criação, aproveitamos todos os acúmulos e provocamos novas experimentações. Investigamos uso de materiais diversos, treinamos técnicas de manipulação de variados tipos e tamanhos de bonecos e abusamos bem mais das possibilidades da presença do ator em cena, em quase todas, como personagens, diferentes em cada uma delas. Quase nenhuma neutralidade.

Na parte inicial do espetáculo, o figurino dos atores apresentava o tradicional preto, que indicava a não-presença do manipulador enquanto personagem no teatro de animação. Mas antes de terminar o espetáculo, nas últimas cenas, os manipuladores abriam zíperes laterais do figurino, deixavam cair tecidos coloridos iguais aos que compunham parte dos bonecos na cena e criavam uma conexão com as personagens-bonecos, sugerindo uma desconstrução da não-presença em cena. (Cruz, 2015, p. 67)

Quase ao final do espetáculo, o figurino, antes uma espécie de macacão de astronauta, todo preto, se transformava em vestimenta semelhante às usadas por habitantes de áreas desertas, como túnicas estampadas, e os personagens dos atores, sem bonecos, reproduziam a cena inicial da caravana, antes representada

como uma brincadeira de criança, com manipulação direta de bonecos rústicos feitos de jornal. Esses mesmos personagens finalizavam o espetáculo animando um astronauta, boneco de 3,5 metros de altura, conduzido por cinco varas de manipulação em tamanhos variados. Mesmo enquanto o figurino não era transformado, a presença do atuante estava plenamente enfatizada, ora como palhaço em narizes pretos, ora executando alguma coreografia, ora em personagens mais voláteis. “Naquele espetáculo, o grupo apontou os indícios do caminho que constituiu a investigação artística do teatro **Com** bonecos do grupo.” (Cruz, 2015, p. 67) O **Com** que posteriormente modificou o nome do grupo, estabeleceu os procedimentos artísticos e a forma como lida com o seu entorno.



Espectáculo Humanos 1412 em 20141 - In Bust Teatro com Bonecos, 1997. Foto: Alexandre Sequeira.

Já nos dizíamos como fazedores de teatro de boneco – não mais de teatro de animação – e ainda trabalhávamos sobre o *Humanos*, quando fomos convidados pela biblioteca do SESC Doca, de Belém, para criar algo relacionado à literatura de cordel. Nosso quarto espetáculo em menos de dois anos. Abriremos um subitem sobre ele aqui, porque, diferente dos espetáculos anteriores, este se põe à prova na maneira de atuação e relação com o público, explicitando e explorando as formas

de presença das pessoas atuantes de cena. A provocação que nos fez experimentar jogos e arranjos diferenciados nas composições entre atores e bonecos no Humanos, garantiu para o grupo uma singularidade em Fio de Pão.

Fio de Pão – teatro COM boneco



Espectáculo Fio de Pão, a lenda da cobra Norato - In Bust Teatro com Bonecos. Em cena: Anibal Pacha, Paulo Ricardo Nascimento e Adriana Cruz. 2000. Foto: André Nascimento.

O espetáculo Fio de Pão – A Lenda da Cobra Norato estreou na feira de livros do SESC Doca, com Anibal Pacha, David Matos e Paulo Ricardo Nascimento (eu), referenciados na brincadeira de mamulengo¹³, como jogo de encenação, e calçados por uma história escrita em livro de cordel, criado por David e eu, como texto guia. Boa parte do texto teve acréscimo de música inspirada em repentistas para ser narrada de maneira cantada durante a encenação. Os bonecos e objetos

¹³ Brincadeira de Mamulengo. A mais antiga referência do termo Mamulengo é datada de 1889 e está em um verbete no Dicionário de vocábulos brasileiros do Visconde Beaurapaire Rohan, transcrito de Borba Filho (1987, p. 68): Espécie de divertimento popular que consiste em representações dramáticas, por meio de bonecos, em algum palco alguma coisa elevado. Por detrás de uma empanada, escondem-se uma ou duas pessoas adestradas, e fazem que os bonecos se exibam com movimentos e fala. Tem lugar por ocasião das festividades de Igreja, principalmente nos arrabaldes. O povo aplaude e se deleita com essa distração, recompensando seus autores com pequenas dádivas pecuniárias. Os mamulengos entre nós são mais ou menos o que os franceses chamam de marionette ou polichinelle. Em outras províncias, como no Ceará e Piauí, dão a esse divertimento a denominação de Presepe de Calungas de Sombra. Aí os bonecos são representados por sombra, e remontam-se à história da criação do mundo. Na Bahia, dão aos mamulengos o nome de Presepe, que representam grotescamente os personagens mais salientes do Gênese. (Brochado, 2015, p. 32)

de cena são brinquedos de culturas populares tradicionais produzidos para a cena. Porém, para aquele momento, nós três levantamos apenas um esboço da versão que almejávamos. O tempo foi curto para uma pesquisa aprofundada sobre tudo que gostaríamos que estivesse presente em cena. Mas ali já estava uma boa substância.

No ano seguinte, Adriana Cruz entrou em cena e o mote da família mista de retirantes nordestinos e ribeirinhos amazônidas foi se materializando, traduzindo a trupe familiar de teatro de boneco, inspirado em um tipo bem popular de teatro de áreas do nordeste do país, mas que apresenta a história da cobra Norato, um conto ribeirinho do norte. No ano 2000 David Matos precisou sair do elenco, chegou a ser substituído por Aline Chaves¹⁴, mas a versão com 3 atuentes permanece até hoje.



Espectáculo Fio de Pão - A lenda da Cobra Norato. In Bust Teatro com Bonecos, 2007. Em cena: Adriana Cruz, Anibal Pacha e Paulo Ricardo Nascimento. Foto: Cristina Costa.

o Fio brinca com a ideia da família que vai de feira em feira, quermesse em quermesse, para trabalhar e sobreviver com o seu teatro de bonecos. O caboclo nordestino e a morena paraense ribeirinha, casados e com um filho (dois filhos, na montagem original), chegam em qualquer lugar, estendem sua panada e fazem a brincadeira de bonecos acontecer com o fantoche, o mané-côco, a cobra, o boneco de vareta, o cantador. Não

¹⁴ técnica em Artes Cênicas pela Escola de Teatro e Dança da UFPA. Cenógrafa e bonequeira desde 2001.

perde, porém, a chance de expor o ator-manipulador como personagem, que usa o boneco de maneira displicente diante do público, calçando-o e descalçando-o sem a preocupação com a magia da animação, mas retomando-a sempre. Para os personagens, aquilo é apenas um trabalho que se confunde com o seu dia-a-dia. Mistura folclores, reforça a brasilidade, expõe críticas a costumes, não exclui ninguém da plateia, brincando, tal como o mamulengo. (Nascimento, 2014, p. 31).

A encenação levanta, do imaginário popular, o caso da cabocla ribeirinha, que, atraída por um cobraão embruxado, pari duas cobras: Caninana, a má, destruidoras de embarcações e voraz predadora, e Norato, que só precisa encontrar alguém com muita coragem, que o desencante para virar gente de maneira definitiva. Na montagem, a lenda é contada pela família, personagens dos atores-manipuladores e a encenação mistura o caso das cobras com o cotidiano deles. Personagens em diálogos cruzados, ora encenando a lenda, ora, a partir dela, tratando de assuntos familiares diversos e envolvendo o público nestes assuntos, o que gera uma identificação com os seus próprios cotidianos familiares.

É considerado pelo grupo um marco, não só pela pesquisa desenvolvida sobre a utilização do boneco/brinquedo popular, ou pelo aspecto do reconto da lenda amazônica, mas, principalmente, pelo jogo da atuação com bonecos e na relação com o público, na dramaturgia.

Fio de Pão - A Lenda da Cobra Norato pareceu muito diferente de tudo que havia sido experimentado exatamente pela presença constante e permanente do ator dividindo a cena com os bonecos, totalmente calçado pela dramaturgia, sem ruídos que incomodassem o espectador mais acostumado com o teatro. (Nascimento, 2014, p. 28).

Encontramos muitos espectadores acostumados com o teatro, mas temos a impressão que a grande maioria das plateias do Fio não tinha/tem esse costume (de ver/ir teatro). Alguns até nos surpreenderam com depoimentos de que nunca havia visto teatro. O Fio foi, até agora, o espetáculo do grupo que mais circulou.

Esteve em dezenas de municípios do Pará, nas suas sedes, outras cidades e comunidades quilombolas. Ainda pela Amazônia, esteve em três edições do Festival Amazônia Encena Na Rua, em Porto Velho-RO. No Acre, pelo Festival Matias, na capital e em Senador Guiomar. No Amazonas, fez em Parintins. Apresentou no Território Paranoá – Eixo Cerrado Amazônico, em Brasília-DF. No festival Galhofada, em Goiânia-GO, Esteve em 3 edições do Centro de Estudos e Práticas de Teatro de Animação, na biblioteca Monteiro Lobato, na cidade de São Paulo-SP. No Festival Lino Rojas de Teatro de Rua, na mesma capital. Também em sampa e por mais 4 cidades paulistas apresentou pelo Festival de Teatro de Formas Animadas do SESC-SP. Foi para o Festival de Brasilidades no Rio de Janeiro-RJ. Esteve no 9º Festival de Formas Animadas de Jaraguá do Sul-SC e na Mostra Teatro em Baixo da Ponte, em Rio do Sul-SC. (Release do espetáculo, 2020)

Nesse percurso, que já completou 28 anos,

(...) apresentou numa grande diversidade de espaços, de tamanhos e configurações diferentes: em baixo da sombra de árvores, em grandes terreiros, ou numa sala de espera de consultórios, ou mesmo nos tantos teatros diferentes. Pelas nossas contas, fizemos cerca de 500 apresentações do espetáculo Fio de Pão, A Lenda da Cobra Norato, foi assistida por mais de 42 mil pessoas. (Iden)

A maneira de encenação do Fio se modificava em experimentações e acúmulos, a cada nova montagem, de um novo espetáculo. O grupo fez mais 15 espetáculos, com técnicas de manipulação diferentes, uso de novos materiais etc., mas, na construção dramatúrgica, o que sempre impulsiona é o COM boneco. Que foi “(...) o que, depois do Fio de Pão, provocou uma discussão interna no In Bust sobre a linguagem e posteriormente a mudança da preposição DE pela preposição COM entre as palavras Teatro e Boneco no nome do grupo.” (Nascimento, 2014, p. 29). Retiramos a preposição DE do nome do grupo para ser teatro COM bonecos, pois o que fizemos desde então não cabia como teatro DE bonecos. A partir do Fio e disparados pelas experimentações em Humanos, abdicamos a subserviência do manipulador, optamos por fundir os corpos do atuante com o do boneco.

Assim, dessa realização, coloco o Fio de Pão para acentuar as possibilidades micropolíticas que atravessam o convívio mediado pela apresentação teatral, como reflexo do mundo, provocador de leituras do cotidiano, em que os elementos componentes do espetáculo, como a visualidade ou a dramaturgia, sugerem outros saberes, solicitam dos espectadores, independentemente da idade ou condição social, os seus aprendizados/conhecimentos/saberes prévios para que a obra se complete. Riso frouxo e poesia como chave de compreensão de si em relacionamento com outros, com outros seres, com a cidade, com as coisas, com tudo, enfim.

Volto a dizer – de outra maneira – que a palavra em destaque (Com) tem uma força desterritorializante e deveras coletiva, que, apesar de se manifestar em forma de obra de arte, impacta na condição relacional para com o entorno do grupo e das pessoas que o fazem, fiando redes nos compartilhamentos.

O In Bust faz um tipo de teatro com tantos objetivos agregados e que até cabe nas formalidades pomposas do glamour do conforto dos urdimentos tradicionais, mas feito para quase qualquer lugar, porque é coletivo e político,

porque foi/vai aonde o teatro não foi/vai. Fizemos apresentações de espetáculos e ministramos oficinas em espaços teatrais públicos, centros comunitários, lojas, hospitais, salões de festas, igrejas, centros paroquiais, sedes de escola de samba, espaços particulares, passeios públicos, em acampamentos MST, embaixo de árvores, em hospitais, consultórios, bares, cais de arrimo, trapiches, na frente da fogueira, no asfalto, etc. e em muitas escolas públicas e particulares, com circulações por comunidades quilombolas, ribeirinhas e algumas temporadas na capital do Estado de São Paulo, alcançando um público direto de mais de 150 mil pessoas, sempre em permanente intercâmbio com grupos e profissionais do teatro de formas animadas do Brasil. Ainda realizamos mais de 100 episódios do programa de TV **Catalendas**, produzido com a TV Cultura do Pará durante 10 anos. Contribuímos de maneira determinante na difusão da linguagem, na formação de público e na formação de grupos e artistas de teatro que utilizam a animação no Estado do Pará.

Ainda sobre as influências do grupo Usina, seguindo na concordância, repito as palavras da Valéria: “Arrisco apontar dois aspectos que me parecem traços de conexão entre os dois grupos: o primeiro é de natureza poética, e o segundo se relaciona à forma de organização adotada pelo grupo.” (Andrade, 2020, p.255). Os momentos de convivências, sempre muito intensos, excedem os espaços da poética. Se em cena experimentávamos a partir da vivência com o grupo Usina, fora de cena também pensávamos em maneiras compartilhadas de organização grupal. O segundo traço de conexão diz diretamente à maneira como se organizam os movimentos internos e externos do grupo “(...), é um tipo de grupalidade presente na fase inicial do Usina, marcada por um modo de criação muito compartilhado, sem a figura única do diretor a indicar os rumos do coletivo.” (Andrade, 2020, p. 257). Referência de conexão que destaca mais um pouco estes aspectos da atitude de compartilhar-se, de seguir em coletividade.

É fácil perceber o quanto todos os inbusteiros, como se autodenominam, têm papel determinante nos processos criativos, o que resulta em trabalhos nos quais estão impressas as marcas de cada um deles. Além disso, esse equilíbrio no que diz respeito a definições de rumos do grupo, sempre de forma compartilhada, se reflete tanto nas estratégias de sobrevivência, quanto no modo de criação, fugindo ao princípio inicialmente norteador desta investigação, segundo o qual apenas um encenador daria pistas que me ajudassem a construir uma leitura sobre determinado grupo. Esse modo de organização caminha junto com um

movimento individual dos criadores, o que contribui para delinear a potência do corpo-grupo In Bust Teatro com Bonecos. (Andrade, 2020, p. 251/252)

Considerando que poética e organização não estão desassociadas no In Bust, isto extrapola para o modo de estar no mundo, “(...) não como influência direta, mas como atualização de um aspecto do convívio teatral do Usina, se traduzindo em uma liderança diluída entre todos os criadores.” (Andrade, 2020, p. 257). Buscamos formas compartilhadas de atuação artística e organizacional, onde pudéssemos traduzir, mesmo individualmente, sempre atitudes coletivas, nos espetáculos, nas criações, ateliês, elaboração de projetos, cuidados com a personalidade jurídica e, depois, com o Casarão do Boneco.

Valéria Andrade ainda cita outras conexões com outros grupos de Belém, como os diálogos criativos e divertidos com os Palhaços Trovadores, que é um grupo parceiro até os dias atuais. Chegamos a ser confundidos uns com os outros pelo público e até pela imprensa. Um grupo que se dispôs a juntar a linguagem do clown com a do boneco em uma das suas criações. Algo que, no nosso raciocínio um pouco mais raso sobre o palhaço, também aventamos numa via inversa ao compor alguns dos personagens dos atores. Com eles também partilhamos alguns objetivos, “(...)”, como o de privilegiar viagens ao interior do estado e bairros periféricos da cidade.” (Andrade, 2020, p. 45), manter sempre em atividade o espaço-sede de trabalho, intercambiando com outros grupos, ter o riso e a brincadeira como indutores da poética.

Há ainda uma possível genética de outro agrupamento, o Cena Aberta. Eu e Anibal Pacha estivemos em alguns espetáculos deste grupo, eu como ator, ele em funções de fora de cena. Em dois dos que estive, “Genet, o palhaço de Deus” e “Em nome do amor”, o acontecimento espetacular foi preparado com pessoas que não eram de teatro e com algum teor de marginalidade social, jornalistas, michês, travestis, professores, e/ou acadêmicos, pessoal de terreiro, juntos a atrizes e atores com alguma formação ou experiência, reforçando, para mim, a ideia de que todos podem fazer teatro. “‘Teatro’ era o povo cantando livremente ao ar livre: o povo era o criador e o destinatário do espetáculo teatral (...) Era uma festa em que podiam todos livremente participar.” (Boal, 1991, p. 14). Os espetáculos eram mais ritualizados, como que expondo o teatro como um ente sagrado. Mas, sagrado

porque mundano, capaz de transcender o erro entre a encenação e a verdade dos atuentes misturados não identificados como esse ou aquele.

No meu ponto de vista, isso que parecia dizer sobre o nível de sacralidade do teatro, colocado como uma atividade humana expressa por um veio sobrenatural, uma atribuição divina, como alguma especialidade em quem o realiza, como um dom, dizia-me mais noutra via. Dizia que a sacralidade do teatro está muito mais na dedicação à própria atividade, ao teatro, e que eram exatamente as histórias reais, individuais, diversas, que coloriam os personagens e suas composições para as cenas. Também me apontava o quão político é (ou deveria ser) o Teatro, para além do que se quer dizer com a obra de arte. É preciso considerar quem está produzindo isso e para quem, considerar o processo de produção e levar em conta o nível de intromissão nas perspectivas e mecanismos de vida da comunidade em que se insere.

Destas heranças teatrais e de algumas outras trazidas por cada um de nós, optamos pela horizontalidade e compartilhamento na gestão e nas proposições criativas. Atribuímos a nós mesmos a missão de apresentar espetáculos de maneira o mais acessível possível. A arte como direito do ser humano é um princípio compartilhado nesse corpo-grupo. Nossas ações têm sido assim: dispendo nosso fazer como diversão saudável para qualquer um que é ou já foi criança, sem distinções na plateia e, por vezes, sem distinção entre espectador e espetáculo.

Nos termos de Giorgio Agambem, como experiência vital, efêmera, aurática, o teatro se relaciona com a infância: in-fans é justamente aquele que não fala; e, enquanto continuamos infantes, nossa experiência, nossos vínculos e extensões com a ordem do ser excedem a ordem da linguagem. (Dubatti, 2016. p. 32)

A brincadeira é um provocador no jogo de criação e na própria encenação, o que torna o bom humor um elemento permanente na investigação em torno do uso teatral do boneco, do jogo com o ator, entre os atuentes e com o público – presença ativa na dramaturgia do grupo. O próprio nome, como já dito, é uma brincadeira com a palavra embuste, o que “(...) sinaliza a intenção de alimentar o mágico, o fantástico, a poesia que não se deixa limitar por uma lógica baseada na realidade.” (Andrade, 2020, p. 252). Um boneco, ser inanimado, parece ter vida mesmo que se veja de onde vem sua ânima. Com o ator descaradamente presente, a cumplicidade

do público em torno dessa enganação, desse embuste, atribui mais ainda a sua coautoria dramatúrgica. “Como parte do espetáculo, este espectador brinca e, ao brincar, sabe que o ator inbusteiro está presente na ação do boneco, e é convidado como parceiro a atribuir verdade à ação do boneco como personagem.” (Cruz, 2015, p. 34). O público é convidado a fazer junto o acontecimento teatral, a fazer COM. (Com as pessoas que estão em cena, e entre si, cada um, com outras pessoas espectadoras.)

Pelos resultados cênicos, o grupo gerou uma identidade artística, trabalhada no desenvolvimento de uma dramaturgia própria e na busca por uma linguagem particular. Insistimos nas tarefas de difusão desta linguagem e na formação de público; insistimos que a nossa fala é amazônida-paraense, baseada em imaginário próprio e profundo, carregada de culturas populares e ancestrais, e que seria deste lugar geográfico-afetivo que falaríamos com o país, mas insistimos que falaríamos, principalmente, com os de mesma fala, os da região, os do Pará, porque o In Bust é dessa atmosfera e fala essa língua. Essas insistências nos levaram a 80 municípios paraenses, ao Distrito Federal e a 22 estados brasileiros, incluindo os outros oito estados que compõem a Amazônia Legal, por algumas das suas cidades, com diversas circulações terrestres e fluviais pela região, transitando espetáculos, uma série de TV e oficinas variadas. Buscando formas e parcerias para viabilizar e financiar as insistências.

No In Bust, nunca se teve a pretensão de saber o que aconteceu com as pessoas que presenciaram algumas das apresentações de algum dos espetáculos, se realmente tocou o coração e as mentes de algumas delas para que vislumbrassem devires-felicidades, que cogitassem outros futuros. Mas, nunca houve dúvida da pretensão de fazer isso.

Casarão do Boneco

O desejo de continuar insistindo nas tarefas a que o grupo In Bust Teatro com Bonecos se meteu a fazer concedeu o lugar para continuar insistindo nelas, mas numa proposição do desejo de algo mais, para além de uma sede, agregado numa dimensão afetiva que nortearia sua funcionalidade. O grupo, por mais de dez anos se traduziu em Casarão do Boneco, habita-o desde 2003, é seu lugar de trabalho e

considera que “compartilhar” vibra nas estruturas de cada feito do grupo pelo Casarão do Boneco, como um princípio político da relação com a lida de artistas e com a cidade. “(...) o In Bust manifesta a vontade de potência se deixando afetar pela força dos artistas e coletivos ali presentes, que certamente também são afetados pelo modo de existência do grupo.” (Andrade, 2020, P. 275). Expressou um devir-Casarão do Boneco quando colocou o COM e referendou a presença da atuante/atriz/ator como trajetória de linguagem artística. Explicitou parcerias e simbioses necessárias, fundiu um corpo-substância.

Um corpo-substância é invenção a partir de práticas potentes de transcendência da concepção de corpo. Subverte a posição da personagem enquanto realização fixa no corpo do ator para colocá-lo na condição de *entre* corpos, em condição de virtualidade cênica desejante de desabilitar a “lógica” do organismo, desterritorializar as medidas, as materialidades, harmonias dissonantes do corpo e de uma lógica de dominância cotidiana. (Cruz, 2019, p. 51).

O mesmo COM que faz a fundição, agrega ao casarão artistas e grupos, agrega frequentadores dispostos a fazer o casarão acontecer.



Projeto ReMatintas, reunião equipe e convidadas. Casarão do Boneco, 2022. Foto do autor

Como Casarão do Boneco, fez 20 anos em 2023, mas é uma casa de mais ou menos 120 anos, com a estrutura ainda original, testemunha de um período amazônico de riquezas monetárias pelo trânsito da exploração da borracha. É mantido na cidade de Belém, em uma dinâmica de gestão colaborativa. A maneira

como se aciona o funcionamento das atividades do casarão é para que as tantas pessoas que transitam por lá se apropriem dele como habitantes, cuidadores, propositores, gestores, entre artistas e público. Pelo perfil do casarão, pela sua constituição e pelas suas atividades, artistas e frequentadores provavelmente acreditam e apostam nas culturas de convivências saudáveis, criativas e inteligentes, capazes de transversalizar saberes, que vivam em diversidade, respeitem as crianças, atuem pela vida e pela abundância. Politicamente, a própria cidade faz a existência do Casarão do Boneco e diz da importância de espaços que tenham esses cultivos. Isso o fortalece, pois, composto por fazedores/fruidores de artes e em coletivo. Dá continuidade às atividades, por mantê-lo em movimento.



Reunião Casarão para definição espacial, 2023. Foto do autor

Hoje é um espaço cultural autogestionado de maneira colaborativa por trabalhadoras e trabalhadores de artes cênicas. O Casarão abre suas portas mensalmente com espetáculos de livre acesso ao público. Também é dedicado a ensaios, oficinas, pesquisas, criações e produções artísticas dos grupos e artistas que o habitam: In Bust Teatro com Bonecos, Produtores Criativos, Cia de Teatro Madalenas, Bando Atores Independentes e outras artistas independentes. Habitantes casarônicas e casarônicos¹⁵, Adriana Cruz, Andrea Rocha, Anibal Pacha, Cincinato Jr, Cristina Costa, Fafá Sobrinho, Fernandu Sarmento, Leonel

¹⁵Como se chamam os habitantes entre si. Varia o gênero.

Ferreira, Maridete Daibes, Maurício Franco, Nanan Falcão, Paulo Ricardo Nascimento (eu) e Thiago Ferradaes, investimos tempo de trabalho voluntário, doamos parte de nossos cachês de apresentações e/ou incluímos ações nos nossos projetos aprovados em editais, que possam reverter algum valor para ser aplicado em contas cotidianas (da água ao IPTU) e em melhorias nos espaços da casa. Nisso também se aplicam as arrecadações de eventos do Casarão, porcentagens das temporadas de espetáculos, das festas, das oficinas, campanhas de reformas, ou seja, o público ajuda a financiar. O Casarão do Boneco é um

(...) dos vários espaços mantidos por coletivos artísticos – não apenas teatrais – surgidos nos últimos quinze anos como alternativa ao completo descaso da gestão pública para a cultura. Nesse período, se constituíram potentes aglutinadores de outros grupos, favorecendo ações conjuntas e colaborativas, o que resultou no desenho de uma grande rede paralela. (Andrade, 2020, p.50)



Fachada Casarão do Boneco, 2005. Foto do autor.

Além dos grupos já constituídos, há agrupamentos que se formam no convívio pela casa, um espaço coletivo de coletivos, poderíamos dizer. Fica no número 815 da Av. 16 de Novembro, entre a Travessa Veiga Cabral e a Pça.

Amazonas, no bairro de Batista Campos - bem na confluência com os bairros do Jurunas e da Cidade Velha, em Belém do Pará. É um prédio de arquitetura eclética, como a maioria dos construídos no período entre o final do século XIX e início do XX – de acordo com registros nas fachadas de casarões do mesmo quarteirão e registros de imagens da época – bem no ciclo de exploração da borracha na região norte, num período de intensa transformação urbana da cidade, que centralizava no que chamamos hoje de bairro da Cidade Velha. Foi moradia de duas famílias em períodos diferentes até meados da década de 90 do século passado, quando foi ocupado como consultório de psicologia. Boa parte dos seus ambientes ficou sem uso até 2003, ano em que foi vendido ao ator e bonequeiro Anibal Pacha para ser sede do grupo In Bust Teatro com Bonecos.



Fachada Casarão do Boneco, 2012. Foto do autor

No quarto ano da **Semana de Bonecos**¹⁶, em 2004, quando o In Bust abriu as suas portas ao público pela primeira vez, começou a ficar conhecido como

¹⁶ Um festival de teatro de animação, realizado por 6 anos pelo grupo In Bust, em Belém do Pará. Alguns anos depois, o Casarão do Boneco realizou mais uma edição.

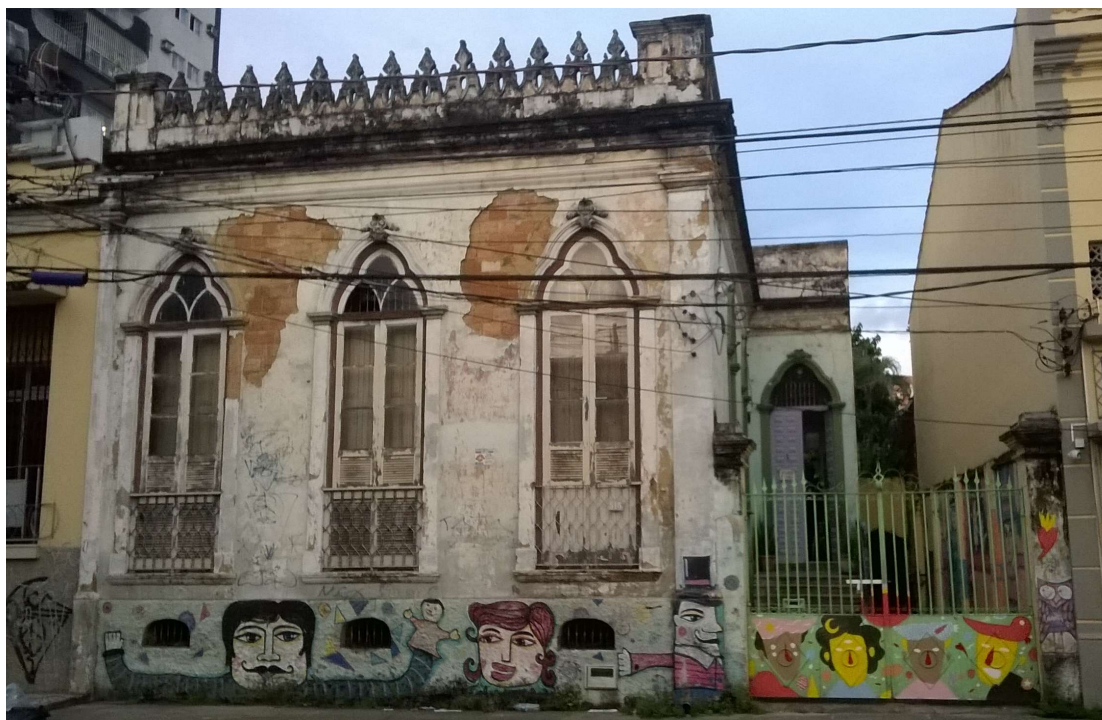
Casarão do Boneco. Apesar desses últimos anos de uso mais ampliado às artes cênicas, é referência para o teatro de animação em Belém e na região Norte do País e por isso foi visitado por alguns grupos, bonequeiros e mestres de vários lugares do Brasil e de outros países. Por um tempo tentamos até afirmá-lo como espaço de vocação específica para o teatro de animação em suas diversas vertentes e linguagens. Porém, sob carência de abrigos para os quantos grupos de teatro da cidade de Belém, e até para alguns de fora, manteve-se disponível à linguagem teatral de uma maneira geral.



Fachada Casarão do Boneco, 2014. Foto do autor.

Sempre transitaram diversos grupos e artistas das cenas, principalmente de teatro (mas, também, de dança, audiovisual, música) e há uma boa lista de grupos de Belém que passam ou passaram por lá, ensaiando e/ou montando e/ou apresentando seus espetáculos. No entanto, os grupos que passavam por lá para realizar alguma das suas atividades se mantinham como visitantes. Não o habitavam como diz Ana Maria Amaral: “...Antes de o ator-manipulador animar um boneco, ou seja, antes de habitá-lo, no sentido de dar-lhe vida, quem o construiu já

o habitou, já colocou ali um personagem”. (Amaral, 2004, p.80). Dizer que o ator-manipulador é mais um habitante do boneco, como também o habitou quem o construiu, e o verbo *habitar* posto como *dar vida* ao inanimado, é bem interessante para diferenciar a maneira como o casarão foi/é usado. Como se antes, mas já quando chamado de Casarão do Boneco, não houvesse habitantes além do In Bust. Não havia quem o animasse, além dos inbusteiros¹⁷, seus únicos habitantes.



Fachada Casarão do Boneco, 2018. Foto do autor.

Apenas durante o período pandêmico, quando uma das habitantes casarônicas teve seu contrato de aluguel encerrado e foi acolhida pelo Casarão, alguém realmente morou lá. Ao menos desde que é Casarão do Boneco, nem inbusteiros moraram lá. No mais, somente quando algum artista em trânsito por Belém ficou hospedado no Casarão. Então, chamar de habitante, como estamos fazendo no desenvolvimento deste raciocínio, e como esses artistas se reconhecem, é uma maneira identificada de dizer da diferença das pessoas que se sediam no Casarão, mas indicando uma qualidade de cuidado para com a lida da casa e uma frequência, como que habitasse, animando-o. Um exemplo: da

¹⁷ Este termo apareceu mais acima, nas citações de Adriana Cruz e Valéria Andrade. É um termo de referência, dito pelo grupo In Bust Teatro com Bonecos, aos seus feitos, aos atos, à integrantes do In Bust. Varia o gênero.

Companhia de Teatro Madalenas, que é um grupo que se sedia lá, entretanto apenas um dos seus integrantes tem esse “status” de habitante casarônico.



Fachada Casarão do Boneco, 2024. Foto do autor.

Inbusteiros foram por muito tempo quem planejava, cuidava, agenciava, propunha os movimentos que territorializavam e personalizavam o Casarão do Boneco. As atividades do grupo emanavam do casarão, mas para abri-lo para a cidade era preciso que isso estivesse em alguma ação de projeto do grupo. Ou, quando abrir o casarão era o projeto do grupo. Como o projeto “Sábado sim, Sábado não, tem Teatro no Casarão”, mantido em várias versões apenas para que o casarão ficasse aberto ao público com alguma periodicidade. Quando não era possível, o casarão se mantinha apenas sede, lugar de trabalho de um grupo de teatro. Daí, talvez, ter sido para alguns como o Casarão do In Bust e não o Casarão do Boneco. Um parece ser privado e outro parece ser público, ou disposto ao público, à cidade. Talvez o In Bust tenha assumido essa postura de proprietária e, sem perceber, posto algum tipo de barramento para atitudes de mais aproximação, mas Essa resignificação do trabalho como ação regenerativa no mundo, de forma transversal, parece assumir decisivamente alguns princípios: autonomia,

colaboração, compartilhamento, auto-organização e transparência. E tudo parece girar ao redor e em busca de sentimentos e percepções de confiança, pertencimento, equivalência, equilíbrio do dar e do receber e sentido... profundo sentido de existência! (Toledo, 2014, p. 144)

Entendo que isso está no pensamento repetido pelos integrantes do grupo e na maioria dos seus projetos e atitudes que afirma, exige e pratica arte como item da cesta básica de qualquer pessoa. Em partes destes anos como Casarão do Boneco, por muitos momentos e em alguns períodos grandes, aconteceu de a casa ficar com pouca atividade por estar pouco habitada pela In Bust. Como disse Cristina Costa em conversa no casarão: “Ele nunca chegou a ser abandonado. Mas um fluxo muito reduzido para um casarão desse tamanho é muito abandono”¹⁸.



Anfiteatro sem uso, Casarão do Boneco. Foto do autor.

Pois, houve mais um desses tempos de muitas atividades dos inbusteiros fora da casa.

Para dar um marco temporal, e sem que considerem que tudo começou aí ou terminou aí, entre 2013 e 2014 houve um fluxo de intensa utilização do casarão, principalmente por pessoas e atividades dos grupos Vida de Circo, Projeto Vertigem, Produtores Criativos, Coletivo Mia Sombra, Coletivo de Animadores de Caixas, Grupo de Teatro Universitário, que mantiveram algumas das suas atividades cotidianas no casarão e os que compunham o Pirão Coletivo, ou seja, mais a Companhia de Teatro

¹⁸ Em entrevista para a composição da escrita da minha dissertação de mestrado.

Madalenas, o Dirigível Coletivo de Teatro, a Desabusados Companhia e a Companhia de Investigação Cênica, que transitaram por lá nos períodos de atividades conjuntas. No entanto a gestão estava com o In Bust, que talvez fosse o grupo com menos atividade pela casa. Algo como manipular sozinho um boneco feito para vários operadores, em uma cena que exija muito movimento daquele personagem, e com vários manipuladores dispostos e preparados para o trabalho esperando na coxia. Muito potente, mas com energia que não está sendo aproveitada, está parada ou desperdiçada. Ou podes pensar, também, como um jardim agroflorestal sem jardinagem, sem colheitas, sem manejo, virando matagal. (Nascimento, 2018, p. 55/56)

Dessa vez, alguns grupos e pessoas que utilizavam o casarão passaram a tomar atitudes de apropriação e ocupação. Cuidados, manutenção e funcionamento não mais sob apenas determinação inbusteira, mas também das pessoas que estavam/estão mais frequentes, desenvolvendo suas ações pela casa, com a intenção voltada para ela, que a fazem resistir.

Se o homem edifica casas utilizando barro, concreto ou madeira, por exemplo, a materialidade dessa coisa que intervém na paisagem do mundo de forma estrutural, funcional e estética, não só diz muito desse homem e de seus modos de vida, como também participa da sua constituição. A construção de um lugar, por sua vez, em todos os domínios e campos de força, envolve a produção de espaços que tem sobre si o seu ser em acordo com o humano que nele habita. Nesse sentido, há uma relação de imanência entre o humano e os espaços produzidos por ele na construção de um lugar. De forma equivalente, há uma relação de imanência entre os artistas-gestores e seus espaços artísticos, na medida em que sua proposição poética é produto daquilo que o produz. (Tavares, 2017, p. 34/35)

A ideia de que é Casarão do Boneco porque é habitado por esta composição de pessoas e grupos, com intencionalidades para o devir Casarão do Boneco é tema em que também estamos nos movendo, substrato que também estamos revirando nesta tese. Como atuantes a animar um casarão-boneco, ou mesmo, como habitantes que são, cada um, um duplo neste corpocasarão.

Memãpa dizia: “nokẽ vaká, nokẽ yora”, “nosso duplo, nosso corpo”. Outra sentença paradoxal, uma vez que o termo yora designa tanto corpo (humano, animal, mas também o tronco de uma árvore, por exemplo) quanto gente, sendo semanticamente próximo a noke, o pronome de primeira pessoa inclusiva plural, ‘nós’, por contraste a nawa, ‘estrangeiro’. O que traduzimos por ‘duplo’, vaká, é equiparado ao que traduzimos por ‘corpo’, yora, termo que designa também a inclusividade, ‘gente, nós’, yora. Creio que não se trata de uma simples homonímia, mas de uma noção complexa, traduzível talvez por ‘corpogente’ ou algo assim. A questão está sujeita a revisões. Todavia, é certo que, assim como as carcaças (shaká), os duplos (vaká) possuem também corporeidade, justamente por serem gente e terem para si mesmos ossos e carne, mesmo que, em certos casos, sejam mais leves e sabidos do que o continente que os abriga. Todo corpo/gente têm dentro de si duplos que são eles próprios gentes/corpos (...). (Cesarino, 2008, p. 33/34)

O casarão-boneco, que animado, parece vivo, podemos assemelhá-lo ao

corpo da pessoa Marubo, que Pedro de Niemeyer Cesarino, em sua tese de doutoramento, mostrou ao contar do seu estudo e tradução de exemplares das artes verbais Marubo (falantes de língua pano da Amazônia ocidental).

Diz que a poética ritual desse povo se desenvolve em torno do emprego especial do paralelismo, do uso de metáforas rituais e de um sistema de classificação, cujo sentido extrapola os domínios das artes verbais, se articula em um amplo sistema de pensamento sobre a multiplicidade e numa maneira própria de ver o mundo e a alteridade, o que define sua cosmologia e a noção de pessoa. O Cosmos é concebido em diversas camadas celestes e subterrâneas e a pessoa tem um suporte corporal e diversas almas ou duplos. (Nascimento, 2018, p. 27)

Este pensamento ajuda a desenhar a ideia de corpo com ânima para o Casarão. Um corpogente ou ‘assim como um corpo’, dito por Cesarino – ou como um boneco à imagem humana – habitado de outras tantas pessoas. Entre alguns povos ameríndios, não se compreende a pessoa como um indivíduo. Como singularidade ou como um ente, sim, pois tanto o humano, como o ‘bicho’ ou a árvore, se diferenciam e são determinados por uma composição específica de elementos.

Nos últimos anos, o Casarão está ocupado de uma maneira peculiar, por grupos ligados às artes cênicas, porém, aparece como um espaço de diversidade cultural, aberto a outras expressões, o que atrai não só o público de teatro. Lá se fala muito e em alguns dialetos de “teatrês”, mas outras passaram a falar também: dança, circo, produção, música, vídeo, shows de bandas, oficinas em várias possibilidades, rodas de conversas etc. Pelas atitudes, de certa forma, se apropriaram e, ao mesmo tempo, tomaram os hábitos da casa e passaram a fazer o Casarão do Boneco funcionar e expor-se mais à diversidade e ao conhecimento público, a ser identificado pela pluralidade de expressões artísticas e desmembrado de qualquer um dos seus habitantes. O Casarão vem agregando artistas cênicos que pensam/agem de forma mais coletiva, provocam raciocínios pela diversão, pela brincadeira, fazem pensar criticamente a própria existência para imaginar realidades alternativas melhores, que modifiquem seus meios e suas relações.

O coletivo de artistas que habita hoje o Casarão, atua na relação com a cidade e com o público, provocando partilhas e convívios. O convívio que se faz entre as pessoas do/no Casarão do Boneco e o convívio do público frequente que o casarão provoca ao gerar atividades periódicas de fruição de espetáculos cênicos. Como manifestação coletiva, o Casarão se abre para a cidade para a manutenção

da cultura das artes cênicas, numa relação com muitos artistas, alunos de oficinas, com o público frequente, com outros espaços de artes, em diversas maneiras de atuar em rede. Um tipo de atitude comum para um fim comum, um bem partilhado para o exercício do sensível. Partilhado entre todos que se dispõem para estar diariamente, ou esporadicamente, ou mesmo que seja a ir em uma tarde de sábado por mês assistir a contações de histórias.

Tudo que se faz com o nome de/pelo, Casarão do Boneco é proposto, criado e realizado coletivamente, a chave da ação do militante, entendeu Gallo (2002), é: “Sempre uma construção coletiva”. Faz pouco mais de quatro anos, habitantes do casarão, passaram a chamar os agrupamentos que se formam lá dentro de Coletivo Casarão do Boneco.

Os agenciamentos são coletivos. Mesmo um agenciamento singular, fruto de um escritor, não pode ser visto como individual, pois o um que aí se expressa faz parte do muitos, e só pode ser visto como um se for identificado também como parte do todo coletivo. Não há sujeitos individuais, apenas agenciamentos coletivos. (Gallo, 2002, p.173)



Io plantio, Casarão do Boneco. Ester Sá, Anibal Pacha e André Mardock. Foto: André Nascimento.

Os eventos criados para a existência do Casarão, as obras criadas pelos encontros por dentro do Casarão, pelos agrupamentos que se formam, quem assina é o tal coletivo. Ele não tem composição fixa, se forma pelo movimento que o Casarão precisa realizar. Acredito que as palavras escritas contêm a sua representação “desafinada”, só se “afina”, talvez, quando sejam ditas. Assim, apenas escrevendo, não se delimita essa grandeza, mas na oralização intencional dos habitantes está encarnada a vocação de ser coletivo para ações coletivas.

EDUCAÇÃO MENOR EM ACONTECIMENTOS CONVIVIAIS COM TEATRO

Estou no/com o In Bust desde o início, como já disse, nas diversas maneiras possíveis de fazê-lo estar em cena em qualquer lugar, com algum dos 19 espetáculos que levantou, para o maior público que conseguisse e de maneira a não excluir ninguém. Apresentar espetáculos sempre e onde fosse possível, onde nunca tenha havido, move o grupo In Bust como uma militância para despertarem futuros possíveis, “(...) que de seu próprio deserto, de seu próprio terceiro mundo opera ações de transformação, por mínimas que sejam”. (Gallo, 2002, p. 170). Isso quer dizer que age na precariedade, mas em um paradigma de abundância, como lógica da floresta, como dinâmica de resistência.

O propósito sempre foi apenas tocar as pessoas de maneira divertida, provocar suas nuances de felicidade, instalar um paralelo nesta realidade, enquanto convivem naqueles 40 minutos (mais ou menos o tempo de uma encenação do grupo), e que voltem para as suas casas com alterações que as deixem melhores para si e para as suas comunidades. “A experiência artística se coloca, deste modo, como reveladora, ou transformadora, possibilitando: a revisão crítica do passado; a modificação do presente; e a projeção de um novo futuro.” (Desgranges, 2004, p. 9). Que sirva para que o público reveja seus convívios e altere o que não lhes dá felicidades. Que ponham os ovos da própria experiência para chocar, em um exercício de autonomia crítica e criativa.

A imagem de chocar os ovos da própria experiência está relacionada com a ideia de que o espectador, para efetivar uma compreensão da história que lhe está sendo apresentada, recorre ao seu patrimônio vivencial, interpretando-a, necessariamente, a partir de sua experiência e visão de mundo. Ao confrontar-se com a própria vida, neste exercício de compreensão da obra, o espectador revê e reflete sobre aspectos de sua história e os confronta com a narrativa com a qual se depara, chocando os

ovos da experiência e fazendo deles nascer o pensamento crítico; pensando reflexivamente acerca da narrativa, interpretando-a, e também acerca de sua história, do seu passado, revendo atitudes e comportamentos, estando em condições favoráveis para, quem sabe, efetivar transformações em seu presente, e – levando-se em conta a perspectiva de um processo continuado de exercício de sua autonomia crítica e criativa – assumindo-se enquanto sujeito da própria história, tornando-se capaz de (re)desenhar um projeto para o seu futuro. (Desgranges, 2004, p.7)

É sobre essa maneira da educação que convida aos participantes para a composição da própria aprendizagem, para a autonomia do pensamento crítico, mediada pelo convívio em ações de cultura de artes teatrais, que os raciocínios e as teorias engendradas traçam as linhas deste texto, pois afirmamos que o grupo In Bust Teatro com Bonecos e o espaço cultural Casarão do Boneco estimulam a chocar os ovos das experiências que propõem, vivenciadas com intensidades desterritorializadas, em pontas deixadas capazes de se meter pelos pensamentos e gerar ensaios de devir-realidades. Fugas saídas de uma intenção de futuro contidas nos convívios do acontecimento teatral destas experiências.

Como a proposição de Deleuze e Guattari ao debruçarem-se sobre a literatura de Kafka, que aponta sobre o uso da língua alemã (não apenas, mas principalmente) nos seus escritos: uma literatura menor. Disseram, “As três categorias da literatura menor são a desterritorialização da língua, a ligação do individual com o imediato político, o agenciamento coletivo de enunciação.” (Deleuze e Guattari, 2003, p. 41). Experiências que são proposições peculiares, desvios de práticas teatrais estabelecidas, de formas diversas de organizações grupais, de gestões sempre reelaboradas, reterritorializações em espaços escassos. Onde tudo acaba se constituindo permanentemente em relação, com a cidade, com as pessoas, com as coisas, com o meio onde está. As práticas são coletivas, os devires são para o coletivo em ondas concêntricas e em outras reverberações.

Um teatro menor

Entremos, então, pelo território da minoração. Seguiremos falando do Casarão do Boneco, com o In Bust como campo de raciocínio. Estamos falando de um teatro menor que gera convívios em suas experiências e produz uma educação menor.

Na companhia de Deleuze e Guattari, Heloisa Marina¹⁹ perambulou em territórios de minoração entre a atividade teatral. Ela buscou nas maneiras do que considera como **teatro de grupo** e como **teatro não comercial** para compreender um **teatro menor** entre manifestações teatrais da América latina.

Além do termo teatro não comercial, outra categoria que me parecia pertinente era a de teatro de grupo. Esta última estaria vinculada a um formato de produção e gestão no qual a horizontalidade das relações seria uma premissa, bem como o desejo em realizar criações cênicas autorais e voltadas a pesquisas de linguagem e estéticas. Assim, ambos os termos (teatro não comercial e teatro de grupo) se definiriam por suas características referentes aos meios de produção e gestão. (Marina, 2017, p. 60)

Seus escritos me apontaram para essa possibilidade bastante assertiva sobre as maneiras de ser teatro que habitam o Casarão, suas formas de criação, organização e gestão dos seus feitos. Esse teatro com bonecos, do In Bust, por exemplo, e seus resultados, até são vendáveis, mas não feitos exatamente para isso, para o uso comercial, não pensados apenas na perspectiva do retorno financeiro, que está também como critério importante na gestão e produção. Difícil não ter este como critério relevante, se o objetivo é viver das atividades do grupo. Ligando-se, porém, as outras tantas possibilidades e importâncias, como a construção coletiva, a pesquisa para o desenvolvimento da linguagem, sobre uso de determinado material, que tipo de bonecos, sobre a maneira como lida com a cidade e o público, por exemplo.

E se funda nessa maneira de teatro de grupo, “O Grupo *In Bust* faz parte de uma categoria que, através de sua prática, é denominada Teatro de Grupo em diversos lugares do país. Por estar localizado na região amazônica, o Grupo caracteriza-se de uma produção e organização artística peculiar.” (Cruz, 2015, p. 60). Quando fez registro e virou personalidade jurídica, para ter acesso a um edital público do Ministério da Cultura, não fez diferença na perspectiva de lugar para apresentação. Aquele agrupamento de teatrístas bonequeiros já estava

¹⁹ Heloisa Marina é atriz, produtora, pesquisadora e professora na Universidade Federal de Minas Gerais, atuando nos cursos de graduação e pós-graduação de Teatro. Tem doutorado pela UDESC e Universidad Veracruzana - México. A dupla condição de atriz-produtora marca sua trajetória profissional: foi fundadora de dois grupos, a Cia Entrecontos e a Dearaquecia, nos quais atuou como gestora financeira, representante comercial (participando de feiras de negócios no Brasil, Argentina e Chile) e redatora de projetos. Como atriz se apresentou em diversos espetáculos teatrais, em festivais e encontros no Brasil, Argentina, Chile, Peru, México e Espanha.

experimentando e apresentando fazia bons meses, queriam apenas seguir produzindo experiências com aquele tipo de teatro.

Naquele tempo, parecia que todo grupo de teatro que se formava, queria apresentar em teatro, digo, no espaço físico criado, projetado, montado, construído para ser teatro, com seus urdimentos maquinados e suas traquitanas de cordas e roldanas, todas as possibilidades das rotundas, dos ciclорamas, das bambolinas, dos fresnéis, planos convexos e elipsoidais. E bem que aquele tipo de esquete que o grupo apresentava, exigia certas condições técnicas que os teatros ofereceriam, como fazer blackout para que a cena de luz negra funcionasse, ou algum foco a pino para um clima sombrio, que ajudasse a esconder o manipulador²⁰.

O Grupo até insistiu por dois ou três anos nesta ideia de buscar pautas em teatros para temporadas de apresentações com bilheteria paga. Mas, na prática, o que ocorria eram não mais que duas ou três noites, em oito, com casa quase cheia. A maioria das apresentações tinha a plateia vazia, ocupada por um ou dois amigos e/ou parentes, convidados, não pagantes. O grupo tentou estratégias com as apresentações em teatro, exemplos: fazer apenas em sábados de tarde e domingos pela manhã; usar o teatro do parque zoobotânico em horário de visitação etc.

A estética menos “conceitual” ou “arriscada” que surge nas propostas desses teatреiros não anula a precisão e qualidade artística de suas criações, a seriedade de suas pesquisas de linguagem e, especialmente, o viés de resistência em seus discursos, práticas e modos de produzir teatro. Entretanto, o caráter mais “fácil” ou “popular” não garante sempre uma maior assistência de público. (Marina, 2017, p. 66)

No entanto, nos desejos do grupo, fazer em teatros era parte da estratégia de viver deste ofício, como mais uma maneira de conseguir recursos para a sobrevivência do grupo e das pessoas, ou seja, como meio de produção de renda, para a existência do grupo e sobrevivência dos integrantes. Mas, também, pelo ímpeto de fazer chegar a mais gente, pela sina de ter este como principal ofício. Nesse sentido, fácil caber em alguma proposta comercial cuja finalidade seja o entretenimento, não ferindo os princípios de humanidade e as demandas do grupo e, ainda, tentando subverter os mecanismos de controle. Conseguia-se outras maneiras de entrar algum pouco dinheiro aceitando chamadas de escolas, festas

²⁰ Claro que não deixávamos de fazer por falta de equipamento. Resolv mos as necessidades técnicas de iluminação com refletores confeccionados por nós, com latas e gambiarras. Também   possível dizer que a ausência de equipamentos mais adequados em determinados lugares de apresentação foi um dos motivos que expôs cada vez mais o ator manipulador em cena.

de aniversário, seguir fazendo cenas em bares, participar de programações oficiais, realizar projetos próprios. Com o tempo, com a invenção do Casarão do Boneco, apresentar em teatros deixou de ser parte da estratégia, deixou até de ser opção.

Neste ínterim, o In Bust esteve diante da realidade de ser considerado por seus pares como menos importante que outros formatos de teatro porque teatro com bonecos, que tem rótulos de ser em formatos reduzidos (cabe em qualquer lugar) e ser teatro infantil, e por isso, pouco elaborado e sem necessidade de ajustes técnicos quando num teatro. Nas buscas por pautas, ou em tentativas de participação em mostras de teatro, havia, há ainda, a medida diferenciada, que na opinião dos outros, sempre cabia, cabe, ao grupo “dos bonecos”. O In Bust, no entanto, se pôs ao desejo de apresentar para o máximo de pessoas possível, de ir até as pessoas. Então, é este teatro feito para caber mesmo em quase todo lugar, dependendo de poucas necessidades técnicas relacionadas ao espaço. No entanto, se a apresentação será em um teatro, por que o grupo de teatro com bonecos não pode usar dos recursos que ele oferece?

Para alcançar o máximo de pessoas, não excluir, o In Bust é também teatro para os pequenos, mas toca uma infância que independe da idade do espectador e, de preferência, que as gerações se encontrem na plateia. O teatro que usa bonecos tem esse chamado para o público infantil e, lúdico de natureza, o boneco de teatro já provoca um estado de brincadeira e fantasia, bem no território do ser criança. Serve, portanto de um acesso ou resgate da própria memória do espectador, da comunidade. “Ou seja, o teatro menor não define sua forma e conteúdo em função de uma maior capacidade de inserção em festivais, programações culturais ou aprovação da crítica especializada.” (Marina, 2017, p. 63). Isso o faz bem mais elaborado do que parece.

(...) porque entendo que eles refletem as características propostas por Guattari e Deleuze: são modelos de produção que operam, propositalmente, com falhas, com erros, com desconexões aos formatos de produção industrial. Não tratam, necessariamente, de negar os sistemas oficiais de produção e gestão, como Kafka não negava o uso do alemão em sua literatura; porém, são usos que torcem, desestabilizam a norma, o uso meramente instrumental das ferramentas administrativas. A distorção que causam no modo de produzir torna política e coletiva as investidas desse teatro menor. Essas são as premissas que tomei para pensar o teatro menor tanto no que se refere às suas postulações formais como suas relações com os meios de produção. (Marina, 2017, p. 73).

Os coletivos que transitam pelo Casarão do Boneco se fundam também como Teatro de Grupo. A forma de agir é em atitude grupal neste tipo de ofício de teatro. As pessoas se juntaram para uma experiência duradoura, em função de uma busca e desenvolvimento de uma linguagem, de estética, de relação política com a cidade, com o mundo, e com o trabalho, com as formas de produção. Todo e qualquer movimento inbusteiro, por exemplo, foi parido em consenso (talvez esteja num exagero romântico) e foi realizado em gestão horizontal. Já estava atento, e de acordo com Heloisa, na reflexão “acerca de um tipo de fazer teatral cujo modelo de produção é reflexo dos desejos e necessidades que estão alinhadas com concepções ideológicas próprias de um grupo ou artista individual.” (Marina, 2017, p. 62). Ainda que nos moldes legais haja diretorias e funções específicas, os ajustes hierárquicos, se é que existem, estão à mercê do exequível, da funcionalidade, estão como a sílaba para a palavra.

Assim, em grande parte o pensamento de Heloisa fala da experiência do fazer teatral do In Bust, de outros agrupamentos cujos integrantes habitam o casarão e do ajuntamento que se forma como Coletivo Casarão do Boneco, quando diz de processos de produção no que ela define como “teatro menor”. Ousaria dizer, que se trata de uma boa parte do teatro (artistas, agrupamentos sedes) que se faz em Belém.

Interessou a este trabalho casos em que o artista, em especial atores e atrizes, executam tanto atividades criativas como funções administrativas, tendo como objetivo refletir acerca da relação entre processo criativo e meio de produção, comercialização e circulação de trabalhos teatrais. Pensar os processos de produção, tomando como referência e ponto de partida a particularidade do lócus da atriz, é uma forma de questionar tal processo como meramente instrumental, atentando para suas implicações como meio, cujo eixo são os próprios artistas. Essa mudança de ponto de vista tem como fim a reorganização do ato da produção, sugerindo que a relação existente entre processo criativo e de produção define as práticas ideológicas deste tipo de fazer teatral. (Marina, 2017, p. 59)

O núcleo condutor, de artistas produtores(as) inbusteiros(as), é quem define, em consenso, todo o rumo das atividades do grupo, a pesquisa, o tipo de material, a dramaturgia, se circula, onde investe. Compartilham a crença de que a arte é direito, fundamental para exercício da liberdade e da preservação da vida e precisa estar disponível como bem público. Quando tinha CNPJ, cada participante assumia um “cargo” administrativo, por exigência dos registros legais. Todos têm algumas funções artísticas (criativas) e cada inbusteiro(a) tem funções de cuidado e de zelo

para com as coisas e o espaço; funções sobrepostas num tipo de gestão peculiar. “Nesse sentido é necessário perceber que outros formatos de produção cênica, com estruturas e relações móveis ou mais permeáveis, começam a existir.” (Marina, 2017, p. 61). Nesse tema organizacional com os demais agrupamentos casarônicos, visualizo, grosso modo, organizações muito diferentes, nenhuma é igual. Em todas, porém, são artistas que precisaram acumular funções de gestão e criação para materializar devires com suas artes.

Mas In Bust, pretensiosamente, se propôs a, quando for para uma apresentação, não ir só para apresentar espetáculo, seja qual for, seja aonde for, mas ir para alterar o público pelo bom humor. Nas apresentações, a audiência é sempre convocada a contribuir com a construção dramatúrgica na hora do acontecimento, a partir da sua experiência de vida, contexto social, visão de mundo. “Uma das premissas do teatro menor seria, portanto, a fabricação de um tipo de relação entre criadores e espectadores capaz de gerar experiências que se estendam para além do ato de consumo.” (Marina, 2017, p. 59). Se trata de insistir em provocar possibilidades de fazer da apresentação teatral, ou do convívio no Casarão, uma experiência que não comece e nem acabe ali, que seja no mínimo vasculhadora de referências pessoais e provocadora de memórias afetuosas.

Sendo teatro com bonecos, o In Bust se pôs numa espécie de estigma deste gênero. O teatro que usa bonecos, senso comum, é tido como teatro infantil. Mas, por princípio, como diz no release do grupo, é “teatro com bonecos para quem é ou já foi criança”, e que o momento sirva para o encontro das gerações e das funções sociais.

Um bom teatro para crianças pode ser um poderoso instrumento frente a mais este desafio. Um teatro que provoque reações de solidariedade, cumplicidade, cuidados com o outro, questionamentos sobre a vida e o mundo, que provoque o afloramento do senso crítico, que estimule a criatividade, que desafie a inteligência, este pode ser um bom antídoto ao vale tudo (não somente ao que se refere ao nome da luta). (Sitchin, 2015, p.157)

Sem a pretensão de dizer que o teatro do In Bust seja “um bom teatro”, mas que se põe a esse desafio proposto por Henrique Sitchin, instala a perspectiva de envolver e acionar as crianças na plateia mesmo que esta esteja esquecida em um ser adulto. Nem se busca precisão ou perfeição, “(...) o teatro menor não define sua forma e conteúdo em função de uma maior capacidade de inserção em festivais,

programações culturais ou aprovação da crítica especializada.” (Marina, 2017, p. 63). Busca apenas o desejo de que a brincadeira inteligente se instale na forma de teatro com bonecos, como acontecimento convivial para engendrar futuros coletivos.

Para além das apresentações, das peças, contações de histórias, seus conteúdos, as pessoas que frequentam o evento, levam para casa os efeitos do convívio daquela tarde/noite e os guardam onde possam pegar para usar, quando e quanto quiserem, pois não gasta quando usa. Observo que isso acontece no Amostraí e em outros eventos do Casarão, mas como consequência desta forma de ser/estar no mundo instalada lá pelo In Bust. Digo, assim, de um agregamento (de pessoas e/ou agrupamentos e práticas e ideias) constituído de algum convívio, alguma experiência com inbusteiros(as), mas não só por isso, por desejarem devires assemelhados.

O que se apresenta como Casarão do Boneco, no Amostraí, é uma ideia de convívio através da arte cênica, pautada em lógicas de partilhas. Artistas que tramam este território existencial e movimentam a casa para desenvolverem seus processos criativos, aprofundarem suas pesquisas estéticas, conceituais, compartilharem seus saberes na arte e na vida. Com objetivos que parecem ativados por perspectivas coletivas, por contextos sociais, por construção de felicidades mútuas. E, ainda que o mote seja o consumo de produtos artísticos e a finalidade seja pagar os boletos mensais do lugar, todos ali estão em estado coletivo, festivo. “Em todo caso a interrogação sobre os processos de legitimação (e a necessidade dos mesmos) já assinalam uma diferença substancial entre o conceito de circuito teatral artístico e teatro menor.” (Marina, 2017, p. 68). As constatações a partir da discussão posta por Heloisa Marina, despontam sua elementaridade na constituição das atividades do In Bust e do Casarão do Boneco.

Teatro como acontecimento convivial

Aqui nos referimos ao teatro como acontecimento, como desenvolve o argentino Jorge Dubatti, acionando a filosofia do teatro e buscando o duplo sentido atribuído à ideia por Gilles Deleuze, como “(...) algo que acontece e em que se dá a construção de sentido. Um acontecimento que produz entes em seu acontecer,

vinculado à cultura vivente, à presença aurática dos corpos”. (Dubatti, 2016, p. 27). O teatro, como acontecimento, mais que a estrutura de signos, verbais ou não verbais, ou o encadeamento significante, não se restringe à função de expressão de um sujeito emissor. Não se comunica num sistema na ordem da linguagem, é um acontecer vital na ordem da experiência.

Jorge Dubatti escapa dos muitos manuais de teatrologia de bases semióticas de definição do teatro como sistema de linguagem humana expressiva, comunicativa e de recepção. Amplia o campo e propõe essa ideia mais complexa e precisa do Teatro. Recorre à ontologia teatral, já que ocupado com este ente existente e com os entes que ele produz, e diz do teatro que:

“(...) ele é um ente complexo que se define como acontecimento, que se constitui historicamente no acontecer; é algo que ocorre graças à ação do trabalho humano. Retorno aqui a ideia marxista da arte como trabalho humano: o teatro é um acontecimento do trabalho humano. O trabalho produz um ente-acontecimento, isto é, um acontecimento ontológico produzido na esfera do humano, mas que a transcende; um ente sensível e conceitual, temporal, espacial, histórico. Se *théatron*, em grego, remete a ideia de mirante, a raiz compartilhada com o verbo *theáomai* remete a ver aparecer: O teatro como acontecimento é, pois, um mirante onde se veem aparecer entes poéticos efêmeros, de entidade complexa. (Dubatti, 2016, p. 31)

Revira o ponto de vista e faz aparecer uma teia de relações possíveis no acontecimento da obra teatral. Afirma o teatro como trabalho humano, capaz de gerar entes potentes que se instalam assim que desaparecem, transcendem. Relacionam-se entre si e com tudo o mais em volta. “Trata-se de pensar em que consiste o teatro, se ele pode ser pensado como ente e como se relaciona com os demais, sobretudo com o ente fundante, metafísico e independente, condição de possibilidade do restante: a vida.” (Dubatti, 2016, p. 29). Sustenta que o teatro está no mundo que habitamos, temporal e espacialmente, que acontece, assim tem a natureza singular de ente, podendo ser indagado.

Pergunta, “Se estudamos teatro, o quê estudamos?” (Dubatti, 2016, p. 29). É fundamental, no raciocínio desta pesquisa, pensá-lo como acontecimento, pois entendemos que na experiência vivida é que se faz transitar micropolíticas. “Trata-se de agenciamentos cotidianos, de microgestos, de um nível capilar de operação” (Schneider, 2014, p.30) Confabulações relacionais de modos de ver mundos, presentificadas, possibilitando vínculos sociais e novos devires.

O momento da convivência com a obra teatral é intermediado pelas expressões dos corpos de quem está em cena, atuantes no Amostrai, por exemplo, em convívio com quem “veio ver”. Mas há também o convívio entre as pessoas que vieram ver, nos momentos que antecedem a peça e nos que a sucedem. “O convívio multiplica a atividade de dar e receber a partir do encontro, do diálogo e do mútuo estímulo e condicionamento (...)”. (Dubatti, 2016, p. 32). Reverbera desde antes do seu acontecimento, ou começa antes, fato é que provoca convívio de antes e até depois nos encontros que sucedem na plateia ou por dentro do casarão.

Não uso a palavra **convívio** à toa.

O Teatro, historicamente, remete a uma estrutura ancestral que chamo de convívio. Convívio é a soma de interações que envolvem duas ou mais pessoas quando elas compartilham territorialmente um vínculo. Este vínculo é dado pela materialidade do corpo, e impõe uma quantidade de condições. Por exemplo, o indivíduo não pode se desterritorializar, já que está incluído em uma zona comum de experiências dada pelas cores, pelos sons, pelos condicionamentos contextuais e pela historicidade (Fernando Mendonça, Conexões : Entrevista com Jorge Dubatti. Revista Cena 10; PPGAC/Instituto de Artes/UFRGS. p.2)

O In Bust não joga bem se não se relaciona com o público presente durante todo o tempo de uma apresentação, como se perdesse algum detalhe da dramaturgia que só é revelada se houver algum diálogo entre palco e plateia. Provoca algo como o que Jorge Dubatti chama de dramaturgias conviviais. “São aquelas dramaturgias que, seja pela liberdade que tem o ator para interagir com os espectadores ou pela imposição do convívio sobre o material da cena, produziram um caso particular” (Dubatti, 2014, p. 253). Nas apresentações inbusteiras, por exemplo, não se apaga de todo a luz da plateia, no caso de uma apresentação em ambiente fechado, exatamente porque a percepção da presença do espectador se esvazia, o convívio vira rumor. Melhor dizendo, inbusteiros, preferimos o espaço não teatral, onde o teatro se estabelece pela atitude coletiva e a relação é direta com o público. Dubatti diz de dois tipos de dramaturgias conviviais:

Um tipo seria aquela que é natural do acontecimento convivial e vai acontecer sempre, mesmo que o ator trabalhe com quarta parede e se isole do mundo, essa dramaturgia vai estar em funcionamento. Outro tipo são casos muito particulares de distintas poéticas que trabalham com o que podemos chamar de uma “dramaturgia do ator em convívio”, no qual o ator interage permanentemente ou aproveita os estímulos. É como na *Commedia dell’Arte* ou no teatro de rua ou em algumas poéticas particulares. (Dubatti, 2014, p. 253)

Uma poética particular ou uma “dramaturgia inbusteira”, conforme escreve Adriana Cruz na sua dissertação, “(...) para dizer sobre a especificidade dramatúrgica” (Cruz, 2015, p. 59) nas apresentações do In Bust. E segue: “A relação, ator-boneco-espectador estabelece peculiaridades significantes em direção a uma linha de fuga, extrapola a linha segmentar no território desta linguagem teatral.” (Cruz, 2015, p. 60) A forma de jogo e de construção dramatúrgica, COM o público, que expõe a cena e convida a jogar. Ator é ora protagonista, ora é o boneco, ora abre a cena para espectador atuar. Um meio de forçar o pensamento pelo que o teatro tem de específico.

Se o teatro é acontecimento, denominamos *teatralidade singular do teatro* ou *especificidade da teatralidade do teatro*, que a distingue de outras formas e usos da teatralidade, aquilo que só é gerado nas coordenadas específicas do acontecimento convivial-poético-expectatorial, produto da densidade que concorre na zona de experiência determinada por este conjunto de saberes únicos e específicos do teatro. (Dubatti, 2016, p. 161)

Dubatti destaca dois tipos de especificidades: uma que define de forma lógico-genética, que se expressa como a expectativa da poiésis corporal em convívio; e outra, uma pragmática, que o define como “uma peculiar zona de experiência e subjetividade” sob interferência de convívio-poiésis-expectação. O teatro aqui é, então, “(...) um acontecimento constituído de três subacontecimentos relacionados: o convívio, a poiésis e a expectativa”. (Dubatti, 2016, p. 31) Ali, no convívio, em pleno acontecimento teatral, uma parte dos participantes, em atuações físicas e físico-verbais, em jogo com os outros elementos que compõem a cena, produz poiésis e a outra porção de participantes passa a esperar a poiésis em produção.

Bem aqui se instaura uma zona de experiência e subjetivação, engendrada pela apropriação e uso da política do olhar pela teatralidade do teatro. Um campo convivial entre expectativa e poiésis, que nem é um e nem é outro.

No ‘entre’ teatral, a multiplicação convivial de artista e espectador gera um campo subjetivo que não marca a dominância do primeiro nem do segundo, e sim um estado parelho de benefício mútuo em um terceiro. Este se constitui na – e durante a – zona de experiência. (Dubatti, 2016, p. 33)

A zona de experiência se estabelece nas encenações dos espetáculos, no momento das apresentações, bem no fluxo do acontecimento. Um entre de cumplicidade e partilha múltiplas e mútuas, mas que incidem em campo pessoal e intransferível.

Pergunto-me se não podemos estender os limites do acontecimento, abrangendo-o em torno do convívio que este teatro provoca. Digo: podemos olhar o acontecimento em torno de uma apresentação, desde que o público chegue e comece a ocupar a plateia, e até que o lugar esvazie ao final? Proponho estender um pouco mais a zona de experiência e considerá-la de quando o portão do Casarão do Boneco se abre para a primeira pessoa entrar e fazer acontecer o Amostrái. Há a instalação de uma zona de experiência no fluxo do Amostrái, no qual ao menos três eventos cênicos acontecem. Mas digo de uma zona de experiência estendida para além dos momentos das apresentações quando tudo está posto de acordo, com espectadores e atuentes de cena em seus devidos lugares. Como se as pessoas do Casarão, nas suas diversas funções durante o evento, já estivessem produzindo poiésis desde que abriram o portão, e o público estivesse já no campo da expectativa assim que adentrasse a casa, então, comparável ao momento da apresentação de um espetáculo, a zona de experiência se estabelece também neste convívio pela casa, ao longo de todo Amostrái, por pouco mais de duas horas e meia. Isso pode ser compreendido se retomarmos a ideia do Casarão como boneco animado por seus habitantes. Então, nesta tarde/noite do Amostrái, o público vai para esperar os movimentos do boneco Casarão, para ver o Casarão em cena.

Educação Menor

Tal os raciocínios de Heloisa Marina (2017) no contexto das artes cênicas em torno de um teatro menor, na educação Silvio Gallo²¹ fez também brotar rizoma desde o conceito traçado por Deleuze e Guattari, a “deslocar esse conceito, operar com a noção de uma educação menor, como dispositivo para pensarmos a educação, sobretudo aquela que praticamos no Brasil em nossos dias”. (Gallo, 2002, p.172). A perspectiva de educação menor está nesta escrita reflexiva como lente para olhar essas experiências de culturas de artes cênicas e evidenciar um viés formador, educacional, que está no convívio, no presente do acontecimento teatral. “Se a educação maior é produzida na macropolítica, nos gabinetes,

²¹ Silvio Gallo é professor nos Programas de Pós-Graduação em Educação da Universidade do Sagrado Coração e da Universidade Estadual de Campinas; professor de filosofia na Universidade Metodista de Piracicaba.

expressa nos documentos, a educação menor está no âmbito da micropolítica, na sala de aula, expressa nas ações cotidianas de cada um” (Gallo, 2002, p. 173). Índícios de uma educação menor são produzidos nos encontros com o teatro, seus efeitos estão nos momentos de convívios que antecedem a apresentação, estão nas interações durante a apresentação, nos convívios nos intervalos entre as apresentações, e que até depois reverberam nos convívios que seguem.

Identifico uma educação menor acontecendo nos percursos artísticos do In Bust e do Casarão do Boneco, nos entremeios dos eventos teatrais nas suas ações. Afirmo que há micropolíticas transitando nos ambientes do casarão, nos seus encontros e eventos públicos de artes cênicas.

A educação é, necessariamente, um empreendimento coletivo. Para educar – e para ser educado – é necessário que haja ao menos duas singularidades em contato. Educação é encontro de singularidades. Se quisermos falar espinosamente, há os bons encontros, que aumentam minha potência de pensar e agir – o que o filósofo chama de alegria – e há os maus encontros, que diminuem minha potência de pensar e agir – o que ele chama de tristeza. A educação pode promover encontros alegres e encontros tristes, mas sempre encontros. (Gallo, 2002, p. 1).

Parece que é o que se busca nestes movimentos artísticos: encontros que aumentem a potência de pensar e agir dos frequentadores. O In Bust não premeditou o Casarão do Boneco, apenas o desejou, porque o ímpeto sempre foi apenas seguir alterando pessoas pela provocação do bom humor, que “(...) mais importante do que anunciar o futuro, parece ser produzir cotidianamente o presente, para possibilitar o futuro” (Gallo, 2002, p. 170). Um insistir em estar comprometido com as transformações no que está estabelecido e provocar isto, fazê-lo por dentro do que se cria e expõe como cena. Não apenas interessados em expor opiniões em formas cênicas, nos elementos de construção do espetáculo, ou instigar conversas em torno de certos assuntos. Provocar rupturas também no que já está posto por nós mesmos como linguagem, nos usos dos objetos, nas maneiras dramatúrgicas, nas formas de encenações.

Insistir nessa coisa meio fora de moda, de buscar um processo educativo comprometido com transformações no status quo; insistir nessa coisa de investir num processo educativo comprometido com a singularização, comprometido com valores libertários. (Gallo, 2002, p. 172).

Ser militante, permanentemente, mesmo se lhe parece puro riso, diversão despretensiosa. Aliás, talvez isso faça a minoração do ato, ser aparentemente despretensioso e verdadeiramente divertido. Como a brincadeira de boneco

acontecendo na senzala, ridicularizando o senhor, o capataz, o capitão do mato, evidenciando torturas e maus-tratos, ao mesmo tempo enaltecendo costumes originais, provocando risos e resistências. “Muitos bonequeiros apontam o surgimento do Teatro de Bonecos popular no período da escravidão, como uma reação aos maus-tratos e injustiças praticadas e vivenciadas naquele contexto.” (Brochado, 2015, p. 35). O próprio capitão do mato traz suas crianças para diversão, ele mesmo em gargalhadas, sem se dar conta que a rebeldia o faz igual naquele momento, cúmplice, e que o devir das suas crianças pode estar sendo afetado por aquela brincadeira.

Maria das Graças Pereira conta de uma fala de Josivan, filho de Chico Daniel, mestre do teatro de bonecos popular conhecido no Rio Grande do Norte como João Redondo:

[...] era muito rígido, o nome dele era João Redondo, era capitão naquela época, né, e ele judiava muito com os escravos, e teve um dos escravos da fazenda que fez essa brincadeira em modo de crítica. Botou o capitão João Redondo e o nego Baltazar, que era um escravo e era muito levado mesmo, não tinha medo de apanhar, tinha apoio do homem, mas ele criticava, aí era uma crítica, entendeu?! Era uma maneira deles falar do capitão em forma de brincadeira. O capitão ria, mas não sabia que eles estavam criticando ele [...] (Pereira, 2016, p. 74/75)

O veículo da minoração pode estar na brincadeira, no ridículo (do que faz rir), no afrouxamento do riso, na captura para o jogo da cena, nos planos hierárquicos do vai e volta entre o palco e a plateia, transduzindo funções. “Estamos mais preocupados em saber como elas se combinam, como elas se compõem, como elas se conjugam. E depois, ver o que resulta dessas combinações, dessas composições, dessas conjugações.” (Tadeu, 2002, p. 53). Sobrepondo realidades e realidades fictícias, na cumplicidade da mentira do boneco que tem sinais vitais, na construção coletiva da dramaturgia, nas histórias e maneiras de contá-las. Um tipo de teatro, de dramaturgia, de encenação, de criação atoral, que se deixa desenhar pela presença do espectador e do quanto e do quê este se dispõe a contribuir. Que conta com os saberes de quem veio ver para que se complete e que também aprenda como obra. A cada acontecimento, combinações e composições diferentes. (Dizendo de outra forma e através de outro intercessor:)

E depois ainda, perguntar-se se elas são boas ou se são más. Mas não relativamente ao critério transcendente de “bem” e de “mal”, mas ao critério imanente de aumento ou diminuição da potência. Aumenta ou

diminui nossa capacidade de vida, de gozo, de alegria?” (Tadeu, 2002, p. 53)

Quando assumiu o COM entre as palavras TEATRO e BONECOS, no seu sobrenome, Teatro Com Bonecos, o In Bust ainda não tinha entendido que naquela maneira de fazer teatro, onde os meios são expostos, digo, as varas e fios de manipulação são visíveis, sabe-se de onde vem a voz do boneco, a encenação não se esconde, não há coxia, o espectador decide o detalhe que quer ver, constrói a narrativa visual, faz sua própria encenação. “O pensamento, nessa pedagogia, tem pouco a ver com aquilo que já tem forma. Tem tudo a ver, por outro lado, com aquilo que, em uma zona que não é a da atualização, das coisas já determinadas e já formadas, faz saltar o impensável.” (Tadeu, 2002, p. 49). Neste plano é que a criança confunde a cena com a sua própria realidade e o adulto se povoa de memórias.

A menina criança que vai com o irmão menor assistir ao espetáculo Fio de Pão, a Lenda da Cobra Norato, dá uma significação à comédia apresentada a partir da própria vida, da própria experiência, interrompe a cena, segurando forte a mão do irmãozinho, e avisa para a **Jandira** (personagem) que, se ela cumprir a ameaça de dar chineladas no seu filho **Jirino**²² (personagem), será denunciada ao Conselho Tutelar. Naquela altura do espetáculo, o menino Jirino já havia “aprontado” muitas desfeitas e tinha acabado de derrubar a panada de cena, com bonecos e tudo. Sua mãe, Jandira, estava muito aborrecida e garantiu que as chineladas aconteceriam. Finalmente, quando o menino chegou perto e a mãe levantou a chinela de couro, houve a interrupção. “Essa é a chave da ação do militante. Sempre uma construção coletiva.” (Gallo, 2002, p. 171). Não saberemos se a menina teve algum aprendizado, mas algumas boas coisas nós, da cena e espectadores, experimentamos com ela. Ela também nos deu a chance de revelar ainda mais as especificidades do teatro. Adriana Cruz (atriz, mãe Jandira) precisou parar mesmo a encenação e mostrar que tudo era... teatro. Que um chinelo batia mesmo no outro chinelo para fazer barulho; que o Jirino era o ator bonequeiro Anibal Pacha, que em idade nem era mais criança e não estava chorando mesmo; que o pai cego via tudo... E, mais, depois da explicação, fez tudo voltar a ser teatro novamente.

²² Jirino grafado com J mesmo. O grupo In Bust entende que no universo fictício da dramaturgia deste espetáculo, Jandira e Jurandir, grafados com J, se soubessem, escreveriam o nome do filho com a mesma letra.

É desconforme um grupo de teatro com bonecos, de Belém do Pará, da Amazônia brasileira, ter 28 anos de história, com 19 espetáculos levantados, ter circulado por tantos municípios paraenses e em tantas outras cidades de outros estados brasileiros, ter realizado mostras de teatro de animação, ter produzido mais de 100 episódios de um programa de televisão, com veiculação internacional, fazer mais de uma centena de apresentações por ano²³, ter uma sede que se estabelece para a cidade como espaço coletivo de artes cênicas, e tudo como manifestação coletiva. “Para a literatura menor, o próprio ato de existir é um ato político, revolucionário: um desafio ao sistema instituído.” (Gallo, 2002, p. 172). O grupo instala territorialidades, algumas bem efêmeras, voláteis, mas escapa-se por fugas que se fazem no percurso, constrói caminhos e deixa rastros e puxa outros, se deixa puxar, engata em outros, brotam pontas de conexões. Junta as fraquezas para ter a força. Um casarão, vários grupos insistentes em fazê-lo vivo, ativo na peleja pela cidade e articulado a outros espaços de culturas.

Isso, usando nossa língua, a língua do lugar donde se faz, dizendo para iguais (também para diferentes), transitando, meio mundiados, pelo imaginário das beiras de rio e da floresta, mas habitando a urbanidade da capital. Peixes-bois materializados com paneiros, campos marajoaras em panos de rede, plásticos reaproveitados convertidos em monstros mitológicos, carimboleiras de cabaças, telhados e trapiches de buchas de miriti. Compartilhando, de memórias coletivas, histórias que bem podem ser contadas por e para qualquer pessoa, “(...) pois o um que aí se expressa faz parte do muitos, e só pode ser visto como um se for identificado também como parte do todo coletivo. Não há sujeitos individuais, apenas agenciamentos coletivos.” (Gallo, 2002, p. 172 e 173). Uma criança personagem que bem poderia ser qualquer uma criança daquela plateia, assim com a mãe personagem, assim com o pai personagem.

Como uma ação menor, o convívio pelo teatro, palco/cena de teatro com bonecos/Casarão do Boneco é a “(...) sala de aula como espaço a partir do qual traçamos nossas estratégias, estabelecemos nossa militância, produzindo um presente e um futuro aquém ou para além de qualquer política educacional.” (Gallo,

²³ Anos passados, hoje não mais. Parece pouco, mas não para a região, são números comparáveis a grupos donde a cultura teatral é mais fincada, como circuitos paulistas, mineiros e curitibanos.

2002, p.173). Nossa trincheira aberta, donde disparamos devires de felicidades, provocamos rebeldias afetivas, vislumbres revoltosos de outros futuros. “Uma educação menor é um ato de singularização e de militância.” (Gallo, 2002, p.173) Não à toa, o brinquedo de miriti vira boneco personagem de espetáculo. Não à toa, o menino Jirino reclama da fome, rouba bolacha que **“é pa dá pas pessoa”**²⁴ e só quer brincar, nem quer fazer teatro, que é trabalho. É justo neste convívio em que atuante confunde história com o espectador, se reposiciona como cena, não há hierarquias entre a cena e a vida naquele momento. “Uma micropolítica da percepção, da afecção, da conversa, etc.” (Deleuze e Guattari, 2012, p. 99). O riso aperfeiçoa a aproximação, abre à empatia e aceita a troca, protagoniza.

Bem ali, na zona de experiência, é que minoramos, deslocados ao momento da apresentação, “(...) na educação a desterritorialização é dos processos educativos.” (Gallo, 2002, p.174). Bem ali, onde a encenação expõe significados sociais, onde a atitude é de seguir fazendo apesar da precariedade da existência como fazedores de arte, onde o ato é de acolhida e partilha do ser sensível ao outro, ao alcance do sorriso presente. “Ora, se a aprendizagem é algo que escapa, que foge ao controle, resistir é sempre possível. Desterritorializar os princípios, as normas da educação maior, gerando possibilidades de aprendizado insuspeitadas naquele contexto”. (Gallo, 2002, p. 175). Se o bem-estar está instalado no convívio no ato da encenação no casarão, se o que se está tratando em cena pode envolver toda e qualquer pessoa, sem nenhum problema quanto a todas as diversidades neste convívio, só isso já vai provocar raciocínios e possibilitar aprendizados, cultivo de novos saberes.

Um grupo de teatro fica em permanente atividade, busca todas as possibilidades de estar em cena para públicos mais diversos, realiza encontros e mostras de teatro de animação em Belém para marcar a presença na cidade e no país. É preciso primeiro deixar a tralha no ponto da praça onde será a apresentação e “dar um tempo” conversando com o bombonzeiro, com a vendedora de coco, com o pipoqueiro. Há que fazer uma tentação à atenção alheia. Mas ainda precisará fazer um barulho, afinar uma alfaia ou uma barrica, montar uma barraca à

²⁴ Texto da personagem Jandira para o filho Jirino, na hora de distribuir bolachas para o público para provar que não estão lá contando mentiras.

marretadas, testar a sonoplastia, para que as aproximações comecem, geralmente as crianças e os da rua (pedintes, dependentes químicos, flanelinhas, guarda municipal). Quem sabe na semana que vem um outro grupo topa partilhar a praça. O grupo instala territorialidades, algumas bem efêmeras, voláteis, mas escapa-se por fugas que se fazem no percurso, constrói caminhos e deixa rastros e puxa outros, se deixa puxar, engata em outros, brotam pontas de conexões. Como hastes de maracujazeiro subindo pelo varal e pelo biribazeiro ao mesmo tempo, juntando as fraquezas para ter a força. Um casarão, vários grupos insistentes em fazê-lo vivo, ativo na peleja pela cidade e articulado a outros espaços de culturas.

Na resistência como fazedores de teatro, mantendo permanente atividade de apresentações públicas, e como espaço de cultura na cidade, aberto e em funcionamento com o apoio dos próprios frequentadores, conseguem estar presentes em programações oficiais dos órgãos públicos de cultura e de algumas empresas, fazer apresentações em teatros públicos, com os mesmos espetáculos apresentados nas beiras de rio, feiras e escolas etc., “de dentro da máquina opor resistência, quebrar os mecanismos, como ludistas pós-modernos, botando fogo na máquina de controle, criando novas possibilidades” (Gallo, 2002, p. 175). Com os mesmos provocadores a atravessar, em contextos bem distintos, alunos de escolas públicas do Marajó, funcionários de mineradoras, transeuntes paulistanos, acampados do MST, público do Theatro da Paz, para citar poucos exemplos.

Onde o teatro menor se encontra com uma educação menor, o ato político deve ser “ainda mais evidente, por tratar-se de um empreendimento de revolta e de resistência.” (Gallo, 2002, p. 175). Sempre buscar outras possibilidades ao instituído, sempre duvidar das políticas impostas e realizar as reais, as do cotidiano, as micropolíticas. O que se quer é que as pessoas tenham teatros à sua disposição, de forma acessível, diversos tipos de teatros, em toda parte da cidade e que sirva para convívios saudáveis. Casarônicas e casarônicos fazem isso. Sabem que fazem isso. Sabem que são uma chuva em meio a aridez, por isso provocam outras chuvas onde podem, afinal, são também floresta. Mais que isso, podem ser rios voadores: querem que as pessoas sintam a importância do convívio mediado pelas artes cênicas, que entendam que disso depende um devir libertário, que espalhem este desejo, que o façam como política e para preservar e proliferar a vida.

Há processos de aprendizado nesta trajetória, há uma pedagogia incrustada na vivência da apresentação teatral, desde que o In Bust decidiu por construir um espetáculo em um final de semana e apresentá-lo para o resto da vida, desde que nunca tenha excluído quem quisesse presenciar. Aprendizados que se extraem do dia a dia dos grupos da casa, suas posturas sociais, maneira de ver/querer o mundo. Todos são aprendizes, “(...) aprendem por meio da conscientização de suas experiências. A encenação contemporânea é em si mesma um processo de aprendizagem.” (Koudela e Almeida Junior, 2015, p. 12). Uma espécie de formação, de educação, que ocorre não porque informa, mas porque provoca ação, porque minimamente elabora raciocínios no espectador e, para esta pessoa, a obra se enche de nuances a partir de si como referência. “De fato, é somente assim que as coisas mudam, que um pensamento desconcerta por sua novidade e nos arrasta rumo a regiões para as quais não estávamos preparados – regiões que não são as do autor, mas efetivamente as nossas” (Zourabichvili, 2004, p. 3). Se não for arrastado, se não se deixar arrastar, ou ainda, se não trazer a sua própria vivência para compor, talvez a obra nem se complete.

O mínimo que há contido nestes convívios, pressupõe uma formação de público, consumidores de teatro, pressupõe a formação de um hábito cultural de relação com a cidade, de pertencimento à construção simbólica do lugar onde se vive e de onde está acontecendo a apresentação. “Resistir à cooptação, resistir a ser incorporado; manter acesa a chama da revolta, manter em dia o orgulho da minoridade, manter-se na miséria e no deserto. Educação menor como máquina de resistência” (Gallo, 2002, p. 176). O caminho do menor como máquina de resistência, entendo hoje, tem sido a prática nestas experiências de culturas de artes cênicas. Não há sobrevivência para elas senão existindo nas brechas, rasgando mato²⁵ para fazer caminho, confiando no faro, como cachorro que cava. Vai porque a lida é coletiva e se aprende sempre, mesmo quando erra. Tem no erro o melhor professor.

Desde que compreendeu que a poética seguida como linguagem foi rizoma brotando, capaz de fazer brotar outros; desde que se persegue a evidência do fruir

²⁵ Uma amiga do grupo, disse um dia que o grupo rasgava mato. Ela, frequentadora de muitos anos das plateias do In Bust e do Casarão, é educadora rasgadora de mato.

teatro como item da cesta básica da pessoa, feito feijão, e que isso faz toda a diferença para as melhorias sociais, feito certeza de matar a fome todo dia, In Bust recorreu a diversas possibilidades para não parar de buscar público para o convívio pela fruição de espetáculos. Então, não há mecanismo de controle que se crie que não seja de dentro para fora, pois coletivo, e mesmo este não durará “A permanência do potencial de uma educação menor, a manutenção de seu caráter minoritário está relacionada com sua capacidade de não se render aos mecanismos de controle; é necessário, uma vez mais, resistir”. (Gallo, 2002, p. 176). O Casarão é uma destas possibilidades, um broto de rizoma, gengibre que vingou para gerar outros e, assim, olhando ligeiro, nem se consegue mais discernir o primeiro.

Minorações nos acontecimentos conviviais

Estes acontecimentos estão aqui como campo de observação de vivência com a arte, onde zonas de experiências e subjetivações se instauram e produzem trânsitos micropolíticos. Há de se compreendê-los como infiltrações. Ranhuras por entre os fluxos estabelecidos. Rupturas em minorações entendidas no percurso das suas existências. “Uma literatura menor não pertence a uma língua menor, mas, antes, à língua que uma minoria constrói numa língua maior.” (Deleuze e Guattari, 2003, p. 38). Quando esse pensamento com a palavra menor reposicionada é reformulado nas conjugações com teatro e educação, acende que o que ocorre em movimentos do Casarão do Boneco e nas apresentações do In Bust é algo construído nesta língua.

Um grupo de Teatro com Bonecos desmanchou a sina do conectivo DE e intuiu o COM, entre as palavras TEATRO e BONECOS. Escorregou de um território bonequeiro para um entremeio – onde o personagem do ator joga tanto quanto o boneco – e se pôs num limbo de categorização. “E a primeira característica é que a língua, de qualquer modo, é afectada por um forte coeficiente de desterritorialização”. (Deleuze e Guattari, 2003, p. 38). Um teatro que não quis/quer ser/estar um teatro maior, exatamente para transitar pelos ocos, rasgar matos e adivinhar caminhos. “Ter o sonho contrário: saber criar um devir-menor.” (Deleuze e Guattari, 2003, p. 56). Um Casarão, um corpo relacional coletivo, disponível à ânima coletiva; experimentando gestão compartilhada e atuação em rede, disposto

para a cidade; de arquitetura e herança colonialista instaurando outras culturas em rumos rizomáticos decoloniais; cultivador de alegrias; inventando caminhos, porque o que estava feito não vai para onde se quer, que nem se sabe onde é. Sabe-se, talvez, onde não é.

O Casarão nasceu do seu próprio desejo de existir, “(...) o seu espaço, exíguo, faz com que todas as questões individuais estejam imediatamente ligadas à política.” (Deleuze e Guattari, 2003, p. 39). Materializou-se da necessidade de seguir apresentando teatro com bonecos, sempre, na cidade, e conseguir estar em outros lugares da cidade, e em vários lugares de outras cidades. Existe pela necessidade e urgência de continuar existindo. Sorrateiro e agregante, é planta Jiboia que nasce na vala de água da chuva e da pia e cresce e sobe pelo cimento grafitado para encontrar o galho do biribazeiro, do outro lado da calçada. Enquanto percorre, em crescimento, em bases e substratos existentes, por vezes com algum nível de precariedade e desequilíbrio, já necessariamente gerando condições para novos agregamentos e associações e consórcios e etecéteras.

Estas experiências produzidas e vivenciadas pelo In Bust e pelo Casarão são enunciação coletiva, composições de proposições, de atitudes e desejos individuais de coletividade. “A máquina literária reveza uma máquina revolucionária por vir, não por razões ideológicas, mas porque esta está determinada a preencher as condições de uma enunciação colectiva que falta algures nesse meio: a literatura é assunto do povo.” (Deleuze e Guattari, 2003, p. 40) Não há teatro COM que não se faça pela condução coletiva. Desde 2015, o Casarão se expõe cada vez mais como atitude coletiva, mas, lembrando, faz pouco mais de quatro anos que há um Coletivo se chamando Casarão do Boneco, extra estrutura física, extra qualquer outro coletivo, ou artista que se queira aparecer.

Um agenciamento é isso. Não apenas a reunião ou o ajuntamento de corpos, mas o que acontece aos corpos quando eles se reúnem ou se juntam, sempre sob o ponto de vista de seu movimento e de seus mútuos afectos. Não se trata apenas de uma questão de soma, mas de encontro ou de composição. Não apenas a simples justaposição assinalada pela conjunção “e”, mas a complexa combinação implicada pela partícula “com”. “Isto e aquilo” é bom, mas “isto com aquilo” é ainda melhor. (Tadeu, 2002. p. 56).

Há uma postura evidente de que o ato de se dispor para a cidade é uma resistência de um pensamento focado no direito ao acesso às manifestações

artísticas e culturais e à expressão livre, de ideias, de maneiras, de diversidades, de ter este como ofício e profissão. Ora, só é Casarão do Boneco porque é público, digo, aberto ao público, livre acesso para a cidade, com periodicidade e constância. Não fosse, seria a sede de grupos de artes cênicas, provavelmente conhecido entre os do meio apenas. O Casarão do Boneco são agenciamentos coletivos. “Não há sujeito, só há agenciamentos colectivos de enunciação – e a literatura exprime esses agenciamentos, nas condições em que não são considerados exteriormente, e onde eles existem apenas como forças diabólicas por vir ou como forças revolucionárias por construir.” (Deleuze e Guattari, 2003.p 41). O desejo é que a própria cidade mantenha o Casarão (e espaços assim), de forma espontânea, porque necessário(s) e urgente(s). “A questão individual, ampliada ao microscópio, torna-se muito mais necessária, indispensável, porque uma outra história se agita no seu interior.” (Deleuze e Guattari, 2003. p39). O Casarão, é ser coletivo, nele se expressam as histórias das pessoas que o movimentaram/movimentam, frequentadoras da casa, incluindo o público; da relação das artes cênicas de resistência para com os poderes, forçando que haja acesso da população ao convívio com as artes e a certeza de que isso faz toda a diferença na experiência de formação cultural e para a melhoria social.

Não é somente sobre “ir ao teatro”, mas sobre conviver no Casarão do Boneco tendo uma apresentação cênica como impulso movente, como meio de fluxo relacional. “Servir-se do polilinguismo na sua própria língua, fazer desta um uso menor ou intensivo.” (Deleuze e Guattari, 2003, p. 55, 56). Maneiras de teatros traduzidos em convivências, formas de convívios revisados pelas cenas, tempo ficcional em embaralhamento com o “ao vivo”, presentificação como argamassa na construção dramatúrgica, conversas fiadas em devir-realidades. “Só o menor é que é grande e revolucionário.” (Deleuze e Guattari, 2003, p. 54). Esta escala ao nível do toque, mas que pode virar fluxo sanguíneo, descargas hormonais, impulsos elétricos na epiderme, é o que se aprende na maneira como se fala, não no quê se fala.

(...) opor a característica oprimida desta língua à sua característica opressora, encontrar pontos de não-cultura e de subdesenvolvimento, zonas linguísticas de terceiro mundo por onde uma língua se escapa, por onde um animal se enxerta, ou um agenciamento se conecta. (Deleuze e Guattari, 2003, p. 55, 56).

Onde o lapso memorial planeja rever os convívios, inventar esperanças, provocar diversidades, instalar amabilidades, produzir afetações e trocas de saberes. Neste campo é que a educação menor se instala, que as micropolíticas encontram seus paradeiros e próximos trânsitos.

É esse na verdade o tipo de pensamento que altera os estados, transforma o estado em processo, questiona o que existe e o coloca em movimento na direção do não conhecido. A proposta, portanto, é usar o modo operativo da arte - livre, libertário, questionador, que carrega em si o espírito da utopia - para revitalizar laços comunitários corroídos e interiores individuais dilacerados por um cotidiano fragmentante. (Coelho, 2001, p. 33/34)

Divaguemos sobre uma possibilidade de participação de uma pessoa que chega para expectar. A tendência individual, ao chegar ao evento teatral, talvez seja a de reproduzir um funcionamento preestabelecido; se colocar como espectador, como contraponto à cena, ao elenco e demais realizadores, como um lugar de estabilidade frente ao inesperado que é o jogo dos atores e demais elementos componentes da obra de arte. Agenciamentos sociais de comportamento “molar”, definidos em codificação específica já determinada. Contudo, o jogo de cena, destas experiências expostas aqui, escapa de se manter hierarquicamente como colocado para ser vista e cumprir assim o código posto, se faz muito mais em agenciamentos imprevistos ou previstos até certo ponto. Estabelece diálogo direto e solicita ao espectador que se manifeste, que esteja tão ativo e atuante quanto o atuante de cena, que traga além da sua presença, sua história, seu dia, e compartilhe ali, em tipos de agenciamentos que são *moleculares*, instáveis, que atijam desejos, desequilibram e expõem experimentos de novos raciocínios que precisavam ser raciocinados. Dito por François Zourabichvili,

(...) a maneira como o indivíduo investe e participa da reprodução desses agenciamentos sociais depende de agenciamentos locais, “moleculares”, nos quais ele próprio é apanhado, seja porque, limitando-se a efetuar as formas socialmente disponíveis, a modelar sua existência segundo os códigos em vigor, ele aí introduz sua pequena irregularidade, seja porque procede à elaboração involuntária e tateante de agenciamentos próprios que “decodificam” ou “fazem fugir” o agenciamento estratificado: esse é o pólo *máquina* abstrata (entre os quais é preciso incluir os agenciamentos artísticos). Todo agenciamento, uma vez que remete em última instância ao campo de desejo sobre o qual se constitui, é afetado por um certo desequilíbrio. (Zourabichvili, 2004, p. 8).

Na vivência de um espetáculo acontecendo no Amostráí, à maneira como o fazemos acontecer, promovemos encontros. As micropolíticas existem no encontro. Não para colocar a verdade ou mostrar uma verdade, mas para propor condições

para o pensamento buscar uma verdade. Suas condições de trânsito estão nos encontros, no estabelecimento da disponibilidade farta deles. “É o acaso do encontro que garante a necessidade daquilo que é pensado.” (Zourabichvili, 2020, p. 51.) A casa aberta periodicamente, a disponibilidade corriqueira de apresentações de espetáculos, as diversas chances de convívio nestes acontecimentos. Nas maneiras como são preparados os acontecimentos teatrais e o que pretendem colocar em pauta como preenchimento dos convívios. Aí os acasos é que provocam os pensamentos inesperados. Então, se provocarmos muitos encontros, também garantimos que brotem pensamentos que necessitam ser pensados.

Encontro é o nome de uma relação absolutamente exterior na qual o pensamento entra em conexão com aquilo que não depende dele. (...) Quer se trate de pensar ou de viver, o que sempre está em jogo é o encontro, o acontecimento, portanto a relação exterior aos seus termos.” (Zourabichvili, 2020, p. 52)

Ter a consciência das artimanhas do encontro e dispor cutucões pensantes ao longo do convívio com o teatro indicam que pensar não é algo natural. “É preciso que algo force o pensamento, abale-o e o arraste numa busca; em vez de uma disposição natural, há uma incitação fortuita, contingente, que depende de um *encontro*.” (Zourabichvili, 2020, p. 51.) A micropolítica é engendrar e dispor cutucões. Torça-se que algum cutucão vingue e que fique latejando pensamentos impensados que brotem nos encontros.

Há tanta troca nisso, tanta possibilidade política, para além dos temas dos espetáculos e histórias contadas. O comum aqui é o teatro e “(...) na palavra teatro estão inscritos o território, o objeto observado e o observador.” (Dubatti, 2014, p. 254.). Espaço-tempo em que o jogo de singularidades desprende multiplicidades. Há, portanto, delimitações simbólicas e culturais, há produção de subjetividades derivadas de um trânsito relacional, instalam-se possíveis devires. Para a nossa contemporaneidade, pós pandêmica, tem a virtude de ser “o resgate do convívio”, ou seja, “a reunião sem intermediação tecnológica – o encontro de pessoa a pessoa em escala humana” (Dubatti, 2007, p. 20), ao nível do presente, no mesmo espaço físico.

As perspectivas micropolíticas desta educação que atravessa espaços diminutos entre tessituras de futuro(s) devem ser evidenciadas, tornadas

conscientes e intencionais, tem muita potência revolucionária. Nesta escala, “A educação menor cria trincheiras a partir das quais se promove uma política do cotidiano, das relações diretas entre os indivíduos, que por sua vez exercem efeitos sobre as macro-relações sociais.” (Gallo, 2002, p. 175). O que leva à rede de espaços semelhantes e todo o envolvimento político, instalado nas atitudes. Roseane Tavares constrói os Contradispositivos-Mapas de uma rede de espaços artísticos autopoieticos em Belém do Pará, que “(...) são aqueles geridos por artistas de forma autônoma, cuja potência poética é capaz de produzir micropolíticas que pensam e interferem na construção de um território, seja ele físico e/ou simbólico (Tavares, 2017, p. 35). Rede que se engendra nas conexões entre os espaços, no trânsito de artistas e públicos e nos encontros pelas diversas casas, ou mesmo na rua, nas ações coletivas de reterritorialização.

E é esse lugar do inapreensível que permite uma abertura para que ações artísticas e culturais possam intervir sobre os processos de subjetivação e dessubjetivação – ainda que numa dimensão micro – no contexto dos próprios dispositivos de poder, criando linhas de fuga que se enraízam na produção de uma poiese capaz de restituir ao uso comum, através de ritos que atravessam os corpos como uma rede política de afetos, aquilo que foi capturado e separado pela oikonomia cristã. (Tavares, 2017, p. 7)

Não cabem no modelo de desenvolvimento vigente no país, cabem menos se pensarmos em termos regionais, numa Amazônia internacional, cheia de políticas nacionais não articuladas entre si e cuja lógica de capital, a lógica da monocultura, não opera diversidades culturais. Produção de convívios mediados pelas artes e culturas, com ou sem intenções educacionais evidentes, é atividade pouco olhada pelos organismos do poder público relacionados à cultura e à educação. Não há agendas oficiais para estes tipos de espaços e experiências, nem na cidade há lugar para isto. Não que as pessoas não desejem e/ou necessitem desse tipo de espaço, não há chances de saberem disso, a menos que se depare com ele.

AMOSTRAÍ – ARTE COMPARTILHADA COM A CIDADE



Espectáculo Pinóquio, In Bust Teatro com Bonecos. Casarão do Boneco, 2017. Foto Uirandê Gomes.



Espectáculo Uma surpresa para Benjamim, Circo Matutagem. Casarão do Boneco, 2023. Foto do autor.

Vamos olhar o acontecimento convivial provocado por um teatro menor, tendo o evento **Amostrái**, do Casarão do Boneco, como campo de observação e vivência, da produção de experiências com uma educação menor. Um movimento de insistência deste ser Casarão do Boneco, gerado em modo coletivo, que entendo como uma ação cultural. Assim, trago Teixeira Coelho (2001) para essa intercessão, sobre ação cultural e teatro, para dizer:

Como é difícil optar pela ação, deixar que as pessoas inventem seus fins e o modo de chegar até eles! É preciso uma confiança no processo, uma disposição para pagar para ver, que não se tem todos os dias – que não temos todos os dias. (Coelho, 2001, p. 18)

O evento Amostrái é um movimento proposital e necessário para a própria sobrevivência como espaço cultural, no que diz respeito a arrecadação de dinheiro para pagar algumas contas da casa mas, principalmente, na intencionalidade de manter um ponto aberto para a cidade de atividade de apresentações teatrais, com periodicidade, possibilidades de receber diversidades de público, principalmente crianças, capacidade de articulação em redes de espaços e artistas, estabelecimento de vínculos de trabalhos e de outros tipos de convívios, com modos de autogestão variados. E ainda que aja com precariedade de recursos financeiros, “(...) aposta com firmeza na ação, quer dizer, na possibilidade de terem as pessoas condições para inventar seus próprios fins (...)” (Coelho, 2001, p. 15). Uma atitude intencional do Casarão de se dispor aberto publicamente para a cidade, como um dos seus espaços de cultivo de teatro, que a alimenta de encontros e convívios em torno do acontecimento teatral.



Intervalo, Amostrai. Foto do autor

Uma ação em coletivo, que não tem término previsto, só se prevê a continuidade dessa possibilidade de terem as pessoas condições para inventarem coletivamente seus próprios futuros, bons futuros, de serem sujeitos deste futuro, não um produto dele, à mercê de outros sujeitos. O ser Casarão do Boneco insiste nisso, tem isso na sua composição, aposta nessa continuidade.

O teatro em si, propriamente, não terá os objetivos da ação cultural, mas a ação cultural encontra no teatro campo fértil para alcançar seus objetivos próprios, porque é exatamente isto que o teatro promove: a consciência do eu (a consciência do equipamento pessoal, dos sentidos humanos, do próprio corpo no espaço, da própria subjetividade, da figura de si como os outros a vêem, da própria representação como a mente se oferece); a consciência do coletivo (a noção da existência do outro, a partilha de idéias e bens, a interação relaxada, a convocação das energias comuns para a solução da proposta); a consciência do entorno (consciência das coisas, de uma cadeira, da água, do espaço, da natureza, do artifício, das relações estabelecidas pelas coisas entre si e entre elas e o próprio corpo e os outros corpos). (Coelho, 2001, p. 90/91).

Interessante esse pensamento sobre a ação cultural tirando proveito do teatro para buscar êxito. Coelho diz para mim que esse teatro, então, age culturalmente, provoca consciências em vários níveis do ser em coletivo e com o entorno. O Casarão é, em si, uma ação cultural e se porta bem também como um espaço cultural, que realiza ações culturais. Um espaço cultural no campo da arte cênica, muito mais firmado no teatro, em algumas das suas formas de realização, e suas ações culturais são precisamente voltadas para o teatro como possibilidade

provocadora de criações grupais, de restauros afetivos para indivíduos machucados pelo cotidiano, de afirmação do ser brincante e do convívio com crianças e com um jardim abundante, do plantio de futuros alegres e de cuidados com tudo em volta.



Atriz, contadora de histórias, Ester Sá e as crianças. Amostrai 2023. Foto do autor.

Uma única coisa se deveria evitar: usar o teatro (ou qualquer outra arte) para "fazer" ação cultural e esquecer que o teatro, como outra qualquer arte, tem seus próprios objetivos, bem mais amplos e bem menos definidos que os da ação cultural - o que é um outro modo de dizer que a ação cultura radical, ou verdadeira, terá um único objetivo maior: ao fim do processo, anular-se como tal, explodir-se num universo de fragmentos cintilantes e fundir cada um deles na arte, na forma cultural que perseguia. (Coelho, 2001, p. 91/92).

O que o Casarão se propôs a fazer é estar aberto para os encontros criativos em compartilhamentos de bens sensíveis, principalmente de propiciar momentos de convívio em apresentações teatrais. É uma ação cultural de teatro, de um teatro menor. Mesmo que por vezes possa transitar por um campo educacional formal, em que algumas das suas atividades possam estar relacionadas à formação – como as diversas oficinas que acontecem de vez em quando, as vezes até em parcerias com instituições formais superiores de educação como a Universidade Federal do Pará – estará em um lugar de criação e de troca em teatro, não exatamente de educação, como veremos mais adiante, no próximo capítulo desta escrita.

Trata-se de criar o maior número possível de oportunidades para que o maior número possível de interessados conheça a parte essencial da aventura cultural que é a criação, distanciada milhões de anos-luz da experiência passiva da contemplação, da recepção. (Coelho, 2001, p. 85)

Permanentemente, o espaço cultural coletivo Casarão do Boneco, há 20 anos propõe programações públicas e formas facilitadas de acesso ao acontecimento teatral, nesta maneira de teatro em que expectadores delineiam suas próprias dramaturgias, constroem suas aventuras de criação. Esses acontecimentos, essas ações culturais, são o que chamo de “movimentos” do Casarão. O Amostrá é um desses movimentos.

Convidei algumas pessoas para assuntar o Amostrá comigo, aqui. Elas vão começar a falar, então faço um anúncio delas. Detectei mães com crianças em uma foto (que se verá à diante) do último evento presencial, antes da pandemia de Covid-19, e busquei as que após a pandemia voltaram a frequentar o Amostrá. Três delas concordaram gravar, no primeiro semestre de 2023, um momento de conversa sobre o evento: Duas mães da plateia (público frequentadoras), que chamarei apenas pelo primeiro nome, Mayara com sua filha de 7 anos e Elis com seu filho de 10. A Elis, porém, não conseguiu chegar aos momentos marcados. A terceira é Nanan Falcão, uma das casarônicas, já produziu o Amostrá em algumas edições, inclusive esta da foto à diante. Em 2023, ficou acionando um outro movimento do Casarão, as Pautas de Quinta, e frequentou o Amostrá como, digamos, espectadora, sempre com sua filha de 6 anos. Acho que perdi a competência de provocar conversa com crianças pequenas, por isso elas não falarão aqui e por isso não colocarei os nomes delas.

Estarão também falas colhidas em conversa gravada em dezembro de 2023 com o grupo de habitantes do Casarão que produziu o Amostrá neste mesmo ano, 2023. Habitantes já citados acima, noutra tópico da escrita, mas repito os nomes: Anibal Pacha, Andrea Rocha, Maridete Daibes e Thiago Ferradaes, além de mim.

Sobre o Casarão e as relações que o fazem existir na cidade, dissertei, quando em processo de obtenção de título de mestre em artes²⁶. Tramei em texto o Casarão do Boneco como um espaço compartilhado, de trabalhos coletivos, de artistas/produtores de cenas diversas, recebedor de fluxos de público para experiências estéticas em comum. Uma intensa habitação, em uma nuance no âmbito relacional entre os habitantes, seus espaços, as diversas linguagens

²⁶ **Casarão do Boneco: Experiência de um corpo relacional em território existencial.** Instituto de Ciências das Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes/UFPA. Belém, 2018.

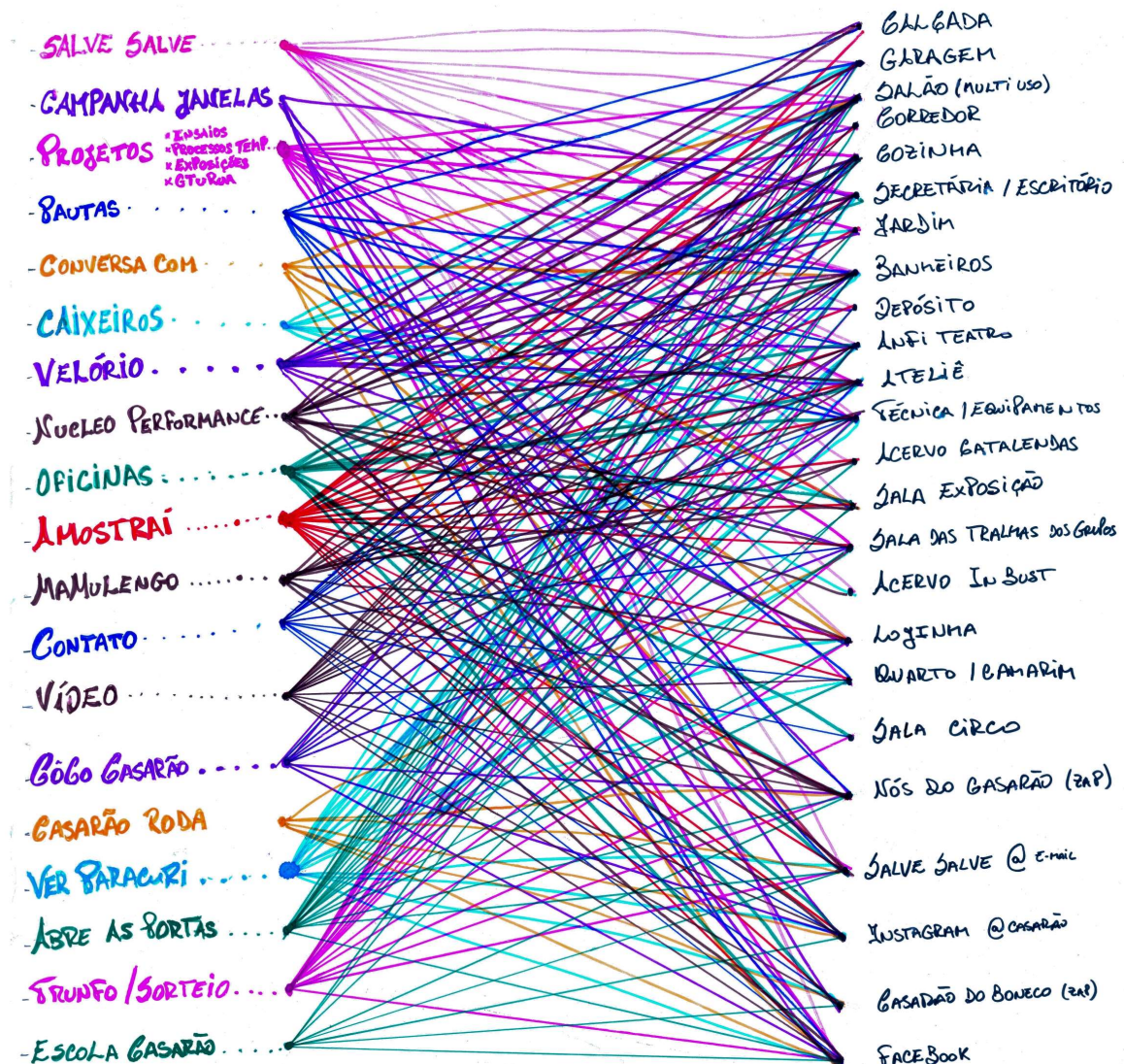
artísticas, o público e a cidade que provocou/provoca os movimentos com/no Casarão, de frequentes rearranjos ante a potência para as maneiras de se relacionar.

Repare nestas tramas a seguir.

Trânsito Espacial de Movimentos - T. E. M.

Movimentos

Espaços



MULTITRAMA



Componente da dissertação de Mestrado em Artes
CASARÃO DO BONCO:
Experiência de um corpo relacional em um território existencial



Essas imagens são tramas feitas pelos habitantes de 2017, período em que eu estava em pesquisa para a dissertação, quando vislumbramos alguns pontos de vistas que o definiam/definem e que tornam o Casarão um lugar único, um corpo único sendo desenhado pelas relações estabelecidas entre velocidades e lentidões, repousos e movimentos desses três blocos de forças: seus habitantes, seus espaços, seus movimentos. Por isso, não é definido como forma, mas como força interativa. Um corpo composto por outros corpos, conforme já dito antes, tal a ideia cosmogônica da pessoa marubo²⁷, ou mesmo animado tal ao boneco que vira personagem pela manipulação de tantos atores²⁸. Estas duas noções nos ajudam a entendê-lo como algo/alguém que se manifesta pelo movimento de outros, como um ser coletivo.

²⁷ “...os duplos têm para si o corpo como uma maloca, assim como, para nós, são casas ou malocas estes lugares nos quais costumamos habitar”. (Cesarino, 2008, p. 29); Todo corpo/gente têm dentro de si duplos que são eles próprios gentes/corpos... (ibid., p. 34); e “O corpo replica para dentro o espaço externo; o próprio espaço externo (a maloca) é pensado como um corpo” (ibid., p. 49).

²⁸ Como na forma teatral japonesa do Bunraku ou noutras formas de manipulação direta de bonecos, principalmente as que buscam mais semelhança nos movimentos dos objetos em relação aos movimentos reais do ser representado, que exigem mais atores manipuladores. O boneco é uma composição destes manipuladores. Quem pratica, costuma se surpreender com algum movimento inesperado do boneco.

Aqui trouxe as tramas que envolvem o bloco dos **movimentos** do Casarão, para identificarmos o Amostraí. A trama Fluxo de Acionamento envolve os habitantes que fazem o movimento acontecer. A trama Trânsito Espacial de Movimento envolve o quanto o movimento solicita de espaços do casarão. Existe mais uma trama, que não está aqui, que mostra o uso dos espaços pelos habitantes. E, ainda, a Multitrama, que é uma junção das três tramas e aqui fiz um recorte dela, mostrando apenas os movimentos. Repare nas tramas, que o Amostraí aparece como um dos movimentos que mais aciona os outros blocos de forças, mais solicita habitantes na sua função, mais ocupa os espaços da casa e os virtuais.

Uma coisa bem notável que essas tramas informam hoje é o quanto de frequentadoras e frequentadores se entendiam como habitantes naqueles idos, e que quanto mais habitantes, mais ações, mais movimentos são possíveis de serem realizados. No período da construção das tramas, o Casarão ainda respirava atmosferas da campanha **Salve, salve, Casarão do Boneco**, realizada pelos grupos que o habitavam em 2015. A campanha buscava envolver o público do Casarão, parceiros de trabalho e, de maneira mais ampla, toda a cidade e quem mais fosse alcançado pela internet, numa busca de financiamento para reformas urgentes da casa e propunha diversos eventos entre abril e dezembro daquele ano, mas ficou bastante intensa no período de arrecadação virtual, entre julho e novembro.

CASARÃO DO BONECO

1 criado | 1 apoiado

- [Perfil no Facebook](#)
- salvesalvecasarao.wordpress.com

[Recompensas](#) [Sobre](#) [Novidades](#) [0Apoiadores](#) [24Comentários](#) [1](#)**O projeto**

Uma saudação, um convite, uma chamada para a sociedade olhar para um espaço que vem desenvolvendo atividades culturais autogestionadas há uma década na cidade de Belém do Pará, e que hoje através da campanha “Salve Salve Casarão do Boneco” tem o objetivo de realizar a reforma desse espaço, para dar continuidade as suas atividades.



Este centenário casarão, localizado próximo ao primeiro bairro da cidade de Belém do Pará, tem sua construção em pedra, madeira e barro datada do período de 1903, ciclo da borracha na região norte. Utilizado para moradia desde então, em 1970 passou por uma reforma que alterou a fachada para o estilo modernista e passou a ser ocupada pela família Mendes. Após o falecimento do patriarca, foi gradativamente desabitado, permanecendo apenas uma filha que ocupou no período de 1994

a 2003, como um consultório de psicologia, quando então foi vendido ao **ator e bonequeiro Anibal Pacha**.

Assim, o casarão antigo da Av. 16 de Novembro, número 815, desde 2003, se tornou sede do grupo **In Bust-Teatro com Bonecos**, e a 14 anos tem sido referência para o teatro de animação na cidade, contribuindo para o movimento artístico-cultural, oferecendo o espaço para o desenvolvimento de inúmeros projetos, assim como para apresentações de espetáculos, realização de oficinas, workshops, ensaios de grupos de artes da região e de outros estados do Brasil.

Em diferentes momentos de sua existência no meio artístico, o Casarão do Boneco vem sendo ocupado e assim, pequenas reformas e reparos são feitas pelo grupo In Bust-Teatro com Bonecos, que sem financiamentos veem garantindo a manutenção do espaço (o que dá bastante trabalho). E a cada período de chuva, a fachada dá seu último suspiro, o piso do corredor e das salas não aguentam mais de velhice e aos poucos as atividades ficam parcialmente comprometidas.



Em 2014 houve uma intensa ocupação principalmente pelos grupos Vida de Circo, Projeto Vertigem, Produtores Criativos, Coletivo Mia Sombra, Coletivo de Animadores de Caixas, Grupo de Teatro Universitário, o Coletivo Pirão e outros grupos independentes, que encontram **dificuldades para**

<https://www.catarse.me/pt/salvecasaraodoboneco>

2/6

<https://www.catarse.me/pt/salvecasaraodoboneco>

<https://www.youtube.com/watch?v=gBzXusdE0Lw>

Na avaliação final da campanha, decidiu-se manter o ânimo das atividades para o próximo ano, fazendo ajustes em alguns eventos, fundindo-os, reduzindo periodicidades, de maneira que ficasse adequado às agendas das pessoas que produziram a nova programação pública. Daqueles eventos de 2015, um tinha o nome da campanha, chamava **Salve, Salve, Casarão do Boneco** e era principalmente um evento de artes cênicas, uma mostra, digamos assim, com espetáculos de teatro, palhaçaria, performances cênicas, números circenses, contações de histórias, dança e terminava sempre com batuque em roda: carimbó ou samba de coco. Muita gente participou em cena.

Desse evento veio a genética mais expressiva do Amostrái, que é ser uma mostra de artes cênicas, realizando principalmente espetáculos teatrais e contações de histórias e provocando convívios periódicos através do acontecimento teatral. “Não considero que é uma Mostra. Tá perdendo esse caráter. Ele é um encontro”, disse o Anibal, depois de argumentar afirmativamente que ele é uma mostra. Mas no próprio raciocínio, percebeu uma possível mudança na sua maneira de estar para a cidade, na relação com os artistas, cuja dinâmica fica na doação, não na sustentabilidade do artista que se apresenta. Isso porque tem visto que em boa parte das vezes o artista acaba doando para o Casarão o quinhão que lhe cabe ou até doando, além do seu trabalho, mais dinheiro do que receberia. O que revela para o Anibal uma crise de identidade no Amostrái. Pois lhe parece que é um prazeroso encontro festivo entre artistas e público do Casarão, dispostos a fazê-lo existir para a cidade, uns doando seus trabalhos e outros doando seus dinheiros, e toda a arrecadação está colocada em um outro plano, que é o do cuidado com o lugar. Não que isso seja ruim, mas precisa ficar mais evidente para todos.

Acho que no Amostrái, somos todos voluntários. Porque é pensar o que realmente é doação pra gente pensar também o que não é isso. Promover coisas que digam que não, agora tem cachê, agora tem salário, agora tem dinheiro pra isso. O Amostrái, pelo caráter que se construiu, é uma grande doação. (Anibal)

Eu raciocino, parecido com o Anibal, que esse ponto precisa ser definido e afirmado. Entendo que ou o colaborador leva sua parte do arrecadado e o Casarão recusa sua doação, afirmando o caráter colaborativo, ou será doação e artistas e participantes nada recebem, doam seus trabalhos para a manutenção mínima do

casarão e também como lugar de oferta de atividade teatral que alcance um público infantil e de baixa renda. “O artista que vem para o Amostraí, vem porque sabe da importância do Casarão para a cidade, não porque precisa de dinheiro”, afirma a Andrea, que é casarônica de longa data, dos Produtores Criativos. Eu talvez discorde um pouco, porque para artistas desempregados (coisa muito comum), qualquer arrecadação digna, vale a pena. Eu mesmo já estive no Amostraí para alguma função do dia e fiquei muito agradecido pelo dinheiro que recebi, salvou o do ônibus dos próximos dias.

A Maridete de certa forma reforça a ideia da Andrea. Ela é uma pessoa de muito tempo de teatro, atriz criadora e professora de teatro, mas é casarônica do pós pandemia, ela nem aparece nas tramas de 2017. Teve antes certa frequência ao Casarão, não apenas como amiga de alguns, mas “como público e como mãe de público infantil” (Maridete) no Amostraí.

Até o nome, Amostraí, para mim, como alguém de teatro, era: Opa, temos mais um lugar na cidade para se mostrar. Amostraí, amostra teu trabalho aqui e vem somar com a gente numa ideia de colaboração, de coparticipação. Eu, sendo artista da cidade, achava isso, entendia isso. Mas acho que o Amostraí é uma mostra, porque ele mostra a gente mesmo. É uma amostra de artistas que querem se amostrar, mas também querem mostrar sua capacidade de trabalho colaborativo em arte para a cidade. (Maridete).

Em 2019, ela começou a aparecer nos registros do evento como colaboradora do dia. Considera que “era uma maneira de colaborar, porque é uma casa muito importante para a cidade porque agrega muitos grupos e acaba fortalecendo a cena teatral da cidade” (Maridete). Reforçando o que Andrea falou antes, mas dizendo também o que diz a Nanan da pessoa que é de teatro, da forma como ela percebe o Casarão funcionando e de como age quando está lá.

Chegam as pessoas de fora e a gente está na função, precisando carregar uma coisa, encontra a pessoa que acabou de chegar para assistir um espetáculo e te pergunta se precisa de ajuda, porque são pessoas de teatro, porque são pessoas parceiras. (Nanan)

A Nanan, também casarônica e mãe de público infantil, diz que, na verdade, a espectadora é a filha, porque, como pessoa da casa, quando vai ao Amostraí, acaba entrando na função, na tarefa que percebe que pode ajudar. “Então fiz um pouco disso, porque estava lá mesmo, então ajudei a levar uma coisa, tirar outra, carregar o tapete (...)” (Nanan), e mesmo conseguindo participar de boa parte da programação como plateia, observa também outros teatristas que estão por lá.

“Acho que isso é um fluxo que ocorre com todo mundo que tá de fora, com as pessoas que de alguma forma são próximas do Casarão, são de teatro. Isso acontece com várias pessoas, no sentido de ‘vamos fazer juntos acontecer’” (Nanan). Será que é porque são pessoas de teatro e próximas ao casarão? “Acho que as pessoas que não são próximas do Casarão percebem o trabalho colaborativo, o movimento colaborativo” (Nanan)

Mayara, ao frequentar o casarão, percebeu o sentido colaborativo. Das pessoas que falam aqui, é a única que não é habitante do Casarão, frequenta as plateias do Amostrai com a filha e chegou por indicação de amigos que marcaram de se encontrar lá.

Tinha gente, que no início, eu não tinha entendido que eram do casarão. Depois, fui entendendo, que provavelmente, pelo sentido colaborativo, quem era visitante e quem estava no trampo. Não sei se as pessoas percebem quem são as pessoas do Casarão, assim, de primeira, mas percebem o sentido colaborativo pelo movimento, sentem o trabalho colaborativo por dentro do teatro, na montagem, passa som, iluminação... talvez não identifiquem as pessoas, mas de cara percebem a colaboração. (Mayara)

A percepção sobre o trabalho colaborativo parece que vai delineado e definindo o ser coletivo. “No Amostrai é muito forte essa ideia de coletivo.” (Maridete). “Ele é um grande movimento coletivo dessa cidade, de artistas, de pessoas (público) e casarônicos.” (Anibal). O que o Amostrai é, para quem ele serve, não há um consenso ainda. Pelos anos que já vem acontecendo, talvez se esteja perto disso, dessa definição consensual, mas esse caráter coletivo e colaborativo é visível.

Eu já fiz teatro por alguns anos da minha vida e faz muitos anos que parei, mas muito me alegra e me satisfaz saber que tem um espaço que coloca um teatro colaborativo e que resiste mantendo programações infantis, mantendo programações adultas e mantendo uma programação interessante, que recebe gente nova, recebe artistas que estão de passagem na cidade, não vejo uma rigidez nas temáticas. Acho legal que tenha possibilidades diferentes entrando no Casarão. (Mayara)

As pessoas que produziram o Amostrai em 2023 concordam que é um evento de teatro e contação de histórias, que cabe performance, que tem cara de circo, que pode até ter dança. Afirmam que não pode ter bilheteria, essa coisa de cobrar ingresso. Maridete propõe que a programação não deva ser fechada, mas que só possam atividades (espetáculos, contações de histórias e o que mais acontecer) que sejam para todos, que as crianças sejam consideradas. Não se restringe a um único espaço da casa. A programação pode até ser estruturada

como um pequeno projeto, em um esquema único, se repetindo nos eventos, mas não muito, como foi nas quatro edições de 2023: Cineminha com brincadeira; contação de história com lançamento de livro; e um espetáculo para terminar. O que se concorda é que o formato não trave seu acontecimento, não desestruture seu caráter e, principalmente, que não vire modelo, que seja refeito sempre que necessário.

Na prática cotidiana, rende a abertura periódica que gera assiduidade do Casarão como espaço de programação de artes cênicas na cidade de Belém do Pará. Isso gera certa expectativa ao público visitante, principalmente o visitante frequente. Pode ser resultado de um amadurecimento em relação a importância e a disposição de se manter aberto para a cidade. Esse movimento específico do Casarão, acontece desde 2016 como um movimento consequente do evento citado anteriormente. Compõe a programação permanente do Casarão, desde então.

O Casarão do Boneco, depois de sábado, passará por manutenção nas calhas do telhado e nas traves que estruturam os aparelhos de circo no anfiteatro. Retornará as atividades abertas ao público em agosto para cumprir mais um período, que irá até dezembro. A princípio a programação que foi realizada no primeiro período se manterá no segundo, com o Abre As Portas, o Telão Casarão, o Casarão Conversa Com e o Amostra Aí, além das diversas oficinas. Toda atividade do Casarão é realizada pelos seus habitantes dos grupos In Bust Teatro com Bonecos, Produtores Criativos, Causo Companhia, Sorteio de Contos, Projeto Vertigem, Cia de Teatro Madalenas, Vida de Circo, além do Dirigível e o Agapão já citados, e dos parceiros Bando de Atores Independentes, Desabusados Companhia, Coletivo Mergulho, Coletivo Mia Sombra. As atividades são financiadas por estes grupos e pelo público frequente e o Casarão contou com apoios da Distribuidora Estrela do Norte, do Refrigerantes Refry e da Panificadora 16 de novembro. (Trecho do material enviado à imprensa sobre o amostraí de 09/07/2016)

Em levantamento de informações gerais sobre Amostraí, feito principalmente sobre o arquivo digital do Casarão, acabei por quantificar muitas delas. Na pesquisa consegui mais registros do que aconteceria, do que de informações sobre o que aconteceu. Temos mais matérias de jornais, textos que foram para a imprensa mesmo sem publicação, e cartazes virtuais, porém, poucas fotos, borderôs etc. Apesar das faltas de registros, é possível dizer que da primeira realização, em 26 de março de 2016, até 04 de novembro de 2023, dia que se realizou o último do ano, foram 48 edições, apresentando 54 espetáculos de teatro, alguns envolvendo

técnicas circenses²⁹ e palhaçaria, e 83 contações de histórias. No entanto, ele, o Amostrái, se propôs a ser uma mostra periódica de teatro e contação de histórias, mas agregando possibilidades dos outros eventos realizados na campanha de 2015, então teve também dança, performances, exposições, vídeos, vivência e lançamentos de livros. Em todos houve venda de lanche e/ou pipoca do Seu Estevam e da Dona Estrela e/ou bazar e Lojinha Dell'Arte, que foi a loja do casarão, também surgida na campanha.

Repito que muitas informações não foram registradas, não existem. Quantidade de público, por exemplo, é uma informação que na maioria das realizações parece que não houve a preocupação do registro, consegui algumas fotografias que deram uma ideia, mas posso dizer, de memória, que poucos foram os vazios. Então propus uma conta simples para estimarmos o público total do Amostrái. Cheguei à média por evento, atribuindo a metade do máximo de público ao vivo que encontrei em fotos ($92/2=46$) e multipliquei pela quantidade de eventos ao vivo ($46 \times 40=1.840$). Nos registros dos eventos ao vivo, o menor público foi de 32 pessoas. Nos 8 eventos que aconteceram virtualmente, a menor quantidade de visualizações registrada foi de 54 unidades e o maior registro foi de 183, ao todo foram registradas 529 visualizações. Neles, porém, não houve convívio, não é o que estamos tratando aqui.

No início, era acionado da mesma maneira que outro movimento do Casarão, o **Casarão Abre as Portas**, que era voltado para outras manifestações artísticas além das cênicas, pactuado pelo diálogo do casarão com outros espaços e outros promotores de atividades culturais da cidade. Juntava música, poesia, roda de coco, danças circulares, capoeira e outras possibilidades de celebração em coletivo. Aconteceu periodicamente, uma vez por mês, alternado com o Amostrái. Requereu uma ânima que não demos conta, por isso agregamos suas possibilidades na realização deste outro evento. Porém, não há registros de eventos musicais, rodas de coco ou carimbó ou outras danças em roda, além de uma atividade cênico-pedagógica com crianças e seus pais em uma grande roda no

²⁹ Espetáculos com cenas que envolvem aparelhos de acrobacias aéreas, acrobacias de solo. E números circenses avulsos, envolvendo além dos aparelhos aéreos, truques, malabarismos e equilibrismos.

anfiteatro, com vivências lúdicas propostas pela atriz, arte-educadora, Marluce Araújo, lá em 2016.



Atriz, contadora de histórias, Marluce Araújo com pais e crianças. Amostrai, 2016. Foto Victória Sampaio

Vi que, ainda que as edições iniciais, as sete de 2016, tenham sido realizadas por apenas três pessoas, em média, no dia, precisa de, pelo menos, seis, para funcionar de maneira tranquila e com toda a potência, o que aconteceu a partir de 2017. Com mais algumas pessoas na função, o evento costuma ficar perfeito. A maioria das pessoas habitantes, de alguma maneira, esteve envolvida acionando este movimento, nas atividades de planejamento, jardinagem, produção e comunicação que o antecedem, trabalhando nas diversas funções do dia dele, da portaria ao registro fotográfico, e mesmo em apresentações de espetáculos e contações de histórias. Encontrei registros da participação de 18 casarônicos e casarônicas, que se dividiram em 283 funções ao longo desses oito anos. Sobre esses registros de habitantes envolvidos e em quais funções estavam, há também carência de informações. Listei habitantes a partir disso, mas com referência na lista levantada durante a minha pesquisa de mestrado em artes, e que, por aqueles critérios da dissertação, a lista veio se transformando com o passar dos anos,

porém, aqui considereei uma lista acumulada, de 18 nomes, incluindo pessoas que não estão mais habitando o Casarão. Não vou fazer aqui um ranking de quem mais se envolveu nas realizações, mas houve quem esteve atuando em 35 funções, acumulando-as, as vezes, e quem se envolveu em apenas 3 funções bem simples de resolver.

Tivemos dois picos de realizações: em 2017, quando fizemos acontecer 10 edições do Amostraí, mas, em média, menos de 6 habitantes se envolveram nos eventos; e em 2019, com 8 edições, quando, porém, houve uma enorme mobilização de habitantes, chegando a uma média de 10 pessoas nas funções por evento. Neste segundo pico, também tivemos muitos parceiros na execução dele, foram 68 parcerias, sendo cerca de 9 envolvidos em cada edição, somando 19, com as do casarão. O Amostraí tem o mérito de agregar tantos outros artistas (além dos habitantes) das cenas da cidade, jovens e veteranos e grupos parceiros dispostos a contribuir para a sua existência.

Até 2017, acontecia no último sábado de cada mês, e chamava **Amostra Aí**, mas pelo fim daquele ano, casarônicas e casarônicos, já escrevíamos da forma como falamos, juntando as palavras, apresentando-o para a cidade como **Amostraí**, o que é até hoje. Em 2018, porém, passou a acontecer sempre no segundo sábado de cada mês e foi assim até março de 2020, último antes da pandemia de Covid-19 nos trancar em casa e trancar o Casarão.



Fotografia final, Amostraí 2020. Foto Victória Sampaio

Me ateno um pouco a esse evento, o único presencial de 2020, para pontuar atitudes que demonstram o caráter coletivo da ação, percebendo-o também como um registro, uma fotografia, de como o Amostrai se apresenta mais completamente, quanto mais habitantes se envolvem, da mesma forma que o Casarão, conforme as tramas mostram. Este, foi realizado no dia 14 de março, por 10 habitantes e mais 6 artistas de outros dois grupos parceiros. Teve um espetáculo de um grupo da casa, o Pinóquio, do In Bust; um espetáculo de palhaços, Os Inigualáveis Hermanos Silva e o Circo Provisório, de um grupo não habitante, mas muito parceiro, o Folhas de Papel; e duas contações de histórias dançadas, Gravitare e Hipotônico, de um grupo de artistas chilenas, Hilo Rojo, que estavam hospedadas no Casarão, habitando-o literalmente. Teve bazar e lojinha Dell'arte, a lojinha do casarão; lanches da Tia Regina, parceira de venda de comidinhas que mais contribuiu nestes anos de evento; e o carrinho de pipocas do Seu Estevam na porta do Casarão. Pelas fotos, a minha memória confirma que choveu, porque as apresentações ocorreram no salão multiuso, que estava lotado, mas havia pouco mais de 50 pessoas na plateia.



Pinóquio. In Bust Teatro com Bonecos. Em cena, Adriana Cruz e Paulo Ricardo Nascimento. Amostrai 2020. Foto Victória Sampaio.



Hipotônico, Companhia Hilo Rojo. Em cena Paola Cortes. Amostrai 2020. Foto Victória Sampaio.



Gravitar, Companhia Hilo Rojo. Em cena Paola Cortes. Amostrai 2020. Foto Victória Sampaio.



Os inigualáveis hermanos Silva e o circo provisório. Grupo Folhas de Papel. Em cena Tais Sawaki, Assucena Pereira e Aj Takashi. Amostrai 2020. Foto Victória Sampaio.

O Amostrai é uma mostra cênica com três ou quatro apresentações, que não ultrapassa três horas de evento e mesmo em pandemia não parou de acontecer, mas, como tantos, virtualmente. Nos acontecimentos presenciais provoca encontros festivos e alegres. Artistas da casa estão sempre a postos para apresentar, mas são os convidados e/ou voluntários que impulsionam o evento. Os convidados são veteranos conhecidos, ou jovens, novos grupos, artistas viajantes, espetáculos de escolas e centros comunitários, parceiros sempre dispostos.

Muitas vezes a gente pecou com essa curadoria, espetáculos longos, espetáculos que não era pra esse público, não apropriados. Porque (o Amostrai) não tem faixa etária, mas acaba que o público é esse, é o infantil, não tem jeito. (Nanan)

O Amostrai é também esse espaço em Belém que agrega montagens de espetáculos que são resultados de oficinas de escolas, de professores de teatro e de espaços de formação que estão nas redes de articulação da atividade teatral, mas, de teatristas parceiros que têm alguma aproximação já com o Casarão. Pela

constância, acaba atraindo para a programação espetáculos inseguros ou pouco apresentados.



Projeto Brincando, Criando e Aprendendo. Amostrai 2023. Foto do autor.

De alguma maneira nos colocamos no risco de ter algum espetáculo que seja longo demais, que tenha texto ou alguma trama inapropriada, etc. Mas também significa aprimoramento de curadoria, de busca de outras relações em redes, readequações de conversas entre artistas convidados etc. “Eu já conversei sobre isso em outros momentos: o casarão do boneco é um dos lugares de Infância preferidos da cidade” (Mayara). É muito importante esse cuidado de olhar para a infância que vai até o Amostrai, se queremos qualificar um convívio que seja capaz de juntar diversidades em uma única plateia. Se alcançamos a criança sem subestimá-la, todas mais pessoas estarão alcançadas.

Acho que a programação se adéqua ao que quero compartilhar com ela (filha), de coisas para brincar que a deixem mais livre, independente, e ao mesmo tempo interessante. E que traz algumas coisas para ela comentar depois. (Mayara)

A vivência no Amostrai desperta curiosidades para as coisas da vida e assuntos diferentes para um passeio, um lanche, um jantar. Leva para casa as reverberações daquele convívio, que além de provocar outros pensamentos a partir da cena, faz aparecer novas relações afetuosas. Crianças com amigos do casarão

e adultos se reconhecendo pela cidade a partir do convívio dos pequenos no Amostraí.

Tem amiguinhos que encontramos, ah é do casarão, lembro que se conhecem do casarão. Os adultos não se conhecem, não se lembram muito bem, mas as crianças, sim. Isso é uma coisa que eu percebo no Amostraí. Tem um grupo de frequentadores que eu meio que já conheço as carinhas. Quando estou por aí, lembro que já vejo essa pessoa pelo Casarão. (Mayara)

Também é um evento em que se quer levar amigos, principalmente quem tem filhos, para que seja mais uma opção de convívio entre as crianças, suas mães e pais. Fiquei na função de porteiro algumas vezes, e isso é muito comum, de adultos com crianças, principalmente mães que são amigas, se encontrarem por lá.

Isso é uma coisa que eu faço com bastante frequência, gente que tem filho e aí não sabe o que fazer, eu digo: Então, gente, sábado tem o Casarão, vamos lá. A gente leva as crianças, elas se divertem, tem teatro, é massa. Depois a gente sai e toma uma cerveja. (Mayara)

Porque no Amostraí não se vende bebidas alcoólicas, mas é um bom ponto de encontro para os pequeninos e seus adultos. E acaba cedo, o que de certa forma, em um sábado à noite, instala a vontade de “esticar” o passeio, de continuar no convívio. Bem que o Anibal disse sobre o Amostraí ser um encontro.

O Casarão “(...) remete a um ambiente familiar” (Mayara), te deixa à vontade e tu, público, com criança ou não, por dentro do Amostraí acontecendo, estará em convívio durante três horas de atividades com artes cênicas e por todo o espaço da casa.

É ótimo, porque é isso: quando tu sai, não é como “no teatro”, aqui, quando sai (do espetáculo), ainda tem o jardim, tem os gatos, tem mais uma comidinha, outras crianças que também saíram de lá. A gente fica no espaço ele é acolhedor. Tem outras alternativas: as crianças brincam sozinhas no salão...(pausa) É massa essa possibilidade para as mães, não ter q sair do espaço, é só trocar de ambiente. (Nanan)

A programação pode envolver qualquer uma pessoa que é ou já foi criança e articula o movimento pelos ambientes, gerando trânsito contínuo pela casa. Contações de histórias nas salas da frente, vídeos no salão multiuso, lanches na cozinha, pipoca no portão da garagem, espetáculos no anfiteatro do fundo do quintal, e um grande jardim no caminho com teatro de caixas.

É legal que o Amostraí se preocupe em usar os diferentes ambientes do Casarão, pra que as crianças tenham diferentes percepções. De que aqui dentro se trabalha atividade mais fechada, que elas precisam de mais atenção, tipo um desenho que precisam fazer. É um pouco mais elaborado, elas precisam estar mais concentradas. Lá fora é mais expansivo, podem participar de brincar de circo, de coisas de correr, falar alto. (Mayara)

Ocupa a casa inteira, da garagem ao fundo do quintal (anfiteatro), porque tem em si a possibilidade de diversificação de atividades para compor as três horas de programação de apresentações cênicas. Além, porém, o próprio espaço tem em si a capacidade de provocar imaginação. “A criança que passa pelo portão lateral e encontra o jardim, pode imaginar uma floresta, pode imaginar que atrás é um castelo. Minha filha, hoje com 15 anos, comenta que o jardim era um bosque para ela.” (Maridete)

É o momento de acesso da comunidade a todos os espaços do casarão, de entender como convive, entender como compartilha, como se entende as coisas dos outros, de como se respeita o espaço, como dar acessibilidade para as pessoas mexerem, é o momento em que as coisas não podem estar fechadas. (Anibal)

Acontece brechó de roupas e objetos, venda de comidas, exposição do acervo, mostra de vídeos etc.

É lindo ir para um espaço e encontrar uma janela de atelier aberta para eu ver tudo aquilo que tem dentro. Isso é atração. O Casarão perdeu o caráter do espaço como atração. Ficou com um caráter de lugar de apresentação. O público precisa viver o espaço, precisa viver no corpo o espaço. (Anibal)

O Amostraí é esse momento que o Anibal fala, de abrir toda a casa. Tudo acontecendo em função das apresentações de teatro, contação de histórias, número de palhaçaria e em quase todos os espaços da casa. É um movimento do Casarão do Boneco que existe pelo propósito de ser o lugar de possibilidade periódica de acesso às artes cênicas ao público geral, sem impedimentos quanto às idades, mesmo para quem não tem renda, mas com contribuições monetárias espontâneas.

“Pague Quanto Puder” é muito sugestivo dessa concepção desformatada de fazer arte coletivamente e para a cidade. É quase uma filosofia.” (Maridete) A própria cidade faz a existência do Casarão do Boneco e diz da importância de espaços que tenham esses cultivos, quando povoa o Amostraí. Público vizinho e pessoas de bairros bem distantes, famílias e bando de amigos, muitas crianças, que numa troca de “Pague Quanto Puder” por um fim-de-tarde-início-de-noite por dentro de um casarão centenário, com lanches saborosos, exposição de obras de arte, lojinha, vídeos, contações de histórias e espetáculos de teatro, deixam, espontaneamente, dinheiro suficiente para, no mínimo, cobrir os custos do evento e de todos que trabalharam para que ele acontecesse. Por algumas vezes sobrou dinheiro, que se conseguiu pagar algum boleto do mês.

Não há valor cobrado para o ingresso. A possibilidade de acesso, combinada como valor de contribuição espontânea, no Amostraí, chamamos de “Pague Quanto Puder”, outra herança da campanha de 2015, quando todos os eventos tiveram essa premissa de arrecadação. Havíamos percebido, em atividades públicas com o Pirão Coletivo³⁰, que distribuindo envelopes para os espectadores, para que colocassem suas contribuições em dinheiro, arrecadávamos mais que nas vezes em que fazíamos a tradicional rodada de chapéu em espetáculos apresentados na rua. Entendemos naquele momento que o envelope deixava as pessoas mais à vontade para a doação. Desses entendimentos, chegamos ao “Pague Quanto Puder” dentro de um saquinho de papel pardo, no Amostraí.

Fafá Sobrinho³¹ comentou, em uma reunião, sobre as maneiras de arrecadação monetária em atividades do Casarão, comparando o Amostraí com outro movimento bem denso: “A festa de carnaval é específica nesse fluxo, ela tem uma meta, que é angariar grana pra pagar as contas do Mês. O Amostraí também tem esse objetivo, mas tem um objetivo maior que é dar fruição, difundir trabalhos de pessoas, artistas da casa e de artistas parceiros.” Nos últimos anos de atividades presenciais, o casarão promoveu 3 festas por ano: A festa de carnaval, no mês de fevereiro, a Festa Julina, em julho e a Festa de Brincar, em outubro. Mesmo tendo objetivo de promover encontros festivos que possam agregar as crianças, seus adultos e idosos, as festas visam firmemente a arrecadação financeira, solicitam valores para a participação. Nos meses das festas não acontecia Amostraí, para não sobrecarregar os grupos de produção e porque há um acordo de que todas e todos os habitantes trabalham nas festas, em alguma função. Por isso, até 2023 era possível que acontecessem nove edições do Amostraí por ano, mas isso nunca aconteceu. Como já dissemos, teve ano com 10 acontecimentos, mas com 9 não. Não é então um movimento com esse fim de

³⁰ O Pirão Coletivo foi um movimento de cênicas que envolveu, por 3 anos, entre 2012 e 2015, os grupos In Bust Teatro com Bonecos, a Cia Madalena, a Cia de Investigação Cênica, o Dirigível Coletivo de Teatro, A Cia Desabusados, o Projeto Vertigem e os Produtores Criativos. Rendeu projetos de pesquisas coletivas e de circulação por bairros da cidade e influências diretas entre os grupos envolvidos. Essa conexão entre os grupos já existia antes do Pirão e continua existindo.

³¹ Fafá Sobrinho, Habitante casarônica, produtora do grupo Produtores Criativos, atriz no Bando Atores Independentes.

arrecadação, com metas financeiras, mas acaba também por contribuir com a receita do Casarão.

Ao menos, desde que é Casarão do Boneco, a ideia de acesso à sua programação de teatro, independente de valores em dinheiro, sempre foi uma prática. Por vezes, o ingresso foi trocado por um brinquedo em condição de ser brincado, por vezes por material de limpeza, um quilo de alimento, ou outras alternativas, mas sempre houve a alternativa acessível do ponto de vista financeiro para com pessoas e famílias de renda média ou baixa. O Pague Quanto Puder é essa premissa ou, como diz Andréa, “é uma política de inclusão, porque permite que a mãe, da periferia, possa trazer seu filho, e sem constrangimentos se não tiver dinheiro” (Andrea). “Permite com que essa mãe possa trazer os filhos para esse convívio social de partilhamentos” (Maridete), mais sempre buscando fazer entender que a contribuição financeira, no caso do Amostraí, é necessária e faz toda a diferença para existência deste movimento do Casarão, além de colocar o público como parte fundamental desta composição.

E é assim que funciona: na chegada, alguém, habitante, de alguma forma, te entrega o saquinho de papel pardo. Na saída, tu colocas dentro do saquinho a quantia que quiser/puder como contribuição e o devolve para alguém da casa. Essa arrecadação é contada e dividida logo após o evento, de acordo com a seguinte combinação: 50% é do Casarão, 50% é dividido entre artistas que se apresentaram. Como já dissemos, quem faz o Amostraí, faz menos pelo dinheiro. Isso nos faz circundar o tema e chegar novamente no ponto da questão da doação, que falamos mais acima, e de uma definição de propósito, para um passo a diante. Talvez seja isso que diz a Maridete:

Acho que requeria um debruçar sobre isso. O casarão tem diversas ações, tem as coisas que as pessoas fazem com os grupos, tem o Circular, tem as Festas de Brincar e outras coisas. Mas, para mim, é legal, é gostoso falar e pensar sobre isso, essa filosofia do Amostraí. Fico encantada com essa concepção do “Pague Quanto Puder”, do “Venho me mostrar aqui” Essa filosofia sociológica cultural e artística (risos), que eu acho q é a raiz do Amostraí. (Maridete).

Tendendo eu a entender que o que a Maridete trata como filosofia é ainda resvalo, eco, banzeiro ou consequência, daquele COM colocado pelo In Bust entre as palavras teatro e bonecos. Pois percebo que se trata dessa potência que é gerada no encontro, na composição, na arte do fazer com, que gera um corpo

compartilhado, inclusive com o público que vai ao Casarão.

Essa coisa de ser uma casa, de abrigar o pessoal que trabalha mais fixo no casarão, mas também a galera que vem se apresentar, que faz esse circuito acontecer. Tem um quintal, essa estrutura eu acho toda incrível. E as propostas que têm sobre o trabalho com as crianças, é o tipo de direcionamento que eu tento dar para a minha filha, de um brincar mais aberto mais livre sem direcionamentos de adultos, dizendo o tempo todo o que fazer, dando instruções. De ser um ponto mesmo de criação De ser um ponto imaginativo e criativo. (Mayara)

Pague quanto puder não para a programação apenas, mas para o todo, pela possibilidade do encontro, pelas horas de convívio, pelos espaços cheios de histórias, que é bom para brincar, bom para estar com as crianças, pelo tipo de convívio com o teatro e educação que se faz lá e pela permanência disso na cidade.

Quando a Maridete diz de “se debruçar sobre isso”, é proposição para que se trate mais esse assunto, que se converse mais sobre ele, entre casarônicos, principalmente. “Do pouco tempo que eu estou mais próxima eu acho que existe um emaranhado no entendimento disso entre nós do casarão.” (Maridete). É certo que esse assunto de cobrar ingresso ou não, no Amostráí, volta algumas vezes, mas sempre se mantêm a proposta de “(...) conseguir manter um espaço desse, que é no centro, de fácil acesso, até de acesso financeiro também com o ‘Pague Quanto Puder’, que é ótimo, não sei se é sustentável, mas é ótimo.” (Mayara). De alguma forma, um acordo sempre se estabelece sobre o lugar que mantém uma programação periódica, sem restrições de participação e com acesso financeiro garantido, de preferência, não gratuito. O casarão tem tantos outros movimentos, quase todos com esse propósito do retorno financeiro como objetivo condicionante, não é o caso do Amostráí.

Repare que tocamos bem pouco em palavras que estão relacionadas a processos educacionais neste capítulo. Mas a Maridete acrescenta o nível de delicadeza disto exatamente porque é trabalhadora da Educação e percebe a necessidade de uma compreensão educacional mais afinada sobre o Amostráí.

Todo movimento de acompanhamento de monitoria e cuidado com esse casarão é muito delicado de se levar adiante porque é educação, educação de como a gente se comporta, educação de como se relaciona, há uma educação até quando a gente briga, discorda (risos). (Maridete).

Essas palavras são pouco usadas pelo Casarão na produção do Amostráí. Não porque não acontecem lá. Talvez porque não é para ser assunto, não é para ser visto, está no convívio, é neste nível da experiência vivida e, talvez, casarônicos

precisem estar mais atentos a isto no Amostraí, pelo perfil que tem, mas também em outros movimentos do Casarão.

Quando estas palavras aparecem por lá, estão colocadas em formações, oficinas, atividades lúdicas.

A atividade de cinema, com a Maridete sendo superpedagógica, propondo atividade de desenho e convidou as crianças para contarem histórias, então acontece essa cena, de todas as crianças irem contar histórias, mesmo as que ainda não falavam direito. Cena que é comum no Casarão, de as crianças tomarem o palco, tomarem o espaço, serem protagonistas, poderem ocupar aquele espaço. Isso é muito fácil aqui, os espetáculos sempre têm alguma participação delas. (Nanan).

Mesmo falando da participação das crianças, do protagonismo delas em algumas atividades de cena, Nanan relaciona a ação pedagógica às brincadeiras propostas por Maridete nas edições de 2023, com o Cineminha de Brincar. No entanto, o público entende a ação pedagógica dos espetáculos sem precisar colocá-la em primeiro plano.

Eu entendo que tem um viés pedagógico, de receber as crianças aqui (salão), elas se encontrarem, se reconhecerem, ficarem mais concentradas em atividade, lá fora é mais pra ser plateia, ainda que participem ativamente também, é mais pra assistirem e um lugar para brincarem junto. Acho que há aprendizados. Não esses de currículos escolares. Mas, assim, sobre colaboração, o momento de falar, o momento de ouvir, o momento de prestar atenção ao filminho, sobre sociabilidade com outras crianças... então, esse tipo de educação é trazido e colocado para as crianças. (Mayara)

Se consideramos o público também como operador da existência do Amostraí, devemos a este também uma atenção a ser debruçada. Talvez um diálogo mais frequente com essa plateia, que permeie mais as práticas artísticas, que evidencie a função de ser de realização coletiva, que exponha mais seus desejos de fabricar e fabular novas possibilidades de futuro.



Público Amostrai 2018. Foto Marina Trindade

(In)Concluindo

O personagem Jirino, do espetáculo Fio de Pão, do In Bust, busca na plateia a cumplicidade pela danação de criança que quer brincar, mas que para isso precisa burlar as ordens da mãe. A cumplicidade se estabelece com alguns, na maioria das vezes. Essa cumplicidade poderia ser uma memória inesperada para quando, num futuro, o espectador, cúmplice do Jirino, se deparar com uma criança que brinca absorta, sem se preocupar com a possibilidade de quebrar algo em volta ou se machucar. Que reação aquele espectador teria ao se deparar com tal criança? Será que o seu raciocínio criaria um paralelo ao espetáculo? Aquela experiência cênica contribuiria para a atitude que ele poderia tomar nesta situação? Não saberemos.

Será sempre necessário resistir mais uma vez, é a sina, mesmo sem saber algumas respostas, porque, neste ímpeto, o imediato político está na constituição do elenco, do grupo. Os filósofos franceses disseram, “As três categorias da literatura menor são a desterritorialização da língua, a ligação do individual com o imediato político, o agenciamento coletivo de enunciação.” (Deleuze e Guattari, 2003, p. 41). Produzimos esses momentos de convívios pela ideia de mexer com o público pela apresentação cênica, no intuito de alterar seu humor para fins de que

espectadores revejam suas relações com as demais pessoas e para com a cidade. E assim como o acontecimento teatral é um encontro, promove encontros, que promova vínculos, que provoque para a participação social, “(...) indispensável para a humanização, para emancipação social”. (Santos, 2014. p.13), como não imaginávamos que faríamos enquanto poética de teatro de grupo (In Bust) e como princípio agregador do Casarão. Era apenas a pretensão de alterar as pessoas pela diversão, pela catarse do riso e da poesia, como forma pedagógica despretensiosa ou pouco intencional³². Micropolíticas transitando naqueles acontecimentos cênicos.

Estamos, porém, pela abundância da partilha, não pela escassez do domínio e em permanente agenciamento coletivo. Precisamos estar noutra linha de relação com o planeta e podemos ter consciência desta postura como atitude pedagógica. Se adentrarmos ao palco, casarônicos, artistas de cena mais apropriados dos fazeres da educação menor, feito artistas docentes, trilharemos mais uma reinvenção, “(...) que o principal desafio da educação na região amazônica é o de reinventar-se para ser um espaço inclusivo e decolonial.” (Silva e Mascarenhas, 2018, p. 17). Reinventar-se em minorações. Quantas afecções de efeitos imediatos instalados numa apresentação de teatro com bonecos (contação de histórias, brincadeira de roda inspirada por um curta-metragem infantil etc.) são necessários para enfraquecer ganâncias ou incentivar cordialidades sinceras, no próximo sábado à tardinha? Fluxos relacionais diminutos e constantes, em diversas velocidades, água transitando pela floresta, vinda da chuva, de escorrer dos troncos e folhas, descendo pelo córrego, misturando em lama da beira do rio, do próprio rio, entrando e saindo nas raízes, evapotranspirando para chover novamente.

Estamos falando de uma educação menor experimentada no convívio pela fruição de espetáculos de teatro que não precisam do prédio teatral, mas, em alguns aspectos, bem poderia falar de maneira mais ampla e incluir aquele que precisaria de toda a estrutura de um Teatro da Paz³³ para acontecer, mas o Da Paz não o recebe. Nos lugares da Amazônia brasileira, a atividade teatral está restrita as

³² Pois não está claro para as pessoas do Casarão o que é isso que se busca em coletivo.

³³ Localiza-se na cidade de Belém, no Estado do Pará. Atualmente, é o maior Teatro da Região Norte e um dos mais luxuosos do Brasil. Com cerca de 130 anos de história, é considerado um dos Teatros-Monumentos do País. Fonte <https://www.theatrodapaz.com.br/>

capitais e cidades maiores, não há espaços públicos para a realização de eventos de teatro, poucos municípios com prédios teatrais públicos (em Belém, de onde escrevo, não há. Os prédios teatrais públicos que existem na cidade são da administração do governo estadual) e quando há anfiteatros e/ou auditórios, não há fomento e nem apoio com políticas públicas. Isto não provoca a formação de artistas de teatro, não haverá grupos locais, nem aulas, nem fruição, nem consumo de obras teatrais. Os prédios, se existirem, ficarão obsoletos. Se os prédios ficam obsoletos e não há produções de espetáculos, para quê investir políticas públicas para essa atividade? Uma espiral. Esta é uma lógica corriqueira dos governos, mas é preciso “pensar diferentemente do que está posto, tecendo novos olhares, criando novos focos interpretativos e observacionais” (Silva e Mascarenhas, 2018, p. 213), esta é a lógica de quem está na lida diária da arte, de quem não sabe fazer outra coisa com alegria.

Quer dizer que não cabe neste modelo posto, mas cabe, sim, como meio para algum modelo “caracterizado por efetivas mudanças econômicas, políticas e, sobretudo, humanas e sociais (educação, saúde, trabalho, habitação, transporte, alimentação, saneamento básico), no sentido mais qualitativo” (Santos, 2014, p. 3). Tipo de educação que celebra a vida diversa, portanto, é pela paz e pela abundância de recursos para que isso aconteça. “A educação precisa ser chamada a intervir, dada sua responsabilidade social em um país democrático e que deve velar pela promoção da cidadania, em uma perspectiva de inclusão” (Silva e Mascarenhas, 2018, p. 9). Educação que se dá na resistência e em contraposição à lógica do mercado, desterritorializa logo que se estabelece. “Só lhes resta sobreviver nas franjas periféricas do capital, donde se infere que a educação não é necessária para o Brasil,” (Santos, 2014, p. 12) Os que fazem tal inferência, talvez não saibam ou não acreditem em uma educação engendrada como menor, ainda mais acontecendo em convívios com arte, o que a deixa mais potente e revolucionária.

COMEÇO DE NOVO

O ator não é como um deus, antes seja como um contradeus. Deus e o ator se opõem por sua leitura do tempo. O que os homens captam como passado ou futuro, o deus o vive no seu eterno presente. O deus é Cronos: o presente divino é o círculo inteiro, enquanto que o passado e o futuro são dimensões relativas a tal ou tal segmento que deixa o resto fora dele. Ao contrário, o presente do ator é o mais estreito, o mais cerrado, o mais instantâneo, o mais pontual, ponto sobre uma linha reta que não cessa de dividir a linha e de se dividir a si mesmo em passado-futuro. (Deleuze, 2015, p. 152, 153)

O DEVIR-CASAMATINTA DO CASARÃO.

E, antes de tudo, para exprimir que o teatro, mesmo o teatro com o qual ele sonha, é muito pouca coisa. Que o teatro, evidentemente, não muda o mundo e não faz a revolução. (Deleuze, 2010, p.56)

Durante o percurso desta pesquisa, além de observar e acompanhar o Amostrá, atividade de certa forma corriqueira, participei em um processo pedagógico que envolveu uma criação cênica como resultado, tendo o Casarão e seus habitantes (eu, inclusive) como tensionadores das estruturas de acionamento do acontecimento teatral, algo não tão habitual. No acaso da coincidência, enquanto criava raciocínios sobre uma ação do Casarão, estivemos envolvidos na produção de outro movimento seu.

Experimentamos o Casarão do Boneco como um território existencial, uma casa-corpo fértil para a relação da arte com a comunidade, com o teatro, em suas diversas atividades, disposto de forma periódica ao público, em partilhas sensíveis e em configurações variadas com outras expressões pela arte. Também de maneira cotidiana com as pessoas da casa, como um lugar gerador de investigações artísticas, de intercâmbios, partilhas e intercessões, o que abre lugar para atividades acadêmicas, como aulas, rodas de conversas, estágios e atividades extensionistas para experimentos e criações.

Exponho aqui a experiência ReMatintas/CasaMatinta, de forma mais descritiva, com o olhar de dentro do experimento. Considerando que, aqui,

Experimentar é se deixar afetar pelos encontros com a vida, com as forças que nos atravessam rotineiramente e nos arrastam para outros lugares, que instauram um caos interior, que nos provoque de tal forma que seja insustentável retornar para o lugar anterior, para o que se era. (Brito e Costa, 2019-2020, p. 126)

“O que se era” é exatamente marcado por ser antes deste acontecimento provocado pelo projeto ReMatintas, ou seja, há um novo ponto de referência na trajetória de movimentações públicas do Casarão e do In Bust. Neste experimento, os encontros iniciaram mediados pela relação pedagógica propriamente evidente, em laboratórios de criação, com aprendizados de ofícios ligados à criação de cenas para teatro. Escalou para o encontro entre os laboratórios, no convívio entre as pessoas envolvidas em cada laboratório e os seus resultados, com sessões de interações entre as criações-resultados dos encontros anteriores. Recebeu o

público, em um terceiro provocador de interações e convívios, já em uma forma de acontecimento teatral, em que se instalou zonas de experiência e de produção de subjetivações em todos os espaços da casa, e expôs em cena todo mundo que esteve na **CasaMatinta: Café da Dona Pereira**. Fomos “(...) expostos ao mesmo tempo a uma experiência exterior que nos vem de todos esses objetos em cena, e uma experiência interior que retrabalha essas percepções, as adiciona a outras, as interpreta etc.” (Pavis, 2017, p. 123). Algo nesta perspectiva de uma experiência estética é o que atravessou o convívio na CasaMatinta, algo que

(...) atravessa essas zonas de vizinhanças, essas alianças com materialidades artísticas, ou não artísticas, com as materialidades das criações, capazes de instaurar blocos de sensações, alargando nossas visões de mundo calcadas na representação e no senso comum, abrindo o corpo e a vida para a criação. (Brito e Costa, 2019-2020, p. 127)

Todas as Matintas e as pessoas convidadas para o Café foram expostas a (n)esta experiência cênica. Se considerarmos o processo formativo no projeto Rematintas como acontecimentos conviviais, nas atividades da expressão teatral (formação de artistas, trabalhadores da arte), em suas partes, onde os agentes, sempre em suas metodologias, geram e operam poiésis e expectativa, instalaremos zonas de experiência em todas as fases deste experimento.

O investimento íntimo do espaço e do tempo implica essa delimitação, inseparavelmente material (consistência de um "agenciamento"(...)) e afetiva (fronteiras problemáticas de minha "potência"). O traçado territorial distribui um fora e um dentro, ora passivamente percebido como o contorno intocável da experiência (pontos de angústia, de vergonha, de inibição), ora perseguido ativamente como sua linha de fuga, portanto como zona de experiência. (Zourabichvili, 2004, p. 20)

Tudo, então, está baseado na disponibilidade para o convívio, necessariamente no encontro com o outro, “(...) não permite a desterritorialização, a desaturatização, a des-historialização da zona de experiência, porque não admite a supressão do corpo” (Dubatti, 2012, p. 03). Perspectiva que condiciona e provoca o convívio e o acontecimento teatral em todas as partes do processo de formação e criação da proposta cênica.

(...) há toda uma abertura do corpo e do pensamento, convocando novas formas de interação com a vida, remetendo, por outro lado, novas formas de aprender, de ver, de sentir, de perceber, levando a pensar novas maneiras de lidar com a educação, com os processos educativos para além do pensamento dogmático. (Brito e Costa, 2019-2020, p. 127 e 128)

O projeto ReMatintas é uma maneira de lidar com um pensamento voltado para algum novo processo educativo, em torno do levantamento de uma obra teatral, em percurso de criação coletiva, e pelo compartilhamento das criações em

cada etapa. Isso tem como substrato uma experiência cênica realizada pelo coletivo Casarão do Boneco, provocada pelo In Bust Teatro com Bonecos. E, por já ser assim com o Casarão, compartilhar-se como modo de provocar âni­ma em coletivo foi a substância molecular de o “Velório da D. Pereira”.

O Velório da Dona Pereira, acontecimento do qual desdobrou o Rematintas, congregou experimentações em performance, música, teatro de animação e contação de histórias em um mesmo acontecimento cênico, apresentado ao público em sessões diferentes, com momentos e acontecimentos distintos a cada sessão, potencializando um caráter artístico experimental de trabalho, concebido de modo coletivo. O processo de criação se caracterizou por procedimentos de interação de artistas e experimentos cênicos sem intervenção de alguém que dirigisse a cena ou que definisse a encenação. As sessões não foram denominadas espetáculos, pois estava mais para uma experiência vivencial, composta de uma série de acontecimentos em um acontecimento maior, que era o velório.

O projeto contemplava mais um mergulho de investigação para potencializar alguns fundamentadores na trajetória do teatro com bonecos do In Bust na Amazônia, como a lida com contos e causos das realidades que alimentam o imaginário regional; o envolvimento na pesquisa de novas técnicas de teatro de animação, desta vez a possibilidade de trabalhar com a sombra, porém, a partir da luz de luminárias não elétricas, com uso de fogo (porongas, lamparinas, candeieiros, velas e lanternas artesanais); o que provocaria uma nova pesquisa de materiais; e de possibilidades cênicas; alimentando, na elaboração dramatúrgica, a investigação permanente sobre a relação ator/boneco/espectador. Dessa vez, em um espetáculo que usaria a área externa do casarão (Garagem, jardim, anfiteatro) como suporte para a espacialidade fictícia. A abertura do processo de criação para habitantes casarônicos e a necessidade do uso do casarão por inteiro, expôs um pouco mais a disposição inbusteira para o ajuntamento pela partilha e para deixar-se afetar pela âni­ma formada de muitos.

O Projeto “As Sombras São Tudo MATINTA” seria uma montagem do grupo In Bust, mas virou O Velório da Dona Pereira. O texto inicial seria escrito por Adriana Cruz, a partir de “causos” coletados pelo grupo sobre a Matinta Pereira, personagem do cotidiano caboclo amazônida, em municípios do Estado do Pará -

por onde o grupo passou em circulações, e que tinham, na época, a existência e/ou histórias de matintagens -, em fontes literárias, audiovisual e em referências familiares pessoais. Há, dentro do grupo, um respeito e uma crença na existência desse personagem nas comunidades menos urbanas do interior e mesmo na periferia mais afastada da capital ou na sua realidade mais antiga. O In Bust chegou a realizar dois episódios do programa Catalendas referenciados nesta personagem e a Matinta ainda aparece em um dos seus espetáculos do repertório.

A Matinta Pereira é geralmente associada (e muitas vezes representada) a uma senhora bem idosa, que vive solitária e afastada da comunidade, que em algumas noites voa pelos lugares, vira pássaro, coruja, e ataca andarilhos dos caminhos mais soturnos, com pios horripilantes e surras doloridas, que deixam o sujeito adoecido por dias, mundeado, como se diz, mufino. Busca fumo, mas se acalma também com uma promessa de café para a manhã seguinte, a qual a faz chegar cedo para cobrar. Porém é um ser narrado de outras e diversas maneiras. Pode variar de gênero, pode virar porco ou outros bichos ou ser sempre gente, pode até ser da água. Algumas são invisíveis ou apenas sombras.

O tema principal era esse personagem, nas suas versões mais diversas, mas tratamos de um ponto específico e pouco contado nos causos de matintagem: sua morte, o momento em que ela precisa passar seu fado/fardo³⁴ e alguém tem que aceitá-lo. A morte aqui tem o sentido da renovação que seria a perpetuação do ícone (personagem do imaginário popular). Para morrer e descansar em paz, sem encerrar o encantamento/ou maldição, consta que a Matinta tem que cumprir com esse feito. É preciso que alguém responda positivamente à pergunta: Quer?

As Matintas são muito relacionadas à noite, com muito mais incidência em cidades do interior, quando a luz é mais fraquinha, as florestas em volta mais abundantes e os meios rurais se contrapõe às casas, nesse meio é que ela se engera³⁵. Por isso o processo de montagem aconteceu sempre à noite, quase

³⁴Fardo para alguns e não Fado. O que muda o sentido do que seria o destino, e/ou acrescenta um peso tornando uma maldição.

³⁵“(…) o termo “engerar”, usado para indicar a transformação dos “bichos” e recorrentemente empregado pelos ribeirinhos, sugere uma concepção de corpo como processo no qual ocorre uma permanente troca de aparências e de pontos de vista.” (WAWZYNIAK, 2003, p. 41) “Ao que tudo indica, a categoria “engerar” parece estar associada às transformações do corpo e revela a importância da corporalidade na definição e na construção da pessoa (Mauss 1971; Duarte 1986; Seeger, Da Matta e Viveiros de Castro 1987) e das implicações da doença nas alterações que afetam tanto o corpo quanto a pessoa. A orientação de Seeger, Da

sempre sem luz elétrica, acompanhado de luz de fogo, em rodas de conversas longas no jardim/Anfiteatro, quando se compartilhavam os experimentos, um processo de construção coletiva, com princípios que norteavam as discussões e a própria montagem em si.

No processo de criação do argumento, o que se desenhou foi: As Matintas se encontram por ocasião da morte de uma delas, a Dona Pereira, vêm para o velório dela. Teria clima de assombração. Os personagens Matintas seriam ora atrizes/atores, ora bonecos, ora máscaras e, nas sombras, nas entreluzes, haveria fusões entre personagens atores e objetos-personagens. Usando recursos do teatro com luz de fogo, as Matintas contariam, do seu ponto de vista, causos acontecidos com elas mesmas nos convívios com a falecida, quando viva, enquanto o público percorresse o caminho até onde a Dona Pereira estaria sendo velada.

O que podemos chamar de encenação foi preparado a partir de criações individuais discutidas em coletivo. Algumas destas foram realizadas em coletivo. Dentro da montagem, tratou-se isoladamente como cenas. Com o passar dos encontros, as cenas foram se configurando e sendo costuradas umas às outras, conforme se ia entendendo cada uma delas e intuindo o percurso dos convidados (o público), em um processo de montagem muito mais livre da unidade dramatúrgica, muito mais buscando a sensação do espectador participante daquela experiência cênica espetacular.

O público era convidado, dias antes, por uma mensagem de WhatsApp não identificada, com a bendita pergunta: Quer? Se a resposta fosse positiva, receberia perguntas seguintes, cujas informações o levariam a algum lugar, na rua, por perto do Casarão, na noite tal, à hora marcada. Naquele encontro, precisava apresentar sua oferenda para o velório a uma mulher enlutada de rosto coberto. Aí, era só aguardar, ali mesmo, em companhia de um homem em paletó velho, jogando damas em um caixote de feira e um outro sujeito sujo de terra, segurando uma pá. “A convivência é sempre aurática, determinada pelas potências e pelas limitações

Matta e Viveiros de Castro (1987: 20) de que "perguntar-se sobre o lugar do corpo é iniciar uma indagação sobre as formas de construção da pessoa" adquire uma complexidade ainda maior, se for considerado que algumas "perturbações" que implicam em alterações do corpo e da identidade só podem ser compreendidas no interior da cosmologia que reconhece a transformação permanente das aparências" (Idem, p. 42)

do corpo. Falo de potências porque o corpo tem uma capacidade imensa de possibilidades, mas também tem limitações perceptivas” (Dubatti, Mendonça, 2012, p. 03). Às 20 horas e poucos minutos, a senhora enlutada conduzia os convidados até o Casarão do Boneco, batia no portão, que estava coberto por tecidos escuros (da rua, não se via dentro), e uma senhora abria a porta e depois o portão, para os convidados entrarem.

Da entrada (garagem) até a arquibancada do anfiteatro, tudo em iluminação tênue de fogo, os convidados eram conduzidos pela área externa (jardim frondoso) por personagens estranhos, assombreados, alguns “bichos”, enquanto deparavam com cenas (que não narrarei) que se referenciavam à Matinta. Aquele clima que a luz do fogo colocava na junção da imagem de um casarão antigo com um jardim florestal robusto gerava uma sensação de estar fora da cidade, num cantinho de uma cidade do interior ou em algum lugar mais sombrio e periférico da cidade grande. O final do percurso era o local do velório, onde um corpo de representação humana (um boneco?), jazia sobre uma mesa. A própria Dona Pereira, supunha-se. Todos os personagens estavam ali agora, junto com os outros convidados, misturados a estes (as Matintas ali também foram convidadas), provocavam comentários e lamentos sobre a Pereira. Aos poucos atraíam o público para a mesa e se constatava que o corpo (o boneco?) era feito de frutas, doces, pães e biscoitos e todos (a maioria) respondiam que queriam, ao serem convidados à mesa com a pergunta: Quer? E passavam a comer a Dona Pereira.

Determinado momento, quando a mesa já não estava mais atraente, uma das Matintas, um dos “bichos”, iniciava, muito tristemente, uma ladainha e todas o acompanhavam na cantoria. Uma comoção entre elas. A toalha da mesa, uma rede de dormir, era empunhada a um cabo de madeira e o cortejo fúnebre com os restos da Pereira iniciava em direção ao caminho de volta, de saída da casa. No percurso os convidados aprendiam o canto, a ladainha, e passavam a cantar junto com as Matintas. Outras duas, que portavam o cabo com a rede da Pereira, entregavam a condução a dois convidados (público). O cortejo seguia, pelo jardim, pela garagem, ia para a rua, saindo do Casarão para a esquerda, pela calçada, em direção à Praça Amazonas. Na esquina, convidados se davam conta de que estavam *sós, fazendo*

a *cena*, não havia mais Matintas no séquito, mesmo a que seguia à frente conduzindo o cortejo havia desaparecido.

Na experiência narrada por alguns convidados, as Matintas simplesmente sumiam. Várias experiências de finalizações nós conseguimos, algumas bem inusitadas, mas, na que mais se repetiu, o público voltava com a rede para o Casarão, como se fosse o “lógico”. Mas o Casarão já estava totalmente “desmontado” da cena, “desproduzido” (como dizemos no teatro), todo apagado e em silêncio, como se não houvesse movimento na casa há horas. Como se aquele velório não houvesse acontecido. Nós mesmos, quando encontrados noutros eventos, negávamos que algo estivesse acontecendo no casarão naqueles horários. Negamos por alguns anos, até pararmos de realizar O Velório da Dona Pereira.

A maneira da montagem, a metodologia que se desenhou para levantar o acontecimento do Velório, o processo de construção, isso teve tanto peso no projeto Rematintas quanto o acontecimento em si. “Esses espaços construídos exprimem significados compartilhados, frutos da socialização entre estes atuantes, predispondo formas de sensibilização adequadas aos objetivos artísticos e relacionais pretendidos” (Lima, 2014, p. 29). Inventar um formato para o acontecimento teatral que estabelecesse uma relação holística, de tal proximidade do expectador com as personagens condutoras, em tal atmosfera que expectadores, entre si, se confundissem com personagens, que se vissem como personagens, que protagonizassem alguma “cena”, ressaltando ainda mais a tonalidade efêmera do acontecimento, também alimentou as perspectivas do projeto e do seu resultado cênico.

O projeto *REMATINTAS*

Essa experiência cênica, que estamos chamando de ReMatintas / CasaMatinta, conforme apresentada nesta tese, está enxerida no projeto **REMATINTAS: experimentações criativas no Casarão do Boneco**. Havia apontado a possibilidade de provocar os artistas de cena do Casarão do Boneco a realizar algum processo de oficinas que eu pudesse acompanhar como observador. Mas os desvios temporais da pandemia de Covid-19 fizeram curvar o tempo para

este encontro de eventos. Trata-se de um projeto de extensão da Universidade Federal do Pará, coordenado por Adriana Cruz, professora doutora da Escola de Teatro e Dança da UFPA, já citada aqui, uma das intercessoras desta tese. Uma parceria - digamos aos modos do In Bust – com a UFPA. Esse novo COM tramado pela inbusteira do núcleo condutor, artista-doscente-pesquisadora da cena, foi seu segundo projeto de extensão juntando Universidade Federal do Pará com Casarão do Boneco.

Dessa vez, pretendeu realizar uma montagem teatral em processo formativo, através de laboratórios de experimentação para a produção e difusão de conhecimentos artísticos. Isso, integrando pessoas da comunidade acadêmica com alguma experiência em teatro, música e performance, com artistas do Casarão do Boneco que desenvolvem investigações nas áreas da performance, animação de objetos, máscaras, desenho sonoro, desenho de luz, indumentária e produção criativa, compartilhando e ampliando uma experiência artística anterior no desenvolvimento de um novo experimento cênico. Baseado no processo anterior de construção cênica, de relação com o mesmo personagem (a Matinta) e que envolveu habitantes casarônicos: O Velório da Dona Pereira. Mirou reviver essa maneira de construção de um experimento cênico. Estava escrito no projeto e assim foi o rumo da trama, a partir de março de 2022.

Na pedagogia do teatro, utiliza-se o termo “experimento cênico” para referir-se a um expediente metodológico passível de proposição e desenvolvimento em diversos níveis e instâncias do ensino e da aprendizagem do teatro (que incluem desde a educação básica, o ensino técnico, a educação informal e a ação cultural, até a formação teatral de cunho profissional, acadêmica ou continuada), aplicável a diferentes tipos de processos de criação cênica. Nesse sentido, a eficácia dos seus propósitos, sejam eles didáticos, estéticos ou artísticos, é determinada, acima de quaisquer outros aspectos, pela sua efetiva adaptação aos interesses e desejos dos sujeitos envolvidos no processo; ou seja, a validade (condição prática) do experimento cênico depende fundamentalmente dos sentidos atribuídos (condição reflexiva) às ações em jogo pelos estudantes, professores, atores, encenadores e, de forma indireta, mas não menos decisiva, pelos espectadores, reais ou imaginários, que se busca interpelar. (Koudela e Almeida Junior, 2015, p. 73)

Essa partilha de saberes no campo das artes foi possibilitada por uma metodologia de construção cênica capaz de reunir diferentes linguagens e

criadores, em modo de criação experimental e coletivo. Aconteceu em três³⁶ etapas distintas, por assim dizer, diretamente consequentes: a primeira, em sete laboratórios de imersão criativa nas especializações e técnicas já citadas, conduzidas por casarônicos e/ou parceiros bem próximos; a segunda, foi uma espécie de junção dos resultados de todos os laboratórios, realizadas em encontros para os convívios das Matintas e; o terceiro, foram os acontecimentos com público, a temporada propriamente dita do que chamamos de CasaMatinta: O Café da Dona Pereira. Envolveu diretamente 40 pessoas no processo.

Na prática, foi um reencontro de Matintas, alguns anos depois do velório de uma das Pereiras, para atrair outras tantas para tomar café e conversar. Cada Matinta-casarônica, ao seu modo de perambular, saiu em busca de pelo menos cinco pessoas que quisessem também pegar o fado daquele ofício, possíveis Matintas. Assim foi a primeira etapa com os laboratórios de Manipulação de Objeto-Rede, conduzido por Vandiléia Foro; de Mascaramento, com Anibal Pacha; de Performance, por Maurício Francco; de Objetos Luminosos para Cena, com Thiago Ferradaes e Tarik Coelho; de Sons e Cena, conduzidos por Cincinato Jr e Oiran Gomes; de Indumentária, com Nanan Falcão; e de Produção Criativa, orquestrada por Cristina Costa, Fafá Sobrinho e Andréa Rocha. Três palavras uniram os percursos de criação: Destino, Matinta, Resistência. Indutoras disseminadas nos diversos laboratórios de forma a provocar memórias e vivências individuais, mas também como provocadoras conceituais capazes de atravessar as diversas formas artísticas que se juntariam no resultado final, vindas de cada um deles. Foram usadas/tratadas de forma diferente em cada processo. Cada um pôde adequar cargas horárias, conteúdos, metodologias, para acontecer as devidas matintagens e os fados serem compartilhados, desde que terminassem até o final de julho de 2022.

No início de agosto houve o encontro de todos os laboratórios para a apresentação das suas criações. Fato que ao mesmo tempo encerrou a etapa de experimentações e criações nas linguagens e ofícios isolados e indicou a etapa de ensaios com todas as pessoas envolvidas experimentando e criando juntos e ao

³⁶Aqui considero apenas as etapas em que houve processo de construção de resultados cênicos, com convívio como motor do acontecimento realizado coletivamente. Não apresento as etapas burocráticas do projeto e da relação de financiamento com a UFPA

mesmo tempo. Cada apresentação foi precedida ou sucedida por explicações e conversas sobre o seu processo. Naquele fim de tarde, início de noite, o casarão foi tomado por uma atmosfera expectatorial, todos ao mesmo tempo que bastante envolvidos nas suas apresentações, estavam empenhados na recepção dos resultados dos diversos laboratórios, dando um tom do estado em que a casa ficaria quando o experimento já solicitasse público.

Os resultados cênicos relacionados à atuação estavam bem experimentados, mantiveram uma certa estrutura dramática, pequenas narrativas contidas, cenas postas para serem vistas, ainda que o espaço fosse um canto da sala. A maioria mesmo optou por mostrar seus resultados no anfiteatro ou no salão do Casarão do Boneco, como que lugares mais “adequados”. Naquela noite, os resultados dos laboratórios de Indumentária, de Objeto Luminoso e de Sons e Cenas, foram mais demonstrativos. Mas foram momentos de várias ótimas surpresas, de revelações e descobertas das possibilidades a que cada laboratório se conduziu e do quanto ainda seria alimentado o processo de criação nas junções e nos encontros de tantas Matintas nas noites do Casarão.

Entre aquele primeiro encontro e as apresentações públicas houve mais cinco encontros com quase todas elas, o que podemos chamar de ensaios. O exercício foi o de estabelecer um estado de permanência dos tantos personagens pela casa durante uma hora (tempo estabelecido para a presença do público), com os resultados obtidos nos laboratórios postos em convívio criativo e interações férteis, menos envolvidos em criações para serem vistas e muito mais empenhados em produzir sensorialidades, mais afetações de convívio. Mais produção de poiesis do que de expectativa. Os encontros iniciavam às 17 h e terminavam às 21 h. Havia uma preparação do espaço realizada pela equipe do laboratório de Produção Criativa, como um estabelecimento do encantamento que deveria se apropriar da casa, com benzeções, incensamentos, “remédios” para os caminhos, e banhos.

Na cozinha tinha café e lanche na mesa, o que a fez um lugar de passagem para as atuantes, desde as preparações até o final da realização. Por volta das 18h, quando a luz natural começava a cair, uma grande roda de conversa acontecia no anfiteatro, para ajustes dos convívios, compartilhamento das criações, das impressões e sensorialidades experimentadas. Ao final, quase sempre, uma nova

conversa encerrava a noite. A cada semana chegavam novas experimentações, novos resultados de interferências mútuas.

Nestes ensaios, foi implementada uma prática usada no processo da construção do Velório da Dona Pereira em que o acontecimento teatral fosse independente de qualquer dos participantes. Ou seja, sem interferência ou comprometimento do acontecimento teatral, qualquer um pôde faltar quando precisou. Em nenhum dos encontros coletivos, incluindo a temporada, estiveram todas as Matintas. E com as tantas matintas perambulando pela casa, o próprio Casarão se dispôs à personagem, pareceu estar vivo em algum momento da criação coletiva, em um engendramento entre movimentos da criação sonora, de iluminação e de atuação dos tantos “seres”, uma CasaMatinta e, nesta perspectiva, todos envolvidos eram também Matintas, os que achavam que seriam técnicos, assistentes, estagiários, bolsistas, sem exceção, “viraram” Matinta, “matintaram”.

Na roda de conversa do final do terceiro ensaio, foi combinado que o último encontro desta etapa contaria com a presença de sete pessoas de teatro, convidadas pela Central. Cinco marcaram presença e tivemos as primeiras opiniões sobre o todo e sobre as partes que conseguiram acompanhar – já sabíamos que nenhum convidado conseguiria acompanhar tudo. Como estávamos em um processo de criação cênica bem aberto, disponível às afecções dos encontros, as contribuições das pessoas convidadas foram todas consideradas e nos finais das semanas seguintes, nas sextas e sábados, os Cafés aconteceram, abertos ao público.

Dona Pereira, O Café

A temporada aconteceu nos dias 21, 22, 28 e 29 de outubro de 2022. A pessoa interessada precisava entrar em contato com a Central das Matintas, via Whatsapp, por um número contido nos cartazes espalhados. Precisava afirmar que queria estar na CasaMatinta, no Café da Dona Pereira e continuar a história.



Um chamado, por escrito, acompanhou o cartaz nas redes sociais. Um pio de Matinta, na verdade, repare na pergunta final do texto. Convidava para tomar um café, encontrar para conversar-estar naquela casa, permanecer numa outra percepção de tempo. Mas tinha que responder à pergunta final.

CAFÉ DA DONA PEREIRA

Vem tomar um café! Já recebeu este convite antes? Tomar um café é um encontro marcado para muitas conversas, dar notícias, contar novidades, rever quem não se via, entre outras coisas. Nas narrativas amazônicas é assim que se agrada uma Matinta Pereira, convidando para tomar um café. No caso deste encontro, te convidamos a fazer parte de um processo, de um modo de estar na CASAMATINTA, a fazer parte de uma permanência nesta casa tramada com encantamentos. Vir tomar um café é “matintar”, é se permitir fazer parte de um outro modo de encontro, imergir nas nossas ancestralidades, alterar o cotidiano e se deixar envolver por outro modo de perceber o tempo. Quer? (Divulgação do evento)

A estratégia de aproximação foi bastante funcional pois, naquele formato de evento cênico, não havia certeza da quantidade e nem da idade do público que poderia participar, apenas uma estimativa, combinada entre todas, de 50 pessoas (percentual legal de gratuidade + 10 gratuidades para estudantes + Pagantes), para medir as quantidades de lanches para acompanhar o café; A idade limite também foi estimada, deixamos em 14 anos, mas se fossem crianças, aconselharíamos seus adultos que não havia nada relacionado a violência e nem a sexo, mas o clima

poderia assustar os pequeninos; e algum cuidado com aglomeração, principalmente na cozinha, lugar da conversa boa, onde o motivo do acontecimento era celebrado.

A Central, ao fim da conversa por Whatsapp, indicava os minutos bem precisos para cada convidado chegar, sempre a partir das 19 horas. Ao passar pelo portão, diversas espécies ou qualidades de Matintas se poderiam encontrar. Na garagem, um menino muito irrequieto recebia todos os convivas e os conduzia até sua avó (mesma mulher enlutada que recebia o público n'O Velório da Dona Pereira) ela autorizava a entrada, mas o convidado decidia por qual das duas: lateral, para o jardim, ou entrada pela sala.

É muito interessante o conceito de Jacques Rancière quando ele fala do espectador emancipado. Segundo ele, o espectador emancipado é alguém que se coloca em uma relação desejante com o espetáculo. O espetáculo não determina a direção que ele seguirá. Ao contrário, é o espectador que apropria do que está em cena e com isso atinge os lugares mais inesperados. (Dubatti, Mendonça, 2012, p. 5-6).

Deste ponto de convívio em diante, por quanto se permanecia no Casarão, os encontros determinavam o percurso, não havia lógica a seguir a não ser as individuais. Houve quem foi duas vezes à CasaMatinta, mesmo essas não se deram conta do todo. Mesmo as participantes do projeto, mesmo eu que estava nesta função de observação, mesmo Adriana Cruz, a coordenadora, ninguém deu conta do todo.

Nessa concepção, a atitude daquele que sofre a experiência é de abertura e exposição e, nesse processo de atribuição de sentido, cada sujeito constrói significados distintos a partir de um mesmo evento, de acordo com o seu repertório e referências. A experiência é heterogênea, pessoal e única, ao contrário da utilização desse termo pelas ciências modernas, que denominam "experiência" algo que na verdade é "experimento", pois visa o consenso, à repetição e à comprovação. (Koudela e Almeida Junior, 2015, p. 72).

Havia muitas Matintas interferindo nos percursos, provocando novos encontros variados e inesperados. Experiências infindas, espaços e possibilidades de convívios mediados por acontecimentos em atmosfera fantástica, por vezes onírica, por vezes impactante, assustadora, por vezes afetuosa e acolhedora, quase sempre uma memória pessoal e familiar de algo vivido ou sabido de outro. Vários compartimentos da casa estavam vivos, eram CasaMatinta produzindo múltiplos devires, com acontecimentos teatrais ao nível do tato, ao alcance da vontade de dizer sim e, com as Matintas, fazer acontecer, matintar. Em cada um

deles por diversas vezes parecia que iniciaria algo que pudesse chamar de cena, mas tudo era trânsito e bem efêmero, nada era apenas para ser visto.

Fato bem curioso diz respeito ao público se colocar em posição de expectadores, como que reivindicasse sua função. Em todas as noites em que a CasaMatinta abriu as portas, em determinado momento do acontecimento, os convidados iam aos poucos se fixando na plateia do anfiteatro, na área externa ao fundo do Casarão do Boneco, como que esperando que alguma cena apoteótica, de encerramento, um grande fato, algo significativo acontecesse. Como se, logicamente, ali fosse o lugar da cena finalmente acontecer. Algo que pudesse ser só assistido e aplaudido, talvez. Mas não acontecia.

Como o convite dizia, a cozinha cheirava a café novo saindo, e todos que passavam por lá, sentavam-se à mesa, que sempre estava bem servida de coisas para comer tomando café, Duas '*Tias*' cuidavam do ambiente e não deixavam ninguém sair dali sem fazer um lanchinho. Ali a conversa brotava farta e entre tantos assuntos, muitas histórias de matintagens, que o público mesmo contava. Houve quem, ao chegar no Casarão, foi direto para a cozinha e só se deu conta de outros movimentos pela casa muito tempo depois. O único ambiente com luz acesa clara e abundante, ainda que o clima de luz quente lembrasse candeeiro ou lamparina, diante do todo, "parecia o único lugar real da casa", disse uma das convidadas.

Aos poucos e com o acontecimento já bem adiantado, as diversas Matintas iam "desaparecendo" e, sem fazer alarde, os atuantes se misturavam aos convidados. Perto de uma hora de permanência na casa, às dez para as oito da noite, uma das 'tias' da cozinha anunciava que o café havia acabado. Fizera tanto café, que acabou. Nervosa, saía pelos ambientes avisando do fato e a notícia se espalhava. Esse era um sinal para as Matintas que ainda permaneciam. Significava que logo todas as luzes da casa acenderiam, o som da CasaMatinta sumiria em volumes baixos até acabar e a matintagem estaria encerrada. As 20 horas isso ocorria. Nesta hora, não havia mais concentração de público e atuantes em determinado espaço, todos espalhados eram surpreendidos com as luzes acendendo, como se a realidade voltasse. Os que ainda permaneciam no anfiteatro esperando que algo surpreendente acontecesse, se davam conta nesse momento de que haviam perdido algo do acontecimento todo.

Pelo aspecto de efemeridade do teatro, sabemos que todo espetáculo, mesmo que se repita em várias sessões os textos, expressões, marcas cênicas e os demais elementos constituintes do acontecimento teatral, mesmo nos formatos mais rígidos e profissionais, este será sempre diferente. Neste tipo de realização, como o Café, porém, nada se repetia. Não havia texto decorado, nem marcas espaciais ou gestuais ou textuais. O aviso que o café acabara era a única marca na encenação.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Valéria. **Poéticas do afeto no teatro de grupo: Trânsitos e alianças entre os criadores no teatro de Belém do Pará (1976 – 2016)**. 2020. 392f. Tese (doutorado em artes cênicas) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.

ARAGÓN, Luis Eduardo. **A dimensão internacional da Amazônia: um aporte para sua interpretação**

BISPO DOS SANTOS, Antônio. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo. Ubu Editora / PISEAGRAMA, 2023

BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira. 1991. 6ª Edição

BRITO, Maria dos Remédios de; COSTA, Dhemersson Warly Santos. Deleuze: o aprender como experiência estética. **Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação**. Número 32/33: nov. 2019 – out. 2020, p. 120-135. DOI: <https://doi.org/10.26512/resafe.v1i32/33.35117>

BROCHADO, Izabela. **Teatro de Bonecos Popular do Nordeste: história e histórias**. Móin-Móin - Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas, Florianópolis, v. 1, n. 13, p. 028–055, 2018. DOI: 10.5965/2595034701132015028. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/moin/article/view/1059652595034701132015028>. Acesso em: 12 jan. 2024.

CAVALCANTI, Graça. **A Brincadeira do Teatro de Bonecos no Rio Grande do Norte**. Móin-Móin - Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas, Florianópolis, v. 1, n. 15, p. 069–083, 2018. DOI: 10.5965/2595034701152016069. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/moin/article/view/1059652595034701152016069>. Acesso em: 12 jan. 2024.

COELHO, Teixeira. **O que é ação cultural**. São Paulo: Brasiliense, 2001. (Coleção primeiros passos; 216)

CRUZ, Adriana. **Invenções de um corpo na prática teatral de atores com bonecos [manuscrito]**. 2019. 250 f. Tese (doutorado em artes cênicas) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.

CRUZ, Adriana Maria. **Sobrevoos e pousos sobre a dramaturgia do grupo In Bust Teatro com Bonecos**. 2015. 133 f. Dissertação (mestrado em artes)- Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências das Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes/UFPA. Belém, 2015. Disponível em: <http://ppgartes.propesp.ufpa.br/index.php/br/teses-e-dissertacoes/dissertacoes/64-2009>.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**, Tradução de Ana Lucia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa – São Paulo. Ed. 34, 2011, (Coleção TRANS). vol. 1.

----- **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**, Tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lucia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik – São Paulo. Ed. 34, 2012, (Coleção TRANS). Vol. 3.

----- **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Tradução de Suely Rolnik. – São Paulo. Ed. 34, 1997, (Coleção TRANS). (Digital) vol. 4

----- **Kafka para uma literatura menor**. Tradução Rafael Godinho – Lisboa, 2003. Ed. Assírio & Alvim. (Col. Testemunhos) (Digital)

DELEUZE, Gilles. **Espinosa, Filosofia Prática**. São Paulo. Escuta, 2002 (Digital)

DELEUZE, Gilles. **Sobre teatro: Um manifesto de menos**; tradução Fátima Saadi, Ovídio de Abreu, Roberto Machado. - Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**; tradução Luiz Roberto Salinas Fortes. – São Paulo: Perspectiva, 2015.

DUBATTI, Jorge. **O Teatro dos Mortos: introdução à filosofia do teatro**. Tradução de Sérgio Molina. São Paulo. SESC São Paulo 2016

DUBATTI, Jorge. Teatro como acontecimento convival: uma entrevista com Jorge Dubatti. *Entrevista concedida à Luciana Eastwood Romagnoli e Mariana de Lima Muniz em fev. 2014, Buenos Aires, Argentina. Urdimento*, v.2, n.23, p 251-261, dezembro 2014

GALLO, Silvio. **Em torno de uma educação menor**. Direitos autorais Educação & Realidade - ISSN 0100-3143 (impresso) e 2175-6236 (online) <https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/25926/15194>

GUATTARI, Félix. **As três ecologias**. Tradução Maria Cristina F. Bittencourt; revisão de tradução Suely Rolnik.- 21ª ed. - Campinas, SP; Papirus, 2012

HELIODORA, Bárbara. **O teatro explicado aos meus filhos**. Rio de Janeiro: Agir, 2008

KOUDELA, Ingrid; ALMEIDA JÚNIOR, José Simões (orgs.). **Léxico de pedagogia do teatro**. 1ª ed. São Paulo: Perspectiva: SP Escola de Teatro, 2015.

LIMA, Wlad. **O Teatro ao alcance do tato**. Organizado por Miguel Santa Brígida, Valdete Brito, Wlad Lima - Belém: Programa de Pós Graduação em Artes/ ICA/ UFPA, 2014. (série arte e pensamento)

MARINA, Heloisa. **Atriz-produtora de um teatro menor latino-americano: crises e potências na intersecção dos processos de gestão, produção e criação**. 2017. 425 p. Tese (Doutorado em Teatro. Área: Teorias e práticas teatrais). Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Teatro. 2017.

MENDONÇA, Renato. **Entrevista com Jorge Dubatti**. Cena, [S. l.], n. 10, 2012. DOI: 10.22456/2236-3254.26187. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/26187>. Acesso em: 28 nov. 2022.

NASCIMENTO, Paulo Ricardo Silva do. **Atuação com Bonecos Nas Cenas De Belém - Quem É Aquele, Quando E De Onde Ele Veio E Como Ele Fez O Boneco Brincar**. 2014. 62 f. Monografia de Conclusão de Curso (Licenciatura Plena em Teatro) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Escola de Teatro e Dança, Curso Licenciatura Plena em Teatro, 2014.

NASCIMENTO, Paulo Ricardo Silva do. **Casarão do Boneco: Experiência de um corpo relacional em território existencial**. 2018. 90 f. Dissertação (mestrado em artes)- Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências das Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes/UFGA. Belém, 2018.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PAVIS, Patrice. **Dicionário da Performance e do Teatro Contemporâneo**. Tradução: Jacó Guinsburg, Marcio Honório de Godoy, Adriano C. A. e Sousa. São Paulo: Perspectiva, 2017.

RANCIÈRE, Jaques. **A partilha do sensível: estética e política**. Tradução de Monica Costa Netto. – São Paulo; EXO experimental.org; Ed. 34, 2005

SANTOS, Terezinha Fátima A. Monteiro dos. **A Educação no Desenvolvimento da Amazônia**. In: **IV Congresso Ibero Americano de política e administração/ VII Congresso Luso-Brasileiro de política e administração da educação**, 2014, Porto-Portugal. Disponível em: https://anpae.org.br/IBERO_AMERICANO_IV/GT5/GT5_Comunicacao/TerezinhaFatimaSantos_GT5_integral.pdf Acesso em 27/10/2020

SCHNEIDER, Daniela da Cruz. **Micropolítica E Pedagogia Menor: Desdobramentos Conceituais Para Se Pensar A Educação Pelas Vias Da Experimentação**, Revista Travessias, v. 8, n. 2, p 28-41, 2014): <https://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/issue/view/674>. Acesso em 22/05/2022

SILVA, Adan Renê Pereira da e MASCARENHAS, Suely Aparecida do Nascimento. **Implicações do Pensamento Decolonial para a Educação Amazônica**. Revista Multidebates, v.2, n.2 Palmas-TO, setembro de 2018. ISSN: 2594-4568

TADEU, Tomaz. **A Arte do Encontro e da Composição: Spinoza + Currículo + Deleuze**. Em Educação & Realidade. 27(2):47-57 jul./dez.2002.

TAVARES, Roseane Moraes. **Contradispositivos-mapas de uma rede de espaços artísticos autopoieticos em Belém do Pará**. Dissertação. Programa de Pós-Graduação em Artes/UFPA. Belém, 2017. Disponível em <https://www.ppgartes.propesp.ufpa.br/index.php/br/teses-e-dissertacoes/dissertacoes/237-2017>

TOLEDO, Daniel (Org.). **Indie.gestão: práticas para artistas/gestores ou como assobiar e chupar cana ao mesmo tempo**. Belo Horizonte: JA.CA, 2014

WAWZYNIAK, João Valentin. **"Engerar": uma categoria cosmológica sobre pessoa, saúde e corpo**. In: ILHA, Revista de Antropologia, v. 5 n. 2, Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC, Florianópolis, SC , 2003. <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/index> em 11/12/2022

ZOURABICHVILI, François. **Deleuze: uma filosofia do acontecimento**. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: editora 34, 2016.

ZOURABICHVILI, François. **O Vocabulário de Deleuze**. Tradução André Telles. Rio de Janeiro, 2004. Digitalização e disponibilização da versão eletrônica: IFCH – UNICAMP

<https://agenciapara.com.br/noticia/34603/divisao-do-estado-em-regioes-de-integracao-auxilia-no-planejamento-de-acoes-governamentais>.