

## A FORMA ARQUITETURAL DO *CACURI*: POTENCIAL PARA UMA ESPACIALIDADE CÊNICA

### THE FORM OF ARCHITECTURAL *CACURI*: A SCENIC SPATIALITY POTENTIAL

Walter Chile R. Lima

Agenor Sarraf Pacheco

#### Resumo

Este estudo trata da transferência do *Cacuri*, um apetrecho de pesca utilizado pelo amazônida na busca por seu sustento, para o universo da arte, especialmente sua inserção no ambiente cênico. A problemática é caracterizada pela seguinte questão: de que maneira a forma arquitetural do *Cacuri* pode ser explorada em sua potencialidade cênica? Procurando apresentar resposta para a questão, utilizou-se a metodologia da História Oral com a realização de entrevistas temáticas abertas aos mestres fazedores de *Cacuri*, no estuário sul do rio Amazonas, região das Ilhas do município de Abaetetuba-PA, procurando entender a dinâmica do saber-fazer, suas tradições, mudanças e práticas na arte da pesca de *Cacuris*. Tomando como campo teórico analítico a perspectiva dos Estudos Culturais e do Pensamento Pós-Colonial, no sentido de valorizar vozes, saberes e experiências locais amazônicas e cruzando com estudos bibliográficos relacionados às reflexões e construções da espacialidade cênica realizada por Gaston Bachelard, Etienne Souriau, Evelyn Furquin Werneck, Luiz Jouvét, Nathalie Toulouse Carasso e Anne Surgers, 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 narratividade em

encenação. Conclui-se que o riscado da forma arquitetural do *Cacuri* é de princípio esférico e sua espacialidade é análoga aos palcos cênicos de arena e elisabetano. A culminância deste estudo deverá alcançar a criação de uma cenografia – arquitetura para ambientar espetáculos de diversas linguagens, a partir da estética e da forma geratriz do *Cacuri*.

**Palavras-chave** | Cacuri | Espaço Cênico | Cenografia Amazônica

### Abstract

This paper deals with the transfer of *Cacuri*, a fishing gear used by Amazonian in the search for sustenance, to the world of art, especially insert it into the scenic surroundings. The problem is characterized by the following question: how does the architectural form of the *Cacuri* can be exploited to its potential scenic? Looking to provide an answer to the question, we used the methodology of oral history interviews with the subjects opened with the Masters *Cacuri* makers in southern estuary of the Amazon River, Isles region of the city of Abaetetuba-PA, trying to understand the dynamics know-how, traditions, practices and changes in the art of fishing *Cacuris*. Taking as a theoretical analytical perspective of Cultural Studies and Post-Colonial Thought in the sense of valuing voices, local knowledge and experience with Amazon and crossing reflections related to bibliographical studies and construction of scenic spatiality performed by Gaston Bachelard, Etienne Souriau, Evelyn Furquin Werneck, Louis Jouvét, Nathalie Toulouse Carasso and Anne Surgers, the perspective is carrying language and architectural form of a natural universe and into the regional cultural arts, talking with old spatialities and proposing dramatic new codes of narrativity in scenario. It is concluded that the architectural form of the scratched *Cacuri* is spherical and its spatial principle is analogous to performing Elizabethan and scenic arena. The culmination of this study should include the creation of a set design – architectural atmosphere for performances in various languages, from the aesthetics and form of the generatrix *Cacuri*.

**Keywords** | *Cacuri* | Scenic Area | Amazon Scenography

**Walter Chile R. Lima** é Mestre em Artes (UFPA). Professor do Curso Técnico de Cenografia da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará – ETDUFPA. Membro da Sociedade de Preservação aos Recursos Naturais e Culturais da Amazônia – SOPREN; Integrante do Grupo de Estudos Culturais na Amazônia (GECA/CNPq).

**Agenor Sarraf Pacheco** é Doutor em História Social (PUC-SP). Professor Adjunto da Universidade Federal do Pará, atuando nos Programas de Pós-Graduação em Artes (PPGArtes) e Antropologia (PPGA). Líder do Grupo de Estudos Culturais na Amazônia (GECA/CNPq).

**Agenor Sarraf Pacheco** holds a PHD in Social History from Catholic University (RJ). Adjunct Professor at the Federal University of Pará, acting in the Graduate Programs in Arts (PPGArtes) and Anthropology (PPGA). Group Leader for Cultural Studies in the Amazon (GECA / CNPq).

## **A forma arquitetural do *Cacuri*: potencial para uma espacialidade cênica**

Walter Chile R. Lima

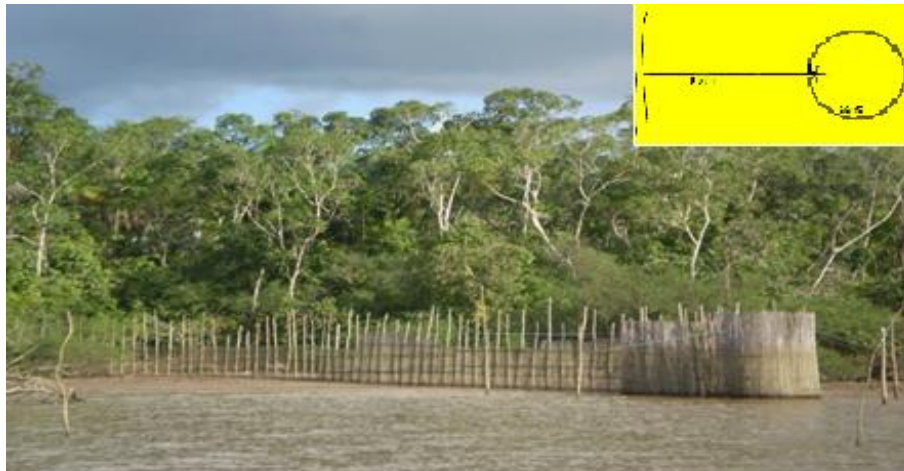
Agenor Sarraf Pacheco

### **Introdução**

O *Cacuri* consiste numa armadilha fixa de grande proporção que é assentado na beira de praias, rios e igarapés para captura de peixes. É um tipo de curral de pesca que intercepta o pescado que transita pelas correntes de maré. Currais são grandes instalações assentadas em ambientes aquáticos, onde o riscado formado por eles criam em seu interior uma espacialidade ampla e, na maioria das vezes tem a forma circular, forma a qual acreditamos possuir potencialidade cênica por sua aparência com os palcos de arena.

Encontramos currais de pesca em diferentes pontos do território brasileiro, especialmente em regiões onde o modo de vida das pessoas é regido pelo regime das águas (Pacheco, 2009). Além do litoral, essas instalações ou cercados ampliados estão presentes nas águas internas, como rios e igarapés. Em cada localidade onde se faz presente, os currais recebem nomes distintos e são elaborados com formas arquiteturais e matérias específicas: no complexo estuarino de Lagamar, Vale do Ribeira em São Paulo, são chamados "cercos-fixos" (Pecorari, 2010); Na Lagoa de Araruama, região dos lagos do Estado do Rio de Janeiro, são denominados de "ganchos" e "artes fixas de pesca" (Barroso; Fabiano, 1995); No nordeste brasileiro, especialmente no Estado do Ceará, estes artefatos são chamados, assim como na Amazônia, de currais de pesca e a variação na forma arquitetural leva-os a ter uma nomenclatura que os classifique.

Na Amazônia brasileira é possível identificar duas categorias de currais: os de fora, instalados paralelamente a costa litorânea, próximos a bancos de areia ligeiramente distanciados da margem, como o Curral de Enfia e o Enfia Coração; e os currais de beira, assentados perpendicularmente a margem dos cursos d'água, como o *Cacuri* e o curral Coração. Na Figura 1 é possível visualizar o curral *Cacuri* e sua planta baixa.



**Figura 1:** *Cacuri* estuarino assentado em seu ambiente natural, a Costa Marapatá, estuário Sul do rio Amazonas, Abaetetuba – Pará. Foto da pesquisa de campo, abril de 2011. Quadro amarelo: planta baixa sem escala do *Cacuri*. Arquivo pessoal Walter Chile.

Na elaboração *Cacuri* são encontradas variações tanto na matéria, quanto no seu riscado. A variação na matéria se dá pela disponibilidade dos insumos pelo ecossistema em que habita o pescador, e a variação na forma arquitetural tem relação com o processo criativo do artesão/pescador. Seu Orlando, mestre *cacurizeiro* que mora no rio da Prata, próximo à baía de Marapatá, ainda mantém viva esta modalidade de pesca tradicional, 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.<sup>1</sup>

O encontro com matérias procedentes de outras paragens e a diminuição da oferta de cipó devem ter oportunizado a substituição do cipó. Neste sentido, acompanham-se processos de mudança cultural, no qual os pescadores optam pelo produto industrial, especialmente por sua resistência.

<sup>1</sup> Entrevista com seu Orlando Machado Figueiró, 64 anos, realizada no Rio da Prata, Abaetetuba-Pará, no dia 13/07/2011.

No que diz respeito à composição do curral, a espia é marcante, corresponde ao “obstáculo do *Cacuri*”, por onde o peixe “percorre nariz nela” até penetrar na câmara do curral (Veríssimo, 1970: p. 81). Já a câmara do curral, responsável pela retenção do pescado tem a forma circular. Esta forma, associada a espaços cênicos tradicionais, desperta maior interesse quando se trata de refletir sobre a sua potencialidade cênica.

### **Dialogando com o espaço cênico redondo**

Bachelard, ao refletir sobre a forma do ser, entende que a vida habita na forma, logo compreendemos que a circularidade, forma geratriz do *Cacuri*, faz dele “animado” enquanto ser, portanto potente enquanto armadilha, potente visual, cênica e culturalmente, concentrando assim potência em sua forma. 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 de seu 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.

Desta forma, 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. Já 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.

Nesta perspectiva, afirma Jacquot (1961) que as novas formas de encenar não cabem mais numa cena sustentada pela ilusão dramática como acontecera com a cena à italiana. Isso leva a compreendermos que novas

formas de pensar o espaço da cena são necessárias para a sustentação da arte dramática nos tempos atuais.

Em sua abordagem sobre o edifício teatral, Jouvet 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 concentricamente, imanizados pela ação" (Jouvet, 1964: p.20-1).

Embebido de metáfora Souriau revela que no espaço cênico de princípio esférico "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" (Souriau, 1964: p. 35). Compreendemos, assim, que espacialidades cênicas incorporadas com espírito esférico quebram a hierarquia e o privilégio de lugares na plateia, com isso possibilitam maior democratização de visualização do espetáculo.

Nessa perspectiva o desdobramento deste ensaio que revela o Teatro *Cacuri*, como construção cênica plural de espírito esférico tem a possibilidade de agregar os valores atribuídos por Souriau, revelando um "mundo circumpresente que contribui para o envolvimento de todos no ato teatral" (p. 38). Contrarregar, cenografar, iluminar, dançar, cantar, atuar, e 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 a configuração espacial circular.

Lima e Cardoso (2010) enfatizam que a ausência de barreiras como bastidores, coxias, traneis, 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 Teatro *Cacuri*.

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, o espetáculo, automaticamente, nos transportaria para a sociedade ideal, onde todos os indivíduos pudessem ter igual acesso às benesses proporcionadas pela espetacularização social.

### **Associações da forma de currais de pesca com palcos cênicos**

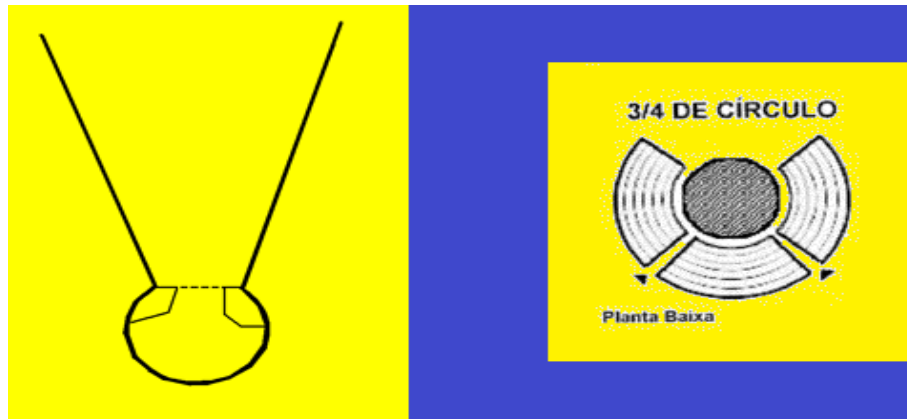
Compreendemos que os currais de pesca assentados em seu ambiente natural e visualizados em planta baixa formam desenhos que possuem semelhança com espacialidades cênicas tradicionais como o teatro de arena, se vistas também do mesmo ângulo. A associação entre a forma destes dois elementos é o dispositivo desencadeador para a imaginação do Teatro *Cacuri* que apresentamos em seguida, como desdobramento deste estudo. O ato de associar coisas, entende Ostrower, “compõem a essência de nosso mundo imaginativo [...] as associações estabelecem determinadas combinações, interligando ideias e sentimentos” (Ostrower, 2009: p. 20).

Nesta perspectiva, entendemos que a similaridade identificada entre a forma dos currais e as formas demandadas pelo 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, no lugar de acomodação da plateia e da equipe técnica. Assim, a ideia trilhada neste estudo encontra sustentação na lembrança ao entendimento de Nero, a “cenografia como uma dramaturgia do espaço” (Nero, 2009: p. 102). 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 amazônico.

Para melhor compreensão da associação entre a forma dos elementos em diálogo, apresentamos em seguida plantas baixas estilizadas de dois 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.

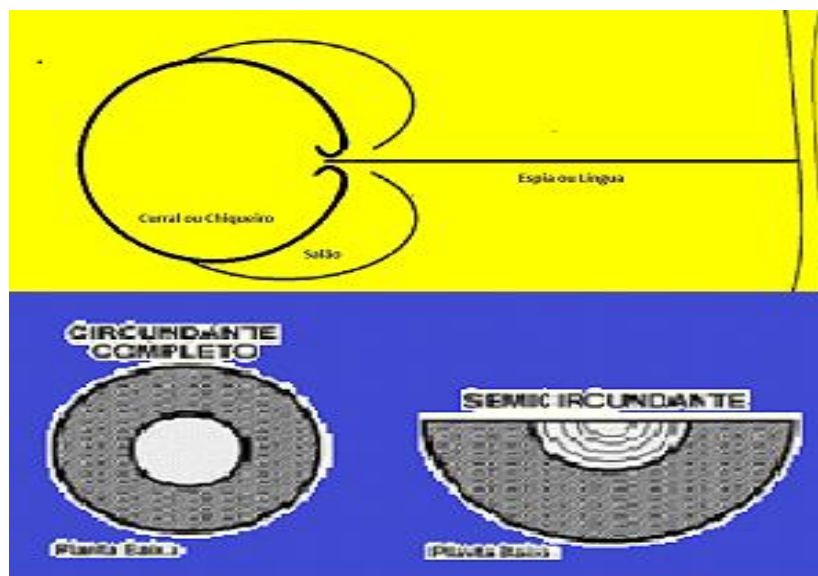


Na Figura 2 apresentamos a planta baixa de um Curral de Enfia e a planta baixa de um palco arena semicircular. A área circular presente na imagem do quadro esquerdo, correspondente ao chiqueiro do Curral de Enfia, que se assemelha a forma do palco arena  $\frac{3}{4}$  de círculo, como se pode constatar ao observar o quadro da direita. Nesta perspectiva, Ostrower entende que o ato de associar coisas revela mais do que coincidência, revela coerência (Ostrower, 2009).



**Figura 2:** 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.

Já a Figura 3 traz uma planta baixa estilizada de um *Cacuri Estuarino*, elaborado a partir do esboço de autoria do mestre Aristeu e a imagem de um palco arena circundante. O desenho arquitetural do curral revela um elemento a mais na composição do *Cacuri*, um espaço tipo antessala e sua forma geratriz que aqui é associada ao palco arena circundante. O desenho inspirado no riscado elaborado pelo mestre Aristeu ao revelar a existência de um espaço novo, possibilita ampliar o entendimento sobre a dinâmica do curral que e requer a incorporação deste novo espaço ao objeto cênico final.



**Figura 3:** 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.

Para Pavis, transposto para a cena, qualquer elemento vivo ou animado do espetáculo é submetido a um determinado feitiço, é retrabalhado, cultivado, inserido num conjunto significativo. 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. 6). Como a representação teatral carrega consigo referências espaciais e temporais, a transferência do *Cacuri* para a cena, observado pela ótica de Pavis, evidencia a mistura de pesca tradicional e teatro.

### **Teatro *Cacuri*, um curral na cena contemporânea**

O Teatro *Cacuri* consiste em uma construção articulável, desmontável/montável que reproduz a forma geratriz e a estética do *Cacuri* estuarino. Ele procura mostrar em sua aparência a estética dos artefatos elaborados com tecnologia rudimentar pelo amazônida. É criado a partir do

desenho do *Cacuri* confeccionado pelo mestre Aristeu no rio da Prata, no município de Abaetetuba, no Estado do Pará, na Amazônia brasileira. 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 compreende que o servilismo do palco e seus artifícios não refinados forçam-nos a ficar concentrados na verdade das emoções e das ações dos personagens (Copeau, 1913).

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 dos espetáculos”, como um brinquedo de montar e desmontar. A esse respeito Pavis entende que “o teatro é uma máquina de representar, mais próxima dos brinquedos de construção para crianças” (Pavis, 2008: p. 105), nessa ótica, revelando-se ainda possuir caráter lúdico, característica inerente à arte.

Cenografia-Arquitetura é o conceito que define o Teatro *Cacuri*. Esta definição foi pensada a partir do conceito de Arquitetura-Cenografia 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 cena, plateia e equipe técnica.

Entendemos que a opção pelas formas articuláveis da *espia* do *Cacuri* poderão ser utilizadas como expositor, como um suporte para se fixar o material informativo do espetáculo tipo banners, cartazes contendo informações sobre a cultura de origem do *Cacuri* e imagens de possíveis patrocinadores e, em conjunto com o espaço, ser também utilizada como componente do foyer do teatro. Para que possa atender as necessidades dos espetáculos e enriquecer a encenação, as partes da *espia* (paredão) do Teatro *Cacuri*, que formam figuras retangulares e planas articuláveis em sentido horizontal, possibilitam ainda aos bailarinos e atores contracenar com formas reais. Nestes termos, a constatação de Appia revela que a

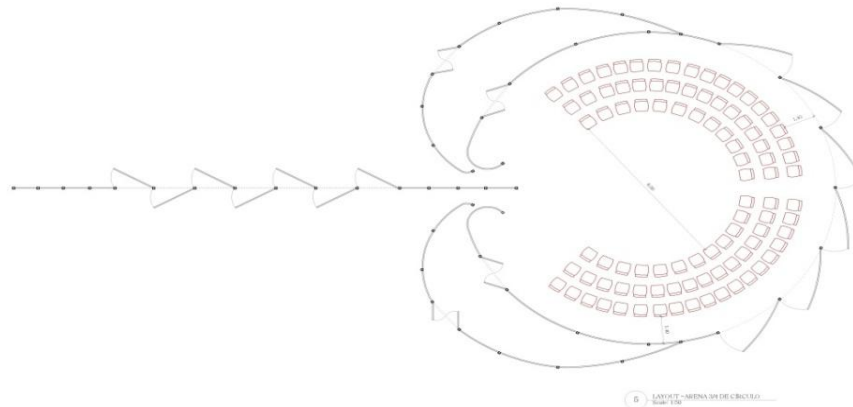
“cenografia deve ser um sistema de formas e volumes reais, que imponham incessantemente ao corpo do ator a necessidade de achar soluções práticas expressivas” (Appia *apud* Roubine, 1998).

Para maior compreensão da proposta cenográfica-arquitetônica, apresentamos em seguida imagens capazes de ilustrar melhor o *Teatro Cacuri*.



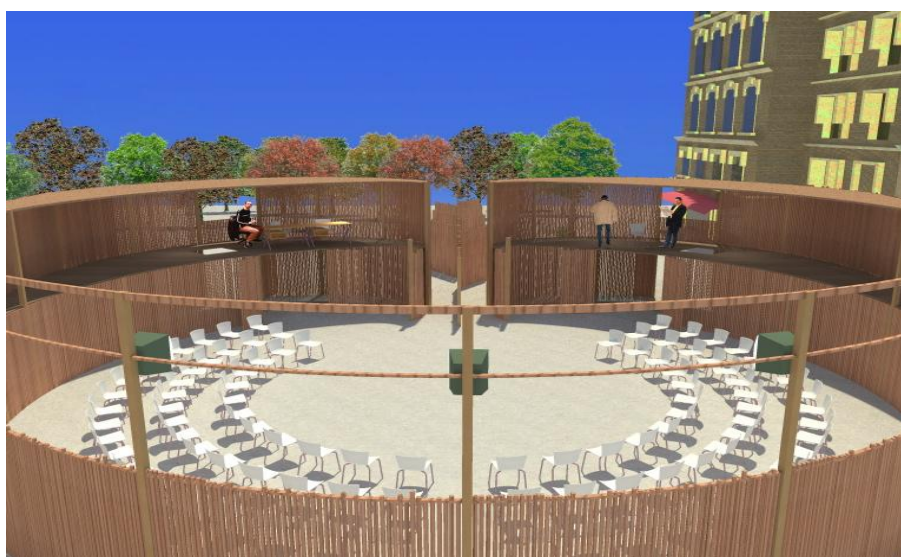
**Figura 4:** Teatro *Cacuri* com espias articuláveis abertas e fechadas. Vista externa. Executado pelo arquiteto Junyo Kostas em meio digital.

Voltada para a área externa e demonstrada na Figura 4, propomos uma abertura tipo balcão no segundo piso do mezanino, formado a partir da aba ou antessala do *Cacuri*, por onde a equipe técnica pode posicionar refletores para as cenas externas e para a realização de cenas no próprio balcão. O salão terá as paredes também articuláveis para entrada e saída do público e do elenco antes ou no decorrer do espetáculo como demonstrado na Figura 5. Os *moirões* (esteios ou pilares) e traves (tipo viga), identificáveis na Figura 6 são pensados para serem utilizados como suportes para sustentar refletores, equipamentos de som e elementos cênicos como tecidos utilizados no balé aéreo, balouços e outros objetos de cena.



**Figura 5:** Teatro *Cacuri*, layout da disposição palco/plateia arena  $\frac{3}{4}$  de círculo. Executado pelo arquiteto Junyo Kostas em meio digital.

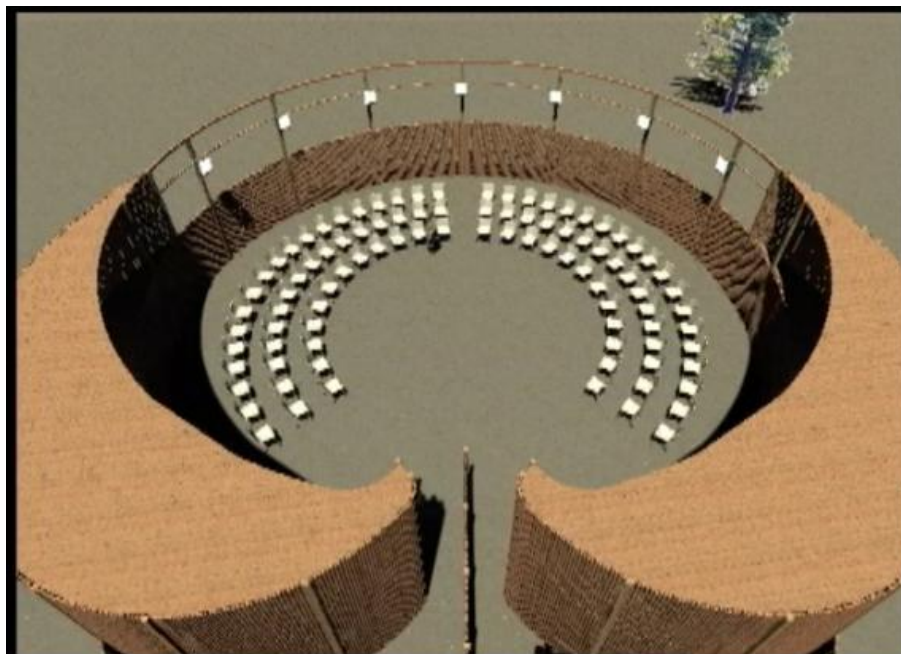
Propomos que os mezaninos tenham dois pisos cobertos e estes sejam direcionadas para o centro da câmara do curral. A parte superior de um dos dois mezaninos deverá abrigar a equipe técnica que manipulará o instrumental do espetáculo à vista do público como luz, projeção, sonoplastia, entre outros. Garantindo assim a presença em cena das três importantes categorias para a realização do espetáculo: atores/bailarinos/músicos, público e técnicos da cena. Nessa perspectiva, Bablet explica 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 (Bablet, 1961).



**Figura 6:** Teatro *Cacuri*, vista da área de ação cênica reproduzindo a relação palco plateia arena  $\frac{3}{4}$  de círculo. Executado pelo arquiteto Junyo Kostas em meio digital.

No piso superior do mezanino, identificável nas Figuras 4 e 6, tem o espaço reservado à fixação de tela para projeção e rotunda para os efeitos de surpresa, de ocultação/aparecimento. Poderá também ser utilizado como espaço para realização de cenas, para abrigar músicos quando incorporados ou não à sonoplastia do espetáculo e teatro de sombras. No piso do mezanino tem 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).

O piso inferior do mezanino, identificável na Figura 6, tem a função de coxia (bastidores) e deverá abrigar os atores/bailarinos/músicos e elementos cênicos que aguardam para entrar em cena, além de suprir outras necessidades. A acomodação do público deverá atender as exigências do espetáculo. Na sua composição é indispensável o uso de cadeiras leves já posicionadas ou não, e se possíveis giratórias, reproduzindo a relação de palco/plateia almejada pela encenação. Neste sentido, compreendemos que o Teatro *Cacuri* será bem aproveitado pelo encenador/diretor do espetáculo quando este utilizar as modalidades de relação palco/plateia possibilitadas pelos palcos de arena.



**Figura 7:** Teatro *Cacuri*, vista da área de ação cênica, organizada na relação palco/plateia  $\frac{3}{4}$  de círculo. Executado pelo arquiteto Junyo Kostas em meio digital.

Para Jacquot (1961) 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. Assim, por se tratar de uma proposta de Cenografia e Arquitetura ao mesmo tempo o Teatro *Cacuri* é uma proposta de 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, praia, encosta de morro ou mesmo no pátio de um prédio público. Ele é pensado para se integrar à paisagem urbana ou rural, seja por unidade ou por contraste.

O desdobramento deste estudo está propondo uma construção cenográfica plural para abrigar encenações, caracteriza-se como uma maneira de "adaptação da forma", como uma descoberta de novas formas de composição e utilização defendida por Williams em sua reflexão sobre cultura emergente (Williams, 1979: p. 129).

### **Reflexões conclusivas**

Compreendemos 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 construção plural disponível a experimentações cênicas. 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", e como tal 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 de que o espaço cênico ao ser pensado deve se relacionar com a encenação (Lecat, 2010), e a compreensão reveladora de Bablet que "é a representação que dá ao lugar seu caráter teatral" (Bablet, 1961).

O *Cacuri* ao acolher a cena em diversas formas de representação espetacular 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). Assim, 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.



**Referências bibliográficas**

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

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. Trad. Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. Rio de Janeiro: Livraria Eldorado, s/d.

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

Mec / BRASIL. *Oficina de Arquitetura Cênica*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1993.

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

CARASSO, Nathalie Toulouse. La Scène centrale: un modèle utopique?. *Agôn, Revue des arts de la scène, Dossiers*, n.3, 2011. Disponível em: <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1356>. Acesso em: dez/2012.

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

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

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

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

LECAT, Jean-Guy. *Um Espetáculo, Uma Plateia, Um Único Espaço*. 2010. Disponível em: <http://mostraescolasoistat.files.wordpress.com/2010/06/jean-guy.pdf>. Acesso em: abr/2012.

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

NERO, Cyro Del. *Máquina para os Deuses: Anotações de um Cenógrafo e o Discurso da Cenografia*. São Paulo: Editora SENAC, 2009.

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.

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

PAVIS, Patrice. *O Teatro no Cruzamento de Culturas*. Trad. Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008.

\_\_\_\_\_. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PECORARI, Claudionor. Peixe no Curreal: A Pesca Tradicional de Cerco-Fixo adequada aos Ambientes Sujeitos a Marés. 2010. Disponível em: <http://cidadeilustre.blogspot.com>. Acesso em: out/2010.

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

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

SURGERS, Anne. La Scène Éliséthaine (fin XVI siècle - 1642): Une Allégorie du Monde. *Scénographies du Théâtre Occidental*. Paris: Armand Colin, 2007.

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

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

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

### **Depoimentos Orais**

Entrevista com seu Aristeu Machado Figueiró, 70 anos, realizada no Furo dos Carecas, Rio da Prata, Abaetetuba-Pará, no dia 26/04/2011.

Entrevista com seu Orlando Machado Figueiró, 64 anos, realizada no Rio da Prata, Abaetetuba-Pará, no dia 13/07/2011.