

**Universidade Federal do Pará
Instituto de Ciências da Arte
Mestrado em Artes**

Walter Chile Rodrigues Lima

**O Teatro *Cacuri*:
Narrativas de Vida e Cenografia Amazônica**

Belém

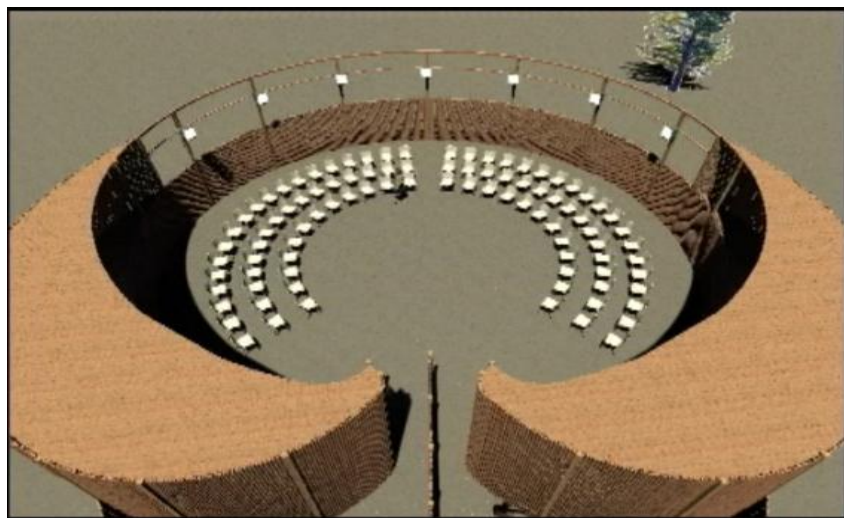
2012

**Universidade Federal do Pará
Instituto de Ciências da Arte
Mestrado em Artes**



Walter Chile Rodrigues Lima

**O Teatro *Cacuri*:
Narrativas de Vida e Cenografia Amazônica**



Belém

2012

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca do ICA/UFPA, Belém-PA**

Lima, Walter Chile Rodrigues

Teatro Cacuri: narrativas de vida e cenografia amazônica / Walter Chile Rodrigues Lima; orientador Prof. Dr. Agenor Sarraf Pacheco. 2012.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-graduação em Artes, 2012

1. Teatro - Amazônia. 2. Teatro Cacuri. 3. Cenografia. 4. Amazônia – Aspectos culturais. 5. Pesca em currais - Amazônia I. Título.

CDD - 22. ed. 792.09811



INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
CURSO DE MESTRADO ACADÊMICO EM ARTES

ATA DE DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE
FEDERAL DO PARÁ.

Aos vinte e nove (29) dias do mês de junho do ano de dois mil e doze (2012), as dezesseis (16) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Curso de Mestrado em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se em Sessão Pública, na Câmara Municipal de Abaetetuba, sob a presidência do orientador professor doutor Agenor Sarraf Pacheco ao disposto nos artigos 58 a 61 do Regimento Interno, Seção V “da Aprovação ou Reprovação da Dissertação”, presenciar a defesa oral de Dissertação de Walter Chile Rodrigues Lima, intitulada *O TEATRO CACURI: Narrativas de Vida e Cenografia Amazônica*, perante a Banca Examinadora, constituída de acordo com o prescrito no parágrafo único do Artigo 59 do Regimento acima mencionado, pelos professores doutores, Agenor Sarraf Pacheco, Wladilene de Souza Lima e Ivânia dos Santos Neves, da Universidade da Amazônia. Dando início aos trabalhos, o professor doutor Agenor Sarraf Pacheco, passou a palavra ao mestrando, que apresentou o sumário da Dissertação, com duração de trinta minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pelo mestrando, após o que a sessão foi interrompida para que a Banca procedesse à análise e elaborasse os pareceres e conclusões. Reiniciada a sessão, foi lido o parecer, resultando em aprovação, com o conceito **EXCELENTE**, com distinção e recomendação de publicação integral da referida Dissertação. Esta aprovação do trabalho final pelos quatro membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pelo mestrando, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, o professor doutor Agenor Sarraf Pacheco, agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão, a presente ata que foi lavrada, após lida e aprovada, vai assinada, pelos membros da Banca e pelo mestrando. Belém-Pa, 29 de junho de 2012.

Prof. Dr. Agenor Sarraf Pacheco

Profa. Dra. Wladilene de Souza Lima

Profa. Dra. Ivânia dos Santos Neves

Walter Chile Rodrigues Lima

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, como requisito avaliativo para a obtenção do título de Mestre em Artes, sob a orientação do Prof. Dr. Agenor Sarraf Pacheco.

Banca Examinadora

.....
Prof. Dr. Agenor Sarraf Pacheco – UFPA - Orientador

.....
Profa. Dra. Wladilene de Souza Lima – PPGArtes – UFPA – Examinadora

.....
Profa. Dra. Ivânia dos Santos Neves – UNAMA – Examinadora Externa

Autorizo, exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação por processos fotocopiadores ou eletrônicos, desde que mantida a referência autoral. As imagens contidas nesta dissertação, por serem pertencentes a acervo privado, só poderão ser reproduzidas com a expressa autorização dos detentores do direito de reprodução.

Walter Chile Rodrigues Lima
Belém, 29 de julho de 2012.

Resumo

Este estudo tem como objetivo investigar o *Cacuri* numa dupla perspectiva revelada nas narrativas de habitantes das ilhas de Abaetetuba e na sua utilização como cenografia amazônica. A metodologia da pesquisa fundamentou-se na História Oral para entender a dinâmica da pesca de *Cacuris*, analisando os dados em diálogo constante com os Estudos Culturais e a forma arquitetural do *Cacuri* a partir da teoria da forma, principalmente na obra Wassily Kandinsky, associando a estética do curral a espacialidades cênicas de princípio esférico, cuja culminância alcança a criação do projeto cenográfico do Teatro *Cacuri*. O trabalho constata que pelas dificuldades que pescadores de *Cacuris* enfrentam para continuar operando com essa arte de pesca tradicional na Amazônia, pois gerações vêm deixando de praticá-las, o campo cênico ao apropriar-se da potencialidade de suas formas, transforma-se em arma de luta contra o esquecimento da memória deste saber-fazer local.

Palavras-chave: Modo de Vida Amazônico; Pesca em Currais; Cenografia; Teatro *Cacuri*.

Résumé

Cette étude vise l'investigation de la *Cacuri* dans une double perspective révélée sur les récits des habitants de l'île de Abaetetuba et son utilisation comme un élément scénographique amazonien. La méthodologie de recherche a été basée sur l'histoire orale pour comprendre la dynamique de *Cacuris* de pêche, en analysant des données dans un dialogue constant avec les études culturelles et la forme architecturale de la *Cacuri* basée sur la théorie de la forme, en particulier sur le travail de Wassili Kandinsky, en combinant l'esthétique du corral aux spatialités scéniques du principe de la sphère, qui atteint aboutissement la création du projet scénique du Théâtre *Cacuri*. Ce travail a aperçu que les difficultés qui se posent sur les pêcheurs de *Cacuris* de continuer à fonctionner avec l'art de la pêche traditionnelle en Amazonie, à cause des générations qui ont laissé à en pratiquer entre eux, le sein scénique devient une arme de lutte de la mémoire contre l'oubli de ce savoir-faire amazonien.

Mots-cles: Vie amazonienne ; Pêche dans corraux ; Scénographie ; Théâtre *Cacuri*.

Abstract

This study aims to investigate the *Cacuri* in a double perspective revealed in the narratives of the inhabitants of Abaetetuba islands and its usage as amazon cenography. The methodology of this research has as footings the oral history to comprehend the dynamic of fishing activity in *Cacuris*, analysing the data in ceaseless dialogues with the cultural studies and the architectural way of *Cacuri* from the form theory, specially in the work of Wassili Kandinsky, associating the sthetics of the farmyard to the scenic space of spheric principles which highlights reaches the creation of the scenographic project of *Cacuri* theater. This work states that through difficulties faced by fishermen to keep on executing this art of traditional fishing in Amazon, since generations are giving up of practicing it, the scenic realm getting possession of its potencialities becomes a weapon against the forgetfulness of this local craft knowledge

Key words: Amazon Lifestyle; Fishery in Farmyards; Scenography; *Cacuri* Theater.

Agradecimentos

Ao meu pai Luiz Carlos. Aos meus irmãos Elvis (especialmente) e Junior pela colaboração, carinho e cuidado que temos um com o outro. Aos tios Paulo, Osmar, Roberto, Pati e Madá, Lucinha e Litinha pelo amor, carinho e por estarem presente todas as horas.

Aos primos (as) Édson, Jânio, Janí, Wanessa, Wanúbia, Wandressa e Patha pelo carinho e colaboração. Aos sobrinhos (as) Camila, Cacaoio, Pithuco, Jujuba e Bia por trazerem felicidades ao mundo e aguardarem “pacientemente” minha ausência durante a escritura deste trabalho. Ao barqueiro Índio do furo Maracapucu, que me conduziu na pesquisa de campo com diálogos enriquecedores sobre o ecossistema local.

Ao meu orientador Prof. Dr. Agenor Sarraf (especialmente) pela dedicação, carinho, amizade e disposição em sempre atender. Ao meu mestre e amigo Prof. Dr. Camillo Vianna, presente todas as horas.

Aos professores (as) Dra. Wlad Lima, Dr. Áureo de Freitas. A Profa. Dra. Sônia Rangel (UFBA) pelos caminhos apontados na leitura do texto dissertativo. Ao Prof. Paes Loureiro pelo diálogo norteador para o tratamento da ideia trilhada. E a Profa. Evelyn Furquim Werneck Lima da UNIRIO pelas ricas discussões sobre arquitetura cênica.

Ao amigo Junior Kostas pela sistematização das imagens bidimensionais e tridimensionais do Teatro *Cacuri*. Aos amigos Ademir Bitencourt e Otto Mendes pela colaboração prestada durante a realização deste trabalho. A D. Jacira, amiga de todas as horas. A Dra. Cristina Genu, por sua disposição em compartilhar momentos tensos.

A SOPREN, que me possibilitou nas duas últimas décadas, adentrar pela Amazônia Oriental e conhecer mais intensamente o saber do amazônida. E ao Grupo de Estudos Culturais na Amazônia – GECA que proporcionou discussões teóricas férteis que enriqueceram sobremaneira a concepção deste trabalho.

A minha mãe Lourdinha (*in memoriam*) e ao meu sobrinho Hugo (*in memoriam*), pelas alegres lembranças.

Sumário

ITINERÁRIOS DA PESQUISA.....	15
PARTE I: NARRATIVAS DO SABER–FAZER: Entre Oralidades e Escrituras.....	26
1.1. O Lugar e sua paisagem.....	27
1.2 O Ambiente social e os narradores.....	31
1.3 O <i>Cacuri</i>	44
1.4 A Materialidade <i>Cacuri</i>	52
1.5 <i>Teçumes</i> e Espacialidades.....	57
1.6 No jogo da maresia o <i>pari</i> vai sentando.....	64
1.7 Lavar o Caco, não mais.....	68
1.8 A cultura do <i>Cacuri</i> na Amazônia.....	73
PARTE II: CENOGRAFIA AMAZÔNICA: A <i>Cacurização</i> do Ambiente Cênico.....	79
2.1 Dialogando com o Espaço Cênico Redondo.....	80
2.2 Teatro Elisabetano e Teatro <i>Cacuri</i> : temporalidades distintas, espacialidades similares.....	85
2.3 Associações da forma de currais de pesca com palcos cênicos.....	90
2.4 Cenografia - Arquitetura: O Teatro <i>Cacuri</i>	96
2.5 Possibilidades de disposição Palco/Plateia no Teatro <i>Cacuri</i>	105
2.6 Memorial Descritivo.....	108
2.7 Delineamento da Proposta Pedagógica para o Teatro <i>Cacuri</i>	127
ANCORADOURO DE DESTINOS.....	128
FONTES DA PESQUISA.....	135
REFERÊNCIAS.....	137
GLOSSÁRIO.....	142

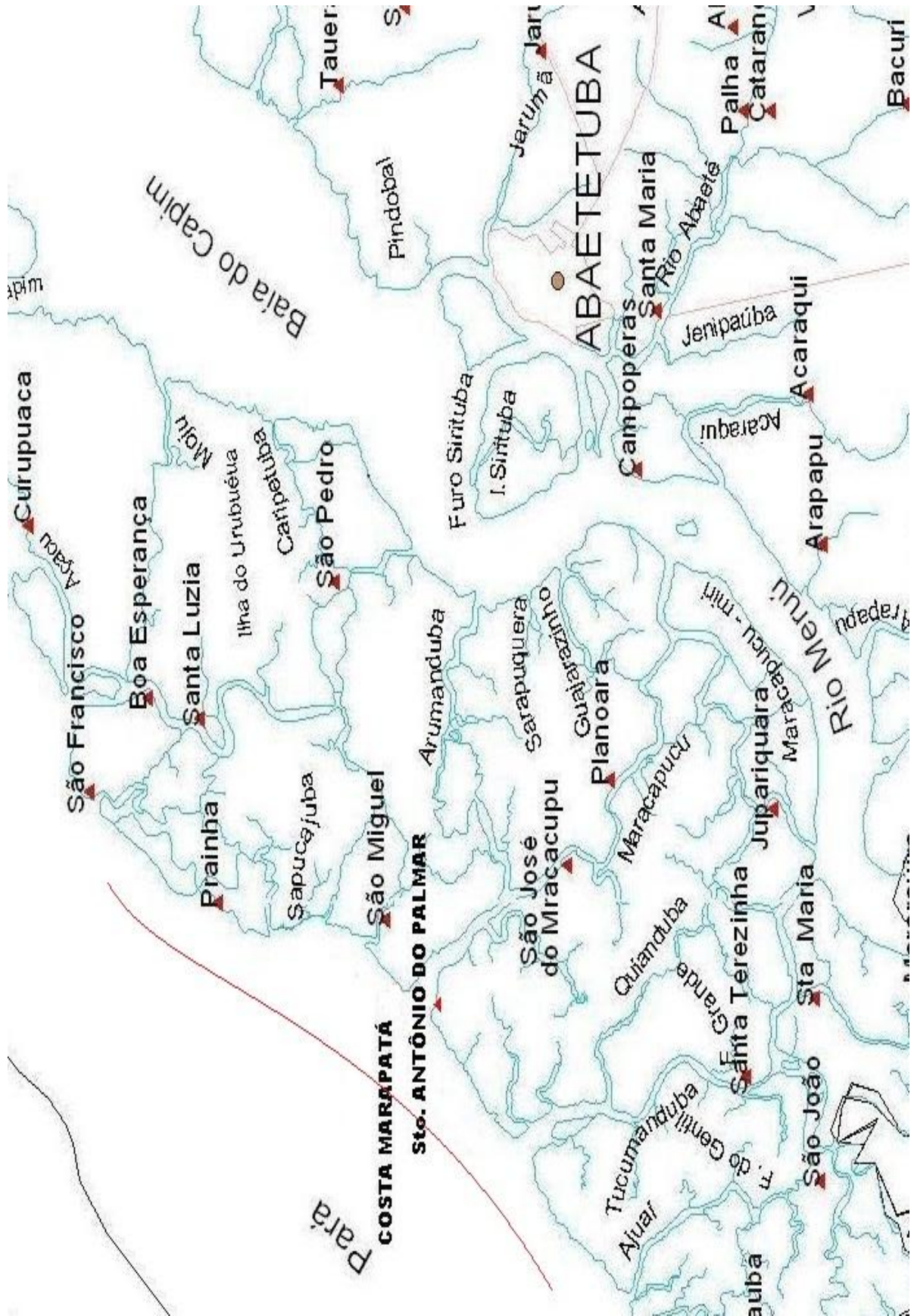


Figura 2: Pormenor da região das Ilhas de Abaetetuba – Pará, destacando a Costa Marapatá.
Fonte: Base Cartográfica do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 2000. Elaboração e execução de Walber Torres, Belém, 2005.

Itinerários da Pesquisa

O filósofo francês Deleuze (1999, p. 02) em um fragmento de sua obra “O Ato da Criação”, se preocupou em refletir sobre o tratamento que deve ser dado às ideias. Observa que “devemos tratá-las como potenciais já empenhados nesse ou naquele modo de expressão [...]”. A reflexão do estudioso é oportuna, motivadora e fomentadora da realização deste trabalho, ao permitir articular o ato de criação tanto ao universo da pesquisa, quanto ao fazer-se da arte. Por estes termos, a problemática que move este exercício acadêmico de produção do conhecimento reside em duas direções: como os habitantes das ilhas de Abaetetuba, no Pará, vivem e produzem o saber-fazer da pesca em *Cacuris*¹? E como utilizar a forma arquitetural do *Cacuri*, no ambiente cênico?

Nesses quadros, constituem objetivos da investigação reconstituir os modos de viver e fazer da prática do *Cacuri*² por populações Amazônicas e propor a aplicação de sua poética e estética em dispositivos cênicos. A perspectiva é transportar a linguagem e a forma arquitetural de um universo natural e cultural regional para dentro das artes cênicas, dialogando com antigas espacialidades dramáticas e propondo novos códigos de narrativa em encenação.

O *Cacuri* emerge, então, como saber local amazônico e objeto artístico na sua estrutura simbólica, formal, material e estética, e será utilizado no ambiente cênico. Ele permite identificar as contribuições do saber-fazer ribeirinho para o campo da arte, assim como valorizá-lo enquanto objeto artístico procedente de uma cultura só muito recentemente visibilizada pela academia, especialmente no campo das artes. Para tanto, procurei igualmente descrever a espacialidade e os insumos utilizados a partir da técnica de elaboração do *Cacuri*, posicionando-me a respeito do contexto político, econômico, cultural, social e ambiental onde o *Cacuri* está inserido.

¹ O *Cacuri* consiste numa armadilha fixa de grande proporção para a captura de peixes. O *Cacuri* é assimilado nessa pesquisa como *curral de beira*, por ser a beira de praias, rios e igarapés o seu local de assentamento. Diferencia-se dos *currais de fora*, expressões ouvidas em Salinópolis ao dialogar com pescadores que experienciam a pesca na região Atlântica, litoral paraense principalmente em sua forma arquitetural, mas tanto os currais de beira, quanto os currais de fora aprisionam o pescado de subsistência do amazônida.

² Todas as palavras e expressões de uso local são destacadas em itálico no corpo do trabalho e sua definição se encontra em glossário situado no final desta dissertação.

Ao seguir orientações do “olhar político” na esteira do que advoga Beatriz Sarlo (1997), o qual deixa o pesquisador sempre em alerta para as artimanhas da cultura dominante no sentido de continuar orquestrando suas prerrogativas de história e memória, a expectativa foi problematizar essa orientação e demonstrar que *o campo cênico ao apropriar-se da potencialidade das formas do Cacuri, transforma-se em arma de luta contra o esquecimento da memória deste saber-fazer local na Amazônia*. Em outras palavras, a arte do palco é uma tática para continuar visibilizando vozes, memórias e trajetórias das populações ribeirinhas, mesmo que o espetáculo tematize outros conteúdos.

A partir de uma pesquisa de campo sob a metodologia da História Oral realizada no corpo-a-corpo com 09 (nove) praticantes e ex-praticantes da pesca em *Cacuris* no estuário sul do rio Amazonas, região das Ilhas do município de Abaetetuba, e análises documentais, especialmente escrituras de viajantes e naturalistas rastreadas em arquivos públicos como a Biblioteca Nacional, Real Gabinete Português de Leitura e Biblioteca Marechal Rondon, no Rio de Janeiro, procurei entender a construção e as transformações das experiências sociais de pescadores no lidar com o *Cacuri*, igualmente, captar as percepções de intelectuais que descreveram esse saber-fazer tradicional amazônico.

A escolha da narrativa como forma textual é oportuna e compõe um tripé com as duas áreas do conhecimento articuladas neste trabalho, uma vez que tanto o *Cacuri*, quanto a Cenografia têm íntima relação com a artesanaria, manufatura e narrativa. Essa última na compreensão de Benjamin (1996, p. 205) “é uma forma artesanal de comunicação”.

A escolha da temática *Cacuri* e Cenografia está intimamente conectada à minha formação e experiência de trabalho na Sociedade de Preservação aos Recursos Naturais e Culturais da Amazônia (SOPREN). Nesta sociedade civil sem fins lucrativos, tenho atuado junto às comunidades ribeirinhas que possibilitaram identificar a problemática social vivida pelos pescadores de *Cacuri* referente à escassez do pescado e contatos com o mundo urbano e tecnológico. Outro aspecto relevante para a escolha dos saberes destes sujeitos de estudo, é minha relação com a Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará (ETDUFPA), na qual sou educador no Curso Técnico de Cenografia. Esta vivência profissional me permitiu despertar o interesse pelo tema ao ter a ideia de enxergar os currais de pesca pela ótica da cenografia e neles ver espaços cênicos potenciais, assim como

sinais do mundo e da cultura amazônicas, sem cair num regionalismo exclusivo e excludente. O Teatro *Cacuri*, que aqui será descrito, é lugar para falar dos saberes locais e globais, das conexões entre o perto e o distante, da arte com a vida ou da arte como vida, mas sempre levará consigo memórias de tempos e histórias que poderão não ser mais contadas pela voz ou mesmo pelo escrito, mas estarão tatuadas e perenizadas no cênico.

A necessidade de dialogar com intelectuais que discutem arquitetura cênica e cenografia me levou a procurar pelo país uma instituição onde eu pudesse aportar. Pela referência na temática, escolhi a Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, em seu Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Ali cursei a Disciplina Teorias e Técnicas Teatrais, ministrada pela Profa. Dra. Evelyn Furquim Werneck Lima, além da participação no V Seminário Nacional Arquitetura, Teatro e Cultura: estudos do espaço teatral e memória urbana, promovido pelo Laboratório de Estudos do Espaço Teatral e Memória Urbana da UNIRIO, experiências que fortaleceram meu objetivo e possibilitaram ampliar o olhar sobre as potencialidades do *Cacuri* no ambiente cênico.

Este estudo está vinculado à linha de pesquisa Processos de Criação, Transmissão e Recepção em Artes e trata, portanto, da transferência para o campo da arte - cenografia, da forma arquitetural do *Cacuri estuarino*³. O *Cacuri* armadilha de pescado, aqui é transformado em construção cenográfica plural para abrigar a cena.

Aproprio-me de suas características formais, hiperdimensionando e utilizando seu desenho arquitetural para propor uma construção cênica plural destinada a abrigar representações espetaculares nas mais diversas linguagens e estéticas como teatro, dança, leituras dramatizadas, espetáculos musicais, circenses, projeção de filmes, entre outros.

O *Cacuri* neste trabalho é assimilado na esteira de Ratto (1999, p. 22), que compreende “[...] como um lugar que não é necessariamente um edifício teatral, pode assumir - e assume – todos os valores dramaticamente potenciais que contém e provoca”.

³ Consiste no *Cacuri* produzido pela população do estuário do rio Amazonas, especialmente a que habita a região das ilhas do município de Abaetetuba - Pará. Comparado ao *Cacuri* atlântico, possui diferença na materialidade e estética e está em vias de desaparecimento da paisagem local.

Nascido na Amazônia, em contínuo trânsito entre o Baixo Tocantins-Abaetetuba-Belém, desde muito cedo aqueles cercados colocados na praia da Costa Marapatá com o furo Maracapucu e em alguns furos e igarapés das ilhas de Abaetetuba, no Estado do Pará, foram-me visualmente apreendidos e arquivados na memória, mesmo sem que soubesse qual a função deles em meu início de vida.

Nas duas últimas décadas, incursões mais intensas pela região foram realizadas, desta vez como membro da Sociedade de Preservação aos Recursos Naturais e Culturais da Amazônia – SOPREN⁴, entidade com longa experiência socioambiental na região, que me possibilitou alargar o olhar sobre o modo de vida desenvolvido pelos amazônidas através dos tempos com o meio físico e social.

Os trabalhos acadêmicos realizados na Faculdade de Artes Visuais que cursei, em sua maioria, foram inspirados no modo de vida ribeirinho e no ecossistema local, chamado várzea de maré. Um deles, muito significativo, desenvolvido em parceria com uma colega de estudos, consistiu em montar uma instalação a partir do entendimento que tínhamos àquela altura de nossas vidas, dos currais produzidos na Amazônia Marajoara (PACHECO, 2009) e no Baixo Tocantins. Até mesmo o último e mais importante dos trabalhos acadêmicos da graduação, o Trabalho de Conclusão de Curso, seguiu essa linha, mas com um pouco mais de abrangência, fruto de minha atuação como Arte-Educador da SOPREN junto a comunidades ribeirinhas e de terra firme da Amazônia Oriental⁵.

A experiência em comunidades amazônicas resultou também na elaboração de comunicações para apresentação em Congressos de Arte e Ensino, além de artigos, crônicas, relatórios e outros. Paralelo a tudo isso, uma relação com o teatro, particularmente com a cenografia também se construía.

A mais significativa foi a oportunidade de compor a equipe de cenógrafos realizadores que produziram o cenário do espetáculo de teatro “Rato por Lebre”, promovido pelo Governo do Estado do Pará no ano de 1993. Este espetáculo foi detentor do prêmio de melhor cenografia do ano e anunciado no tradicional baile dos artistas do Estado do Pará; outra experiência marcante foi a participação como educando no projeto de formação de recursos humanos, promovido pelo Centro Técnico de Artes Cênicas (CETAC) do Instituto Brasileiro de Arte e Cultura - IBAC -

⁴ A SOPREN é uma sociedade civil sem fins lucrativos que atua na linha socioambiental e cultural em toda a Amazônia Clássica desde 1968, ano de sua criação.

⁵ Divisão territorial da Amazônia brasileira que compreende os Estados do Pará e Amapá, ao passo que a Amazônia Ocidental abarca os Estados do Acre, Amazonas, Rondônia e Roraima.

FUNARTE – RJ, em que foi possível participar da formação em cenografia, cenotécnica e arquitetura cênica em Teatros do Rio de Janeiro, também no ano de 1993.

Após lidar mais proximamente com a pesca artesanal e conhecer um arsenal de artefatos da cultura material local⁶ e estratégias utilizadas pelos amazônidas para a captura do pescado, pensei na possibilidade de utilizar, inicialmente, ainda que de maneira tímida, dado o parco conhecimento da realidade regional, a poética e a estética do saber ribeirinho na elaboração dos elementos de cena.

A ideia de utilizar os currais de pesca para abrigar a cena, explica-se porque seus desenhos dão forma a ambientes, que pela característica do riscado se assemelham às espacialidades cênicas tradicionais, especialmente as de princípio esférico (SOURIAU, 1964). Neste caso, visto em planta baixa, afirmo haver uma similaridade formal entre espaços cênicos e currais de pesca, me levando, portanto a reforçar a ideia de concentração de uma potencialidade cênica em sua forma geratriz. Nesse aspecto, minhas ideias encontraram sustentação na reflexão de Nero (2009, p. 102) ao discutir que “a cenografia é hoje uma dramaturgia do espaço, e para o cenógrafo todo espaço é palco”.

A escolha do *Cacuri estuarino* como tema de pesquisa foi inicialmente motivada pelo fato de sua feitura e utilização estarem em processo de desaparecimento na região das ilhas do município de Abaetetuba. Outro fator de motivação foi a familiaridade com o lugar, pois já atuo profissionalmente há aproximadamente duas décadas na região, somado o tempo de militância ambiental e vivência no lugar. Assim, as muitas informações acumuladas e levantadas, permitem melhor conhecimento das peculiaridades dos modos de vida regional/ou com essa faixa da Amazônia Tocantina.

O refinamento técnico que é dado pelos poucos mestres que ainda confeccionam o *Cacuri* na região das ilhas de Abaetetuba também pode ser considerado com um desses fatores de motivação, se comparado com os *Cacuris* da Zona do Salgado Paraense, aos quais tive acesso a partir do ano de 2009. Foi possível perceber que os currais apresentam especificidades técnicas e materiais

⁶ A cultura material de um povo consiste especialmente na produção de objetos de uso estético e funcional.

muito peculiares a cada região onde são construídos, dado os insumos disponíveis nos diferentes ecossistemas.

Completando o rol de motivações, o *Cacuri* visualizado em planta baixa, possui *parecença* formal com os palcos de arena. Tipo de relação palco/plateia que permite maior proximidade do espectador com a encenação, quebrando com a hierarquia de lugares e acomodando a todos sem distinção. O palco de arena ajuda ainda a uma visualização igual do espetáculo para todos e da mesma forma, chamando à atenção dos atores e bailarinos para trabalhar a eloquência de suas costas, fazendo delas meio de expressão (SURGERS, 2007). Essa postura exige uma disposição espacial capaz de exercitar os princípios de igualdades entre os sujeitos. O tempo do teatro torna-se humanista, pois permite a diferentes espectadores compartilharem emoções e sentimentos em escala horizontal.

O campo socioambiental desse estudo está localizado no estuário sul do rio Amazonas (HIRAOKA e RODRIGUES, 1997), na chamada região das ilhas do município de Abaetetuba, no baixo Tocantins, com ênfase na costa Marapatá, Estado do Pará. Nas Figuras 1 e 2 apresentadas nas páginas 12 e 13 possibilitam visualizar a área de realização do estudo.

O projeto inicial pretendia transferir tanto a forma arquitetural, quanto a materialidade dos currais para a cena. O andamento das leituras, as orientações e o consequente amadurecimento da pesquisa, tornou possível transferir a forma arquitetural do *Cacuri estuarino* para o campo da cenografia, cujo uso de sua matéria em menor escala, permite ao produto final reproduzir a textura do curral.

Compreendo que “a cenografia está também envolvida com a configuração interna do edifício teatral, e essa pode ser uma referência fundamental para o partido criativo a ser tomado pelo cenógrafo” (NERO, 2009, p. 87).

Entendo que o texto dissertativo é resultado de uma pesquisa teórica ou teórica e prática. Para esta etapa não utilizarei o *Cacuri* na cena. Neste eixo cenográfico optei pela pesquisa teórica, lançando mão dos dados levantados que subsidiarão um projeto de ação para “colocar em cena” o produto proposto que denominei de Teatro *Cacuri*.

Concluída e defendida a pesquisa, partirei para o projeto de ação visando colocar de fato o Teatro *Cacuri* em cena. Pretendo atuar em frentes distintas para efetivar sua construção e utilização. A primeira dessas frentes será junto à Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará.

A ETDUFPA possui duas graduações (Teatro e Dança) e quatro cursos técnicos (Teatro, Dança, Cenografia e Figurino), além de projetos de pesquisa e extensão em artes cênicas. O Projeto Político Pedagógico da Escola contempla ao final de cada ano a montagem de espetáculos. São montados e colocados em cartaz para a sociedade paraense aproximadamente sete espetáculos como forma de trabalho de conclusão de curso.

A montagem dos espetáculos é toda realizada pelos alunos com a orientação e supervisão dos educadores de cada área. Pretendo inicialmente propor à ETDUFPA, a construção de um espaço plural que aqui chamo de Teatro *Cacuri* para abrigar exercícios cênicos em seu interior, considerando que o Teatro *Cacuri* é pensado para abrigar representações espetaculares diversas, coincidindo com o perfil da Escola.

Aceita a proposta de montagem do Teatro *Cacuri* nas dependências da ETDUFPA pretendo constituir uma equipe multidisciplinar formada por professores (que também são arquitetos, cenotécnicos, cenógrafos, artistas visuais e cênicos), alunos e mestres cacurizeiros. O papel dos mestres *cacurizeiros* é de suma importância neste processo, pois eles como guardiões do saber, entram com o ensinamento da técnica de trançado, atracação, forração e outras partes do Teatro *Cacuri*.

Outra frente por onde se direcionará o projeto de ação serão as instituições/editais de fomento, visando captar recursos para a construção dessa modalidade de teatro de expressão amazônica. Da mesma forma se constituirá equipe multidisciplinar, garantindo no grupo a presença de alunos (como campo de estágio) e dos mestres *cacurizeiros* no processo de construção.

No que tange ao aspecto teórico da dissertação, o encontro com os Estudos Culturais apontou caminhos às inquietações, pois possibilitou compreender a dinâmica e o modo de vida dos narradores, os mestres *cacurizeiros*, e a enxergá-los como fonte principal de conhecimento em decorrência de seus saberes que são de grande importância para a reprodução e continuidade dessa prática cultural e para a realização do estudo cenográfico.

Neste estudo, portanto, dialogo especialmente com Raymond Williams (1977), Ella Shohat e Robert Stam (2006) e Beatriz Sarlo (1997; 2007), intelectuais dos Estudos Culturais e Pós-Colonial, além de Walter Benjamin, especialmente sobre o lugar da narrativa oral na sociedade capitalista urbanocêntrica. O

pensamento desses estudiosos contribuiu para adensar o entendimento de categorias analíticas como cultura, cultura popular, hegemonia, dominante, residual e emergente, eurocentrismo e memória, aplicadas à realidade amazônica, renovando-as ou estabelecendo conexões com tais perspectivas conceituais.

No campo da cenografia, o diálogo com as compreensões de cenografia de Ciro Del Nero⁷ (2008; 2009) e Gianni Ratto⁸ (1999) foram norteadoras da linha de pensamento adotada. Já os estudos da espacialidade cênica e da arquitetura cênica tiveram como suporte o trabalho de Evelyn Furquim Wernek Lima (2006; 2008; 2010), Anne Surgers (2007), Alison Oddey e Christine White (2008) Etienne Souriau (1964), Nathalie Carasso (2011), Louis Jouvet (1964), René Allio (1964), Denis Balble e Jean Jacquot (1961) e Patrice Pavis (2008).

A análise da forma arquitetural do *Cacuri* e de sua estrutura teve como suporte o estudo da forma desenvolvido por Wassily Kandinsky (2005), chamado de teoria da forma. O método criativo adotado para se chegar ao objeto final se deu pela associação da forma, bastante discutido por Fayga Ostrower (2009).

A crítica em relação às transformações no campo socioambiental em que o *Cacuri* está inserido teve como suporte as reflexões de Elmar Altvater, Aluísio Leal, Camillo Vianna e Beatriz Sarlo.

Quanto à pesquisa documental, analiso os relatos de viajantes, naturalistas, romancistas e religiosos como Frei Daniel, Júlio Parternostro, Manoel José de Oliveira Bastos, José Veríssimo, Antônio Ladislau Monteiro Baena, Charles M. de La Condamine, Henri Coudreau, Paul Le Cointe, Gastão Cruls e Carl Friedrich Philipp Von Martius, que andaram pela região amazônica e tiveram suas impressões registradas, nas quais se identifica um discurso eurocêntrico, inferiorizante e hostil em relação à população local e seus ancestrais.

A pesquisa de campo, orientada pela Metodologia da História Oral especialmente nos trabalhos de Alessandro Portelli e Alistair Thompson, a partir da técnica de entrevistas com os interlocutores, foi dividida em três categorias a partir da seguinte seleção: a) praticantes da pesca de *Cacuri* que residem nas ilhas de Abaetetuba; b) ex-praticantes da pesca de *Cacuri*, que ainda moram no espaço rural

⁷ Foi professor do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. Cenógrafo e diretor de arte, (1931 – 2010).

⁸ Foi cenógrafo, diretor, iluminador, figurista, escritor e ator, (1916 – 2005).

e, c) ex-praticantes da pesca de *Cacuri* que migraram para o centro urbano e habitam na sede do município de Abaetetuba.

Com a categoria praticante procurei entender como se deu o processo de aprendizagem das técnicas de produção e utilização da armadilha, da elaboração da forma arquitetural e da matéria necessária na confecção do curral. Com as demais categorias entrevistadas, procurei além das questões já citadas, conhecer as razões para o abandono da pesca de *Cacuri*, buscando nos depoimentos reconstituir imagens e conteúdos ainda presentes na memória dos narradores, inspirado na compreensão de Thomson (1997, p. 54) de que “a relação entre as imagens e o conteúdo das reminiscências tornou-se de extrema importância na análise e no uso do testemunho oral”.

A abordagem aos narradores e a postura adotada na coleta de campo foi subsidiada pelo estudo de Maria da Paz Araújo Cardoso diante do Centro Rural Universitário de Treinamento e Ação Comunitária – CRUTAC/UFPA, chamado Abordagem Cultural de Comunidade. O estudo traz em sua essência norte a postura que deve ser adotada ao abordar comunidades interioranas, nas quais o respeito pelos valores e o diálogo em tom de igualdade devem ser ponderados.

Aspecto importante nesse diálogo da empiria com a teoria refere-se ao lugar da Arte na presente pesquisa. Acredito que à medida que se transporta um recurso de pesca amazônico para o universo da arte, é possível colaborar com o reconhecimento da diversidade cultural presente na região, a partir da troca e construção de saberes do *curraleiro* amazônida com quem se propõe a utilizar o *Cacuri na Cena*, dessa forma reafirmando a existência de uma via de mão dupla entre a oralidade e o saber letrado.

Compreendo que propor uma construção tridimensional plural para abrigar representações espetaculares a partir do *Cacuri* é visibilizar uma prática cultural tradicional amazônica e reconhecer como relevante o saber de uma categoria social historicamente posta à margem do conhecimento letrado, como são as populações ribeirinhas amazônicas. Tais representações preconceituosas podem ser surpreendidas tanto na pena de alguns viajantes ou naturalistas, quanto em determinados discursos políticos e midiáticos contemporâneos, ao reafirmarem em suas posições apenas o isolamento, o conformismo e a não capacidade desses agentes históricos locais de ler criticamente as condições de dominação que lhes foram impostas pelo poder (neo)colonizador (STAM e SHOHAT, 2006).

Para uma melhor apresentação da construção estrutural da pesquisa, organizei o texto dissertativo em duas partes:

Na primeira parte, “*Narrativas do Saber Fazer: entre oralidades e escrituras*”, demonstro o lugar da pesquisa, apresentando o ambiente social e os narradores. Em seguida descrevo o *Cacuri estuarino*, sua materialidade, espacialidade e funcionamento. No eixo final trato da cultura do *Cacuri* na Amazônia e descrevo o contexto social e ambiental em que se encontra essa arte pesqueira.

Na segunda parte, “*Cenografia Amazônica: A Cacurização do Ambiente Cênico*”, procuro transferir o artefato *Cacuri* para o ambiente cênico. Inicialmente, revelo o que chamo de similaridades formais entre currais de pesca e palcos cênicos, posteriormente estabeleço diálogo com autores que se debruçaram sobre a forma circular. Faço uma conexão com uma maneira de representar a espacialidade cênica de princípio esférico muito importante na história do teatro, que foi o Teatro Elisabetano; em seguida, proponho a criação de uma construção cenográfica plural, a partir da forma arquitetural do *Cacuri*, na qual constam representações visuais capazes de mostrar desenhos em ângulos distintos, planta baixa do Teatro *Cacuri* e seus mecanismos cênicos, acompanhado de memorial descritivo. A apresentação desses componentes se faz necessária, uma vez que esta segunda parte da dissertação é baseada num modelo idealizado em projetos cenográficos. Finalizo com o delineamento de uma proposta pedagógica para o Teatro *Cacuri*.

O *Cacuri* colocado em cena pode possibilitar a transposição de toda sua valoração simbólica, à medida que seu esquema visual subsidia a percepção da cultura de origem a partir de um novo fazer. Ele emerge como construção cênica tridimensional plural, resulta tanto da leitura de um pesquisador de textos culturais comprometido com as questões locais, quanto da proposição de um educador e artista cênico com a criação de uma construção tridimensional “da hora” para abrigar encenações.

Portanto, o Teatro *Cacuri* procura transportar em múltiplas formas os valores culturais, simbólicos, estéticos, afetivos, ambientais e sociais, de um contexto ribeirinho para um contexto artístico, desejando contribuir para a visibilidade dos saberes e da poética desenvolvidas por diferentes sujeitos sociais amazônicos, como indígenas, africanos, brancos pobres, ribeirinhos, lavradores, pescadores tradicionais, apanhadores, caboclos, quilombolas, remeiros, seringueiros, mateiros, pilotos, caçadores, curandeiros, timoneiros, proeiros,

lenhadores, marisqueiros, entre outros. Trata-se de populações amazônicas que há séculos domesticaram a floresta, que já foi considerada inóspita (MARGARET MEAD, 2000) e a habitam, desenvolvendo um modo de vida menos impactante às futuras e atuais gerações frente às práticas das sociedades urbanas, porém foram historicamente discriminadas, silenciadas e esquecidas pelos que alcançaram postos dominantes e pelo modelo acadêmico eurocêntrico instalado na região.

PARTE I:

NARRATIVAS DO SABER-FAZER: Entre Oralidades e Escrituras

Nosso desafio começa, então, no repensar da necessidade de: “Unir tudo o que a ciência moderna separou: a natureza da sociedade, o sujeito do objeto, as disciplinas da disciplina, a arte da ciência, a ciência dos outros saberes, o conhecimento da sabedoria. Somos convocados a uma epistemologia de saberes vividos, declararmo-nos contra o exílio e em favor da recorporização do saber, dos saberes que dão corpo ao corpo”.

(BOAVENTURA SANTOS, 2008, p. 07)

1.1. O lugar e sua paisagem

O campo socioambiental de estudo é a região das ilhas do município de Abaetetuba-Pará. A região é de várzea de maré com alagamento diário. Está situada na confluência dos rios Tocantins e Pará, no estuário sul do rio Amazonas, distanciada de Belém a aproximadamente 80 km na direção oeste (HIRAOKA e RODRIGUES, 1997, p. 74-75). O acesso pelos furos e igarapés é possibilitado através de embarcações de pequeno porte como rabetas e rabudinhos apresentados nas Figuras 3 e 4.



Figura 3: *Rabetas* atracadas no porto de Abaetetuba. Foto da pesquisa de campo, maio de 2011. Arquivo Pessoal: Walter Chile.

Os moradores das Ilhas procuram diariamente ir à sede do município utilizando rabetas como transporte, para entre outros afazeres, negociar com “aviadores de mantimentos” a despesa necessária ao sustento de sua família. Tal prática reforça antigos laços de comercialização e exploração em cenário amazônico. A Figura 3 retrata rabetas procedentes de diversas localidades das ilhas atracadas no porto de Abaetetuba.

As ilhas são interligadas por furos de maré e igarapés, principais vias de acesso que possibilitam a comunicação entre uma comunidade e outra e as comunidades e a sede do município.

A vegetação é de mata secundária, possibilitada por regeneração natural e ultimamente também por cultivo. A busca por madeira para atender os grandes

centros e mesmo o mercado exterior e a febre pela comercialização do palmito de açaí em décadas recentes na Amazônia tocantina, alteraram sobremaneira a paisagem local. “A paisagem como produto da história interferiu nos aspectos socioambientais do Vale do Tocantins na medida em que a população tradicional passou por um processo de descontinuidade em relação à sociedade” (MENEZES, 2000, p. 92).

O açazeiro (*Euterpe oleracea*) ocupa hoje grande parte da paisagem verde do lugar. Compreendo que isso se deve à importância do fruto na alimentação local e ao interesse de consumo demandado pelos grandes centros nacionais e internacionais, o que incentiva a população nativa ao plantio e ao manejo dos açazeiros. Mas tal situação cria uma tendência para um cultivo homogêneo da espécie. Modalidade de plantio questionado por seguimentos das ciências ambientais e agrárias.



Figura 4: Jovem do espaço rural de Abaetetuba navegando em um *rabudinho* no furo Maracapucu. Foto da pesquisa de campo, abril de 2011. Arquivo Pessoal: Walter Chile.

A Figura 4 retrata um jovem do espaço rural a bordo de um rabudinho. Essa nova modalidade de embarcação é a sensação entre essa faixa etária, porém já apresenta indícios de problemas de acidente nas águas da região.

Transitar pelas ilhas abaetetubenses é um convite para o uso sensível dos sentidos fundamentais: a visão é tocada pela beleza das formas da vegetação, pela textura encrespada das águas barrentas na travessia da baía de Marapatá nas

tardes de verão chuvoso, pelas cores das embarcações aquecidas com zarcão⁹ e pela percepção da prática corporal empregada pelos homens na *pesca de bloqueio* na boca do baixo Tucumanduba.

A audição é invadida pelo som ensurdecido dos motores movidos a óleo diesel e recentemente a gasolina, que violentamente contrastam com o som estridente e agradável ao mesmo tempo, emitido no vôo de pequenos papagaios, percebidos ao final da tarde ao cruzar o rio Anequara.

A mesma experiência sensível com estas aves teria sido vivenciada por Martius e seu companheiro de viagem Spix, nas primeiras décadas do século XIX, que navegaram por esta mesma região, como se pode ver no relato do naturalista: “os murmúrios do rio vinha juntar-se ainda ao grasnar das numerosas araras (*Macrocerus hyacinthisnus*, trata-se da arara azul, *Anodorhynchus hyacinthinus* – Latham, 1790), que fazem ninho naquelas palmeiras” (MARTIUS, 1996, p. 120).

O olfato é estimulado a decifrar o perfume da vegetação emanado pela mata, como o suave e sedutor odor do lírio da várzea, propalado pelo ar ao amanhecer do dia no igarapé Assacueira.

O paladar é tocado pelo extremo azedo do *jacaiacá* coletado nas andanças pelos quintais florestais, pelo sabor suave do *fruta-pão* com café preto nas manhãs de inverno e pela saborosa gordura do peixe da maré capturado no *Cacuri* e assado em brasa de *pacapeuá*.

O tato permite sentir a energia e a felicidade transmitida no aperto de mãos dos moradores da floresta, sorridentes ao me cumprimentarem. Ajuda perceber o corpo inflado e o *lanhado* e já cicatrizado da seringueira (*Hevea brasiliensis*) na mata. Facilita ainda sentir o frio da *tina* que amolece o *miriti* coletado na maré e o calor da panela que cozinha a *castanha de azeite*.

Somado a isso tudo, a imaginação é um dos componentes sensíveis mais fantásticos articulados na viagem por esse mundo de dádiva líquida estuarina, mas explorado historicamente e entregue a sua própria sorte. Ao passar pela boca do furo Maracapucu e topar com a ilha da Pacoca – imagino como deve ser bela a cena que se repete a cada noite de luar –, onde a Cobra Grande que lá habita, transforma

⁹ Tinta industrializada de cor laranja, com grande poder de fixação e muito utilizada na pintura externa do casco das embarcações. A cor laranja, de acordo com as concepções teóricas que tratam da cor pigmento é resultante da mistura do vermelho com o amarelo e quanto à temperatura caracteriza-se como uma cor quente. Para maior entendimento da questão, consultar Dondis (1991), Kandinsky (1996), Farina (1986), entre outros.

a ilha em navio prateado e leva – lá na corcunda, nos seus passeios pelo rio Maratauíra.

O grande ofídio se faz presente no imaginário local e se mostra de distintas formas e situações em diversos pontos da região. A cobra grande do município de Acará no Pará atua na curva do rio Miriti Pitanga, especialmente com a destruição das jangadas que ousam passar abarrotadas de madeira nativa ilegal. Neste caso ela assume o posto de uma militante ambientalista.

Já a cobra grande do rio Inhangapi no Pará, que corta a cidade de mesmo nome, convivia harmonicamente com a população local, mas em passado recente foi afugentada do lugar por ser responsabilizada pela morte de um morador. Considerando injusta a acusação ela migrou para outra localidade, levando consigo todo o poder piscoso da região, deixando a população sem peixe algum para ser pescado. Neste caso, a cobra era considerada pela população a mãe de todos os peixes e, por oposição à realidade de hoje do rio Inhangapi, sua presença representava fartura.

A população local dá conta ainda que o abastecedor de todas as cobras grandes da região seria a localidade de Caraparu, no município paraense de Santa Isabel, onde habita a Jerumeia, mãe de todas as cobras grandes da Amazônia.

Tratando-se do *Cacuri*, entendo que sua forma tenha parecença com os grandes ofídios presentes no imaginário amazônico. Neste caso, correspondente ao paredão seria a cauda da cobra, e seu salão equivalendo à cabeça.

Visto por outra perspectiva, o salão corresponderia ao estômago e a *espia* do *Cacuri* seria a língua da cobra. A língua, neste caso tem a responsabilidade de interceptar o pescado e direcioná-lo na câmara do curral.

O imaginário é o recurso que as populações utilizam para compreender os fenômenos naturais e sobrenaturais, e a cobra é um personagem marcante nas narrativas e muito presente na vida ribeirinha.

Mergulhado no imaginário que permite adentrar essas paisagens naturais e culturais, imagino como deve ser assustador ver um antigo morador da boca do igarapé Assacueira, virar porco bravo, em noites escuras e *botar prá correr* quem ouse andar por seu quintal. Igualmente, como deve ser laboriosa a vida do ser fantástico Pretinho da Samaumeira do rio Ipiramanha, para proteger da derrubada

sua morada, uma enorme samaumeira (*Ceiba pentandra*) e a flora acompanhante, especialmente um pé de assacuzeiro (*Hura crepitans*) que lá existe.

Essas paisagens com seu poder de sensibilizar o olhar humano a partir de sua beleza física, poética e estética, enlaçam ainda mais em suas entranhas com as histórias de seus habitantes. São narrativas que traduzem outras cosmologias e modos de vida de populações amazônicas, muitas vezes silenciadas ou estereotipadas pela escrita eurocêntrica que formou o mundo acadêmico, o discurso político e midiático. Expressões como “selvagem, preguiçoso, indolente, acomodado”, historicamente formuladas e propaladas nos diferentes espaços sociais para identificar características do homem amazônico, ainda hoje guerreiam com suas qualidades para lidar com os mistérios da natureza e da cultura regional.

Mesmo enredados em adversidades e contradições do viver local, homens, mulheres e crianças da região são detentores e guardiões de um rico patrimônio tradicional (PACHECO, 2009b).

Essas (...) populações locais, sempre sensíveis e sintonizadas aos mistérios da floresta amazônica, produziram inteligíveis modos de vida e trabalho, os quais vêm permitindo-lhes dialogar e respeitar temporalidades dos indissociáveis reinos: humano, vegetal, animal e mineral, garantidores do sustento de seu dia-a-dia. (PACHECO, 2009b, p. 410-411).

Nesse universo, o saber-fazer da pesca ganha destaque nesta pesquisa. Antes, sigo desvendando o território e os sujeitos da pesquisa.

1.2. O Ambiente Social e os Narradores

O ambiente social dos mestres cacurizeiros deste estudo é a região das ilhas de Abaetetuba, especialmente seus furos e igarapés. À frente de suas casas se pode ver o correr e a calma das águas e embarcações transitarem com seus vizinhos, mercadorias e viajantes de outras paragens.

Atrás de suas casas está o quintal florestal que representa sua farmácia, pois é de onde retiram ervas, cascas e raízes utilizadas na medicina popular; as matas e rios da região são sua geladeira, pois delas extraem alimentos frescos a qualquer hora. Também se constitui na loja de material de construção, pois na mata

coletam os materiais para a construção de sua casa, de sua embarcação e de suas armadilhas para a captura de fauna; a mata representa ainda o livro de histórias fantásticas, pois no diálogo com histórias e feitos de muitos dos personagens silvestres do amazonário (VIANNA, 1993), constroem narrativas que expressam valores, atitudes e cosmovisões.

O viajante Henry Coudreau, em fins do século dezenove, ao passar por Abaetetuba, em expedição confiada pelo então Governador do Estado do Pará Lauro Sodré, registrou em seu relato de Viagem ao Tocantins o seguinte: "Le 1er janvier 1897, à 6 heures du matin, nous sommes à *Abaeté*, petit centre qui est de quelque importance pour la construction des petites et moyennes embarcations em usage dans le Bas Tocantins (COUDREAU, 1897, s.p.)¹⁰.

O viajante deixa claro nas entrelinhas de seu discurso que seus objetivos eram outros, e não descrever fidedignamente Abaetetuba, porém observa uma prática cultural que projetou o município nacionalmente até o golpe ao dinheiro público promovido pelos tempos Collor de Mello, quando coincidentemente a atividade da construção de embarcações entrou em colapso.

A sede do município está localizada na margem direita do rio Meruu ou Maratauíra, afluente do Rio Tocantins, a jusante¹¹ da barragem construída para obtenção de energia da Usina Hidrelétrica de Tucuruí (UHT).

As ilhas de Abaetetuba estão localizadas a oeste da sede do município (MACHADO, 2001). Sua nomenclatura está relacionada com o nome do curso d'água a qual faz parte. São aproximadamente 45 ilhas, as quais são interligadas por furos de maré e igarapés em sua maioria. Apesar de muitos seguimentos d'água serem chamados pela população local como rio, a região é toda recortada por furos de maré e igarapés.

Nas Ilhas estão instaladas as Comunidades Eclesiais de Base (CEBs), da Diocese Católica de Abaetetuba. Todas as comunidades possuem santo padroeiro com seu festejo anual que aglutina os habitantes das localidades em torno de suas crenças e formas de sociabilidades.

Grande parte das famílias professa a fé católica, porém é cada vez mais crescente o aparecimento de templos religiosos de origem evangélica na região. Até

¹⁰ Em primeiro de janeiro de 1897, às 6 horas da manhã, estamos em Abaeté, pequeno centro que é de alguma importância pela construção de pequenas e médias embarcações usadas no Baixo Tocantins (COUDREAU, 1897, s.p.).

¹¹ Abaixo em relação a um ponto de referência, na direção para onde corre a água do rio.

mesmo a paisagem da comunidade composta anteriormente pelo prédio da igreja, de origem católica, é geralmente ao lado do barracão para a realização de festas. Oriundo do passado colonial, o terreiro de Jesus à frente da igreja, destinado a abrigar parte dos festejos, amplia ainda hoje o cenário da comunidade rural, juntamente com o campo de futebol ao fundo. Complexifica essa paisagem natural e cultural, um novo componente, o prédio da igreja evangélica, em sua maioria, construído nas proximidades de um templo católico.

Percebo que a doutrina religiosa exerce influência no modo de vida dos moradores da floresta e em suas práticas culturais, balizando seus comportamentos e atitudes diante do mundo. A relação com os santos ou Jesus Cristo, por exemplo, é direta. O homem e a mulher antes de deixarem suas habitações, quando necessitam ir ao trabalho ou à cidade, negociam suas perspectivas de vida com seus guias espirituais.

Destaco também a presença de práticas de pajelança por parte dos moradores de ambas as religiões. Tal observação já fora realizada por Galvão (1976) na localidade de Ita, onde afirma que o amazônida transita entre os costumes do catolicismo ibérico e da pajelança tupi, buscando identificar a importância dessa religiosidade nas relações intrapessoal e interpessoal.

Para o autor, a prática da pajelança, procurada pelo amazônida, é sempre para a cura de doenças e feitiçarias. As visitas a um pajé, pai ou mãe de santo é sempre para solucionar problemas individuais que os afligem, sejam de natureza física ou espiritual.

A água dos rios e igarapés são as vias de acesso e de dinamismo das relações interpessoais, possibilitam, assim como as mídias contemporâneas, a chegada de informações mais diversas possíveis. É pelas águas que o povo da floresta conecta-se aos outros espaços amazônicos. É também no regime das águas que essas populações ganham e perdem filhos e entes queridos, e do mesmo modo, constroem e desfazem interesses e sonhos (PACHECO, 2009).

A população residente interage com o ambiente físico e social no tempo e no espaço através de suas práticas religiosas, econômicas e culturais influenciadas pela sazonalidade dos bens naturais, dos ciclos da maré e pelas necessidades de sobrevivência física, espiritual e pessoal.

Os narradores desta viagem são todos homens, pais de famílias, moradores e ex-moradores das ilhas de Abaetetuba. Nove sujeitos que

fizeram/fazem uso dos saberes sobre pesca e técnicas de trançados deixados por seus ancestrais e os aplicaram em algum momento de suas vidas. A esse respeito Benjamin (1996, p. 198), compreende que a fonte onde se abastecem os narradores consiste na “experiência passada de pessoa a pessoa”.

Para um melhor conhecimento de aspectos de suas vidas, passo a apresentá-los a partir de agora:



Figura 5: Seu Aristeu, ex-praticante da pesca de *Cacuri* concedendo entrevista na frente de sua casa. Furo dos Carecas, rio da Prata, Abaetetuba-Pará. Foto da pesquisa de campo, abril de 2011. Arquivo Pessoal: Walter Chile.

Seu Aristeu Machado Figueiró, 70 anos, nascido no furo dos Carecas, rio da Prata, Abaetetuba-Pará. É ex-praticante da pesca de *Cacuri* e habitante da zona rural. Quanto à cor da pele, identifica-se como moreno. Estudou até a terceira série do atual ensino fundamental. Na sua infância trabalhou *juntando frutas do rio* como a andiroba (*Carapa guianensis*) e a ucuúba (*Virola surinamensis*), e no corte da borracha sempre ajudando seus pais nos “trabalhos do mato”. Na adolescência trabalhou embarcado. Domina a arte da cestaria: revelou que sabe fazer *paneiro*, *panacarica*, *tupé*, *pari* e muitas outras coisas de *tala*. Aprendeu a tecer e pescar de *Cacuri* ainda jovem com um membro de sua comunidade que praticava esta modalidade de pesca. Ainda hoje é chamado por seu primo Orlando Figueiró, praticante da pesca de *Cacuri* e narrador deste trabalho, para fazer a marcação do

lugar de assentamento da armadilha, espécie de trabalho que na lógica do conhecimento acadêmico denomina-se de consultoria.



Figura 6: Seu Joãozinho, ex-praticante da pesca de *Cacuri* concedendo entrevista em sua casa. Baixo Tucumanduba, Abaetetuba-Pará. Foto da pesquisa de campo, abril de 2011. Arquivo Pessoal: Walter Chile.

Seu Francisco João Maués, conhecido como Joãozinho, 53 anos, nascido no Igarapé Acapu, no Baixo Tucumanduba, Abaetetuba – Pará, onde reside. É ex – praticante da pesca de *Cacuri* e habitante do espaço rural. É pescador e líder de uma turma de *pesca de bloqueio*. Atua diretamente na captura do peixe mapará (*Hypophthalmus marginatus*). Quanto à cor da pele: identifica-se como pardo. Estudou até o terceiro ano do ensino fundamental. Na infância ajudava seus pais na coleta de sementes azeiteiras como andiroba e ucuúba, além do *enfardamento de garrafas frasqueiras* com bucha de miriti para o transporte de cachaça. Aprendeu a pescar e a tecer *Cacuri* com seu pai e seu tio ainda na infância.



Figura 7: Seu João Batista, concedendo entrevista no pátio de sua casa no rio baixo Tucumanduba, Abaetetuba-Pará. Foto da pesquisa de campo, abril de 2011. Arquivo Pessoal: Walter Chile.

Seu João Batista dos Reis e Silva, 97 anos, nascido no rio Tucumanduba onde reside. É ex-praticante da pesca de *Cacuri*. Quanto à cor da pele: identifica-se como de cor clara. Estudou dois anos na escola prática de comércio em Belém. Foi Soldado da Borracha durante a Segunda Guerra Mundial. Seus pais lavravam e pescavam e desde cedo os acompanhava nas atividades de sustento da família. Seu pai fazia pesca de *Cacuri* e *tapagem* e foi com ele que aprendeu a lidar com esta modalidade de pesca. Confeccionava as folhas de *pari*, inicialmente com seu pai e seu avô.



Figura 8: Seu Maxico, em frente ao box onde comercializa peixes no mercado de Abaetetuba-Pará. Foto da pesquisa de campo, abril de 2012. Arquivo Pessoal: Walter Chile.

Seu Maximiliano Rodrigues Correa, 71 anos, é conhecido na comunidade como seu Maxico. Nascido no furo Maracapucu, é ex-praticante da pesca de *Cacuri*. Reside hoje no espaço urbano do município de Abaetetuba. Quanto à cor da pele: identifica-se como moreno. Estudou até a terceira série do ensino fundamental e parou de estudar para ajudar nas atividades produtivas desenvolvidas pela família, pois precisava ajudar os pais a “terminar de criar” seus onze irmãos. Dentre as atividades faziam parte a pesca, o corte de *seringa* (para obtenção do látex) e a carpintaria naval, especialmente de cascos e montarias, utilizados no deslocamento entre as comunidades. Migrou para sede do município depois de casado, objetivando dar melhores condições de educação para seus filhos. Aprendeu a confeccionar artefatos de pesca e a pescar com seu pai, que julga ter sido exímio

pescador de *Cacuri*. Hoje trabalha como “peixeiro”, possui uma venda de pescados no mercado municipal de Abaetetuba.



Figura 9: Seu Miguel Pompeu no quintal de sua residência no espaço urbano de Abaetetuba. Foto da pesquisa de campo, maio de 2012. Arquivo pessoal: Walter Chile.

Seu Miguel Pompeu Ferreira Maués, 63 anos, nascido no rio Cuitininga, zona rural de Abaetetuba. Quanto à cor da pele: identifica-se como pardo. Estudou até a segunda série do antigo segundo grau e foi vereador do município. É ex-praticante da pesca de *Cacuri*. Migrou para a sede do município com seus pais e irmãos na busca de melhores condições de vida. Começou a trabalhar com seis anos de idade, carregando bagaço de cana de açúcar nos engenhos de cachaça. Aprendeu a pescar com seu pai que tecia, assentava e despescava o *Cacuri*.



Figura 10: Seu Orlando em sua casa no Rio da Prata, Abaetetuba-Pará. Lugar onde tece as folhas de *pari* que utiliza para forrar seu *Cacuri*. Foto da pesquisa de campo, abril de 2011. Arquivo Pessoal: Walter Chile.

Seu Orlando Machado Figueiró, 64 anos. Nascido e residente do rio da Prata. É praticante da pesca do *Cacuri*. Tem a pele morena escura e identifica-se como caboclo ribeirinho. Estudou até a segunda série do antigo primeiro grau. Trabalhou na infância no *corte de borracha* e de lenha, na pesca artesanal e na *colocação de roçado* para ajudar no sustento de sua família. Aprendeu a pescar de *Cacuri* ainda jovem com um membro de sua comunidade. Hoje vive da produção de seu açai e da pesca de *Cacuri*. Tem a preocupação de ensinar a arte da pesca de *Cacuri* a seu filho caçula, pois acredita que socializando este saber poderá seu filho se sustentar quando ele, seu Orlando, “for chamado por Deus”.



Figura 11 Seu Coriolano. Imagem escaneada e tratada a partir de fotografia original fornecida por sua família. Quando realizei a entrevista com Seu Coriolano no espaço urbano de Abaetetuba, o equipamento fotográfico apresentou problemas, impossibilitando a captura de sua imagem. No retorno ao campo da pesquisa em maio de 2012, procuramos pelo pescador, mas ele estava para o Estado de São Paulo realizando tratamento de saúde.

Seu Coriolano Amaral de Freitas, 72 anos, nascido na ilha do Cará-Cará, na zona rural de Cametá - Pará. Informou-nos que na infância frequentou a escola, mas tudo que aprendeu de significativo para sua vida foi na oralidade e no convívio com seus pares. Começou a trabalhar na infância com a *colocação de roçado* para ajudar seus pais no sustento da família. É ex-praticante da pesca de *Cacuri*. Migrou para cidade de Abaetetuba, depois de casado, em busca de melhores condições de vida e para garantir uma melhor educação/escola para seus filhos. Aprendeu a pescar de *Cacuri e camboa* com seu pai ainda em Cametá.



Figura 12: Seu Quixinho, no *jirau* de sua casa onde guarda as *folhas de pari* que utiliza para forrar o *Cacuri*. Rio Sirituba, Abaetetuba-Pará. Foto da pesquisa de campo, abril de 2011. Arquivo Pessoal: Walter Chile.

Seu José Maria Barbosa Ferreira, 50 anos. Conhecido na comunidade como Quixinho. Nasceu no rio Panacuerazinho e reside no rio Sirituba, ambos no meio rural de Abaetetuba. Quanto à cor da pele, contou-nos uma longa história e não respondeu, porém sua pele é de cor morena clara e seus cabelos lisos e negros. A escola não fez parte de seu cotidiano e os saberes que detêm vem da tradição oral e da relação com seus pares. Na infância, juntava as sementes azeiteiras na maré como ucuúba e andiroba e apanhava açaí para ajudar no sustento da família. É praticante da pesca de *Cacuri*. Já pegou oito ferradas de arraia na *despesca* do curral. Aprendeu a pescar de *Cacuri* com seu irmão mais velho e as *folhas de pari* aprendeu a tecer com um membro da comunidade do rio Sirituba. Demonstrou ter orgulho de ser guardião deste saber.



Figura 13: Seu Zal, praticante da pesca de *Cacuri* pousando em seu trapiche ao lado da *folha de pari* que utiliza para compor o *Cacuri*. Rio Sirituba, Abaetetuba-Pará. Foto da pesquisa de campo, abril de 2011. Arquivo Pessoal: Walter Chile.

Seu Sebastião Pereira Cardoso Filho, 44 anos. Nasceu no rio Sirituba, na zona rural de Abaetetuba onde reside. É conhecido na comunidade como Zal. Quanto à cor de sua pele, identifica-se como moreno. Estudou somente a primeira série do antigo primeiro grau, tudo que aprendeu de importante para sua vida foi na tradição oral, pois tinha que trabalhar para ajudar no sustento da família e não foi possível frequentar o ensino regular. Iniciou na labuta ribeirinha aos dez anos de idade, trabalhando na *apanhação do açaí* e no roçado de cana. É praticante da pesca de *Cacuri*. Aprendeu a pescar e tecer *Cacuri* com seu sogro e hoje a atividade ajuda no sustento de sua família.

Do total de nove mestres *cacurizeiros* entrevistados, somente três narradores ainda praticam a pesca de *Cacuri*. Eles movimentam seus saberes para

manter viva uma laboriosa prática cultural que começa a apresentar sintomas de desuso no estuário sul do rio Amazonas, onde pescador e pescado são unidos e separados por tempos lunares, dinâmicas costeiras, ventos que movimentam massas de águas e promovem fluxos e refluxos de marés.

Os *Cacurizeiros* praticantes informam que apesar do muito trabalho exigido por esta prática pesqueira, eles ainda a fazem como alternativa de sustento e forma de deixar um ensinamento para seus filhos, pois assim seus pais e pares o fizeram. A memória do saber-fazer motiva a transmissão para as gerações futuras.

Necessitando buscar o sustento na cidade, os ex-praticantes deixam adormecer o legado de seus antigos saberes, hoje pensado pelos estudiosos da cultura como patrimônio imaterial do lugar¹². Em suas narrativas a pesca do *Cacuri* emerge apenas como lembrança e não mais como experiência cotidiana. Por outro lado, Benjamin (1996, p. 221), entende que o narrador “pode recorrer à experiência de toda uma vida, a sua e a experiência alheia e a assimila à sua substância mais íntima” quando necessita operar com esses saberes. Em outras palavras, a migração do *cacurizeiro* para a cidade não representa a perda da experiência de trabalho, mas tão somente seu adormecer.

A divisão sexual do trabalho é inexistente na realidade do estuário Abaetetubense, nesta prática pesqueira, o espaço de produção do *Cacuri* se mostrou um espaço essencialmente masculino. O trabalho é pesado e vai desde a retirada do material na mata, até o seu assentamento e *despesca*.

Mesmo a tecitura das *folhas de pari*, que poderiam ter a presença de ambos os gêneros, são realizadas somente pelos homens. Não se sabe a razão da territorialidade masculina e nem razão da invisibilidade ou não presença da mulher nesta atividade pesqueira. Ao abordar a pesca e as questões de gênero Maneschky et al. (1995, p. 92) sustentam que “quando as mulheres acompanham seus companheiros em pesca de rede, sua tarefa geralmente é remar”.

Compreendo que pescar requer domínio na leitura dos códigos da natureza, pois requer conhecimento de ventos, de marés, da dinâmica e hábitos das espécies pesqueiras. Pescar de *Cacuri* envolve tudo isso e necessita ainda de

¹² São muitos os intelectuais contemporâneos debruçados e interessados em discutir em seus estudos a temática do patrimônio imaterial das sociedades humanas. Entre eles seria importante consultar: (CAVALCANTE E FONSECA, 2008).

sensibilidade para reconhecer a poesia deste legado, características que acredito compor a personalidade tanto do homem como da mulher.

1.3. O Cacuri

Instrumento de subsistência confeccionado na atualidade por indígenas, negros, afroindígenas, mestiços e brancos pobres. Visa aprisionar os peixes que se deslocam pelas águas doces, salobras e salgadas da “dádiva líquida amazônica”. A presa do curral é o pescado que se movimenta pelas correntes à procura de alimento, microrganismos, frutos e sementes que flutuam no “lixo da maré”.

O amazônida, assim como os pescadores tradicionais de outros pontos do litoral brasileiro, onde se pratica a pesca com armadilhas fixas, articula seus saberes naturalistas, espaciais e matemáticos com o intuito de garantir sua sobrevivência.

Currais de pesca são produzidos e utilizados em vários lugares do litoral brasileiro, especialmente em regiões onde o modo de vida das pessoas é regido pelo regime das águas (PACHECO, 2009). Além do litoral, essas instalações ampliadas estão presentes nas águas internas, como rios e igarapés. Em cada localidade onde se fazem presentes, os currais recebem nomes distintos e são elaborados com formas arquiteturais e matérias muito particulares.

No complexo estuarino de Lagamar, Vale do Ribeira em São Paulo, são chamados “cercos-fixos”. Pecorari (2010) afiança que os currais paulistas consistem em uma estrutura construída em bambu ou taquara-mirim, madeira e arame. Composto por uma panagem, espécie de tela de bambu, sustentada por *moirões* dispostos em forma de circular, e que possui ainda uma parede de aproximadamente 80 metros de comprimento por 2m a 3m de altura, com a função de interceptar os peixes e direcioná-los para o interior do curral.

Na Lagoa de Araruama, região dos lagos do Estado do Rio de Janeiro, Barroso e Fabiano (1995), destacam a presença dos “ganchos”, também denominada de “arte fixa de pesca”, descrita como estruturas formadas por panagens de redes, fixadas em estacas de madeiras, onde uma comprida ramificação perpendicular à linha da costa ou as correntes de maré, chamada de

parede, é conectada a um cercado em forma de círculo, chamado de curral. Na Figura 14 é possível visualizar o curral fluminense do tipo gancho.

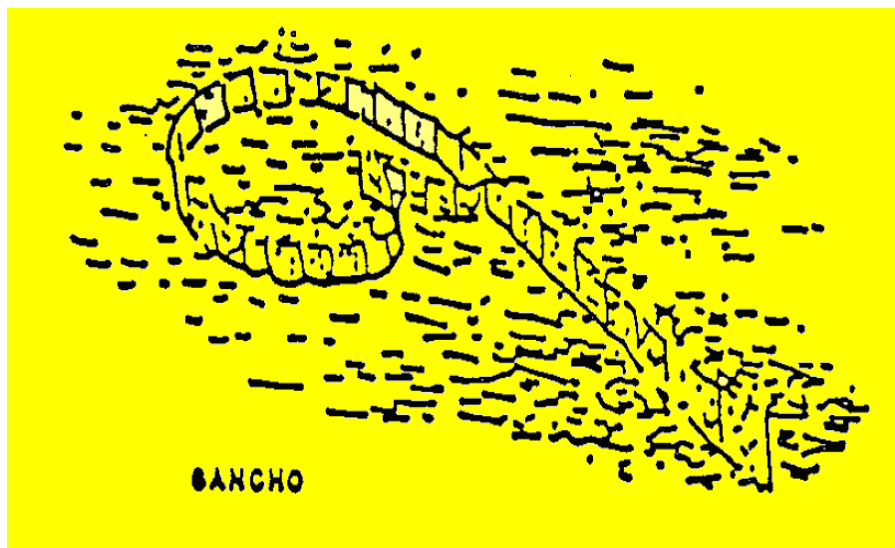


Figura 14: Gancho – “arte fixa de pesca”. Região dos Lagos – RJ. Fonte: Barroso e Fabiano (1995, p. 573).

No nordeste brasileiro, especialmente no Estado do Ceará, estes artefatos são chamados, assim como na Amazônia, de currais de pesca. Filho e Espinola (2001) sustentam que essas armadilhas fixas constituem-se de aparelhos de pesca de construção rústica confeccionados em madeira, possuem quatro partes: espia ou parede, sala grande (cerco maior), salinha (cerco menor) e o chiqueiro, espécie de câmara de armazenamento do pescado e são instalados a aproximadamente 100m de distância da costa.

As nomenclaturas dadas aos currais pelos nordestinos em muito se assemelham as adotadas na região amazônica. Acredito que isto se deva pelo menos a dois fatores: o primeiro deles é a proximidade entre as regiões, o que facilita trânsitos e trocas culturais; o outro seria a chamada Cearencização da Amazônia, fenômeno resultante dos fluxos migratórios incentivados pelo governo brasileiro em decorrência, primeiramente da necessidade de ocupação da região e, posteriormente, da exploração da borracha para atender a demanda de goma elástica natural, destinada a confecção de artefatos bélicos para os aliados durante a Segunda Guerra Mundial (VIANNA, 1989). Com isso, as práticas culturais nordestinas tornaram-se presentes na consolidação dos modos de vidas amazônicos.

Neste estudo foi possível conviver com dois tipos de currais: um de fora, o Curral de Enfia, instalado em banco de areia ligeiramente distanciados da costa litorânea de Salinópolis - Pará, e o curral de beira, *Cacuri* Estuarino assentado na região das Ilhas de Abaetetuba - Pará. Na Figura 15 é possível visualizar um Curral de Enfia assentado no litoral paraense.



Figura 15: Curral de Enfia assentado por Seu Miltinho (Amilton Carvalho) no litoral paraense, município de Salinópolis – Pará. Foto de atividade de campo, julho de 2009. Arquivo Pessoal: Walter Chile.

Segundo os *curraleiros*¹³ da zona do salgado paraense Cacuri significa curral pequeno. Possui duas partes: uma forma circular com uma fenda e suas extremidades voltadas para dentro do círculo, denominada salão (curral ou chiqueiro) e outra reta, denominada língua do curral (manga ou mesmo espia). Da fenda do salão sai à língua do curral, que funciona como anteparo ao pescado.

O peixe que transita pelas correntes de maré e ao se deparar com a língua do curral muda de direção, procurando a parte mais funda do curso d'água entra na câmara do curral. Não conseguindo sair, o peixe permanece aprisionado, até a maré baixar, momento em que o curraleiro coleta as espécies capturadas, atividade chamada de *despesca* do curral. Na Figura 16 é possível visualizar uma imagem criada a partir de minha memória, fruto de convivências com a paisagem

¹³ Expressão de auto-identificação dos pescadores que praticam a pesca de curral no litoral paraense. Manescky (1993) e Furtado (1987), estudiosas da antropologia pesqueira na Amazônia, utilizam a expressão Curralista, para designar os mesmos sujeitos.

regional, de um *Cacuri estuarino*. Devo salientar que optei por omitir no desenho parte da espia para facilitar a compreensão, mas na realidade a espia (paredão) prolonga-se até encontrar a margem do rio.

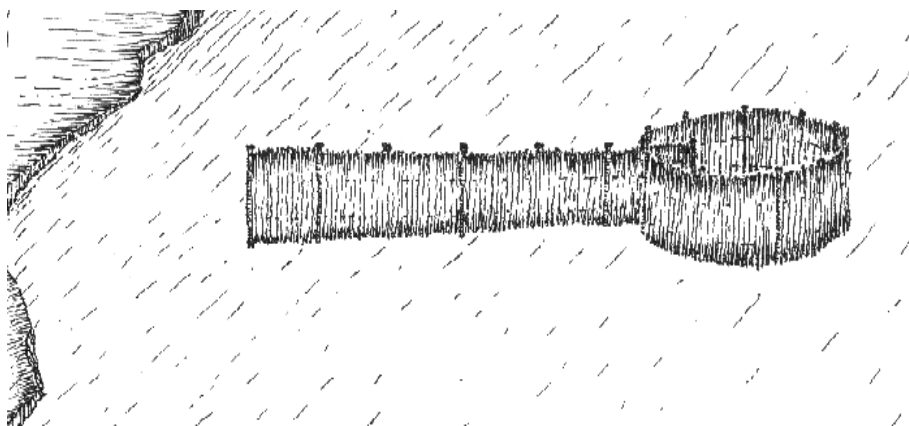


Figura 16: *Cacuri estuarino*. Vista lateral. Fonte: confeccionado pelo autor em bico de pena e nanquim sobre papel, 2010.

Utilizando as expressões armadilhas fixas e ciladas de pesca permanentes, Chernela (1987), descreve o Cacuri construído pelos índios Wanãna, da aldeia Yápima no médio Uapés, Estado do Amazonas:

Armadilha de dimensões avantajadas, instaladas num substrato rochoso, nas margens de um rio ou num ponto de ilha. Atinge cerca de 3m de altura e 40m de comprimento, formando uma câmara ou curral de captura em forma de V ao dobro. É cercado de paus e galhos para não deixar escapar a presa. O Cacuri se estende da margem do rio até o canal de modo a capturar os peixes que nadam rio acima, ao longo da margem onde se alimentam dos nutrientes que caem na água (CHERNELA, 1987, p. 244).

As linhas utilizadas por Chernela à descrição do *Cacuri* Wanãna são acompanhadas de um desenho esquemático com visualização em planta baixa da câmara do *Cacuri* e outro desenho em visão frontal, feito e a partir de registro fotográfico. Os destaques revelam a forma adotada pelos Wanãna para o salão do curral, correspondente a figura geométrica triângulo, que a autora cunhou de câmara em “V” duplo.

A informação prestada por Chernela (1987) vem ao encontro do *Cacuri* feito pelos índios do alto rio Negro, que também traz em seu esquema visual a forma triangular no salão do curral como se pode perceber no destaque apresentado por Ribeiro (1987, p. 314) que o *Cacuri* consiste em:

Grande cesto triangular construído de esteiras de vareta unidas por trançado torcido. É provido de uma fenda que dá passagem ao peixe para o curral onde é capturado. A abertura é voltada à jusante para que a força da correnteza impeça que se abra de dentro para fora. Um dos lados do cacuri é posto em terra, na margem do rio. Só funciona quando o rio está com pouca altura, do contrário o peixe sai pela abertura superior

Ribeiro (1987) acrescenta ainda que a palavra *Cacuri* é uma expressão pertencente à Língua Geral, correspondente a um apetrecho fixo de pesca de grandes dimensões, já Veríssimo (1970, p. 81) em sua monografia intitulada *A pesca na Amazônia* reservou espaço para a descrição do *Cacuri*.

O cacuri é construído com dois ou três panos de pari, conforme o armam tomando toda a largura entre as duas margens ou meia largura apenas, encostando-o a uma única. A primeira forma é a mais comum e a mais produtiva, mas não pode ser usada se não em águas inteiramente particulares, não aproveitadas pela serventia pública ou do próprio estabelecimento. Quando não é possível inutilizar totalmente o canal, o cacuri vai apenas até o meio dêle, deixando daí à oposta margem o espaço suficiente à passagem de uma canoa. Esta passagem não fica aberta, o que tornaria inútil o cacuri (sic).

Pelas características de tamanho e de localização apontadas pelo autor, sua descrição se dá sobre o *Cacuri* de águas internas, assentado em pequenos cursos d'águas como igarapés. Este tipo de *Cacuri*, ainda presente no furo Sirituba em Abaetetuba, é instalado na boca de pequenos igarapés no período de águas brandas. Assentadores remanescentes como seu Zal e Quixinho são exímios *cacurizeiros* dessa área e demonstram habilidade na construção material e na leitura do tempo da maré e demais códigos da natureza.



Figura 17: *Cacuri* assentado na “Costa Marapatá” em Abaetetuba-PA. Foto da pesquisa de campo, abril de 2011. Arquivo Pessoal: Walter Chile.

Compreendo que os saberes desta prática, apesar dos encontros intensos com outras culturas, transformou-se em patrimônio de reprodução e resistência dos mestres *cacurizeiros*. A Figura 17 representa uma amostra hiperdimensionada do *Cacuri* descrito por Veríssimo.

O estudioso Parternostro (1945, p. 70), em viagem pelo baixo Tocantins na primeira metade do século XX, registra em seu relato as práticas de pesca utilizadas pela população que habitava a baía de Marapatá:

Usam vários dispositivos para a pesca:- pindá, vara longa com anzol que traz uma pena vermelha, a qual serve de isca ao tucunaré; gamboa, cerca de talos de jupati, marajá ou frecheira, correspondente ao pari dos rios do sul; matapi, gamboa afunilada para pesca de camarões; gapuias, usadas na vazante, são poços nos igapós, que se esvaziam com cuias para então se recolherem os mariscos.

As observações de Parternostro merecem destaque, pois vem confirmar os materiais utilizados na feitura das *folhas de pari*, componente de forração das paredes do *Cacuri estuarino*, que hoje são confeccionadas pela população ribeirinha, encontrada na costa Marapatá. É importante atentar ao que o viajante equivocadamente aponta em sua observação, pois ele usa a terminologia *gamboa* para o que na verdade ou na atualidade se conhece como *folhas de pari*. A *gamboa*

no baixo Tocantins consiste numa modalidade de pesca e não em um instrumento como revela Parternostro. Em outras regiões do Pará como na Vila de Mosqueiro e nos municípios de Ponta de Pedras e Muaná ela consiste em “currais semicirculares de pedra com uma mureta de 20 a 40 cm de altura que represa água e animais aquáticos durante a maré baixa” (SILVEIRA e OLIVEIRA, 2011, p. 60).

O instrumento utilizado para a pesca de *gamboa* na costa Marapatá e cercanias são as *folhas de pari*, que são descritas pelo viajante como um conjunto de talas de jupati, marajá e flecheira. Essas espécies ainda hoje são insumos para a construção de *folhas de pari*, utilizadas na feitura das *gamboas* no baixo Tocantins, dos *Cacuris* e mesmo nas *tapagens* de igarapés, como podemos encontrar tanto na localidade em destaque, quanto no depoimento dos narradores.

Veríssimo (1970, p. 79) descreve o *pari* com as seguintes características:

O pari é um pano de talas, chatas, de um ou dois dedos de largura, tiradas e afeiçoadas do tronco, da palmeira marajá (*Bactris marajá*) principalmente. Essas talas ou tabuinhas são ligadas por fios de alguma fibra vegetal, tucum (*Astrocaryum*), curauá (*Mauritia carauá*), cipós de embiras, entrelaçando-se ora sobre as talas de modo a mantê-las juntas com hastes de uma esteira de tabua ou as delgadas varinhas de um transparente. Fazem-o às vezes, mas raro, também de varas delgadas, direitas, lisas ou mesmo de juncos fornecidas por alguma gramínea. A matéria empregada na construção do pari e a sua maior ou menor solidez dependem naturalmente do uso que lhe pretendem dar. Conforme a altura da cerca e a resistência que deve oferecer, assim ligam-lhe as varas por duas ou três carreiras de fios (sic).

Completa o entendimento do autor sobre o principal objeto constitutivo do *Cacuri*, quando assinala:

Na região marítima e submarítima da Amazônia, na região oriental do Pará, na parte inferior do Tocantins, no Rio Pará, nos canais da região chamada as “Ilhas”, onde pronunciada é a ação da maré e avultado o seu fluxo e refluxo, o pari é usado simplesmente como cerca, nos cercados ou camboas (VERÍSSIMO, 1970, p. 79-80) (sic).

As *gamboas* ou *camboas* formam um paredão semicircular com sua parte interna voltada para a praia. A planta baixa da *gamboa*, grosso modo tem *parecença* formal com o palco cênico do tipo arena semicircular.

Hoje é raro encontrar a flecheira na região tocantina, mas a lembrança dessa espécie vegetal e sua utilização como insumo na confecção das *folhas de pari*

por *curraleiros* que habitam as proximidades da baía de Marapatá, ainda resiste, como pode ser identificado no depoimento de Seu Joãozinho quando descreve os materiais utilizados na feitura do *Cacuri*: “... varas prá firmar ... ou paxiúba ou vara de frecha. A frecha é uma árvore tipo quase igual uma cana, né, é tirada, partida e tirada a tala.”

A Figura 18 evidencia o pormenor de um *pano de pari* feito de flecheira e tecido com cipó. Pelo que se pode ver a partir dos nós no corpo da tala (ou talo), a flecheira é uma espécie de taboca que depois de seca e partida ao meio, tem suas talas tecidas lado a lado por cipó, para dar forma ao *pano de pari*. Pelo que percebi ao tocá-la, a flecheira oferece mais resistência a ação das águas e do tempo em relação às talas de jupati.

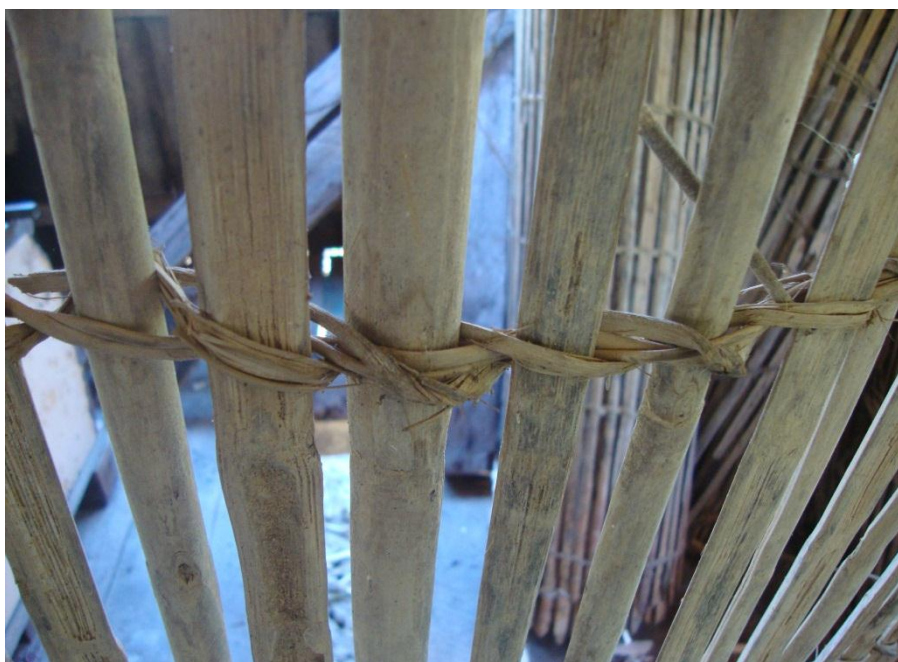


Figura 18: pormenor do *pari confeccionado com talos* de flecheira. Era utilizado por Seu Batista na feitura do *Cacuri*. Foto da pesquisa de campo, abril de 2011. Arquivo Pessoal: Walter Chile.

Veríssimo (1970, p. 82) alerta para o perigo de se penetrar inadvertidamente no salão dos *Cacuris*, pois ali são aprisionados tanto peixes inofensivos, quanto espécies aquáticas que oferecem risco ao *cacurizeiro* como o poraquê (*Electrophorus electricus*) que emite descarga elétrica em tudo que nele toca; o jacaré, possivelmente o jacaretinga (*Caiman crocodilus*) temível predador, de mandíbula forte, dentes afiados e apetite insaciável; e a arraia, certamente a arraia

fluvial (*Potamotrygon hystrix*), possuidora de veneno em seu ferrão, o qual depois de penetrado na carne humana, pode doer por até 24 horas.

O alerta de Veríssimo (1970) vem ao encontro do relato de Seu Quixinho do furo Sirituba. O mestre *cacurizeiro* informa que por desatenção, já levou oito ferradas de arraia ao penetrar no interior do salão do *Cacuri*, com isso deixando-o debilitado e incapaz temporariamente para o exercício de suas atividades. Mas sigo descrevendo a materialidade que permite compreender esta arte pesqueira.

1.4. A Materialidade do *Cacuri*

A familiaridade com comunidades ribeirinhas amazônicas, especialmente na chamada Amazônia Oriental, iniciada acadêmica e profissionalmente há aproximadamente duas décadas, possibilitou conhecer diversas realidades e perceber que a matéria de feitura do *Cacuri* varia de acordo com o que é disponibilizado pelo ambiente natural e pelo que podem consumir os mestres *cacurizeiros*.

As variações na matéria acontecem e são influenciadas também pelo ecossistema onde o fazedor de *Cacuri* habita ou tem acesso. Nas regiões litorâneas a matéria empregada é coletada no mangal.¹⁴ Nas águas internas, especialmente no estuário, onde se encontra o campo sócio/ambiental desta pesquisa, a matéria é extraída das florestas de várzea. Mas é possível identificar matéria oriunda de culturas urbano-industriais que foi incorporada à feitura do artefato.

Na região do salgado paraense encontrei uma mescla de materiais na confecção dos currais. Lá foi possível identificar a presença de diversas matérias procedentes de ecossistema de mangue como *moirões* e varas extraídos de espécies como o mangueiro (*Rizophora mangle*), a siriubeira (*Avicennia germinans*) e o tinteiro (*Laguncularia racemosa*) e de espécies procedentes de ecossistemas de terra firme. “Forrando as laterais e dando forma as paredes do curral, encontrei as redes de nylon” (LIMA, 2010, p.128). A chegada do nylon à região parece facilitar o

¹⁴ O Brasil possui o segundo maior cinturão de mangue conhecido, vindo logo atrás da Indonésia. No mangue se reproduzem, acasalam e se alimentam espécies de fauna aquática, alada e terrestre. Apesar de legislação para protegê-lo, ele vem sendo ostensivamente devastado, em sua maioria pela especulação imobiliária (SOUZA FILHO, 2005).

trabalho do construtor de currais, pois oferece praticidade na instalação e manutenção. Demonstra ainda dinamismo nas relações e revela o encontro entre a matéria proveniente de uma cultura industrial com a matéria de cultura haliêutica amazônica.

Na região estuarina abaetetubense, os mestres *cacurizeiros* produzem as *folhas de pari* - componente de forração do *Cacuri* como já descrito, utilizando as talas extraídas da flecheira, do jupatizeiro (*Raphia taedigera*) e do marajazeiro (*Bactris maraja*), trançados com cipó e/ou cabo de nylon. Apesar de estarem na mesma região, as variações entre espécies utilizadas são evidentes.

A respeito da matéria empregada na feitura do *Cacuri*, Seu Batista ex-fazedor de *Cacuri* do Tucumanduba, Abaetetuba-Pará informa que:

O cacuri grande era feito de paxiúba. Tirava as tala grande e tecer o pari prá tecer o Cacuri. Tirava o estaqueamento de madeira, tala é... vara, é uma coisa muito boa. O Cacuri é cipó titica. Nesse tempo cipó titica e paxiúba [...] A gente fazia de cipó, agora tinha muita gente que fazia de arame, nós fazia de cipó. Tinha um mato chamado mucunã. Tirava, partia, tirava aquela fibra, amarrava o pari nas varas, levava muito tempo [...].

No depoimento do pescador se pode perceber que a matéria utilizada, em sua maioria, era proveniente da floresta, apesar de já existir um elemento industrializado, o arame, empregado na feitura do *Cacuri* por seus contemporâneos.

Na Figura 19, Seu Batista mostra uma das *folhas de pari* que ele utilizava para compor o *Cacuri*.

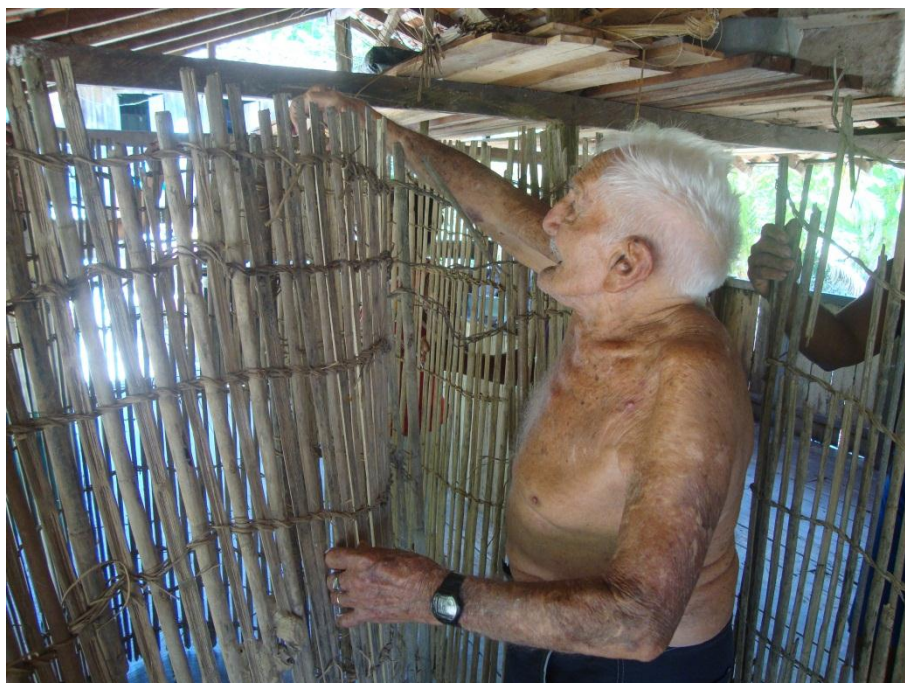


Figura 19: Seu João Batista do Tucumanduba e a *folha de pari* feita de flecheira e cipó titica, que ele utilizava para montar o *Cacuri*. Foto da pesquisa de campo, abril de 2011. Arquivo Pessoal: Walter Chile.

Vale ressaltar que a *folha de pari* retratada foi confeccionada de talas de flecheira, tecidas com cipó titica. A flecheira não aparece no relato de Seu Batista, seja por esquecimento ou por ter sido a paxiubeira (*Iriartea deltoidea*) mais significativa para esta prática cultural.

A paxiúba¹⁵ foi praticamente dizimada da região. Nas quatro décadas em que ali convivo, sequer vi um exemplar plantado da espécie. O motivo de seu desaparecimento deve ter relação com a devastação intensa que a região sofreu. O certo é que desconheço as razões da pressão sobre a paxiúba, mas é sabido que ela fornece tábuas côncavas de uso excelente para assoalhar pequenas construções e para confecção da tala utilizada na pesca de bloqueio.¹⁶

Seu Maxico, ex-praticante da pesca de *Cacuri* e que migrou para a sede do município de Abaetetuba, informa sobre a matéria que ele empregava na feitura do *Cacuri*:

O pari era de tala, tala de jupati, tala de frecha, de tala de marajá. Tecido o pari com cipó titica. Quando num tinha o cipó titica, ente utilizava o reia cipó – um cipó comprido, vermelho – às vez nós pegava aquela folha daquele espinho muru-muru e amarrava do lado de fora. O boto gustava de atacar o cacuri por fora.

Associada à descrição e explicação na arte de confeccionar o *Cacuri*, o narrador revela a estratégia adotada para proteger sua presa de outro predador, o boto. Este animal aquático, pertencente à família dos cetáceos, alimenta-se de peixes. Ouve-se com bastante frequência nas ilhas de Abaetetuba, relatos de ataques de botos a redes e outras armadilhas de pesca utilizadas pela comunidade.

O boto é um personagem ambíguo. Pescadores de *Cacuri* residentes no interior do município de Cametá-Pará, ao contrário dos abaetetubenses, estabelecem amizade e parceria com esses animais na captura do pescado. Relatos

¹⁵ Na atualidade utiliza-se a expressão paxiúba para as tábuas extraídas do caule do açazeiro e são usadas para assoalhar construções como galinheiros, chiqueiros, *jiraus* e outros.

¹⁶ A tala utilizada na pesca de bloqueio consiste em uma vara de aproximadamente 4m de comprimento, extraída do caule da paxiubeira (*Iriartea exorrhiza*). Uma das extremidades da tala é mais estreita que a outra, o que lhe dá uma mobilidade. Isto significa que ela verga, mas não quebra. Sua função na pesca é a de sonda. Com ela o chefe da turma de pescadores verifica a localização do cardume. O domínio dos códigos da pesca permite que o líder estime a quantidade de peixe e, pelo toque do peixe na vara, consegue, inclusive, identificar a espécie que se encontra submersa.

de *embarcados* abaetetubenses em viagem pelos interiores de Cametá dão conta de que os botos dessa localidade atuam conduzindo os cardumes para o paredão dos *Cacuris* e, conseqüentemente, para o salão do curral.

Por seus feitos, os botos são recompensados com peixes pelo dono do *Cacuri*. As narrativas revelam ainda uma relação de propriedade desse animal, já que cada cacurizeiro cametaense é possuidor de um boto.

Segundo os praticantes da *pesca de bloqueio* nas ilhas de Abaetetuba, os botos se trançam na rede ao tentar “roubar” os peixes ali capturados e com a “baixa resistência física que possuem”, acabam morrendo. Quando encontrados vivos são soltos, quando encontrados mortos, procuram aproveitá-lo. Da parca carne de seu lombo, fazem isca para *espinhéis* ou consomem na alimentação.

No amazonário – imaginário amazônico (VIANNA, 1989) o boto possui duas formas: uma zoomorfa e uma antropozoomorfa. Na zoomorfa comporta-se como descrito anteriormente. Já na antropozoomorfa, transforma-se em jovem e elegante rapaz. Apresenta-se vestido de branco, sempre de calças compridas para ocultar seus joelhos que são voltados para trás e usando um chapéu também branco, para esconder um furo no centro de sua cabeça.

Galanteador em sua forma mista seduz as cunhãs interioranas, engravidando-as e sumindo em seguida. Algumas vezes, assume a identidade do pescador que sai na madrugada para pescar, indo até sua casa e seduzindo sua esposa que está na fase de lactação, para com ela manter relação sexual e deliciar-se do leite de seus peitos.

Há relatos de pessoas *mundiadas* (enfeitiçadas) por botos e a consequência disto resultou em *ficar panema*. *Ficar panema* significa ser altamente afetado pela falta de sorte, neste caso a pessoa não consegue pescar nenhum peixe ou arrumar um namorado ou namorada. Para desfazer a *panemeira*, a população da floresta conta que somente banhando-se em *água pubada*. A *água pubada* consiste em água fermentada resultante do molho onde é deixada a mandioca por alguns dias com vistas a amolecer antes de se fazer a farinha consumida na alimentação do amazônida.

Seu Orlando, mestre *cacurizeiro* que mora no rio da Prata, próximo a baía de Marapatá, apesar da diminuição do pescado alegada pela maioria dos narradores, mantém viva a pesca de *Cacuri*. Sobre a matéria que ele utiliza na feitura do *Cacuri*, informa.

Esse cacuri aí tem de se do marajá, se fu dutru materiar é fraco, dá turu desse marajá aí dura duis u três anos, ele se agarante e... ela, tem ingual um ferrozinho, dura mais, tem mais durabilidade. Tira a tala dela, o turu num gosta. Aí ente compra o prástico, a corda de prástico do cabo dez, né, e faz as folha de pari. Num pode fazer de mais de uma braça e meia senão fica muito pesado. No passado era só cipól, ele entrava no lugar do cabo, era o cipol pritinho.

No depoimento de seu Orlando é revelado um novo tipo de matéria que compôs a feitura do *Cacuri* de outrora, consiste no cipó pretinho e era utilizado na tecitura das folhas de *pari*. O encontro com matérias procedentes de outras paragens e a diminuição da oferta de cipó devem ter oportunizado a substituição do cipó pretinho. Além do que, informam os narradores Orlando, Zal e Quixinho, “que o cabo de nylon tem maior durabilidade, resiste mais a ação da água e do tempo”.

Na Figura 20, é possível identificar Seu Orlando, extraíndo as talas para a confecção das *folhas de pari* do caule do marajazeiro.



Figura 20: Seu Orlando do rio da Prata – Abaetetuba-PA. Extraíndo as talas do caule do marajazeiro para feitura das *folhas de pari* que irão forrar as paredes de seu *Cacuri*. Foto da pesquisa de campo, abril de 2011. Arquivo Pessoal: Walter Chile.

A matéria utilizada na feitura do *Cacuri* não é a mesma em todas as localidades em que são produzidos. Mesmo na região das ilhas de Abaetetuba

encontrei variações entre espécies utilizadas e particularidades na elaboração do curral.

Acompanham-se processos de mudança cultural, no qual os pescadores optam pelo produto industrial, especialmente por sua resistência. A introdução do cabo de nylon, segundo Seu Orlando, Seu Quixinho e Seu Zal veio facilitar o trabalho do *cacurizeiro*, pois substituindo o cipó na tecitura das *folhas de pari*, uma atividade a menos deixa de ser feita, uma vez que o cabo de nylon não requer constante manutenção como necessita o cipó.

Compreendo que o uso de materiais procedentes de outras culturas e absorvido pelos fazedores de *Cacuri* não desqualificam o artefato, pois sua essência continua viva e sua finalidade perdura, qual seja de captura do pescado e de persistência em permanecer no seio da cultura ribeirinha.

A introdução do cabo de nylon é oportuna. Ele veio substituir o cipó titica na confecção do *Cacuri*, no momento em que a oferta desta epífita começa a diminuir nas feiras interioranas. O Cipó titica (*Heteropsis flexuosa*) se reproduz no dossel de árvores de grande porte e com a busca desenfreada por madeira amazônica, não tem encontrado espaço de reprodução.

Por outro lado, se está diante de uma sociedade capitalista e industrializada que transforma ideias e elementos da cultura artesanal em produtos de mercado e, com isso, as formas de uso do cipó titica têm aumentado e a demanda pela matéria também. Setores produtivos como a movelaria têm expandido o uso do cipó na confecção de artefatos de estética exótica e com grande aceitação.

1.5. Teçumes e Especialidades

A técnica empregada na feitura do *Cacuri* consiste na arte da cestaria ou dos trançados como é visível nas Figuras 21 e 22 que representam a *espia* do *Cacuri* do seu Orlando em atividade na costa Marapatá.

A *espia* do *Cacuri* do seu Orlando é feita com *folhas de pari*, confeccionadas com talas de marajazeiro e corda ou cabo de nylon. A tecitura dos *paris* obedece ao que Ribeiro (1987) conceitua de trançado torcido vertical, denominação compreendida pela autora como um par de talos flexíveis ou fios que (seu Orlando usa o cabo de nylon), lançados sobre si mesmo que, simultaneamente

em cada meia volta, englobam um elemento da urdidura (na figura 21 a urdidura encontra-se posicionada verticalmente), que correm em sentido contrário envolvendo-o transversalmente.

Compreendo a adoção deste tipo de trançado na feitura dos *paris* pelos seguintes motivos: primeiro que ele possibilita espaçamento entre a urdidura (talas verticais), favorecendo a passagem da água corrente, minimizando assim a resistência dos *paris/Cacuris* às correntes de maré mais fortes. Com isso, dificulta a desafinação e permite maior vida útil ao artefato; e possibilita também a passagem de alevinos, pequenos organismos não consumidos pelos humanos.

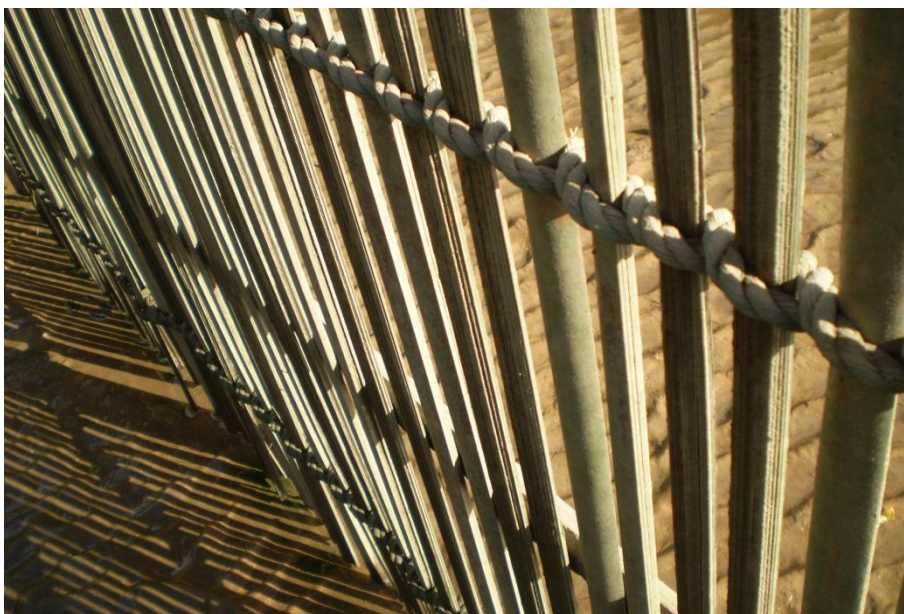


Figura 21: Detalhe da espia do *Cacuri* do seu Orlando assentado na costa Marapatá, Abaetetuba. Foto da pesquisa de campo, abril de 2011. Arquivo Pessoal: Walter Chile.



Figura 22: *Espia* do *Cacuri* de Seu Orlando, assentado na Costa Marapatá, em Abaetetuba. Foto da pesquisa de campo, abril de 2011. Arquivo Pessoal: Walter Chile.

A respeito dos *paris* do *Cacuri*, seu Quixinho observa que na feitura deve-se atentar para as medidas das talas e em sua instalação, atentar para o posicionamento simétrico dos *paris*, pois “... o *pari* é ciência, os dois têm que sê só duma largura, prá num dá um lado ‘A’ e uma lado ‘X’...”.

O amazônida, “população tradicional não indígena” (DIEGUES, 2004), que traz na sua composição genética e cultural a herança indígena, faz uso do saber técnico desenvolvido por seus ancestrais na confecção dos utensílios para os mais variados usos cotidianos, especialmente nos artefatos de pesca como o *Cacuri*.

A *espia* do curral representada na Figura 22 é a parte do *Cacuri* que fica responsável pela interceptação da ictiofauna. Estende-se perpendicularmente da sutil abertura do salão do curral, até a margem do curso d’água. Apesar dos abalos que é submetida com as fortes correntes de maré e mesmo de troncos e outros lixos de maré, deve sempre se manter forte às adversidades, caso contrário a captura do pescado fracassa.

A presença da espia do curral é crucial para o sucesso da empreitada pesqueira, pois é ela que “conduz” o pescado ao aprisionamento. Visto pela ótica do imaginário, ela pode representar a língua do grande ofídio, estendida estrategicamente no espaço para capturar a presa. Veríssimo (1970, p. 81-82) narra esse momento expressando sintonia águas e peixe. “A favor da corrente vem o peixe; dando com o obstáculo do cacuri procura salvá-lo, descobrindo alguma saída. Percorre, nariz nela, a esteira formada pelo pari, dá com aquela abertura e contente por ela penetra”.

O obstáculo a que se refere o autor diz respeito à *espia* do *Cacuri*, formada de folhas de *pari* dispostas lado a lado na posição vertical, apoiadas por varas e moirões. A *espia* constitui um imenso paredão, que pode chegar a 80 metros onde os peixes “percorrem com o nariz”, até entrarem para o salão do curral.

Salão do curral, chiqueiro ou mesmo curral, são os termos utilizados para identificar a câmara de aprisionamento do pescado. Sua forma é predominantemente circular e sua função primeira é de reter o pescado direcionado pela *espia*.

Assim como a *espia*, sua parede é forrada com *folhas de pari*, estendidas verticalmente lado a lado, atracadas as varas e moirões que são fortemente enterrados no solo do curso d’água, pois as correntes de maré e o lixo que nela vem podem causar danos em sua estrutura, por isso devem ser bem resistentes e exigem manutenção constante.

O espaço circular correspondente à câmara do *Cacuri* visto pela ótica do imaginário, pode representar a boca do grande ofídio, por onde fica retido o pescado interceptado pela *espia*. Esta câmara é o espaço que concentra toda a tensão deste “espetáculo” chamado pesca de *Cacuri*. É nele que pescadores penetram para coletar o fruto de dias de trabalho na mata e no terreiro. É neste espaço, de forma imperfeitamente circular, que jacarés, arraias e poraquêns penetram e oferecem risco ao pescador.



Figura 23: Detalhe do salão do *Cacuri* do Seu Orlando, em atividade na Costa Marapatá em Abaetetuba. Foto da pesquisa de campo, abril de 2011. Arquivo Pessoal: Walter Chile.

Antes de se penetrar no salão para realizar a despesca é preciso cautela, é o que faz o pescador ao observar pelo lado de fora do curral, como demonstra a Figura 23, pois lá dentro pode estar tanto o alimento dos próximos dias, quanto uma ameaça à vida do *cacurizeiro*.

Visualizando o desenho esquemático, o elemento formal predominante na composição do *Cacuri estuarino* é a linha, particularmente a linha reta vertical. Dondis (1991, p. 56 - 57) faz especulações sobre a presença da linha em composições nas artes visuais e defende que “tem propósito e direção [...] pode assumir formas muito diversas para expressar uma grande variedade de estados de espírito [...] reflete a intenção do artífice ou artista, seus sentimentos e emoções mais pessoais e, o mais importante que tudo, sua visão”.

Instalado em seu ambiente natural ou não e observado frontal e lateralmente, o *Cacuri*, é composto por talas dispostas lado a lado, revelando um tecido composto de linhas retas verticais em uma repetição regular de intervalos idênticos, unidos por um trançado torcido. Kandinsky (2005, p. 84), aponta que a

finalidade deste sistema de repetição, dentro de uma composição visual representa um reforço quantitativo.

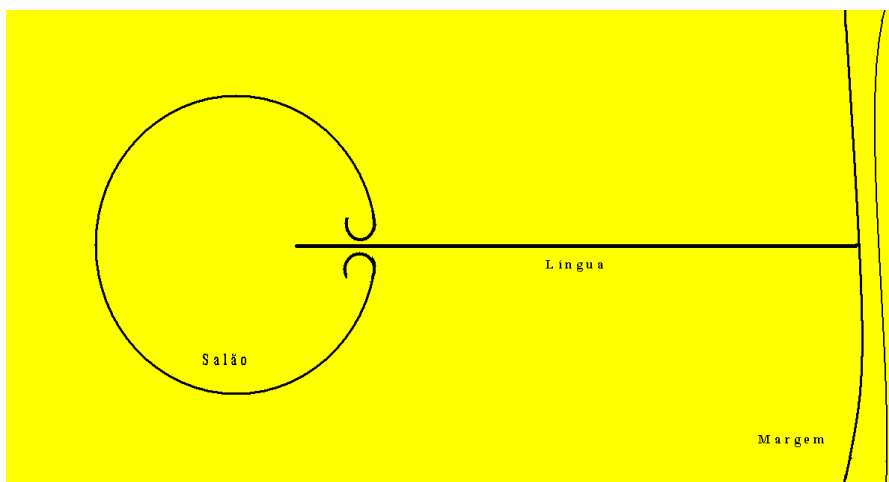


Figura 24: *Cacuri estuarino*. Planta baixa estilizada. Confeccionado pelo autor em meio digital. Desenho da pesquisa, experimentado em sua primeira versão em 2009 e revisto em 2011. Arquivo Pessoal: Walter Chile.

Observado em planta baixa, a forma predominante na composição do *Cacuri* é o círculo, que corresponde ao salão do curral. É marcante a presença de uma linha reta horizontal situada perpendicularmente ao salão, correspondendo à *espia*, se estendendo da margem do curso d'água até o círculo ou salão da composição.

Dondis (1991) descreve o círculo como uma figura continuamente curva, cujo entorno é, em todos os pontos, equidistantes de seu ponto central. A autora compreende que, por associação, vinculações arbitrárias e noções pessoais de percepções psicológicas e fisiológicas, significados são atribuídos às formas básicas destacadas pela autora, quais sejam: quadrado, triângulo e círculo.

No que se refere ao círculo, forma predominante na composição do *Cacuri*, a autora também afirma que a infinitude, a calidez e a proteção seriam seus significados associativos.

Ampliando a análise da questão, Dondis (1991) reitera que todas as formas básicas expressam direções significativas e, o círculo, que forma o riscado da câmara de retenção do pescado no *Cacuri*, expressa a direção curva. Esse destaque vem ao encontro da compreensão do *curraleiro* sobre o aprisionamento do pescado, a partir da movimentação dos peixes no interior do curral, que é a de que os peixes, depois aprisionados no salão do curral, deslocam-se beirando sua parede. Nesse movimento repetem a forma do salão, redesenhando em sua

performance natatória a forma circular. Enquanto isso ocorre, as águas baixam e os pescados vão se tornando “presa fácil” à captura do *cacurizeiro*.

Loureiro (2007, p. 35-36) assinala que transportar um objeto de seu ambiente primeiro de significação a outro ambiente, consiste em realizar uma “conversão semiótica”. A esse respeito conceitua:

O movimento de passagem de objetos ou fatos culturais de uma situação cultural a outra, pelo qual as funções se reordenam a se exprimem nessa nova situação cultural, sob a regência de outra dominante [...] significa o quiasmo de mudança de qualidade do signo, na significação de um objeto ou ação, no ato do percurso de mudança de sua localização na cultura no momento dessa transfiguração (Idem).

Compreendo que o transporte do objeto de um contexto cultural a outro representa a aquisição de novos significados por parte do objeto, e nesse sentido, o *Cacuri*, transportado de seu ambiente natural – praias e beiradas de igarapés da região das ilhas de Abaetetuba – cuja função primeira é de subsistência, e experimentado no campo da arte, especialmente na cenografia, pela ótica da conversão semiótica, irá transfigurar-se e adquirir novos significados.

A regência dominante destacada por Loureiro (2007), nesta reflexão, é assumida pela cenografia, pois será por seu intermédio a utilização do artefato *Cacuri* na cena, visto que a cenografia, de acordo com Nero (2009, p. 92), implanta o espaço da ação e explica a relação entre ação teatral e o edifício teatral.

O objeto colocado em cena pode possibilitar a transposição de toda sua valoração simbólica, à medida que traz em seu esquema visual subsídios para a percepção da cultura de origem a partir de um novo fazer.

Nesse sentido, o *Cacuri* enquanto construção cenográfica plural transporta em múltiplas formas os valores culturais, estéticos, afetivos, ambientais e sociais, de um contexto para outro e, assim, vai adquirindo novos significados.

Além do que, reitera Nero (2009, p. 102), “a cenografia é hoje uma dramaturgia do espaço, e para o cenógrafo todo espaço é palco”. Esse aspecto leva a crer que a transporte do *Cacuri* para o campo das artes cênicas vem ao encontro de uma compreensão contemporânea de cenografia.

1.6. No jogo da maresia o *pari* vai sentando

A metáfora extraída do depoimento de Seu Aristeu, ex-praticante da pesca de *Cacuri* em Abaetetuba, é usada aqui para expressar a composição dos saberes naturalistas, matemáticos e espaciais articulados na feitura e funcionamento da armadilha.

Verdadeiro arsenal de artefatos e estratégias de pesca foi criado, assimilado e adotado pelas populações locais como forma de se estabelecer na floresta amazônica, na esteira do que descreveu Pacheco (2009, p. 64):

No surdo e incessante movimento construtivo dos rios, populações locais perpetuaram técnicas e instrumentos de pesca artesanais extremamente inteligentes. Arcos, flechas, anzóis, zagaias, iscas como minhocas, insetos, frutas, assim como *paris*, *cacuris*, *tapagens*, de talas de bambus, ramos verdes e troncos, covos, *rupichéis*, redes e *puçás* compõem parte do conjunto de artefatos de uma cultura material herdada de povos ancestrais, nativos ou diaspóricos instalados na região, sensivelmente sintonizados a temporalidades das águas.

O autor salienta que o arsenal de apetrechos de pesca utilizado pelo amazônida teria sido herdado de povos nativos ancestrais e diaspóricos em sintonia com o mundo alagado. O que se sabe ao certo é que eles, entre outras práticas culturais, possibilitaram o sustento do homem no meio natural.

No atinente à pesca com currais, Maneschy (1993, p. 54) informa que expressos em sua terminologia correspondente, a pesca de curral tem elementos de origem indígena, como *puçás*, que são redes cônicas utilizadas na *despesca* e *paris* – esteiras ou paredes de talas trançadas com cipó –, que formam a barreira física dos currais.

Antes, é preciso dizer que o *Cacuri*, assim como os demais tipos de currais, podem ser totalmente fundeados pela maré grande, quanto podem ficar totalmente descoberto com a maré seca (MANESCHY, 1993). Mas compreendo que todos devem se manter fixos, pacientes a aguardar a entrada do pescado como um grande ofídio à espera da preza.

Significativa do ponto de vista do sustento familiar e meio de sociabilidades masculinas, a pesca de curral praticada no baixo Tocantins, especialmente na região das ilhas do município de Abaetetuba, no Estado do Pará,

pode ser compreendida como uma resistência ao processo histórico de degradação ambiental a que vem sendo submetida a Amazônia Brasileira.

A atividade de coleta dos talos de vegetais na mata, o tratamento e beneficiamento desses, o *teçume das folhas de pari* e o assentamento do curral, são narrados pelos mestres cacurizeiros, como trabalho pesado. Partindo de uma compreensão local de divisão do trabalho, a atividade caracteriza-se como espaço aglutinador de homens com força física – para a atividade de coleta, beneficiamento de talos e assentamento da armadilha – e com sensibilidade – para a execução do trançado.

Descrita também pelos mestres *cacurizeiros* como atividade complementar a renda e ao sustento dos estuarinos, a colocação de *Cacuri* é uma prática cultural que foi bastante utilizada na região, especialmente no tempo de fartura da fauna aquática, há aproximadamente duas décadas, mas que hoje está deixando de ser praticada.

A pesca de *Cacuri* tem uma dinâmica que permite ao pescador desenvolver outras atividades de subsistência. Depois de assentado, o curral necessita de visita somente no final da maré vazante, seja para fazer a despesca, seja para fazer a manutenção.

As outras atividades produtivas desenvolvidas pelos *curraleiros* são ajustadas ao tempo em que a natureza lhes oferta recursos naturais, isto é, a sazonalidade dos produtos da floresta segue conectada ao ciclo das marés, visto que durante o dia a maré propicia a despesca duas vezes. Variando diariamente aproximadamente 45 minutos em relação ao dia anterior, como final da vazante é o tempo de coleta do pescado, no intervalo é possível dar prosseguimento a outras atividades.

Aos homens da floresta era costume ter no entorno de sua residência currais, *camboas* e viveiros com alimento fresco disponível a qualquer hora, especialmente peixes, camarão, quelônios e outros.¹⁷ Esses artefatos recebem reconhecimento de sua importância na pena de Veríssimo (1970, p. 79), quando

¹⁷ Thompson (1998), estudando as mudanças culturais vivenciadas por populações camponesas na Inglaterra dos séculos XVII e XVIII, especialmente no lidar com o tempo da natureza e sua dinâmica frente às imposições do regime de trabalho criado pela sociedade industrial, deixa ver como a organização social do trabalho e das festas estava interconectada com a leitura dos códigos do mundo natural.

afirma que “das armadilhas as mais notáveis, por mais produtoras, são o *Cacuri*, os cercados e as *camboas*”.



Figura 25: Seu Orlando indo em direção a seu *Cacuri* instalado na “Costa Marapatá” em Abaetetuba para realizar a *despesca*. Foto da pesquisa de campo, abril de 2011. Arquivo Pessoal: Walter Chile.

A Figura 25 retrata Seu Orlando procurando proteger-se do sol escaldante com paneiros de tala de jupati, confeccionado na região. Abriga-se na proa da embarcação que fretei para a realização da pesquisa de campo. A marca escura na base da armadilha revela que é meia de vazante, hora de dar início a *despesca* do *Cacuri*.

A *despesca* do *Cacuri* é um momento de bastante apreensão para o pescador, não se sabe o que ou quem por ele espera na câmara do curral. Deseja-se sempre que haja pescado em abundância e que não se encontre pela frente com um poraquê ou uma arraia. Já encontrar com um jacaré no curral nos dias de hoje, como descreveu Veríssimo (1970) sobre *despesca* de currais de fins do século XIX, é improvável, pois os jacarés foram dizimados nesta localidade. Se um deles ousa aparecer por lá, seu destino, sem dúvida será a panela.

Para nossa surpresa, nesta *despesca* de *Cacuri* que aconteceu logo após o registro da Figura 25, havia somente uma tainha (*Mugil brasiliensis*) de aproximadamente 300 gramas aprisionada na câmara do curral, que inclusive tentou fugir de nossas mãos por vezes seguidas.

Os mestres cacurizeiros, em sua maioria, apontam que o desuso desse curral se deu em decorrência do desaparecimento do pescado, somados à demanda excessiva de trabalho que exige sua feitura e assentamento, sendo, portanto, muito trabalho para pouco pescado, daí não ser compensatório tanto investimento.

O desaparecimento de pescado é atribuído por alguns narradores ao uso ostensivo da *malhadeira* ou *tramalho*, uma rede tecida em nylon com malha fina, que é colocada em rios, furos, igarapés e beiras de baías pela população, muitas vezes sem respeito ao período de defeso¹⁸ do pescado, fenômeno chamado de sobrepesca.

Essas populações detêm vasto conhecimento sobre o funcionamento do ecossistema local e especialmente sobre a época de reprodução de espécies, ajustando suas vidas em torno de um calendário complexo de disponibilidade de bens naturais (DIEGUES, 2004). Foram historicamente submetidas a precárias condições de vida e o seu habitat que também é o território de produção de alimentos do sustento das comunidades. Este habitat vem apresentando brusca diminuição na oferta de bens naturais como revelaram nossos narradores.

Tudo isso somado à necessidade de sobrevivência das comunidades, torna a prática da sobrepesca inevitável. Neste cenário, o defeso, política de ordenamento e gerenciamento criada pelo poder público para garantir a reprodução dos peixes e colaborar para a resolução do problema da escassez de pescado, dificilmente atingirá plenitude, caso não seja revista e acompanhada de ações políticas que considerem a população da floresta como componente do meio ambiente e que compreenda ainda que a população nativa também está em vias de extinção.

Compreendo que a fartura proporcionada pela floresta para o sustento da população local em passado recente, antes mesmo de um contato mais intenso com comportamentos e práticas predadoras e vorazes por recursos naturais em tempos de *capitalismo selvagem* na contemporaneidade, pode ter sustentado o imaginário ostensivamente propalado sobre região da inesgotabilidade dos recursos naturais como o pescado.

Não quero justificar o comportamento predador assimilado por alguns, mas deixar registrado que as áreas de produção de alimentos das populações locais

¹⁸ Período de suspensão da atividade pesqueira determinado pela legislação competente.

estão sendo irresponsavelmente levadas à exaustão, isto tem se dado a partir de contato mais intenso dessas populações com grupos dominantes (colonialistas e endocolonialistas) que já haviam arrasado com os recursos de seu território e agora, em nome do desenvolvimento e do acúmulo material, proporcionam cenas de horror e desequilíbrio aos ecossistemas amazônicos.

1.7. *Lavar o Caco, não mais*

Dialogando sobre os tempos passados, as revelações foram emergindo e a memória dos mestres pescadores e fazedores de *Cacuri* sobre o cenário da pesca de um passado recente veio à tona, sendo registrada, questionada, acolhida e interpretada. As lembranças apontaram, entre outras, para a diminuição brutal do pescado na região das ilhas de Abaetetuba e, conseqüentemente, para o significativo processo de desuso do *Cacuri*. Sobre o sentido do afloramento dessas experiências narradas pelos *cacurizeiros*, Sarlo (2007, p. 10) faz entender que o passado sempre chega ao presente, em condições subjetivas e “políticas” normais.

Para o Seu Francisco João Maués, 53 anos, conhecido por Seu Joãozinho do baixo Tucumanduba, pescador e líder de turma de “pesca de *bloqueio*”, nascido no igarapé Acapu, morador das ilhas e ex-praticante da pesca de *Cacuri*, a diminuição do pescado tem a ver com a chegada da rede de três malhos ou tramalho. Seu Joãozinho Maués relembra que:

[...] toda maré baixa a gente ia despescar, né, o Cacuri, toda maré baixa ente pegava o peixe. Naquele tempu num existia malhadeira, que num tinha malhadeira. A única malhadeira que tinha era uma de três furru: um forru com a malha menor por dentro e dois cá malha maior só prá pegá ariri e utrus peixe. Aí depois que chegu essa, essa malhadeira que nós temu hoje em dia, tudo o pescado tem ficado mais difíci, inclusive porque eles num respeito a época da fécha. Nós num temus uma, umá, uma fiscalização que venha fiscalizar. O governo dá tanto dinheiru prá, pró, prus pessoal que dizem que pescam, né. Que a maior parte num [...] pescum, né, e chega na hora o melhor ele num manda fazer, que é fiscalizar [...] fiscalizar a atividade na pesca que a gente tá precisando que fiscalize. Aqui só quem para é a turma que pesca mapará¹⁹, só ela quem para [...] respeita u defesu. Us zutros nenhum, é isso.

¹⁹ O mapará (*Hypophthalmus marginatus*) é um peixe de pele que vive na água doce, possui cheiro forte e carne saborosa e é muito comum na região do baixo Tocantins.

Para Seu Joãozinho, que ainda hoje vive da pesca nas ilhas de Abaetetuba, o aparecimento da rede de pesca do tipo *malhadeira* e o desrespeito à política governamental voltada para o setor pesqueiro são fatores capazes de explicar a diminuição do pescado.

O depoimento deste narrador e sua performance expressando insatisfação e tristeza com a situação do pescado nos dias de hoje vão ao encontro do que afirma Sarlo (2007, p. 9), que “o retorno do passado nem sempre é um momento libertador da lembrança, mas um advento, uma captura do presente”.

Acredito que a diminuição da quantidade comercial e do rareamento de espécies da ictiofauna do baixo Tocantins, explicam-se acima de outros fatores, pela cegueira e descaso do poder público e representantes políticos, pois em nome do desenvolvimento e do crescimento de alguns está sendo possível sacrificar a qualidade de vida de outros preexistentes no lugar.

Já Seu Aristeu, aposentado, morador do furo dos Carecas no rio da Prata, mestre *cacurizeiro* que deixou de pescar a aproximadamente 25 anos, revela que quando pescava de *Cacuri*, existia fartura de pescado na região das ilhas de Abaetetuba, como pode ser identificado no depoimento destacado abaixo:

Era a maneira de pegar a bóia mais fáci, entendeu? É mermo que o cara tá esperando chegar pai e mãe quando chega com o cumê, prá gente, sabe? Assim é o Cacuri. É um aparelho que só pega peixe esculhidu. Tucunaré. Só dava peixe graúdo, tinha vez que a gente tirava cinco, seis tucunaré [...]

Seu Miguel Pompeu, ex-praticante da pesca de *Cacuri*, que há quarenta anos parou de realizá-la, revela inicialmente que deixou de praticar a pesca porque migrou para a sede do município.

Nós viemos embora dê lá do interior, né. Viemos embora prá cá prá Abaetetuba, né. Então aqui a gente não tinha como fazer, porque não tinha terreno, não tinha área prá fazer, prá pôr e eu acho que a própria juventude já partiu prá outra coisa e foi sumindo o Cacuri sumindo e sumiu.

Seu Miguel Pompeu narra ainda que o surgimento das redes do tipo *malhadeira* e tarrafa contribuíram para o desuso do *Cacuri*, porque as redes não demandam tanto trabalho como a feitura e assentamento do *Cacuri*.

... e porque foi surgindo, como tô te falando, outras coisa mais fácil. A malhadeira, a tarrafa, entendeste? Que você não pula hoje na água prá pegar. Vamo dizer: a rede de lançar, né. Eu saía de casa, vê bem como era cara, eu mê lembro bem, a água que enchia quatro, cinco horas da tarde, eu saía de casa assim duas zoras da tarde, eu acho que dentro de uma hora eu trazia uma rasa²⁰ cheia dê camarão graúdo, peixe todinho. Só ia lá dê casa até lá no Laranjeira, ele sabe bem onde é o rio, trazia todinha, cara, cheia, muita. Ente parava porque num adiantava mais, se não ia se estragar né. Não tinha esse negócio de você tá com fome e não ter comida não. Podia pular no rio e você trazer comida pra comer. Hoje não, né, tá maior difirculdade, não existe mais isso. Hoje vamo dizer, às vezes eu vou daqui ainda, que eu tenho vontade, o Garapa, sabe? Digo ô, ei Garapa, vamo pegar um peixe? Aí ente vai, mas hoje eu vou só dê dia. Duas, três zoras, quando é cincú horas ente tá saindo. O mais que a gente pega é três quilos dê camarão, graudão também. Aí não, não, parou, acabou, falhou o peixe. Acho que a população cresceu muito, né! Aí já viu. Então o Cacuri foi acabando por causa disso. Que veio outras coisas que facilitou, né!

É possível identificar na fala de seu Miguel Pompeu o que ele compreende como um dos motivos da diminuição no pescado ofertado pelo ambiente natural das ilhas de Abaetetuba. O ex-praticante de pesca de *Cacuri* atribui essa mudança ao aumento da população. Ele revela também que o aparecimento das redes de malhar e tarrafejar facilitaram a captura do pescado, pois seu uso não requer que o pescador entre na água para realizar a *despesca*. Entrar na água para realizar a *despesca* de qualquer armadilha, torna o pescador vulnerável à ferrada de arraia, e ao ataque de poraquê e de jacaré. Veríssimo (1970, p. 6-7) relata que em fins do século XIX a rede de pesca já se fazia presente em rios da Amazônia.

A gente amazônica não dá geralmente apreço aos peixes pequenos e se atém aos maiores e aos de fácil presa com seus instrumentos de pesca curiosos, interessantes, mas primitivos. Esses instrumentos não lhe proporcionavam a captura senão dos maiores, e só os maiores ficaram principalmente conhecendo e aproveitando. A introdução da rêde de pescar e o seu uso, aliás limitadíssimo, entre os propriamente naturais da região, deve ter aumentado em número considerável a quantidade dos peixes na alimentação usados.

Torna-se perceptível que a assimilação de outros apetrechos de captura do pescado deu-se de forma lenta, particularmente a rede de pescar, apetrecho altamente absorvido pelo amazônida de hoje, tal sua popularização e presença nas cenas da vida ribeirinha de canto a canto da Amazônia. Os mais antigos moradores

²⁰ Rasa é a expressão local usada para designar um tipo de cesto de talas trançadas (paneiro). A rasa é também usada como unidade de medida na comercialização do açaí em grãos.

das ilhas de Abaetetuba apontam ao uso excessivo da rede como responsável pela quase extinção comercial de algumas espécies de pescado.

Entendo que aceitar somente que um fenômeno pode diminuir a população piscosa de toda uma região, como é o caso da presença da *malhadeira* no baixo Tocantins e seu desdobramento, a sobrepesca, reflete uma visão reducionista do problema e ofusca algo de muito maior que acredito, deve ser levado em consideração que é o parecer dos estudiosos.

É sabido que empreendimentos como a Usina Hidrelétrica de Tucuruí e a Albras/Alunorte em Barcarena instalaram-se na região a partir dos anos 80 do século XX, provocando mudanças visíveis no aspecto social, cultural, ambiental e humano discutidos e apresentados num *avê* de teses, dissertações e pareceres.

Questiono-me: teriam esses empreendimentos alguma relação com a desordem ambiental relatada pelos mestres *cacurizeiros*, no que diz respeito ao aniquilamento progressivo das zonas de produção de alimentos da população local?

A esse respeito o estudioso Elmar Altvater (1993, p. 12) compreende que:

[...] em consequência da globalidade do ecossistema terra pode-se elevar a sintropia em determinadas regiões, enquanto em outras regiões a entropia é aumentada sobremaneira. Progresso, industrialização e modernização estão ligados com o ganho em ordem, ao qual porém correspondem o aumento da desordem, do caos em outras regiões do mundo. Responsáveis por esta contrariedade do desenvolvimento são mecanismos econômicos e sociais. A alteração positiva ou negativa do balanço entrópico tem, assim, consequências econômicas e sociais.

Na fala do estudioso é possível compreender que empreendimentos econômicos e sociais podem provocar a entropia em determinadas regiões, isto é, a desordem e a sintropia – a ordem –, em outras. Olhando-se para a realidade local, pode-se compreender que a desordem, que diz respeito ao caos social, ambiental, cultural e humano que aqui se instalou, pode ter gerado contrapartida, elevando o nível de bem estar nas paragens de destino dos bens naturais daqui explorados.

Seu Batista, morador do rio Baixo Tucumanduba em Abaetetuba relata que a primeira vez que ele viu uma *malhadeira* foi com um vizinho, “*naquele tempo tinha muito peixe e quando o vizinho tentou tirar a rede prá dentro do casco ele não conseguiu, pois era muito peixe que ela pegava. Ele teve que puxar a rede prá terra prá poder despescar*”.

Apesar de muitos depoimentos apontarem para a diminuição da ictiofauna nas ilhas de Abaetetuba, o depoimento do Seu Orlando Machado Figueiró do rio da Prata, à direção contrária. Praticante da pesca de *Cacuri*, ele relata o seguinte:

Antigamente pegava menos peixe, parecia que tinha quantidade de peixe, mas num tinha não. Num tinha porque só existia anzó e uns pari. Num existia a malhadeira, o corral que era pouco que existia, mas ele num pegava tanto, né ... olhe, ele prendia mais um pouco, né, mas num era tanto que ele prende agora. Agora Deus manda de cardume de tainha de dez tonelada. O meu irmão tava pescando de malhadeira aír fora e o meu filho cu o filho dele, meu sobrinho, tavu mais pra cima, eles tavu prá baixu, que quando ele passu a lanterna assim, estrondu um lote de tainha, que ele disse que ali tinha sessenta mil quilos de peixe. E ela estrondu pertu da muntaria que eles estavu ca rede n'água. Não era muito grande, mas meteu eles no fundo. Isso fui ano passado. Então vai servi, que diz assim, ah, vai acabar! não acaba! O que Deus faz só multiplica. Quanto mais vem gente prá cumer aqui, mais ele manda abundância.

É possível identificar na fala de Seu Orlando a força da matriz religiosa como norteadora para a divergência de percepção entre seu depoimento e os apresentados pelos demais narradores no que tange à diminuição do pescado. As dificuldades da pesca no passado em função dos instrumentos de pesca artesanais limitados e o poder divino na contínua multiplicação para alimentar a população que cresce, demonstram um presente sem problemas como tem sido descrito pelos praticantes e ex-praticantes da pesca de *Cacuri*. Sobre as percepções diferentes e divergentes do passado Sarlo (2007, p. 9) assevera que:

O passado é sempre conflituoso. A ele se referem, em concorrência, a memória e a história, porque nem sempre a história consegue acreditar na memória, e a memória desconfia de uma reconstituição que não coloque em seu centro os direitos da lembrança (direitos de vida, de justiça, de subjetividade). Pensar que poderia existir um entendimento fácil entre essas perspectivas sobre o passado é um desejo ou um lugar-comum.

Baseados na oralidade do modo de ler e interpretar o mundo, apresentado pelos pescadores de *Cacuri*, compreendo o conflito entre história e memória como uma dimensão importante para se distinguir o que pressupõe o saber escrito e o saber vivido. A discordância nos depoimentos pode ser comparada com a

desconfiança que a história como ciência tem das informações transmitidas pela memória como lembrança problemática de experiências vividas.

Para os sentidos desta pesquisa, baseada na História Oral como metodologia de investigação e interpretação, as vozes divergentes não são aniquiladas para se chegar a depoimentos uníssonos, ao contrário, a valorização e análise de depoimentos com explicações distintas da maioria, permite alcançar aspectos da complexa forma como homens e mulheres vivem seu cotidiano e o significam.

O que se pode prever de tudo isso é que as circunstâncias históricas passadas e presentes, permeadas de incertezas e omissões do poder público e de classe política inexpressiva, tem gerado transformações onerosas para a qualidade de vida das populações locais. Isso tudo leva a pensar que a pesca com *Cacuri* estuarino poderá ficar somente na lembrança do povo abaetetubense.

1.8. A cultura do Cacuri na Amazônia

No girar do globo, dada às circunstâncias espaciais e temporais, as experiências de dominação e opressão culturais, especialmente originárias do velho sobre o novo mundo, se deram, como tem revelado timidamente a história oficial e extraoficial, por instrumentos que variam de acordo com a mudança dos tempos.

Exploração ilegal de bens naturais, escravidão, dominação ideológica, armada ou de outras formas, uso de instrumentos contemporâneos como a introdução de novos valores para a formação de consumidores, saque do conhecimento tradicional, que em muitos casos tem como argumento de entrada a própria ciência, são exemplos de dominação e opressão vivenciados no universo amazônico desde os tempos da colonização portuguesa.

Considerando as complexidades que estão envolvidas no conceito de cultura, que segundo Williams (1979, p 17), “se funde e confunde experiências e tendências radicalmente diferentes de sua formação”, adotei neste trabalho este conceito como modo de vida e para não esquecer Thompson (1998), também como modos de luta.

Reconheço que a relação construída por homens e mulheres da Amazônia no lidar com a pesca em Cacuris, igualmente com a leitura, compreensão e respeito à dinâmica da floresta em sua dimensão física, social e sobrenatural, são componentes da formação cultural regional. O conjunto desses saberes e práticas, correlacionados ao universo de crenças e costumes, constitui a cultura de populações da Amazônia alagada e de terra firme, rural e urbana.

Tais saberes, durante muito tempo, para seguir em sintonia com Williams (1979), foram ostensivamente rejeitados pela concepção clássica de cultura. Tal visão colocou em destaque, sobremaneira, a arte erudita, os saberes letrados e os valores oriundos da cultura dominante burguesa e urbanocêntrica. Infelizmente essa concepção que sustenta o discurso do senso comum ainda hoje exerce grande força no imaginário em disseminação sobre a região e seus habitantes.

Há um grande esquecimento, por parte do próprio pensamento acadêmico e por alguns de seus intérpretes, de que a natureza não se descola da cultura, o popular do erudito, a oralidade do letramento, a tradição da modernidade, assim como o local do global. Esses pares que foram postos em dicotomias, antes de tudo são campos interrelacionais e complementares. O saber local, por exemplo, é o grande sustentáculo do nascimento de uma série de teorias científicas. Igualmente, antes da disseminação e hegemonia do conhecimento letrado, as formas de oralidade eram os meios pelos quais povos e culturas transmitiam descobertas, ensinamentos e cosmologias.

Em outra direção, é preciso considerar tentativas bem sucedidas de escrita de um novo tipo de saber letrado que emergiu na academia, pelo menos a partir da década de 1960. Dentre os vários campos, recuperamos aqui a perspectiva dos Estudos Culturais Britânicos, no qual Williams é uma das principais vozes representativas. Em sua teoria social de cultura, o pensador britânico não fatia a cultura da vida doméstica, ordinária, termo utilizado por ele para se contrapor ao extraordinário.

Em diálogo com a contribuição da Antropologia Social, mas valorizando perspectivas de análise dos encontros e confrontos interculturais contemporâneos, que se explicam pela influência e formas de recepção dos produtos industriais na vida da classe trabalhadora e popular, Raymond Williams apreende cultura como modos de vida em suas experiências concretas e ressignificações simbólicas.

Diante desses quadros, o autor compreendeu que saberes e práticas culturais atravessam processos de mudanças distintas e interrelacionais. Os conceitos de emergente, dominante e residual, por ele formulados, ganham ressonâncias no contexto amazônico em se tratando do saber-fazer do povo da floresta que operam na (des)pesca do Cacuri.

Williams (1979, p. 125) compreende o residual como um elemento efetivo do presente que foi formado no passado e encontra-se ativo no processo cultural não como lembrança de sua existência, mas como componente presente na cultura.

A esse respeito, é possível inferir que o Cacuri hoje elaborado nas ilhas de Abaetetuba corresponde ao que cunhou Williams (1979), como residual. Esse elemento analítico carrega consigo alguns aspectos tradicionais que se formaram no passado, mas que continuam se manifestando ainda no presente. Nesse sentido, mesmo diante das transformações pelas quais vem passando a arte de tecer e sentar o Cacuri nas margens dos rios na Amazônia, a tala e o saber-fazer são exemplos da persistência de uma cultura de pesca tradicional regional, portanto ícones residuais, conforme se visualiza na Figura 26.



Figura 26: Seu Quixinho desenrolando a folha de pari, por ele tecida com talas de jupati e corda de nylon para compor seu Cacuri. Local: Furo Sirituba, Abaetetuba – PA. Foto da pesquisa de campo, abril de 2011. Arquivo Pessoal: Walter Chile.

A Figura 26 revela ainda um remanescente cacurizeiro em atividade, um amazônida que resiste ao processo histórico de substituição dos artefatos manufaturados pelos industrializados para a captura do pescado. Seu Quixinho desenrola uma folha de pari tecida com talas de jupati e corda de nylon verificando o estado de conservação da peça, como parte dos preparativos para realizar o assentamento de seu Cacuri no furo Sirituba. Ao mesmo tempo, acompanho o uso de corda de nylon como exemplo de fusões do tradicional com o moderno na arte amazônica. Assim, do passado Seu Quixinho usa a tala e o saber deixado por seus ancestrais, no presente apropria-se do cabo ou corda de nylon que se mostrar mais durável e resistente que o cipó no teçume das folhas de pari.

Por outro lado, o povo da floresta utiliza-se da tecnologia e dos produtos industrializados para reafirmar seu saber e suas práticas culturais. Se utilizar esses produtos é participar da modernidade, o pescador de Cacuri milita na modernidade ao utilizar esses produtos no cotidiano.

A relação entre tempos e artefatos culturais distintos, deixa ver que o trabalho de tradição seletiva evidencia incorporações de elementos ativamente residuais e isso se dá pela interpretação, diluição, projeção e exclusão discriminativa (WILLIAMS, 1979, p 126).

Já o conceito de *dominante* aplicado ao universo da pesca em *Cacuris* pode ser interpretado como tradições que foram entrando em desuso e substituída pelo uso de novos elementos. O cipó que fazia a amarração das talas que compunham a estrutura da *folha de pari* emerge como elemento do passado apontado por Williams (1979), que dá lugar ao elemento do presente, o dominante, representado pelo cabo de nylon, absorvido pelos mestres *cacurizeiros* na feitura das *folhas de pari* em decorrência de sua potencialidade.



Figura 27: Detalhe do cabo de nylon utilizado por seu Orlando, habitante do Rio da Prata em Abaetetuba, na tecitura do *pari*. Foto da pesquisa de campo, abril de 2011. Arquivo Pessoal: Walter Chile.

A Figura 27 traduz muito mais que a espessura da corda que faz do trançado torcido vertical das folhas de pari como descritas por Ribeiro (1987), revela a mão daquele que vê o artefato de pesca amazônica com potencialidade cênica,

mas fadado ao desaparecimento em seu lugar de origem, pois se encontra pressionado em uma localidade afetada por transformações ambientais e valores oriundos de outras paragens, correndo o risco de levar consigo os saberes e a imaterialidade que o compõe; ao fundo, a fotografia expõe a mão daquele que ainda resiste a tudo isso e pratica a pesca de Cacuri.

A tonalidade escura de suas unhas e a textura rugosa e áspera de sua mão são sinais da resistência desse amazônida que ainda entra na mata, corta e beneficia o caule do marajazeiro, tece as folhas de pari, assenta e, de vazante em vazante, faz a (des)pesca do Cacuri e a tudo ensina a seu filho sobre esta prática cultural, sonhando que ela possa dar melhores condições de vida a seus descendentes.

Nesse universo de lutas pela tradição e pela vida, apreendo a presença do *emergente*, entendido como algo novo que está brotando no bojo das práticas culturais. Williams (1979, p. 126) assinala que “novos significados e valores, novas práticas, novas relações e tipos de relação estão sendo continuamente criados”.

A esse respeito o autor reforça que “o que importa, finalmente, no entendimento da cultura emergente, em distinção da cultura dominante e residual, é que ela não é nunca apenas uma questão de prática imediata. Na verdade depende crucialmente de descobrir novas formas ou adaptações da forma” (WILLIAMS, 1979, p. 129).

Compreendo, portanto, que o desdobramento deste estudo que está propondo uma construção cenográfica plural para abrigar encenações, o Teatro *Cacuri*, inspirado na estética e na forma geratriz do *Cacuri* estuarino, caracteriza-se como uma maneira de “adaptação da forma”, como uma descoberta de novas formas de composição e utilização defendida por Williams.

PARTE II:

CENOGRAFIA AMAZÔNICA: A Cacurização do Ambiente Cênico

O momento é, ao mesmo tempo, propício e difícil. Em nenhuma outra época a humanidade contemplou e manipulou tanto as várias culturas mundiais, porém jamais se deu conta tão mal de sua inesgotável tagarelice, de sua mistura explosiva, da inextricável colagem de suas linguagens. A encenação teatral talvez seja, hoje em dia, o último refúgio desse cruzamento e, por tabela, o seu mais rigoroso laboratório: ela interroga todas essas representações culturais, as dá a ver e a entender, avalia-as e apropria-se delas por meio da interpretação do palco e do público.

(PATRICE PAVIS, 2008, p. 01)

2.1. Dialogando com o Espaço Cênico Redondo

O cenógrafo e diretor de teatro francês Allio (1964) compreende o edifício teatral como a organização do espaço funcional de uma máquina para ver e para fazer ver, e a relação que entre estes se estabelece. Nessa perspectiva, o edifício teatral é caracterizado, entre outras, pela organização do espaço cênico.

O espaço cênico é compreendido por Pavis (2008, p. 132) como o espaço real do palco onde evoluem os atores, quer se restrinjam ao espaço propriamente dito da área cênica, quer ampliem a área evoluindo no meio do público.

O arquiteto mexicano José Luis Pariente (1988) entende que os espaços de teatro começam a tomar forma em torno do altar de Dionísio (deus dos ciclos vitais, das festas, do vinho) ocupando uma posição predominante em torno deste altar um grande círculo chamado de orquestra (local da dança), onde atuavam a maioria dos atores, revelando assim a origem religiosa do teatro grego.

Ao refletir sobre as origens das artes cênicas Allio (1964, p. 56) denomina-a de “esquema pueril”, considerando que este esquema cambia para uma grande probabilidade de exatidão e consiste nos “começos do teatro”, com “as pessoas colocavam-se em roda de fogo, para ouvir o narrador, os primeiros auditórios de cócoras, os segundos sentados sobre lenhos, os terceiros de pé, os quartos empoleirados sobre obstáculos; começa-se a ver o desenho do anfiteatro”.

O destaque traz algumas das hipóteses da origem da disposição em forma circular em representações espetaculares, as quais incidem na organização do palco e da plateia e revela assim, de forma intencional ou não, uma compreensão de início da organização espacial redonda.

Ao abordar a forma a ser dada aos espaços destinados a abrigar representações espetaculares contemporâneas, o autor faz a seguinte indagação: a que necessidade deverá corresponder hoje um instrumento teatral novo? Aponta ainda que “o debate sobre arquitetura teatral hoje se eterniza, pois incide menos sobre soluções práticas do que a necessidade e função” desses espaços.

Allio (1964) afiança que a elaboração de espacialidades cênicas na atualidade coloca-nos diante de uma utopia. E questiona-se: não será a utopia, por vezes, o meio de explorar o futuro e revelar o inventário de formas que poderá revestir?

Propostas pela utopia o autor compreende, portanto, que formas teatrais poderiam ser colocadas sob os seguintes títulos rubricas: Teatro à Italiana, Teatro Isabelino, Teatro em Redondo, Teatro Esférico ou Circular e Teatro Total ou Vertigem.

Ao determo-nos aos espaços de princípio circular, compreendemos que o Teatro Isabelino obedece ao princípio esférico defendido por Souriau (1964) e assimilado por Allio (1964) como um Teatro onde a cena partilha o mesmo teto que a plateia, havendo com isso um movimento envolvente da segunda em relação à primeira.

O teatro de princípio circular onde sua forma geratriz é o círculo, chamado por Allio (1964) de Teatro em Redondo tende a constituir-se em um instrumento de deleite, pois nesta configuração espacial, vê-se a coisa de perto, e geralmente consistem em teatros pequenos onde a sensação deve dominar. Na forma circular de sua base, o maior número possível de espectadores pode ser reunido em volta de um espetáculo, como num circo antigo e nos estádios de hoje.

No Teatro Esférico ou Circular, Allio (1964), aponta que o que se move é o espetáculo, as cenas envolvem totalmente a plateia deslocando-se para apresentar-lhes sucessivamente diferentes pontos de ação, com isso entrando no jogo a nostalgia do cinema e de seus movimentos. Concepção espacial esta que o CTAC/IBAC (1993), denomina de espaço circundante.

O Teatro Total descrito por Allio (1964) corresponde a uma espacialidade também de base circular, que o autor compreende como um derivado do sistema Isabelino. Sustenta que neste tipo de teatro “nada e nenhum recurso deve faltar”, como suporte para projeção de imagens, de estereofonia, para possibilitar movimento de translação, rotação, ascensão ou descida dos lugares ou das cenas.

Percebe-se que as descrições do autor sobre os recursos técnicos do Teatro Total se assemelham aos recursos existentes nos teatros de multiuso, os quais consistem em “espaço coberto que se adapta a diferentes disposições de palco e público, como as seguintes possibilidades de composição: total, lateral total, central total, lateral parcial, esquina, central parcial, simultâneos, corredor ou galerias verticais” (CETAC/IBAC, 1993). Estes teatros são geralmente adaptados em prédios já existentes como o “Teatro Experimental Waldemar Henrique” e o “Teatro Claudio Barradas” em Belém do Pará.

Os espaços múltiplos e seus recursos técnicos para a cena têm a função de possibilitar soluções técnicas às experimentações de diretores e cenógrafos da atualidade, mas vê-se ainda com frequência, estes espaços serem usados obedecendo à relação de frontalidade entre cena e sala, além de uma subutilização de seu maquinário.

Para Jacquot (1961), as novas formas de encenar não cabem mais numa cena sustentada pela ilusão dramática como aconteceu com a cena à italiana. Isso leva a compreender que novas formas de pensar o espaço da cena são necessárias para a sustentação da arte dramática nos tempos atuais.

Bachelard (1993) ao refletir sobre a forma do ser, entende que “a forma é o habitat da vida”, logo compreende que a circularidade, a forma geratriz do *Cacuri*, faz dele “animado” enquanto ser, potente enquanto armadilha, potente visual e cenicamente, portanto, uma potência em si.

No capítulo X, no qual é tratada a fenomenologia do redondo, o filósofo explica que o “ser redondo se tornará para nós um instrumento que nos permita reconhecer a primitividade de algumas imagens do ser, imagens da redondeza plena” (BACHELARD, 1993, p. 172).

Sustenta ainda que vivido a partir do interior, sem exterioridade, o ser não poderia deixar de ser redondo, pois as imagens da redondeza plena ajudam a nos congregar em nós mesmos, a nos dar uma primeira constituição e a afirmar nosso ser intimamente pelo interior (BACHELARD, 1993, p. 172).

Tratando do edifício teatral Jouvét (1964, p. 20-21) compreende a circunferência como a forma fundamental de um edifício dramático, pois em espacialidades cênicas redondamente concebidas a ação cênica é executada no centro do campo dramático, onde habitam cena e orquestra simultaneamente, assim, “auditores, espectadores ordenam-se concêntrica, imanizados pela ação”.

A reflexão sobre arquitetura teatral de Jouvét (1964, p. 15) dá conta de que o lugar transfigura-se e surge na sua significação e que o vazio e o dramático se equilibram para obter uma consciência em que o lugar não é senão um órgão de que somos participantes. Assim, o *Cacuri* transposto para o ambiente cênico transfigura-se e representa a concretização de pensamentos, de sentimentos, de maneiras de sentir e agir e, portanto, de se fazer presente e marcar o espaço cênico.

O filósofo Etienne Souriau (1964, p. 31) classificou os espaços de representações espetaculares em dois princípios: cúbico e o esférico. A definição do estudioso parte da forma geratriz dos espaços cênicos e aponta que estes princípios revelam espíritos, sejam eles cúbicos ou esféricos. Estes espíritos dão origem aos espaços cênicos conhecidos na história do teatro. Revela ainda que o espírito da forma geratriz do ambiente cênico influencia sobre a disposição da plateia e área de ação cênica e sobre a dinâmica do espetáculo.

No princípio esférico Souriau (1964, p. 35) embebido de metáfora revela que “o centro dinâmico irradia livremente sua força”, o centro dinâmico concentra potencia e assume o posto de um “coração palpitante, o lugar onde a aventura melhor estimula e exalta seu patético”.

Compreendendo, assim, que espacialidades cênicas incorporadas com espírito esférico quebram a hierarquia e o privilégio de lugares na plateia, possibilita maior democratização de visualização do espetáculo.

Nessa perspectiva, o Teatro *Cacuri* enquanto construção cênica de espírito esférico tem a possibilidade de agregar os valores atribuídos por Souriau (1964, p. 38), revelando um “mundo circumpresente que contribui para o envolvimento de todos no ato teatral”.

O princípio esférico defendido por Souriau (1964, p. 41) “é o que ultimamente talvez ofereça maior campo para experimentações e investigações ao alargamento do Teatro a novos destinos”, pois revela maior originalidade, primitividade e religiosidade.

Posso afirmar que contrarregar, cenografar, iluminar, dançar, cantar, atuar, etc., em espacialidades esféricas exigem maior esforço criativo e profissional de todos os componentes do espetáculo, uma vez que os movimentos corpóreos de mudança de cena, de entrada e saída de elementos cênicos, de mudanças de luz, e de todos os efeitos visuais, gestuais e sonoros do espetáculo são realizados em sua maioria no contexto da encenação, não eliminando os bastidores, o oculto, o truque e a ilusão, mas redimensionados ao princípio espacial.

A incorporação da operação técnica do espetáculo na narrativa é uma postura que rompe com a ilusão proporcionada pelo princípio cúbico e, para o ator/bailarino a expressividade de suas costas é mais exigida, pois se torna item de extrema relevância no desenvolvimento e na recepção do espetáculo.

Lima e Cardoso (2010) entendem que a ausência de barreiras como bastidores, coxias, traineis, rotundas e etc. oportunizam maior vazão ao processo criativo dos indivíduos e a magia do espetáculo é acionada com seu início. Deste princípio fazem parte os palcos do tipo arena, o isabelino e a espacialidade cênica proporcionada pelo proposto Teatro *Cacuri*.

Carasso (2011) informa que desde o século XIX está havendo uma retomada da *Scène Centrale* (cena central), isto é, a retomada da construção e uso dos espaços teatrais circulares e semicirculares em representações espetaculares. Estes espaços concentraram a ação cênica, especialmente em seu centro, vigoraram inicialmente no Teatro Grego e, posteriormente, no Teatro Elisabetano. O marco da retomada, comenta a autora, teria sido a montagem na Inglaterra em 1886 de *Helena de Tróia depois de Homero*, dirigida pelo pai de Gordon Craig, Godwin Craig, no Hengler's Circus. A partir daí, experiências outras foram realizadas nos EUA, na RUSSIA, Alemanha e outros países.

Carasso (2011) sustenta que o movimento da cena central parece ter sido vítima de suas propriedades mitológicas. Desce o início, no campo do teatro, a ideia da cena central é apoiada por uma mitologia circular antiga. Sua representação está realmente ativa em algumas formas a uma paisagem espetacular.

A autora reitera que desde a Antiguidade até o final da Idade Média o círculo foi um elemento importante nos símbolos dramáticos e cênicos. Para compreender essas crenças, este apego, o círculo saiu do campo teatral e foi pousar nas grandes mitologias. O círculo simboliza na arquitetura um modelo de perfeição.

Espaços cênicos circulares e semicirculares possibilitam “homogeneização da visão da cena” (CARASSO, 2011), tratando, portanto, todos os espectadores como iguais, dessa forma leva ao entendimento de que ao adentrar no ambiente cênico esférico e iniciado o espetáculo, automaticamente, nos transportaria para a sociedade ideal, onde todos os indivíduos pudessem ter igual acesso às benesses proporcionadas pela espetacularização social.

2.2. Teatro Elisabetano e Teatro *Cacuri*: temporalidades distintas, espacialidades similares

A forma de pensar a cena, o espaço cênico, a arquitetura cênica e a cenografia chamado teatro elisabetano, neste estudo, aparece como uma fonte inspiradora e de diálogo com o Teatro *Cacuri*.

A expressão teatro elisabetano designa uma forma de teatro público próprio para Inglaterra do final do século XVI e começo do século XVII que se desenvolve com a proteção de um poder político-religioso forte aos autores e atores.

Segundo Surgers (2007), em 1572, uma determinação do Parlamento, a *lei para punição dos vagabundos*, exigiria que cada trupe de comediantes ficasse sob a proteção de um nobre ou de dois dignitários da justiça. Sem esta proteção, que constitui autorização de exercer sua profissão, os atores seriam assimilados como vagabundos e, como tais, sujeitos à prisão, ou mesmo ao pelourinho. O teatro elisabetano é indissociável de um poder assim como de uma escrita, que implique num modo de jogo cênico, isso quer dizer de um código de representação muito particular.

Molina (2000) revela ainda que tanto autores e atores precisavam da elite para o exercício do ofício, quanto a elite precisou do teatro para a manutenção do poder. Num jogo de forças e poder a conveniência une o teatro à corte e daí um instrumento oficial de sedução das massas e formador de opinião ganha força e se instala, o teatro elisabetano.

No teatro do poder, a rainha Elisabete utiliza-se de um jogo de sedução das massas. Em uma época em que não existiam fotografia ou televisão, os ritos e cerimônias adquiriram peso de propagar uma determinada imagem (MOLINA, 2000, p.07).

Para Surgers (2007), o primeiro teatro elisabetano, o *The Theatre* construído na *Faubourgs nord* de Londres, por e para a companhia James Burbage, em 1576, dois anos após o reino acordar a proteção oficial, não teria sido obra de um arquiteto que tinha ligado seu nome ao edifício, mais uma obra coletiva, resultante da prática, de experiências e reflexões de Burbage e de sua trupe.

O texto teatral assegura a autora, fazia apelo à imaginação do espectador, pois por injunção dava indicativos de imagens e induzia a plateia a

transportar-se para os ambientes sugeridos. Shakespeare, especialmente, utilizava a retórica para jogar tanto com um sentido literal, quanto com um sentido figurado e se valia da sinédoque para tal.

O teatro elisabetano consistiu em um cilindro de 25 a 30 metros de diâmetro vazio em seu centro (*“O en bois”* - O em madeira de Shakespeare); na parte central, um anel externo coberto com um telhado, três andares de galerias para os espectadores sentados; ao centro, o vazio a céu aberto, ocupado pelo espaço de jogo cênico e dos espectadores em pé. Carasso (2011) acrescenta que para situar o espectador no teatro, sua forma circular e o céu aberto faziam a ligação entre o mundo supraceleste e a terra.

Tanto nas galerias, quanto na plateia, os espectadores circundavam os atores a quase 260 graus. Sua arquitetura teria sido inspirada nas rinhas de galos e ursos, muito comuns na periferia londrina daquele tempo. “O teatro elisabetano é ao mesmo tempo convergente e divergente, pois nele se vê e é visto” (SURGERS, 2007, p. 119). Da mesma forma, o Teatro *Cacuri* inspirado nos currais de pesca da realidade amazônica, propõe uma circularidade que possibilita envolvimento significativo entre o espetáculo e a plateia participante.

A Figura 28 traz a representação dos palcos elisabetanos do tipo retangular, circular e misto apresentados pelo CETAC-IBAC (1993), onde a plateia envolvia quase completamente a cena.

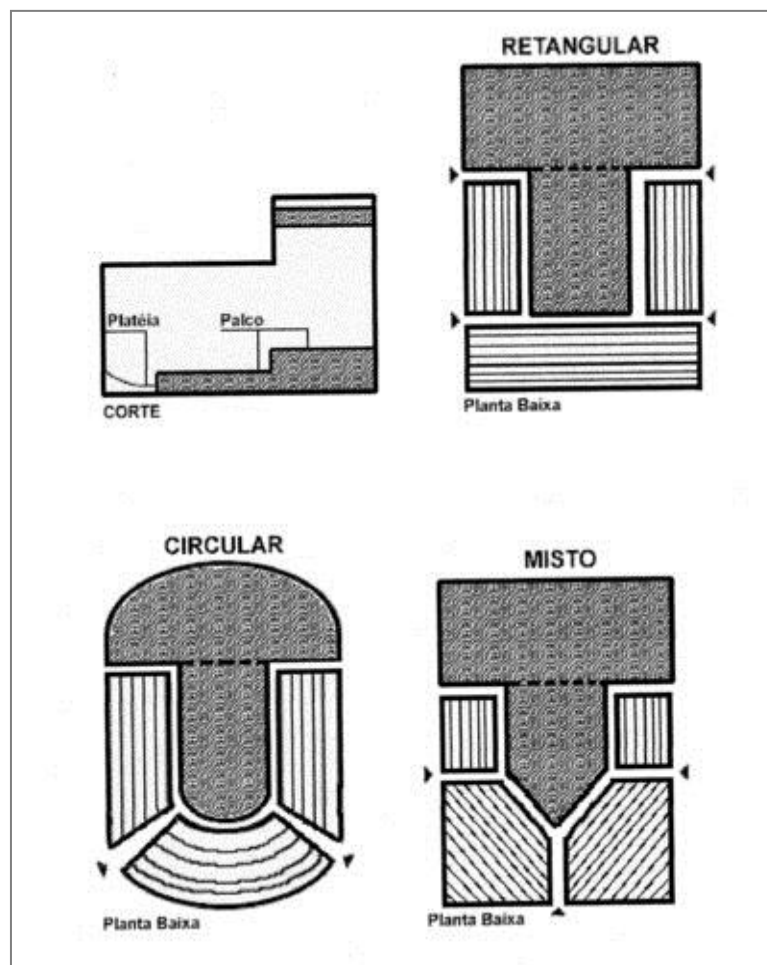


Figura 28: O Palco Elisabetano tem a característica de um palco misto. É um espaço fechado, retangular, com uma grande ampliação de proscênio (em formato retangular ou circular). O público o circunda por três lados: retangular, circular ou misto (CETAC-IBAC, 1993).

No olhar de Jacquot (1961), o espaço cênico do teatro elisabetano revive o teatro de arena circular tradicional, por ser mais rústico e mais inclusivo, pois procurava abrigar gente do povo entre seus espectadores. Observo que a forma, a estética e as intenções do teatro elisabetano de proporcionar uma relação interativa sem distinção de classe na plateia são similares à proposta do teatro cacuri.

Surgers (2007) compreende que o simbolismo do círculo na maioria das civilizações, retrata a ideia de eternidade, imanência e perfeição. O círculo representa uma correspondência entre microcosmo e macrocosmo, constituindo uma forma simbólica de representação do mundo.

As fontes documentais utilizadas pela autora são os textos teatrais, especialmente os de autoria de Shakespeare e um registro visual feito por Arend

Van Buchel, a partir de um desenho ou de um relato, de De Witt, um viajante holandês, sobre o que teria sido o interior do Teatro *Swan*.



Figura 29: Original na biblioteca da Rijkuniversiteit, Utrecht. Desenho de Van Buchel, a partir de De Witt, representando o interior do Swan, 1596 (apud SURGERS, 2007).

A autora define o teatro elisabetano como uma Arquitetura-Cenografia, pois assim, melhor define sua dupla função na cena. Da visualidade da cena, fazia parte também o uso de figurinos rebuscados, elementos de cena e efeitos especiais de aparição e desaparecimento de atores, possivelmente com o uso de uma rotunda e de engenhocas manipuladas no andar superior do *mimorum aedes* - templo dos atores - espaço do teatro que continha o palco externo, o interno, o balcão e na parte superior, um espaço utilizado como camarim e o urdimento.

Sobre o urdimento a autora levanta as seguintes hipóteses: a maquinaria do urdimento estava visivelmente situada no teto do andar superior do palco; o grande volume indicado nas gravuras permite supor uma maquinaria com guinchos

e cilindros para voos possivelmente complexos; os atores eram operados do alto dos bastidores, as aparições se davam a partir das engenhocas situadas no teto do palco, mas alerta que essas hipóteses ainda não foram confirmadas (SURGERS, 2007).

As representações ocorriam no período da tarde, o que não significa que a luminosidade do dia foi a única fonte utilizada, além disso, não se exclui aí os recursos de iluminação artificial de complemento, que poderiam modificar o ambiente geral. As técnicas de iluminação do século XVI tornaram possíveis os efeitos de variações de intensidade, de cores por meio de filtros, de fontes e direções por vários meios de ocultação. Os recursos de iluminação cênica eram as velas e luz a gás. Os filtros eram os vitrais coloridos ou garrafas côncavas e convexas com líquidos coloridos e translúcidos. Para se representar o sol, por exemplo, poderia se utilizar vinho (SURGERS, 2007).

A autora compreende que a leitura da cenografia conduzia a interrogação – e em contrapartida, ela permite melhor captar como operava a representação elisabetana, onde o desenvolvimento em volume da encenação e do público era, às vezes, o signo e o reflexo de uma concepção espiritual metafísica.

Para o teatro elisabetano, ressalta Surgers (2007) que a imagem não está na ordem do visível, mas do imaginário. É uma imagem mental, interior, espiritual que o espectador constrói tanto por intermédio do texto pronunciado, respirado e incorporado, quanto pelo intermédio da arquitetura e da cenografia.

A autora entende que a inexistência de plantas e croquis quando da construção dos teatros elisabetanos, explica as muitas incertezas e questionamentos, ainda pendentes, sobre a realidade do que teria sido a cena elisabetana. As histórias são reduzidas à emissão de hipóteses, algumas das quais jamais poderiam ser demonstradas.

Surgers (2007) afirma que quando nos interrogamos sobre uma forma passada de representação, como é o caso do teatro elisabetano, a grande dificuldade de uma veracidade das informações se mantém ao se fazer a interpretação de uma época que passou pelo filtro de nosso presente.

A complexidade reside em realizar afirmações contundentes sobre o teatro elisabetano, uma vez que não vivemos na época, pois a formação cultural da contemporaneidade é pautada em padrões de temporalidade e espacialidades distantes do objeto de estudo, as fontes materiais que chegaram até os dias de hoje

são escassas e não dão conta de respaldar afirmações precisas sobre o que teria sido o teatro elisabetano (SURGERS, 2007).

No entanto, o Teatro *Cacuri* por se tratar de uma realidade local mais próxima que retrata um modo de vida amazônico, favorece a elaboração cenográfica com maior evolução; por ser uma construção móvel, possibilita o acontecimento das várias formas de representação espetacular, observáveis nos itens 2.5 e 2.6.

2.3. Associações da forma de currais de pesca com palcos cênicos

Os currais de pesca assentados em seu ambiente natural e visualizados do alto (planta baixa) formam desenhos que possuem semelhança com espacialidades cênicas tradicionais como o teatro de arena, se vistas também do mesmo ângulo, em planta baixa.

A associação entre a forma destes dois elementos representa o dispositivo desencadeador para a imaginação do Teatro *Cacuri*. O ato de associar coisas entende Ostrower (2009, p. 20) “compõem a essência de nosso mundo imaginativo [...] as associações estabelecem determinadas combinações, interligando ideias e sentimentos”.

Compreendo que essa similaridade entre a forma dos currais e do teatro de arena dá ao cenógrafo a possibilidade de adequação do palco e da plateia para a realização de espetáculos num curral, por permitir reelaborações na organização da área de ação cênica e do lugar de acomodação do público. Nesse aspecto, a ideia trilhada neste trabalho encontra sustentação na rememoração ao entendimento de Nero (2009, p. 102) a “cenografia como uma dramaturgia do espaço”.

Nesse contexto surge o Teatro *Cacuri*, uma construção com espaço cênico esférico em diálogo com o teatro de arena e o teatro elisabetano, elaborado a partir de um curral de pesca amazônica.

O palco arena que estabeleço diálogo consiste em “espaço teatral coberto ou não, com palco abaixo da plateia que o envolve totalmente, são eles: circular, semicircular, quadrado, $\frac{3}{4}$ de círculo, defasado, triangular e ovalado” (CTAC/FUNARTE, 2009).

Para maior entendimento da associação entre a forma dos elementos em diálogo, apresento em seguida plantas baixas estilizadas de alguns tipos de currais de pesca amazônicos conhecidos durante a pesquisa de campo e plantas baixas de teatros de arena a partir do entendimento do Centro Técnico de Artes Cênicas da Fundação Nacional de Artes.

Na Figura 30 apresento a planta baixa de um Curral de Enfia e a planta baixa de um palco arena semicircular.

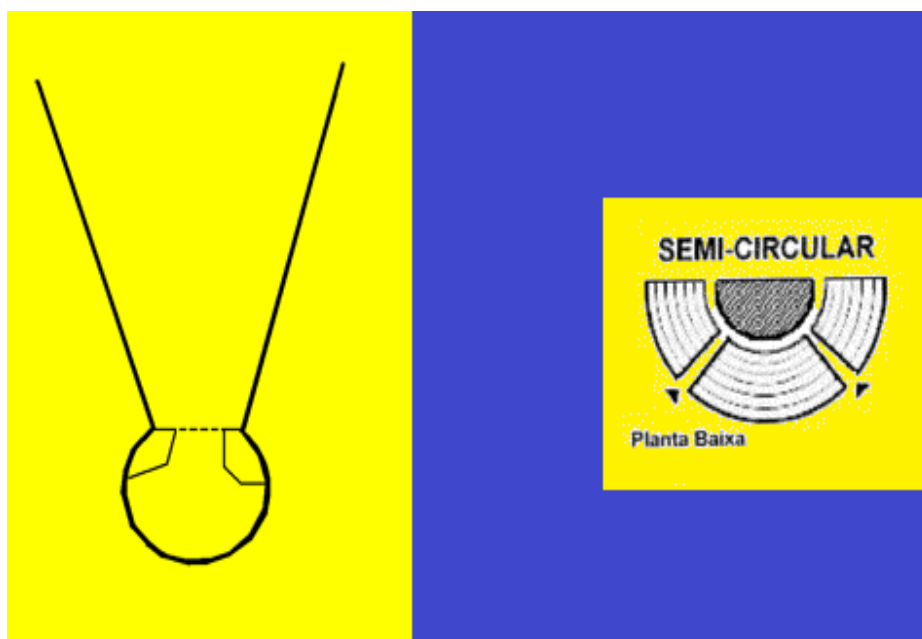


Figura 30: Quadro da esquerda: planta baixa (sem escala) de um Curral de Enfia, confeccionado a partir de observação em seu lugar de origem, Salinópolis - Pará. Quadro da direita: Planta baixa de um palco arena semicircular (CTAC/FUNARTE, 2009).

A área circular presente na imagem do quadro esquerdo da Figura 30, correspondente ao chiqueiro do Curral de Enfia, que se assemelha à forma do palco arena semicircular como se pode constatar ao observar o quadro da direita. Nesta perspectiva, Ostrower (2009) entende que o ato de associar coisas revela mais do que coincidência, revela coerência.

Na Figura 31 apresento a planta baixa de um Curral de Enfia ao lado de um palco arena $\frac{3}{4}$ de círculo.

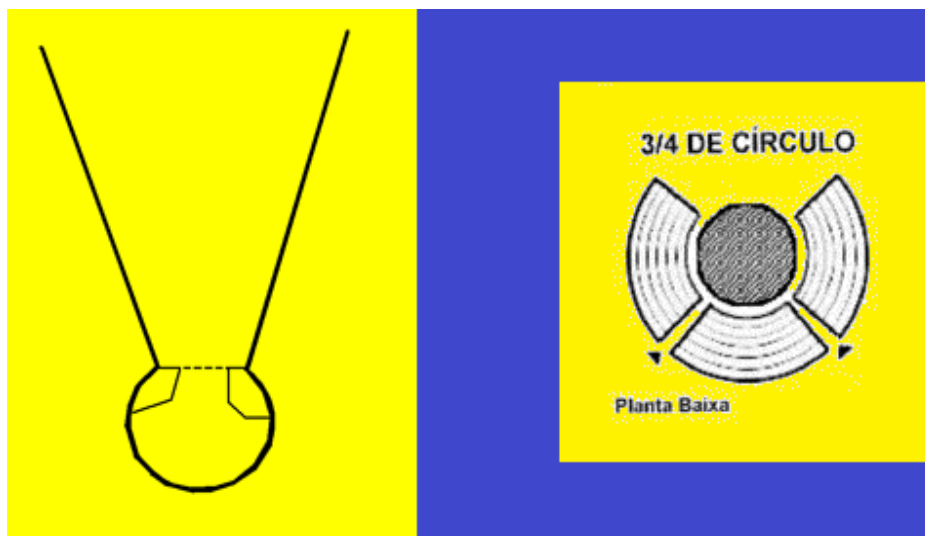


Figura 31: Quadro da esquerda: planta baixa (sem escala) de um Curral de Enfia, confeccionado em meio digital. Quadro da direita: Planta baixa de um palco arena $\frac{3}{4}$ de círculo (CTAC/FUNARTE, 2009).

É possível perceber nos desenhos da Figura 31 que a forma de ambos reforça a ideia de associação evocada à base de suas semelhanças.

Na Figura 32 apresento a planta baixa elaborada a partir do desenho esquemático disponibilizado por Chernela (1987), de um *Cacuri* confeccionado pelos índios Wanãna do médio Uapés, associada à figura de um palco arena triangular.

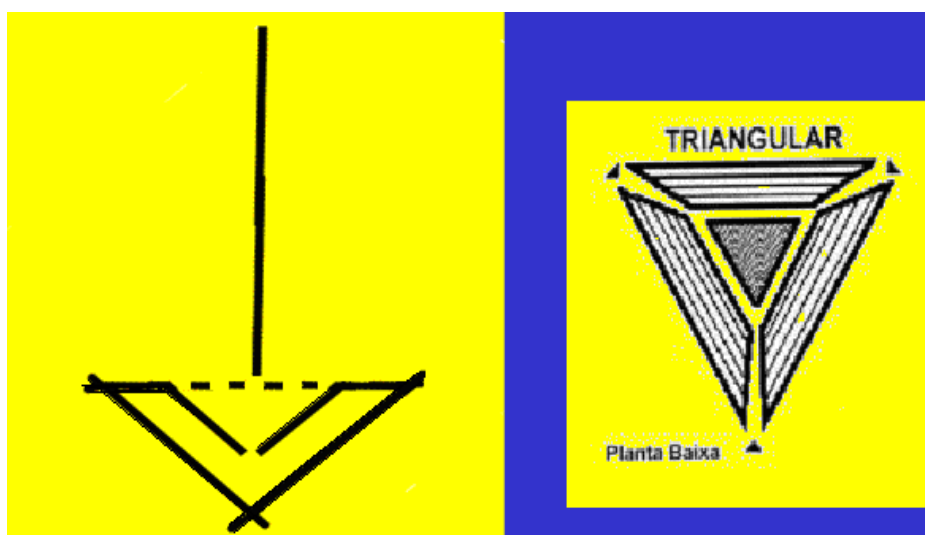


Figura 32: Quadro da esquerda: planta baixa (sem escala) estilizada de um *Cacuri* de origem Wanãna, confeccionado em meio digital a partir de esboço de Chernela (1987). Quadro da direita: Planta baixa de um palco arena triangular (CTAC/FUNARTE, 2009).

É possível perceber na Figura 32 uma correspondência entre a forma da câmara do *Cacuri* Wanãna e o palco arena triangular. Entendo que há entre as duas

imagens apresentadas coerência que revela ressonância das mais íntimas entre suas formas.

Na Figura 33 apresento a planta baixa de um Curral do tipo *Cacuri* e ao lado uma imagem da planta baixa de um palco arena circular.

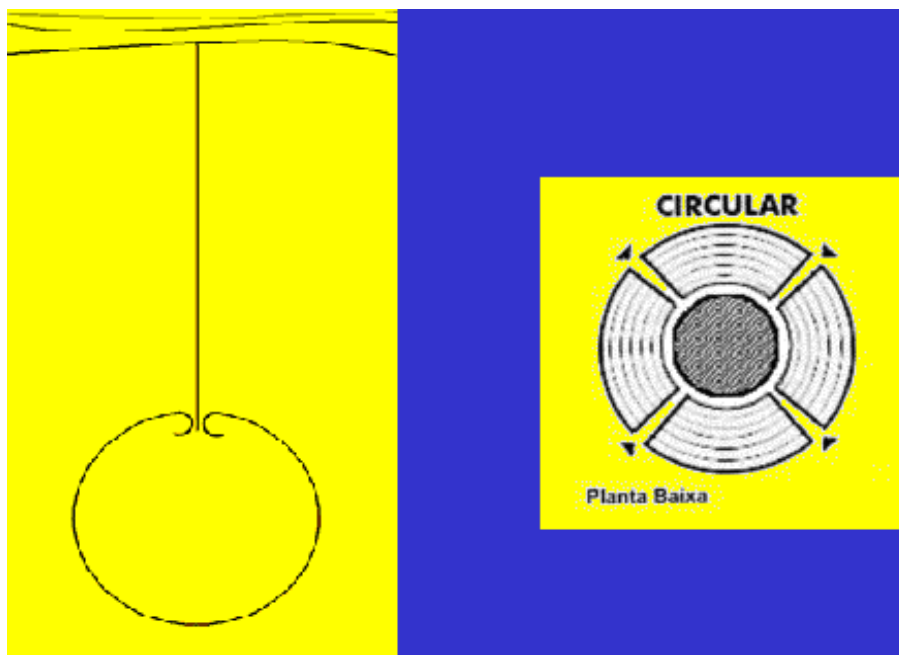


Figura 33: Quadro da esquerda: planta baixa (sem escala) estilizada de um *Cacuri Estuarino*, confeccionado em meio digital a partir de observação *in loco*. Quadro da direita: Planta baixa de um palco arena circular (CTAC/FUNARTE, 2009).

As imagens presentes na Figura 33 revelam similaridades em sua forma geratriz. Entendo que a aproximação entre as imagens indica encaixe perfeito, parecença e unidade.

A Figura 34 expõe a planta baixa de um Curral *Cacuri* e ao lado a planta baixa de um palco arena defasado.

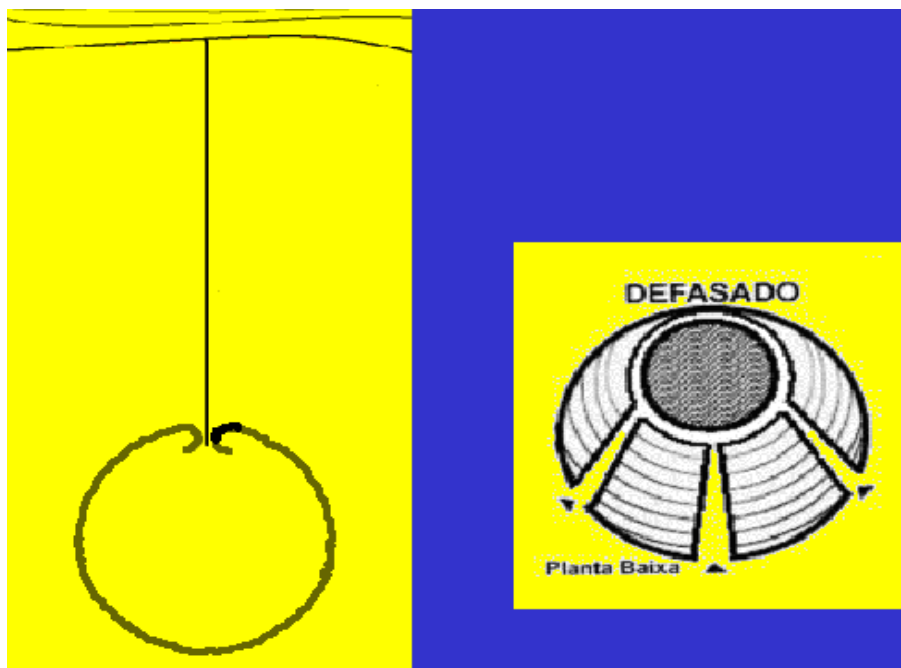


Figura 34: Quadro da esquerda: planta baixa de um *Cacuri Estuarino*, confeccionado em meio digital a partir de observação em seu lugar de origem. Quadro da direita: planta baixa de um palco arena defasado (CTAC/FUNARTE, 2009).

Na Figura 34, assim como a Figura 34 é possível perceber que a interligação entre os elementos apresentados é promovida pela forma geratriz de ambos.

A Figura 35 traz uma planta baixa estilizada de um *Cacuri Estuarino*, elaborado a partir do esboço de autoria de Seu Aristeu e a imagem de um palco arena circundante.

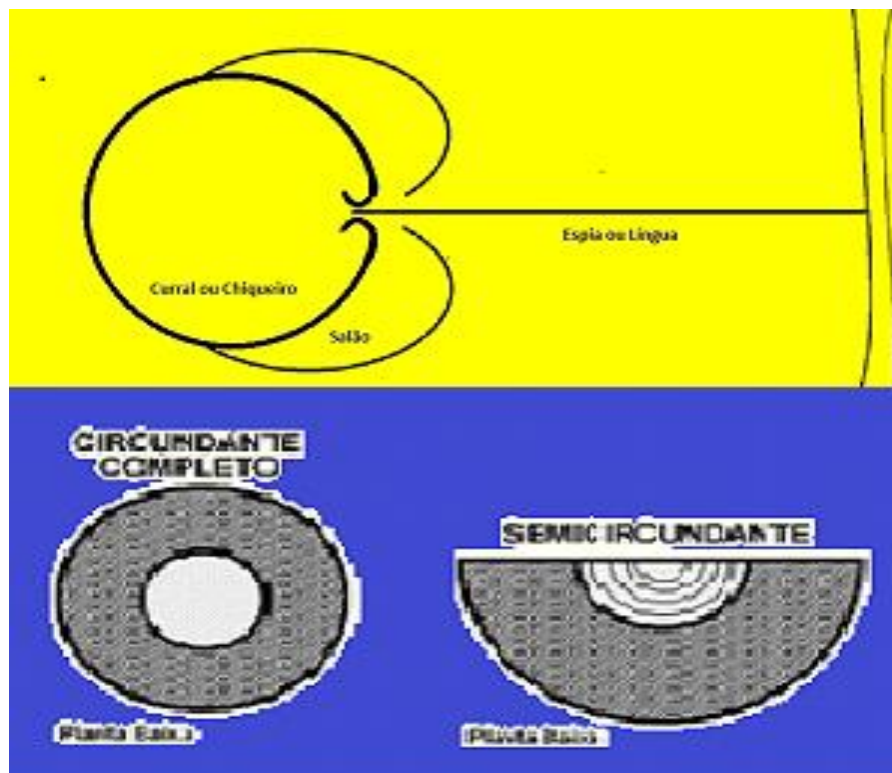


Figura 35: Quadro amarelo, planta baixa (sem escala) estilizada de um modelo de *Cacuri Estuarino*, confeccionado em meio digital a partir de esboço de Seu Aristeu do furo dos Carecas, rio da Prata, Abaetetuba-Pará, 2011. Quadro azul: Planta baixa dos palcos circundante e semicircundante: consistem em espaço perimetral circular que envolve o público total e parcial respectivamente localizado no seu centro (CTAC/FUNARTE, 2009).

O desenho arquitetural do curral apresenta na Figura 35 trás um elemento a mais em sua composição, um espaço tipo antessala e sua forma geratriz pode ser associada entre outros palcos de arena redondos, ao palco arena circundante. O desenho de seu Aristeu ao revelar a existência de um espaço novo, possibilita ampliar o entendimento sobre a dinâmica do curral que requer a incorporação deste novo espaço ao objeto cênico final.

Para Pavis (2008) transposto para a cena, qualquer elemento vivo ou animado do espetáculo é submetido a um determinado feitiço, é retrabalhado, cultivado, inserido num conjunto significante. A reflexão do autor amplia a compreensão sobre a presença do Cacuri na cena, como um elemento componente de uma cultura, cuja finalidade obedece a princípios de subsistência e estéticos, com potencialidade para ser transportado e retrabalhado para ambientar espetacularizações.

O autor compreende ainda que traduzidos de uma língua ou linguagem para outra, percorrendo espaço e tempo em vários sentidos, “a representação teatral

tem misturado, desde sempre, tradições e estilos os mais diversos”, (PAVIS, 2008, p. 06). Como a representação teatral carrega consigo referências espaciais e temporais, a transferência do *Cacuri* para a cena visto pela ótica de Pavis representa a mistura de pesca tradicional e teatro.

Complementando a reflexão, a transferência do *Cacuri* para o ambiente cênico é também assimilada na esteira de Ratto (1999, p. 22) que o compreende “... como um lugar que não é necessariamente um edifício teatral, pode assumir - e assume – todos os valores dramaticamente potenciais que contém e provoca”.

É válido ressaltar que os momentos mais tensos da pesca se dão na câmara de aprisionamento do pescado. É nele que pescador e pescado comungam emoções, tensões e vivenciam o desfecho do “drama” da pesca. Transposto para o teatro o espaço redondo do *Cacuri* se revela como um espaço cênico potencial (ODDEY E WHITE, 2008).

Compreendem Oddey e White (2008) que o espaço onde a realidade e a ilusão constituem ambos uma simulação do mundo material, mas também, e simultaneamente, real são necessariamente os espaços potenciais para encenação e, neste sentido, a câmara do *Cacuri* concentra em sua forma física, uma riqueza material e imaterial ebuliente.

2.4 Cenografia-Arquitetura: O Teatro *Cacuri*

O Teatro *Cacuri* consiste em uma construção articulável, desmontável/montável que reproduz a forma geratriz e a estética do *Cacuri* Estuarino. Ele procura evidenciar em sua aparência a estética dos artefatos elaborados pelo povo da floresta com tecnologia rudimentar. É criado a partir do desenho do *Cacuri* confeccionado pelo mestre Aristeu no rio da Prata em Abaetetuba.

No Teatro *Cacuri* são introduzidos recursos técnicos e de efeitos especiais elementares, existentes ou não no campo da arquitetura cênica, reproduzindo sempre uma estética e tecnologia rudimentar. A esse respeito Copeau (1913) compreende que o servilismo do palco e seus artifícios não refinados forçamos a ficar concentrados na verdade das emoções e das ações dos personagens.

O Teatro *Cacuri* é uma construção que possui um pé na cenografia e outro na arquitetura. É pensado para abrigar representações espetaculares de diversas linguagens artísticas como teatro, dança, performance, leitura dramatizada, espetáculos musicais, circenses e outros, pois sua estrutura e seus recursos técnicos podem ser manipulados de acordo com as “necessidades do espetáculo”, como um brinquedo de montar e desmontar. A esse respeito Pavis (2008, p. 105) entende que “o teatro é uma máquina de representar, mais próxima dos brinquedos de construção para crianças”. Nessa ótica, revela-se ainda por possuir caráter lúdico, característica inerente à arte.

Arquitetura-Cenografia é o que define o Teatro *Cacuri*, o conceito foi forjado por Surgers (2007) ao analisar o teatro elisabetano. O Teatro *Cacuri* é criado com a função de abrigar técnica e esteticamente a cena. Ele preenche o espaço da cenografia, ao mesmo tempo em que é preenchido por público e cena.

A reflexão do Jouvett (1964, p. 17) sobre o edifício dramático vem ao encontro do Teatro *Cacuri* idealizado, quando afirma que:

Qualquer coisa cresce a pouco e pouco, prospera, enche; uma espécie de desapossamento, de esquecimento se transfigura numa nova posse. Produz-se uma alteração, faz eclodir a descoberta de um novo estado. Esse estado, muitas vezes o temos sentido, mas sem o podermos verificar ou controlar como nesse instante. Está aqui no estado nascente, observável, notável, nessa solidão despovoada, deserta, que se acusa pela ausência daqueles que ordinariamente a enchem.

As formas articuláveis da *espia* do *Cacuri* poderão ser utilizadas como suporte para se fixar o material informativo do espetáculo tipo *banners*, cartazes, logomarca dos patrocinadores e, em conjunto com o espaço, ser também utilizada como componente do *foyer* do teatro.

Para que possa atender às necessidades dos espetáculos e enriquecer a encenação, oportunizam-se as partes que compõem a *espia* do curral, as quais formam figuras retangulares e planas, que sejam articuláveis em sentido horizontal, para possibilitar aos bailarinos e atores contracenar com formas reais.

Nestes termos, a constatação de Appia citada por Roubine (1998) revela que a “cenografia deve ser um sistema de formas e volumes reais, que imponham incessantemente ao corpo do ator a necessidade de achar soluções práticas expressivas”, agregando assim potência ao Teatro *Cacuri*.

Para maior compreensão da proposta cenográfica apresento em seguida imagens capazes de ilustrar melhor a forma do *Teatro Cacuri*.

A Figura 36 apresenta a planta baixa do Teatro *Cacuri*. Revela a articulação das partes da espia representada grosso modo, por traçado em forma de esqueleto de peixe e mostra ainda a articulação das paredes da área de ação cênica destinada ao acesso para o interior do Teatro *Cacuri*.

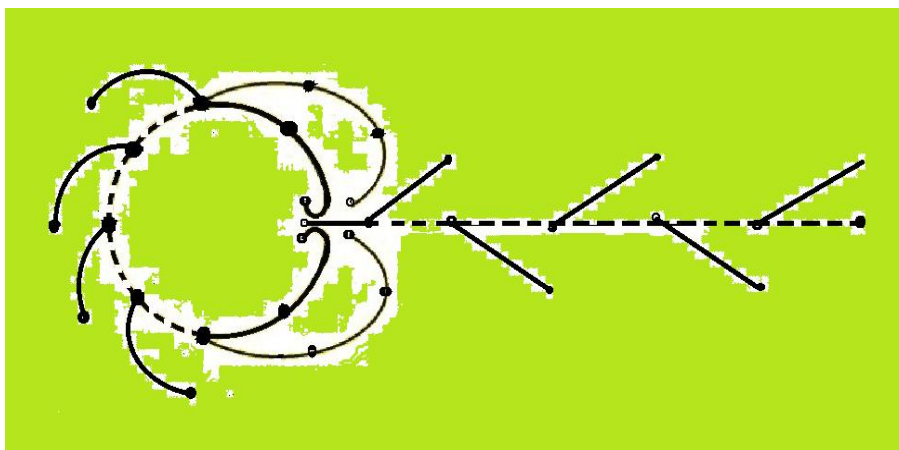


Figura 36: Esboço do Teatro *Cacuri*, planta baixa sem escala. A imagem evidencia as partes articuláveis tanto da *espia*, quanto do salão. Confeccionado pelo autor em meio digital.

Na área externa, demonstrada na Figura 37 proponho uma abertura tipo balcão no segundo piso do mezanino formado a partir da aba ou antessala do *Cacuri* do mestre Aristeu, por onde a equipe técnica pode posicionar refletores para as cenas externas e mesmo como local para cenas do tipo Romeu e Julieta ou Rapunzel, entre outras que necessitem ser enriquecidas com um balcão.

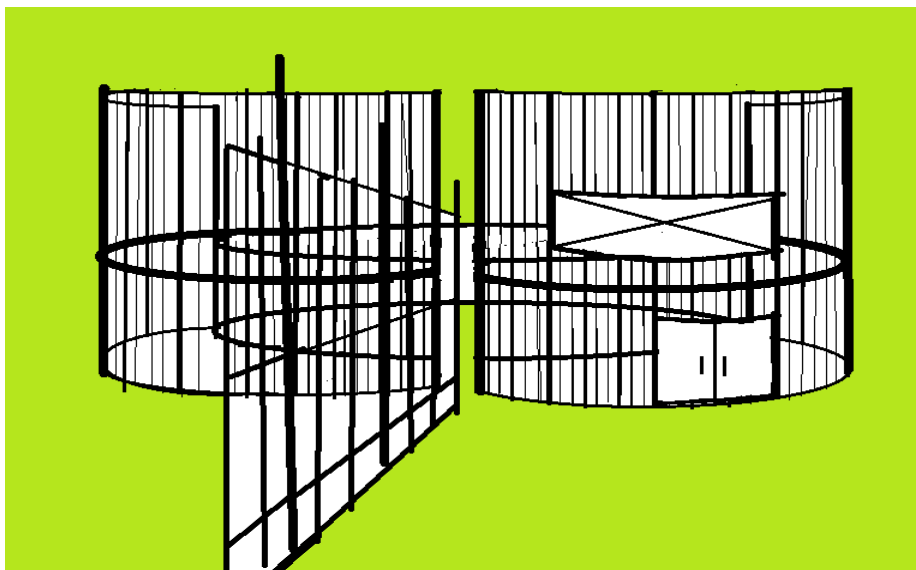


Figura 37: Esboço sem escala do Teatro *Cacuri* a partir de uma visão externa. Confeccionado pelo autor em meio digital.

O salão terá as paredes também articuláveis para entrada e saída do público e do elenco antes ou no decorrer do espetáculo como já demonstrado na Figura 38, os *moirões* (esteios ou pilares) e traves (tipo viga) são pensados para serem utilizados como suportes para sustentar refletores, caixas de som e elementos cênicos como tecidos utilizados no balé aéreo, balouços e outros objetos de cena.

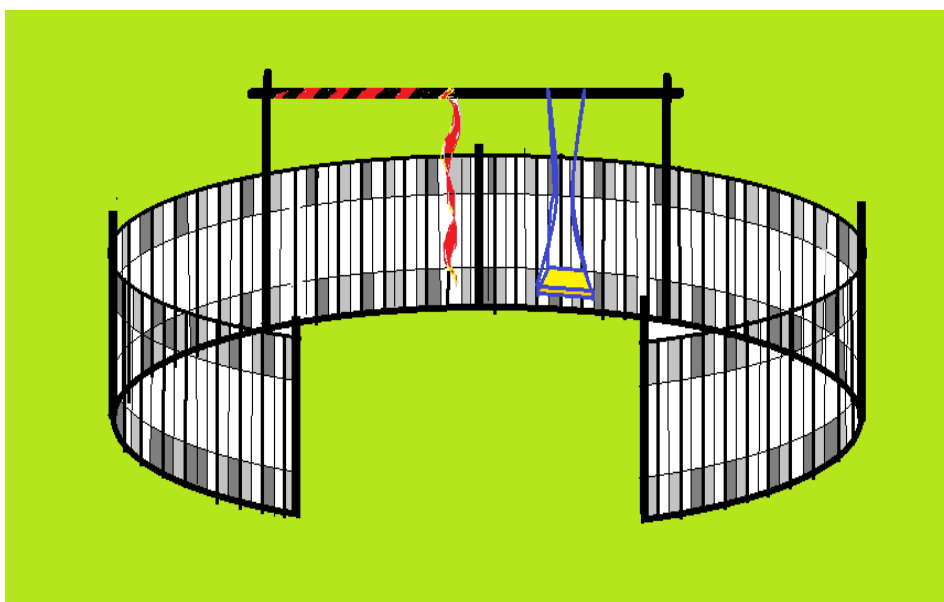


Figura 38: Esboço sem escala do Teatro *Cacuri*, representando um corte a partir de uma visão externa, com a introdução de balouço e tecido para ballet aéreo. Confeccionado pelo autor em meio digital.

Proponho que os mezaninos tenham dois pisos cobertos e estes sejam direcionadas para o centro da câmara do curral. A parte superior de um dos dois mezaninos deverá abrigar a equipe técnica que manipulará o instrumental do espetáculo à vista do público como luz, projeção, sonoplastia, entre outros. Garantindo assim a presença em cena das três importantes categorias para a realização do espetáculo: atores/bailarinos/músicos, público e técnicos da cena.

Jouvet (1964) defende a existência de duas posições no edifício dramático: a do espectador, que consiste no grupo de pessoas que vem abrigar-se na plateia e contemplar a narrativa cênica; e a “posição do ator/bailarino/músico, rodeada ou centrada de diferentes maneiras ou figuras de reunificações, que joga, representa e olha-se também na massa dos seus semelhantes”.

Considerando o período histórico que acolhe a reflexão do autor, reconhecemos sua importância para a época, mas focando nas encenações da contemporaneidade, percebo que nos dias de hoje uma terceira posição marca seu território no edifício dramático e nas encenações, trata-se da posição (ótica) da equipe técnica (técnicos da cena), a qual opera o instrumental do espetáculo, realizando os efeitos visuais, sonoros, audiovisuais e outros, necessários à narrativa proposta.

Em muitas encenações a operação é incorporada à cena. Essa prática é rotineiramente realizada pela Escola de Teatro e Dança da UFPA, ao habilitar e qualificar profissionalmente o indivíduo em nível técnico, diplomando-o para atuação como cenógrafo.

O egresso do Curso Técnico de Cenografia da ETDUFPA tem em sua matriz curricular disciplinas como Jogo Cênico, Teoria da Cena e Teatro de Animação que lhe possibilitam atuar operando os instrumentos do espetáculo no decorrer da narrativa, à mostra do público. A conclusão do curso culmina com uma montagem cênica na qual é possibilitado ao aluno praticar a operação técnica e atuante em cena (PPCTNM CENOGRAFIA, 2011).

O Teatro *Cacuri*, em diálogo com a tendência contemporânea e prática pedagógica adotada pela ETDUFPA, procura garantir em sua forma arquitetural espaço físico aos técnicos atuantes da cena.

Nessa perspectiva Bablet (1961) entende que o lugar teatral é o lugar onde se cria uma comunidade. No momento da representação se estabelece uma

relação entre dois mundos, portanto o lugar teatral é um espaço de reunião, de encontro da coletividade.

No piso superior do mezanino do Teatro *Cacuri* terá espaço reservado à fixação de tela para projeção antes e/ou durante o espetáculo e rotunda para os efeitos de surpresa, de ocultação/aparecimento.

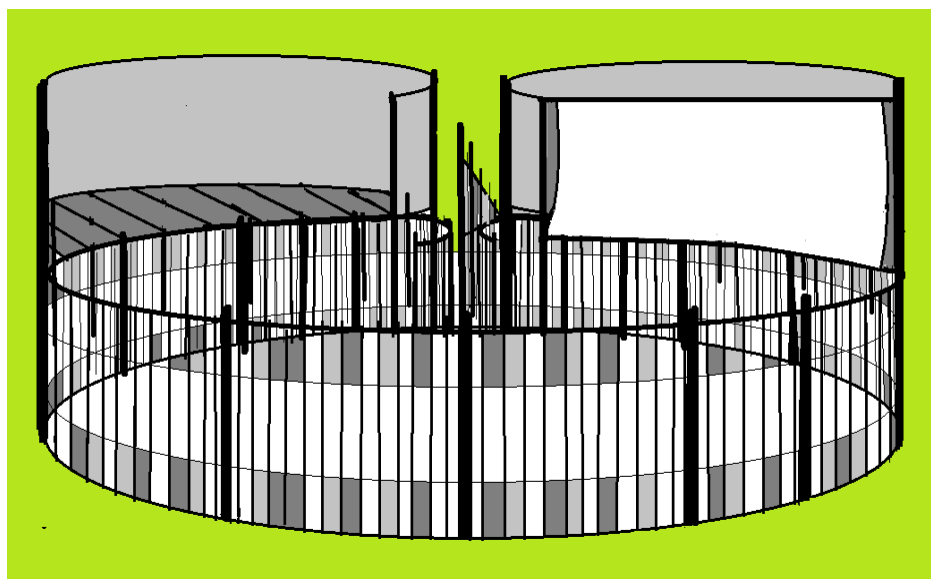


Figura 39: Esboço sem escala do Teatro *Cacuri* com tela de projeção e ou rotunda a partir de uma vista externa. Confeccionado pelo autor em meio digital.

Poderá também o piso superior do mezanino ser utilizado como espaço para realização de cenas, para abrigar músicos quando incorporados ou não à sonoplastia do espetáculo e cenas de teatro de sombras. Terá no piso do mezanino um alçapão por onde poderão aparecer e desaparecer atores/bailarinos/músicos, elementos cênicos, luzes e outros, visando também facilitar a realização de outros efeitos especiais. “O espaço toma um sentido a que se harmoniza o corpo; deve primar a sensação interior; precisamos nos sentir espaço nesse espaço. É uma geometria singular” (JOUVET, 1964, p. 16).

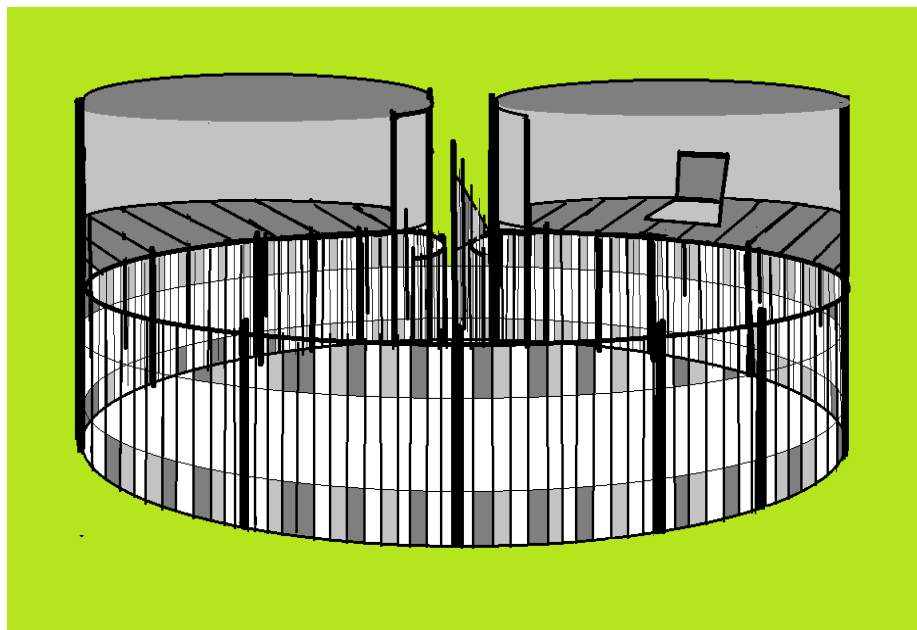


Figura 40: Esboço sem escala do Teatro *Cacuri*, com mezaninos e alçapão a mostra, a partir de vista externa. Confeccionado pelo autor em meio digital.

O cineasta Federico Fellini entende que a cenografia mais elementar e rudemente realizada, pode com a luz, adquirir perspectivas insuspeitas, colocar a narrativa numa atmosfera inquietante. Ou então, acendendo-se apenas um refletor, e dando-se uma contraluz, eis que todo sentido de angústia se dissolve e tudo se torna sereno, familiar, seguro (FELLINI, 1986^a, p. 107-108 *apud* SALLES, 2009, p. 71).

Neste sentido, o Teatro *Cacuri* é pensado para receber os equipamentos convencionais utilizados na iluminação cênica tradicional como demonstrado na Figura 41, quanto a gambiarra souziana (grifo meu). A gambiarra souziana consiste em recurso de iluminação de estética amazônica, um “artefato luminoso de provocador de efeito socioestético” criado pela iluminadora cênica amazônida Iara Souza. Uma vez que ela, a gambiarra, “está à mercê das contingências, das urgências, restrições e adversidades do mundo externo ou interno, na forma das idiosincrasias” (SOUZA, 2011, p. 5). Dessa forma, sua potência expressiva vem somar com a estética do Teatro *Cacuri*.

O piso inferior do mezanino terá a função de coxia (bastidores), deverá abrigar os atores/bailarinos/músicos e elementos cênicos que aguardam para entrar em cena e suprir necessidades outras do espetáculo.

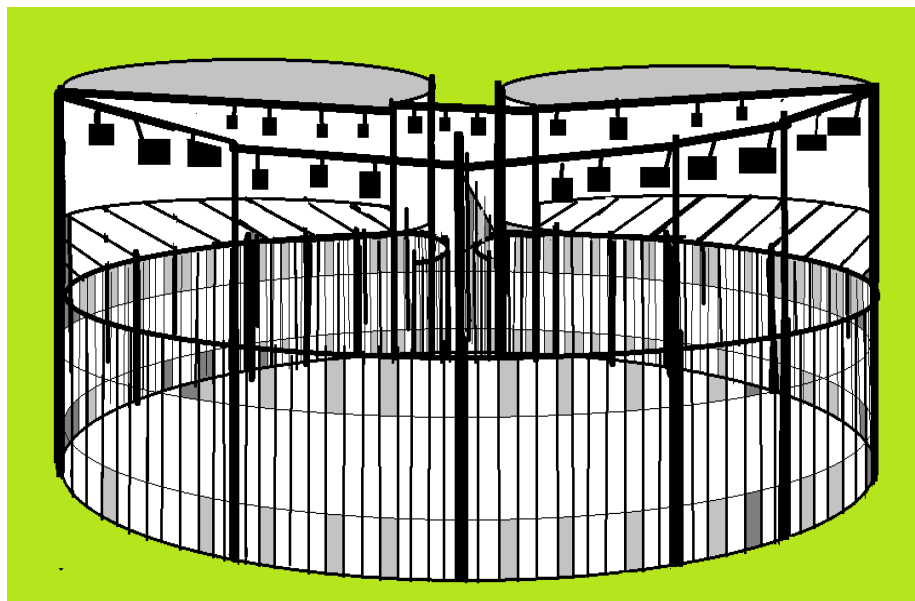


Figura 41: Esboço sem escala do Teatro *Cacuri* com refletores, a partir de uma vista externa. Confeccionado pelo autor em meio digital.

A acomodação do público deverá atender à necessidade da narrativa do espetáculo. Na sua composição é indispensável o uso de cadeiras leves já posicionadas ou não, reproduzindo a relação de palco/plateia almejada pela encenação.

Entendo que o Teatro *Cacuri* será mais bem aproveitado pelo encenador/diretor do espetáculo quando este utilizar as modalidades de relação palco/plateia possibilitadas pelos palcos de arena, descritos no item 2.5. deste trabalho.

Jacquot (1961) entende que o interessante é que na busca de novas formas de lugar teatral revigoram-se formas do passado. Há uma nostalgia de antigas formas de teatro consideradas mais democráticas e mais teatrais que a forma italiana. Nessa ótica, o Teatro *Cacuri* se quer democrático ao relacionar-se com o teatro de arena e o teatro elisabetano.

Por se tratar de uma proposta de Cenografia e Arquitetura ao mesmo tempo o Teatro *Cacuri* é uma construção física independente, e como tal deve ser assentado/instalado/montado ao ar livre. Seja em um bosque, jardim, praça, rua de chão batido, margem de um rio, praça ou mesmo no pátio de um prédio público. Ele é pensado para se integrar a paisagem urbana ou rural, seja por unidade ou por contraste de estilo com a mesma.

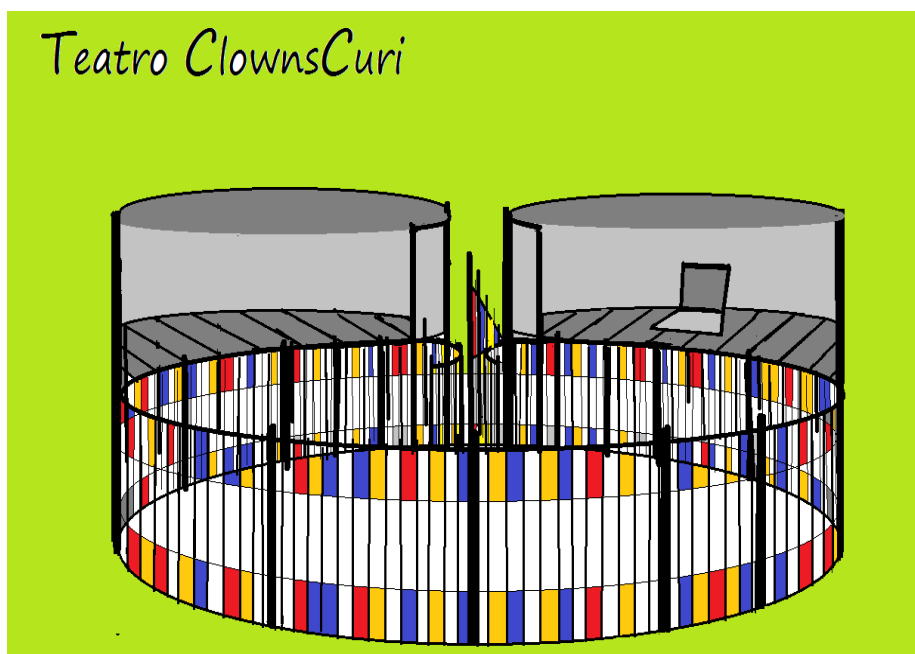


Figura 42: Esboço sem escala do Teatro *Cacuri* cenografado para espetáculo circense ou infantil, vista externa. Confeccionado pelo autor em meio digital.

É-se englobando, rodeado, penetrando por uma forma do desconhecido, que é o dramático; é preciso olhar com precaução, não interpretar, não nos deixarmos prender aos vestígios do passado. Nesse lugar, o que existe realmente é o que não existe. É preciso deixá-lo penetrar em nós (JOUVET, 1964, p. 16).

Compreendo que a criação do material/espço/construção cênica deve atender as necessidades estéticas, conceituais e de movimentação das encenações. Atento a isso, o Teatro *Cacuri* é pensado como uma estrutura plural disponível a experimentações cênicas das mais diversificadas possíveis. Transita do ambiente real ao fictício. Mas ele não surge como um trabalho artístico autônomo, trata-se de uma cenografia com “um pé na arquitetura”, conforme foi mencionado anteriormente e como tal ele necessita da interação de atores, bailarinos, músicos e técnicos da cena em comunhão com o público para se completar, pois só a encenação poderá de fato afirmar sua potência. E para não esquecer o entendimento de Lecat (2010) de que o espaço cênico ao ser pensado deve se relacionar com a encenação, e a compreensão reveladora de Bablet (1961) que “é a representação que dá ao lugar seu caráter teatral”.

O *Cacuri* ao acolher a cena em diversas formas de representação pode revelar a concretização de aspirações, de sentimentos, emoções, de maneiras de

sentir, agir e resistir no cenário amazônico a partir de uma compreensão de cultura como “modo de vida” (WILLIAMS, 1977) e “de luta” (THOMPSON, 1998).

2.5 Possibilidades de Disposição Palco/Plateia no Teatro *Cacuri*

Apresento a seguir desenhos esquemáticos representando a planta baixa do Teatro *Cacuri* confeccionada sem escala em meio digital e, em seu interior, inseridos esboços das disposições palco/ plateia potenciais possibilitadas pelo teatro de arena.

Para Vasconcellos (1987) a arena consiste em um tipo de teatro em que a área de representação fica cercada pelo público como no antigo anfiteatro. Já Pavis (2008) em seu conceituado dicionário de Teatro não contempla o termo arena e utiliza a expressão teatro de arena, e sua definição é relativamente a mesma de Vasconcellos, no qual os espectadores são dispostos em torno da área de atuação, acrescentando que essa disposição palco/plateia se assemelha a do circo ou manifestação esportiva [...] “para fazer os espectadores comungarem na participação de um rito em que todos estão emocionalmente envolvidos” (p. 380).

A Figura 43 evidencia a relação arena circular, onde a plateia identificada pela tonalidade cinza claro envolve totalmente a encenação, identificada pela tonalidade cinza escuro. A plateia forma um círculo envolta da área cênica, deixando espaçamentos suficientes entre os assentos, destinados ao acesso à plateia e à circulação dos atores/bailarinos. A encenação neste caso concentra sua energia no centro do círculo.

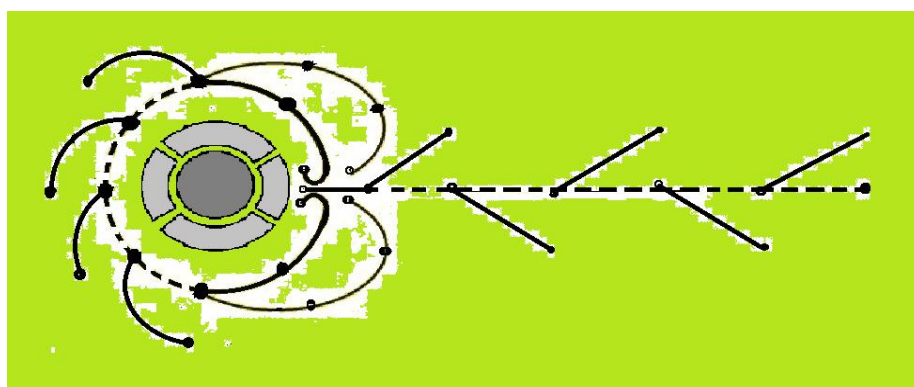


Figura 43: Teatro *Cacuri*, planta baixa sem escala. Disposição Arena Circular. Confeccionada pelo autor em meio digital.

A Figura 44 traz em seu esquema a representação em planta baixa do Teatro *Cacuri* e nela inserida o desenho representado a disposição palco/plateia arena semicircular. Neste tipo de relação a plateia representada pela tonalidade cinza claro é organizada de tal maneira a desenhar no espaço, junto com a área de ação cênica identificada pela tonalidade cinza escuro um semicírculo. A energia maior do espetáculo concentra-se no interior do semicírculo.

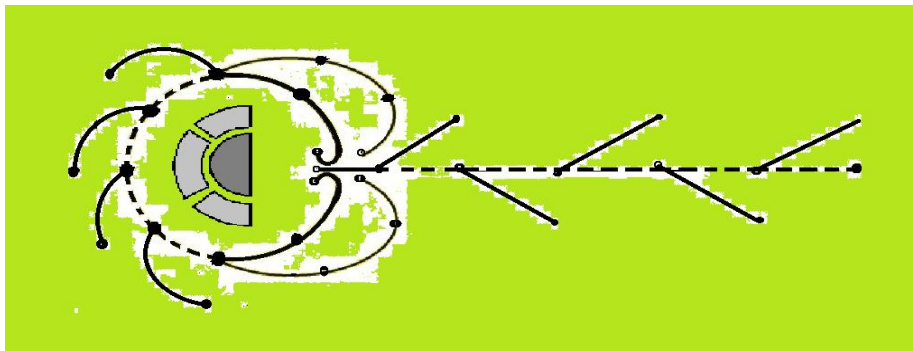


Figura 44: Teatro *Cacuri*, planta baixa sem escala. Disposição Arena Semicircular. Confeccionada pelo autor em meio digital.

A Figura 45 mostra a imagem em planta baixa do Teatro *Cacuri*, inserido em seu interior à representação da disposição palco/plateia arena defasado, onde a plateia é identificada pela tonalidade cinza claro e o palco é identificado pela tonalidade cinza escuro. A plateia forma um círculo incompleto em relação ao palco, e, por isso, não o envolve totalmente. O palco em forma circular se desloca do centro para a periferia do círculo, se comparada a relação arena circular, formado pelo curral do Teatro *Cacuri*. A plateia deixa espaçamentos suficientes entre os assentos, destinados ao acesso do público e à circulação dos atores/bailarinos. A encenação neste caso concentra sua energia no círculo.

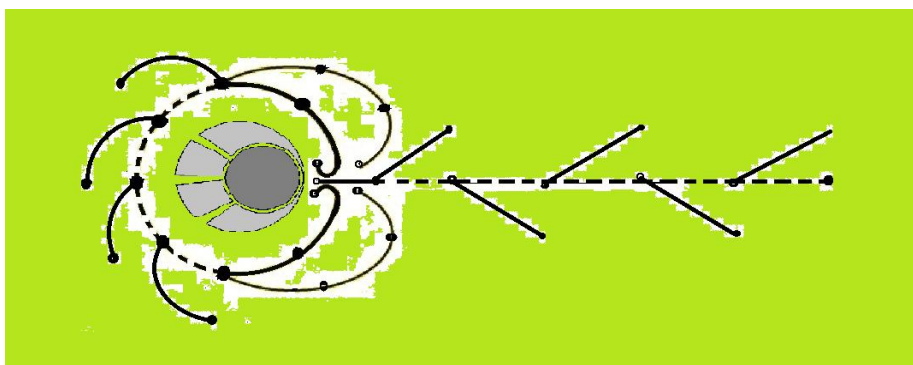


Figura 45: Teatro *Cacuri*, planta baixa sem escala. Disposição Arena Defasado. Confeccionada pelo autor em meio digital.

A Figura 46 traz a imagem em planta baixa do Teatro *Cacuri*, inseridos em seu interior a representação da relação palco/plateia arena circundante. A plateia é representada pela tonalidade cinza claro e o palco circundante pela tonalidade cinza escuro. Neste tipo de relação, ao contrário da relação arena circular, o espetáculo envolve totalmente o público, concentrando no anel envolvente a área de irradiação da energia do espetáculo.

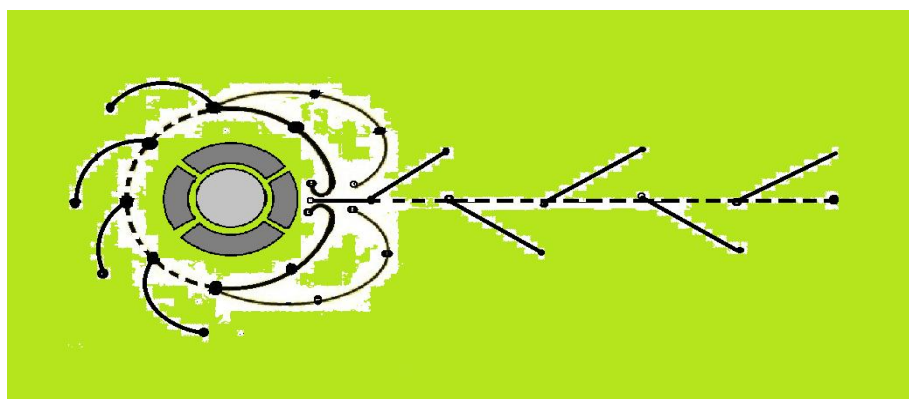


Figura 46: Teatro *Cacuri*, planta baixa sem escala. Disposição Arena Circundante. Confeccionada pelo autor em meio digital.

A Figura 47 traz a planta baixa do Teatro *Cacuri* e nele inserido desenho representando da relação palco//plateia arena semicircundante. Neste tipo de relação a plateia identificada pela tonalidade cinza escuro é organizada de tal maneira a desenhar no espaço, junto com a área de ação cênica identificada pela tonalidade cinza claro, um semicírculo. Nesta proposta a energia do espetáculo é irradiada em maior proporção da área semicircundante.

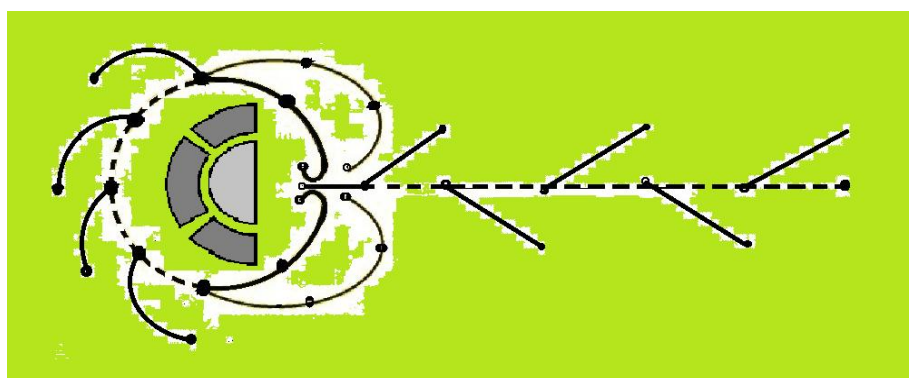


Figura 47: Teatro *Cacuri*, planta baixa sem escala. Disposição Arena Semicircundante. Confeccionada pelo autor em meio digital.

As possibilidades apresentadas caracterizam-se como disposições sugeridas, inicialmente por repetirem a forma geratriz do curral e por essas

disposições primarem por igual visão do espetáculo a toda a plateia. As disposições palco/plateia no Teatro *Cacuri* não se esgotam com as relações apresentadas, elas podem e devem ser experimentadas de todas as formas possíveis como meio de confirmar ou anular sua validade como espaço plural para acolher encenações contemporâneas.

2.6 Memorial Descritivo

A experiência vivenciada no campo da cenografia revela que a prática da feitura do memorial descritivo em projeto cenográfico facilita o entendimento e a execução do objeto idealizado, uma vez que explica e registra textualmente detalhes da construção não tão evidentes nos esboços e plantas.

O memorial descritivo consiste em um texto explicativo contendo as informações mais importantes do projeto, revela com maior proximidade os detalhes do objeto que será construído. Este memorial especialmente descreve a estética, as dimensões e a plasticidade que deverão ser consideradas na execução do Teatro *Cacuri*.

O Teatro *Cacuri*, como venho registrando é uma cenografia-arquitetura plural e poderá ser construído com a estética aqui proposta ou ter sua aparência transformada para obter unidade estilística com a estética do espetáculo proposto. Quero dizer que apesar de constituir-se de uma cenografia, ele ainda pode ter sua aparência transformada com a utilização de tecidos tensionados ou enxertos de formas planas e/ou sólidas coloridas ou neutras como esboçado na Figura 42.

Nesta proposição, optei como referencial estético a aparência dos currais e outros objetos de cestaria produzidos e utilizados pelo amazônida no seu cotidiano.

Como já pontuado na introdução deste trabalho, a construção do Teatro *Cacuri* fará parte de um projeto de ação. O local desejado para sua instalação são as dependências da ETDUFPA, por ter alunos dos cursos de teatro, dança e cenografia realizando experimentações no dia-a-dia, por ser meu local de trabalho e possuir espaço amplo de piso cimentado e recursos técnicos e materiais, daí parto da hipótese neste memorial de sua instalação nesta instituição.

O Teatro *Cacuri* deverá ser todo estruturado em metal, certamente ferro em tubos e barras para as atracações e partes de maior tensão. Depois será

encapado com ripas esculpidas em miriti e tingido a fim de dar forma de moirões, varas e talas visando também reproduzir a textura e tonalidade de matéria orgânica.

A fixação do Teatro *Cacuri* no solo será através de seus pilares. O solo deverá ser cavado para a introdução destes pilares e, se necessário, serão tensionados cabos de aço puxando para fora a estrutura da área circular que é a de maior concentração das cenas, visando sempre ter uma construção segura para a realização de suas funções.

Os pilares terão a altura de 4,40m, na extremidade superior serão interligados por traves visando dar-lhe maior sustentação. As traves servirão também para fixar refletores e elementos de cena como tecidos para balé aéreo, balouços para cenas cômicas e bucólicas, caixas de som e outros, como se pode ver nas Figuras 38 e 41.

A *espia* terá uma medida variável, podendo ser expandida ou reduzida, de acordo com o espaço onde será instalado. Neste projeto estou considerando o tamanho de 21m aproximadamente. Suas partes serão articuladas de 2m em 2m, reproduzindo o movimento de abre e fecha de portas. Terá rodinhas em sua base para permitir aos atores/bailarinos “brincarem” com o seu movimento em cena.

A câmara do curral, que aqui nesta proposição é a área de maior ação cênica, terá um raio de 16m. Nesta área se acomodará cena e plateia. Em praticamente metade de sua extensão terá paredes articuladas, num total de seis aberturas de 2m cada, permitindo o rápido acesso e evacuação do público, além do acesso para artistas e elementos de cena, como se pode verificar na planta baixa do pavimento térreo representada na Figura 48.

As paredes da área de ação cênica e todo o piso inferior terão a altura de 2,20m e serão feitas de modo a reproduzir a estética do *Cacuri* estuarino, que consiste em talas dispostas verticalmente lado a lado com intervalos, reproduzindo o trançado torcido vertical, com isso tendo a textura de objeto de cestaria e dando a impressão de aprisionamento para cena e plateia.

As coxias como se pode ver na planta baixa do pavimento térreo, representada na Figura 48, partem da borda da área de ação cênica e vai até a espia, reproduzindo fragmento da área de ação cênica, numa total de 9,90m². O ponto extremo da coxia tem a profundidade de 3m, onde se localizam duas aberturas de 2m, uma para a área externa e outra para a área de ação cênica.

Essas aberturas são destinadas ao acesso de elementos de cenas e artistas à área de ação cênica.

Ao lado da porta de acesso à área externa das coxias terá uma escada do tipo marinho, para facilitar o acesso ao alçapão situado no piso do andar superior. Esse alçapão terá a mesma função da quartelada dos palcos italianos, facilitando a realização de efeitos especiais e o aparecimento/desaparecimento de atores/bailarinos/músicos e elementos de cena.

No andar superior das coxias estão os mezaninos, os quais, como se pode verificar na planta baixa, representada na Figura 49, possuem a mesma área que as coxias. Eles têm dupla função: abrigar a equipe técnica que fará a operação do instrumental do espetáculo no decorrer da cena ou não e também será ambiente para a realização de cenas. Os mezaninos terão uma abertura voltada para a área externa tipo balcão, visando à realização de cenas antes da entrada do público no interior do Teatro *Cacuri*.

A parte frontal dos mezaninos será totalmente aberta e voltada para o centro da área de ação cênica e terá suporte para o uso de rotunda, tela de projeção e refletores. O piso terá o alçapão supracitado, medindo 1m x 1m para permitir acesso às coxias.

As possibilidades de disposição palco/plateia no Teatro *Cacuri* são diversas e já foram comentadas anteriormente, no item 2.5. Realizei estudo em escala 1:50 que apresento nas Figuras 50, 51 e 52 de três disposições distintas visando estimar a quantidade de espectadores que se pode abrigar com conforto no interior do Teatro *Cacuri*, que apresento em seguida:

No *layout* da disposição arena circundante correspondente a Figura 50, onde a cena ou as cenas envolvem totalmente a plateia, tem-se lugar para aproximadamente 92 pessoas sentadas. Nesta disposição as pessoas ficam sentadas de costas para o centro e de frente para as laterais do Teatro *Cacuri*. Esta área tem profundidade de 3m e sua extensão rodeia praticamente toda a plateia na realização das cenas.

No *layout* da disposição arena circular, representada na Figura 51, na qual as cenas são envolvidas totalmente pela plateia, tem-se lugar para aproximadamente 117 pessoas sentadas. Entre a última fileira das cadeiras e a lateral do Teatro *Cacuri* tem-se 1,30m de distância, correspondendo à área de circulação de público e atores/bailarinos/técnicos da cena. Nesta disposição, as

pessoas ficam sentadas de frente para o centro da área de ação cênica. A área de realização das cenas nesta disposição tem um raio de 8m.

No *layout* da disposição arena $\frac{3}{4}$ de círculo, representada na Figura 52, na qual as cenas são quase totalmente envolvidas pela plateia, tem-se lugar para aproximadamente 94 pessoas sentadas. Entre a última fileira das cadeiras e a lateral do Teatro *Cacuri* tem-se 1,40m de distância, correspondendo à área de circulação de público e atores/bailarinos/técnicos da cena. Nesta disposição as pessoas ficam sentadas de frente para o centro da área de ação cênica. A área de realização das cenas nesta disposição tem um raio de 8m além de uma área de recuo.

Em todas as disposições palco/plateia apresentadas podem ser utilizados os mezaninos para a realização de cenas. Se as cadeiras forem giratórias, maior conforto dará a plateia para a contemplação de cenas simultâneas.

Ampliando o entendimento da proposta cenográfica, apresento mais 2 (dois) desenhos bidimensionais e 7 (sete) tridimensionais confeccionados em meio digital: a Figura 53 representa um corte esquemático (A) e ilustra a lateral direita do Teatro *Cacuri*, visualizado a partir do centro da área de ação cênica; a Figura 54 apresenta o corte esquemático (B) que traz a imagem representativa frontal dos mezaninos do Teatro *Cacuri*, visualizado a partir do centro da área de ação cênica; a Figura 55 representa o Teatro *Cacuri* numa vista externa da espia; a Figura 56 representa o Teatro *Cacuri* numa vista externa aproximada da entrada das coxias; a Figura 57 representa o Teatro *Cacuri* numa vista externa lateral; a Figura 58 representa o Teatro *Cacuri* numa vista da área de ação cênica; a Figura 59 representa o Teatro *Cacuri* numa vista dos mezaninos a partir da área de ação cênica; a Figura 60 representa o Teatro *Cacuri* numa vista dos mezaninos a partir da área de ação cênica; a Figura 61: Teatro *Cacuri*, vista da área de ação cênica sobre os mezaninos; e a Figura 62 que representa o Teatro *Cacuri* numa vista externa no início da noite.

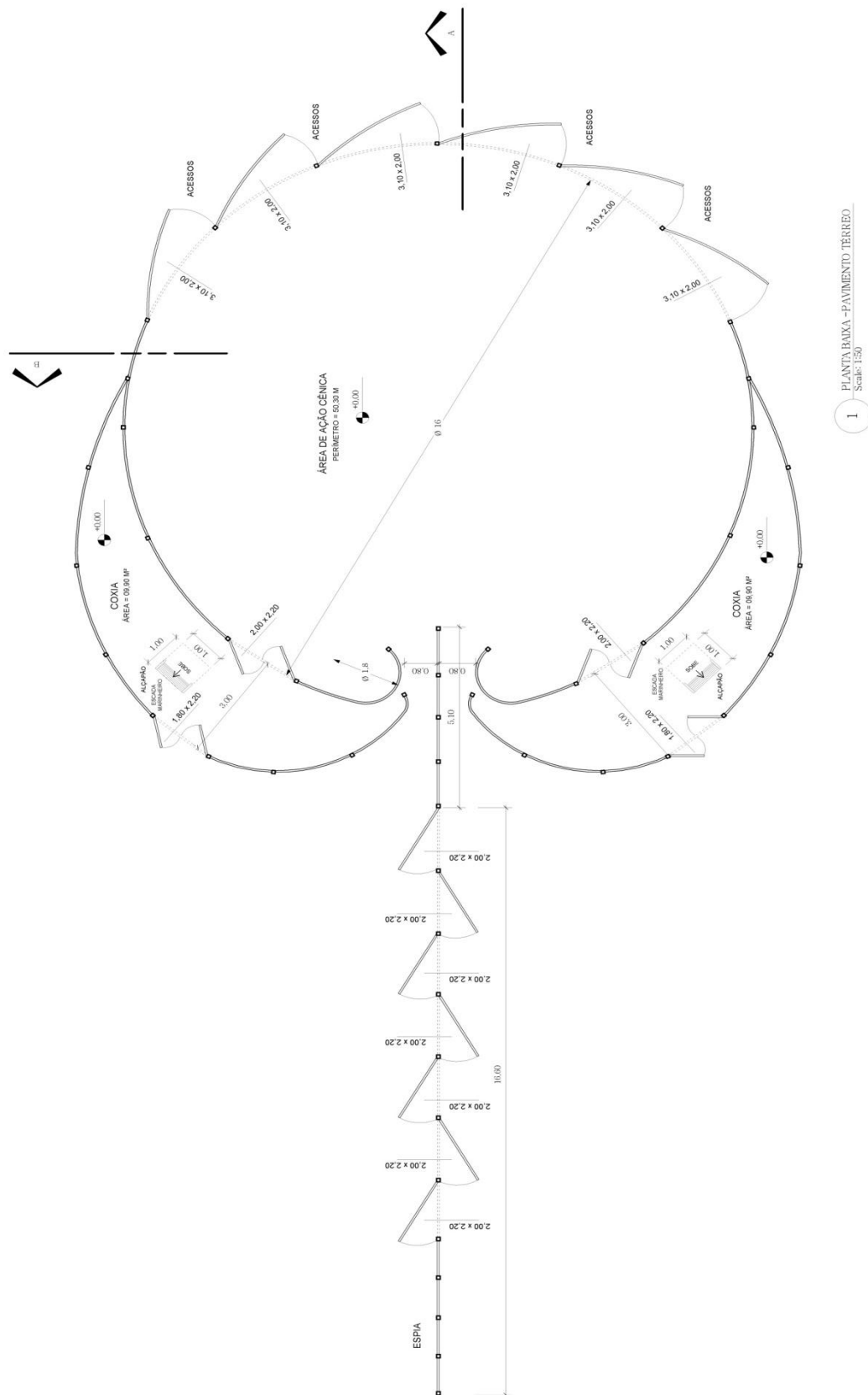


Figura 48: Teatro *Cacuri*, planta baixa do pavimento térreo. Executado pelo arquiteto Junyo Kostas em meio digital.

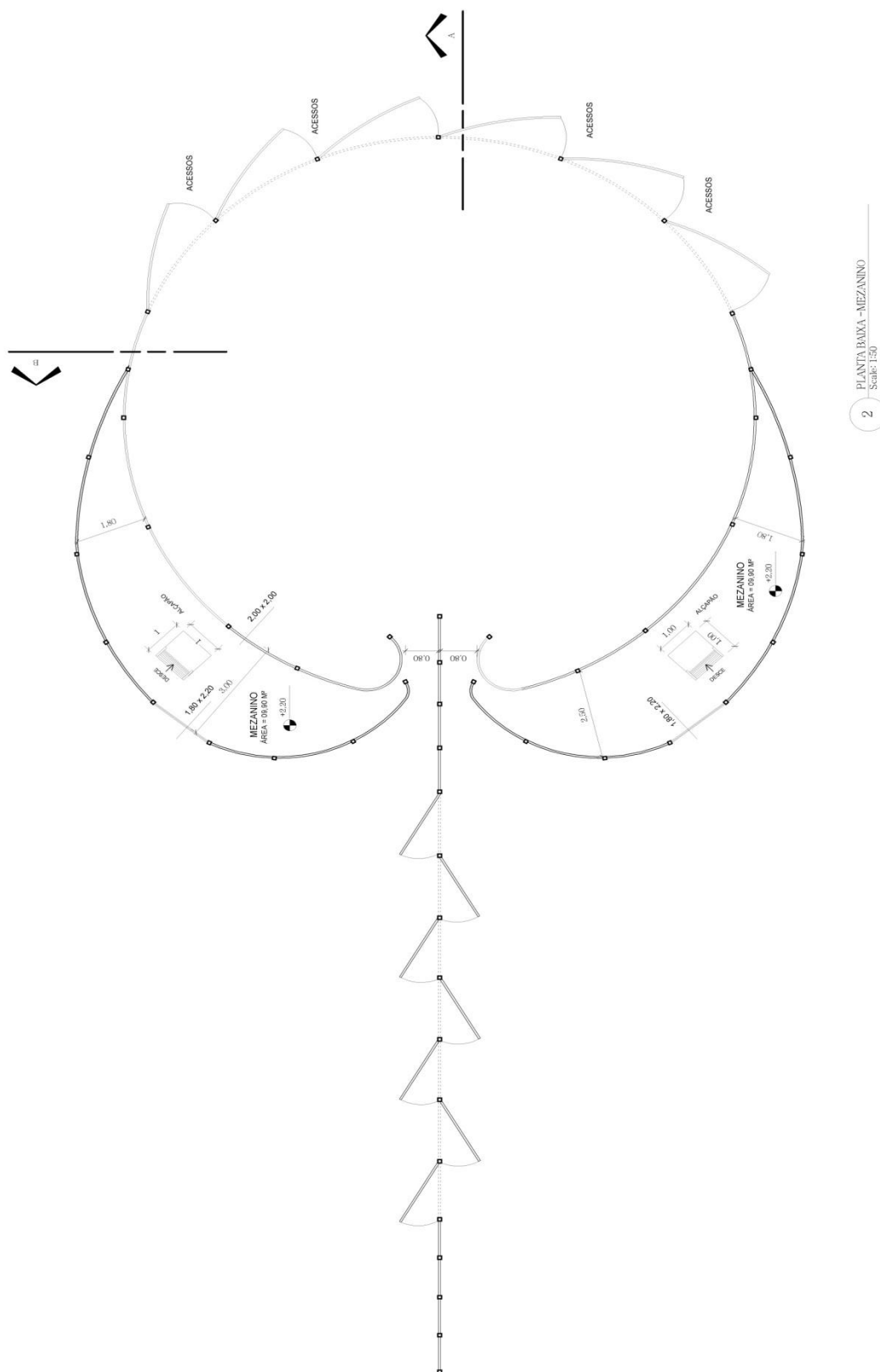


Figura 49: Teatro *Cacuri*, planta baixa do mezanino. Executado pelo arquiteto Junyo Kostas em meio digital

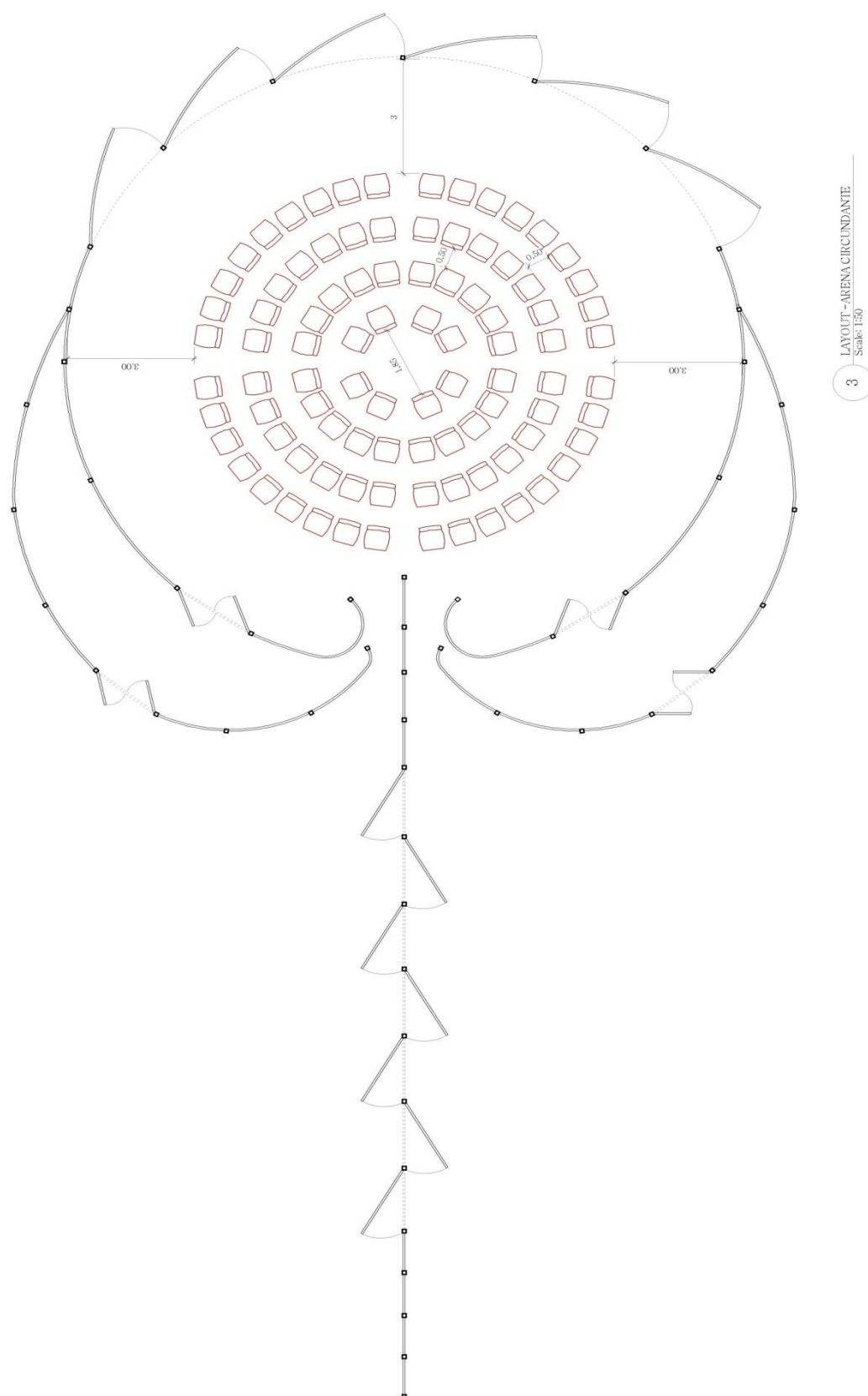


Figura 50: Teatro *Cacuri*, layout da disposição palco/plateia arena circundante. Executado pelo arquiteto Junyo Kostas em meio digital.

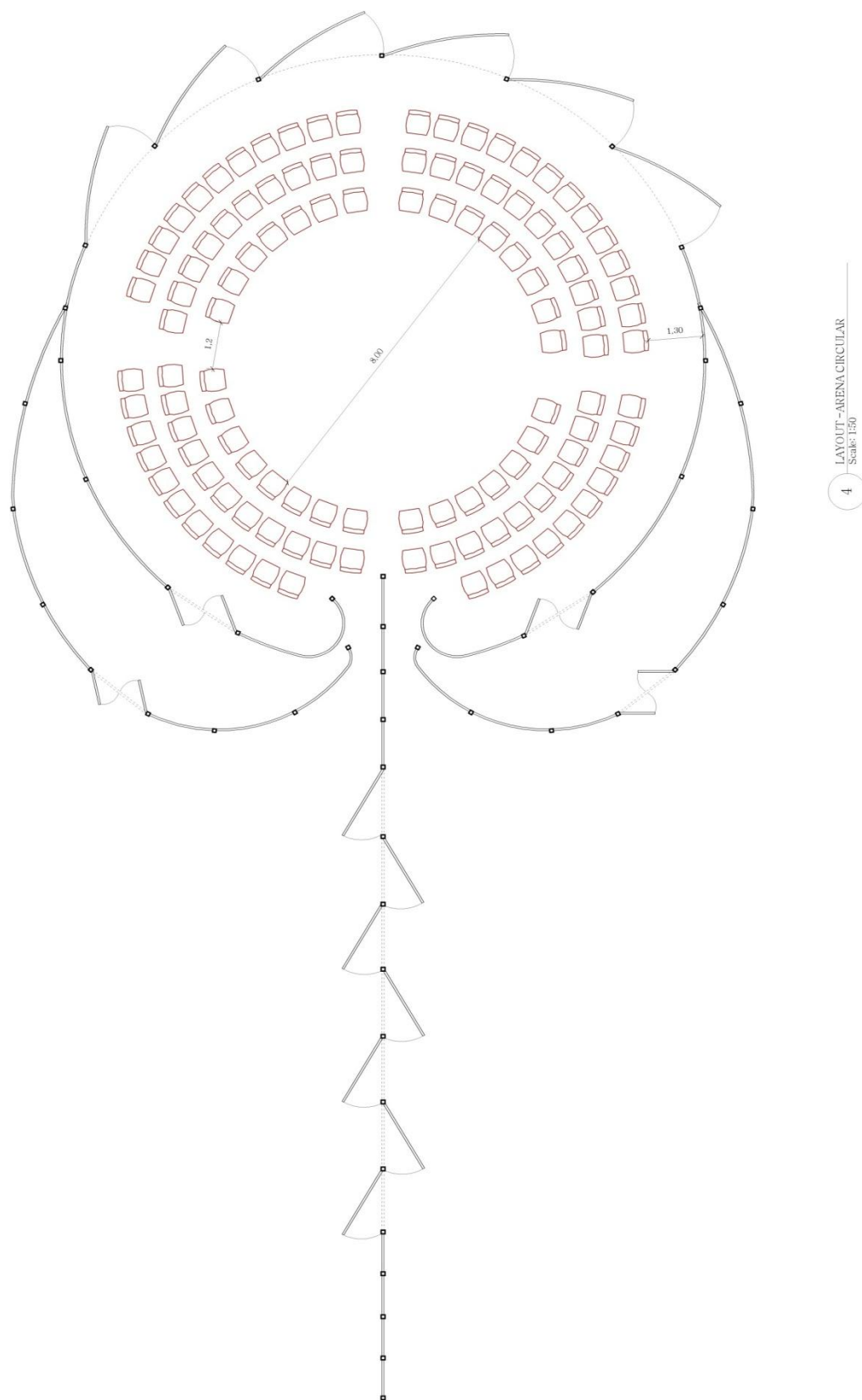


Figura 51: Teatro *Cacuri*, layout da disposição palco/plateia arena circular. Executado pelo arquiteto Junyo Kostas em meio digital.

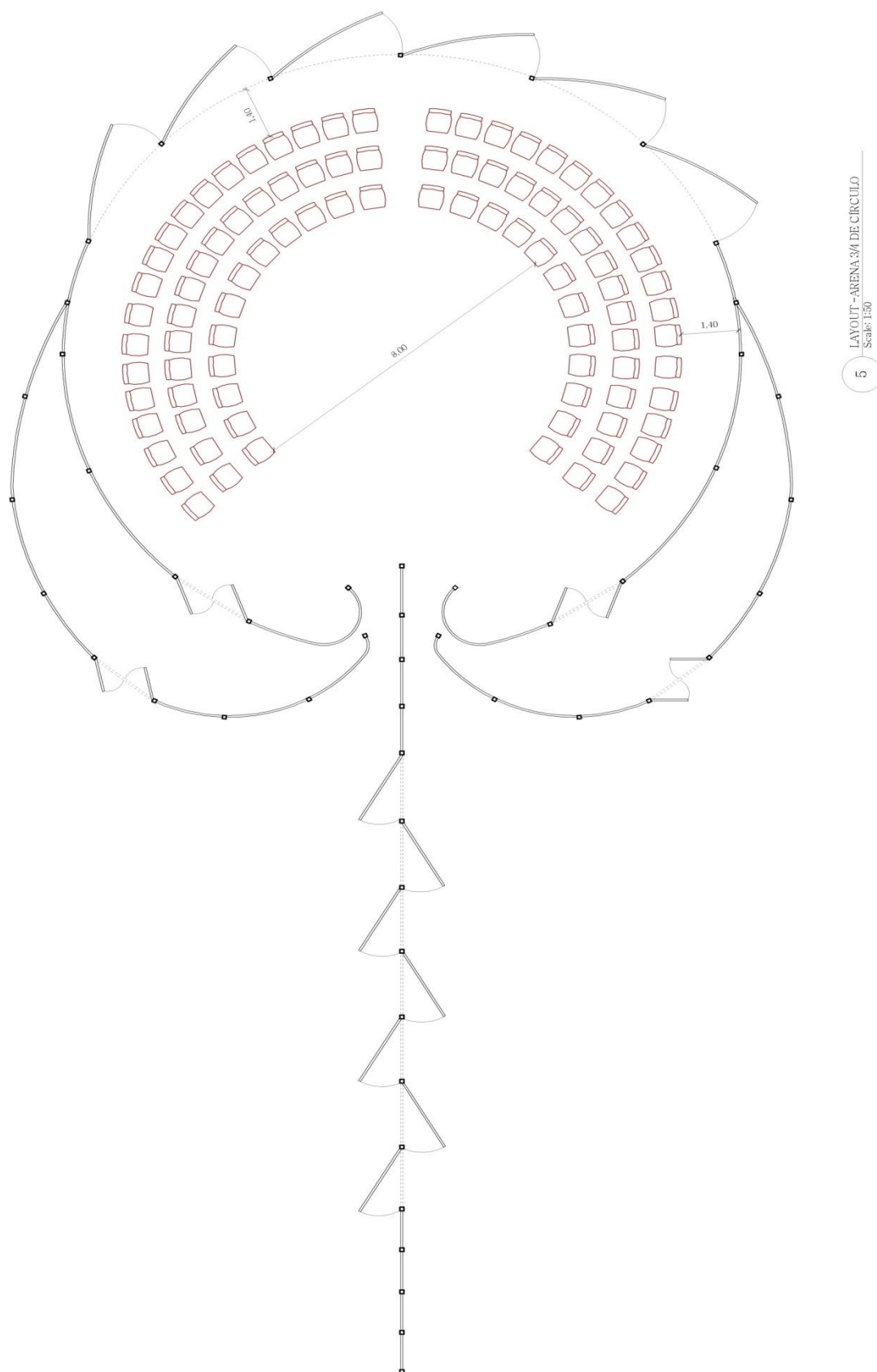


Figura 52: Teatro *Cacuri*, layout da disposição palco/plateia arena $\frac{3}{4}$ de círculo. Executado pelo arquiteto Junyo Kostas em meio digital.

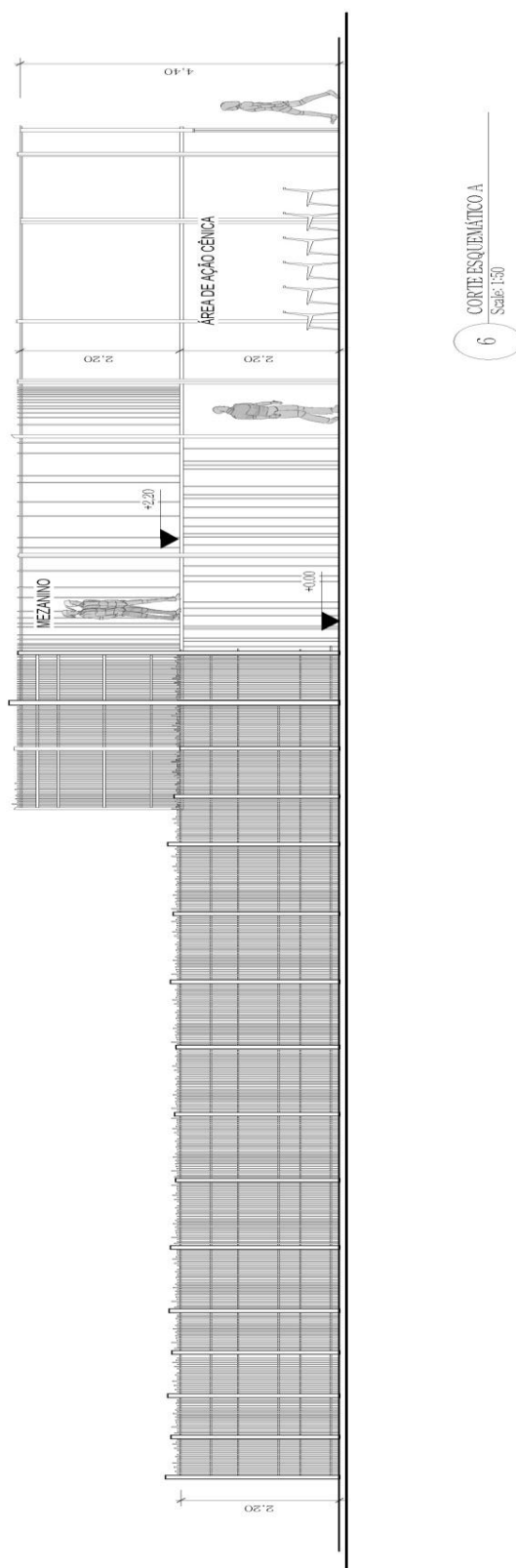


Figura 53: Corte esquemático “A”. Imagem representativa da lateral direita do Teatro *Cacuri*, visualizado a partir da área de ação cênica. Executado pelo arquiteto Junyo Kostas em meio digital.

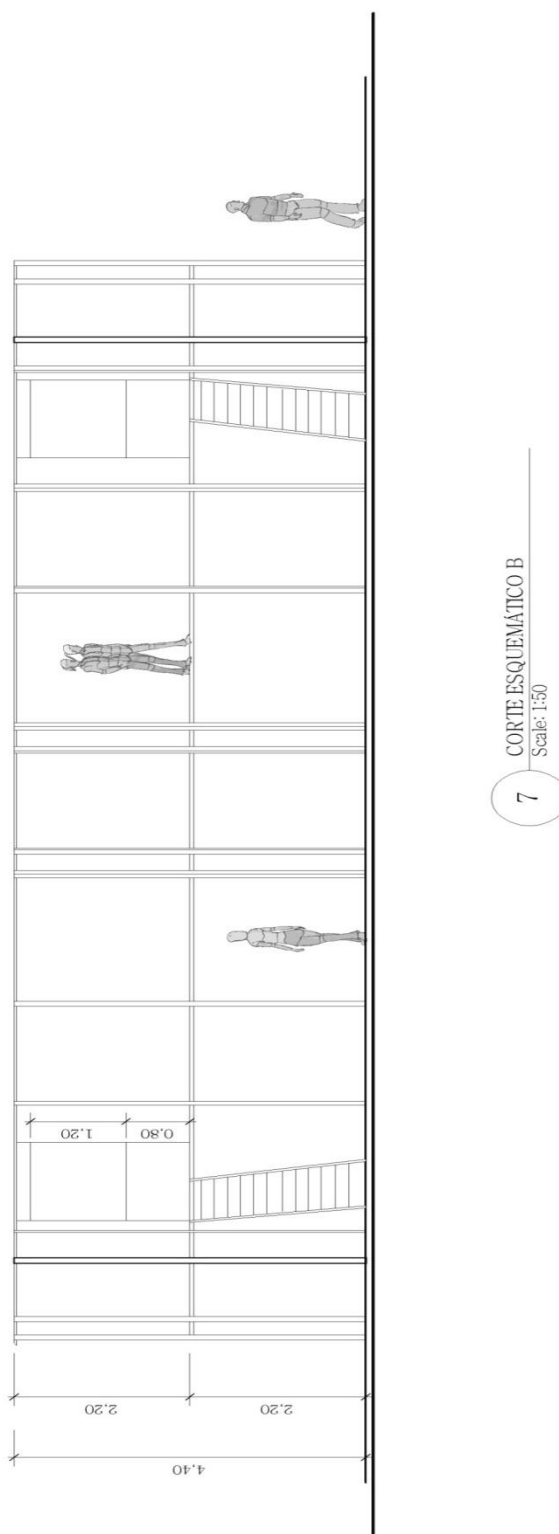


Figura 54: Corte esquemático “B”. Imagem representativa frontal dos mezaninos do Teatro *Cacuri*, visualizado a partir da área de ação cênica. Executado pelo arquiteto Junyo Kostas em meio digital.



Figura 55: Teatro *Cacuri*, vista externa da espia. Executado pelo arquiteto Junyo Kostas em meio digital.



Figura 56: Teatro *Cacuri*, vista externa. Executado pelo arquiteto Junyo Kostas em meio digital.



Figura 57: Teatro *Cacuri*, vista externa lateral. Executado pelo arquiteto Junyo Kostas em meio digital.

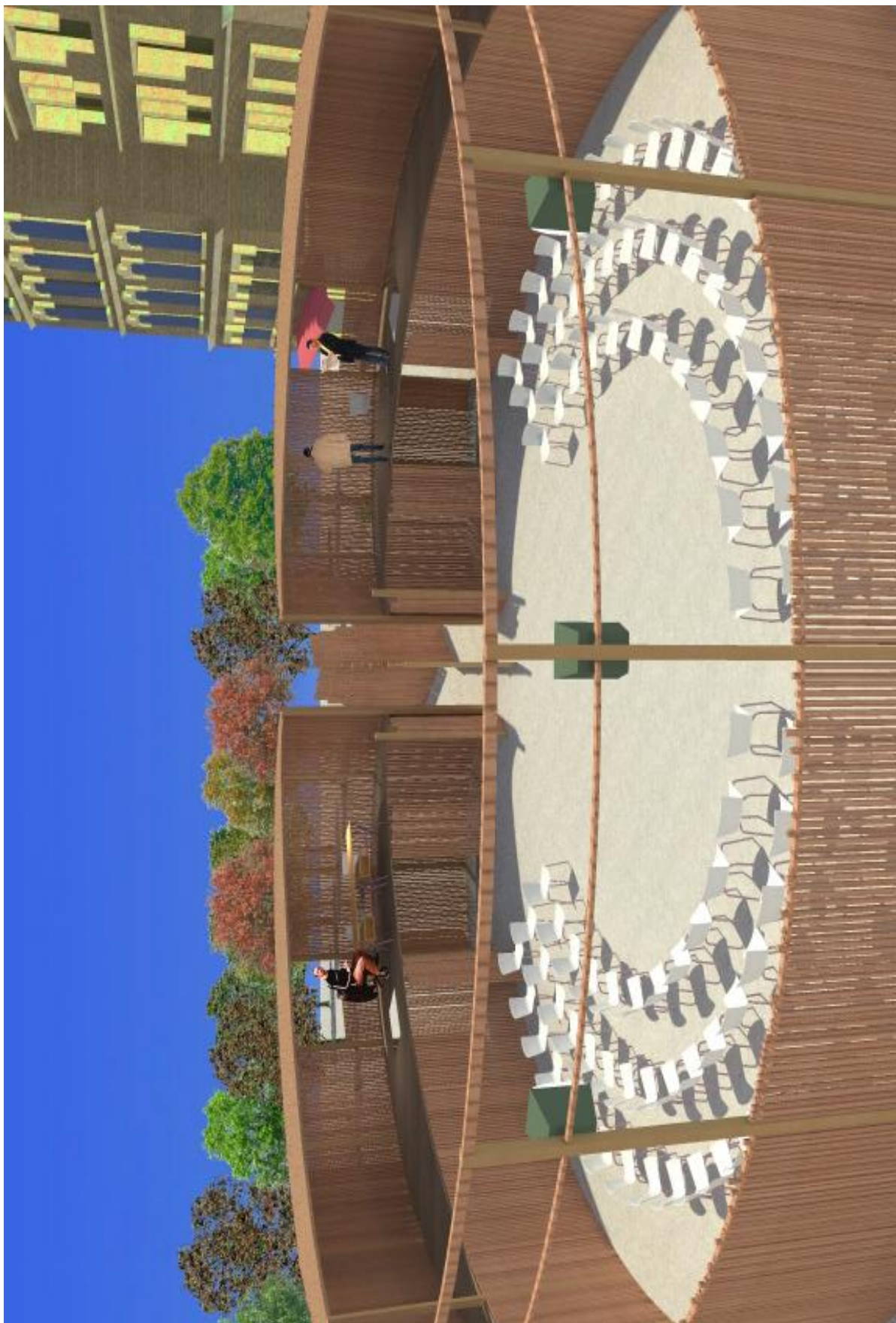


Figura 58: Teatro *Cacuri*, vista da área de ação cênica. Executado pelo arquiteto Junyo Kostas em meio digital



Figura 59: Teatro *Cacuri*, vista dos mezaninos a partir da área de ação cênica. Executado pelo arquiteto Junyo Kostas em meio digital

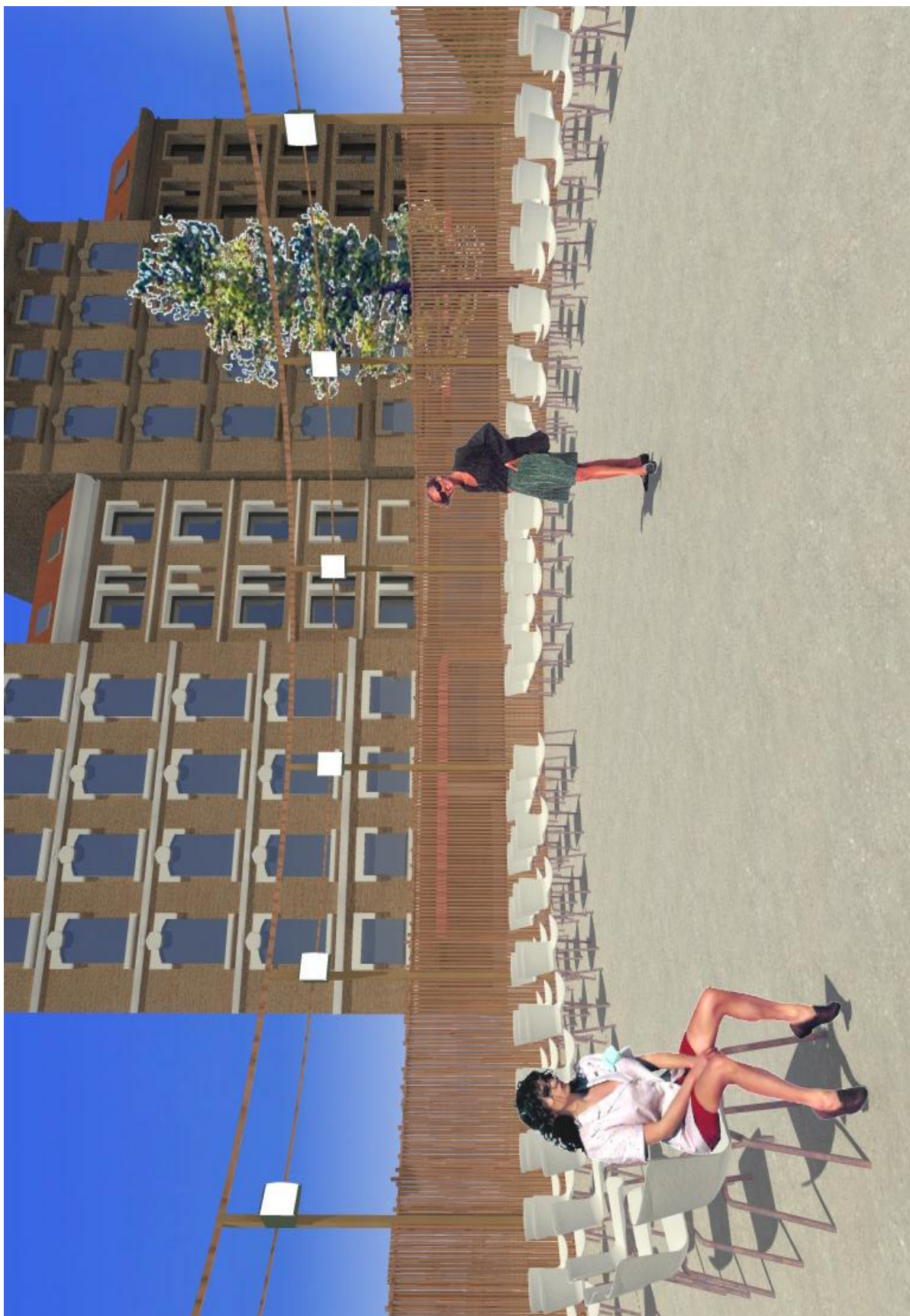


Figura 60: Teatro *Cacuri*, vista da área de ação cênica a partir dos mezaninos. Executado pelo arquiteto Junyo Kostas em meio digital.

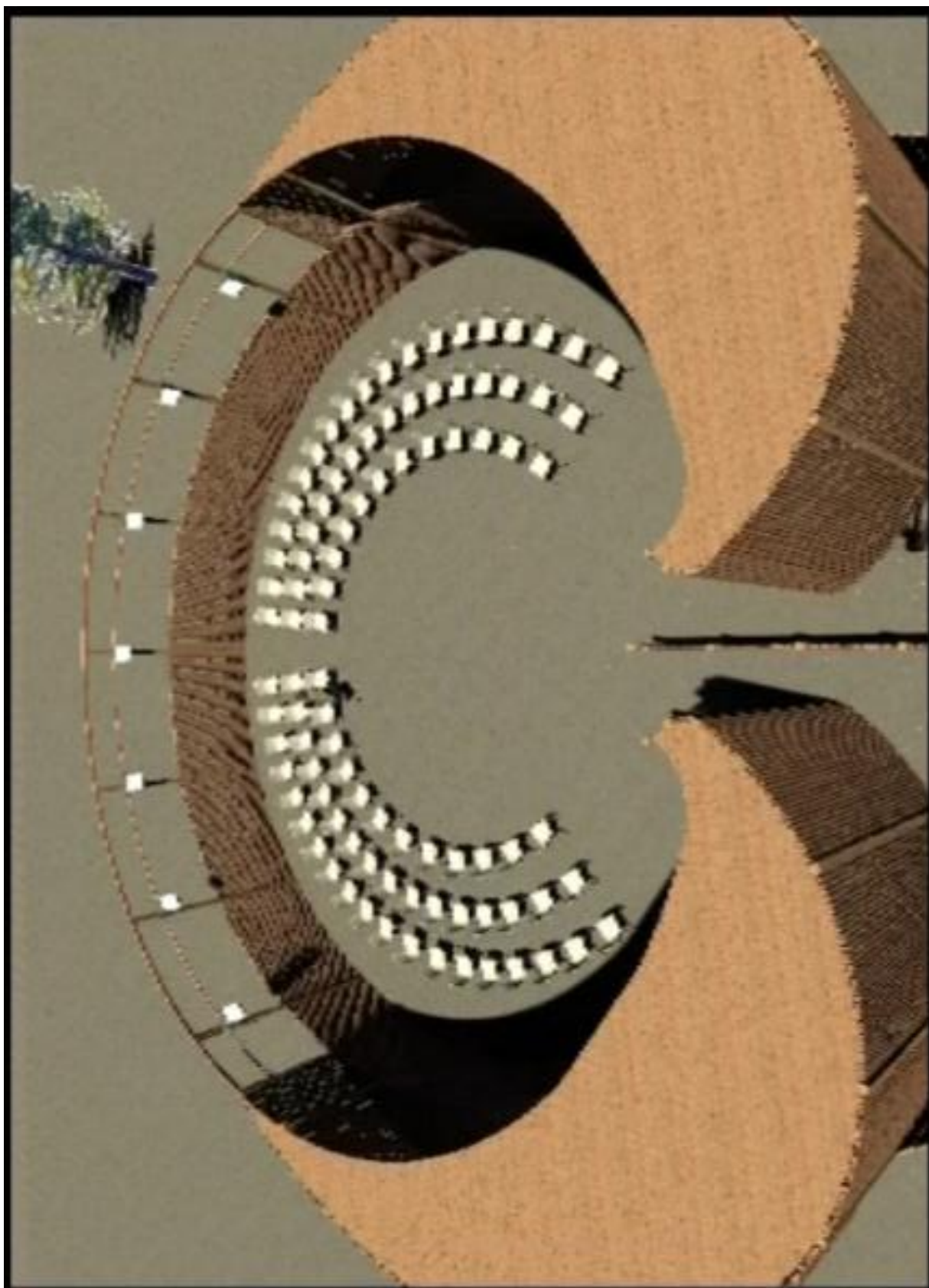


Figura 61: Teatro *Cacuri*, vista da área de ação cênica sobre os mezaninos. Executado pelo arquiteto Junyo Kostas em meio digital.

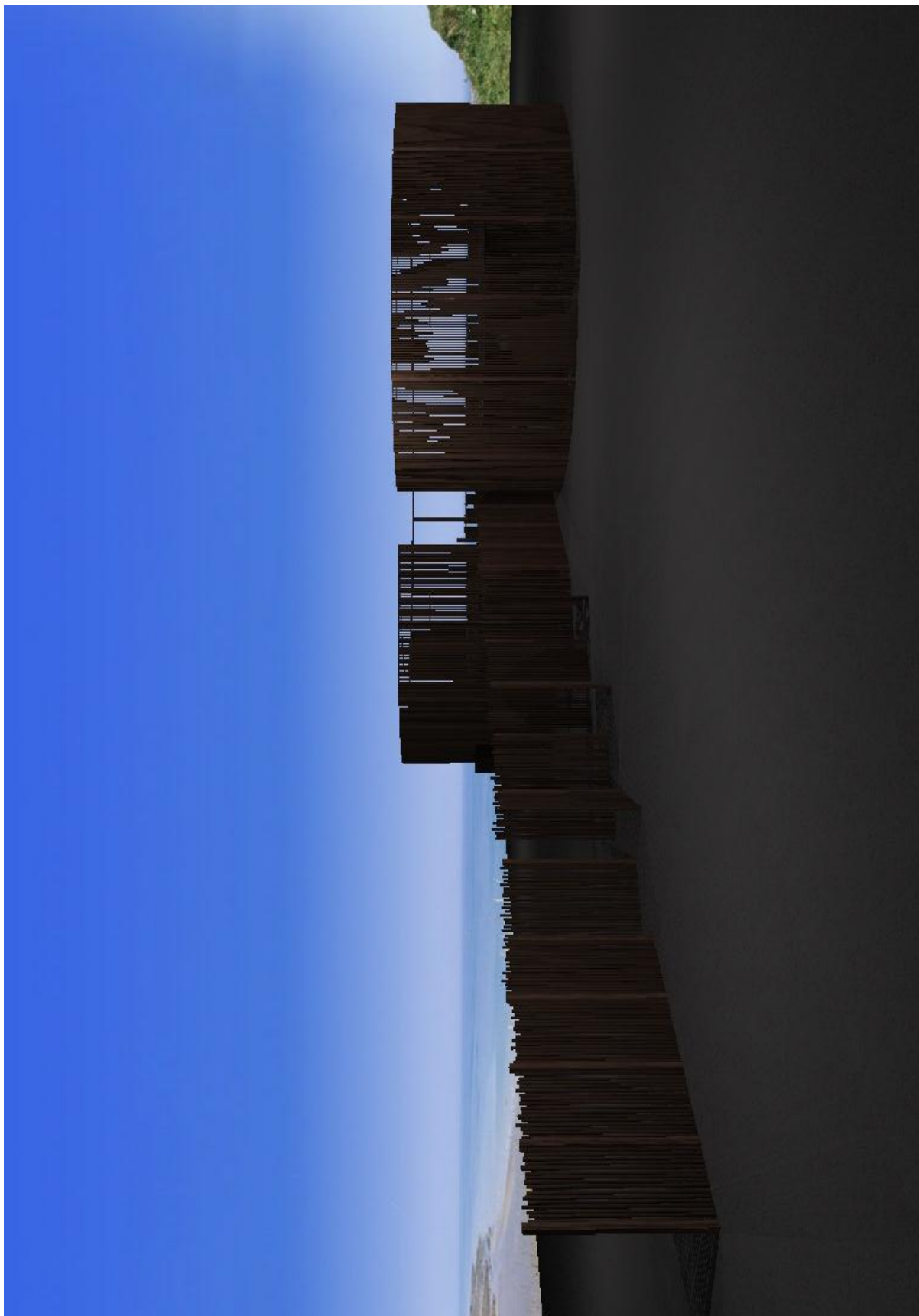


Figura 62: Teatro *Cacuri*, vista externa no início da noite. Executado pelo arquiteto Junyo Kostas em meio digital.

2.7 Delineamento da Proposta Pedagógica para o Teatro *Cacuri*

O *Cacuri* ao sair das águas e emergir no ambiente cênico transporta toda sua semântica cultural para um novo universo. A transposição do objeto em forma circular, vista sob uma perspectiva interdisciplinar, pode proporcionar diálogos entre os diversos saberes culturais. Assim, o Teatro *Cacuri* potencializa a ação pedagógica mediatizadora de várias linguagens artísticas.

Dialogia e contextualização são indispensáveis para elaboração de uma prática pedagógica interdisciplinar, pois a troca de saberes estará sempre constante quando nos colocamos em posição de educadores-educandos (FREIRE, 2012).

No Teatro *Cacuri* poderão ser desenvolvidos trabalhos teóricos e práticos de diversas disciplinas da matriz curricular dos cursos de Graduação e técnicos, além das atividades dos cursos de extensão da ETDUFPA. Nesse sentido, para uso pedagógico do Teatro *Cacuri* proponho:

- Utilização do espaço para aprendizagem de diversas linguagens artísticas;
- Incluir o uso do Teatro *Cacuri* no Projeto Político Pedagógico da ETDUFPA como forma de estimular o interculturalismo;
- Formação de educadores para uso do Teatro *Cacuri* enquanto ambiente cênico de expressão amazônica;
- A disposição circular do espaço para promover interatividade entre os sujeitos, favorecendo a dialógica.

Considerando que uma das missões da ETDUFPA é a de agente de transmissão da cultura, o Teatro *Cacuri* propõe somar com esse objetivo, uma vez que o objeto é a própria transposição do local para universal.

No contexto da interculturalidade, o nível individual supõe promover o diálogo no interior de cada pessoa entre as diversas influências culturais que a configuram e a que está exposta, às vezes em conflito ou não sempre fáceis de serem harmonizadas (CAUDAU, 2012). O Teatro *Cacuri* convida os participantes nesta relação de ensino aprendizagem da arte, para uma abordagem pautada no diálogo, permitindo a liberdade de manifestação das diversas culturas.

Ancoradouro de Destinos

Ao raiar do dia 26 de abril de 2011, dei início à primeira incursão portando os equipamentos e instrumentos oficiais da pesquisa de campo que havia elaborado de acordo com as recomendações de meu orientador. Máquina fotográfica, gravador de voz, roteiro de perguntas, declaração de uso responsável de imagens e depoimentos e termo de consentimento livre e esclarecido para uso de depoimento e imagem dos narradores fizeram parte de meus “apetrechos” de trabalho para a feitura desta dissertação.

Partimos do porto de Abaetetuba o primo Edson e eu, embarcados na rabeta do Índio. Refiro-me ao barqueiro pelo pseudônimo de índio, pois assim ele é conhecido na localidade e nestes 41 anos de idade que o conheço, não tomei conhecimento de seu nome de batismo. O Índio teve muita importância no estudo, ele conhece melhor de que eu a região das ilhas, seja sua geografia, sejam seus habitantes e ele é filho de um mestre *cacurizeiro*, o finado Saudoso, cidadão com quem troquei informações em uma primeira experimentação que fiz com o *Cacuri*, quando cursava a graduação em artes visuais na UFPA, nos anos 90.

Seguimos rumo ao Tucumanduba, pois tomei conhecimento que lá residia um senhor que no passado praticou a pesca de *Cacuri*. Percorreremos inicialmente o furo Maracapucu de boca a boca (o furo Maracapucu tem duas bocas, uma para a baía de Marapatá e a outra para a ilha da Pacoca), pois a maré estava para vazar e ficaríamos encalhados se optássemos recortar os furos e igarapés na tentativa de alcançar o Tucumanduba. A recomendação do índio e do Edson (também exímio conhecedor da região) é que seria viável chegar ao Tucumanduba àquela hora, *bordejando* a Costa Marapatá.

A ideia de navegar pela baía de Marapatá me deixou um pouco apreensivo. São muitos os relatos que dão conta da fúria com que as águas desta baía recebe os viajantes em alguns períodos do ano, especialmente no período de estiagem, pois quando a chuva dá um alívio, *Eólo* solta o diafragma e os ventos sopram mais intensamente, daí o motivo para uma viagem turbulenta.

D. Lustosa (1976, p. 265) em suas visitas pastorais para a realização da desobriga, entre os anos de 1936 (38) relatou após percorrer a baía de Marapatá que “essa baía quando está de mau humor, dá trabalho aos navegantes ao lembrar-

se do naufrágio da embarcação 'Alegria', já que Marapatá é um prolongamento da baía do Marajó”.

A observação do religioso me deu certo conforto, por ser um homem de coragem, como demonstrou D. Lustosa, e me inspirou, pois ele reconheceu e enfrentou a brava baía confirmando que eu não estava equivocado com as impressões que tive. Contudo, um aperto no peito foi inevitável de sentir, teria sido causado pelo que poderia vivenciar no caminho? Ou pelo que poderia ou não encontrar no destino? Ou os dois motivos? Não sei. A sensação, ainda lembro, comparei ao que deveriam “sentir os matapis” pendurados em varas na margem do rio, a espera da próxima maré. Um vazio na alma.

Na baía de Marapatá um sol escaldante e tanta água em movimento acompanharam-nos em nossa jornada. A tensão era tanta que a cobertura verde do município de Muaná, que está do outro lado da baía, na direção da boca do Maracapucu, se via com indefinição. A imagem parecia resultar da deformação das figuras de Francis Bacon misturadas ao sfumato das composições de Da Vinci.

Vencida a baía e enquanto adentrávamos pela boca do Tucumanduba, em direção contrária a nossa se deslocava uma turma de pesca de bloqueio à procura dos cardumes de mapará. Indaguei-me sobre a razão que levaria aqueles senhores a se lançarem àquela imensidão de águas, se não pela necessidade de sobrevivência. A cena reforça minha compreensão sobre a importância da água para a constituição do modo de vida local.

Ao passar pela boca do rio Sapucajuba por volta das 13h30min, encontramos jovens jogando futebol numa praia formada por banco de areia que aparece sempre que a maré seca. Perguntei-me porque aqueles jovens não estão a caminho da sala de aula ou mesmo tirando uma cesta, visto que o hábito alimentar local consiste numa refeição pesada que necessita de repouso após consumida? É claro que não depende do tempo humano a hora de jogar futebol ou realizar qualquer atividade nas ilhas e sim do tempo das espécies e, principalmente, do tempo das águas. A água é quem dita o ritmo da vida neste lugar, é o regime das águas que norteiam e consolidam o modo de vida da população local (PACHECO, 2009). Ela dinamiza, possibilita e orienta as relações entre os sujeitos e seus pares e entre os sujeitos e o meio físico.

No rio Tucumanduba, rio Acaraqui, no furo Maracapucu, no rio Ajuai, no rio Doce, no rio da Prata, Ipiramanha, na Assacueira e em outros cursos d'água da

região, após cada contato que fazíamos a procura dos narradores, ouvia-se em uníssono que não mais se faziam *paris* e *Cacuris* por estas bandas.

Esmorecimentos, gasturas, sentições e questões me rodeavam: o que teria levado esta prática a sucumbir? Seria a ausência do material? Seria a não reprodução do saber? Qual a causa do desinteresse dos mais jovens pela prática? O desaparecimento do pescado? A não significação da atividade para a geração atual? A presença das novas formas de captura de pescado? Ou novas formas de viver absorvidas a partir do contato com outras culturas e tecnologias?

Essas incertezas causaram certa inquietação, mas compreendi que acabara de começar a “mexer em ninho de cobra”. Meus objetivos para com o estudo caminharam em dupla direção: entender como os habitantes das ilhas de Abaetetuba, no Pará, vivem e produzem o saber-fazer da pesca em *Cacuris*? E descobrir como utilizar a forma arquitetural do *Cacuri*, no ambiente cênico?

Para chegar ao momento atual, de escritura da dissertação, e ao entendimento da situação da pesca em *Cacuris* nas ilhas de Abaetetuba, fontes de informação devem ser destacadas. Os trabalhos de Alessandro Portelli e Alistair Thompson foram norteadores para a pesquisa de campo onde a Metodologia da História Oral a partir da técnica de entrevistas com os narradores tornou possível conhecer as particularidades do *Cacuri*, a situação desta modalidade de pesca e entender como os narradores vivem e produzem o saber-fazer da pesca em *Cacuris*. Destaco também o trabalho de Maria da Paz Araújo Cardoso, chamado “Abordagem Cultural de Comunidade”, o qual dá norte ao tratamento e a postura a ser adotada pelo estudioso ao abordar uma comunidade.

Para pensar as relações de poder, exclusão e dominação vividas por essas populações das águas e das florestas foram fundamentais Beatriz Sarlo, Ella Shohat e Robert Stam. Estes autores subsidiaram posicionamentos de resistência à dominação exercida por colonizadores e elites políticas em relação à Amazônia, ajudando a rebater construções hostís sobre a imagem do amazônida.

Os conceitos de *emergente*, *dominante* e *residual* formulados por Williams (1979) aqui aplicados à cultura da pesca em currais na Amazônia, a partir da matéria empregada em sua confecção, foram fundamentais para o entendimento dos *Cacuris*, sua perda, persistências e mudanças.

No campo da cenografia, o conceito Arquitetura-Cenografia elaborado por Anne Surgeres ao analisar a cena elisabetana foi importante para definir o Teatro

Cacuri que aqui proponho, pois assim como o teatro elisabetano, situa-se na fronteira destas duas áreas do conhecimento, tendo dupla função, cenografia e arquitetura ao mesmo tempo.

O percurso trilhado na pesquisa foi recheado de emoções de toda natureza, como ser sensível que acredito ser, não poderia ser diferente. A cada dado novo uma surpresa e a cada surpresa uma emoção como tristezas, crises e superações.

As tristezas foram essencialmente desencadeadas a cada vez que tomava posse de um dado novo e este levava ao entendimento do alheamento social em que as populações interioranas amazônicas se encontram em relação aos serviços básicos necessários a uma boa qualidade de vida.

As crises foram norteadas pela possibilidade de não entendimento, não aceitação e não concretização deste projeto, que considero da maior grandeza para registrar na memória uma prática cultural de um povo que, pelas circunstâncias políticas, ambientais e culturais que se encontram, está iminente seu desaparecimento.

Parecia muitas vezes difícil justificar teoricamente a transposição de um objeto do campo da pesca tradicional para o campo da arte. A superação neste caso se deu inicialmente em conseguir definir o que e como fazer com o *Cacuri*? Posteriormente o desafio foi me fazer entender pelos conhecedores do campo dos estudos culturais e das artes cênicas.

Causou perplexidade encontrar somente três fazedores/colocadores de *Cacuri* residindo nas ilhas de Abaetetuba. Daí seguir a orientação de ouvir mais três ex-praticantes da pesca em *Cacuri* que ainda habitam as ilhas e três ex-praticantes que na busca de uma vida melhor migraram para o centro urbano, como forma de revelar suas trajetórias e percepções.

Nessa perspectiva, posso dizer que o registro do depoimento desses guardiões é uma tentativa de trazer à tona lembranças, memórias e visões do passado para entender e reconstituir o modo de vida desses sujeitos e da pesca em *Cacuris*. Sobre as visões do passado Sarlo (2007, p. 12) entende que “são construções [...] justamente porque o tempo do passado não pode ser eliminado, e é um perseguidor que escraviza ou liberta, sua irrupção no presente é compreensível na medida em que seja organizado por procedimentos da narrativa, e, através deles

por uma ideologia que evidencie um *continuum* significativo e interpretável do tempo”.

No rastro de Sarlo, ouvi, acolhi, registrei e interpretei o que foi possível recuperar da memória dos narradores e que tive competência enquanto pesquisador de reconstituir. As revelações apontaram para o seguinte:

Ao vivenciar a pesca do *Cacuri* percebi que se tratava também de um espaço de sociabilidades. Histórias, memórias, saberes, valores e aspirações regam o diálogo na elaboração e manuseio do artefato e são divididos entre os parceiros sob o ponto de vista do gênero masculino, pois a mulher não é visibilizada na cadeia produtiva do *Cacuri* nesta realidade. Parece que o perfil braçal e a necessidade de desenvolver outras atividades domésticas liberam-lhe desse tipo de pesca nas ilhas de Abaetetuba, mas essa característica não condiz com a realidade que vivenciei junto aos curraleiros da região do salgado paraense, onde a mulher acompanha o pai ou o esposo na despesca do curral e assume o tratamento do peixe que é destinado à alimentação da família.

Foi possível perceber que a imagem do amazônida hostilmente retratado na pena dos viajantes e naturalistas como “incultos, inferiores e incapazes” se reproduziu no imaginário das pessoas e chegou aos dias atuais. Trata-se do eurocentrismo, uma forma de pensar o outro, sua cultura, seu comportamento, suas invenções e seus feitos e tudo o mais que extrapole o arquétipo europeu de conceber o mundo, como inferiores como bem assinalaram Shoat e Stam (2006).

Apesar de passados quase quatro séculos de conquista da Amazônia ainda hoje a região continua a ser tratada como uma reserva aonde nações, empreendimentos internacionais e nacionais, conglomerados, corporações e consórcios vêm coletar matéria prima, pautados num modelo de exploração/dependência que promove o ganho em progresso, industrialização e modernização em suas origens, em contrapartida promovendo o aumento da desordem (ALTVATER, 1993), do caos ambiental, social, cultural e humano local, portanto ainda vista como um mero espaço a ser continuamente saqueado (LEAL, 1991).

Foi possível constatar que os currais estão presentes em diversos pontos do litoral brasileiro, no Vale do Ribeira em São Paulo, ali chamados de “cercos fixos” de pesca, na lagoa de Araruama, no Rio de Janeiro, conhecidos como “artes fixas” de pesca, no nordeste assim como na Amazônia, batizados de currais. Esta

modalidade de pesca “possui expressos em sua terminologia elementos de origem indígena” (MANESCHY, 2010).

Os currais, quando visualizados do alto formam figuras abstratas geométricas irregulares, desenhos que parecem impressões ampliadas em ambiente natural. Essas formas me reportaram a antigas espacialidades cênicas. Numa comparação formal desses dois universos, a partir de um mesmo ângulo de visualização, pude afirmar a existência de uma similaridade entre ambos. Essa “iluminação súbita”/dispositivo me permitiu recorrer ao curral de minhas origens, o *Cacuri* estuarino para dar vazão a ideia e a partir daí, afirmar o Teatro *Cacuri* como uma construção concebida para abrigar encenações, possuidora de espacialidade cênica de espírito esférico em diálogo com o teatro de arena e o teatro elisabetano.

“Das coisas nascem coisas”. A frase título da obra Munari (1998) reflete o movimento tradutório revelador do processo criativo que adotei para transportar o *Cacuri* subsistência para ao *Cacuri* resistência. O subsistência é aquele *Cacuri* que ajuda/ajudou facilitou a pescadores tradicionais socializar costumes, memórias, valores e garantir a alimentação do dia-a-dia. O resistência é aquele *Cacuri* que se transfigurou (LOUREIRO. 2007), que migrou para outro fazer, emergiu noutra forma (WILLIAMS,1977), ancorou no fazer da arte do espetáculo para tornar-se memória de um saber local e artístico renitente.

O movimento tradutório de transferência do *Cacuri* potência estético/armadilha para uma potência estético/cênica, a intuição e observação da beleza e da forma dos currais e sua analogia com antigas espacialidades cênicas foram dispositivos substanciais de proposição do Teatro *Cacuri*. Nesta ótica entende Cassirer (2001) que uma esfera de objetos estéticos passam a existir, apenas na medida em que existam uma orientação específica da fantasia e da intuição estética.

Mergulhar na profundidade do ser *Cacuri* e escarafunchá-lo parte a parte para ouvir sons, imaginar cores e luzes, sentir texturas, conhecer sua matéria, compreender sua substância, apreender o material e o imaterial foi a forma de perceber seu valor estético e poético potencial. Na experiência perceptiva, entende Ponty (2011, p. 347) que “é preciso descrever a grandeza aparente e a convergência, não tais como o saber científico as conhece, mas tais como nós as apreendemos do interior”.

A maior dificuldade encontrada no processo foi a de estabelecer conexões entre áreas tão distintas do conhecimento e encontrar um liame entre elas,

o que acredito ter conseguido. Muita coisa ficou de fora e muitas outras coisas não puderam ser vistas, mas deixo aqui registrado que este estudo não se encerra aqui ele pode e deverá ser revisto, ampliado e contestado. Como um ancoradouro de destino a pesquisa fez apenas uma parada.

Acredito que os espetáculos no Teatro *Cacuri* serão cenicamente mais impactantes, se encenadores aproveitarem exaustivamente as potencialidades do espaço e imprimir tensão e poética em sua narrativa. Pois este é o sentimento que mais traduz o espírito do objeto cênico proposto que também segue o rastro do que defende Cassirer (2001, p. 42) que "Na arte o momento decisivo e característico reside na maneira pela qual através dela se fundem o "subjetivo" e o "objetivo", o sentimento puro e a figura pura, adquirindo nesta fusão uma nova existência e um novo conteúdo".

Por fim devo salientar que o enfoque deste estudo reside duas direções: a primeira é a visibilidade das vozes dos mestres *cacurizeiros* do baixo Tocantins e a situação da pesca local; e a segunda consiste a elaboração do Teatro *Cacuri*, utilizando-se a contribuição dos relatos dos viajantes, naturalistas e principalmente dos mestres *cacurizeiros*, analisando-os a partir de aporte teórico interdisciplinar como os Estudos Culturais e Pós-Colonial, a História Oral, a Cenografia, a Cenotécnica e Arquitetura Cênica.

Seguindo a rota, talvez a grande contribuição deste estudo paire também em dupla direção: a primeira é a descrição da arte da pesca em *Cacuris* em Abaetetuba a partir do saber dos mestres que lidam/lidaram no dia-a-dia, revelando seus conflitos com os dispositivos e transformações emanados pelas culturas dominantes em tempos de capitalismo selvagem; e a constatação do potencial estético do arsenal de artefatos que compõem a cultura material do amazônida.

Levar o *Cacuri* a cena, representa *dar o golpe do João sem braço* no processo histórico de aniquilamento dos valores culturais de populações tradicionais amazônicas pelo avanço de outras propostas de vida e morte desencadeadas pelos poderes tecnológicos e políticos. Significa ainda realizar um drible no dominante/excludente e fazer o *Cacuri* boiar no seio da cultura contemporânea, como arte, memória e história. Por fim, esta proposição cenográfica plural chamada Teatro *Cacuri* caracteriza-se, sobretudo, como uma arma de luta e resistência contra o esquecimento contemporâneo e futuro dos saberes locais sobre a pesca em *Cacuris* na Amazônia e, especialmente em seu lado tocantino.

Fontes de Pesquisa

Depoimentos Orais

1. Entrevista com seu Aristeu Machado Figueiró, 70 anos, realizada no Furo dos Carecas, Rio da Prata, Abaetetuba-Pará, no dia 26/04/2011.
2. Entrevista com seu Orlando Machado Figueiró, 64 anos, realizada no Rio da Prata, Abaetetuba-Pará, no dia 13/07/2011.
3. Entrevista com seu Miguel Pompeu Ferreira Maués, 63anos, realizada na cidade de Abaetetuba- Pará, no dia 28/04/2011.
4. Entrevista com seu João Batista dos Reis Silva, 97 anos, realizada no Rio Baixo Tucumanduba, Abaetetuba-Pará, no dia 26/04/2011.
5. Entrevista com o seu Francisco João Maués, 53 anos, realizada no Rio Baixo Tucumanduba, Abaetetuba-Pará, no dia 26/04/2011.
6. Entrevista com o seu Coriolano Amaral de Freitas, 72 anos, realizada na cidade de Abaetetuba-Pará, no dia 12/05/2011.
7. Entrevista com o seu Sebastião Pereira Cardoso Filho, 44 anos, realizada no rio Sirituba, Abaetetuba-Pará, no dia 11/05/2011.
8. Entrevista com o seu José Maria Barbosa Ferreira, 50 anos, realizada no rio Sirituba, Abaetetuba-Pará, no dia 11/05/2011.
9. Entrevista com o seu Maximiliano Rodrigues Correa, 71 anos, realizada na cidade de Abaetetuba-Pará, no dia 28/04/2011.

Viajantes, Naturalistas e outros Escritores

BASTOS, Manoel José de Oliveira. **Roteiro da Cidade de Santa Maria de Belem do Gram-Pará pelo rio Tocantins acima até o Porto Real do Pontal de Goyaz & cia.** Rio de Janeiro: Impressão Régia, 1811.

BAENA, Antônio Ladislau Monteiro. **Ensaio Corográfico sobre a Província do Pará.** Pará. Typographia de Santos & Menor, 1839.

CONDAMINE, Charles M. de La. **Viagem na América Meridional:** descendo o rio das Amazonas. Tradução Candido Jucá Filho et all . Ed. Pan-Americana. Rio de Janeiro, 1944.

CRULS, Gastão. **Hiléia Amazônica.** Cia. Editora Nacional. São Paulo – Rio de Janeiro, 1944.

COUDREAU, Henri. **Voyage au Tocantins** – Araguaya: 31 décembre de 1896 – 23 mai 1897. Paris. A. Lahure Imprimeur – Editeur, 1897.

LE COINTE, Paul. **O Estado do Pará: a terra, a água, e o ar.** 2ª ed. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1945.

LUSTOSA, D. Antônio de Almeida. **No Estuário Amazônico: à margem da visita pastoral.** Belém. Conselho Estadual de Cultura, 1976.

MARTIUS, Carl Friedrich Philipp Von. **A Viagem de Martius: flora brasiliensis (1794 – 1868)** – Vol. I. Tradução Carlos Bento Matheus et all. Rio de Janeiro. Editora Index, 1996.

_____. **Glossaria Linguarum Brasilensium:** glossaries de diversas lingoas e dialectos, que fallao os Índios no Imperio do Brazil. Erlangen. Druck von Junge & Sohn, 1863.

PARTERNOSTRO, Júlio. **Viagem ao Tocantins.** São Paulo. Cia. Editora Nacional, 1945.

VERÍSSIMO, José. **A Pesca na Amazônia.** Belém: EDUFPA, 1970.

_____. **A Amazônia** (aspectos econômicos). Typographia do Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 1892.

Referências Bibliográficas

ALLIO, René. Como construir teatros. In: **O Teatro e sua Estética**. Tradução Redondo Júnior. Lisboa. Arcádia Editora, 1964.

ALTVATER, Elmar. Ilhas de Sintropia e Exploração de Entropia: custos globais do fordismo fossilítico. Belém: **Cadernos NAEA**, nº 11, 1993.

ANDERSON, Scott D. Engenhos na Várzea: análise de declínio de um sistema de produção tradicional na Amazônia. In: LÉNA, Philippe e OLIVEIRA, Adélia Engrácia (org.). **Amazônia: a fronteira agrícola 20 anos depois**. Belém: MPEG , 1991.

BABLET, Denis et JACQUOT, Jean. **Le lieu théâtral dans la société moderne**. Paris: éditions C.N.S.R., 1961.

BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. São Paulo. Martins Fontes, 1993.

BARROSO, L.V. & FABIANO, F.F.C.. Estudo da Pesca com Artes Fixas na Lagoa de Araruama – R.J. In: **Ecologia Brasiliensis**, vol. 1: Estrutura, funcionamento e manejo de ecossistemas brasileiros. Rio de Janeiro: Esteves F.A editor, 1995. p. 569-585.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. Trad. Maria Paula V. Zurawisk, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BRASIL, Mec. **Oficina de Arquitetura Cênica**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2009.

_____. Mec. **Oficina de Iluminação Cênica**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2009.

_____. Mec. **Oficina de Cenotécnica**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.

CASSIRER, Ernest. **Filosofia das Formas Simbólicas**. Tradução Marion Fleischer. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2001.

CAVALCANTE, Maria Laura Viveiro de Castro e FONSECA, Maria Cecília Londres. **Patrimônio Imaterial no Brasil**: legislação e políticas estaduais. Brasília: UNESCO, Educarte, 2008.

CAVALCANTE, Paulo B.. **Frutas Comestíveis da Amazônia**. Belém: Muséu Paraense Emílio Goeldi, 1988.

CARASSO, Nathalie Toulouse, «La Scène centrale: un modèle utopique ?», **Agôn. Dossiers**, N°3: Utopies de la scène, scènes de l'utopie, Réinventer le cercle, mis à jour le: 24/01/2011. Disponível em : <http://agon.ens-lyon.fr/agon/index.php?id=1356>.

CARDOSO, Maria da Paz Araújo. **Abordagem Cultural de Comunidade**: uma alternativa técnica para a realidade amazônica. Belém: UFPA / CRUTAC, 1983.

CAUDAU, Vera M. Interculturalidade e Educação Escolar. Disponível em: http://www.dhnet.org.br/direitos/militantes/veracandau/candau_interculturalidade.html
Acessado em: 05/06/2012.

COPEAU, Jacques.: **Un Essai de Rénovation Dramatique**. NRF. Paris, 1913.

CHERNELA, Janet M. Pesca e Hierarquização Tribal no Alto Uapés. In: **Suma Etnológica Brasileira I** – Etnobiologia. Edição atualizada do Handbook of South American Índias. Darcy Ribeiro editor. Petrópolis: Editora Vozes, 1987.

DELEUZE, Gilles. **O ato de criação**. São Paulo. Trad: José Marcos Macedo. Folha de São Paulo, 27/06/1999.

DIEGUES, Antônio C. **O mito moderno da natureza intocada**. 5ª ed. São Paulo: Hucitec, 2004.

DONDIS, A. Donis. **Sintaxe da Linguagem Visual**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

FILHO, A. A. F. e ESPINOLA, Maria de F. A. Produção de Pescado e Relações Interespecíficas na Biocenose capturada por Currais-de-Pesca, no Estado do Ceará. **Boletim Técnico Científico**. CEPNOR, Belém, 2001. v.1,n.1,p.111-124.

F. PARIENTE, José Luis. Te ven o no te ven; esa es la cuestión: breve ensayo sobre la evolución de los espacios teatrales en occidente. México: **Revista Tamaulipas en la Cultura**, nº 1, 1988. p. 18-27.

Disponível em: www.iar.unicamp.br/.../Arquitetura%20teatral
Acessado em: 24/04/2012.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 2012.

GALVÃO, Eduardo. **Santos e visagens**: um estudo da vida religiosa de Ita, Baixo Amazonas. São Paulo: Ed. Nacional, 1976.

HIRAOKA, Mário e RODRIGUES, Deborah L. Porcos, palmeiras e ribeirinhos na várzea do estuário do Amazonas. In: FURTADO, Lourdes G. (org.). **Amazônia**: desenvolvimento, sociodiversidade e qualidade de vida. Belém: UFPA, NUMA,1997.

JOUVET, Louis. Notas Sobre o Edifício Dramático. In: **O Teatro e sua Estética**. Tradução Redondo Júnior. Lisboa. Arcádia Editora, 1964.

KANDINSKY, Wassily. **Ponto e Linha sobre o Plano**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

LEAL, Aluizio Lins. **Uma Sinopse Histórica da Amazônia** (Uma Visão Política). Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/49097040/UMA-SINOPSE-HISTORICA-DA-AMAZONIA-1#download>
Acessado em: 25/04/2012.

LECAT, Jean-Guy. **Um Espetáculo, Uma Plateia, Um Único Espaço**. Tradução Fausto Viana, 2010.
Disponível em: <http://mostraescolasoistat.files.wordpress.com/2010/06/jean-guy.pdf>.
Acessado em: 13/04/2012.

LIMA, Evelyn Furquim Werneck e CARDOSO, Ricardo José Brügger. **Arquitetura e Teatro: O Edifício Teatral de Andrea Palládio a Christian de Portzamparc**. Rio de Janeiro. Contra Capa/FAPERJ, 2010.

LIMA, Walter Chile R. Reflexões acerca da potencialidade cênica do *Cacuri*. In: **Revista Ensaio Geral**. Belém. V. 2, n. 4. UFPA/ICA/Escola de Teatro e Dança, 2010.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **A Conversão Semiótica na Arte e na Cultura**. Belém. EDUFPA, 2007.

MACHADO, Jorge (Org.). **O município de Abaetetuba: geografia, física e dados estatísticos**. Abaetetuba: texto digitado, 2001.

MANESCHY, Maria Cristina. Pescadores curralistas no litoral do Estado do Pará: Evolução e continuidade de uma pesca tradicional. **Revista SBHC**, n.10, p. 53-74, 1993. Disponível em: http://www.mast.br/arquivos_sbhc/104.pdf. Acesso: 15/09/2010.

_____; ALENCAR, Edna e NASCIMENTO, Ivete Herculano. Pescadoras em Busca de Cidadania. In: **A Mulher Existe? Uma Contribuição ao Estudo da Mulher e Gênero na Amazônia**. ÁLVARES, Maria Luzia Miranda e D'INCAO, Maria Ângela (Orgs.). Belém: GEPEM / GOELDI, 1995.

MENEZES, Maria de Nazaré Angelo. Aspectos conceituais do sistema agrário do vale do Tocantins colonial. **Cadernos de Ciência & Tecnologia**. V.17, n.1 Brasília: 2000. p. 91-122, jan./abr.

NERO, Cyro Del. **Máquina para os Deuses: anotações de um cenógrafo e o discurso da cenografia**. São Paulo: Editora SENAC, 2009.

_____. **Cenografia: uma breve visita**. São Paulo: Ed. Claridade, 2008.

ODDEY, Alison e WHITE, Christine. As Potencialidades do Espaço: teoria e prática da cenografia e da encenação. In: LIMA, Evelyn Furquim Werneck (Org.) **Espaço e Teatro: do edifício teatral à cidade como palco**. Rio de Janeiro. Ed. 7 Letras, 2008.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis. Editora Vozes, 2009.

PACHECO, Agenor Sarraf. **En el corazón de la Amazonía**: identidades, saberes e religiosidades no regime das águas marajoaras. Tese de Doutorado em História Social. PUC – SP, 2009.

_____. História e Literatura no Regime das Águas: práticas culturais afroindígenas na Amazônia Marajoara. In: **Amazônica** – Revista de Antropologia, v. 01, nº 02, 2009b, p. 406-441.

PAVIS, Patrice. **O Teatro no cruzamento de culturas**. Trad. Nanci Fernandes. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2008.

_____. **Dicionário de teatro**. Trad. Maria Lúcia Pereira et all. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2008.

PECORARI, Claudionor. **Peixe no curral**: a pesca tradicional de cerco-fixo adequada aos ambientes sujeitos a marés. Disponível em: <http://cidadeilustre.blogspot.com/>. Acessado em: 25/10/2010.

PONTY, Maurice Merleau-. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo. Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura. Ed. Martins Fontes, 2011.

RATTO, Gianni. **Antitratado de cenografia**: variações sobre o mesmo tema. São Paulo: Editora SENAC, 1999

RIBEIRO, Berta G. Glossário de Trançados. In: **Suma Etnológica Brasileira II – Tecnologia Indígena**: Edição atualizada do Handbook of South American Índias. Darcy Ribeiro editor. Petrópolis: Editora Vozes, 1987.

_____. A Arte de Trançar: dois estilos, dois modos de vida. In: **Suma Etnológica Brasileira II – Tecnologia Indígena**: Edição atualizada do Handbook of South American Índias. Darcy Ribeiro editor. Petrópolis: Editora Vozes, 1987.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A Linguagem da encenação teatral**, 1880/1980. Tradução Yan Michalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1998.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado**: Processo de criação artística. São Paulo: FADESP. Anna Blume, 2009.

SILVEIRA, M. I.; & OLIVEIRA, E. R.. **Gamboas**, lições do passado sobre manejo pesqueiro sustentável. Belém: O LIBERAL: Curiosidades da biodiversidade amazônica. Caderno Amazônia sustentável, 2011, p. 60.

SOURIAU, Etienne. O Cubo e a Esfera. In **O Teatro e Sua Estética**. Tradução Redondo Júnior. Lisboa: Arcádia Editora, 1964.

SOUZA, Iara Regina. **A gambiarra**: o devir artefato. Disponível em: <http://www.portalabrace.org/vireuniaio>. Acessado em: 12/04/2012.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **A gramática do tempo**: para uma nova cultura política. São Paulo: Cortez, 2006.

SARLO, Beatriz. **Paisagens Imaginárias**: intelectuais, arte e meio de comunicação. São Paulo: EDUSP, 1997.

_____. **Tempo Passado, Cultura da Memória e Guinada Subjetiva**. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Cia. das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SHOHAT, Ella e STAM, Robert. **Crítica da Imagem Eurocêntrica**: multiculturalismo e representação. Tradução Marcos Soares. São Paulo: Corsac e Naify, 2006.

SILVA, Jerônimo da Silva e. **No ar, na água e na terra**: uma cartografia das identidades nas encantarias da “Amazônia Bragantina” (Capanema – PA). Dissertação de Mestrado em Comunicação, Linguagens e Cultura. Universidade da Amazônia. Belém, 2011.

SOUZA FILHO, Pedro Walfir Martins. Costa de manguezais de macromaré da Amazônia: cenários morfológicos, mapeamento e quantificação de áreas usando dados de sensores remotos. **Revista Brasileira de Geofísica**, vol. 23, n. 04, 2005, p. 427- 435.

SURGERS, Anne. La Scène Élisbéthaine (fin XVI siècle - 1642): une allégorie du monde. In: **scénographies du théâtre occidental**. Paris: Amand Colin éditeur, 2007.

THOMPSON, Edward Palmer. **Costumes em comum**: estudos sobre a cultura popular tradicional. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

THOMSON, Alistair. Reconstituo a memória: questão sobre a relação entre história oral e as memórias. In: **Ética e História Oral**, Projeto História15, Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC/SP, nov/1997. p. 51-71.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ – UFPA. **Projeto pedagógico do curso técnico de nível médio em cenografia**. Belém: Texto digitado, 2011.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. **Dicionário de teatro**. Porto Alegre: L&PM editores s/a, 1987.

VIANNA, Camillo M. A saga da cobra grande: uma experiência amazônica em preservação cultural. São Paulo: **Revista São Paulo em Perspectiva**, nº 3/4. 1989. p. 43 – 49.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro. Ed. Zahar, 1977.

Glossário

Água pubada: água azeda. Consiste em água fermentada resultante do molho onde é deixada a mandioca por alguns dias com vistas a amolecê-la antes de se fazer a farinha consumida na alimentação do amazônida.

Amazônia: no entendimento da SOPREN a Amazônia compreende os estados do Acre, Amazonas, Amapá, Pará, Rondônia e Roraima, correspondendo a Amazônia Clássica, que fica localizada ao norte do território brasileiro. Já a Amazônia Legal, conceito político estranho, surge num contexto questionável quanto a sua legalidade e insere na Amazônia Clássica os estados do Tocantins, Mato Grosso e parte do Maranhão.

Amazônida: nativo da região amazônica.

Apanha do açaí: no período da safra do açaí (*Euterpe oleracea*) os donos de açaiçais contratam membros da comunidade para subir nas árvores e coletar os frutos que serão comercializados no porto de Abaetetuba.

Arraia fluvial (*Potamotrygon hystrix*): animal aquático, comestível e muito comum no Baixo Tocantins, sua cauda possui ferrão serrilhado que penetrado na carne humana provoca dor insuportável de até 24h de duração.

Assentar *Cacuri*: fazer a instalação do *Cacuri* na praia ou beira de igarapé.

Avê: significa fartura, grande quantidade de alguma coisa.

Bóia: dependendo do contexto em que se utiliza, pode significar alimento (comida) ou mesmo objeto utilizado para flutuar algo ou alguém na maré. Já a expressão **boiar** pode também significar aparecer, emergir, ressurgir e enriquecer.

Bordejar: andar ou navegar pela borda de algo, rodeando algo.

Cacuri: curral pequeno estruturado com esteio de madeira e forrado com *folhas de pari* ou varas. Armadilha fixa, tipo instalação artística de grande proporção, é assentada em praias e beiradas de rios e igarapés, captura os peixes com a ajuda das correntes de maré.

Cacurização do Ambiente Cênico: expressão criada para indicar a presença do *Cacuri* na cena.

Cacurizeiro: pessoa que pratica a pesca de *Cacuri*.

Camboa: cercado semicircular feito de pedra ou folha de pari colocado na margem de cursos d'água para reter o pescado com o vazar da maré.

Castanha de azeite: nome local utilizado para se referir para as sementes da andirobeira (*Carapa guianensis*).

Cipó titica (*Heteropsis flexuosa*): conhecido na Amazônia Marajoara como timboí, o cipó titica é utilizado no trançado de artefatos de cestaria e na movelaria exótica que se produz por estas bandas.

Colocação de roçado: fazer um plantio de mandioca ou outra espécie de ciclo rápido.

Corte de borracha: refere-se ao sangramento da seringueira (*Hevea brasiliensis*) para obtenção do látex.

Cumê: empregado no falar local com o mesmo sentido de comida, alimento.

Curraleiro: expressão empregada no município de Salinópolis para identificar os praticantes da pesca de curral.

Dar o golpe do João sem braço: significa enganar alguém, ludibriar.

Despesca: momento da coleta dos peixes, depois de aprisionado numa armadilha. Em modalidades de pesca como o *Cacuri* e outras que exijam mais de uma pessoa para ser realizada. Esse momento é oportuno para a socialização das memórias do lugar e para a transmissão de valores.

Enfardamento de frasqueiras: consistia em encapar esses garrafões de vidro com um trançado feito de folhas, cipó, talas e bucha de miriti (espécie de isopor natural) para protegê-las no transporte.

Eólo: na mitologia grega é o Deus do vento, filho de Netuno e que habitava a ilha de Eólia.

Espia: parte do *Cacuri* que intercepta a ictiofauna. É conhecida também como paredão, obstáculo do curral, manga ou língua.

Espinhel: Apetrecho de pesca que consiste em um cabo de nylon extenso com inúmeros anzóis dispostos lado a lado. Geralmente é instalado em baías para a captura de peixes de tamanho médio e grande.

Faxina: consiste em uma parede feita de galhos, folhas e cipó destinado a tapar boca de igarapés para captura da fauna aquática. Ela deixa passar a água e retém o peixe.

Flecheira: tipo de cana ou taboca que partida ao meio, depois de seca transforma-se em excelente material para compor as folhas de pari que formarão as paredes do *Cacuri*.

Frasqueiras: consistem em garrafões de vidro com capacidade para 24 litros. Segundo Anderson (1991) a cachaça produzida e comercializada no estuário com a decadência do sistema de produção, voltou a ser vendida em frasqueiras.

Fruta-pão (*Artocarpus altilis*): consiste num fruto grande que contém sementes comestíveis e de sabor suave. São consumidas assadas ou cozidas acompanhadas

de café preto. Segundo Cavalcante (1988), o fruta-pão teria vindo das ilhas Sumatra e Java e foi espalhado pelos trópicos a partir do século XVII.

Folha de pari: tipo de esteira feita de talos (as) trançados com cipó.

Jacaiacá (*Antrocaryon amazonicum*): fruta de polpa extremamente azeda. É utilizada na feitura de licores, sucos e consumido *in natura* como tira gosto dos apreciadores de cachaça. Não é comum encontrá-la no mercado. Desconheço o cultivo comercial da fruta.

Jirau: pequena construção elevada do solo, erguida geralmente próxima da casa, destinada a abrigar materiais de pesca, ferramentas da lavoura e a realização de trabalhos manuais.

Jacaretinga (*Caiman crocodilus*): temível predador de mandíbula forte, dentes afiados e apetite insaciável, costuma entrar no curral para comer os peixes capturados.

Juntar frutas no rio: diz respeito à coleta de sementes azeiteiras como andiroba (*Carapa guianensis Aubl.*) e a ucuúba (*Virola surinamensis*) utilizadas para a produção de óleo medicinal e sabão artesanal respectivamente. A coleta é realizada a bordo de uma pequena embarcação (casco ou montaria) deslocando-se na vazante contra a corrente de maré, tendo como auxílio um pequeno cesto cônico preso na ponta de uma vara, artefato chamado de mão de juda ou mão de ajuda.

Jupatizeiro (*Raphia taedigera*): é uma palmeira proveniente do ecossistema de várzea, o talo de suas palmas (folhas) fornece talas de excelente qualidade para a confecção de cestos, paneiros e folhas de pari.

Lavar o caco / Lavar o Cacuri: expressão do universo da pesca de *Cacuri* que é utilizada quando o *Cacuri* aprisiona uma quantidade relevante de pescado. É sinônimo de fartura. Tem o mesmo sentido da expressão portuguesa “lavar a burra”.

Lanhado: risco profundo que ultrapassa a primeira camada de tecido do caule da árvore. A seringueira é lanhada para escorrer o leite que coagulado se transforma na goma elástica natural, a chamada borracha.

Lixo da maré: expressão utilizada para identificar a massa vegetal que flutua na maré vazante. É rica em sementes. É uma das formas de propagação de espécies vegetais, pois as sementes que se deslocam, encostam em outros lugares, lá germinam e dão origem a exemplares de flora.

Malhadeira: uma rede tecida em *nylon*, colocada em rios, furos, igarapés e beiras de baías para capturar peixe. É chamada de tramalho ou rede de três malhos.

Mangal: expressão utilizada para designar o ecossistema de mangue.

Mapará (*Hypophthalmus marginatus*): é um peixe de pele que vive na água doce, possui cheiro forte e carne saborosa e é muito comum na região do baixo Tocantins.

Marajazeiro (*Bactris maraja Mart.*): é uma palmeira com altura de aproximadamente seis metros, seu caule é coberto de espinhos e é de onde se tira as talas para a feitura das folhas de pari que forrarão as paredes do *Cacuri*.

Matapi: apetrecho de pesca em forma de cilindro confeccionado com talas de jupati, cipó titica ou cordas de nylon, destinado à captura do camarão.

Mestres *Cacurizeiros*: expressão que utilizei para me referir aos guardiões do saber do universo da pesca de *Cacuri*.

Miriti: fruto do miritizeiro (*Maurithia flexuosa*), possui polpa comestível de cor/laranja amarelada. É consumido *in natura* e na forma de mingau. Na entressafra do açaí, o vinho do miriti é consumido pela população local associado ao prato principal da refeição. É comercializado na periferia de Abaetetuba com o pseudônimo de “genérico”.

Moirão: mesmo que esteio. Tem nos currais a mesma função que os pilares têm nas construções. Consiste em uma peça de madeira fixada no chão da praia na posição vertical onde são atracadas as demais partes do curral como *paris* e varas.

Mundiado: o mesmo que cinzado, enfeitiçado ou hipnotizado

No jogo da maresia o pari vai sentando: expressão utilizada pelo mestre *cacurizeiro* Aristeu para dizer que com paciência e persistência se alcança os objetivos.

Pacapeuá (*Swartzia racemosa*): árvore utilizada pelo amazônida como lenha, fornecendo brasa de excelente qualidade e fogo de cor avermelhada.

Panacarica: consiste num toldo confeccionado de talas, cipós e folhas. É usado em pequenas embarcações para proteger os produtos coletados e comercializados na floresta da ação do sol e da chuva.

Paneiro: consiste num cesto tecido de talas que é utilizado no transporte e armazenamento de produtos da floresta. Para cada especiaria há um tipo de paneiro.

Panema: possuidor de enorme falta de sorte, seja no amor, seja na pesca.

Parecença: expressão utilizada para designar coisas de aparência aproximada, similares.

Pari: esteira ou parede de origem indígena composta de talas trançadas com cipó, que formam a barreira física dos currais (MANESCHY, 1993, p. 54).

Pesca de Bloqueio: modalidade de pesca destinada à captura do Mapará (*Hypophthalmus marginatus*). Utiliza grande extensão de redes que são colocadas estrategicamente em forma de círculo para aprisionar o pescado no poção.

Pindá ou Pindal: “Prepara-se o pindal da seguinte maneira: ata-se na extremidade de uma vara um fio curto, preso a um pincel de penas de guará (penas encarnadas), as quais escondem um anzol sem isca. O tucunaré (outros peixes também) abocanham as penas e o anzol o fisga (LUSTOSA, 1976, p. 274)”.

Poraquê (*Electrophorus electricus*): peixe que emite descarga elétrica. É comestível e possui forma de cobra.

Puçá: redes cônicas de origem indígena utilizadas na despesca do *Cacuri* (MANESCHY, 1993, p. 54).

Rasa: termo local usado para designar um tipo de cesto de talas trançadas (paneiro). A rasa é também utilizada como unidade de medida na comercialização do açaí em grãos.

Sentição: desconforto interior causado por uma desilusão amorosa ou mesmo por desilusão de outra natureza. Durante a sentição o mundo fica sem sentido e o sujeito fica apático e com dificuldades para dar prosseguimento aos seus compromissos.

Seringa: forma abreviada de referir-se a seringueira e o produto que ela fornece.

Tala: talo ou vareta extraída do caule ou das palmas das folhas de algumas palmeiras. São utilizadas no trançado de paneiros, esteiras e folhas de pari, entre outras.

Tala de pesca de bloqueio: A tala utilizada na pesca de bloqueio consiste em uma vara com medida de 18 palmos, o que corresponde a aproximadamente 5m de comprimento. É extraída do caule da paxiubeira (*Iriartea exorrhiza*). Uma das extremidades da tala é mais espessa que a outra, o que lhe dá sustentação de um lado e mobilidade do outro, isto significa que ela verga, mas não quebra. Sua função na pesca é a de uma sonda. Com ela o chefe da turma de pescadores verifica a localização do cardume. O domínio dos códigos da pesca pelos sujeitos que operam

a tala chega ao ponto deles poderem estimar a quantidade de peixe e, pelo toque do peixe na vara conseguem distinguir a espécie.

Tapagem: modalidade de pesca que consiste em obstruir a boca de um igarapé com *folhas de pari* ou *faxina* e, com o vazar da maré, coleta-se a fauna aquática que ficou aprisionada.

Teçume: indica o trançado ou local de atracação de partes do Cacuri. O teçume é descrito pelo mestre Aristeu como material trançado (cipó ou corda de nylon) que une as talas na formação da *folha de pari*; entendida também como trama; tecitura.

Tina: recipiente confeccionado por populações amazônicas em barro cozido. É destinado a armazenar água e frutos que necessitam ficar de molho para amolecer.

Topar: termo utilizado na região do baixo Tocantins como sinônimo de encontrar.

Trabalhar embarcado: expressão utilizada pra designar os viajantes que dinamizam as relações comerciais a bordo de embarcações.

Trabalho do mato: diz respeito a atividades produtivas desenvolvidas no interior da floresta, relacionadas geralmente ao processo de corte, derruba, apanha e coleta.

Tupé: consiste numa esteira de tamanho avantajado, utilizada para forrar o chão para secar produtos da lavoura.

Turu (*Neoteredo reynei*): molusco de corpo alongado e gelatinoso e cabeça rígida que se desenvolve no interior de raízes e caule de árvores cortadas ou caídas na margem de rios. É uma especiaria de primeira qualidade, pode ser consumido *in natura*, acompanhado de limão, sal e pimenta ou em forma de caldo. Tem fama de afrodisíaco. A coleta do turu é um espaço de sociabilidades masculinas, reúne homens adultos portando machados, panelas e cachaça. É também um dispositivo de socialização de histórias, memórias e valores.

Viveiro: grande cesto confeccionado de talas e cipó. Fica fundeado no porto das casas ribeirinhas com fauna aquática viva, aguardando para ser consumida ou comercializada.