



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO JOÃO DEL-REI
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS (PPGAC)

Ana Paula Alab de Oliveira

“A magia divina da alma abre caminhos”.
Outros passos, outros espaços - As ruas Cidade Velha como palco.

SÃO JOÃO DEL- REI

2021

Ana Paula Alab de Oliveira

“A magia divina da alma abre caminhos”.

Outros passos, outros espaços - As ruas Cidade Velha como palco.

Dissertação apresentada ao Programa Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ), como parte das exigências para obtenção do título de mestre em Artes Cênicas, na linha de pesquisa Cultura, Política e Memória.

Orientador: Cláudio José Guilarduci.

SÃO JOÃO DEL- REI

2021

Ficha catalográfica elaborada pela Divisão de Biblioteca (DIBIB)
e Núcleo de Tecnologia da Informação (NTINF) da UFSJ,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

048" Oliveira, Ana Paula Alab de.
"A magia divina da alma abre caminhos". Outros
passos, outros espaços. As ruas da Cidade Velha como
palco / Ana Paula Alab de Oliveira ; orientador
Cláudio José Guillarduci. -- São João del-Rei, 2021.
101 p.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação em
Artes Cênicas) -- Universidade Federal de São João
del-Rei, 2021.

1. Auto do Círio. 2. Espaço teatral. 3. Espaço
urbano. 4. Memória. 5. Amazônia. I. Guillarduci,
Cláudio José , orient. II. Título.

Ana Paula Alab de Oliveira

“A magia divina da alma abre caminhos”.

Outros passos, outros espaços - As ruas Cidade Velha como palco.

Dissertação apresentada ao Programa Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ), como parte das exigências para obtenção do título de mestre em Artes Cênicas, na linha de pesquisa Cultura, Política e Memória.

Orientador: Cláudio José Guillarduci.

Data da Aprovação: _20/12/2021.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Cláudio José Guillarduci – UFSJ
(Orientador/Presidente)

Prof.^a Dr.^a Gisela de Andrade Brugnara - UFAC
(Titular Externo)

Prof.^a Dr.^a Berilo Luigi Deiro Nosella - UFSJ
(Titular Interno)

A todos que tiveram seu direito à vida interrompido.
Em especial as mais de 600 mil vidas perdidas
no Brasil em decorrência da pandemia de covid-19
e do desgoverno federal.

AGRADECIMENTOS

Os agradecimentos são inúmeros, primeiramente aos meus pais, João e Maria Juracy, que junto aos meus irmãos Victor e Francisco, minha cunhada Adriely e meus sobrinhos João Heitor e Ulisses, por serem apoio nessa jornada com muitos afetos. Ao Felipe pelo companheirismo e com sua escuta atenta. À toda minha família, minhas tias (Ana e Andréa) que em momentos de grande desafio foram suportes. Às minhas amigas (Andressa, Jessi, Miqueline, Valeska, Joyce e Carol) por me fortalecerem nesse processo. À Silvana, minha amiga de adolescência, que junto a sua família me proporcionaram uma bela estadia em Belém regada a muito açaí e afetos. Às meninas com quem morei em São João del Rei e a todos que cruzaram meu caminho nessa fase. Aos meus professores do curso de graduação em Licenciatura em Arte Cênicas da UFAC que tornaram esse voo possível. Ao professor e orientador Claudio Guilarduci, por todo aprendizado e estímulo dado nesse encontro acadêmico. A todos os professores, técnicos e colegas do PPGAC-UFSJ que contribuíram para o desenvolvimento deste trabalho. À secretaria de educação do Estado do Acre que permitiu meu afastamento durante este trabalho. A todos os artistas que trazem trabalhos a contribuir para a mudança desse país. E por fim, a minha avó Alice que mesmo estando em outro plano, segurou minha mão diversas vezes.

Oh divina Ananse!
Presta-me o teu poder
Para andar como tu
Sobre as águas do rio
Sobre as águas do mar
Oh divina Ananse!
Presta-me o teu poder
Para outras histórias tecer
Para outras histórias contar
Oh divina Ananse!
Ajuda-me a desenvolver essa breve
aventura. (Zélia Amador de Deus)

RESUMO

Belém do Pará foi ocupada em 1616, a região era habitada por inúmeras etnias indígenas, como os Tupinambás, que estavam à margem do rio quando os portugueses atracaram. O local onde Castelo Branco desembarcou, é hoje conhecido como bairro da Cidade Velha, lugar em que habitam os principais monumentos e histórias da cidade. Em contrapartida, não há no bairro referências de grandes portes da existência indígena e cabocla que habitaram e lutaram por aquele espaço. Porém, se fizermos um trabalho de investigação, encontraremos as outras histórias, através dos rastros deixados em cada monumento erguido em nome da colonização, ou então se fizermos o exercício de abrirmos os olhos e enxergarmos os transeuntes, os trabalhadores informais os barqueiros, os feirantes, que trafegam como “invisíveis” pela região e, que com seus corpos e histórias nos contam muito sobre a cidade. Esta pesquisa teve como objetivo discutir através de uma narrativa escrita e imagética a reconfiguração efêmera do espaço urbano em espaço teatral, partindo da ocupação do cortejo cênico “O Auto do Círio”, que acontece todos os anos, desde 1993, o que aos olhos da pesquisa torna possível um resgate ou a construção de outras histórias e memórias deste lugar.

Palavras-chaves: Espaço urbano. Espaço teatral. Memória, Amazônia, Auto do Círio.

ABSTRACT

In Belém – PA was occupied in 1616, the region was inhabited by numerous indigenous ethnic groups, such as the Tupinambás, who were on the riverbank when the Portuguese landed. The place where Castelo Branco landed is now known as the Cidade Velha district, the place where the main monuments and history of the city live. On the other hand, there are no large-scale references to the existence of the indigenous and cabocla who lived and fought for that space. However, if we do an investigative work, we will find the other stories, through the traces left in each monument erected in the name of colonization or if we do the exercise of opening our eyes and seeing passersby, informal workers, boatmen, marketers, who travel as “invisibles” through the region and, with their bodies and stories, tell us a lot about the city. This research aimed to discuss through a written narrative and imagery the ephemeral reconfiguration of urban space into theatrical space, from the occupation of the scenic procession "O Auto do Círio", which takes place every year since 1993, what, in the eyes of the research, makes possible a rescue or the construction of other histories and memories of this place.

Keywords: Urban space. Theatrical space. Memory, Amazônia, Auto do Círio.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 Montagem 1- História	20
Figura 2 Montagem 2- O Auto do Círio	21
Figura 3- Homens Trabalhando	23
Figura 4- Praça do Carmo	26
Figura 5- Forte do Presépio	31
Figura 6- Pés	35
Figura 7- Barco	40
Figura 8- Trajeto a pé.	40
Figura 9- Homem Lento	42
Figura 10- Cidade na Cidade	45
Figura 11- Outros passos, outros espaços.	60
Figura 12- Cidade e Teatro	68
Figura 13- Marias e o pássaro	76
Figura 14- Aldeia Cabana	82
Figura 15- Mapa do Cortejo	84
Figura 16- Maria, mãe de todas as matas.	86
Figura 17- Pipoca	89
Figura 18- O fim	95

SUMÁRIO

1-Introdução	12
2-Desmontar para Montar.....	18
3-Descortinando Caminhos.....	22
3.1- As memórias preservadas e esquecidas em Belém.....	24
3.2- Caminhar é achar outros espaços.....	39
3.2.1- Da cidade espetáculo a cidade invisível.....	45
4- Outros passos, Outros espaços.....	50
4.1- O espaço urbano.....	50
4.2- O espaço teatral.....	54
4.3- O espaço urbano e o espaço teatral.....	60
5- A magia divina da alma abre caminhos.....	72
5.1- As outras manifestações.....	75
5.1.1- O pássaro junino.....	77
5.1.2- O Arraial do Pavulagem.....	79
5.2- O Auto do Círio.....	81
5.2.1- História do Auto do Círio.....	83
5.2.2- Maria, Mãe de todas as matas- Auto do Círio 2019.....	86
6- Considerações Finais.....	96
7- Referências Bibliográficas.....	99

1. INTRODUÇÃO

Essa pesquisa é uma costura feita por muitas mãos e saberes, afetos e críticas – críticas construtivas, afinal as mudanças nascem de viradas de chaves, nem tudo é tão certo ou errado, outros lados existem nas vivências. Também podemos pensar em trajetórias em paralelos e cruzamentos, já que falamos de caminhos, passos e espaços. Duas informações se fazem necessárias para entender o porquê da escolha de um evento que acontece em Belém do Pará, como também o porquê de falar sobre espaço urbano e espaço teatral.

Antes de adentrar a esse espaço de desenvolvimento da pesquisa, é necessário e urgente que se fale sobre como se deu parte da execução do trabalho, para que fique registrado alguns fatos, já que isso de alguma maneira atravessou todo o percurso. A pesquisa se iniciou em 2018, mas só foi para campo em 2019. No cronograma que seria a parte da finalização da pesquisa, ou seja, a parte da escrita e que aconteceria no ano de 2020, fomos atropelados pela pandemia de Sars Cov2, popularmente chamada de covid-19. Além de precisarmos rever alguns modos de vida, foi preciso que eu, Ana Paula, professora de Artes da Educação Básica do Estado do Acre, me adaptação ao ensino remoto, à medida que também teria que me dedicar a escrita do trabalho. Foram períodos de grandes questionamentos e cansaços nunca sentidos.

Após essa breve contextualização do que foram os momentos de escrita, retomo a introdução para narrar o que é o trabalho. Minha relação com a cidade de Belém é íntima, por quase vinte anos morei no Estado do Pará – primeiramente, por três anos, em Marabá, que fica no sul do Estado, e depois na capital, Belém. Apesar de ter nascido no Acre e de morar atualmente na cidade de Rio Branco, costumo dizer que me sinto paraense, muito pelo fato de entender que toda a minha formação cultural foi feita naquele lugar. Os meus gostos, crenças, saberes, vêm, na sua grande maioria, dessa vivência em terras cabanas¹.

No meu baú de memória, encontro diversas imagens, cheiros, histórias da época em que morei em Belém. Irei me ater aos períodos dos meses de outubro – mês em que ocorre o Círio de Nazaré: a festa religiosa acontece, todos os anos, no segundo domingo de outubro. A escolha por essa memória deve-se ao fato do meu objeto de estudo possuir relação com o evento religioso.

¹ Cabanos eram moradores de cabanas que ficavam na beira do rio. O termo foi usado como referência a Revolta da Cabanagem que ocorreu em Belém entre os anos de 1835 e 1840, uma vez que foi uma revolta popular composta por índios, mestiços e negros.

Desde muito pequena participo do Círio, antes mesmo de ir morar em Belém. Lembro-me que levávamos minha avó para um cantinho da Praça da República, bem no cruzamento da Avenida Presidente Vargas com a Avenida Nazaré. Ali parecia ser o ponto mais bonito para se ver a Santa passar; sempre havia uma chuva de papel picado, que caía do Edifício Manoel Pinto – lembro que nessa época ele era o edifício mais alto da cidade. Além de participar do evento, acompanhando minha avó, houve momentos em que pude observar o espetáculo religioso de muito perto. Um desses momentos foi quando estudei no Colégio Gentil Bittencourt, local onde a imagem era “preparada” para a procissão noturna. Nos dias que antecediam o cortejo, nós, alunos e funcionários da escola, vivíamos esse frenesi. Houve também o ano em que acompanhei a romaria noturna, como pagamento de uma promessa.

Durante o mês de outubro, Belém passa por transformações na sua rotina. A cidade é “invadida” por muitos turistas e promesseiros. Suas principais ruas são enfeitadas e algumas têm seus trajetos modificados. O rio que fica em frente à cidade também sofre interferência: inúmeros barcos, vindos das mais diversas regiões do Estado, se enfeitam e navegam por ali. Toda essa movimentação que acontece na cidade é devido às homenagens a Nossa Senhora de Nazaré, padroeira de Belém. Para compreender tamanha devoção à Nossa Senhora, uma imagem santa, capaz de criar inúmeros rituais para homenageá-la, deve-se voltar ao passado – para, inclusive, entender a história de formação da cidade, suas implicações e suas crenças.

Belém foi fundada em 12 de janeiro de 1616, após a chegada de uma frota portuguesa liderada por Castelo Branco². Conta-se que a região já era sondada por espanhóis e franceses e que, com esse grande interesse das outras nações na região, que até então era desconhecida, um navio saído do Maranhão atracou na baía chamada pelos nativos de Parana-guaçú. Essa área era habitada por índios Tupinambás, que no início não mostraram resistência. Com a ajuda desses, Castelo Branco constrói um fortim de madeira, que estrategicamente dominaria os caminhos fluviais e as possíveis ameaças à colônia. Como todo o processo de colonização no Brasil, em Belém ele também se deu através de muitos conflitos políticos, de muito sangue derramado, de muita escravidão, fosse ela do indígena ou do negro, e de muita catequese. Os portugueses utilizaram da religião católica para converter os povos originários que já habitavam o lugar. No Pará, foram os jesuítas, em 1653, que

² Francisco Caldeira Castelo Branco foi o capitão-mor português fundador da cidade de Belém em 12 de janeiro de 1616.

iniciaram a catequização dos índios, inserindo novos elementos de fé, como a devoção em santos – no caso dessa região, a devoção em Nossa Senhora de Nazaré.

A crença na Santa era grande, mas ganha uma proporção maior após o relato de um milagre. Segundo o padre Florêncio Dubois (1953), há um manuscrito de Dom Frei João Evangelista, enviado ao Convento de Santo Antônio dos Capuchos, em que relata sobre o achado da imagem. Em 1700, um caboclo chamado Plácido José³ encontra uma imagem da santa em um córrego próximo a sua casa, pega-a e a coloca numa espécie de altar. No dia seguinte, a imagem havia sumido e reaparecido no mesmo córrego onde fora encontrada. Diante disso, Plácido decide construir nas margens daquele córrego uma choupana para abrigar a imagem. A história sobre o milagre é espalhada pela cidade e as pessoas começam a comparecer ao local. A igreja católica, na figura do Frei Evangelista, também comparece e resolve enviar a imagem a Portugal para que fosse restaurada. A imagem retorna a Belém em 1774, e um pedido é feito à província para a realização da festa, uma vez que a movimentação no arraial era grande devido à santa. Mas será somente em 1793 que acontecerá o primeiro Círio de Nazaré, festa religiosa que perdura há 226 anos.

Belém é uma cidade que possui, visivelmente, as marcas históricas de sua fundação. Andar pelas suas ruas, em especial pelo bairro da Cidade Velha, é esbarrar a todo instante com os vestígios do período colonial. As edificações, as praças e ruas, marcam a história colonizadora no Pará como única – história, muitas vezes, regada de massacres de índios, caboclos e negros, como as guerras com os tupinambás, entre 1617 e 1619 (Guzmán, 2012), ou a revolta dos cabanos, entre 1835 e 1840, entre tantos outros conflitos que se deram na região durante o período colonial.

Compreender que a constituição desse espaço urbano só é possível porque ele também é um espaço social será uma das propostas desse trabalho – pois ele configura-se como cenário para as relações humanas, sendo estas geradoras de histórias-memórias. Lobo (2012) relata que muitos grupos ou movimentos se formam a partir dessas relações sociais, como é o caso das manifestações culturais, que irão trazer em seus corpos e vozes, saberes e tradições da formação desse lugar, mantendo viva a história e memória desse lugar praticado.

O objetivo deste trabalho é discutir a encenação no espaço urbano, a partir de uma interface entre o espaço urbano e o espaço teatral, e de que maneira um interfere na constituição do outro – sabendo que, quando esse espaço urbano é

³ Plácido José de Sousa foi o caboclo que encontrou a imagem de Nossa Senhora de Nazaré no córrego.

“transformado” em espaço teatral, sua ordem é ressignificada, suas vias são alteradas de sentidos e ocupadas por outros elementos. Da mesma forma, a imagem desse espaço urbano interferirá na encenação e na recepção do público, uma vez que as arquiteturas e formas impostas nos lugares direcionam os significados e alimentam gatilhos daqueles que já possuem memórias com o lugar.

No momento em que comecei a enxergar as cidades como lugares históricos e, ao mesmo tempo, entender como também são construídas de maneira a esconder certas histórias, tentei pensar em como seria possível trazer à superfície fachadas, nomes e essas outras histórias – foi quando nasceu a ideia de ter o Auto do Círio como objeto, de utilizá-lo não somente como um espetáculo teatral, mas de entender de que maneira esse evento interfere nesse espaço secular da Cidade Velha. E aqui está a resposta sobre porquê de se falar em espaço urbano e espaço teatral.

O misto de drama, fé e carnaval encontrado no Auto do Círio deixa explícita uma narrativa que se desloca, caminha, e, assim como outros atos teatrais, dá movimento ao imaginário, entrosando vida social e artística. Uma espetacularidade que irá traduzir, com suas ações, não apenas práticas poéticas e estéticas, mas também éticas, morais e políticas, uma vez que irá trazer para o centro urbano questões sociais que envolvem toda a comunidade. Por fim, uma vida social.

E no coração dessas práticas espetaculares, reencontramos o sangue de Dionísio, na emoção de múltiplos sentidos, encontros e explosão festiva de afetividades e religiosidades, indissociando cortejo, procissão e carnaval. Numa festa das linguagens e da celebração, em que o caráter simbólico do rito mágico das narrativas em movimento surge pelas ruas enquanto sistema organizado, fluindo pelo espaço urbano de Belém do Pará (SANTA BRÍGIDA, 2008, p. 4).

Esta pesquisa pretendeu discutir aspectos fundamentais, como o espaço urbano, o teatro e a memória que nortearam o objeto investigado. Para isso, foi necessário estabelecer relações entre o teatro, enquanto ação dramática, o espaço urbano, enquanto cenografia para a encenação e imagem perpetuada de uma época, e a memória, enquanto espectador. Como é afirmado por Rebouças, o espaço historicizado, assim, “sublinha a carga dramática do espetáculo” (REBOUÇAS, 2009, p. 134). Enxergar na cidade um universo poético é a proposta do teatro enquanto uma prática crítica, enxergando nesse lugar um olhar de potência estética, além do olhar social e político. O teatro serve como uma peça-chave na busca dos sentidos da própria cidade, que vai expressar, na cena, seja ela qual ou onde for, a maneira como a cidade vem sendo modificada, representada ou simplesmente vivenciada.

Para que tudo fosse traçado, e fosse compreendida a relação de espaço urbano e espaço teatral, a pesquisa tomou como linha narrativa, além das palavras, imagens fotográficas que costuraram cada um dos quatro capítulos, bem como os conceitos abordados.

No primeiro capítulo, chamado “Desmontar para montar”, serão apresentadas duas pranchas com as imagens fotográficas que têm como base de criação as pranchas de Brecht (1938-1955) no livro “ABC da guerra”, no qual suas imagens foram catalogadas com o intuito de mostrar as outras realidades e interpretações da segunda guerra mundial. Toda essa compreensão sobre como as imagens se mostram será tratada com o auxílio dos conceitos de Didi-Huberman (2017), no livro “Quando as imagens tomam posição”. A ideia é dispor as imagens e, a partir de então, entrar em diálogo com a cidade e tudo o que está escondido nela. A maneira como as imagens estão dispostas e legendadas permite ao observador uma tomada de posição a respeito do que acontecia. Brecht, assim como faz no teatro, propõe um distanciamento para a compreensão da imagem. Segundo ele, “tomar posição é tomar conhecimento”.

Mostrar o que se mostra, isso não é mentir sobre o estatuto epistêmico da representação: é fazer da imagem uma questão de conhecimento e não de ilusão. Aliás, escreve Brecht, “quem não sabe de nada não pode mostrar nada, pois, assim, como saber o que vale a pena ser sabido?”. (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.62)

No capítulo dois, intitulado “Descortinando os caminhos”, serão apresentadas as histórias da cidade de Belém – porém as histórias não contadas pela colonização, como a luta dos Tupinambás contra os portugueses, a Revolta da Cabanagem e outras questões que foram des-cobertas à medida que a pesquisa se encaminhava.

Em “Outros passos, outros espaços”, que é o capítulo três, trago conceitos acerca do que são esses espaços e de como se configuram. A ideia é usar as relações de lugar, espaço, vida social e dramática, como as discussões norteadoras deste trabalho. As concepções teóricas sobre espaço que são adotadas nesta pesquisa dialogam tanto com o teatro quanto com a geografia. Na Geografia, toma-se como referência os estudos de Ana Fani Carlos (2007) e Milton Santos (1978, 2006) sobre o espaço geográfico, sobretudo na relação entre as práticas sociais dos sujeitos e a constituição desse lugar. Para os autores, assim como as práticas transformam o espaço geográfico, também ele interfere nas práticas sociais.

o espaço organizado pelo homem é como as demais estruturas sociais, uma estrutura subordinada-subordinante. É como as outras

instâncias, o espaço, embora submetido à lei da totalidade, dispõe de uma certa autonomia. (SANTOS, 1978, p. 145).

Será nesse entendimento de espaço como representação social, compreendendo a relação dele com o teatro, que se dará a discussão a respeito de como esses espaços urbanos se tornarão um espaço cênico, teatral e dramático.

Já no último capítulo, com o título “A magia divina abre caminhos”, apresento o Auto do Círio de 2019. A ideia, nesse capítulo, é reafirmar toda a espetacularidade do Auto do Círio e seu papel modificador do espaço urbano – dando a este uma significação dramática. Por outro lado, entendendo que essa influência poderá também existir também no fluxo contrário é que pretendo realizar esta pesquisa. Discutir a relação entre espaço urbano e espaço teatral é o principal objetivo deste trabalho. O entendimento de que a cidade é dotada de uma capacidade múltipla de relações e interações leva a crer ser oportuno refletir sobre a atividade artística no tecido urbano.

Por fim, teve-se como meta traçar linhas que nos possibilitem compreender a relação entre espaço urbano e espaço teatral, enxergando que o teatro, ao atravessar o cotidiano urbano, propõe um novo trajeto e, conseqüentemente, constrói outras memórias para o espaço da cidade. Diante de toda a discussão proposta, e tendo como auxílio os estudos de alguns teóricos já citados, pretendeu-se também contribuir para o aumento de referências científicas a respeito desses estudos.

2. Desmontar para montar.

Quando esta pesquisa foi idealizada, a proposta era de apenas discutir a ocupação do espaço urbano pelo teatro e de como isso reconfiguraria ambos os lados. Porém, no decorrer que a pesquisa vem sendo desenvolvida, foi impossível ignorar todo e qualquer diálogo que tem surgido com a cidade.

A cidade através de suas construções e seus habitantes nos narra seu processo de formação. Antônia Terra (2012, p.11) no livro *História das Cidades Brasileiras*, nos diz que “cada cidade é uma cidade – e, fundamentalmente, uma cidade em transformação”. A compreensão sobre a cidade passará pelo olhar daquele que a vê ou de quem a vive, pois este é um objeto de alteração. O olhar impõe detalhes, reedifica paisagens, ou seja, é um agente transformador que junto com a subjetividade daquele que a olha, seja ele visitante ou morador, a cidade poderá ser desenhada ou redesenhada.

Partindo deste entendimento, foi pensado que como teriam fotografias do evento “O Auto do Círio” para ilustrar toda a discussão, decidiu-se que essas imagens, também, fariam parte de uma discussão mais aprofundada sobre a história deste lugar, o que tornaria o projeto uma tradução da cidade pelas imagens.

O trabalho aqui é construído a partir da observância sobre o bairro da Cidade Velha, em Belém, com o Auto do Círio, através do olhar e da captação das imagens pelas lentes da máquina fotográfica, trazendo uma (ou inúmeras) possibilidades de enxergar a cidade e redesenhá-la, mesmo que seja de maneira efêmera.

Cada uma das fotografias⁴ que fazem parte do projeto tem em seu objetivo central guiar a narrativa. O projeto contará com duas pranchas de imagens, onde na *prancha 01* terá seis imagens e cada uma delas contará o (outro) processo histórico de formação da cidade de Belém, e a *prancha 02* que conterà sete imagens irá ilustrar o evento “Auto do Círio” e sua ocupação e reconfiguração do espaço da Cidade Velha, ocupação que possibilita emergir elementos que são invisíveis no dia a dia daquele bairro. Ao expor as imagens dessa maneira, ao observador não passará diante de si a verdade, mas fragmentos dela se dispondão na visão.

⁴ As fotografias expostas neste trabalho sofreram edição de imagens. Durante o processo de observação de cada uma delas, tive a ideia de mesclar o fundo com a imagem central, como também modificar a coloração. Essas edições foram feitas com o intuito de dar a entender que há camadas invisíveis por trás de cada elemento central.

A forma de análise das imagens em paralelo com a narrativa que se busca elucidar, será de acordo com os conceitos de Dubois, Brecht, Didi-Huberman e Walter Benjamin.

A fotografia dentro do seu percurso histórico possui como um de seus atributos aquilo que transforma o real, segundo Dubois (1994, p.72), a foto não é meramente o espelho do real, ela teria na sua característica possibilidades de ser interpretada, analisada e, portanto, transformadora da realidade. As imagens incluídas neste projeto se fazem em cima dessa ideia. De um objeto que traz à tona o que está ou estava enterrado, aquilo que pertence ao mundo das sombras. As imagens aqui tomam um posicionamento. No entanto, para avançar sobre esse conceito devemos antes tratar da noção do dis-por, conceito criado por Brecht durante o processo de montagem de suas pranchetas imagéticas no seu “*Diário de trabalho*” e no “*ABC da guerra*”.

Durante o período que esteve em exilado, Brecht continuava se mantendo informado sobre os passos da guerra em seu país. Segundo consta nas literaturas, todos os dias pela manhã, ele lia o jornal, recortava, montava e colava as notícias. A forma que o dramaturgo/poeta montava suas pranchetas era no modo da dis-posição, onde ele primeiramente dispersava os elementos para depois montar. Didi-Huberman (2017) em “*Quando as imagens tomam posição*”, livro em que ele discorre sobre esse processo de montagem de Brecht, fala em “contrastos, rupturas, dispersões. Mas tudo se parte para que possa justamente aparecer o espaço entre as coisas, seu fundo comum, a relação despercebida que as agrupa apesar de tudo [...]”, ou seja, somente após um processo de ruptura para dar espaço entre as coisas e assim aparecer o que há de comum nessas relações expostas, pois somente através do dispor que se expõe.

Não se mostra, não se expõe, senão por meio do dispor: não as coisas em si mesmas porque dispor as coisas é fazer com elas um quadro ou um simples catálogo, mas suas diferenças, seus choques mútuos, suas confrontações, seus conflitos. (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.79)

O processo portanto seria o de dispor os elementos, com isso torna-se visível as lacunas existentes entre os elementos, permitindo compreendê-los de forma dialética, uma vez que a dialética é a capacidade de fazer objeções, de confrontar diferentes pontos de vistas sobre uma mesma questão, e com isto tornando a orientação para a montagem que se quer fazer. Resumindo o pensamento: desmontar, desorientar para montar.

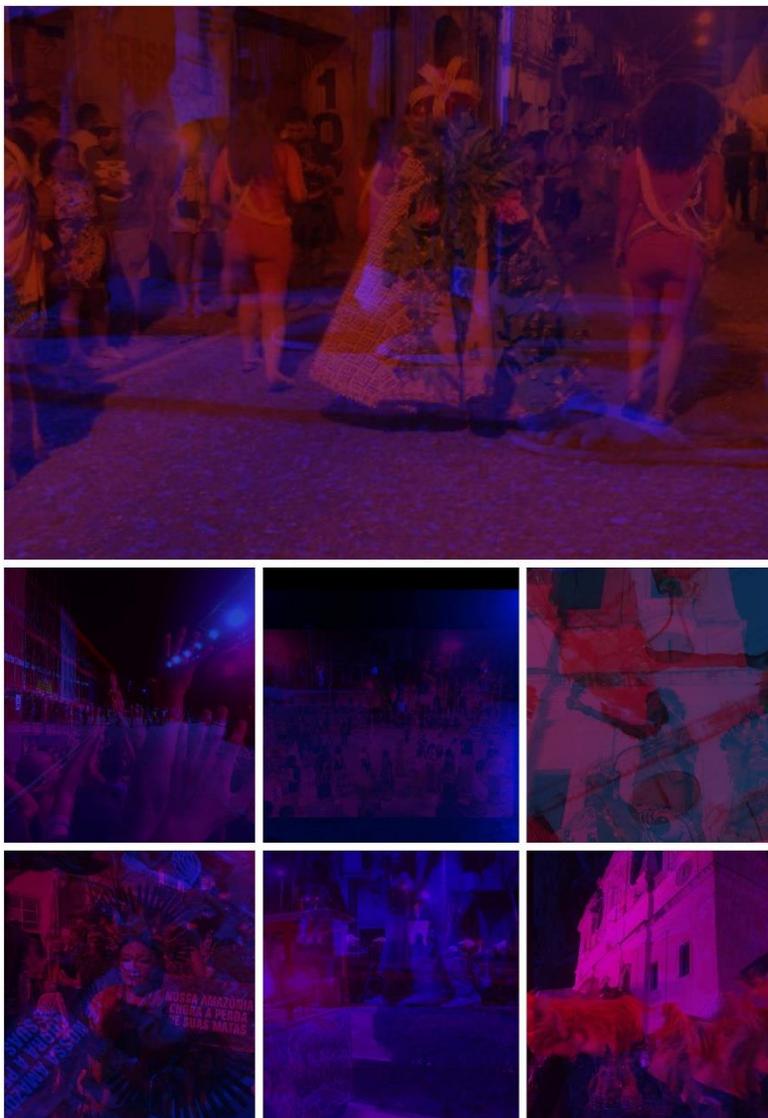
Abaixo tem-se as duas pranchas, cada uma com imagens diversas, que sozinhas contaram uma parte dessas histórias, e ao unirmos umas as outras, teremos ao fim a versão mais apropriada da história deste lugar.

Figura 1 Montagem 1- História



Fonte: Acervo Pessoal, 2019.

Figura 2 Montagem 2- O Auto do Círio



Fonte: Acervo Pessoal, 2019.

Partindo desta perspectiva das análises de imagens, o trabalho ganha uma maior relevância no que convida a ser compreendido, no caso a ressignificação de um espaço físico. Como Brecht faz no *ABC da guerra*, em que expõe certas polaridades e conflitos estruturais, as imagens que foram captadas trazem similaridades com este olhar, pois se entende que o espaço da Cidade Velha, erguido pela colonização, tenha, além das superfícies, outras histórias a serem mostradas e relatadas.

3. Descortinando caminhos.

Desvendar as outras histórias que também regem a cidade de Belém é a proposta que se faz ao iniciar este trabalho. Todo começo de uma urbe terá ao menos duas versões, e a dominante será aquela que teve seu início no processo colonizatório. Portanto, compreender que não existe uma única história deveria ser o pensamento de cada pessoa que compõe a sociedade. Benjamin (1985), em *Teses sobre o Conceito de História*, diz que a história deve ser lida pelo ponto de vista dos vencidos, e que só através da construção histórica da narrativa da minoria é que será possível interromper o discurso oficial da história e conseqüentemente mudar o discurso de memória. Belém vive o discurso oficial, mas como água que perfura qualquer espaço, a história “esquecida” se faz presente quando olhamos atentamente cada um dos vestígios da colonização.

Ora, os que num momento dado dominam são os herdeiros de todos os que venceram antes. A empatia com o vencedor beneficia sempre, portanto, esses dominadores. Isso diz tudo para o materialista histórico. Todos os que até hoje venceram participam do cortejo triunfal, em que os dominadores de hoje espezinham os corpos dos que estão prostrados no chão. Os despojos são carregados no cortejo, como de praxe. Esses despojos são o que chamamos bens culturais. (BENJAMIN, 1985, p. 225)

Desconstruir essa ideia de que vivemos o estado de exceção quando na verdade presenciamos séculos e séculos de regra geral é o que Benjamin nos sugere, “a tradição dos oprimidos nos ensina que o ‘estado de exceção’ em que vivemos é na verdade a regra geral. Precisamos construir um conceito de história que corresponde a essa verdade” (BENJAMIN, 1985, p. 226). A valorização dessa memória simbolizada através desses elementos só enfatiza cada vez mais a regra geral. Precisamos reconstruir um conceito de história que corresponderá a outras verdades, e se tratando da cidade de Belém, uma cidade baseada em fatos e mitos, narrados pelos seus habitantes e ilustrados pelas suas arquiteturas religiosas, fica explícito a perpetuação desse imaginário místico que ronda a capital.

As arquiteturas e os monumentos são marcas históricas do passado no espaço urbano. São lugares simbólicos, que diferenciam e identificam uma época. Nesse sentido, têm o poder de trazer histórias, personagens, sensações, sendo, portanto, lugares de memória. Tê-los no espaço é ter a presentificação de um tempo escoado, de um tempo que acabou, mas que através de uma memória é possível resgatar.

Pesavento (2008, p.4) diz que “os lugares de memória são lugares de histórias”, portanto memória e história seriam as narrativas do passado.

Vale ressaltar que os monumentos, sejam eles estátuas, ruas, praças ou edificações, têm um papel no imaginário social, de modo que o discurso em torno deste depende do grupo social ao qual está inserido. Diante disto, estes discursos estão sempre reportando àqueles as histórias do grupo dominante da época, e assim, cada vez que essas imagens são visualizadas, estas histórias estarão sendo lembradas e vistas como a história oficial do lugar.

Figura 3- Homens Trabalhando



Fonte: Acervo Pessoal, 2019.

*Outubro de dois mil e dezenove, é cívico de Nazaré!
Homens pretos e caboclos organizam a fachada da imponência
Fitas coloridas e vento num só balanço dizem: Três pedidos!*

3.1. As memórias preservadas e esquecidas em Belém.

Hoje, sete de janeiro de dois mil e vinte, começo a escrita desta que será minha dissertação. Há 185 anos atrás iniciava-se uma das maiores revoltas populares do Brasil, a *cabanagem*. Um tanto simbólico essas datas se convergirem, uma vez que o rememorar de histórias será um dos destaques deste projeto. Neste primeiro momento, escolho a imagem da foto 3, da Catedral Metropolitana de Belém (ou Catedral da Sé) com seus operários e ambulantes. A catedral da Sé foi construída em 1617, primeiramente em taipa e palha, passou por inúmeras reformas e somente em 1774 atingiu a forma que vemos hoje. Na imagem é possível identificar uma arquitetura barroca, estilo que predominava na península ibérica e que servia de influência para o Grão-Pará. Tomo essa imagem como o ponto de partida para essa navegação, porém não é sobre a igreja e sua arquitetura em estilo neoclássico e barroco que iremos discutir, mas sobre tudo aquilo que está por trás desse monumento.

Descrevendo a imagem temos em primeiro plano alguns homens que parecem não se correlacionarem. Mais à frente da foto tem-se um homem negro, ambulante, vendedor das fitinhas de Nossa Senhora de Nazaré, que, para quem não sabe, é um dos produtos mais vendidos na época do Círio de Nazaré. São fitinhas de cetim onde vem escrito “Lembrança do Círio de Nazaré – Belém-Pará. Faça três pedidos”. Nessa frase final está o motivo de ser um produto tão procurado. A fita, para aqueles que acreditam, vem envolvida em uma energia milagrosa, todos a compram com o intuito de terem os seus três pedidos realizados por Nossa Senhora de Nazaré.

A igreja, enquanto edifício, é provavelmente a maior materialização da instituição religiosa católica. Chegar no bairro da Cidade Velha é se encontrar mergulhado em inúmeras e majestosas igrejas, realmente estruturas belíssimas, que nos levam a pensar em como era possível construções tão gigantescas sem tantos aparatos tecnológicos. Porém, devemos olhá-las e interpretá-las de outras maneiras, não apenas interpretar sua arquitetura e formato, mas tudo aquilo que foi modificado para que essa construção existisse, sobretudo, a modificação das formas de existência que havia na região.

A foto 3- *Homens trabalhando*, foi feita na quinta-feira, véspera do “Auto do Círio”, três dias antes do grande evento religioso, o Círio De Nazaré, de modo que já havia uma intensa movimentação de pessoas na área, como moradores e turistas. Mais ao fundo, junto à fachada da igreja, vemos alguns andaimes e uns operários,

eles estão ali desde cedo organizando a frente da igreja para receber um palco provisório que servirá para uma das cenas do Auto. O fato dessas pessoas estarem trabalhando formal e/ou informalmente faz pensar sobre a relação delas com esse espaço. Para muitos, esse espaço é um lugar de turismo, um lugar frequentado por visitantes endinheirados, e, por isso, um espaço de trabalho. Esses trabalhadores nunca se veem como pertencentes e contempladores desta paisagem. Disto se desencadeará a narrativa sobre a formação da cidade.

Para isso, façamos um caminho ao passado como sugere Benjamin, bem ao passado, exatamente 404 anos, quando embarcações portuguesas atracaram às margens da baía do Guajará.

Benjamin (2006) narra que a imagem das cidades descritas por aqueles que ali habitam tem como motivações voltar ao passado e exercer narrações mais profundas.

Se dividirmos os retratos de cidades em dois grupos, conforme o lugar de nascimento do autor, percebemos que os escritos por autóctones são minoria. O motivo superficial, o exótico, o pitoresco só atrai os de fora. Para o autóctone obter a imagem de sua cidade, são necessárias motivações diferentes, mais profundas. Motivações de quem, em vez de viajar para longe, viaja para o passado. Sempre o retrato urbano do autóctone terá afinidade com o livro de memórias, (BENJAMIN apud MIRANDA, 2006, p.07)

Tendo como um dos aportes teóricos a ideia de Benjamin, dou início à narrativa histórica da formação do espaço urbano de Belém, que tem em 12 de janeiro de 1616 a sua fundação. Após 18 dias desde sua saída do Maranhão, Francisco Caldeira Castelo Branco desembarca às margens da baía chamada pelos naturais de Parana-guaçú. Toda a área era habitada por índios Tupinambás, Belém nasce sobre Mairi. *Mairi* era o nome do povoamento que ocupava a região onde está localizada, hoje, o bairro da Cidade Velha. Essa chegada no início não mostrou resistência dos indígenas em relação aos portugueses, e foi com a ajuda destes que Castelo Branco irá construir um fortim de madeira que estrategicamente dominaria os caminhos fluviais e as possíveis ameaças à colônia. No interior do fortim é levantada uma capela sob o orago de N.S da Graça, posteriormente chamada de Catedral da Sé.

Figura 4- Praça do Carmo



Fonte: Acervo Pessoal, 2019.

Hoje praça. Ontem cemitério.

Falar de Belém é falar da presença indígena nessa região. Uma presença potente. Diante disto, a primeira pergunta a se fazer é: Quem eram esses povos? Eram os *Tupinambás*. Segundo a professora Dr. Lígia Simonian⁵, a presença indígena nesta região remonta a mais de três mil anos, assim, Belém está para a arqueologia como uma rota de memórias indígenas. Um dos exemplos que podemos citar é a Praça do Carmo.

A fotografia 4- Praça do Carmo, mostra a imagem do Largo do Carmo, uma praça com uma quadra de areia e um anfiteatro, localizado de frente para a Igreja do Carmo. Do lado direito de quem vê a imagem, há algumas casas-comércios e, do lado esquerdo há o Fórum Landi, uma viela que leva para a comunidade do Beco do Carmo na beira do rio e alguns bares. Essa praça é habitualmente utilizada pelos moradores, principalmente pelas crianças do Beco do Carmo. Na foto é possível identificar tanto

⁵ Lígia Terezinha Lopes Simonin é Professora Doutora do Núcleo de Altos Estudos Amazônicos da Universidade Federal do Pará, com experiência na área de Antropologia com ênfase em Teoria Antropológica.

as crianças, como também um gari fazendo a limpeza e a revitalização do espaço para receber os ensaios e a apresentação do Auto do Círio. Albuquerque (2019, p.168) vai dizer em *Uma certa cidade na Amazônia acreana* “que a imagem fotográfica não é um dado transparente”, ou seja, nada se fala sobre as pessoas ou a cidade da foto, ela expõe o que está posto e se quisermos revelar algo da imagem, isto não será de natureza física, mas do “mundo das sombras”, pois a foto seria um objeto de memória.

A praça do Carmo para muitos é um mero espaço de lazer, seja para os frequentadores da igreja, ou para os estudantes do Colégio do Carmo, ou até mesmo para aqueles que moram no entorno ou que passeiam pelos bares da região nos finais de semana. O que se sabe da história desse lugar é que logo após a chegada de Castelo Branco à região, chega também a Ordem Carmelita do Maranhão e é cedida à Ordem uma casa próxima ao alagadiço de Jucara. Ao lado da casa, os religiosos ergueram uma igreja, que em 1766 através do projeto arquitetônico de Antônio Landi⁶ foi ampliada para o que se tem hoje. Portanto, está é a história oficial contada deste local. A escolha da imagem da praça em frente à igreja, e não da própria igreja, é pra tentar mostrar o que está além disso. O que está além do piso de mármore da praça? O que está além da arquitetura barroca landina da igreja? O que está além dos casarios, que muitos dizem lembrar as cidades de Portugal? Quais histórias (reais) desse lugar?

Quando me propus a andar pelo entorno do Largo do Carmo, foi na tentativa de encontrar alguma menção dessa vivência indígena na região citada pela Professora Ligia Simonin, e infelizmente pude observar que não há referências do período pré-cabralino⁷ no local, a não ser pelos traços físicos que algumas crianças e adultos que vivem na região, trazem de seus antepassados. O que há é apenas vestígios da colonização. Cada monumento, edificação, praça, deixa explícito no lugar uma história de conquista do branco sobre o índio. Deixa a mostra a “bela” narrativa da chegada da civilização na Amazônia. No entanto, vale lembrar a frase de Walter Benjamin (1996, p.225), “nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie”, para clarificar o que se deseja, também, mostrar nesta pesquisa. Existe uma história de barbárie por debaixo do solo belenense, por

⁶ Antônio Landi arquiteto responsável pelo Projeto Urbanístico da Cidade de Belém. Projeto que deu origem às principais igrejas da cidade, como a Catedral da Sé e a Igreja do Carmo.

⁷ Período Pré-cabralino período que antecede a chegada de Pedro Álvares Cabral no Brasil. A região onde hoje é o Brasil já era habitada por milhares de nativos, as culturas no Brasil pré-cabralino eram complexas, visto que apresentavam significativas características e tradições próprias. O grande número de línguas e dialetos era uma prova da diversidade de cada grupo étnico. Porém, os portugueses conceberam a errônea ideia de uniformizar a cultura e assim criar certos apagamentos.

trás de cada concreto das paredes dos casarios e igrejas. A primeira delas é a camuflagem da existência de uma civilização indígena milenar. Por que digo isso? Porque durante um dos processos de revitalização do Largo foi encontrada uma grande quantidade de ossuário indígena, o que identificaria nesse espaço uma espécie de cemitério⁸. E em todas essas revitalizações que existiram do largo, nunca houve um monumento que indicasse essa história, em contrapartida, há troca dos pisos de mármore, enterrando cada vez mais essa narrativa da predominância indígena na região antes da chegada de Castelo Branco.

O fato da existência de ossuário comprova que viviam na região outras civilizações, confirmando, portanto, a existência de uma sociedade de povos originários na região Amazônica, o que refuta a ideia de que a área era desocupada. Além desse ossuário, existem outras formas de identificar que nessa região já existiram civilizações antes dos portugueses, como as ferramentas ou utensílios domésticos, que estão guardados no Museu de Arte Sacra e no Museu do Encontro, no Forte do Presépio. No museu do encontro é possível observar uma escavação onde há um casco de jabuti voltado para baixo, demonstrando a técnica utilizada pelos índios de como se alimentar desse animal. Outro meio dessa identificação é a presença de terra preta arqueológica (TPA)⁹ ou terra preta de índio (TPI). Em toda área da região Amazônica há a existência de TPA/TPI, e em Belém a área que mostrou uma grande quantidade dessa terra é o bairro da Cidade Velha. Para os arqueólogos, o fato de existir terra preta seria o indício de que houve na região uma civilização indígena, antes mesmo dos portugueses, pois segundo os estudiosos, a terra preta mostra que os índios depositavam restos de materiais, como pedaços de cerâmicas, em locais específicos, que, decompostos por milhares de anos, transformaram-se na terra preta.

A partir dessa observação de que há registros materiais da existência indígena na região da cidade de Belém, duas questões devem ser levantadas, que são: 1- *o local onde estão expostos esses materiais*. Sabe-se que os museus têm por finalidade guardar as evidências históricas, proteger as memórias. Porém, sabe-se também que

⁸ Durante o processo de revitalização do Bairro da Cidade Velha, no Largo do Carmo, foram encontrados moedas e outros materiais oriundos do Período Colonial e também esqueletos com características indígenas, como a presença de dentes incisivos com predominância de pá (dupla e simples). Evidências que indicam a existência de um cemitério indígena no local relacionado pelo menos à época do contato entre os portugueses e os nativos.

⁹ Terra preta arqueológica (TPA) ou Terra preta de índio (TPI): É um solo de coloração escura, rica em cálcio, magnésio, zinco, manganês, fósforo e carbono. Sua composição proporciona grande fertilidade, atributo raro na região amazônica, uma vez que grande parte do solo desta é ácido.

o acesso aos museus é restrito, ainda que alguns tenham entrada gratuita. Existe uma ideia, especialmente no Brasil, de que esses espaços só devem estar ocupados por uma pequena parcela da população, talvez porque anteriormente estes eram lugares destinados às elites, ou porque o processo educacional do país não incluiu os acervos museológicos como locais de conhecimento, apenas de lazer. Em um país onde a grande maioria não tem tempo para lazer ou dinheiro para entrar nesses locais, o acesso acaba por se restringir a alguns. E a segunda questão é: 2- *essas memórias estão miniaturizadas*. Quando se tem comprovações de povos milenares na região e não há em qualquer espaço desse lugar um monumento que traga essa memória à tona, mas há, em contrapartida, monumentos que mostram todo o valor do processo de colonização, temos então uma miniaturização da história. Uma espécie de inferiorização. O que é colocado naquele espaço deixa visível uma história para poucos, uma história escolhida para ser mostrada. No caso do museu do Encontro, em Belém, *a cultura amazônica é miniaturizada* (MIRANDA, 2006, p.19), são expostos ali apenas fragmentos de flechas e cerâmicas, mostrando o “atraso” tecnológico e a impotência bélica dos povos que habitavam a região, segundo os padrões europeus, em estabelecer novas formas culturais e econômicas. A seleção de bens culturais expostos no Museu do Encontro valoriza o exótico e não contextualiza o tempo exposto como também o tempo presente, criando um imaginário fabuloso para aqueles que observam, pois os elementos dispersos exaltam uma imagem que se perdeu em sua significação. Compreender esse raciocínio pode requerer uma vivência, um estar presente, e atento para cada um dos elementos que se apresentam naquele espaço. Para tal compreensão, narro uma das idas que fiz ao museu:

O museu do Encontro é um espaço fechado, possui uma sala com o nome de Guaimiaba, em homenagem ao índio Tupinambá “cabelo de velha”, que falarei mais adiante. Sua estrutura é toda de pedras pretas e está localizado dentro de um complexo chamado Forte do Presépio ou Forte do Castelo, como a grande maioria já está acostumada a chamar o local. O museu está às margens da baía do Guajará, em seu entorno há canhões ainda da época da colonização, todos voltados em direção ao rio. Dentro da sala Guaimiaba, estão artefatos, cerâmicas, objetos de guerras de diversas etnias, como os tapajós e marajoaras. Segundo consta, todo esse acervo foi encontrado no próprio local.

A partir da narrativa sobre o Museu do Encontro, algumas questões se tornam interessantes de serem observadas, como por exemplo o nome da sala onde os objetos indígenas estão guardados. A “sala Guaimiaba” é em homenagem ao índio

Tupinambá, conhecido como “cabelo de velha”, que foi um dos líderes da revolta dos Tupinambás contra os portugueses, e que acabou morto na batalha. Essa revolta dos Tupinambás foi uma das primeiras guerras travadas entre indígenas e portugueses na Amazônia e que ocasionou a dizimação de parte dessa etnia. Se em um processo de olhar mais aprofundado a respeito disso, identificarmos o principal objetivo de se construir uma fortificação, podemos verificar um “aprisionamento” dos objetos indígenas, como também de uma memória sobre um líder indígena dentro desse espaço do museu.

A história é dialética. E para entender essa dualidade é preciso que se compreenda a imagem que está sendo mostrada. Entender o rastro que está visível, mas precisa ser escavado para encontrar a real história. Entender o porquê da história de uma civilização estar miniaturizada, *presa* dentro de um espaço criado sobre uma estrutura militar, enquanto fora disso há monumentos gigantescos que embelezam a cidade com sua arquitetura barroca. Uma única narrativa está sendo contada através dessas imagens arquiteturais, e é a narrativa colonizadora.

Os museus enquanto “casa dos sonhos”, surgem no século XIX como locais criados para proteger as memórias do passado, onde esses objetos eram escolhidos e expostos como coleções. Desta maneira cria-se a condição de um extra-cotidiano, de algo além do real e habitual, como um sonho que desarticula o mundo e o reordena de outras maneiras, criando novas formas, o que tornaria aquilo exposto incompreensível para a vida. Benjamin na obra *Passagens* (2006) narra no capítulo *Morada de sonho, museu e pavilhão termal*, que os museus fariam parte de um sonho de coletividade, que ele mesmo denomina como “morada de sonho do coletivo: passagens, jardins de inverno, panoramas, fábricas, museus de obras, cassinos, estações ferroviárias” (BENJAMIN, 2006, p. 449 [L1,3]). Os museus teriam uma dicotomia na sua concepção, pois, por um lado, o espaço favorece as pesquisas científicas, devido ao seu acervo, mas, por outro, contribui para o que Benjamin chama de “a época sonhadora do mau gosto”, pois há neste espaço, segundo ele, uma época exposta que por ventura poderá impregnar a ideia no tempo presente. Isto é o que está exposto para a grande maioria da população, de que a história indígena é uma história exótica, de que ela faz parte de um imaginário folclórico e que não se assemelha com a sociedade civilizada, ignoram com isso, que a formação dessa sociedade se dá também pelos costumes indígenas.

A porta para fora do museu está aberta, existem alguns objetos de escavação, a proposta é de escavar esse solo e assim encontrar a outra história desses povos.

Figura 5- Forte do Presépio



Fonte: Acervo Pessoal, 2019.

*Forte do Presépio ou Forte do Castelo
Muros em pedra que protegiam de invasões
Mas protegiam quem de quem?
Os que já estavam ali e foram invadidos
Ou os que invadiram?*

A política portuguesa visando ao exercício de sua soberania no mundo físico-político imerso que estava criando, firmou-se com a ereção de pequenas fortificações, que representavam o poder militar português e asseguravam o exercício de sua soberania com maior segurança. O fortim do Presépio foi construído em 1616 por Francisco Caldeira Castelo Branco e origem do núcleo urbano que é hoje a cidade de Belém (REIS, 1984).

A região da Amazônia vinha sendo alvo de invasões de holandeses e franceses, e devido a isso, assim que chega na região, Castelo Branco constrói um fortim, hoje conhecido como Forte do Castelo. Como relatado anteriormente, o primeiro contato de Castelo Branco ao desembarcar em terras paraenses foi com os indígenas da etnia Tupinambá, não havendo qualquer resistência por parte dos indígenas. Porém, estavam desconfiados, pois sabiam que diversas tribos haviam sido escravizadas pelos colonos, e esse contato amigável durou pouco tempo e logo começaram os conflitos. O conflito mais conhecido entre indígenas e portugueses na região Amazônica é o Levante Tupinambá ou Revolta dos Tupinambás.

Os índios começaram a sofrer inúmeros maus-tratos por parte dos colonos, e decidiram se unir para tentar expulsá-los de suas terras. Os portugueses, por sua vez, responderam com muita crueldade, uma de suas práticas era matá-los colocando-os na frente dos canhões. Como resposta, os indígenas assaltavam e tentavam reunir

armas e criar estratégias de vencê-los. Em janeiro de 1618, os tupinambás do Pará se uniram aos tupinambás do Maranhão para defenderem as terras e um ano após essa união e conflitos, os tupinambás conseguem invadir o Forte, porém seu líder “cabelo de velha” foi brutalmente assassinado. Após esse episódio, os conflitos continuaram existindo, mas sempre tendo um pior resultado para os indígenas.

Guzmán (2008) relata que as áreas ribeirinhas da bacia amazônica já eram habitadas por uma sociedade com chefias e ideologias políticas que arqueólogos denominaram de “cacicados”¹⁰, ou seja, existia uma forma de organização social na região, antes do contato com os europeus. Assim, os aldeamentos missionários, enquanto forma organizacional, não causaram estranhamento nos indígenas, porém, jamais se deve afirmar que essa forma de organização inserida pelos jesuítas foi agregadora aos indígenas, pelo contrário, a forma de inserção de diversas etnias no interior ou às margens do espaço colonial irá agredir inúmeras identidades.

Diante disto, é possível afirmar, como argumenta Guzmán (2008) que os aldeamentos missionários causaram graves efeitos nas comunidades indígenas.

O impacto do contato – e da escravização que a ele se seguiu – foi de enormes consequências demográficas e socio-culturais sobre estes grupos nativos já estabelecidos antes da chegada dos europeus. Doença, guerra em larga escala, escravidão e missionarização dizimaram as populações das várzeas e destruíram a integridade das sociedades complexas. (GUZMÁN, 2008 p. 106)

As aldeias jesuítas não serão a conservação das aldeias indígenas, pois na grande maioria das vezes os grupos nativos eram encaminhados e concentrados em um lugar diferente do que habitavam, ou seja, as aldeias foram, portanto, espaços escolhidos pelas autoridades coloniais, no caso, os missionários jesuítas. Uma ressalva deve ser feita a respeito dessa forma de aglomeração, os diferentes grupos nativos eram concentrados de maneira que suas diferenças étnicas eram ignoradas, visto que misturava-se nesses lugares etnias diversas, muitas vezes grupos inimigos eram colocados nos mesmos espaços, e a isso os colonizadores chamavam de aldeias, o que Guzmán(2008) chamará ironicamente de *espaço homogeneizador*, lugar onde diferentes culturas e línguas serão acopladas e mescladas tendo como objetivo central os submeterem à cultura, língua e religião europeia – a catequização.

¹⁰ Cacicados: seguindo as evidências de Roosevelt e de outros cientistas sociais, é possível encontrarmos nos relatos de missionários algumas referências a grupos tribais como os cacicados, onde há a introdução da institucionalização do poder político e religioso, dando espaço às hierarquias sociais marcadas pela especialização técnica de indivíduos, ou grupos, reconhecidos por sua função social ou trabalho. (Guzmán, 2008)

A aldeia como espaço de concentração dos índios foi uma prática organizada pelos padres Manoel de Nóbrega e José de Anchieta.

A ideia de aldeamento criada pelos jesuítas se multiplicou por todo o espaço da colônia, principalmente pelo litoral brasileiro. No texto *A colonização nas Amazônias: guerras, comércios e escravidão nos séculos XVII e XVIII*, Guzmán vai narrar que uma das formas de convencimento dos indígenas aceitarem as novas aldeias era através do sentimento de “medo”. O padre Manoel de Nobrega entendia que promovendo o medo entre os índios seria mais fácil convertê-los, pois coagi-los não seria permitido pela doutrina tomista, mas persuadi-los sim.

Os jesuítas se valiam de documentos como o *Plano Civilizador*¹¹ (1558) para legitimar a prática de convencimento dos grupos indígenas, embora o termo usado por eles fosse *persuadir*, sabe-se que a atitude tomada perante aos gentios era diferente, os índios sofriam castigos por não se curvarem aos mandos dos catequistas.

Em 1700, o governador do Maranhão, Antônio de Albuquerque envia uma carta ao rei informando as repetidas queixas dos índios aos maus tratos que sofriam no processo de catequização. Na carta havia relatos de castigos como açoites e troncos (prática que viria a se repetir anos seguintes durante a escravização dos negros), a resposta do rei a isso foi que os missionários seguissem o “*Registro das Missões*” de 1686, em que dava aos missionários a permissão de castigá-los com suavidade, porém isto somente valeria para os rebeldes. O fato é que a prática coercitiva não se restringia apenas aos rebeldes, o que tornará um motivo a mais para as fugas e conseqüentemente as guerras entre os europeus e índios na Amazônia, ação que irá dizimar inúmeras etnias e escravizar tantas outras. Afinal, a catequização tinha como objetivo central a colonização do espaço geográfico e para isso era necessário eliminar o espaço tradicional indígena.

Já no século XVIII, com o período Pombalino¹², o espaço urbanístico da cidade de Belém passa a ter novas configurações na sua estrutura a começar pela mudança na mão de obra, passa-se a usar os negros como escravos, a libertação dos indígenas

Capítulo 1 ¹¹ **Plano Civilizador(1558) dizia que:** "A lei, que lhes hão de dar, é defender-lhes comer carne humana e guerrear sem licença do Governador; fazer-lhes ter uma só mulher, vestirem-se, pois têm muito algodão, ao menos depois de cristãos, tirar-lhes os feiticeiros, mantê-los em justiça entre si e para com os cristãos: fazê-los viver quietos sem se mudarem para outra parte." (NÓBREGA, 1558, p.450).

¹² Período Pombalino se refere ao momento de atuação do Ministro Marques de Pombal no Brasil. Este visava aumentar o ganho econômico da colônia, e com isso determinou a criação de companhias de comércio no Pará e outras regiões. No Pará esse incentivo no movimento econômico do país, trouxe a região um crescimento urbanístico. (COSTA, 2010)

também fica determinada, além de que algumas missões religiosas foram expulsas das colônias e tiveram seus bens recolhidos pela coroa, e a essas aldeias será dada a condição de vilas com denominações de cidades portuguesas, mais uma vez as comunidades indígenas terão sua identidade ignorada, pois enquanto eram aldeias, os nomes dados aos lugares tinham referências indígenas.

Sebastião José de Carvalho, o Marquês de Pombal, foi o encarregado pelo governo colonial por reformas como: a execução do além de tratado de limites (1750); o estabelecimento da Companhia Geral do Comércio do Grão Pará; o estímulo a agricultura de exportação (1755); a declaração da liberdade dos indígenas; o estímulo a miscigenação entre índios e portugueses; a expulsão dos jesuítas e de outras ordens religiosas e a introdução de escravos africanos para servir de mão de obra. (TAVARES, 2008, p. 61)

Em um pouco mais de um século a região do Grão-Pará¹³ tomou proporções espaciais enormes, devido à catequização e à criação de aldeamentos religiosos, que durante o período pombalino se configuraram em vilas. Nesse processo, as vilas chegaram ao número de 85. Porém, no período da independência, as vilas passaram para a configuração de lugares, e a Província do Pará possuiria, portanto, 47 municípios, tendo a agricultura como meio econômico, com a plantação e exportação de cacau, além das chamadas drogas do sertão.

Nesse um século de ocupação e mudanças no espaço geográfico da região, percebe-se que os portugueses pretendiam apenas o ganho econômico de uma região que até então não havia sido habitada por eles, mas que já havia sido sondada por espanhóis e franceses, pois a forma como as comunidades indígenas foram usurpadas de sua cultura, identidade e crenças, sendo escravizados e subjugados, só enfatiza cada vez mais que o processo colonizador foi genuinamente econômico.

¹³ Grão-Pará foi uma unidade administrativa do final do período colonial e do período imperial brasileiro, originada das capitânicas do Grão-Pará e do Rio Negro. Existiu de 1821 a 1889. Os portugueses inicialmente chamaram o território de "Terra de Feliz Lusitânia", logo substituído por Grão-Pará, para finalmente, se tornar apenas Pará no ano de 1889.

Figura 6- Pés



Fonte: Acervo Pessoal, 2019.

Pés que caminham

Pés que dançam

Pés que outrora correram

Pés que pausaram

Pés enterrados.

Faço aqui um recorte na linearidade da história e salto para o ano de 1835, um ano de grande impacto na história do Pará. Neste recorte, proponho observar essa imagem para dar uma possível materialização imagética do que foi a Revolta da Cabanagem. Lembro da frase de Didi-Huberman (2015, p.15) em *Diante do tempo-história da arte e anacronismo das imagens*, em que ele diz “sempre, diante da imagem, estamos diante do tempo...” ela nada nos oculta, bastaria entrar, sua luz quase nos cega, nós a respeitamos.” A fotografia não é da época da Cabanagem, é uma fotografia de 2019, porém ela me remete a um imaginário. De alguma maneira ela trouxe a ideia de como pode ter sido a Revolução ocorrida neste espaço. Ao olharmos para ela, vemos os movimentos que os pés fazem, a cor das vestimentas, o chão, hoje asfaltado, mas abaixo, a terra que teve o vermelho do sangue escorrendo e que tremeu a cada passo mais acelerado. Tudo isso poderia, ou melhor, pode identificar uma revolução, por isso, acredito que a fotografia possibilita a identificação de um rastro do que aconteceu entre os anos de 1835 e 1840.

Ao trazer essa imagem de pés em movimentos em uma das ruas da Cidade Velha é para também acentuar uma possível ausência de um vestígio monumental no bairro que nos permite rememorar a Revolta dos Cabanos. Vestígio, segundo a definição de Benjamin (2012), é algo próximo, por mais longe que esteja aquilo que o deixou. Ou seja, é aquilo que está no presente, mas que nos leva ao passado, portanto, tem-se nas ruínas, nos escombros algo que se revela como rastro, pois estes elementos apontam a presença do passado. Ao identificarmos um rastro, assim como fazem os detetives, uma alegoria usada pelo filósofo alemão, nos apoderamos daquilo que está sendo mostrado, visto que ao decifrarmos o vestígio passamos, assim, a entender a história. Benjamin fala que lidar com os vestígios é o mesmo que executar uma prática historiográfica. E não tendo rastros monumentais, neste espaço da cidade, isso poderá nos levar a entender que não existe uma preocupação em apresentar todas as histórias de formação desta urbe.

Além das guerras entre indígenas e brancos que perduraram nos dois primeiros séculos, há nos registros da História do Brasil um dos maiores conflitos acontecidos no período da regência, a Revolta da Cabanagem¹⁴. Um conflito político que aconteceu em Belém em 1835 que, segundo alguns livros descrevem, teve como motivação apenas uma rejeição dos paraenses à regência de D. Pedro II. No livro *História do Pará*, Ernesto Cruz em um dos capítulos narra a Cabanagem pela versão dos historiadores, entre as falas, é citada a de Euclides da Cunha, onde este descreve com maior profundidade o conflito:

Francamente, a Cabanagem foi o repontar de questão mais séria e que passou despercebida à regência. Surda aos clamores que constantemente chegavam à Corte contra o procedimento atrabiliário dos seus agentes na província, a regência concorreu com indiferentismo, para as cenas tumultuárias de que foi palco o solo paraense. No conhecimento das graves perturbações da ordem pública, seguidas do assassinato de seus delegados no Pará, o que fez o governo central? Nomeou outro presidente que desconhecia as necessidades das terras que iria governar; que jamais se preocupara com a solução dos seus problemas econômicos, sociais e políticos; e que por cúmulo da desdita era estrangeiro de nascimento. Era desse modo que a regência pensava restabelecer a ordem e acalmar os espíritos desavindos. (CUNHA, 1973, p. 293)

¹⁴ Revolta da Cabanagem-Movimento popular que aconteceu na província do Grão-Pará (Pará) entre os anos de 1835 e 1840 recebeu esse nome por causa dos muitos revoltados que moravam em cabanas às beiras de rios e eram chamados de cabanos. A situação dos cabanos e da parte pobre da população da província era de total descaso e miséria nessa época, sem as mínimas condições adequadas para sobreviver e sem trabalho. Revoltados com tal abandono pelo governo, eles se uniram aos fazendeiros e comerciantes da região que também estavam descontentes com o novo presidente eleito para a província, que não satisfazia a elite. A Revolta foi comandada por, Félix Clemente Malcher, Antonio Vinagre, Francisco Pedro Vinagre, Eduardo Angelim(CRUZ, 1973)

A Revolta da Cabanagem deixou um rastro de mais de 30 mil mortos, entre índios, mestiços e africanos, mas também dizimou parte da elite amazônica, já que o alvo principal dos cabanos eram os brancos. Um dado importante que deve ser levado em conta sobre a Cabanagem é que além da diversidade de pessoas envolvidas na luta, ela abarcou um território amplo, avançou pelos rios amazônicos e pelo Atlântico, gerando revoltas internacionais na América caribenha, intensificando o tráfico de ideias e pessoas.

Por conta de toda essa proporção e a importância do movimento, não devemos tratá-lo apenas como um movimento regional acontecido no período da regência, visto que seus líderes almejavam outras perspectivas políticas e sociais para a região. Estes, se autodenominavam patriotas, não como sinônimo de brasileiros, mas porque enxergavam uma identidade comum entre os povos de etnias e culturas diferentes, os índios, negros e mestiços, identificaram que seus problemas e lutas eram semelhantes.

A Cabanagem não possui elementos grandiosos da sua luta na cidade de Belém, a não ser em pequeno porte dentro do Museu do Forte do Castelo. Mais uma vez retomo o pensamento que tive no começo do capítulo, de refletir sobre como um espaço altamente turístico, com grande movimentação de pessoas, não tem um símbolo disposto aos olhos que nos faça lembrar deste período histórico. Enquanto narrativa, a revolta é lembrada de modo sucinto dentro das salas de aula nas disciplinas de História, que acabam por sintetizar todas as lutas que ocorreram no período regencial. Quanto aos monumentos históricos, o povo paraense só foi contemplado com o Memorial da Cabanagem 150 anos após a revolta, porém o marco está localizado na saída da cidade, que por muitos anos amargou um abandono total, mas neste ano de 2020 iniciou o processo de revitalização do lugar. Além desse símbolo, tem-se a Aldeia Cabana, também fora da Cidade Velha, espaço inaugurado no ano 2000 para o desfile das escolas de sambas e outras manifestações culturais, que há alguns anos não vêm acontecendo.

A história e a memória são *“as representações do acontecido”* (PESAVENTO, 2008, p.4), e a cidade com toda sua espacialidade e construções monumentais serão portadoras dessas histórias e memórias, o que as tornará, também, uma das bases estruturantes de uma identidade espacial e sociocultural. E num espaço histórico e turístico como a Cidade Velha, termos a ausência dessas referências indígenas e caboclas me faz concluir a intenção de apagamento de qualquer rastro da violência

que existiu naquele espaço. Reaver essa ausência necessita uma abertura de olhar, um explorar espaços, investigar brechas, para reencontrar esses elementos.

Benjamin diz que:

[...] a memória não é um instrumento para a exploração do passado; é antes, o meio. É o meio onde se deu a vivência, assim como o solo é o meio na qual as antigas cidades estão soterradas. Quem pretende se aproximar do passado deve agir como um homem que escava. Antes e tudo, não deve temer voltar sempre ao mesmo fato, espalhá-lo como se espalha a terra, revolvê-lo como se revolve o solo. Pois “fatos” nada são além de camadas que apenas a exploração mais cuidadosa entrega aquilo que a recompensa a escavação [...]. (BENJAMIN, 1987 p. 239)

As grandes construções irão permanecer como marcos da colonização, compreender o que está abaixo dessas construções é o que Benjamin propõe para aqueles que pretendem enxergar o passado real. Observar o passado não será suficiente para compreender o presente, é necessária uma escavação minuciosa sobre a história dada como oficial. Portanto, é preciso que haja uma leitura fragmentada das histórias expressas nessas formas monumentais, é necessário fazer ouvir/enxergar as histórias dos esquecidos, por meio de pequenos indícios, como os elementos dos indígenas que se encontram em uma moldura dentro do museu do Forte do Castelo ou através da ausência dos vestígios da Cabanagem no bairro. Belém hoje prioriza a preservação de uma parte da sua história. A história da conquista dos portugueses. A história do processo de catequese dos índios. Belém prioriza a preservação de uma parte da sua identidade local, como desde o seu início, a parte que possibilita lucros às suas elites. Mas Belém vive também pequenos movimentos culturais insurgentes, como o Arraial da Pavulagem¹⁵, os Cordões e Pássaros Juninos¹⁶, O Auto do Círio que é um deles e que trago aqui como o objeto norteador.

¹⁵ Arraial do Pavulagem grupo musical de música regional paraense, formado em 1987 com os músicos Ronaldo Silva, Júnior Soares, Rui Baldez. Em 1987, fizeram uma brincadeira na Praça da República com finalidade de divulgar a banda Arraial do Pavulagem e valorizar a música de raízes amazônicas. Os músicos da formação inicial da banda levavam aos domingos a alegoria o "Boizinho na Tala" e o bloco "Batalhão da Estrela", em um palco improvisado em frente ao Teatro Waldemar Henrique, na Praça da República, em Belém (PA), onde tocavam e cantavam em show gratuito e livre aos transeuntes do local, nascendo assim, o bloco/cortejo Arrastões Juninos do Pavulagem. Foi consagrado em 27 de junho de 2017 como Patrimônio Cultural de Natureza Imaterial. (<https://arraialdopavulagem.wordpress.com/instituto/>)

¹⁶ Os primeiros registros de Cordões e Pássaros Juninos são do século XIX e início do século XX. Trata-se de uma brincadeira teatral e musicada, que ocorre principalmente no período das festas juninas. Nelas, são encenadas histórias que tratam de diversos temas, de disputas familiares a narrativas amorosas, através de personagens como matutos, nobres e índios. Os Cordões de Pássaros

3.2. Caminhar é achar outros espaços.

Era terça-feira à tarde, estava bem quente, eu peguei um ônibus no bairro da Pedreira em direção à Cidade Velha. A viagem demora em média uma hora e meia, já que o trânsito em Belém, assim como em toda cidade grande, é caótico. Durante o trajeto, já conhecido por mim, vou observando cada vez mais essa cidade que vai passando pela janela do ônibus. Quando passo pela Feira do Ver-o-Peso, decido descer logo após a Praça do Relógio e subir para a Cidade Velha a pé. Para quem não conhece a região, o Ver-o-Peso é uma das maiores feiras livres da América Latina, lá “se encontra de tudo”. A feira está à margem da baía do Guajará, então o pitiú¹⁷ de peixe misturado com maresia e o cheiro de ervas e frutas é bem intenso, arrisco a dizer que é gostoso. Logo após o mercado do peixe, há diversos barcos atracados, e de frente a isso a praça do relógio. A Cidade Velha está ao lado do Ver-o-Peso, então é uma caminhada curta, porém intensa, seja pelas inúmeras situações que se apresentam ou pela sensação de insegurança.

Desço em frente à praça e subo a pé em direção a cidade velha, minha ideia é perambular pelo Complexo Feliz Lusitânia enquanto os ensaios do Auto não começam. Nisso, resolvo entrar na Casa das Onzes Janelas, no interior do prédio funciona um museu e um restaurante, é de lá, também, que se tem uma das mais belas vistas do rio e das ilhas. Me sento em um banco e fico vendo a movimentação dos popopôs¹⁸ nas águas da baía, lembro do trecho de uma música que diz “...esse rio é minha rua...”¹⁹ e penso que realmente para uma grande parte da população local o rio é a rua, é o espaço de locomoção, é por onde os ribeirinhos das ilhas da frente trafegam. Peixoto (1992, p.72) vai dizer que “é preciso redescobrir a paisagem das cidades”, refletindo nisso que ele diz, e olhando para aquele rio observo que talvez ali esteja a real Belém...chega a hora de ir para o ensaio e volto meus olhos para aquele espaço criado. A cidade velha é um simulacro, e é preciso desaprender essa formalidade do espaço urbano.

Juninos são divididos em 2 grupos denominados de 'Pássaro Beija-Flor' e 'Pássaro Tucano. (SALLES, 1973)

¹⁷ Gíria paraense(nortista) para dizer odor forte

¹⁸ Popopô é um barco de tamanho pequeno que percorre os rios da região. Ele possui esse nome devido ao barulho que o motor faz.

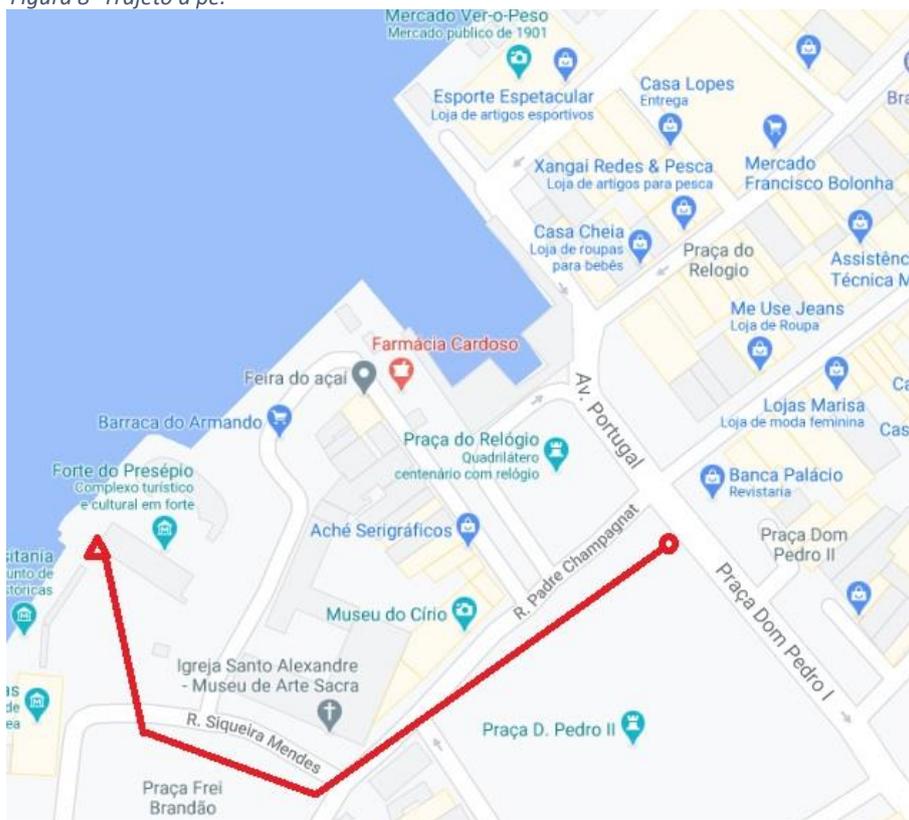
¹⁹ “Esse rio é minha rua” canção escrita pelos músicos Rui Barata e Paulo André, eternizada na voz de Fafá de Belém. Data de lançamento 1976.

Figura 7- Barco



Fonte: Acervo pessoal, 2019.

Figura 8- Trajeto a pé.



Fonte: Google Maps, 2020.

As cidades são territórios que surgem a partir das relações humanas e onde estas se desenvolvem. Seriam, portanto, a concretude de um passado e um presente juntos. Os territórios do mundo globalizado apresentam condições de verticalidade e

horizontalidade. A condição de verticalidade está diretamente ligada às grandes corporações, neste caso da colonização, a ação da igreja através das missões, que impõem normas e padrões que por sua vez desfiguram o lugar. Por outro lado, as condições horizontais são produzidas no lugar e resistem à verticalidade com sua singularidade. Nessa disputa o Estado age de maneira a viabilizar a situação das corporações, o que por fim decide por construir as cidades dentro de uma perspectiva de eliminar da superfície qualquer elemento que destoe daquilo que mostre uma homogeneidade, portanto há uma limpeza física e social, uma pacificação, principalmente quando falamos de espaços espetacularizados, como os espaços turísticos de uma cidade. Há no poder público uma necessidade de manter esses espaços “embelezados” de um jeito que retire daquele lugar qualquer vestígio de alteridade. Desta forma, retiram da sociedade a capacidade de experienciar a vida urbana, colocando-os dentro de nichos moldados para caber um único modelo de vivência.

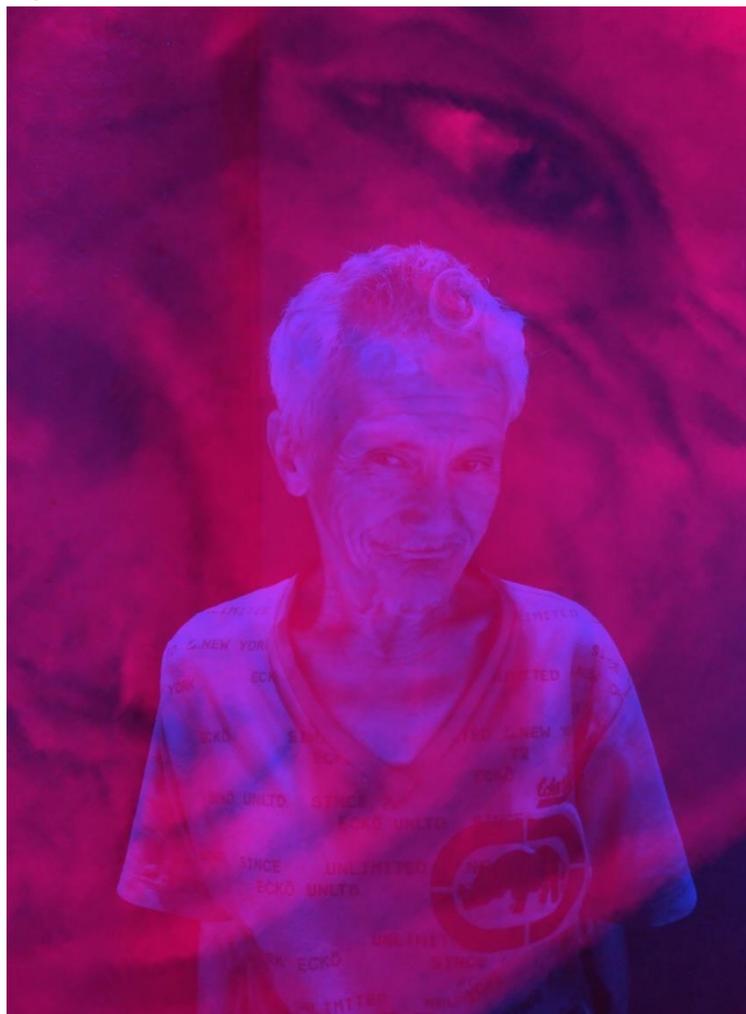
Desaprender a formalidade do espaço é vivenciar, é experienciar o lugar, assim como a narrativa que fiz. É se propor a seguir os caminhos da cidade de outra maneira, é divagar. Nas cidades, existem pessoas que a vivenciam desse modo todos os dias, nem sempre de maneira bela, mas vivem-na. Em *Técnica, Espaço e Tempo*, Milton Santos (1994) traz em seus escritos a ideia do tempo lento, uma característica dos homens fracos ou comuns, ou como ele diz: *homens lentos*. Santos diz que

durante séculos, acreditáramos que os homens mais velozes detinham a inteligência do mundo. A literatura que glorifica a potência incluiu a velocidade como essa força mágica que permitiu à Europa civilizar-se primeiro e empurrar, depois, a "sua" civilização para o resto do mundo. Agora, estamos descobrindo que, nas cidades, o tempo que comanda, ou vai comandar, é o tempo dos homens lentos. Na grande cidade, hoje, o que se dá é tudo ao contrário. A força é dos "lentos" e não dos que detém a velocidade [...] (SANTOS, 1994, p.41)

Vivemos a era da globalização, aparentemente algo recente, mas na verdade, a própria vinda dos portugueses para o Brasil já seria o processo de implantação desse modo de vida. A globalização nos traz a ideia de que quem detém os produtos e as melhores condições de vida seriam, portanto, a parte “forte” da sociedade. Aparentemente, essa ideia é correta, pois o que é visto, o que nos é apresentado é justamente isso, que quem tem poder aquisitivo maior, terá a probabilidade de ocupar os melhores espaços, os chamados espaços luminosos. Porém, Milton Santos (1994) diz que a visão a respeito de espaço e tempo precisa ser ampliada e compreendida de uma outra maneira e que isso mostrará que a força estará naqueles que possuem

uma outra relação com o tempo. Quem possui mobilidade e capacidade de esquadrihá-la acaba por perder de vista a paisagem da cidade e do mundo, pois estaria acomodado com as imagens pré-fabricadas, enquanto aquele que não detém de tais “poderes” é obrigado a vivenciar o que a cidade lhe mostra. O homem lento nos leva a ver a dinâmica dos espaços.

Figura 9- Homem Lento



Fonte: Acervo Pessoal, 2019.

O homem lento.

Milton Santos (1994) descreve um personagem pra definir o homem comum, pobre e do lugar, que no ambiente das metrópoles, vai resistir à petrificação do espaço e a ausência das experiências errantes que a globalização nos impõe, dando o nome de o homem lento. Essa narrativa, um tanto quanto escrita e imagética, se inicia com esse personagem do Milton Santos, e se dará através da pessoa de S.M.

Em o “Elogio aos Errantes”, Paola Jacques (2012) diz que há nas cidades, os habitantes das zonas opacas, os chamados outro urbano, que seriam justamente o personagem que Milton Santos criou, e que ela diz ser os homens ordinários, aqueles que criam suas próprias vivências, seu cotidiano, que além de tudo resistem e sobrevivem à globalização iniciada com a chegada das grandes navegações europeias.

Compreender o homem lento de Milton Santos será fundamental nesse momento, pois partirá disto o mapeamento de toda a ideia de espaços e memórias que se desenvolverá essa etapa do trabalho. O S.M²⁰ será a primeira ponta da linha desse mapa a ser desenhado.

Era uma quinta-feira à noite do mês de outubro, cheguei para o ensaio do Auto do Círio na Aldeia Cabana, com as devidas apresentações feitas o ensaio se inicia. Logo no início, um personagem daquele cortejo me chama atenção. Primeiramente, pela aparência física, por se tratar de um homem idoso, e depois pela desenvoltura em fazer cada movimento, além disso, existia toda a atenção que ele dava para cada informação passada. Guardei aquela primeira impressão comigo. No dia seguinte, cheguei um pouco mais cedo no ensaio e ele já estava lá, sentado no meio fio, e esperando os demais participantes. Me aproximei, dei boa noite, me sentei ao seu lado e me apresentei. A pessoa em questão é essa da imagem, o S.M., a quem dentre todos que conheci nesse processo representa para mim o papel de Homem Lento.

S.M. é um personagem real, para muitos uma entidade do Auto do Círio, para mim que escrevo, alguém que, sem imaginar, traçou partes desse caminho. Ele, um senhor de 62 anos, nascido no distrito de Mosqueiro, que fala alguns idiomas diferentes, que é ator, palhaço, diretor de um curta, tem três filhos, e vive em situação de rua, que segundo o mesmo está nessa situação por escolha, por não se adequar à vida moldada pelo sistema. Ele está integrando o Auto há dezoito anos e diz encontrar nesse espaço social momentos de realizações. Por conta do lugar de transeunte o qual S.M. ocupa, este se encontraria, portanto, como homem comum, o homem lento, aquele que habita os espaços opacos da cidade e que tem a possibilidade de viver o espaço e o tempo de maneira mais orgânica. Ele é um Outro urbano, é alguém que resiste à pacificação, à cidade espetáculo, atravessando-a e criando rachaduras, fissuras nessa cidade luminosa, deixando à mostra a opacidade de um habitat, mesmo sendo dado como um invisível, a sua presença ocupa a cidade

²⁰ S.M. um dos integrantes/brincantes do Auto do Círio.

a ponto de garantir nela uma vitalidade. O S.M. me mostrou a invisibilidade. Ele escancarou para mim a existência de uma Belém que poucos conhecem.

Enxergar uma cidade é uma tarefa complexa, requer lentidão. É necessário que se entenda, por exemplo, que tempo e espaço são condições da vida humana que se fundiram, e que dentro das ciências sociais seria quase impossível separá-los, pois isso os tornaria redundantes. E que as cidades são o resultado dessa fusão espaço-tempo, uma vez que o espaço é em todos os tempos o resultado do casamento entre o sistema de objetos e o sistema de ações (SANTOS, 1994), e o que vemos nos espaços urbanos são esses resultados temporalizados na superfície, ou seja, devido às técnicas, o homem foi e é capaz de construir objetos, de edificar o espaço natural, e que isto configurará a marca de um tempo, uma época, um período. Sendo um pouco mais imagética, pensemos no espaço natural, um espaço que não houve interferência nenhuma do homem. Pensemos em Belém antes dos povos originários. Era apenas natureza, florestas, e com a chegada das primeiras civilizações, esse espaço começa a ter a suas primeiras modificações espaciais, ainda integrada à natureza, mas já há ali os primeiros objetos e as primeiras ações, vale lembrar que *sistemas de objetos são tudo aquilo que eram coisas e foram transformadas em formas espaciais, objetos*, e que o sistema de ações se dá através das ações como conteúdo social. Santos (2006) esclarece que a natureza é a origem, é dela que provem as coisas e que estas serão transformadas em objetos devido a ação do homem.

Sendo o espaço geográfico um conjunto indissociável de sistemas de objetos e sistemas de ações, sua definição varia com as épocas, isto é, com a natureza dos objetos e a natureza das ações presentes em cada momento histórico. Já que a técnica é também social, pode-se lembrar que sistemas de objetos e sistemas de ações em conjunto constituem sistemas técnicos, cuja sucessão nos dá a história do espaço geográfico. (SANTOS, 2006, p.38)

O que está exposto no espaço geográfico nada mais é do que uma definição intencional sobre aquele lugar. Todos os objetos que constituem o espaço são fabricados com uma finalidade, desde a mais básica até a de construção de uma ideia que será impregnada a todo momento no imaginário daquela população. Em se tratando deste lugar, a Cidade Velha, a ideia ufanista da colonização está entranhada em cada um dos objetos que ali compõem o bairro, perpetuando cada dia mais, a glorificação de uma ação violenta, dando a vê-la como a única história. Porém, é possível encontrar as outras histórias, se observarmos pessoas como o S.M. perambulando por aquele território, e compreendermos a potência de ruptura que há

em cada passo dado por ele ou por tantos outros iguais a ele, como seres possíveis de ações restauradores de uma outra memória.

Figura 10- Cidade na Cidade



Fonte: Acervo pessoal, 2019.

*Já imaginastes que há cidades dentro das cidades?
Há cidades projetadas,
Há cidades enterradas,
Há cidades invisíveis.*

3.2.1 Da Cidade Espetáculo a Cidade Invisível.

Em 2002 foi inaugurado o Complexo turístico Feliz Lusitânia, em Belém, na Cidade Velha, uma ação conjunta entre prefeitura do Belém e o governo do Estado do Pará. O complexo Feliz Lusitânia compreende os seguintes espaços e monumentos arquitetônicos:

- Forte do Presépio
- Praça D. Frei Caetano
- Palacete das Onze Janelas

- Catedral Metropolitana (Catedral da Sé)
- Ladeira do Castelo
- Museu do Círio
- Museu do Estado do Pará
- Museu de Arte de Belém

Durante a minha estadia em Belém para o processo de investigação da pesquisa, fui três vezes ao prédio do Iphan (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), mas não obtive sucesso em nenhuma visita, apesar de ser bem recepcionada pelos técnicos, pois as informações que eu buscava a respeito do processo de tombamento do bairro da Cidade Velha não podiam ser averiguadas, e o motivo da impossibilidade se dava pelas últimas mudanças governamentais no setor de cultura do País, dentre elas, a que me afetou diretamente foi a mudança de prédio que o Instituto sofreu em Belém. Todo o acervo do órgão estava em caixas ou em processo de digitalização. Uma das técnicas tentou ao máximo me ajudar nas questões que eu buscava, e a alternativa que me foi dada era acessar o site do Iphan, pois ele estaria separado por regiões e grande parte das informações estariam contidas lá. Portanto, as informações a respeito do processo de revitalização, restauração e tombamento da Cidade Velha que constará nessa pesquisa foram retiradas do site do órgão²¹ e da pesquisa da arquiteta Cybelle Miranda (2006)²².

A cidade velha é um bairro pequeno, fica entre o rio e o bairro da Campina. É também a porta de entrada de Belém de quem vem do baixo Amazonas ou de outras regiões do Estado, através de embarcações. Ali no bairro está situado alguns portos, como o Porto do Arapari, do qual tenho várias lembranças de quando era criança, e morava em Marabá (sul do Pará) e vinha a Belém passar férias. O bairro é também setorizado, ele está dividido entre parte Monumento, Residencial, Comércio, Institucional e Orla. A setorização feita pela observação de Miranda (2006) ao pesquisar o bairro enquanto um cenário do patrimônio urbano.

Muitos enxergam o bairro como uma mini cidade dentro de Belém. Diante destas observações alheias e das minhas próprias, eu redividiria o bairro entre cidade

²¹ <http://portal.iphan.gov.br/pa>

²² Professora Associada II da Universidade Federal do Pará, atuando na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e no Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo do Instituto de Tecnologia da UFPA

espetáculo e cidade invisível. A cidade espetáculo seria reorganizada entre a parte monumento e a institucional. A cidade invisível, toda a região que comporta o comércio, residência e orla do bairro. E falando em orla, essa seria ainda mais invisível.

Tanto cidade espetáculo como cidade invisível são termos utilizados na geografia e na arquitetura para compreender como os processos urbanísticos de uma cidade se dão. A cidade espetáculo ocorre quando o processo utiliza a ideia de transformar o espaço em um cenário, já a cidade invisível é o inverso, é o esconder, o apagar nuances de algo que deixa o espaço “feito”. O processo de espetacularização dos espaços públicos tem, também, no seu objetivo a recuperação de uma economia através de elementos culturais voltados quase que exclusivamente para o turismo, além de maquiar conflitos sociais existentes. Sim! Na grande maioria das vezes esse processo busca esconder outras regiões da cidade.

O novo processo de urbanização das cidades se assemelha muito com o novo processo de globalização. As mudanças que ocorrem com a globalização afetam toda a produção do espaço urbano, tendo como um dos efeitos a espetacularização. É bom lembrar que a globalização que se fala aqui está relacionada com a disputa entre dominadores e dominantes, onde dela se elimina qualquer tipo de resistência que há no lugar (Lopes, 2007). Esses espaços surgem sempre a partir de discursos e promessas de melhoria da suposta vida local. Serão, portanto, espaços produzidos “por uma arquitetura espetacular e um urbanismo integrado a padrões éticos e estéticos de mundialização” (Sanchez, 1999, p.27), e com isso esses lugares serão apropriados de novas atividades, o que desconsidera o antigo habitante, mas mantém o discurso de preservação de uma identidade local. Como todas essas narrações e elementos inovadores, tais territórios são revitalizados e transformados em complexos de consumo.

Essas intervenções locais foram, inicialmente, tentativas de solucionar o insucesso das legislações propostas pelas políticas urbanas para as cidades até os anos 80 devido às suas características bastante semelhantes. Já desde esse momento, com a intenção de reestruturar o contexto urbano e recuperar os lugares do passado e da memória, eram realizadas tentativas de reconstrução do desenho urbano tradicional, dos locais de convivência, dos espaços públicos, desagregados pela política urbana intervencionista. (TEOBALDO, 2010, p. 138)

Portanto, espaços industriais ou edificações históricas que estão situados normalmente nos centros urbanos ou áreas portuárias passariam a ganhar outro papel

nessa cidade, como o de centros culturais, sob o discurso de recriação da vida social local. Outra questão observada nesse processo de revitalização, que é muito comum, são as parcerias público-privada nos financiamentos desses projetos, que acarreta como consequência um afastamento social, primeiro pela eliminação de alguns aspectos culturais, segundo pela geração de níveis de desigualdades sociais, uma vez que a área passa a ter uma alta valorização imobiliária, tornando a segregação social mais visível, como Lima (2004) vai dizer “*essa nova arquitetura, na verdade, exclui a primitiva população destes espaços regidos pelo poder político e pelos interesses corporativos, que se transformam em espaços semipúblicos, uma vez que o público deve pagar pelos serviços dos quais usufrui*”, o que vem como uma nova cara e nova forma de uso do espaço para uns, para outros virá como uma expulsão de uma forma de habitar que não condiz com o novo espaço renovado, o chamado processo de gentrificação.²³

Gentrificação, em sua definição primeira, é a mudança da paisagem urbana, especialmente zonas antigas ou populares da cidade que sofrem com a degradação, e que devido a alguma particularidade passam a atrair pessoas de renda mais elevada, o que proporciona a valorização da região, e conseqüentemente a expulsão daqueles que não conseguem acompanhar a elevação dos preços do lugar. Além disso, esse processo terá como consequência social e cultural a redução da diversidade social na região, pois o verdadeiro espaço vivenciado que Lefebvre (2001) cita, agora estará desvinculado dos moradores.

Os espaços se configuram em isto ou aquilo, a partir da ocupação humana. Quando o ser humano ocupa uma área, logo começa a construir naquele lugar elementos que se relacionem com ele. Com a passagem do tempo e a modernização, esses espaços vão sofrendo modificações, vão ganhando novas formas, novos significados e uma cidade antiga vai sendo soterrada e esquecida, juntamente com suas histórias. Nos grandes centros urbanos isso é muito comum. Diversos espaços, em especial aqueles que estão diretamente ligados à formação histórica do lugar são os mais afetados com essas transformações. Além dos elementos físicos, como a paisagem e as edificações que sofrem alterações, tem-se também as pessoas que vivem no lugar que sofreram com essa nova forma do espaço, já que muitos terão que ser remanejados para outras áreas da cidade, seja porque sua moradia foi demolida ou porque a área se super valorizou e as condições pra continuarem a viver ali não

²³ Gentrificação é um termo criado pela socióloga britânica Ruth Glass (1964) para descrever e analisar transformações observadas em diversos bairros operários em Londres.

existem mais. Assim nascem as cidades invisíveis, enquanto espaço físico e habitantes.

As cidades invisíveis estão nas cidades espetáculos, muitas são resultado dessa espetacularização do espaço urbano. As cidades invisíveis se criam a partir desses moradores expulsos dos centros e dentro do discurso de modernização, entendendo a modernização como um modo que se opõe à tradição ou a qualquer cultura anterior, neste caso em especial a qualquer cultura que tenha sido resistência a colonização. Como exemplo dessa cidade invisível temos: Mairí, a cidade criada pelos Tupinambás, que está debaixo de Belém. Ou o Beco do Carmo, comunidade que vive em palafitas do ladinho da cidade espetáculo da Cidade Velha. Ou os habitantes (pessoas em situação de ruas, ambulantes, trabalhadores) que perambulam pela cidade como seres invisíveis, afinal eles são reflexos do espaço ou o espaço é reflexo da (in)existência deles. Desde modo é possível enxergar a Cidade Velha como uma cidade espetáculo, mas também como uma cidade invisível.

Acredito que haja uma dialética espacial em todo processo de revitalização, requalificação ou restauração de uma área, porque sempre haverá uma ideia visibilizada, enquanto outra ficará obscura. Como em todos os discursos de revitalização, o processo do Feliz Lusitânia não foi diferente. A área realmente estava abandonada há anos, a história e memória da cidade estava sendo degradada pelo tempo e mau preservação, era necessária uma atitude de cuidado e recuperação do que ainda existia. Não devemos negar a necessidade de revitalização dos espaços e admitir que há coisas boas nesse tipo de investimento, porém devemos ser críticos também, com relação a maneira como isto é feito.

4 - Outros Passos - Outros espaços.

4.1. O Espaço urbano

O que configura um espaço como espaço urbano? Pensar a cidade é pensar numa realidade material dentro da perspectiva da geografia, uma realidade que se revela dentro das relações sociais que vão dando formas a esse lugar. A cidade seria, portanto, um produto de uma construção histórico-social.

A cidade como construção humana, produto histórico-social, contexto no qual a cidade aparece como trabalho materializado, acumulado ao longo de uma série de gerações, a partir da relação da sociedade com a natureza (CARLOS, 2007, p. 20).

O sentido e a finalidade da cidade, pelo ponto de vista de uma construção histórica, serão em respeito à produção do homem e à realização da vida humana – pensando que a cidade se revela ao longo da história, num movimento cumulativo, integrando ações do passado ao mesmo tempo em que aponta as possibilidades do futuro. Todo esse processo de produção espacial revela a relação inseparável entre sociedade e espaço, na medida em que estas relações sociais se materializam no território, ou seja, que na mesma proporção em que a vida é produzida, o espaço também o será. A materialização desse espaço será dada pela concretização das relações sociais produtoras do lugar; será, portanto, esta dimensão de produção/reprodução que será vista, percebida, sentida e vivenciada – o que mostra que a reprodução contínua da cidade só ocorrerá devido a reprodução ininterrupta da vida.

No livro “O Espaço urbano: novos escritos sobre a cidade” (2007), Ana Fani Carlos aponta que o processo de análise da cidade deve passar por um movimento de análise de três planos, que seriam o econômico, o político e o social.

Podemos adiantar que a análise deve captar o processo em movimento e, no mundo moderno, esta orientação sinaliza a articulação indissociável de três planos: o econômico (a cidade produzida como condição de realização da produção do capital - convém não esquecer que a reprodução das frações de capital se realizam através da produção do espaço), o político (a cidade produzida como espaço de dominação pelo Estado na medida em que este domina a sociedade através da produção de um espaço normatizado); e o social (a cidade produzida como prática sócio espacial, isto é, elemento central da reprodução da vida humana) (CARLOS, 2007, p. 21).

Diante do ponto de vista da autora, há uma tendência de que a extensão do espaço urbano produzirá novas formas, estruturas e funções, e até mesmo alguns

elementos que o antigo espaço já possui. Porém, essa nova produção não irá fazer com que o antigo desapareça por completo, o que irá apontar, segundo a autora, para uma persistência entre o que resiste e o que aparecerá como “novo”.

A produção como categoria central na formação da cidade traz um conteúdo mais amplo que somente da economia, uma vez que nessa produção estará vinculada à produção do homem e da sua humanidade. Ou seja, ao incluir nessa análise tudo aquilo que se passa no cotidiano, compreende-se que o dia-a-dia também será produtor desse espaço. Nisso a cidade será vista como lugar “que se reproduz enquanto referência – para o sujeito” (Carlos, 2007, p. 23), sendo, portanto, um lugar de construção de identidade sustentado pelo elemento memória.

A cidade se revela a partir do momento em que há as ações dos sujeitos sociais, na medida em que vão construindo sua própria existência. É uma relação mútua, pois quando esse sujeito age, no mesmo instante o espaço “sofre” as ações e, com isso, vai se modificando. Tudo isto ocorre em um determinado tempo que marcará a duração – ou seja, será nessa medida que aparecerá o espaço e tempo através da ação humana em sua indissociação, dando as vistas de que a sociedade constrói através da prática um mundo. A cidade vai manifestar-se nessa concretude pelo sentido que dá à vida, se tornando conteúdo da prática socioespacial.

Será pelo uso que a cidade se tornará cidade, e também por esse uso, enquanto ato e atividade, que os rastros surgirão para dar todo o sentido a que ela se deve, tornando sua identidade reveladora e sustentando sua memória.

Viver na cidade é usá-la e transformá-la. A partir dessas realizações, as normas surgem e o Estado se apropria da sociedade, organizando-a, uniformizando-a e normatizando-a. E será nesse plano que as lutas se realizarão, uma vez que a vida em sociedade faz emergir as incongruências, revelando o sentido e o caminho através dos quais a cidade será reproduzida – tudo isto diante de um jogo de interesse em que o cidadão estará para cidade como um mero usuário do espaço, uma vez que a normatização já programou a vida pelo consumo manipulado.

Mas a cidade é o lugar do possível, tudo se deve a todos os níveis que ela reúne, sejam grupos, estratégias, subconjuntos sociais, vida cotidiana, festas, englobando inúmeras funções. Enxergar a paisagem urbana no instante em que os olhos se abrem, traz ao observador expressões das relações e ações, um investigar a cidade. Dentro da geografia, a paisagem é ligada ao plano do imediato, do espaço que foi produzido a partir das transformações (atividade de trabalho, lazer, moradia etc.) que a sociedade realizou ou realiza num determinado tempo. Todas essas

transformações visíveis na paisagem reproduzem a história da concepção daquele lugar, na qual estão inseridos os mistérios, sinais, símbolos, alegorias, que carregam diversos significados e memórias: revelar as histórias de um passado, como Marcel Proust (1986) dizia, “revela múltiplas impressões do passado”.

Assim, a ideia de paisagem revela uma obra coletiva, que é a cidade produzida pela sociedade e, por isso, contemplando todas as dimensões humanas. Nessa direção a paisagem revela-se cheia de vida, ao mesmo tempo que expressão de sentimentos contraditórios, paixões e emoções. As marcas do tempo, impressas na paisagem, inscritas nas formas da cidade, reproduzem a condição da constituição da humanidade do homem, revelando uma construção histórica cheia de arte e lembranças, fáceis de serem identificadas no lugar por aqueles que nele vivem, na medida em que o lugar é o espaço da vida. Nesse sentido, a leitura dos segmentos da paisagem permite que se contemple a paixão que move a criação humana, uma vez que o trabalho é criador de formas. (CARLOS, 2007, p. 33)

A paisagem revela uma história. História que está inscrita nas formas que foram criadas e acumuladas ao longo do tempo, sendo sincronia e diacrônicas. Para além dessa percepção, a paisagem irá se revelar, também, através de algo aparentemente imóvel, no qual o indivíduo se identificará. Porém, por mais imóvel que pareça o movimento, fissuras serão abertas nesta paisagem que descortinará o olhar atento desse indivíduo, permitindo uma (re)leitura e uma (re)interpretação da vida atual deste lugar. Ítalo Calvino, em “Cidades Invisíveis” (1972), narra que, ao contrário do que acreditamos, que as cidades contam o passado, elas são na verdade o passado em cada um dos elementos ali expostos.

Cidade não conta o seu passado, ela o contém como as linhas da mão, escrito nos ângulos das ruas, nas grades das janelas, nos corrimões das escadas, nas antenas dos para-raios, nos mastros das bandeiras, cada segmento riscado por arranhões, serradelas, entalhes, esfoladuras (CALVINO, 1991, p. 14).

Cada fragmento desse espaço construído revela seu passado, até mesmo a ausência de elementos traz nela lacunas da história: é como se através desse movimento inacabado ou ausente se quisesse contar ou (re)construir o lugar. Dessa maneira, vê-se na cidade uma constante movimentação, uma construção ininterrupta, e o que se apresenta da cidade não é algo para todo e sempre, algo pronto e acabado – o que se vê da cidade são poros, espaços que serão preenchidos pelas movimentações da vida social que irá interpenetrar, em cada um dos espaços disponíveis e indisponíveis que há, aquilo que Benjamin (2012) nomeia como porosidade: “a arquitetura é porosa como essas rochas”.

Analisando essa movimentação incessante das cidades, alguns fatores passam a ser colocados em escalas maiores, como é o caso de que esse fazer a todo custo e a todo momento destrói, na grande maioria das vezes, o que já foi produzido com o objetivo de construir novas formas, algo que se vê a todo instante nas metrópoles. Esse movimento cria certos apagamentos no espaço urbano, associando a ele uma nova configuração social, e, com isso, modifica a relação do homem com o objeto – ou melhor, com o modo de vida urbano.

O processo de formação do espaço urbano é marcado por muitas intervenções na paisagem natural. No começo das civilizações, o ser humano construiu o seu espaço tirando partes da natureza para a sua sobrevivência. Dessa forma foi organizando sua produção e conseqüentemente a vida social e o seu espaço.

No começo dos tempos históricos, cada grupo humano construía seu espaço de vida com as técnicas que inventava para tirar do seu pedaço de natureza os elementos indispensáveis à sua própria sobrevivência. Organizando a produção, organizava a vida social e organizava o espaço, na medida de suas próprias forças, necessidades e desejos (SANTOS, 1994, pág. 5).

Com o tempo, essa forma de sistema vai se desfazendo devido às necessidades de comércio e das novas formas de organizações oriundas das acelerações culminantes na História, que obrigam a criar-se um novo. Essa aceleração impõe um novo ritmo ao deslocamento dos corpos e das ideias que muitas vezes causa a sensação de não-presente. O ser humano passa a viver sem a observação ou contemplação da vida social, alterando, portanto, a sua percepção da História.

Com a aceleração ocorre, segundo Santos (1994), a racionalização como forma de regionalização: nesses espaços da racionalidade, o mercado é tirano e o Estado se torna impotente, tudo isso contribuindo para que os fluxos hegemônicos prevaleçam no espaço. Como exemplo disso, tem-se o próprio espaço da Cidade Velha, que é o espaço analisado nesta pesquisa. Grande parte da região foi ocupada pelo mercado, desde o espaço das ruas, com as zonas azuis, até os prédios tombados e revitalizados, que abrigam restaurantes, galerias e museus. Outro exemplo que se vê muito nas metrópoles é o abandono dessas edificações, que culminará ou com sua derrubada e a criação de novos prédios, ou a reforma do prédio com uma arquitetura mais moderna. Tudo indica para um apagamento da história daquele lugar e, voltando

ao raciocínio feito no início, esse provável apagamento retira do cidadão a percepção da vida atual, uma vez que não se vê o passado.

Com isso fraciona-se o espaço e as relações do indivíduo; elimina-se as antigas referências destruindo-se a memória social e, como consequência, fragmentando-se a consciência urbana. Por sua vez, a mudança dos referenciais urbanos produz a sensação da perda da memória e é nesta medida que ganha atualidade a frase de Hamlet: “lembrar-me de ti pobre espectro? Sim enquanto a memória tiver lugar neste mundo enlouquecido” (CARLOS, 2007, pág. 35).

As reestruturações dos centros urbanos implicam numa outra movimentação da cidade, que será a remoção, dessas áreas, dos antigos moradores, que muitas das vezes serão relocados para áreas afastadas e sem infraestrutura. Essa reestruturação deixa explícita uma hierarquização social na metrópole, que, segundo Carlos (2007), produz uma *morfologia espacial estratificada*, moldando as cidades dentro de uma hierarquia social e espacial.

4.2. O Espaço Teatral

“De certo modo, o espaço teatral é o lugar da história”

- Anne Ubersfeld

Quando se pensa em teatro enquanto ação dramática, a primeira ideia que surge é a do personagem/ator/atriz, porém ligado a isso diretamente está a existência de um espaço onde esses seres estarão atuando – afinal a ação se desenvolverá em um lugar que tecerá, segundo Ubersfeld (1996), uma “relação tridimensional”, lugar-ator-plateia. Assim, o teatro como representatividade da atividade humana precisará de espaço para existir, um espaço referencial, que será chamado de *espaço teatral*.

O espaço dentro da teoria teatral possui no mínimo seis definições diferentes, uma vez que este se utiliza de diversas características do texto e da encenação. O espaço no âmbito do teatro pode ser dividido, de acordo com Pavis (1996), entre:

- Espaço dramático;
- Espaço cênico;
- Espaço lúdico;
- Espaço interior;
- Espaço textual;
- Espaço cenográfico ou teatral.

O espaço teatral seria o resultado da soma de todos os outros. Visto de outra maneira, todos os outros espaços estariam dentro do espaço teatral, espaço este que pode ser concebido pela arquitetura ou simplesmente pela ocupação do lugar pelos atores.

Durante todos esses anos de existência do teatro, o espaço teatral se modulou e remodelou diversas vezes. Diante disso, será necessário fazer um breve apanhado histórico para compreendermos como tal foi acontecendo ao longo do tempo.

Se tivermos como referência o seu início, na Grécia, o local de encenação ocorria na área central e tinha o público, geralmente, posicionado em um semicírculo, maneira esta que determinou a forma espacial das edificações destinadas ao drama grego.

Foi no século VI a.C. que surgiram as primeiras edificações teatrais, como é o caso do Teatro de Dionísio e o Teatro de Epidaurus.

Com a evolução dos cantos corais para formas literárias mais estruturadas - os Tragós (tragédias) e Komós (comédias) -, e com a instituição de festivais anuais onde eram apresentadas as peças escritas e produzidas por autores como Ésquilo (525-456 a.C.), Sófocles (496-406 a.C.) e Eurípides (494-406 a.C.), no século VI a.C. surgem as primeiras edificações destinadas exclusivamente para o teatro especificamente o Teatro de Dionísio, ao pé da Acrópole em Atenas e o Teatro de Epidaurus, em Epidauro (DANCKWARDT, 2001, pág.37).

No teatro grego o drama possuía como proposta mestre uma interação entre o palco e a plateia. Dessa maneira, a arquitetura dos teatros pretendia atender a tal demanda e, com isso, a poética do espaço estabelecia a comunicação e a transmissão de sinais entre ator e plateia. Gianni Ratto (1999) afirma que a arquitetura do teatro grego “sempre foi a resultante de uma postura coletiva (mística, estética, social, cultural, etc)” (RATTO, 1999, p. 69).

Seguindo a linha histórica do Teatro, chegamos ao Teatro Romano, que, mesmo antes da influência do teatro grego, teve duas fontes teatrais, as quais foram: os versos fesceninos e as fábulas atellanas. Foi somente após as primeiras Guerras Púnicas (246 -241 a.C.) que eles tiveram contato com as comédias e as tragédias, que chegariam para transformar a forma dominante de teatro através das encenações dos *mimi romani*, que eram grupos itinerantes que se apresentavam em locais públicos e palcos móveis e que incluíram pela primeira vez elenco feminino.

O edifício teatral em Roma possuía semelhanças, porém também grandes diferenças, em relação ao edifício grego, já que era sido construído em um corpo único, fechado, e solo plano, com a unificação da área da plateia com a caixa de cena,

deixando o público mais próximo do palco. Esses espaços posteriormente sofrem mudanças devido à sua utilização para as lutas de gladiadores e afins. Esses espaços teatrais foram alterados e utilizados também para outros tipos de eventos, que possuíam o objetivo refletir a dominação romana.

Os romanos, particularmente, gostavam de olhar para imagens que enfatizassem a continuidade da cidade, a durabilidade e imutabilidade de sua essência. Suas narrativas visuais repetiam sempre o mesmo enredo, expressando desastres cívicos ou eventos ameaçadores, resolvidos pelo surgimento de um notável senador, general ou imperador (SENNETT, 1997, p. 83).

Com o início do cristianismo e a dominação da Igreja Católica na vida social e política, o teatro passa a ser mal visto, pois era associado aos rituais pagãos. Com isso, o processo de silenciamento do fazer artístico se faz presente. Vale lembrar que o cristianismo cria uma outra maneira de fazer teatral: o chamado teatro religioso, dentro da igreja.

O drama pós-romano teve sua origem nos monastérios Beneditinos; indicações de representações dramáticas para cerimônia da Páscoa, as *Quem Quaeritis*, foram registradas na *Regularis Concordiae*, escrita por Ethewold, bispo de Winchester, no século X (LEACROFT, 1988 apud DANCKWARD, 2001, p. 10).

É preciso fazer uma ressalva a respeito dessa proibição imposta pela Igreja Católica em relação ao teatro, porque mesmo sendo proibido, e não havendo o edifício teatral como esse elemento arquitetônico simbólico, a atividade aconteceria de outras maneiras e ocupando outros espaços, como é relatado por Carlson (1993).

A ausência de uma estrutura teatral específica no repertório de objetos arquitetônicos da cidade medieval, de maneira alguma indica que a situação física da performance teatral dentro da cidade estivesse vazia de significado simbólico. Pelo contrário, a situação permitiu a produção de performances que tinham lugar em qualquer lugar que parecesse ser adequado ao teatro, que usava em seu próprio benefício as existentes conotações e localizações dentro da cidade destes outros espaços, o que foi feito de uma maneira consistente (CARLSON, 1993, p.14).

As representações teatrais nesse período da Idade Média tinham no seu cerne as passagens bíblicas, sendo feitas dentro das igrejas, seja de maneira simples ou espetaculosas, e, para isso, eram criados pequenos palcos nos interiores das igrejas, chamados de *Mansões*.²⁴ A disposição desses palcos era feita de maneira que o sepulcro estaria em um palco elevado, onde um lado do palco representa o inferno e o outro, o paraíso. O espaço central era onde circulava o público, e isso seria

²⁴ *Mansões* eram múltiplos cenários colocados lado a lado e exigia que o público caminhasse para acompanhar a cena.

de acordo com o espetáculo: se o público caminhasse de um lado para o outro, essa apresentação se chamaria “cenas múltiplas”, caso o público se fixasse e os atores caminhassem, o espetáculo se chamaria “cena simultânea”.

Esses espetáculos apresentados nas Igrejas eram denominados *Mistérios* e *Milagres*, mas haviam outras formas de representação, como é o caso das *Farsas* e *Moralidades*, que ocupavam outros espaços. As Farsas e Moralidades surgem já no último período da Idade Média e ganham as praças e as ruas das cidades, dando a essas encenações um caráter didático, uma vez que elas possuíam como objetivo a materialização da palavra cristã, através da comoção ou atemorização. Uma observação válida a se fazer com relação ao teatro medieval é que, devido à forma como eram apresentados os dramas litúrgicos, isso proporcionava aos espectadores um tipo de subjetividade em que o imaginário sobrepunha o racional.

Chegando ao Renascimento, as ideias dos pensadores gregos e romanos renascem na Itália, pondo para fora de foco os pensamentos da igreja. Nesse momento, o teatro que acontecia dentro das igrejas passa agora a ocupar outro espaço, o do palácio, que, por sua vez, se torna a instituição central da cidade.

O teatro, como o mais público elemento da cidade medieval, foi absorvido e radicalmente alterado pelo desenvolvimento, primeiro na Itália e depois em todos os lugares da Renascença e na corte barroca. O palácio substituiu a catedral como centro da cidade e o príncipe tornou-se o foco da orientação social (CARLSON, 1993, p. 15).

Os príncipes da Renascença tentaram reviver, em seus períodos, a glória da civilização clássica através da descoberta das comédias de Plauto e Terence, e passaram a montar peças em espaços que eram baseados nas descrições de Vitruvius sobre as arquiteturas clássicas. Essas encenações eram feitas nos interiores dos palácios, onde os cenários eram feitos em perspectiva, criando ilusões de profundidades, volumes e magnitude.

Para isso contribuiu a recente invenção da perspectiva, que vem para revolucionar os critérios do cenário construído, permitindo criar ilusões de profundidade, volume e magnificência arquitetônica com o desenho, a pintura e o sombreamento realizados numa superfície plana; sem falar das facilidades que espontaneamente se criam para a mudança rápida de um cenário para outro (RATTO, 1999, p. 73).

Toda essa configuração espacial criada a partir dos cenários em perspectiva produziu uma outra forma de olhar a cena, primeiro porque se levou para o palco a tridimensionalidade e se recriou ali o que se via no dia a dia, e depois porque, para que se conseguisse visualizar o que estava no palco, era necessário que se observasse de maneira frontal – ou seja, o público só conseguiria enxergar a

tridimensionalidade criada se estivesse de frente para o palco. Isso mostra que esse olhar era guiado, o espectador não tinha a liberdade de ficar onde queria, pois se assim o fizesse, ele não alcançaria a proposta que estava sendo encenada.

As ideias de criação de um espaço teatral seguindo os escritos de Vitruvius, como é o caso do Teatro Olímpico de Vicenza, projetado por Palladio, que também possuía um pensamento humanista, representava, na verdade, uma visão da Academia: era um teatro da corte, onde a relação palco e plateia era praticamente inexistente. Para alguns teóricos, como Styan (1975) a atividade teatral morreu quando deixou as praças para ir para dentro dos teatros, já que se distanciou do seu principal objetivo, a relação com o outro.

E, por falar em rua, não podemos deixar de falar do papel da Commedia dell'arte na ocupação da rua durante o período do Renascimento. A Commedia dell'arte foi uma vertente popular do teatro renascentista baseada nas pantomimas, encenadas por grupos itinerantes, cujos palcos eram pequenas plataformas levantadas em meio às praças, mercados e até salões da nobreza, quando eram convocados. Era uma atividade bastante atacada pelas leis municipais, pois possuía como lema a liberdade. Segundo Styan:

As condições básicas de operação da Commedia podem ser resumidas em uma só palavra: liberdade. Era muito atacada por leis municipais, como em Bologna, onde mulheres, homens jovens, crianças, padres e monges eram proibidos de assistir as encenações, mas era itinerante, adaptável a qualquer audiência, flexível em qualquer forma, levemente ilegítima e livre para crescer (STYAN, 1975 apud DANCKWARD, 2001, p.114).

O público era convocado a aquela experiência, onde nada era dado ou maquiado com ilusões de perspectiva, fato este que interessou aos círculos mais eruditos da época – tanto que algumas companhias passaram a serem aceitas pelos nobres e ocuparam o espaço do Teatro Olímpico de Vicenza.

Acredito que essa incorporação da Commedia dell'arte pelos edifícios teatrais trouxe uma perda para ela, pois, ao adentrar esses espaços, a Commedia perde contato com sua principal plateia e com sua liberdade. Afinal, sua maior importância, pelo que se vê, para a história do teatro mundial, foi justamente estabelecer um espaço teatral a partir da relação viva entre palco e plateia. É bom ressaltar que essa relação do palco e plateia da Commedia influenciou o Teatro Elisabetano, a Comédie Française e também os espetáculos de teatro de rua que vemos hoje.

No período do Renascimento, o teatro, enquanto espaço físico, passará por inúmeras experiências, desde as salas de ténis na França, adaptadas para a encenação, até o Teatro Elisabetano e o palco italiano.

No final do século XIX, veremos inovações na caixa cênica, ou seja, no espaço teatral, com as grandes ideias de Adolf Appia e Gordon Graig, os precursores do movimento moderno, o período do avanço tecnológico. Esses cenógrafos e artistas idealizaram, e chegaram a colocar em prática, a ideia de um espaço teatral com maior interação do espectador, através do palco plano e de uma cenografia sem tantos objetos “decorativos”, mas com cenários simbólicos que sugerem o senso do lugar, que segundo eles, partiria da imaginação do espectador. Com Appia e Craig, o espaço teatral era um lugar simbólico, o palco sugeria o que a mente do espectador propunha.

Esse avanço tecnológico que a sociedade estava vivenciando atingiu cada vez mais o lugar do teatro. No início do XX, surge uma avalanche de projetos arquitetônicos voltados para teatro, sempre com o objetivo de construir o espaço ideal para a encenação. A exaltação tecnológica crescente influencia na busca por mecanismos cênicos inovadores e espaços que caibam produções mais complexas. Um desses projetos é o Teatro Total, projetado por Walter Gropius em 1927, que tentava atender à ideia de um teatro de ação, uma espécie de palco biomecânico.

O projeto de Gropius era o de um espaço teatral tridimensional, com possibilidade de projeções nas telas. O palco se movia e isso possibilitava que o público circundasse ou fosse circundado pela ação. Para esse projeto, ele teve orientações de Meyerhold, uma vez que este acreditava que o espaço teatral deveria ter responsabilidade com o rito, mas que, sobretudo, deveria conservar uma noção de relação palco-plateia. Afinal, para ele o “palco deve ser usado como foro político ou como simulador de uma experiência social profunda” (MEYERHOLD apud LIMA, 2020, p.59).

Uma questão precisa ser levantada após esse aporte histórico sobre o espaço teatral: é que tudo o que se conhece e tem-se de acesso, até hoje, é uma visão ocidental e europeia sobre o teatro e o espaço. Poucos são os registros a respeito do que se é entendido em relação à temática do espaço teatral e, por isso que essa pesquisa tomou esse caminho de trazer a visão eurocêntrica do tema, por ter poucos estudos, mas também para servir de reflexão para nós pesquisadores e futuros pesquisadores da área. Afinal, o teatro está para além da Europa.

4.3. O espaço urbano e o espaço teatral.

Figura 11- Outros passos, outros espaços.



Fonte: Acervo Pessoal, 2019.

*“O teatro é espaço”
- Anne Ubersfeld*

Para muitos, o teatro é o texto e o ator; para Ubersfeld, o teatro é espaço. Compartilhando desse entendimento e da necessidade de se tirar o protagonismo do texto/ator, este subcapítulo trará a compreensão da importância do espaço para o teatro, entendendo o espaço urbano como possibilidade de espaço teatral, além de entender que a cidade já é uma obra de arte e, portanto, lugar potente para realizações artísticas.

Giulio Argan, no livro “História da Arte como história da cidade” (1998), indica que a ideia de uma cidade ideal surge, mesmo que em hipótese, na Renascença – a cidade sendo concebida como uma própria obra de arte. Não é à toa que vemos arquiteturas com trabalhos extremamente estéticos, urbanização de ruas e praças sempre pensando nessa estética do belo e do perfeito: há uma cidade ideal dentro da cidade real. Trazendo do macro para o micro, e pensando na cidade de Belém, já que é o espaço que esse trabalho analisa, há, sim, uma cidade ideal e bela dentro da cidade real e muitas vezes desorganizada de Belém. O próprio bairro da Cidade Velha seria essa idealização de uma metrópole europeia dentro da Amazônia,

principalmente se formos pensar que a sua ocupação se deu justamente em 1612, período da Renascença, e que todas as construções foram idealizadas e concretizadas com essa perspectiva – e que, hoje, essa cidade ideal é revitalizada/restaurada e transformada em cidade-espetáculo.

Mas o que não vemos é que essa cidade ideal, ou cidade-espetáculo, é desagregadora, uma vez que o Estado investe em empreendimentos culturais, museus, galerias, tornando esse lugar um produto mercadológico e, com isso, excluindo uma outra parcela da população e reafirmando a visão colonizadora, como diz Sanchez:

Efetivamente tal projeto vem sendo adotado por diversos governos locais das mais diversas orientações políticas e pode-se afirmar que se afirmando como modelos da reestruturação em sua face atual, estão em vias de canonização urbanísticas. Porém na perspectiva crítica, são lidos como instrumentos que afirmam ostensivamente a colonização urbano-cultural pelo reino da mercadoria: inscrevem no espaço com uma morfologia específica, espetacularizada, para vender a cidade (SANCHÉZ, 2004, p. 25).

Desde a ocupação dos portugueses, a cidade de Mairi, nome originário da cidade de Belém, até os dias atuais, o pensar a cidade vem sendo feito dentro da ideia do embelezamento e da exclusão daqueles que não se adequam a esse lugar – nisso a pluralidade social vai se tornando invisível ou sendo vista somente nos lugares subalternos ou exóticos.

É urgente pensar a cidade para além do espaço geográfico ou dos limites das suas ruas, becos, construções. As cidades são, além disso tudo, palco de histórias, memórias e pluralidades, e são as diversidades de histórias que irão construir e reconstruir esse espaço. Quando paramos e nos atentamos para o lugar em que vivemos, enxergamos a vida com amplitude, enxergamos as belezas e mazelas, e, mais, enxergamos os porquês.

A cidade se constrói a partir das relações sociais – e isso já foi afirmado por Milton Santos (1996) –, da mesma forma que a configuração espacial das cidades se dá pelos poderes hegemônicos. Em se tratando de Brasil, vamos perceber isso pelo próprio processo de colonização, que, de certa forma, perdura até os dias atuais, com suas trajetórias de igrejas e casarios. Questionar que espaços são esses que vivenciamos hoje é um dos primeiros passos para construir esses outros espaços que queremos nas cidades e pensar quais passos foram interrompidos para a construção atual dessa cidade.

As cidades são o que são hoje devido ao posicionamento de uma supremacia, devido aos

(...)agentes do poder hegemônico que vem se inserindo nas estruturas e infraestruturas dos espaços e das vidas contemporâneas para criar nelas e com elas espaços-tempo condizentes com o projeto capitalista de vida (SANTOS, 1996, p. 25).

Ao contrário do que parece, a cidade, apesar de se configurar a partir das relações sociais, se configura em cima das relações de poder. O ser humano elabora e elaborou diversas maneiras para ocupar o espaço urbano, sempre dialogando com o projeto político social e econômico de cada época.

As cidades são formações oriundas de diversidades, muitas das vezes visíveis, mas muitas também invisíveis – o que as limita em fronteiras são as forças simbólicas do poder do sistema, no qual a sociedade está imersa, e que, através de uma força, organiza a forma do espaço. Pensando em Brasil, e mais especificamente em Belém, a forma como essa(s) cidade(s) se configuram condiz exclusivamente com a colonização europeia. A Europa, quando desembarcou neste local, trouxe em suas malas um modelo de cidade e aqui o impôs, excluindo toda e qualquer diversidade existente.

A “ocupação colonial” em si era uma questão de apreensão, demarcação e afirmação do controle físico e geográfico - inscrever sobre o terreno um novo conjunto de relações sociais e espaciais. Essa inscrição (territorialização) foi, enfim, equivalente à produção de fronteiras e hierarquias, zonas e enclaves; a classificação das pessoas de acordo com diferentes categorias; extração de recursos, e, finalmente, a produção de uma ampla reserva de imaginários culturais. Esses imaginários deram sentido à instituição de direitos diferentes, para diferentes categorias de pessoas, para fins diferentes no interior de um mesmo espaço (MBEMBE, 2016, p. 135).

A Europa vinha em um processo de modernização quando a corte portuguesa se instalou no Brasil (1808), e será esse molde que se instalará aqui. No processo histórico, teremos o fim da escravidão em 1888. Os negros, assim como os ameríndios, não são bem quistos nesse espaço social, criando nas cidades a manutenção do distanciamento social, cultural e simbólico dos povos. Resumindo, o que vai acontecer na cidade brasileira com o fim da escravidão será a vinda dos negros para o espaço urbano. Mas, uma vez que aqui estão, sem o apoio Estado, são obrigados a ir para regiões distantes do centro urbano. Com isso se constrói uma urbanização que manterá a desigualdade, já que não serão implantadas políticas públicas sérias que reposicionem os negros na sociedade.

(...) mesmo com o fim da escravidão com o começo do desenvolvimento da modernidade no Brasil, toda uma lista de distinções, entre as vidas europeias e as de descendência ameríndia e/ou africana, continuaram a constituir o campo simbólico e social da nação. Nesta mesma perspectiva, as cidades foram criadas e desenvolvidas, desde o começo da urbanização brasileira seguindo a lógica da manutenção da abissal distância social, cultural e simbólica dos povos. Deste modo, as classes dominantes (burguesia europeia e patriarcalismo colonial) puderam continuar o processo de dominação sobre as vidas historicamente inferiorizadas (negros, índios e mestiços) (BRUNO, 2020, p. 40).

Quando Milton Santos diz que “um conjunto de meios instrumentais e sociais, com os quais o homem realiza a sua vida, produz e, ao mesmo tempo, cria espaço” (SANTOS, 1996, p. 25), ele afirma que o espaço é formado pela diversidade e pelos fluxos que atravessam e são atravessados. Esses fluxos aparecem em diversas ordens e formas, mas são os fluxos soltos que a sociedade teme, pois são fluxos não decodificados, ou seja, fluxos que não podem ser controlados. E é no cotidiano, a quinta dimensão do espaço, que o Estado cria mecanismos para evitar esses fluxos e, com isso, afastar a possibilidade de diversidade e também de guiar, controlar o caminhar na urbe.

Junta-se a isto também a rostidade produzida pela especulação imobiliária e pela política. Todas essas formas de organização do espaço produzem um modo de percepção que incide diretamente sobre a vida social dos habitantes e dos visitantes das cidades (BRUNO, 2020, p. 52).

O rompimento com esse caminho guiado pelo poder deve ser instaurado na vivência, e uma forma de fazer isso acontecer é através da arte urbana, uma vez que ela age na cidade como uma desterritorialização do espaço e permite que os fluxos aconteçam – ela “produz seu efeito berrante por incomodar a paisagem do visível cotidiano” (BRUNO, 2020, p. 64). Ela permite, ainda, que possam vir à tona as outras vivências, histórias, realidades e, por isso, ela incomoda tanto: porque a arte, mais que tudo, é a criação de um mundo possível, junto dos levantes, das manifestações, das reflexões. A arte permite o desmontar de uma vida.

Costumamos enxergar nos corpos as rugas do tempo, as marcas históricas de nossas vivências. No espaço, isso também acontece, tanto que Santos (1996) nomeia “rugosidade” tudo o que fica do passado, como formas, espaços construídos e também as heranças socioterritoriais ou sociogeográficas, que são marcas isoladas ou em conjuntos deixadas no lugar e que trazem do passado os restos das divisões do trabalho.

Em cada lugar, pois, o tempo atual se defronta com o tempo passado, cristalizado em formas... – O meio ambiente construído constitui um patrimônio que não se pode deixar de levar em conta, já que tem um papel na localização dos eventos atuais. Desse modo, o meio ambiente construído se contrapõe aos dados puramente sociais da divisão do trabalho. Esses conjuntos de formas ali estão à espera, prontos para eventualmente exercer suas funções, ainda que limitada por sua própria estrutura (SANTOS, 1996, p.92).

Considerando que o lugar é composto pelas rugosidades e também é o conjunto de possibilidades, o evento será, portanto, o meio para que essas possibilidades aconteçam e se apresentem; os eventos são instantes do tempo que acontecem em um ponto do espaço. Lefebvre (1958) nomeia essa série de instantes de “momento”, que para ele são tentativas que visam a realização total de possibilidades.

A possibilidade se oferece; descobre-se; é determinada, conseqüentemente limitada e parcial. Querer vivê-la como totalidade significa, de fato, esgotá-la e preenchê-la ao mesmo tempo. O momento se pretende livremente total, ele se esgota enquanto vivido. Toda realização como totalidade implica uma ação constitutiva, um ato inaugural. Esse ato simultaneamente cria um sentido e o libera. Sobre o fundo incerto e transitório da cotidianidade, ele impõe uma estruturação. Assim, a cotidianidade que aparecia como 'real' (sólida e certa), revela -se incerta e transitória (Lefebvre, 1958, p. 348).

Os eventos, ou momentos, são partes integrante dos instantes, ou seja, a cada instante, um evento acontece. É primordial entender que os eventos: 1) são sempre presentes; 2) não se repetem, portanto, são efêmeros; 3) quando emergem, eles estão propondo uma nova história; e 4) podem ser causas naturais, históricas ou sociais. Os eventos transformam as coisas, dão novas características a elas, mudam olhares, identidades. Segundo Brunhes, citado por Santos, “o espaço geográfico permanece o mesmo, porém os que habitam este lugar sofrem modificações” (BRUNHES, 1962 apud SANTOS, 2001, p.95) e, a partir dessas modificações no ser, uma nova história, uma nova geografia se fará presente, juntamente ao novo saber.

Se pensarmos no evento enquanto um evento social, já que estamos tratando de arte urbana, esse evento só poderá trazer esse passado à superfície se ele atingir uma profundidade que atacará o simbólico e o sensível daquele que observa. Olhando as cidades e enxergando que há nelas uma modernização e, também, uma passagem do tempo que modifica a paisagem, se torna difícil enxergar o passado e as outras histórias que circundam ou circundarão o lugar, já que este sofreu uma grande transformação. Enxergar esses outros passados só se torna possível através do olhar livre de automatismo e regras, que, como Pesavento diz, “é um olhar sensível e por

um processo que implica a ensinar a pensar” (PESAVENTO, 2005, p.13). Em outras palavras, é só através da imaginação que será possível reencontrar esse tempo.

Recuperar a cidade do passado implica, de uma certa forma, não apenas registrar lembranças, relatar fatos, celebrar personagens, reconstruir, reabilitar ou restaurar prédios, preservar materialmente espaços significativos do contexto urbano. Todo traço do passado pode ser datado através do conhecimento científico, ou classificado segundo um estilo preciso, mas o resgate do passado implica em ir além desta instância, para os domínios do simbólico e da sensível, ao encontro da carga de significados que esta cidade abrigou em um outro tempo. Ao salvaguardar a cidade do passado, importa, sobretudo, fixar imagens e discursos que possam conferir uma certa identidade urbana, um conjunto de sentidos e de formas de reconhecimento que a individualizem na história (PESAVENTO, 2005, p.11).

Como atrair esse olhar da imaginação para observar a cidade? É nesse ponto que passo a acreditar na importância da arte urbana, de que ela esteja cada vez mais presente nas cidades, pois, uma vez que a percebemos como desmontadora da vida cotidiana, enxergamos ali um tapete de possibilidades. Será nesse evento, o ato do espectador encontrando a arte, que surgirão as novas histórias, ideias, formas e memórias.

Na perspectiva de compreender a relação do espaço urbano com o teatro, Evelyn Furquim Werneck Lima (2018) aponta que o espaço público é normalmente organizado como um lugar para se ver e que o teatro é o reflexo dessa vida social. De fato, isso tudo tem sentido: as cidades são, em especial na modernidade, organizadas para uma certa visualização, muita das vezes uma observação tendenciosa, e o teatro realmente reflete a vida nos palcos – por isso, a importância de ele ocupar essa cidade que tem olhar um parcial.

Tanto o teatro quanto o espaço urbano são lugares da representação, da reunião, e das trocas entre atores e espectadores, entre o drama e o lugar da cena. [...] Há muito que a cidade tem propiciado ao teatro, à dança e a todo o tipo de performance, cenários e espaços significativos de inúmeras possibilidades. A história do espetáculo é rica em períodos nos quais o teatro sai do edifício teatral e vai para as praças públicas ou para “lugares” de intenso simbolismo (LIMA, 2014, p. 114).

As cidades vão emprestar muito delas para o teatro, seja como um personagem ou como dramaturgia, e isso foi possível ver ao longo da história do teatro. Carlson (2012), no texto “A cidade como teatro”, traz essa informação da ocupação da rua pelo teatro na própria idade média. Muito disso acontece porque não havia um edifício específico para a encenação e eram as ruas e praças que serviam como personagem para tal. Já no século XX, essa ocupação da rua pelo teatro

reacende à medida que os grupos de teatro político enxergam na rua o símbolo da liberdade – já que ali era possível fugir dos ritos sociais que a burguesia impunha (ou impõe). Mas havia um outro motivo também no cerne da questão, que era o fato do edifício teatral representar a indústria cultural, ou seja, era um símbolo do capitalismo e, para tais artistas, a arte deveria atuar de forma a romper com esses sistemas (comungo das mesmas ideias). Ao utilizar as ruas para as encenações, o teatro possibilitaria uma fissura na indústria e na burguesia.

A ausência de uma estrutura teatral específica entre o repertório de objetos arquitetônicos nas cidades medievais, de maneira alguma significa que a situação física da encenação teatral dentro da cidade era destituída de significado simbólico. Ao contrário, a situação que permitia aos que produziam as encenações localizá-las em qualquer lugar que lhes fosse mais conveniente significava que o teatro poderia usar em seu benefício próprio as conotações já existentes de outros espaços tanto neles mesmos quanto em relação a sua disposição dentro da cidade; o que de fato ocorria consistentemente. Tal dinâmica era particularmente favorável à visão de mundo medieval, que se encantava pela descoberta de correspondências e pela construção de ricas estruturas simbólicas, por meio do relacionamento de diversos sistemas sógnicos uns com os outros (CARLSON, 2012, p.4),

Foi justamente nesse ponto que esta pesquisa nasceu, ao entender que o teatro na cidade pode, e até deve, usar as sugestões que a própria cidade lhe oferece, e que isso propicia um outro relacionamento com o espaço, possibilitando aquelas mudanças ditas anteriormente, como as ideias, as memórias e as formas.

Anne Ubersfeld, em *“Lire le theatre”*, define que “teatro é espaço”:

Espaço secular. Espaço dedicado. Espaço liberado de restrições da vida. Espaço de festa, digamos assim. Mas não, não só, claro. Espaço onde os humanos se dividem, onde alguns se mostram para outros. E não importa se ambos são iguais ou diferentes e eles o momento teatral, existem observadores e olhares (UBERSFELD, 1996, p. 49).

A noção de espaço abordada por Ubersfeld (1996) nos permite compreender que o teatro é espaço justamente por construir esse espaço através do encontro de quem faz e quem observa, por construir o lugar a partir de histórias e com histórias, e, por último, por criar um lugar de memórias.

O espaço teatral que a autora apresenta é dado pela relação dele com toda a cidade, desde um edifício teatral até a rua. Esse espaço só passa a existir porque existe alguém que se mostra e alguém que vê, é isso que torna qualquer lugar em um espaço teatral. Quando temos o edifício teatral, essa configuração fica mais clara e explícita, já que as demarcações das áreas são visíveis – há o palco, a plateia, a coxia; quando falamos de rua ou um espaço não-convencional, isso tende a ficar mais

embaçado de compreender – mas se partimos da premissa de que o espaço teatral será sempre aquele onde acontece a cena, essa configuração espacial ficará mais bem compreendida.

O espaço teatral em seu sentido mais amplo não tem determinação precisa. É necessário e suficiente, para que haja espaço teatral, que há homens unidos pela função do olhar: contempladores e assistiu. É aí que reside a maior dificuldade de qualquer semiótica de espaço teatral: o espaço não pode ser entendido como uma forma vazia, como o espaço geométrico euclidiano tridimensional, mas como todos os signos da representação na medida em que mantêm têm uma relação espacial; o espaço é definido por essa mesma relação. (UBERSFELD, 1996, p.55)

O espaço teatral será o lugar da atividade, o lugar “onde os corpos evoluem”, o lugar onde o ser humano se relaciona com o outro: um lugar dialético, portanto, e pouco irá importar as categorias daqueles que ali estão. O espaço teatral é um espaço dentro da cidade, mesmo que este seja o espaço da rua.

O teatro no espaço da cidade funciona a partir de sobreposições de olhares e falas, logo, é uma linguagem expansiva, sem restrições, sem limitações e na qual existem inúmeras possibilidades do acontecer – e, nisso, é bom compreender que há alguns elementos para esse pensar a cidade como espaço teatral.

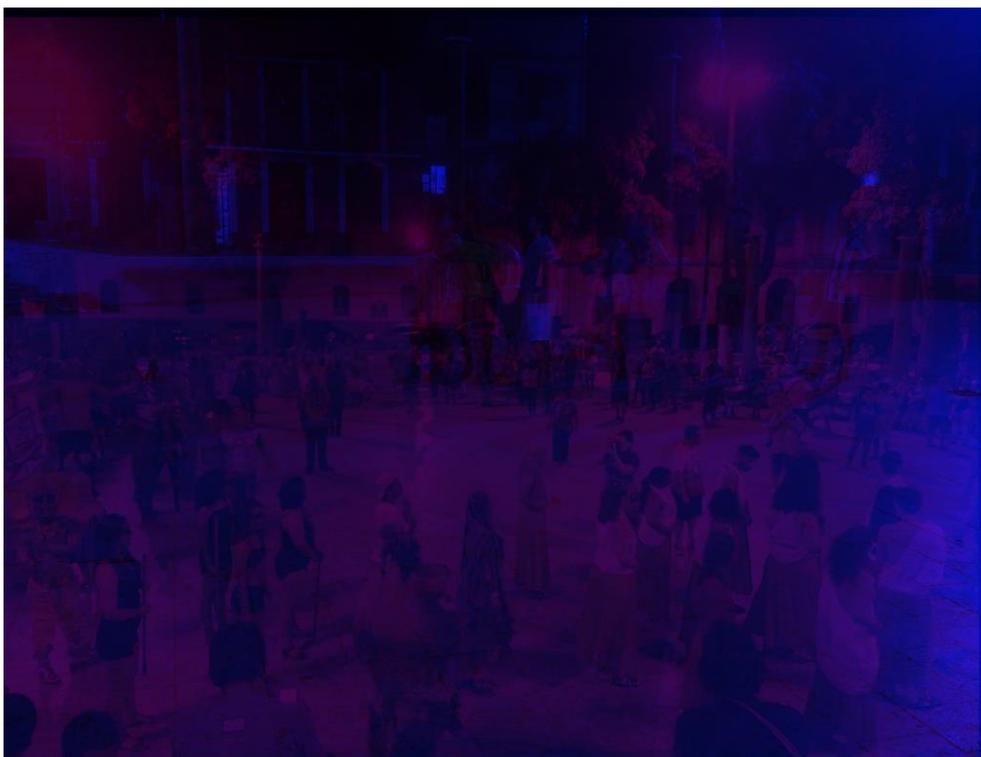
O primeiro desses elementos é olhar a cidade como texto, é ler a cidade – não apenas como um espaço físico-social-arquitetônico, mas também ler as entrelinhas que perpassam aquele lugar. E lê-la nos permite também o entendimento de que estaríamos nos lendo a nós mesmos, uma vez que fazemos parte dela. Assim, toda forma de teatro que está na cidade modifica o texto desta. A cidade como dramaturgia possibilita uma relação poética do ser com a cidade, pensando que sempre que estamos no ambiente, a gente a modifica e vice-versa, construindo ou deformando.

Outro elemento importante nessa relação da cidade como espaço teatral são os fluxos que permeiam e as imagens que surgem, pensar em como são essas movimentações e quais imagens esse lugar produz para o artista e para o transeunte – principalmente se formos levar em conta que os trânsitos na cidade são inteiramente guiados e que as imagens que se apresentam levam a uma vida ordenada. Por outro lado, a invasão do teatro, termo utilizado por André Carreira (2019), vai atuar exatamente na ruptura desses fluxos ordenados, agindo como um ato político e artístico. O teatro no espaço urbano está ocupando um espaço hostil; ocupação essa que permite o encontro de pequenos grupos no mesmo espaço-tempo, e a troca de experiências entre eles. Tudo de maneira efêmera, mas grandiosa.

É necessário pensar a importância dessa ocupação do teatro no espaço da cidade. Se voltarmos os olhos para o objeto central desta pesquisa, que é o bairro da Cidade Velha, essa ocupação vai possibilitar uma reconfiguração do lugar. No dia-a-dia, essas ruas são lugares de intenso trânsito de automóveis e pessoas, sendo muitos turistas e trabalhadores. É também um espaço de grande trânsito de ribeirinhos, uma vez que há na região um porto fluvial.

Quando começa a semana do Auto do Círio, a região da praça do Carmo, local onde se inicia o cortejo, se divide entre moradores do beco, os fiéis que vão à missa e nós, artistas. Sons e cores a mais adentram esse lugar, a relação fazer e olhar já começa a existir nesse momento, instante em que pais e crianças que estão se divertindo na praça começam a ficar atentos às diferentes movimentações. O processo de experiência está se iniciando.

Figura 12- Cidade e Teatro.



Fonte: Acervo Pessoal, 2019.

No centro da praça uma fila de meninos

E uma bola

Minutos depois um círculo

E figurinos

Algum aspecto a respeito dessa ocupação da cidade pelo teatro deve ser levado em consideração, como por exemplo que esse teatro está ali não apenas para a contação de uma história, mas também para pensar que ali é um espaço de grandes disputas – uma disputa, antes de tudo, pelo direito à cidade, pelo direito de poder vivê-la. Porém essa disputa pode ser de modo poético e com a apresentação de elementos contraditórios, na medida que essa inserção faz enxergar que ao nos inscrevermos na cidade, ela também se inscreve em nós. O teatro na cidade é com os outros e não para os outros.

Em contradição com essa forma de fazer artístico nas ruas, vemos hoje, em especial nas grandes cidades, uma teatralização no espaço público que é feita pelas grandes corporações com o intuito de promover, muitas vezes, o turismo na região – através das restaurações e revitalizações dos espaços que a muito estavam abandonados. A iniciativa privada, junto à pública, investe no lugar e o transforma, e, como apelo social e cultural, inserem atividades artísticas, como o teatro. Atividade que é permitida, uma vez que está institucionalizada.

Essa dualidade entre realidade e representação, que constitui em si mesma a essência do teatro, está cada vez mais presente no marketing urbano e transforma as cidades constantemente, inserindo nelas pequenos fragmentos de cena. O caso extremo desta “teatralização comercial”, alavancada pela indústria do turismo, pode ser encontrado nos grandes parques temáticos ou na reconstrução fiel de monumentos históricos destruídos (LIMA, 2018, p.117).

No pós-guerra, a arte contemporânea passa a utilizar os espaços urbanos dialogando entre arte e arquitetura. Dentro dessa abordagem, Lima (2016) nos apresenta o conceito de *site specificity*, que se define como a atividade artística que se apresenta fora do local consagrado: é a ação que ocorre em outros espaços mais acessíveis da população. Por essa razão, esses trabalhos possuem em sua concepção um teor político e social.

Site specific trata de uma arte fisicamente acessível, que altera a paisagem circundante de modo permanente ou temporário. Pela intervenção no espaço urbano, estas práticas investigam em primeiro lugar as relações entre a paisagem construída (a arquitetura e as suas dinâmicas sociais), as instituições artísticas ou de outra natureza e a prática artística. É possível afirmar ainda que estas obras remetem à noção de arte pública, que designa, em seu sentido corrente, a arte realizada fora dos espaços tradicionalmente dedicados a ela e pretensamente elitizados. (LIMA, 2016, p.137)

Diante disso, fica compreendido que essas atividades fora do espaço institucionalizado ganham a noção de arte pública e que, no caso no teatro, nos faz pensar a relação do espaço teatral com a cidade, a relação direta com a vida e

cotidiano – pensamento sugerido por Ubersfeld (2016), quando afirma que o espaço teatral é o espaço da relação humana.

Partindo dessas abordagens, de que o espaço teatral é o espaço das relações e de que o teatro dentro do espaço público, que é a cidade, possibilita o viés político e social, entende-se que sua inserção na cidade nos faz lê-la e, nessa leitura, pressupomos que o teatro na cidade irá implicar na habitação. Habitação não no sentido estrito, mas uma na qual criamos a ação artística a partir das sensações que essa cidade produz em nós. A cidade é a *ágora*, ela é o local dos conflitos e da multiplicidade e, por isso, é ou deve ser o espaço da discussão.

O teatro na cidade desacomoda o olhar de quem a habita e isso inclui os artistas. Compreendendo que a cidade é porosa, afirmação feita por Santos, já que permite que tudo lhe atravesse, lhe penetre, nessa condição, portanto, a cidade também é múltiplos focos, teoria defendida por Richard Schechner (2006). Ele afirma que a cena ambiental não tem como ser centrada exclusivamente nela, pois há diversos acontecimentos em seu entorno e que isso contribui para a atuação e para fruição.

Além dessas possibilidades apontadas sobre o fazer teatral no espaço da cidade, é necessário pontuar mais alguns elementos, como o risco, o controle e o conflito. O risco de que se fala não é apenas o risco pela violência que os grandes centros vivem, mas o risco no fato de que o artista poderá ser levado ao seu limite, uma vez que não se tem o controle total – e isso produz, em quem observa, uma desorganização do olhar. Já o controle e a cisão são elementos que estão juntos, na medida em que pensamos a cidade como um lugar de controles e de repreensão, e o artista do teatro, apesar de poder ter o controle da cena, atuará, ainda assim, nesse espaço conflitante, ou seja, plausível de não controle.

Esse conflito que o teatro provoca na cidade me faz lembrar um trecho da canção “Da lama ao caos”, de autoria de Chico Science, em que diz “Que eu desorganizando posso me organizar”. Junto a isso, tem-se o posicionamento de Amir Haddad, quando diz: “não é a ordem do mundo que organiza a arte, mas sim a desordem da arte que reorganiza o mundo” (HADDAD, 2016, p.5). Será com essa desorganização artística que se possibilitará a nossa organização interior, a organização de cada ser e, conseqüentemente, do espaço social, geográfico e ambiental.

Segundo Haddad (2016), é a transgressão que possibilita a evolução. A ordem pública estabelecida nas cidades, através das leis e dos agentes de segurança,

controlando a vida social e assegurando esse valor, estará atenta a tudo que cause desordem – principalmente no que se trata da arte pública, pois essa desordem que a arte permite possibilitará ao cidadão a sua ordem interior.

As artes públicas têm esta função desde a mais remota ancestralidade o seu humano. Arte, medicina, religião, tudo junto ajudou nossos antepassados a avançarem. Nas sociedades modernas, este papel e esta função forma modificando e desaparecendo por completo, ficando as artes restritas aos espaços fechados e aos que a eles têm acesso (HADDAD,2016, p. 05).

Fundamentada por tais conceitos e observações, a arte, seja qual for – no caso falamos de teatro –, precisa estar, também, fora dos espaços fechados. Ela precisa se abrigar nos espaços públicos e acessíveis, pois tem o poder estético e pedagógico de mudar a ordem pública e de resgatar dos solos, das paredes, dos nomes, as outras histórias que foram soterradas, afogadas e apagadas da história. Novos espaços são possíveis de serem construídos como os novos passos.

5 - “A magia divina da alma abre caminhos”

Este capítulo está sendo escrito dois anos após o último “Auto do Círio” vivido intensamente na cidade. Contextualizando o fato, estamos vivendo uma pandemia de SARS-Cov-2²⁵ há mais ou menos um ano e sete meses. Durante esse período, grandes eventos e aglomerações estão sendo proibidos para evitar a aceleração da contaminação; alguns respeitam as orientações dos órgãos de saúde, outros nem tanto, mas o fato é que esse vírus já matou mais de 603 mil pessoas somente no Brasil – e, com isso, as grandes festas populares do país tiveram que ser suspensas. O Auto do Círio, assim como o Círio de Nazaré, foi suspenso, acontecendo somente de forma virtual.

O Auto do Círio, em 2020 e 2021, mudou de lugar, deixou as ruas e ocupou as telas de celulares e computadores. Essa foi a forma que os organizadores do evento encontraram para manter a tradição. A ocupação nesse lugar virtual entra em embate com o que vem sendo discutido ao longo desta pesquisa e, por isso, acredito ser importante falar sobre tal mudança – mesmo que de maneira superficial, uma vez que o foco da discussão é outra.

Percebe-se a necessidade de mantermos certas tradições e de nos adaptarmos a novas configurações, principalmente diante de tudo que estamos vivenciando. O Auto do Círio ter invadido as telas, além de possibilitar a apreciação, nos traz alguns questionamentos, como: a maneira difusa como essa participação e apreciação acontece, muito por conta de que, nesse modo telemático, a vivência está sendo guiada por uma lente. E por também pensarmos que o tempo real é esse que o online diz ser, embora nem sempre quem assiste esteja vendo a apresentação no mesmo horário que acontece. Mas, sobretudo, no espaço-tempo o compartilhamento desse lugar não é o mesmo, a presença não é a mesma – há, nessas relações virtuais, desvios e interferências que irão afetar toda a fruição e apreciação do evento. O mais importante de se falar, contudo, é que mesmo se dando dessa maneira, o evento ainda acontece e, em se tratando de Brasil – lugar que, hoje, criminaliza os artistas, os movimentos culturais e sociais –, essas ações continuarem a existir, mesmo com tanta adversidade, é de suma importância.

²⁵ **SARS-CoV-2** é um vírus da família dos coronavírus que, ao infectar humanos, causa uma doença chamada Covid-19. (<https://butantan.gov.br/covid/butantan-tira-duvida/tira-duvida-noticias/qual-a-diferenca-entre-sars-cov-2-e-covid-19-prevalencia-e-incidencia-sao-a-mesma-coisa-e-mortalidade-e-letalidade>)

“A magia divina da alma abre caminhos”: trecho que compõe a sinopse do Auto do Círio de 2019 me remete à presença, à magia de estarmos de corpo e alma em um encontro de culturas, crenças e saberes. Costumo pensar que o Auto do Círio é a ponta de uma pirâmide, não no sentido de ter maior importância, mas no de que talvez esse seja hoje a manifestação cultural paraense com maior visibilidade – e tal posição só é possível devido à base cultural existente na região, que mesmo com poucos investimentos resiste em se manter.

A cultura diz muito sobre o modo de vida de uma comunidade – palavra que se origina do latim *collore* e que significa cuidar, cultivar e crescer, elementos e signos que são compartilhados por membros da sociedade. Pensando na Amazônia, os signos que estarão presentes nessa cultura serão, na grande maioria, as encantarias, as crenças religiosas, a natureza; serão estes os elementos que irão habitar o imaginário das pessoas.

Raymond Williams (1979) discorre sobre o conceito de cultura e de como ele foi sendo alterado ao longo da história da humanidade. Para ele, associar cultura apenas à ideia de colheita é raso, uma vez que ela também está relacionada com as realidades sociais e antropológicas daquele lugar. Como afirma: “é impossível, portanto, realizar uma análise cultural séria sem chegarmos a uma consciência do próprio conceito: uma consciência que deve ser histórica” (WILLIAMS, 1979, p. 16). Ou seja, a cultura tem um papel social e, por isso, se torna de suma importância compreendê-la a partir dessa consciência histórica – e mais, entender que ela é também um “sistema de significações mediante o qual necessariamente (...) uma ordem social é comunicada, reproduzida, vivenciada e estudada” (WILLIAMS, 2011, p. 13).

Partindo da compreensão de que a cultura passa pela consciência histórica e que também “teve um papel crucial em definições de ‘artes’ e ‘humanidades’, a partir do primeiro sentido” (WILLIAMS, 1979, p. 23), possibilita a análise do Auto do Círio enquanto um catalisador de diversas culturas regionais, que, além de viabilizar a reconfiguração espacial, de memória, também trará holofotes para manifestações que permanecem invisíveis de alguma maneira.

Outro autor que também aborda o termo cultura e que me é mais próximo, pela condição regional, é Benedito Nunes, professor e filósofo paraense, um dos criadores da Faculdade de Filosofia do Pará e que também fundou, com sua esposa, a diretora teatral Maria Sylvia Nunes, a Escola de Teatro e Dança da UFPA. Ele aborda o termo a partir de uma separação em três níveis. Segundo Nunes, o conceito

cultura se divide assim: 1) Acepção individual; 2) Acepção social; 3) Acepção histórica. Assim se definem as três:

- 1- Acepção individual: é relativa ao indivíduo; o conceito cultural oscila entre crenças, ideias e valores junto àquilo de que ele se acha munido.
- 2- Acepção social: a cultura se sintetiza em herança transmitida de geração para geração.
- 3- Acepção histórica: cultura se caracteriza como forma intelectual, artística e moral de uma civilização que será construída ao longo da história.

Significando, ao mesmo tempo, para o indivíduo e para a sociedade, - na perspectiva convergente das ciências, letras, artes e técnicas que caracteriza a cultura geral – “cultivar, habitar, tomar conta, criar e preservar (NUNES, 1973, p. 24).

Justamente por isso, a cultura pode ser entendida como qualquer manifestação, sendo ela música, dança, literatura, teatro, tudo aquilo que o povo produz e de que participa e que carrega em si as marcas históricas, e que se sobressai no comportamento.

Falar em cultura muitas vezes nos faz esbarrar na dicotomia cultura erudita e cultura popular, em que a erudita estará associada à ideia de arte intelectual e sofisticada, que foi desenvolvida dentro da nobreza europeia e trazida para as colônias para serem tratadas como o padrão cultural a ser alcançado. Em contrapartida, a cultura popular tem sua construção inteiramente na comunidade, sempre ligada ao folclore, aos mitos, tendo como características a tradição oral, na qual os saberes são passados de geração em geração através das histórias, cantos, danças.

A cultura popular é vista por muitos como cultura subalterna, inferior, e quanto mais ao interior estiver, mais sem visibilidade e valorização ela será – o que pode ser observado na cultura amazônica, que muitos enxergam somente como exótica. Por isso, antes de adentrar o Auto do Círio, me vejo na responsabilidade de comentar sobre algumas manifestações populares que, de alguma forma, como já foi dito, são base para o Auto.

Tratando de Amazônia, o escritor paraense João Paes Loureiro (1995) reconhece que há dois espaços sociais tradicionais dessa cultura na região: a cultura urbana e a rural. A urbana se desenvolve nas cidades de grande e médio porte da região, que, segundo ele, propiciam “um ambiente de trocas simbólicas, guiadas pela rapidez do cotidiano das cidades” (LOUREIRO, 2015). Já a cultura rural é aquela que tem raízes nas comunidades ribeirinhas e trazem na sua tradição a preservação das

vivências indígenas e caboclas; sua transmissão, em grande parte, se dá pela oralidade.

Diante disso, as festas populares amazônicas são práticas culturais de populações urbanas e/ou ribeirinhas, com forte influência da cultura indígena, negra e europeia, principalmente se formos levar em conta que a igreja católica interveio fortemente nas culturas dos povos originários e que também transpuseram muitas festas de Portugal para cá. Grande parte dessas festas fazem referência a uma data do calendário festivo da Igreja Católica, como a festividade de São João Batista, que é comemorado no mês de junho e que, aqui na região, tem a inserção das quadrilhas juninas, do arrastão do boi e dos pássaros juninos.

5.1 - As Outras Manifestações

O Pará é rico, assim como muitos estados do Brasil, em manifestações culturais populares: temos as quadrilhas juninas, o arrastão do boi, os pássaros juninos, o çaire, marujada de Bragança, o carnaval, entre outras. E é possível identificar sempre as características regionais amazônicas, e suas crenças, nos seus enredos e elementos plásticos, bem como os elementos dessas outras manifestações são incorporadas no cortejo.

Figura 13- Marias e o pássaro



Fonte: Acervo Pessoal, 2019.

Do que se alimenta a cultura amazônica?

De rios, árvores

Bichos e gentes.

Aqui é a floresta que alimenta

Nosso imaginário.

A imagem “Marias e o pássaro” é simbólica para essa abordagem das outras manifestações e do Auto do Círio. Na imagem, as três atrizes representam Maria, mãe

de Jesus, e cada uma representa também as outras culturas presentes nessa comunidade local – como a cultura negra: uma das atrizes trazendo elementos do candomblé, a atriz central representando uma entidade da mata e a atriz da direita trazendo elementos da cultura indígena. Todas em cima de um carro alegórico, elemento que traça o caminho dos desfiles de carnavais. Em toda a estrutura do carro alegórico tem-se a forma de uma Arara Azul, pássaro que habita a floresta Amazônica e que está ameaçado de extinção. Aproveito que o carro alegórico se apresenta em forma de pássaro para falar um pouco sobre o Pássaro junino, que, assim como a arara, também tem sua vida ameaçada pela falta de incentivo.

5.1.1. O Pássaro Junino.

Os grupos folclóricos da região, em grande parte, têm sua origem nos autos jesuíticos que foram trazidos pela colonização portuguesa no Pará, junto às óperas que desembarcaram no período da *Belle Époque*²⁶, durante o *boom* da borracha. Nesse período, em particular, a cidade de Belém teve um amplo crescimento urbano, que refletiu na arquitetura da cidade e nas atividades de lazer. A ideia da *Belle Époque* era transformar Belém em uma Paris das Américas e, com isso, se importou para a cidade comportamentos, gostos e moldes parisienses. Um exemplo disso foi a reconfiguração espacial foi o Teatro da Paz, construído em 1878, especialmente para as apresentações de grandes espetáculos europeus, como as óperas, estilo este que influenciou os pássaros juninos.

Há várias especulações sobre o surgimento dos Pássaros juninos, segundo Refkalefsky (2001). Uma das teorias é que, devido à crise do ciclo da borracha, entre os anos de 1910 e 1920, e que repercutiu diretamente na economia da região, os grandes espetáculos que vinham da Europa foram suspensos e muitos daqueles que contribuíram com as óperas passaram a se inserir nas manifestações artísticas regionais.

Por um lado, os artistas populares da região, que no auge do período da borracha, se encontravam relegados a um segundo plano, encontraram com a crise, um público e um espaço para se manifestarem. Por outro, os artistas, músicos e escritores desempregados passam a aplicar seus conhecimentos junto ao povo e à elite, alternadamente (REFKALEFSKY, 2001, p. 40).

²⁶ A Belle Époque se caracteriza pela expressão do grande entusiasmo advindo do triunfo da sociedade capitalista nas últimas décadas do século XIX e primeiras do século XX, momento em que se notabilizaram as conquistas materiais e tecnológicas, ampliaram-se as redes de comercialização e foram incorporadas à dinâmica da economia internacional vastas áreas do globo antes isoladas (FOLLIS, Fransérgio.)

Existem registros de Pássaros Juninos datados desde 1901. Os pássaros atuam tanto em Belém como também nos municípios do interior do Estado, e esses espetáculos ocorrem tanto nos teatros como em praças e residências. Tiveram seu auge entre os anos de 1910 e 1950.

Os pássaros juninos são divididos em dois grupos, os cordões de pássaro e os melodramas-fantasia. Nos cordões de pássaro, os integrantes se colocam em meia lua no palco e permanecem ali durante toda a apresentação; a movimentação só acontece à medida que um personagem se dirige à frente do palco para falar seu texto e, logo após, retorna para a meia lua. Já o pássaro melodrama-fantasia, que tem o pássaro como tema central, narra a história da morte e ressurreição desta ave, passando também por questões que envolvem traição e vingança. É comumente chamada de Opereta cabocla. Paes Loureiro (2015) prefere chamá-la de Teatro Popular Musicado, pois, segundo ele, o espetáculo tem características que se aproximam mais do Teatro de Vaudeville, que ocorria nas ruas e periferias da França e que esteve presente na região no período da borracha. Outro motivo para essa outra denominação é que quando se fala em Opereta ou Ópera Popular cria-se um desnível e uma desvalorização, já que os investimentos são diferentes dos da Ópera.

Dar ao Pássaro Junino a definição de Teatro Popular musicado traz para ele a condição de único, de um gênero próprio que nasceu do povo, que é local. É considerado a maior criação brasileira de contribuição à época junina, pois grande parte das outras manifestações tem a estrutura trazida pelos colonizadores, enquanto o pássaro é genuinamente paraense.

A estrutura da dramatização do espetáculo se divide nas cenas carnavalescas (característica que também encontramos no Auto do Círio), que são as cenas que acontecem nas ruas e se caracterizam pela rica vestimenta dos personagens, e na cena dramática teatral, que é a própria encenação e as canções; a carga dramática da peça é invadida pela leveza e comicidade nos momentos em que entra a matutagem, representando os caboclos amazônicos. Os pássaros juninos constituem amplamente o imaginário amazônico, que possui sua origem na experiência da oralidade, ou seja, suas histórias fazem parte, de alguma maneira, das vivências reais dessas pessoas. Hoje, em um ambiente realista, contam com uma diversidade de seres e classes sociais que interagem entre si tendo como suporte a teatralidade para contar essas histórias. Vale lembrar que, tradicionalmente, os pássaros juninos eram acompanhados por uma orquestra, porém, hoje, a orquestra foi substituída pelas

trilhas sonoras gravadas; entre os ritmos mais usados, temos o cateretê, o forró, as músicas dos cancioneiros populares e as marchinhas de rua, que são cantadas pelo elenco nos momentos da entrada e da despedida do espetáculo.

Os integrantes dos pássaros juninos, em grande parcela, são pessoas de baixa renda, moradores das periferias da cidade e muitos oriundos dos municípios do interior do Estado. Hoje, não se sabe ao certo qual a quantidade de grupos de Pássaros Juninos atuantes no cenário cultural da região, mas sabe-se que o Pássaro Tem-Tem, que é o grupo mais velho, segue resistindo. O Tem-Tem é originário do distrito de Icoaracy, mas hoje tem sua sede no bairro do Guamá. O grupo conta com mais ou menos 60 brincantes, entre atores, músicos e bailarinos. Nesse misto é possível encontrar pessoas de todas idades, de crianças a idosos. É importante frisar que o grupo não possui apoio governamental nem patrocínios, todos os investimentos e gastos com os espetáculos são dinheiro dos próprios brincantes – o que demonstra o porquê dessa manifestação estar desaparecendo dos circuitos culturais. Manter o pássaro junino, assim como qualquer outra manifestação cultural regional, é o mesmo que manter a nossa identidade.

5.1.2. O Arraial do Pavulagem (O Arrastão do Boi Azul)

Falar do Arrastão do boi azul é tocar em um espaço da minha memória que se mantém bem vivo. Por mais de vinte anos vivi em Belém, minha infância, adolescência e parte da vida adulta foram vividas por lá – primeiro entre o sul do Estado e a capital e, depois, entre a capital e a região do salgado. Poucos sabem sobre a região Norte do país ou sobre a Amazônia. Muitos falam, mas, de fatos, poucos a conhecem. Aqui estudamos muito sobre as culturas, em especial a nossa. Faz parte da formação do nosso ser aprender sobre o carimbó, o lundu, as quadrilhas, o brega, as comidas ditas exóticas, e tudo isso eu aprendi nas escolas pelas quais passei. E nessa de conhecer sobre a nossa cultura, o arrastão do boi azul, junto ao círio, é a manifestação cultural popular de que mais participei como brincante e como espectadora.

O Arrastão do boi azul é uma das manifestações criadas pelo grupo Arraial do Pavulagem, que sai pelas ruas de Belém sempre aos domingos de junho e alguns de julho, sempre em alusão a quadra junina. Além do arrastão o boi, têm-se ainda o cordão do peixe-boi, que antecede o carnaval, e o arrastão do círio, que acontece no sábado, véspera do Círio de Nazaré.

O Arraial do Pavulagem é um grupo musical de Belém criado em 1986. É um grupo que tem como base a pesquisa etnográfica sobre a música de raiz do interior do estado, uma pesquisa que busca valorizar a cultura popular feita na Amazônia, utilizando-se de elementos simbólicos dos folguedos, religiosidades e do imaginário amazônida.

O grupo mantém um instituto, o Instituto Arraial do Pavulagem, com sede no centro histórico, onde são oferecidos oficinas, cursos, ações socioeducativas e culturais, sempre com a intenção de transmitir e fortalecer a cultura local. É a partir dessas oficinas que muitos brincantes surgem para compor os cortejos, tocando os instrumentos, participando das danças, usando as pernas de paus, desfilando e dançando pelas ruas.

O arrastão do boi, por exemplo, sai todo segundo domingo de junho. O cortejo se inicia na Praça Princesa Isabel, onde existe um pequeno porto, e, de lá, sai um barco trazendo o boi pavulagem e os convidados, boi malhadinho e boi orube, além do mastro de São João, em direção a escadinha do cais da Praça Pedro Teixeira, que fica ao lado da Estação das Docas. De lá, segue subindo a Avenida Presidente Vargas em direção à Praça da República, onde o mastro é fincado e permanece até o final da quadra junina.

Narro um desses momentos que estão na minha memória:

É domingo, manhã, um calor daqueles que só o Norte tem, pois é quente e úmido, mas tem uma brisa, afinal a baía do Guajará está ali na frente. Centenas de pessoas estão na beira do cais, com suas cervejas, chapéus, pernas de paus, instrumentos, rostos pintados. Todos aguardando o barco chegar. Eis que ele chega e traz o protagonista da festa.

O boi encontra seu batalhão, os brincantes e os espectadores. O cortejo inicia ao som dos instrumentos, muitos deles confeccionados de madeiras e outros materiais. Seguimos a avenida, pulando, cantando, dançando para lá e para cá em movimento que lembra o balançar do boi, levantamos os chapéus com as fitas coloridas e cantamos “Do Arraial que é do sol- Do Arraial que é da lua- Do povo na rua- Do meu guarnicê -Canta Vardé!”. Até que chegamos na praça e lá encontramos mais uma multidão esperando o mastro para ser fincado e o show da banda Arraial do Pavulagem iniciar. É o 2ºdomingo de junho de algum ano.

O arrastão do boi mobiliza muitas pessoas para o seu cortejo, inclusive a economia local, com os vendedores informais que passam a ter uma renda extra durante os dias de festa. Está se trata de uma das maiores manifestações de rua no espaço central da cidade – manifestação essa que surgiu justamente das inquietudes dos artistas músicos da banda, que percebiam a falta de acessibilidade do espaço urbano às manifestações populares.

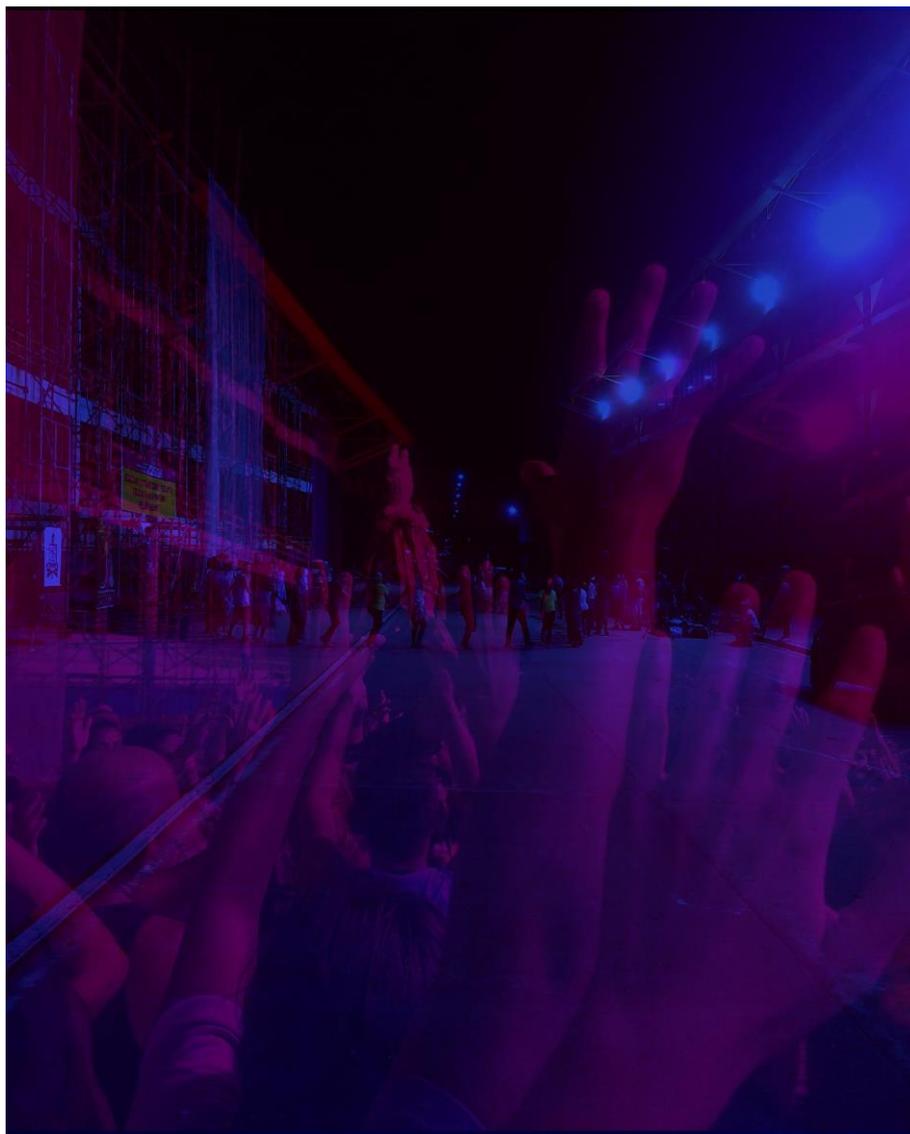
Cada um dos elementos, dos chapéus aos instrumentos, das músicas às danças, o corpo-brincante, que compõem o cortejo, trazem consigo a identidade local e, o mais importante: a valorização da cultura amazônica.

5.2. O Auto do Círio.

Chegamos ao objeto central da pesquisa, aquele que vai nos mostrar o porquê de ser considerado, nessa pesquisa, o causador dessa reconfiguração espacial e do surgimento das outras histórias.

Desembarco em Belém no dia 2 de outubro de 2019, à noite. Já faz doze anos que não moro na cidade. No dia seguinte, também à noite, sigo para o ensaio do Auto, que acontece na Aldeia Cabana, situada na Avenida Pedro Miranda. Os ensaios do Auto sempre se iniciam por lá nos primeiros dias. É lá que ensaiam a estrutura do cortejo, debatem o texto, decidem as paradas que têm nas estações

Figura 14- Aldeia Cabana



Fonte: Acervo Pessoal, 2019.

A Aldeia Cabana é um espaço cultural que foi construído ao longo da extensão da avenida Pedro Miranda, com arquibancadas e salas, inaugurado nos anos 2000 com a proposta de ser um espaço para desfiles de escolas de samba e grandes eventos, além ser um lugar para cursos, oficinas e palestras. Hoje, o espaço está passando por uma revitalização, já que ficou abandonado pelo poder público municipal. O bairro da Pedreira é um dos bairros sambistas da cidade. É conhecido como “Pedreira, bairro do samba e do amor”, título dado pela escritora e carnavalesca Eneida de Moraes, pois, segundo ela, a região pulsava arte e cultura de um jeito diferente das outras regiões da cidade, além de ser o local onde estão situadas diversas escolas de samba, como Império Pedreirense, os Acadêmicos da Pedreira, e os Piratas da batucada, que têm uma relação direta com o Auto – já que este possui

como umas das suas bases o carnaval. Os ensaios ali ocorreram por cinco dias, trazendo uma movimentação diferente para o bairro; primeiro, porque parte da avenida precisa ser fechada para que haja o ensaio e, segundo, por conta dos corpos extracotidianos que ocuparam parte do espaço e, de certa forma, chamam a atenção de quem mora ou passa pelo lugar. Além disso, os ensaios também levam, para aqueles que ali habitam, a oportunidade de presenciarem a montagem de um espetáculo e, quem sabe, de se integrarem. O teatro precisa se descentralizar.

Antes de me aprofundar mais sobre esses dias que antecedem o Auto do Círio e o próprio espetáculo e, de como isso modifica toda uma vivência espacial, precisamos conhecer essa iniciativa artística.

5.2.1 História do Auto do Círio

Como já foi dito, o Auto do Círio surge como uma proposta de homenagem a Nossa Senhora de Nazaré, através do teatro. Essa ideia nasceu em uma conversa entre o então reitor da UFPA, Marco Ximenes, a vice-reitora, a professora, historiadora e diretora teatral Zélia Amador de Deus, a professora e atriz Margareth Refkalefsky e o professor e carnavalesco Miguel Santa Brígida. Hoje, essa ideia está dentro da Universidade Federal do Pará como um projeto de extensão, estreitando a relação entre a academia e a comunidade local, um pequeno buraco no muro invisível que divide a universidade e seu redor.

A ideia, segundo os iniciadores do projeto, seria de usar o Círio de Nazaré como eixo dramático para o espetáculo. Segundo Santa Brígida (2015), a história do Auto possui dois marcos históricos, o primeiro em 1993 e o segundo em 1996.

O primeiro marco teve a participação direta do diretor teatral Amir Haddad²⁷, como diretor do espetáculo – posição que ocupou por três anos consecutivos. Amir foi convidado pela Universidade Federal do Pará para que, junto da equipe da Escola de Teatro e Dança, pensasse o espetáculo. A escolha por Amir se deu pelo grandioso trabalho que ele exerce com o teatro de rua e também pela sua relação com a cidade, pois, na década de 60, Haddad viveu em Belém, tendo sido professor da Escola de Teatro da UFPA.

O Auto do Círio, por Amir Haddad, foi definido como um cortejo dramático que percorreria as ruas da Cidade Velha, local sugerido por Margareth, e que seria dividido

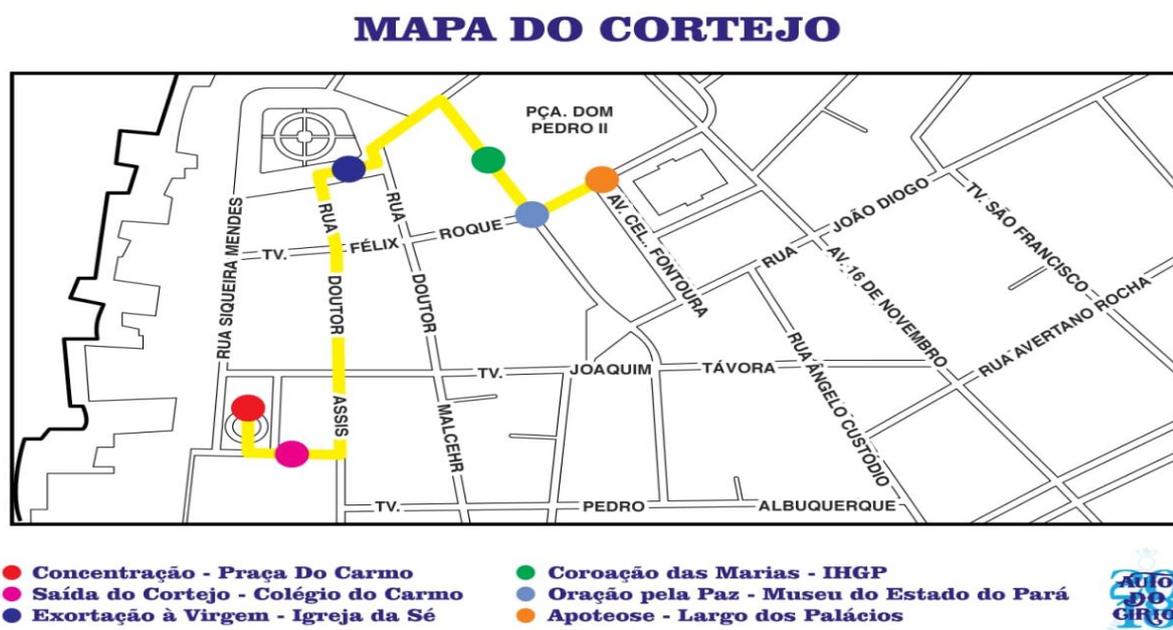
²⁷ Amir Haddad, mineiro de Guaxupé, é diretor e professor de teatro diretor e fundador do grupo Tá na Rua, criado em 1980, que coordena até hoje.

em quatro estações, sempre em frente às igrejas principais do centro histórico e aos palácios do governo do estado. As quatro estações eram:

- 1- Largo da Igreja do Carmo: aqui seria a concentração, local onde os artistas se preparavam para iniciar o cortejo.
- 2- Igreja da Sé: local de homenagem à Nossa Senhora de Nazaré.
- 3- Igreja de Santo Alexandre: local onde seriam apresentadas as cenas baseadas nos mitos e lendas da região.
- 4- Largo dos Palácios Antônio Lemos e Lauro Sodré: cenas sobre as histórias que aconteceram durante o Círio.

Por fim, havia uma grande festa em que o público e os artistas se misturavam ao som de carimbó.

Figura 15- Mapa do Cortejo



Fonte: Facebook do Auto do Círio, 2019.

A montagem de Amir Haddad era guiada pela figura do narrador, personagem que hoje não faz mais parte da encenação. Era ele que narrava os acontecimentos das cenas, enquanto os atores iam representando.

Faço um adendo sobre a montagem de Amir Haddad, pois me chama a atenção, na sua estrutura, os vários elementos da cultura local inseridos no espetáculo – o que, de certa forma, me traz uma subjetividade, em especial no fato da concentração ser no Largo do Carmo. Provavelmente, na época da criação do evento, essa ideia não existia, pois, a descoberta é recente. Falo sobre o caso da descoberta de um cemitério indígena na região onde hoje é o Largo. Iniciar o espetáculo por lá,

se vestir de personagens, dar vida aos personagens, soa para mim como um renascimento. É como se naquele momento invocássemos todos aqueles que foram soterrados e lhe déssemos a chance de viver novamente durante aquelas horas de magia.

Já em 1996, a direção do espetáculo ficará por conta do diretor, professor e carnavalesco Miguel Santa Brígida. Sob essa nova direção, algumas mudanças vão acontecer na estrutura do espetáculo. Uma delas foi a retirada do narrador – agora os próprios atores/performers iriam conduzir a ação cênica – e a outra mudança foi a inserção de manifestações artísticas populares da cidade, como as quadrilhas juninas, os grupos folclóricos e o carnaval, com a participação da bateria de uma escola de samba.

Santa Brígida (2015) diz que a ideia da carnavalização já existia na concepção do projeto.

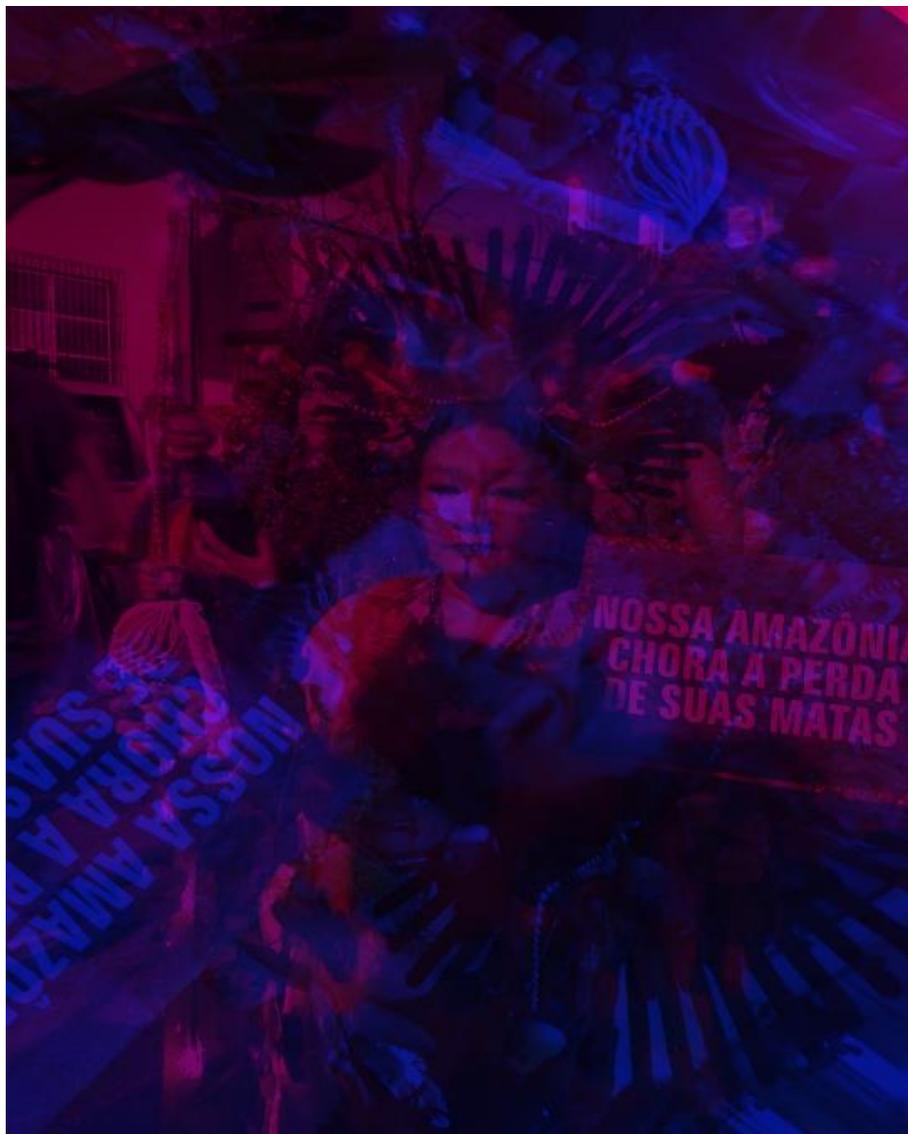
O conceito de carnavalização a que nos referimos é o que contém o sentido lato de carnavalizar ação influenciada pelo carnaval e/ou pela transposição dele, enquanto folguedo popular e espaço de permissão para inversões da ordem e dos valores, como religioso virando profano e vice-versa (SANTA BRÍGIDA, 2015, p. 27).

O cortejo percorre mais ou menos um quilômetro de extensão, do bairro da Cidade Velha seguindo as paradas que foram desenhadas na estrutura do projeto. Algumas dessas paradas foram alteradas ao longo do tempo. Anteriormente, existiam as estações na Igreja de Santo Alexandre e na Capela de São João, que não fazem mais parte; por outro lado, foram inseridas as paradas no Instituto de História e Geografia do Pará, o IHGP, onde ocorre a coroação das Marias, e também no Palácio Lauro Sodré, onde acontece a cena final da corda.

A escolha pelo bairro está ligada à história da cidade, mas também possui relação com o próprio cortejo religioso, o Círio de Nazaré, que tem sua saída da Igreja da Sé. Além do que já foi falado, o bairro, por anos, foi abandonado pelo poder público e ocupá-lo com uma festividade de grande porte traria visibilidade e valorização para o espaço. Para Santa Brígida (2014), o Auto do Círio recria os autos sacramentais medievais, já que, na época, as representações eram feitas na frente das igrejas, com a participação de diversas pessoas da sociedade. O Auto do Círio “religa à cidade e a sua tradição histórica” (SANTA BRÍGIDA, 2014, p.89), através da pluralidade de crenças e seres que ali circulam.

5.2.2. “Maria, Mãe de todas as matas” - Auto do Círio 2019

Figura 16- Maria, mãe de todas as matas.



Fonte: Acervo Pessoal, 2019.

2019- O dia virou noite
O céu escureceu
Na Amazônia o fogo
Se estendeu

Em 2019, o Auto do Círio completou vinte e cinco anos de caminhada com o tema “Maria, mãe de todas as matas”. Trouxe para as ruas, em sua primeira camada, uma manifestação contra a falta de política de preservação do meio ambiente, vide um trecho da sinopse do espetáculo:

É nas tuas entranhas, que o massacre às Marias, o grito de Chico Mendes, o sangue verde das matas, os 19 espelhos multifacetados, os agricultores, os coletores de sementes e do povo do campo, aqui, neste exato momento, há óleo queimado, a violência e o massacre no teu ventre, o fogo mata e arde a tua alma e os gritos dos teus filhos-ancestrais ecoam o mundo. Aqui neste mundo há resistência dos encantados, dos animais, dos rios e, das águas doces que refletem as dimensões da existência da fauna, da flora, do planeta Terra (DIDIMANO, 2019).

Na semana do evento, os ensaios são transferidos da Aldeia Cabana para o bairro da Cidade Velha, que já está recebendo uma infraestrutura diferenciada por conta do Círio. Os ensaios dessa semana acontecem fixamente na praça do Carmo e nas ruas ao entorno; é somente na véspera do espetáculo que saímos em caminhada por todo o trajeto e fazemos as paradas nas estações. É o bairro se tornando palco. É a cidade se reconfigurando entre passos apressados para pegar o ônibus e os passos lentos e coreografados, num bailado que lembra a luta passada ou luta diária.

Depositária de múltiplas atividades humanas, a cidade mistura e intercala papéis, entre atores e espectadores. Como num palco, ela reúne, entrelaça, produz sentido, potencializa, provoca conflitos e aprofunda angústias (BRUGGER, 2008, p. 54).

É curioso observar essa movimentação na cidade, o dia-a-dia e o extracotidiano se encontrando no mesmo espaço e tempo. A cidade durante o mês de outubro recebe uma grande quantidade de turistas e eventos culturais, mas, ao mesmo tempo, a vida cotidiana segue seu fluxo, os barqueiros continuam nas suas navegações, na baía em frente à cidade, os feirantes gritam suas promoções, os ônibus continuam lotados, e sem seguir as normas de parar nos lugares corretos, tudo vivendo em harmonia ou não. Devido ao aumento no número de pessoas e de eventos na cidade, a mobilidade é uma das áreas mais afetadas: há troca nas rotas de trânsito e isso cria pequenos conflitos.

A Cidade Velha, em particular por ser o local que concentra os principais pontos turísticos, tem esses conflitos acontecendo quase que a todo instante. De um lado os turistas, experimentando surpresas com cada paisagem vista ou comida deliciosa, os trabalhadores, sem tempo para respirar, e até mesmo as pessoas em situação de rua, sem ter do que se alimentar; do outro, os artistas e técnicos num ensaio incessante para que tudo funcione perfeitamente. Quem é espectador de quem? Se partimos da abordagem de Pavis (2008), tudo e todos serão espetáculos e espectadores, pois, para ele, basta que “se tenha um observador voluntário ou acidental” para que haja espetacularização.

A cidade é um universo poético – ideia tecida por Brugger (2008). A cidade é um lugar de variáveis características e, por isso, deveria ser enxergada sem redomas e jamais de maneira fragmentada, pois essa visão inibe a percepção de seus traços, suas complexidades. Ela deveria ser vista com incertezas, pois estas produzem um olhar atento e possibilitam que enxerguemos o espírito do lugar – ou, como Lima (2000) chama, o *genius loci*, conceito este de origem romana e que a autora utiliza para identificar e afirmar que os lugares da cidade possuem uma magia estabelecida pelas relações com a arquitetura e com a vida social. Há nessas cidades, escritos, seja em texto ou signos, que irão nos guiar e nos contar suas histórias. Daí vem sua poesia.

A ocupação desses espaços pela atividade artística ou cultural reacende na cidade o simbolismo do lugar que está sendo ocupado, permitindo a chamada “prática crítica”, conceito estabelecido por Vera Pallamin e que Ricardo Brugger transpõe para o fazer teatral. Seria como se essa invasão nos fizesse olhar outras camadas da cidade, que até então não eram vistas ou faladas.

O teatro também vem servindo como peça-chave na busca de sentidos da própria cidade, pois expressa na cena (seja ela qual for e onde for) a maneira como vem sendo modificada, representando ou simplesmente vivenciada (BRUGGER, 2008, p. 59).

Essa interrelação do teatro e da cidade permite ações e movimentos de diversos setores da sociedade, em especial aqueles ligados à cultura, recriando formas de sociabilização que haviam sido esquecidos ou que nem existiram – assim, revigorando a cidade e deixando transparecer a identidade de um povo. A manifestação artística no espaço urbano torna possível a ressignificação do lugar e da história, o que conseqüentemente amplia a ideia de pertencimento, já que o público se torna também agente daquele fazer.

A complementaridade desses dois universos – o dos atores e o do público- determina pontos de confronto, de contato e de interpenetração, que estão ligados à própria dinâmica interna do teatro e de sua relação com a cidade e seus habitantes (BRUGGER, 2008, p.75).

Figura 17- Pipoca



Fonte: Acervo Pessoal, 2019.

*Não é só pra vender pipoca
É pela fé e pelo encanto.*

Em uma das poucas pesquisas sobre o Auto do Círio, Miguel Santa Brígida (2015) faz uma análise do evento dentro da visão da etnocologia, e enxerga nessas atividades artísticas as “práticas e comportamentos humanos espetaculares organizados” (PCHEO), pois segundo ele a encenação apresenta os três subconjuntos das PCHEO, que seriam: as artes do espetáculo, os ritos espetaculares e as formas cotidianas dos papéis sociais.

Dentro dessas análises, o que me chama a atenção são as formas cotidianas dos papéis sociais, que nada mais são do que a incorporação do público no ato – em especial daqueles que aproveitam o evento para ganhar seu dinheiro, os trabalhadores informais. Eles estão ali, aparentemente, para trabalhar, mas em dados momentos os vemos cantando, dançando, fazendo parte da encenação: como é o caso do P.S., que é pipoqueiro e que todo ano se desloca de outro bairro para o cortejo. A participação dele não é somente no dia do cortejo, mas, desde os ensaios, ele e seu carrinho de pipoca grafitado, já são vistos pela região.

O Auto do Círio é uma maravilha, não somente porque eu vendo pipoca. É o dia que eu vendo pipoca e me divirto. Eu acho muito legal

esses camaradas da Universidade... Se pintam, se fazem uns trajés... Acho muito legal isso. Eu fico feito abestado olhando – eu já participei de umas pecinhas básicas, mas eu me encanto com os palhaços... Eu venho para trabalhar, pela fé e para apreciar. É encantador (P.S. pipoqueiro e participante do Auto do Círio).

Historicamente, já vimos que o teatro é da rua, foi nesse espaço que ele se concebeu. O teatro no cotidiano da cidade provoca uma espécie de sublimação. É como se o cotidiano ficasse em suspenso. Aqueles que ali dividem o mesmo espaço/tempo são transportados para outra dimensão e lá são alvejados por questões que os fazem experimentar outra relação com o espaço urbano – isso tanto para quem faz como para quem assiste. E, nessa dimensão, a ideia de transformação do lugar e da vida se torna possível. É nesse momento que ambos são afetados, o lugar e o agente, ambos se tornam transformadores daquele cotidiano.

O Auto do Círio, desde 2009, tem optado por trabalhar com temáticas para suas encenações, ideia que foi inserida para permitir que a estrutura cênica, a dramaturgia, pudesse ser alterada em detalhes – ou seja, colocando temas para o cortejo, ele poderá incluir outros espaços dentro do trajeto para que caiba essa alteração. Um exemplo dado pelo coordenador do evento, Tarik Coelho, é de que houve ano em que utilizaram as janelas da rua Dr. Assis para que ali ocorresse a encenação da história que estava sendo contada naquele tema e, com isso, o público teria uma interação maior com o evento, e não somente com o cortejo.

A relação do cortejo com a arquitetura se dá desde o início do espetáculo, quando ele começa na praça do Carmo, que já apresenta uma configuração de anfiteatro, pois possui uma parte mais elevada, onde acontece a cerimônia ecumênica. Ali se estabelece um palco; o público se volta para ele e assim aprecia a cerimônia. Outro momento em que também é feito o uso da arquitetura local como cenografia se dá na Igreja da Sé, na cena da exortação: ali é dito um texto em que é solicitada a permissão para que o cortejo siga; todos se voltam para a Igreja e para o ator, que diz:

*Queremos pedir à Virgem autorização
para seguirmos com a nossa intervenção,
Para falarmos do homem
E de suas intervenções.
Somos palhaços
Somos os que não tem uma casa
Porque temos muitas casas.*

*Queremos pedir licença e proteção à Virgem perfeita,
Para que nós prossigamos
Com a nossa intervenção.
E como que cala consente:
Sigamos com o cortejo!*

Viva Nossa Senhora de Nazaré! (trecho do texto escrito por Amir Haddad, 1993)

São essas relações que o teatro, ao ocupar as ruas, proporciona àqueles que o vivem. A relação com o outro, com o espaço, com a memória – pois essa memória agora ganhou novas imagens. O espaço da Igreja, da praça, do casarão, não será mais somente um espaço arquitetônico; será agora um espaço de história construída, reconstruída e apresentada. Uma outra simbologia se fez presente naquele lugar, e isso foi dado pelo teatro.

Agora, peço a deusa da liberação da Nossa Senhora, para seguir o cortejo e contar como foi o último Auto do Círio, em forma presencial.

Era sexta-feira, saí de casa por volta das 14 horas, pois ia ajudar dois participantes do cortejo ao terminarem seus figurinos – esse momento faz jus à frase mais ouvida entre os participantes do cortejo: “a família Auto do Círio”. Todos se ajudam, seja com caronas, seja dividindo um táxi ou fazendo companhia enquanto o outro espera o ônibus, seja emprestando material para a confecção do figurino. Solidariedade é uma das palavras de ordem nesse grupo. Voltando aos participantes que eu iria ajudar, um deles era o M.S.²⁸ (de quem já cheguei a falar sobre aqui), a outra participante era a F.D, que diferente de M.S, vivia sua primeira vez no Auto do Círio. O trajeto para encontrá-los foi conturbado. A cidade já vivia o frenesi do Círio de Nazaré, então eram muitos carros nas ruas e muitas ruas já interditadas para a organização dos eventos que fazem parte do calendário litúrgico-cultural do Círio.

Eis que chego no bairro da Cidade velha e, apesar de já conhecer o lugar, o meu olhar nesse momento é de encanto. A paisagem belíssima da Baía, as fitas de Nossa Senhora decorando as mangueiras, os sons de vozes que se misturam com os sons dos barcos, a testagem de som do evento; de um lado, pessoas em seus passos mais acelerados para irem embora, de outro, passos que ensaiam a dança do cortejo.

²⁸ M.S. foi falado nessa dissertação quando o relaciono com o conceito de homem lento do Milton Santos.

Tem uma outra energia no bairro. Caminho até a Praça do Carmo, local da concentração.

A coordenação do Auto utiliza o espaço do Fórum Landi como local para reuniões, depósito para os materiais e figurinos e para os carros alegóricos. O local também é utilizado para que os atores e atrizes se arrumem no dia do cortejo. Encontro F.D e M.S. e começamos a caracterização. Quem já esteve em um camarim horas antes de iniciar o espetáculo sabe as maravilhas e os sufocos que são esses momentos. E passamos por um. O M.S. estava aguardando uma colega que levaria parte do seu figurino, mas, por algum motivo não havia chegado. Tivemos, então, que recorrer ao improvisado. Linhas, agulhas, fita crepe, tecidos e pronto, o figurino de palhaço estava completo e ele com o sorriso no rosto. Dali a poucas horas o espetáculo iria começar.

Depois de toda correria dentro do Fórum, resolvi sair e ver como que estava a movimentação na praça. Eram mais ou menos 18 horas da noite e já havia público, trabalhadores informais, fotógrafos, imprensa, jornalistas. O espetáculo estava marcado para começar às 19 horas e o público começa a chegar cedo para pegar o melhor lugar no cortejo. Aproveito para encontrar uns amigos e conversar com as pessoas, quero saber, informalmente, o que elas acham daquilo tudo, o porquê que acompanham o cortejo. E foi numa dessas conversas que descobri a história do cemitério indígena que relatei no primeiro capítulo. São essas as relações curtas, mas cheias de grandezas, que o evento, ao invadir o lugar cotidiano, nos proporciona.

Vai começar! São 19 horas, o culto ecumênico iniciou, os corpos performáticos já estão ali e eu, como uma convidada, irei acompanhar tudo de muito perto. Na organização do cortejo, é estabelecido um limite entre o público e as atrizes e atores, esse limite é feito por mão dadas que se fecham em um círculo gigante. Muitas dessas mãos são de voluntários do cortejo, mas também do público. Há uma relação ética que não é dita verbalmente, ela é sentida por quem está ali e entende que aquele espaço é do teatro.

Para entendermos como funciona essa delimitação e caminhada, descrevo como que foi a formação cênica do cortejo de 2019: na praça, na parte mais elevada, estão os religiosos de diversas crenças para ali celebrar a diversidade e agradecerem pelo momento. Enquanto a cerimônia religiosa acontece na praça, os demais participantes se alocam na rua que fica entre a Igreja do Carmo e a praça. No corpo do cortejo tem-se, no início, a comissão de frente, com a *Companhia Moderno de Dança*; em seguida, a atriz que interpreta a Mãe de Todas as Matas e, à sua volta, um

exército de bailarinas que remetem às Icamiabas²⁹. Mais para trás temos os Mestres-salas e Porta-bandeiras, seguidos pelos anjos que são a proteção ancestral da mata e que anunciam o cortejo, em pernas de pau; após eles, temos todo o restante do elenco. Atrás de tudo isso, temos dois carros-alegóricos: nesse ano de 2019, um deles trouxe os homenageados, Amir Haddad, Zélia Amador de Deus e Margareth Refkalefsky, em comemoração aos 25 anos de cortejo, enquanto o outro carro trazia as personagens representando Maria. Por fim, vinha a bateria de escola de samba Xodó da Nega e os bonecos gigantes que são o resultado da Oficina de Teatro de Animação. Ao som da canção “Cabocla Jurema”, os integrantes vão se organizando e entrando em um estado de concentração para assim iniciarmos o cortejo.

O cortejo começa ao som da música “Círios”, de Vital Lima:

O Círio de Nazaré

Tu verás, será, menino

Algo pra não se esquecer

Pra colar no teu caminho

Feito o som de uma viola

Que te fez chorar baixinho

Quando vires a senhora

Ficarás pequenininho...

Adentramos a rua Doutor de Assis, ela está tomada por pessoas acompanhando o cortejo. Em muitas casas vemos idosos, crianças, jovens, nas janelas e sacadas, cantando e dançando junto ao cortejo. Já chegando próximo à Praça Frei Brandão, do alto de um prédio, alguns moradores jogam no cortejo um banho de cheiro para abrir os caminhos e atrair prosperidade. Viramos a esquina e chegamos à Igreja da Sé. Lá a multidão só aumenta, é impossível dimensionar quantas pessoas tem ali naquele momento. Todos se voltam de frente para a Catedral, ali acontece a exortação. Atentos, vemos os Palhaços Trovadores contando os “causos” do Círio, até que alguns atores pedem licença e a benção à Virgem Santa para continuar o cortejo. Seguimos em direção ao IHGP, onde acontece um coro

²⁹ Uma tribo de mulheres indígenas que compunha uma sociedade matriarcal. Caracterizada por mulheres guerreiras sem homens. As Icamiabas foram vistas pela esquadra do conquistador espanhol Francisco Orellana, em 1542, quando os espanhóis passavam pelo “Espelho da Lua”, região da atual cidade de NHAMUNDÁ, no Amazonas, quando este desceu o Rio, vindo dos Andes, em busca de ouro. (<https://portalamazonia.com/estados/amazonas/guerreiras-amazonas-conheca-a-historia-das-icamiabas>)

cênico regido pela Prof. Maria Lucia Uchôa; esse é o momento em que as Marias serão coroadas.

O cortejo vai se encaminhando para seu fim, o trajeto seguinte, para mim, é o mais emocionante. Antes da apoteose e da recepção do manto, tem-se a cena na calçada do Museu do Estado, que anteriormente era sede do governo do Estado – o prédio foi construído pelo arquiteto Antônio Landi. Nesse momento há uma delimitação física entre espectadores e os artistas, o cortejo sobe a pequena escada que dá em direção a calçada mais elevada do Museu, enquanto o público, na rua, fica assistindo a cena da corda, passando e levando o cortejo para o fim.

Para quem não sabe, no Círio de Nazaré temos o elemento corda na sua romaria. A corda de sisal foi introduzida na romaria no ano de 1885, para puxar a berlinda que havia atolado – desde então esse elemento faz parte das procissões. Na contemporaneidade, ela é usada como local para pagamento de promessas. Os romeiros se apertam para segurar a corda e, assim, junto a ela e a outros corpos, seguem a romaria.

Essa cena final tem uma corda fina amarrada próxima à fachada do Museu; os artistas se agarram a ela e vão caminhando em passos mais lentos e com movimentos cambaleantes, sempre gritando algumas frases, como: “ai que calor” ou “água! Água!”, e “Viva nossa Senhora!” – frases que costumamos ouvir durante a procissão do Círio. Todo o cortejo é bonito, mas essa cena me remete à volta de todos os povos, especialmente pelas sombras dos corpos que aparecem na fachada do Museu – no movimentar dos passos quase que idênticos, que pisam a calçada de um prédio neoclássico, construído por um italiano, mas com as marcas das mãos dos caboclos. São os espíritos daqueles que ali viveram, que ajudaram a erguer aquela cidade e os monumentos que nela estão.

Após a corda, temos a apoteose, momento em que espectadores e artistas se misturam ao som de músicas regionais e sambas. Mais um Auto do Círio aconteceu. E pensar que nem imaginávamos que esse seria o último Auto do Círio em que os corpos estariam no mesmo espaço/tempo. Mais memórias foram feitas.

Fim! Termina essa narrativa com os olhos marejados. Durante pouco mais de quatro horas, cantamos, dançamos, suamos, choramos, rimos, nos abraçamos, fotografamos, caminhamos – mas, além de tudo isso, convivemos em uma harmonia única. O teatro e o Círio de Nazaré têm disso, eles criam uma energia que afeta a todos aqueles que se dispõem a vivê-los. Unir os dois foi uma das mais belas ideias

que já presenciei. Ninguém mais olhará para aquelas ruas e prédios sem se lembrar desse momento. Sem lembrar que Belém é terra indígena, negra e cabocla.

Figura 18- O fim.



Fonte: Acervo Pessoal, 2019.

*Caminhos retraçam
A história
Sob o olhar de Maria
Novas memórias
Para muitos um cortejo
Para mim reconexão.*

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando esta pesquisa foi proposta o objetivo central era de compreender a cidade como palco, no caso específico, as ruas do bairro da Cidade Velha em Belém do Pará, e para isso teríamos o cortejo cênico “O Auto do Círio” como objeto que traria para as ruas os elementos teatrais e conseqüentemente reconfiguraria o espaço urbano em espaço teatral.

Durante a fase inicial do mestrado, onde temos as disciplinas obrigatórias, pude observar que mais elementos ou objetivos outros iriam fazer parte disso, foi então que ficou compreendido que essa ocupação do espaço urbano pelo teatro traria bem mais que apenas uma reconfiguração espacial, esta traria outros reflexos de ordem histórica.

À medida que se caminha pela cidade, e aqui faço uso de uma reflexão feita após a fala da professora Gisela Brugnara (2020) em que ela sugere que o caminhar pela cidade não deva ser um flandar, mas um caminhar como de alguém que entra na mata, com passos firmes e atentos, que desta maneira poderíamos compreender bem mais sobre esses lugares e pessoas do que é mostrado nas superfícies e fachadas.

Para iniciar este trabalho foi preciso se desprender de certas ideias românticas sobre a cidade que já vivi. Foi preciso desconstruir, desmontar e montar novamente, porém uma montagem mais real e com outros personagens. O caminhar por Belém, foi observando sua beleza colonizadora com um olhar mais crítico, não tem como nega-la, mas agora sabe-se que ela de certa maneira ofusca os olhares e dificulta que enxerguemos as outras belezas existentes e que também foram geradoras daquele espaço. O S.M. teve um papel importante nessa abertura de visão, através de uma conversa informal, onde ele narrou sua vida, sua relação com a cidade e sua condição de moradia, através disso, foi possível iniciar a leitura desta cidade a partir de seus olhos e passos.

Quando se une os conhecimentos da geografia urbana e do teatro, percebemos que o mundo é bem mais que nichos científicos, que na verdade as áreas de conhecimentos se correlacionam, que há uma ponte entre esses polos. No caso desta pesquisa foi possível compreender como o espaço urbano e o espaço teatral agem de maneiras similares, que tanto um como o outro se iniciam e se configuram a partir das relações sociais, entre agentes e observadores e, que estes muitas vezes trocam de lugares. Foi possível observar também, que essa maneira de olharmos e

vivenciarmos o espaço urbano é carregado de normativas que nos impendem de vivencia-lo de maneira completa. Somos fadados a correrias, prazos, ganhos, serviências. Estamos presos a ideias que nos coaptam e não permite que ajamos de modo a questionarmos a vida na cidade. Estamos sem tempo e vivendo de superfícies.

E como modificarmos isso? Essa foi uma questão que atravessou essa escrita, de como iríamos mudar esses olhares. Foi pensado a fotografia como uma narrativa imagética desses passos dados e dessas (des)cobertas sobre a cidade. A fotografia já estaria presente no trabalho, mas apenas como um material de possível conhecimento do espaço e do evento “O Auto do Círio”, posteriormente ficou decidido que ela entraria como uma linha de costura, amarrando os conceitos e fatos. As imagens aqui expostas foram todas editadas, elas ganharam camadas, borrões e cores não habituais com o intuito de criar uma subjetividade na qual ao olharmos seria possível encontrar os rastros que não são apagados, deixando uma nevoa sobre a superfície. Pretendia que o leitor desse trabalho fosse levado a enxergar e ler a cidade da maneira eu havia passado a lê-la.

Portanto, pode-se afirmar que a cidade não deve ser vista e analisada apenas pelas suas construções arquiteturais e suas possíveis ocupações no espaço, mas antes, pela dimensão da existência, pois ela é construída por homens e suas relações. (GUILARDUCI, 2009, p.45)

As cidades estão cheias de muros invisíveis, ou pior, muros visíveis. As forças hegemônicas vão atuar nas cidades de maneira política, através do Estado, dominando o espaço na mesma proporção que domina a sociedade, pois como bem sabe-se, esse espaço urbano é um produto e também produtor de uma ação sociocultural, ou seja, o que veremos é uma normatização de atos e valores que não caberá a todos, mas apenas a uma parcela que condiz com o que o poder hegemônico determinou.

(...) os agentes do poder hegemônico vêm se inserindo nas estruturas e infraestruturas dos espaços e das vidas contemporâneas para criar nelas e com elas espaços-tempo condizentes com o projeto político capitalista de vida. (BRUNO, 2020, p.25)

Reconectar esses lugares da cidade com a população local é um trabalho de desconstrução, ou como já citado por Amir Haddad (2016), é preciso uma desorganização desses atos rotineiros, é preciso que se rompam esses fluxos codificados da sociedade capitalista, mesmo que isso aconteça de maneira

passageira, mas essa fissura causará uma desterritorialização na percepção espacial, produzindo uma nova relação e realidade do ser com o espaço.

Quando a arte urbana adentra a cidade no espaço do cotidiano de modo efêmero, ela produzirá a liberação desses fluxos, *assume seu caráter de guerrilheira* (BRUNO, 2020, p.65). Agirá de modo a guerrear e desarticular o Estado, produzindo e trazendo para as superfícies as outras existências, desacomodando os passos, os olhares, as narrativas, que foram impostas e se tornaram aceitas e verdadeiras.

Quando se pensou no Auto do Círio como objeto de pesquisa, foi na tentativa de utiliza-lo como instrumento de ataque a essa normatização, mesmo que em algum momento o objetivo de seus criadores fosse o de homenagear a padroeira do Estado ou de chamar atenção para o bairro que estava abandonado, ainda sim nas entrelinhas dessa ocupação, a desterritorialização estava presente. Afinal, aquele bairro não é apenas as igrejas, os casarios que se tornaram restaurantes e galerias de artes ou museus. Ali naquele espaço há um entre o que vemos e o que não vemos, tem inúmeras narrativas históricas encrustadas nas paredes, nos paralelepípedos, sobre as calçadas de mármore.

O Auto do Círio adentra esse lugar como uma pororoca, que é quando as águas dos rios encontram as águas dos oceanos e nesse encontro produzem ondas que em uma velocidade avassaladora trazem à tona tudo que estava submerso e arrastando o que não cabe àquele lugar.

Com um pouco mais de dois anos, seis cadernos, uma máquina fotográfica, algumas mudanças espaciais, essa pesquisa chega a sua primeira finalização. Digo primeira, porque ela irá reverberar em outros lugares, sejam eles dentro da academia ou nos espaços não-convencionais e pedagógicos da cidade.

7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA JUNIOR, Jose Simões. **Cartografia política dos lugares teatrais da cidade de São Paulo: 1999 a 2004**. Tese (Doutorado em Artes) Programa de Pós-graduação em Artes. Área de concentração. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

ALBUQUERQUE, Gerson Rodrigues de. **Uma certa cidade na Amazônia Acreana**. Tese. Programa de Pós-graduação em Letras. Linguagem e Identidade. Universidade Federal do Acre. Rio Branco, 2019.

ARGAN, Giulio Carlos. **História da arte como história da cidade**. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BARDIN, Laurence. **Análise de Conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 1977.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre Literatura e História da Cultura**. v. 1. 3ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora da UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

_____. **Rua de Mão Única**. Traduzido por Rubens Rodrigues Torres Filho e José Martins Barbosa. Obras Escolhidas; v.II. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. **Obras Escolhidas-Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Walter Benjamin tradução Sérgio Paulo Rouanet. 7ª edição. São Paulo: Brasiliense. 2012

BRÍGIDA, Miguel Santa. **O Auto do Círio: drama, fé e carnaval**. Belém: Programa de Pós-graduação em Artes, 2015.

BRUNO, Eduardo. **Nomadismo Urbano. Performance e cartografia**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2020

CALVINO, Italo. **As Cidades Invisíveis**. Companhia das Letras, 1990.

CARDOSO, Ricardo Brugger. **A cidade como palco: o centro do Rio de Janeiro como locus da experiência teatral contemporânea-1980/1992**. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal das Culturas, 2008.

CARLOS, Ana Fani Alessandri. **O espaço urbano: novos escritos sobre a cidade**. São Paulo: FFLCH, 2007

CARLSON, Marvin. **A cidade como teatro**. O Percevejo online, Periódico do Programa de Pós-Graduação em artes cênicas. V.4, 2012.

CHIZZOTI, Antonio. **Pesquisa em ciências humanas e sociais**. 8ed. São Paulo: Cortez, 2006.

DANCKWARDT, Voltaire P. **O Edifício Teatral. Resultado edificado da relação palco-plateia**. Dissertação. Programa e Pesquisa de Pós-graduação em Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tomam posição. O olho da história**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017

- _____. **O que vemos, o que nos olha.** São Paulo: Editora 34,1998.
- DUBOIS, Philippe. **O ATO FOTOGRÁFICO.** Campinas: Papirus,1993.
- FERNANDES, Antonia Terra de Calazans. **História das Cidades Brasileiras.** São Paulo: Melhoramentos,2012
- GUSMÁN, Décio de Alencar. **Guerras na Amazônia do século XVII: Resistência Indígena à colonização.** Editora Estudos Amazônicos, 2012.
- JACQUES, Paola Berenstein. **Elogio aos errantes.** Salvador: EDUFBA, 2012.
- LEFEVBRE, Henri. **Direito a cidade.** São Paulo. Ed. Centauro, 2001.
- LIMA, Evelyn Furquim Werneck. **Espaço e teatro: do edifício teatral à cidade como palco.** Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.
- _____. **Arquitetura do Espetáculo: teatros e cinemas na formação da Praça Tiradentes e da Cinelândia.** Rio de Janeiro: Editora UFRJ,2000.
- _____. **Por uma historiografia da arquitetura teatral moderna e contemporânea no Ocidente.** ArtCultura. V.22. Uberlândia, 2020.
- _____. **Configurações urbanas cenográficas e o fenômeno da 'gentrificação'.** Texto Especial Arqtextos, 46, 2004. Disponível em: http://www.vitruvius.com.br/arqtextos/arq046/arq046_03.asp
- LICKO, Turle, TRINDADE, Jussara, GOES, Vanessa (org.). **Teatro de Rua: Discursos, Pensamentos e Memórias.** Fortaleza: Aldeia Casa Viva, 2016.
- LOBO, Andrea Maria Favilla. **Deslocamentos do olhar: o brincante e o ator no contexto da quadrinha acriana.** V Reunião científica de pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas. ABRACE São Paulo, 2009. Disponível em <<http://www.portalabrace.org/vreuniao/etnocenologia.html>>
- LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Cultura amazônica: uma poética do imaginário.** Belém: Cejup, 1995.
- MARTON, Maués. **Pássaros juninos do Pará: a matutagem e suas relações com o cômico popular medieval e renascentista.** Repertório: Teatro & Dança – UFBA- Ano 13 - Número 14 - 2010
- MBEMBE, Achille. **Necropolítica.** Revista Arte & Ensaios. Rio de Janeiro, n.32, p.122-151, 2016
- MIRANDA, Cybelle Salvador. **Cidade Velha e Feliz Lusitânia: cenários do Patrimônio Cultural em Belém.** Tese (Doutorado), Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais, Universidade Federal do Pará, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Belém, 2006.
- NUNES, Benedicto. **Um conceito de cultura.** Revista da Universidade Federal do Pará, Belém do Pará: Imprensa Universitária, 1973.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro.** Tradução para língua portuguesa sob direção de J. Guinsburg e Maria Lucia Pereira. 3. ed.- São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens urbanas.** 3 ed. Senac, 2004.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **Cidade, espaço e tempo: Reflexões sobre memória e o patrimônio urbano.** Cadernos do LEPAARQ – Textos de Antropologia, Arqueologia e Patrimônio. Pelotas: Editora UFPel, V.II, 2005.

_____. **História, Memória e Centralidade Urbana.** Revista Mosaico, V.1,2008. p. 2-13.

RATTO, Gianni. **Antitratado de Cenografia: variações sobre o mesmo tema.** São Paulo: Senac, 1999.

REBOUÇAS, Evill. **A dramaturgia e a encenação no espaço não-convencional.** São Paulo: Ed. UNESP, 2009.

REFKALEFSKY, Margaret. **Pássaros... bordando sonhos: função dramática do figurino no teatro dos pássaros em Belém do Pará.** Belém: Instituto de Arte do Pará, 2001. 191 p. (Caderno IAP).

SALLES, Vicente. **Épocas do Teatro no Grão Pará- Tomo II.** Belém. UFPA,1994.

SÁNCHEZ, Fernanda. **Arquitetura e Urbanismo: espaços de representação na cidade contemporânea.** Veredas, Rio de Janeiro, v. 41, 41, 26-29, 1999

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção.** São Paulo: Edusp, 2006.

_____. **Por uma Geografia Nova.** São Paulo: Hucitec, Edusp, 1978.

SENNET, Richard. **Carne e Pedra. O corpo e a cidade na civilização ocidental.** Rio de Janeiro: Record, 1997

SILVA, Joana Angelica Lavallé; LIMA, Evelyn Furquim Werneck. **O mundo é um palco-uma cenografia-arquitetura.** O Percevejo online, Periódico do Programa de Pós-Graduação em artes cênicas. V.8, 2016. p. 132-148

SCHECHNER, Richard. **O que é performance.** Performance studies: an introduction, second edition. New York & London, 2006, p. 28-51.

TAVARES, Maria Goreti. A Amazônia brasileira **formação histórico territorial e perspectivas para o século XXI.** GEOUSP - Espaço e Tempo, São Paulo, Nº 29 - Especial, 2011.

TEOBALDO, Izabela Naves Coelho. **A cidade espetáculo: Efeito da Globalização.** Sociologia: Revista do Departamento de Sociologia da FLUP, Vol. XX, 2010, pág. 137-148

UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro.** [tradução José Simões (coord.)]. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. **Lir ele Théâtre II. L'école du spectateur.** Paris: Éditions Belin, 1996.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e Literatura.** Rio de Janeiro, Zahar editores, 1979.