

BEZERRA, José Denis de Oliveira. **Grupo Experiência:** Regionalismo/Nacionalismo no teatro paraense dos anos 1970 e 80. Belém: Escola de Teatro e Dança do Instituto de Ciência das Artes da Universidade Federal do Pará; Professor<sup>1</sup>.

**RESUMO:** O presente artigo propõe uma análise sobre a produção teatral brasileira, em Belém do Pará, a partir da discussão entre teatro e política, propondo um debate sobre o tema do Regionalismo/Nacionalismo, no sentido de pensar de que maneira os artistas de teatro de Belém, na década de 1970-80, procuraram pensar, (re) significar os sentidos de Amazônia; como a cultura e o ser paraense foram o ponto de partida para criar obras artísticas. Para essa análise, abordaremos alguns trabalhos do Grupo Experiência, fundado na final da década de 1960, e que vem, deste então, protagonizando essa produção teatral ligada às práticas culturais locais. Através desse grupo, quer-se pensar quais os sentidos das representações, da escolha em criar a partir da cultura local, para buscar compreender como o regionalismo, no teatro paraense nos anos 70 e 80, representa o lugar de resistência, de (re) significação, de representação ou invenção da Amazônia, seja ela estética, política, etc.

**PALAVRAS-CHAVE:** Grupo Experiência. Teatro. Belém. Regionalismo.

**ABSTRACT:** This article proposes an analysis on Brazilian theatrical production in Belém do Pará, based on the discussion between theater and politics and by proposing a debate on the theme of Regionalism/Nationalism, thinking about how theater artists from Belém in the 1970s-80s tried to think and (re) mean the senses of the Amazon region, how culture and being from Pará were the starting point for creating artistic works. For this analysis, we will consider some of the work of the Grupo Experiência (Experience Group), founded at the end of the 1960s, which has since played a leading role in this theatrical production linked to local cultural practices. Through this group, we assess meanings of representation and think about the choice of creating artistic works from local culture, in an attempt to understand how regionalism, in the theater of Pará in the 70s and 80s, represents a place of resistance, of (re) meaning, of representation or invention of the Amazon, whether esthetics, political, etc.

**KEY WORDS:** Grupo Experiência. Theater. Belém. Regionalism.

Quando um artista se preocupa em produzir sua arte, a partir dos valores culturais de sua terra, quais os sentidos políticos presentes nessa escolha? O que significa elencar elementos, bens simbólicos de determinadas

---

<sup>1</sup> Denis Bezerra é ator, diretor, professor e historiador do teatro. Atua no curso Técnico e na Licenciatura em Teatro da Escola de Teatro e Dança; e na Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Pará. Lidera o Grupo de Pesquisa PERAU – Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia / CNPq.

culturas na escrita de uma obra artística? Os elementos regionais conseguem despertar quais sentimentos nos artífices e nos receptores de obras que procuram revelar, valorizar a cultura local? Esses questionamentos são o ponto de partida desse artigo e da pesquisa que venho desenvolvendo sobre a produção teatral em Belém do Pará (1964-1992), com o intuito de entender determinadas escolhas estéticas de artistas de teatro e quais os sentidos políticos que tais escolhas carregam<sup>2</sup>.

O tema do regionalismo no teatro paraense surge como uma busca para se compreender determinados processos artísticos, escolhas temáticas, o desenvolvimento de obras que valorizam e colocam em primeiro plano a Amazônia, no contexto da ditadura militar até o processo de redemocratização do país no início dos anos 1990. Com base na documentação levantada, percebe-se que determinados artistas e grupos teatrais produziram suas obras, seus espetáculos, preocupados com a cultura local, colaborando para a produção de obras de arte que vislumbravam falar da Amazônia lendária, mítica, histórica.

Dentro desse universo de possibilidades, destaca-se a trajetória artística do Grupo Experiência, um dos expoentes quando se fala em trabalhos com a cultura regional no teatro paraense. Além de traçar, em linhas gerais, a história desse grupo e suas produções nos anos 1970 e 80, busca-se analisar os sentidos de peças montadas por ele, com o objetivo de investigar os sentidos de uma arte regional em diálogo com o contexto sociocultural nesse referido tempo histórico, como, por exemplo, *Mãe d'Água*, de Raimundo Alberto.

### **Teatro brasileiro em tempos de ditadura militar**

A produção teatral brasileira da segunda metade do século XX, principalmente a produzida durante a ditadura civil-militar, possui uma grande

---

<sup>2</sup> São resultados preliminares do projeto de pesquisa Teatro em Belém: poéticas, memórias e militâncias (1964-1992), desenvolvido pelo Grupo de Pesquisa PERAU – Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia/UFPa/CNPq, o qual pretende analisar os movimentos artísticos teatrais na capital paraense, por meio de grupos de teatro, artistas, obras (dramatúrgicas e/ou encenações), no recorte temporal que corresponde à ditadura civil-militar brasileira, ao período da redemocratização até o impeachment de Fernando Collor.

diversidade, em que os artistas conectaram-se a novas formas de fazer ou mantiveram suas raízes poéticas, garantindo a diversão e o entretenimento de seus públicos. Teatros para todas as formas e gostos. Contudo, queremos, nesse texto, discutir uma determinada produção teatral que esteve ligada ao contexto sociocultural da época, principalmente as articuladas por grupos e artistas que propuseram uma arte em que a ideia de povo e valorização das raízes culturais brasileiras estivesse em voga, como aponta Maria Helena Kühner (1968):

O povo entra, portanto, em nosso teatro, de duas formas que são a imagem de nossos paradoxos: por um lado, diretamente, em movimento idêntico ao do teatro medieval, quando o teatro religioso ganha rua e passa a ser feito pelo próprio povo, que nele reflete suas vivências e reproduz, fotograficamente, a realidade em torno. Basta lembrar o sugestivo exemplo de Luiz Marinho, no norte, em A Incelença ou A afilhada de N.S. da Conceição, ou agora, em Viva o cordão encarnado (V Festival de Teatros de Estudantes, organizado por Paschoal Carlos Magno). O mesmo acontece também aqui no sul com Plínio Marcos, elementos que, como ele e outros mais, são autores nascidos e criados dentro do povo.

Por outro lado, como fruto das tendências mais progressistas do século – como assinalamos na 1ª parte – surge nos grandes centros urbanos, através da arte participante, voltada para o exame de nossas contradições: Guarnieri, Boal, Dias Gomes, Vianna, Flávio Migliaccio, Chico de Assis, etc. Entre ambas as correntes o teatro que se fixa à crítica social, unida quase sempre a uma preocupação didática ou mesmo “moralizante”. É o caso de um Ariano Suassuna ou de Osman Lins.

A diferença entre eles surge quando analisamos o personagem e o contexto em que ele se insere e evidencia já a distância de enfoque e visão que separa um Paco e um Tonho de um João Grilo e este de um Agileu ou um Zé-do-Burro (KÜHNER, 1968, p. 41).

Esse panorama apresentado acima revela questões fundamentais para nossa análise, entre elas: a) obras criadas em seus contextos rurais ou urbanos, dialogando com as questões culturais locais; b) a presença da ideia de povo, relacionada a raízes indenitárias; c) a categoria povo relacionada aos vários interesses dos artistas ligados a uma resistência política. Havia, portanto, um diálogo entre o contexto político da época e a necessidade de fortalecer a cultura brasileira em sua diversidade de temas, em sua pluralidade regional, principalmente, porque havia:

Gente do povo escrevendo sobre ele ou dramaturgos nascidos em outra classe para ele voltando-se: foi preciso todo um conjunto novo de ideias por nós absorvido bem como, entre nós, todo um conjunto de condições objetivas para que isto pudesse surgir (KÜHNER, 1968, p. 42).

Vale destacar que o texto de Kühner (1968), publicado na Revista Civilização Brasileira, se juntava em um número especial<sup>3</sup> com vários artistas e intelectuais que discutiam sobre o passado, o presente da produção teatral brasileira e pensavam em questões que pudessem colaborar com o seu desenvolvimento, a partir das realidades diversas. É sabido que esse periódico estava atrelado ao movimento de resistência ao regime militar, promovido pelos intelectuais, artistas, professores, etc., ligados ao PCB. Sobre essa questão Czajka (2010) aponta importantes reflexões:

Foi uma publicação periódica de importância política e cultural, pois constituiu-se num espaço de reorganização das esquerdas desagregadas pelo golpe de 1964, ao mesmo tempo em que seu projeto editorial contemplava um amplo debate sobre a cultura como um novo campo de articulação das resistências. Em virtude destes, entre outros fatores, um número significativo de pesquisas debruçou-se sobre a documentação produzida por seus editores e colaboradores. Documentos que não somente confirmam sua importância como objeto de pesquisa e do interesse de pesquisadores, bem como revelam a complexidade de uma conjuntura específica de produção cultural impressa no projeto editorial da RCB (CZAJKA, 2010, p. 95).

Nesse contexto, as reflexões dos artistas e intelectuais de esquerda ligados ao teatro, proporcionam compreender as formas de existência e sobrevivência cultural frente ao regime militar. Por isso, falar da cultura brasileira pelo viés do povo tornou-se um lugar de luta, surgindo, assim, obras que colocavam no protagonismo as questões sociais dos excluídos, oprimidos, etc. Sobre os sentidos culturais da Revista Civilização Brasileira, Czajka (2010) destaca que o periódico:

ainda cumpriu o papel de ser um dos principais porta-vozes dessa intelectualidade contra a ditadura militar. Isto é, como sintoma expresso da ambiguidade política e ideológica desse contexto, a revista voltou-se desde o seu primeiro número para análise crítica das orientações programáticas das esquerdas (p. 96).

No caso da produção teatral, é fato que um dos temas mais presentes era a liberdade, trabalhado em vários sentidos, sejam por meio de narrativas históricas ou míticas brasileiras. Kühner (1968) nos relata sobre isso:

[...] Libertação e renovação são já tônicas do século, mas para quem sofre na pelo os problemas do colonialismo e da ditadura adquirem ênfase ainda maior. E vão-se expressar não só em peças em que a

---

<sup>3</sup> Revista Civilização Brasileira, caderno especial nº 2 – Teatro e Realidade Brasileira, julho de 1968.

liberdade, em todas as suas formas, é a própria raiz temática (O Santo Inquerito, Arena conta Zumbi, Arena Conta Tiradentes) como dando origem a uma das tendências mais interessantes da atualidade: o teatro musical, que assume feição muito própria e nossa, totalmente diversa da comédia musical americana, por exemplo. Teatro musical que surge, assim, integrado em uma tradição de “revista popular” – em que a crítica social e política, embora simplista e ingênua, visa à situação do momento – como também na literatura popular, na tradição oral, em que os cantadores e autores se prendem, igualmente, dentro de uma temática variável, a uma crítica circunstancial, geralmente sob forma, em ambos os casos, de piadas e anedotas (p. 44).

Sobre essa relação entre teatro e debates políticos em tempos de ditadura, já propus em outros textos<sup>4</sup> a ideia de que o regionalismo na arte teatral em Belém do Pará, da década de 1960 em diante, está relacionado a formas de debates dos artistas sobre as ações políticas de interesse do governo militar e do capital estrangeiro, para um projeto de desenvolvimento da região amazônica. Entendo que artistas de teatro, em vários lugares do território brasileiro, escreviam e encenavam obras em que se protagonizavam narrativas de pessoas do povo, pauta do movimento de esquerda. Isso motivou uma diversidade de obras em que o trabalhador rural, urbano e as camadas mais pobres e esquecidas pela História ganhassem os palcos, revelando as relações de poder, as situações precárias vividas pela população oprimida.

O regionalismo no teatro paraense esteve presente em várias obras, nos anos 70 e 80, em que o homem amazônico paraense aparecia como protagonista das histórias. Um dos grupos que mais trabalhou sobre essa égide foi o Experiência, tema que abordaremos a seguir.

### **Grupo Experiência**

Fundado no final da década de 1960, o Grupo Experiência tem o ano de 1971 como marco oficial do início das atividades teatrais na capital paraense. Tem como líder o ator e diretor Geraldo Salles, que iniciou sua trajetória artística na escola de teatro da UFPA, no início dos anos 60, quando fez o curso de Formação de Ator, ofertado na época em três anos, concluído em 1965.

---

<sup>4</sup> Ver Bezerra (2019).

O Grupo Experiência é conhecido por seus trabalhos cênicos em que a cultura amazônica é a força motriz, mesmo tendo em sua história a montagem de textos que não versam apenas sobre a região. Porém, a necessidade de criar uma “cena amazônica”, como afirma Pereira (2004), amadureceu com o tempo, pois o grupo buscava desenvolver uma linguagem que fosse da e sobre a Amazônia:

Preocupado com a busca do que o diretor do grupo denomina de “expressão amazônica”, o Experiência começou a trabalhar a temática regional, evidenciando, com uma linguagem típica, o que se pode chamar de “teatro amazônico”. Foi criada uma linguagem teatral direcionada ao homem da região, desvincilando-se do “teatro colonizado”, que dá pouca ou nenhuma ênfase à consciência da cultura paraense. Assim, o grupo partiu para a pesquisa da *cena amazônica* (PEREIRA, 2004, p. 46-47).

Essa “cena amazônica” que o grupo buscava associava-se, em nossa leitura, ao trabalho com a cultural local, em que elementos regionais fossem o lugar para falar do povo e suas experiências sociais, seu imaginário mítico, lendário, histórico. Nesse contexto, o Experiência encenou obras de autores locais e, também, desenvolveu uma escrita dramatúrgica em que seus integrantes colaboravam de forma coletiva. Em linhas gerais, Pereira (2004) relata os espetáculos do grupo até o início do século XXI:

Ao longo de sua existência, foram várias as montagens realizadas pelo Experiência, voltadas para o público adulto e para o infantil. Suas obras, além do *Ver de Ver-o-Peso*, foram: *Os Viajantes*, de Isabel Câmara; *Happening*, de Geraldo Sales; *Como Cansei de Ver-o-Peso*, de Geraldo Salles, Afonso Klautau e Antônio Carlos; *o Massacre*, de Emmanuel Roblez; *Jesus Freaks*, de José Arthur Bogéa; *Etc...Etc...Etc.*, de Leon Eliachar e Millôr Fernandes; *Tem Muita Goma no Meu Tacacá*, de Geraldo Salles; *Fogo Cruel em Lua de Mel*, de Nazereno Tourinho; *A Ameaça*, de Marco Antônio de Oliveira; *Édipo Rei*, de Sófocles; *Os Sete Gatinhos*, de Nelson Rodrigues; *O Beijo no Asfalto*, *Mulher sem Pecado* e *Senhora dos Afogados*, também de Nelson Rodrigues; *Tem Rapazes no Quintal* e *O Diletante*, de Martins Pena; *Gudibai Pororoca*, Criação Coletiva, redação final de José Leal; *Foi Boto, Sinhá*, de Edyr Augusto Proença; *O Pássaro de Terra*, de Paes Loureiro; *Os Perigos da Bondade*, de Chico de Assis; *A Mãe D'Água*, de Raimundo Alberto; *Quem Te Fez Saber Que Estavas Nu?* e *A Terra é Azul*, de Zeno Wilde; *A menina do Rio Guamá*, de Edyr Augusto Proença; *Zama*, de Raimundo Alberto; *Andrógino*, coletiva de textos compilados por Geraldo Salles; *O Rapto das Cebolinhas*, de Maria Clara Machado; *Tarzan, O Rei das Selvas*, de Iclemar Nunes; *Maria Minhoca*, de Maria Clara Machado; *Putz, A Menina Que Buscava o Sol*, de Maria Helena Kuhner; *Dom Chicote Mula Manca e seu Fiel Companheiro Zé Chupança*, de Oscar Von Pfhull; *As Beterrabas de Senhor Duque*, de Oscar Von Pfhull; *Brincadeiras*, de Raimundo Matos Leão; *O Pequenininho Grão de Areia*, de João Falcão; *Pluft, o fantasminha*, de

Maria Clara Machado; *Em Busca do Tesouro*, de Rubens Rocha; *As Pastorinhas*, de autor desconhecido; *Joãozinho Anda Pra Trás*, de Lucia Bennedetti, entre outras (PEREIRA, 2004, p. 51).

A partir desse conjunto de obras encenadas pelo grupo, expostas acima, destacamos aqueles que, nos anos 70 e 80, estiveram ligados ao fazer regional, em que as histórias abordavam aquilo que se convencionou chamar de amazônico, paraense: *A Ameaça* (Marco Antônio Rodrigues de Oliveira), *Tem muita goma no meu tacacá* (Geraldo Salles), *Gudibai Pororoca* (Criação Coletiva, redação final de José Leal), *Foi Boto, Sinhá*, e *A menina do Rio Guamá* (Edyr Augusto Proença), *O Pássaro da Terra* (João de Jesus Paes Loureiro), e *A Mãe D'Água* (Raimundo Alberto). Sobre os dois primeiros espetáculos, Pereira (2004) relata:

Segundo o diretor, a dificuldade inicial do grupo foi encontrar autores de textos que retratassem a problemática local. Geraldo descobriu o texto *A Ameaça*, de Marco Antônio Rodrigues de Oliveira, que falava sobre a revolta dos cabanos e a partir daí, o grupo foi tomando corpo e se fortalecendo.

Em seguida, surgiu a primeira criação coletiva do grupo, em termos de texto, *Tem muita goma no meu tacacá*. Com este trabalho, o grupo se mostrou ainda pouco amadurecido e os participantes passaram a perceber que poderiam desenvolver um regionalismo sem pieguices ou superficialidades. Vale ressaltar que esta peça teve a participação da cantora Fafá de Belém, que começou sua carreira com o grupo, neste espetáculo (p. 47).

Sobre os trabalhos seguintes, em que a cultura amazônica está em destaque, Pereira (2004) informa que:

Ainda na tentativa de mostrar um teatro voltado à realidade amazônica, encenaram *O Pássaro da Terra*, de João de Jesus Paes Loureiro. Esses trabalhos com diretores novos solidificou o Experiência. Geraldo Salles diz que “o Grupo Experiência é uma escola prática para atores, e essa diversificação de diretores era muito válida para o grupo ter contato com outras formas e outras ideias”.

Em 1977, o Experiência apresenta o espetáculo *Foi Boto Sinhá*, musical regional de muito sucesso, de autoria do paraense Edyr Augusto Proença, que traz a proposta do grupo, de maneira bem trabalhada, tendo a *cena amazônica* toda estruturada com a música do Maestro Waldemar Henrique, que deu nome ao espetáculo, em que retrata o imaginário amazônico na figura do boto, que é um encantado que seduz e encanta as mulheres da região nas noites de lua cheia. Este espetáculo foi remontado vários anos, colocando o boto em muitas situações diferentes, chegando até a seduzir homens, uma vez que, em algumas histórias, o boto é hermafrodita (PEREIRA, 2004, p. 47-48).

Observa-se que os temas apresentados nos espetáculos do grupo Experiência representavam um determinado imaginário sobre a Amazônia, àquele que narravam histórias pertencentes ao ambiente cotidiano dos moradores da região. Além disso, pontua-se que a busca da construção de imagens representativas, histórias que falassem de uma Amazônia e suas raízes, fazia parte de um projeto cultural defendido por artistas e intelectuais desde o Modernismo artístico e literário iniciado nos anos 30 do século XX, mas que as gerações seguintes, a chamada Modernista de 45 deixou de lado tal projeto e investiu na universalização da cultura, dialogando com a tradição ou a vanguarda exterior.

Nesse contexto, artistas de teatro de Belém, a partir da década de 1960, retornam esses princípios de uma arte regional, iniciando um projeto cultural em que a cultura local tornou-se protagonista dos espetáculos, dos textos dramáticos. Foi nessa conjuntura que o grupo Experiência, assim como outros coletivos de Belém, criou obras em que os valores, as experiências míticas e históricas, o povo e seu imaginário paraense se manifestavam crítica e criativamente. Um dos exemplos que temos é a obra *Mãe-d'água*, de Raimundo Alberto<sup>5</sup>, cuja seu autor a define como um texto teatral de realismo fantástico. O dramaturgo apresenta sua peça em linhas gerais:

Jovem caboclo de um povoado amazônico acaba de se banhar no rio. Prepara-se para ir a uma reunião clandestina com outros trabalhadores, moradores de um micro povoado chamado Gota de Sereno. Está no momento, diante de um intenso conflito: aceitar passivamente a condição de trabalhador-escravo ou, como única esperança dos companheiros, arriscar sua vida, ultrapassando as fronteiras do rio e da floresta, para chegar até à cidade grande e poder, assim, denunciar o jugo escravista que, há várias gerações, domina a comunidade. Sozinho, na pequena ribeira, eis que lhe aparece, com todos os sortilégios, a poderosa Mãe-d'água. A Uiara vem lhe propor, então, uma alternativa mágica e, ao mesmo tempo, escapista (ALEBRTO, 2014, p. 106).

Raimundo Alberto trabalha a questão da liberdade a partir do contexto do trabalho, apresentando uma crítica social às condições de escravidão dos homens e das mulheres da Amazônia. As relações de poder, historicamente

---

<sup>5</sup> Os personagens são: Uiara, Mundico, Vavá, A Mãe, O Pai, Mundico II (adolescente), Neuzinha, Xavier, Milica, Assis, Chagas, e Caruanas / Trabalhadores / Rezadeiras da linha do fundo. A ação se passa na beira de um rio na Amazônia; e tempo da ação, segundo o autor, é “algum anoitecer nos anos 70 do século XX”.



marcadas pela exploração do trabalho em comunidades ribeirinhas ou interioranas do Pará, representada pelo povoado fictício de *Gota de Sereno*, revelam a preocupação de artistas da região em debater, em encenar peças que mostrem ao seu público as condições da vida dos trabalhadores amazônicos.

Em diálogo com essas questões que revelam, historicamente, a exploração do homem humilde da Amazônia, o dramaturgo trabalha seu enredo em diálogo com o que ele mesmo define de “realismo fantástico”, representado pelo mito da Uiara (ou Iara, como também é conhecida), nome dado à Mãe d’água, aquela que reina os rios da região. Dessa maneira, o personagem Mundico divide-se entre a busca pela liberdade das condições do trabalho escravo e ao “mundiamento”<sup>6</sup> da dona dos rios. Sobre o cenário e ação da peça, Raimundo Alberto (2014) assim define:

Amazônia.

Pequena raia de areia barrenta, na parte baixa de uma beira-rio.

Um trapiche conduz a um barranco, que se projeta para além das coxias.

O alto vão entre os esteios oferece espaço livre para compor as cenas do barraco e da capela.

Outros elementos compõem a cenografia: uma tona de lavar roupa, feita com um pequeno barril cortado ao meio; uma rede de pescar, estendida sobre um varal de taquaras; pedras e troncos de árvores seccionadas; e uma canoa emborcada, à qual está atada uma espécie de âncora, formada por uma pedra e uma extensa corda.

A parte convencionalizada como rio prolonga-se para um dos cantos do palco.

Todo esse espaço cênico é envolvido por árvores, plantas, cipós e trepadeiras da grande floresta.

\*\*\*\*

A ação transcorre em vários planos – realidades, lembranças, pensamentos, fantasias – e se desenvolve nos três espaços básicos: o trapiche, a praia, o rio.

Há cenas, porém, em que espaço e tempo se confundem (ALBERTO, 2014, p. 107).

A construção cenográfica da peça é apresentada a partir da ideia de representação do ambiente ribeirinho amazônico, aquele que ambientalize o cotidiano de pessoas humildes, os objetos e formas de trabalho dessa

---

<sup>6</sup> Segundo Chermont de Miranda (1968, p. 59-60), o termo Mundiar significa: “magnetizar, assombrar. Poder que, como o crê o povo, possuem cobras e a uiara, de entorpecer o ânimo, abolir a vontade, aniquilar o instinto de conservação, aquelas aos quais animais que preiam, esta os homens cujo amor cobiça [...] É vocábulo tupi *mundiá*, guarani *mondyi*, tremer, espantar, cousa que causa espanto, medo, cousa prodigiosa, assombro, assombrar; *çoo mundiá*, assombrar a caça”.

população oprimida. Além disso, há a preocupação de transpor o espaço do rio, da floresta, de tudo que transpire essa paisagem. Sobre a ação, o autor joga com momentos de realidades e delírios, sonhos, principalmente por meio do personagem Mundico, que aparece, também, como Mundico II, quando as situações se passam em seu passado adolescente. Sobre a montagem realizada pelo grupo Experiência, Pereira (2004) informa que:

Em 1980, foi montado o espetáculo *Mãe D'água*, de Raimundo Alberto, um paraense que morava no Rio de Janeiro, considerando que era raro encontrar autores paraenses com peças que tratassem de temas amazônicos e que caracterizassem uma linguagem exclusiva do teatro paraense. *Mãe D'Água* que permaneceu em sucesso durante sete meses na cidade, fato inédito, já que nenhuma peça ficava em cartaz por mais de dez dias, naquela época. Este espetáculo marcou muito o Grupo Experiência que, a partir daí, teve oportunidade de aprimorar o seu trabalho regional e a sua pesquisa. Com esta montagem, o grupo saiu da cidade, tendo sua primeira experiência fora de Belém, tendo recebido prêmios em Campina Grande, Paraíba, e no Festival Nacional de Ponta Grossa, no Paraná. Também foi premiado com medalha de ouro e com os títulos de Melhor Espetáculo e Melhor Atriz (Vânia Castro). Geraldo Salles relata que, com este espetáculo, o Experiência ficou nacionalmente conhecido, como já foi reportagens na revista *Isto É* e no *Jornal do Brasil*.

O espetáculo *Mãe D'Água* foi apresentado em Curitiba, Vitória do Espírito Santo e, depois, foi selecionado pela Fundação Nacional de Artes Cênicas para participar do Projeto Mambembão, em Brasília, Rio de Janeiro e São Paulo. Logo depois desse espetáculo, o grupo percebeu que ainda engatinhava e precisava aprofundar-se no imaginário amazônico, ficar mais próximo da cultura do povo da terra, ir ao interior do Estado e descobrir mais sobre o seu entorno (PEREIRA, 2004, p. 48-49).

Com base nessas questões, observa-se que o texto de Raimundo Alberto foi um divisor de águas na trajetória do Experiência, pois ele marcou a projeção nacional do grupo. Isso talvez tenha ocorrido porque nas décadas de 1970 e 80 havia uma preocupação dos órgãos públicos, como o INACEN (Instituto Nacional de Artes Cênicas) / FUNDACEN (Fundação Nacional de Artes Cênicas) do MINC, por meio do projeto Mambembão, de mostrar nos palcos do Sudeste (Rio de Janeiro e São Paulo) a produção teatral brasileira, sua diversidade. Nesse contexto, a partir do ano de 1981, o grupo paraense esteve em muitas temporadas e festivais, proporcionado por essa agenda cultural estatal, porque era necessário, supunha-se, mostrar a Amazônia para o restante do país, por meio do teatro. O Anuário de Artes Cênicas Brasileiras de 1981 marca a presença de *Mãe d'água* e informa, em linhas gerais os dados do espetáculo:

A Mãe d'água de Raimundo Alberto. Direção: Geraldo Salles. Cenário e figurinos: Salustiano Vilhena e Neder Charone. Direção musical: Príncipe. Música: Zé Arcângelo e Príncipe. Iluminação: Agostinho Conduro e Rolim. Preparação corporal: Augusto Rodrigues. Elenco: Rui Guilherme, Vânia de Castro, Cláudio Barros, Paulo Fonseca, José Leal, Ronald Bergman, Paulo Vasconcelos e Domy Santos. Teatro Experimental do Pará – Waldemar Henrique. Estreia: 12/08/80. Fim de temporada: 21/01/81. Grupo Experiência (p. 101).

O Experiência participou do Mambembão de 1981 com o espetáculo Mãe d'água, apresentado no Teatro Experimental Cacilda Becker no Rio de Janeiro. Sobre a montagem, há um importante texto de um dos críticos teatrais brasileiros mais importantes do século XX, Yan Michalski, que faz uma análise sobre a dramaturgia, a encenação e a interpretação dos atores. No primeiro momento, o crítico destaca três espetáculos da região amazônica apresentados no projeto, dando ênfase para o do grupo paraense:

É curioso como os três espetáculos amazônicos do Mambembão-81 representam elementos diferentes e complementares daquela região-continente. O de Porto Velho era, basicamente, a floresta; o de Cuiabá, a terra e seus problemas. Já A Mãe D'água [sic.], do Grupo Experiência de Belém, é o rio: um espetáculo barrento, molhado, caudaloso, composto muitas vezes de imagens deformadas, como as que se veem refletidas no espelho d'água. É também, dos três, o que mais se prende à natureza mística do universo amazônico e explora mais a fundo a rica inspiração da sua mitologia. O texto de Raimundo Alberto emprenha-se louvavelmente em descobrir um terreno em que essa inspiração mitológica possa coexistir com uma reflexão sobre a atualidade da Amazônia, a sua destruição, a miséria em que vivem os seus habitantes, a necessidade de modificar radicalmente a chocante realidade da região (MICHALSKI, 1981, p. 07).

É importante destacar o ponto que o crítico destaca quando fala sobre a criticidade do texto de Raimundo Alberto, no uso do mito para falar, criticamente, dos problemas sociais enfrentados pela Amazônia, à época. As demandas sociais criadas pelas políticas exploratórias da região, a destruição da vegetação, principalmente a degradação do meio ambiente, pelos chamados grandes projetos, do governo militar, são temas presentes em obras teatrais paraenses dos anos 70 e 80. Michalski destaca que *Mãe d'água* traz essas questões, dialogando também com a condição de vida dos habitantes dessa região, no caso os trabalhadores do campo, as comunidades exploradas e excluídas. Em seguida, ele continua sua análise:

Esse terreno é representado pelo conflito entre o objetivo Vavá, líder que procura criar uma cooperativa dos pescadores e organizar assim uma resistência contra a exploração, e o lírico Mundico, que vive num mundo de sonhos e se deixa seduzir por Lara, a sensual Mãe D'água. O que prejudica a eficiência do texto é o desequilíbrio entre o tratamento dispensado aos dois universos: enquanto a visão poética e mística de um nós é mostrada diretamente, e em imagens geralmente belas e vigorosas, a luta política do outro acontece fora de cena e nos chega apenas em forma e narração, muito de boca para fora, e sem que suas motivações sejam explicitadas de modo convincente. Na verdade, ficamos sem saber – isto é, ficaríamos, se não o soubéssemos por outros meios – por que é tão imperioso fazer frente ao abstrato e indefinido patrão, e por que a tal cooperativa é uma solução que promete resolver todos os problemas do povo. Enfim, do jeito como as duas opções são expostas, não há dúvida de que o canto de sereia de Lara é muito mais sedutor do que a alternativa da luta coletiva por uma vida melhor; e neste sentido a peça é suscetível de ser interpretada como uma apologia do niilismo e da alienação, o que não era, por certo, a intenção do autor (MICHALSKI, 1981, p. 07).

As questões apontadas acima geram sempre controvérsias quando se utiliza na dramaturgia brasileira a mitologia para se debater questões sociais. Segundo a crítica, cria-se um ambiente de fuga das discussões elencadas como as mais importantes, no caso, a exploração do homem humilde, a denúncia das opressões, das situações precárias pelas quais o povo brasileiro oprimido vive. É notório que Raimundo Alberto escolhe como primeiro plano para sua dramaturgia a exposição do imaginário mítico amazônico, por meio dos elementos da narrativa da Lara em diálogo com os conflitos de Mundico, Vavá e seus companheiros.

Porém, vale ressaltar que o diálogo com o “místico”, na região, é uma prática cultural. Além disso, no lirismo de Mundico, cria-se uma atmosfera filosófica sobre a existência humana, existência essa marcada pela experiência amazônica, no diálogo com a natureza que é reflexo, também, do estado de espírito daquele que a habita, algo tão universal, presente nas literaturas e obras de artes espalhadas pelo mundo afora:

MUNDICO - Quando me pego sozinho, lá no silêncio da mata, *parés* que a gente se perde, deixando de ser gente; e vira bicho que corre, ave, folha, planta, fruta, flor, talo, semente. Pode até virar uma pedra, que a gente nem se dá conta. Pois é igualzinho quando me vejo aqui, agora, na beira do rio. *Parés que* eu, a mata, o rio, a canoa é tudo uma coisa só, rolando no mundo à toa, pois até do periquito que

passa em bando gritando – “Cadê a noite? Cadê a noite?” – de tudo me sinto dono e tudo é dono de mim (ALBERTO, 2014, p. 110).

Mesmo diante desse imaginário mítico como primeiro plano, na análise de Michalski (1981), o dramaturgo paraense expõe os diversos problemas sociais pelos quais a Amazônia passa, principalmente os da exploração do povo trabalhador e humilde. Acredito que o dramaturgo use do mito como metáfora para falar sobre a região, não apenas aquilo que determinada crítica especializada elencava como o compromisso do teatral pelo social (as denúncias sobre a opressão), mas a necessidade de colocar em sua obra as narrativas que alimentam esse imaginário. Em seguida, Yan Michalski fala sobre o trabalho de Geraldo Salles, na direção, e destaca a atuação de Vânia de Castro como a personagem lara:

Mas o texto oferece ao diretor Geraldo Salles generosas sugestões para uma encenação envolvente e calorosa, embora às vezes prolixa e redundante. Dois pontos de interesse a destacar: o sabor do linguajar regional que, bem manipulado pelos atores, nos põe em contato com uma melodia da língua brasileira bem diferente daquelas que o teatro tem rotineiramente explorado; e, sobretudo, a força das imagens visuais e sonoras, sendo que a comunicabilidade da trilha musical e dos efeitos de som firma-se mais uma vez como um denominador comum do presente Mambembão. Principalmente a partir da entrada da poderosa figura de lara, o diretor, ajudado pelos sugestivos cenários e figurinos e pelo denso clima da iluminação, compõe uma série de imagens de belo vigor e alto rendimento plástico. A direção de atores é menos eficiente, dando margem a alguns excessos de uma super-representação bastante antiquada. Equívoco este no qual não cai a atriz Vânia de Castro, que no papel de lara compõe uma sedutora figura de estranha força e selvagem dramaticidade (MICHALSKI, 1981, p. 07).

Em linhas gerais, *Mãe d'água*, como outras peças montadas pelo Grupo Experiência, revela a necessidade que o teatro paraense, dos anos 70 e 80, tinha em falar da Amazônia, assim como grupos e artistas de outras regiões brasileiras faziam, ao colocar em suas obras as suas culturais locais. Por isso, estudar a presença do imaginário, aquilo que constituiu ou o que a tradição determina como símbolos culturais de uma região, torna-se importante, para a compreensão crítica do fazer teatral e seus diálogos com os tempos vividos, com a história.

É necessário, cada vez mais, retirar a carga negativa e pejorativa sobre as obras e os artistas que falam de suas culturas particulares. Porque essas escolhas poéticas e políticas revelam contextos múltiplos, realidades e experiências artísticas que carregam significados socioculturais importantes para se compreender a cultura e as sociedades brasileiras. O **regionalismo** na produção teatral paraense é um fato e, em cada momento da história, carrega sentidos diversos. São muitos debates em torno desse tema, visto por muitos como irrelevante, contemporaneamente, mas que ainda precisa de muitas leituras.

## Referências

ALBERTO, Raimundo. **Aquarela Amazônica / Teatro - Vol.01**. Rio de Janeiro: Taba Cultural, 2014.

BEZERRA, José Denis de Oliveira Bezerra. Teatro em Belém do Pará nas décadas de 1970 e 80: Grupo Experiência e o Regionalismo/Nacionalismo. *In: Anais do 30º Simpósio Nacional de História - história e o futuro da educação no Brasil / organizador Márcio Ananias Ferreira Vilela*. Recife: Associação Nacional de História – ANPUH-Brasil, 2019.

CZAJKA, Rodrigo. A Revista Civilização Brasileira: projeto editorial e resistência cultural (1965-1968). *In: Revista de Sociologia e Política*, Curitiba, v. 18, n. 35, p. 95-117, fev. 2010.

KÜHNER, Maria Helena. Reflexões sobre um teatro em tempo de síntese. *In: Revista Civilização Brasileira*, Ano IV, Caderno Especial nº 2, julho de 1969, p.19-47.

MICHALSKI, Yan. **Do fundo do rio escuro**. Jornal do Brasil, Caderno B. Rio de Janeiro, sexta-feira, 13 de fevereiro de 1981, p. 07.

MIRANDA, Vicente Chermont de. **Glossário Paraense ou Coleção de vocábulos peculiares à Amazônia e especialmente à Ilha do Marajó**. Belém: Universidade Federal do Pará, 1968.

PEREIRA, Suzane Cláudia Gomes. **Tradição e contemporaneidade na cena amazônica: o espetáculo Ver de Ver-o-Peso do Grupo Experiência**. Dissertação de Mestrado. Escola de Dança, Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2004.

S/A. **Anuário Brasileiro de Artes Cênicas**. Rio de Janeiro: FUNDACEN/MINC, 1981.