

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA  
CENTRO DE ARTES E LETRAS - CAL  
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS  
CURSO DE LICENCIATURA EM TEATRO

Filipe Luan de Sousa Cardoso

**MARAMBA:**  
UM MANIFESTO PELA EXISTÊNCIA AMAZÔNIDA

Santa Maria, RS  
2023

**Filipe Luan de Sousa Cardoso**

**MARAMBA:**  
UM MANIFESTO PELA EXISTÊNCIA AMAZÔNIDA

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Santa Maria, como requisito para obtenção do Título de **Licenciado em Teatro.**

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Marcia Berselli

Santa Maria, RS  
2023

**Filipe Luan de Sousa Cardoso**

**MARAMBA:  
UM MANIFESTO PELA EXISTÊNCIA AMAZÔNIDA**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Santa Maria, como requisito para obtenção do Título de **Licenciado em Teatro**.

**Aprovado em 09 de fevereiro de 2023:**

---

**Marcia Berselli , Dr<sup>a</sup> (UFSM)  
(Presidente orientadora)**

---

**Fabiana Siqueira Fontana, Dr<sup>a</sup> (UFSM)**

---

**Thiago Guimarães Azevedo, Dr (UEPA)**

Santa Maria, RS  
2023

## AGRADECIMENTOS

À toda minha ancestralidade. À minha mãe Regina, minhas avós Lucila e Lourdes e às minhas irmãs Regiane e Cíntia. Agradeço a todas as pessoas que participaram desse percurso e tornaram Maramba possível, cito aqui Laédio Martins, Renata Corrêa, Daniela Cunha, Diordinis Baierle, Sidnei Júnior, Zezé Vivian, Polyana, Eduarda Magalhães, Júlia Ávila, Jô Lima, Sub, Tereza Tattoo, Semente de Plástico, Marcelo Rígel, Flavia Grutzmacher, Douglas Leopold, Thayuã Rodrigues e a parceria diária de Victor Rocha. Agradeço ao meu amigo e irmão Emerson Duarte, que mesmo distante se fez presente. Agradeço às professoras e professores Inajá Neckel, Miriam Benigna, Raquel Guerra, Zé Renato, Cândice Lorenzoni e Camila Borges. Agradeço à banca consultiva e avaliativa Fabiana Fontana, por todos os ensinamentos sobre as histórias dos teatros, e também pelas preciosas colocações nesta pesquisa. Agradeço ao Odailso Berté, pela parceria e sensibilidade neste trajeto, ao provocar meu Corpo-Queer para que se ativasse em cena. Também agradeço ao Thiago Azevedo pelos apontamentos que certamente me provocaram reflexões e novas possibilidades. Agradeço à minha orientadora e parceira acadêmica, Marcia Berselli, por toda escuta, apoio, paciência, e disponibilidade em fazer parte dessa teia simbólica. Por fim, agradeço ao meu *eu criança* que nunca desistiu de fazer teatro.

## RESUMO

### **MARAMBA:** um manifesto pela existência amazônida

Autor: Filipe Luan de Sousa Cardoso

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Marcia Berselli

Esta monografia irá apresentar o percurso artístico, criativo e científico do *Manifesto Maramba*, que teve como eixo investigativo primeiro o movimento cultural do Carimbó, originário do Estado do Pará. O processo ocorreu mediante ações criativas e artísticas guiadas pela Abordagem Somático-Performativa, procedimento que conduz o pesquisador à escrita e desenvolvimento da prática como pesquisa. Dessa forma, este trabalho expõe fissuras para reflexões sobre diversos modos existentes de operar nas Artes da Cena. Na presente pesquisa, enfatiza-se a importância da experiência, sendo assim, são constantes as retomadas de lembranças do pesquisador, que dão tom à proposta de trabalho. Na investigação são apresentadas as noções de *Tremes de lembranças*, que possibilitam o aflorar de reflexões das relações construídas pelo carimbó, ação que impulsiona o ato de escrita, e *Tremes criativos*, que movimentam a construção metodológica da obra artística, que estimula ideias de movimentos corporais, espaciais, visuais e sonoros. Busca-se apresentar maneiras de mover e criar no campo das Artes Cênicas, compreendendo o soma como base fundamental na proposta de criação que se efetiva pela própria vivência de um corpo-amazônida.

Palavras-chave: Processo de criação. Somático-Performativa. Carimbó. Treme de lembrança. Treme criativo

## RESUMEN

### MARAMBA: un manifiesto por la existencia amazónica

Esta monografía presentará el camino artístico, creativo y científico del Manifiesto Maramba, que tuvo como primer eje investigativo el movimiento cultural de Carimbó, originario del Estado de Pará. El proceso se dio a través de acciones creativas y artísticas guiadas por el Enfoque Somático-Performativo, procedimiento que lleva al investigador a escribir y desarrollar la práctica como investigación. De esta forma, este trabajo expone grietas para reflexiones sobre varios modos de operar existentes en las Artes Escénicas. En esta investigación se enfatiza la importancia de la experiencia, por lo tanto, los recuerdos del investigador son constantes, los cuales dan tono a la propuesta de trabajo. La investigación presenta las nociones de temblores de memoria, que permiten el surgimiento de reflexiones sobre las relaciones construidas por carimbó, acción que impulsa el acto de escribir, y temblores creativos, que mueven la construcción metodológica del trabajo artístico, que estimula ideas de movimientos corporales, espaciales, visuales y sonoros. El objetivo es presentar formas de moverse y crear en el campo de las Artes Escénicas, entendiendo el soma como base fundamental en la propuesta de creación que se hace efectiva a través de la experiencia misma de un cuerpo-amazónico.

Palabras clave: Proceso de creación. Somático-Performativo. Estampilla. Tiembla en el recuerdo. Batidos creativos.

## **Sumário**

<b>Apresentação</b>	<b>8</b>
<b>TREME</b>	<b>26</b>
<b>Manifestos</b>	<b>30</b>
Manifesto Dodó	33
Manifesto Adeus ao corpo	44
Manifesto Quanto você tem?	53
Manifesto Do-eu criança	55
Manifesto Influxo	59
Manifesto Tecnoterra	62
<b>Referências</b>	<b>72</b>

## **Apresentação**

Esta pesquisa buscou o desenvolvimento de uma *Cri(a)ção* artística inspirada em manifestações culturais e vivências baseadas na cidade de Belém do Pará, é assim que nasce *Maramba*. Este percurso de pesquisa em artes apresentará um levantamento da minha própria vivência, um recorte específico de como surge minha relação com as artes, assim como questões sócio-educacionais e culturais vividas em Belém. Destaco nesses escritos a ênfase nas relações estabelecidas com o teatro, a dança e, mais tarde, o design.

Assim, este trabalho envolve aspectos empíricos que reconheço como relevantes para a compreensão do que desenvolvo hoje enquanto linguagem artística. Tais informações se tornam essenciais dado os procedimentos escolhidos para efetivar essa pesquisa, além de ampliar o entendimento do referido processo artístico de quem acessar estes escritos.

A temática desta pesquisa de monografia se concentra em uma *Cri(a)ção inspirada no movimento cultural do carimbó*, assim, percorri investigações em torno de manifestações como o carimbó, importante elemento no processo investigativo deste trabalho. Bem como, busquei entender sobre o imaginário amazônico, sendo necessário para a construção da poética dos manifestos que partilhei no espetáculo *Maramba* e que serão observados na sequência desse texto. Adentrei em manifestações culturais como o Círio de Nazaré, Festa da Chiquita e outros festejos, comidas e bebidas de Belém que apareceram durante esse processo de pesquisa.

Escolho esta temática, pois compreendo a importância dos movimentos culturais que me trouxeram até aqui, no curso de Licenciatura em Teatro e neste trabalho final de graduação. Dessa maneira, durante o desenvolvimento da pesquisa, busquei evidenciar meu percurso com as artes e entendê-las de um modo mais amplo. O tema de pesquisa é acolhido justamente por reconhecer a significância da *cultura amazônica* em meu percurso com as artes do movimento, e não somente pelos movimentos corporais que são possibilitados pela dança do carimbó, aspecto que em um primeiro momento me pareceu mais evidente, mas também de entendê-lo por outras perspectivas em contexto artísticos, culturais, educacionais, criativos e afetivos, ou seja, de identidade amazônica.

Nesse sentido, entendo que todas as movimentações que surgiram ao longo desse trajeto foram afetadas por momentos específicos de relações vivenciadas com essas



manifestações culturais, ou mesmo, de vivências no bairro da Marambaia<sup>1</sup>, ou em outro lugar da cidade, que foram ativadas durante o próprio movimento da pesquisa.

Destaco que o rumo da pesquisa foi mediado pela Abordagem Somático-Performativa, conceito desenvolvido pela pesquisadora brasileira Ciane Fernandes (2018) que aponta que:

A Abordagem Somático-Performativa é uma metodologia de Prática como Pesquisa, mais especificamente de Prática Artística como Pesquisa, que associa performatividade e a somática em processos integrados de ensino e pesquisa em criação em artes cênicas, mas que pode ser aplicado a qualquer campo de conhecimento. (FERNANDES, 2018, p.133).

Nesse sentido, a pesquisa é impulsionada pela “permeabilidade entre fronteiras, diluindo as diferenças entre preparo e realização, atividade prática e reflexão acadêmica, performer e espectador, produção e espetáculo, performance e registro, cena e escrita, movimento e palavras” (FERNANDES, 2018, p. 135).

Assim, no influxo da vida, junto ao recorte de pesquisa, apresento-me a você, leitora e leitor deste texto, enfatizando que todas as instâncias da vida (aqui foram partilhadas as que considerei coerentes com a monografia) se cruzaram nessa jornada. Para começarmos, te convido a fechar os olhos pelo tempo que achar necessário, com a pequena tarefa de se autodescrever<sup>2</sup> em voz alta. Após, te convido a retornar a leitura de onde tu vais parar.

*Agora, que de alguma maneira fomos apresentados, realizarei uma breve auto descrição a fim de apresentar como me percebo fisicamente no mundo, já que, no decorrer dos escritos me apresentarei de maneiras outras.*

Sou um corpo amazônida, magro, de estatura mediana, rosto e nariz arredondado, cabelos com cachos passando os ombros, barba rala, olhos graúdos, lábios medianos sendo a parte inferior maior que a superior e uso aparelho ortodôntico, também possui uma pinta abaixo da boca no lado esquerdo em tonalidade marrom. Nasci em Belém do Pará, "cidade das mangueiras" como é conhecida por suas moradoras e moradores, situada no Norte do

---

<sup>1</sup> Vocês conhecerão o bairro no decorrer deste texto. Do tupi-guarani Marambaia significa Rio-Mar.

<sup>2</sup> É uma modalidade de texto que oferece informações sobre a aparência exterior de alguém ou algo. No caso dessa pesquisa, a autodescrição se efetiva também por informações detalhadas sobre a vida do pesquisador.

país, terra do Círio de Nazaré, do tacacá, do jambu, do cupuaçu, de ritmos dançantes como o tecnobrega; é também a terra do açai, do Ver-o-Peso e do carimbó.

Agora que você começou a me conhecer, aproveito para apresentar o carimbó, que faz parte das minhas vivências e que neste percurso de investigação foi importante válvula de impulso criativo e artístico. O carimbó é uma manifestação cultural de cunho folclórico e popular que envolve linguagens artísticas como a dança, música e ritmos próprios, originária do Estado do Pará. (CASCUDO, 1980 apud JESUS E FERREIRA, 2019, p. 02). Apresento o carimbó e destaco que, assim como ele, outras manifestações culturais foram mobilizadoras para a efetivação desse trabalho, o Círio de Nazaré<sup>3</sup>, por exemplo, foi uma importante expressão de identidade regional amazônica que compôs a *Cri(a)ção*.

Assim, exponho que essa pesquisa *Cri(a)ção* se constituiu pelo desejo de mobilizar uma obra artística que se edifica pela própria prática vivenciada nos/pelos movimentos culturais próprios de Belém do Pará. Situo que, em um primeiro foco, adentrei no carimbó como único eixo inspirador para a *Cri(a)ção*, mas, destaco que a pesquisa somático-performativa se dá pela *interação e integração*, ou seja, aberta aos atravessamentos que surgiram ao longo desse trajeto. Nesse sentido, busquei dar ênfase no que me constrói enquanto corpo vivente, pesquisador-artista-professor que se atenta a perceber o meio em que está inserido, logo, afetações que partem de diferentes e semelhantes lugares construíram este caminhar.

Durante os anos de graduação em Licenciatura em Teatro na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), desenvolvi pesquisas experimentais importantes para o amadurecimento do que acredito e desejo enquanto estética em minhas criações. Assim, cito as disciplinas de Encenação III e IV<sup>4</sup> que foram matérias que me permitiram expressar meus desejos e identidades enquanto criador e criatura que se expressa artisticamente. Nesses processos de criação pude partilhar em cena um pouco das minhas raízes, do que constrói minha identidade.

Em ambos processos citados acima utilizei a dança do carimbó como recurso de preparação corporal dos atores e atrizes, além de tê-la como referência estética para a

---

<sup>3</sup> Uma das maiores festas religiosas do mundo, ocorre sempre no segundo domingo de outubro na cidade de Belém/PA.

<sup>4</sup> Disciplinas ofertadas no 3º e 4º semestres do curso de Lic. em Teatro da UFSM, obrigatórias para formação de licenciado em teatro pela referida universidade.

construção dos elementos de cena. Nos trabalhos, intitulados *Enlouquecida*<sup>5</sup> e *Corpos Cruéis*<sup>6</sup> usei saias em cena, em referência à indumentária que compõe o movimento cultural do carimbó, além de utilizar a dança do carimbó como recurso prático para o trabalho de ampliação de braços e alongamento do tórax do elenco.



Enlouquecida. Em cena, da esquerda para direita: Diordinis Bairle, Pâmela Wiersbitzki, Mateus Bernardes, Julia Ávila, Flavia Grützmacher e Shaiane Machado. Foto de Gabriele Borges. Ano: 2018.

#pratodesverem: Imagem composta por um elenco de 6 atores e atrizes. Divididos em duplas estão posicionados frente a frente em formato de triângulo inverso. A primeira dupla encontra-se no topo do triângulo com os braços abertos, e as outras duas nas extremidades, a do lado direito encontra-se em posição de cócoras e no lado esquerdo temos uma dupla com braços direito levantados e o esquerdo para baixo. O elenco está de saia preta transparente e cordas envolvidas na parte superior. O cenário é preenchido por diversos espelhos espalhados ao fundo do elenco. O piso é de madeira e ao fundo também tem uma parede

<sup>5</sup> Encenação III inspirada na obra Carta de um louco (1885) de Guy de Maupassant. Contou com orientação do prof Laédio Martins e a seguinte ficha técnica: Direção e cenário: Filipe Cardoso; Iluminação: Vitor Nuñez; Figurino e cabelo: Maurício Sinski; Maquiagem: Júlia Victória Guedes; Fotografia e cartaz: Gabriele Borges e Camila Nuñez; Sonoplastia: Semente de Plástico; Colaboração: Victor Hugo Rocha e Pedro Figueiredo.

<sup>6</sup> Encenação IV inspirada na obra Desolador - Antonin Artaud em decomposição (2018) de Gabriela Mellão. Contou com orientação da profa Camila Borges e a seguinte ficha técnica: Elenco: Caroline Jahnke, Vitor Nuñez e Zezé De Lacin; Cenário: Camila Nuñez; Iluminação: Renata Corrêa; Figurino: Karina Maia Dick; Cabelo e maquiagem: Maurício Sinski; Colaboração: Victor Hugo Rocha; Direção, sonoplastia e cartaz: Filipe Cardoso.

formada por madeira e vidro. O espaço é tomado por uma iluminação predominantemente azul e ao fundo um refletor que produz um feixe de luz amarela.



Corpus Cruéis. Em cena Zezé De Lacin. Foto de Mateus Pastorini. Ano: 2018.

#pratodesverem: Imagem com fundo branco que possui reflexo de luzes nas cores vermelho e azul. No piso de madeira brilhante temos uma atriz de vestido vermelho onde a parte de baixo possui cortes verticais que possibilitam movimento. De braços abertos segurando dois cortes do vestido em movimento para girar, temos a atriz. A sua frente parte do cenário que se refere a linhas pretas espalhadas pelo chão.

Além dos experimentos nas disciplinas mencionadas, desenvolvi também trabalhos independentes no campo da performance e fotoperformance<sup>7</sup> e trabalhos performativos em

---

<sup>7</sup> Fotoperformance é uma linguagem artística híbrida na qual a performance é concebida exclusivamente para ser apresentada em fotografia.

ambiente virtual com o Grupo de Estudos e Práticas Performativas “As Performativas”<sup>8</sup>. Nesse percurso, de 2018 até o momento (2023), busquei caminhar por diversas linguagens, em todos os trabalhos tive a colaboração de outras e outros artistas, principalmente das artes visuais, da música e do design. A relação com essas áreas e pessoas foi fundamental para que eu conseguisse construir os projetos que propus com pessoas interessadas em linguagens distintas.

Após o primeiro ano longe de minha terra natal, em solos sulistas, reverberou em mim a consciência de minhas origens de uma forma que, até então, eu não havia me percebido. É nesse atravessar geográfico, de Norte ao Sul do país, no convívio com o chimarrão, com o “Bah, gurial!”, o “Capaz!” (que eu adoro), com a frieza de uma temperatura incomum ao meu corpo, no acolhimento de grandes amigos e amigas que fiz, artistas que conheci, da saudade de minha terra, de minha casa, de minha mãe, de minhas comidas, danças, sobretudo, de minha cultura, e dos avisos que meu corpo seria estava estrangeiro, que ocorre o alarde do meu *corpo amazônida*.<sup>9</sup>

Ao concluir o primeiro ano de curso, no final de 2018, retornei para casa, com o desejo latente de provocar intervenções artísticas no meu bairro. É aí que surge a performance *Sangue Cabano*, que carrega referências históricas que, por meio de símbolos e memórias, firmaram-se no espaço em que propus a intervenção. Um signo presente no bairro da Marambaia, que fez parte da minha infância, é o Monumento da Cabanagem, construído no ano de 1985 no Complexo do Entroncamento, projetado pelo arquiteto Oscar Niemeyer, em referência a Revolta dos Cabanos<sup>10</sup>.

As razões que motivaram a revolução dos cabanos foram praticamente as mesmas que deram origem a tantas outras revoltas sociais ocorridas em diferentes províncias: fome, miséria, escravidão e latifúndio. (SILVA, p.137, 1992)

Silva (1992) nos apresenta que as camadas populares do Grão-Pará eram compostas principalmente por pessoas negras e povos indígenas destribalizados que estavam dispersos pela região amazônica, na mais completa marginalização.

---

<sup>8</sup> Grupo de estudos independente formado por egressos e egressas do curso de Lic. em Teatro da UFSM. Instagram @asperformativas.

<sup>9</sup> Neste caso, refere-se a quem nasce na Amazônia.

<sup>10</sup> Cabanagem, Cabanada ou Guerra dos Cabanos foi uma revolta ocorrida entre 1835 a 1840 na antiga província do Grão-Pará (atualmente Pará, Amazonas, Amapá, Roraima e Rondônia). Esse movimento teve como causa a extrema pobreza pela qual a região passava e o abandono político após a Independência do Brasil.

Nesse sentido, o monumento é apresentado ao povo paraense como resgate de uma memória heróica, que precisa ser percebida por aqueles que têm suas raízes firmadas nos solos de Belém.



Memorial da Cabanagem, obra do arquiteto Oscar Niemeyer, é reinaugurado, em Belém. Foto: Agência Pará. Ano: 2019/Dezembro.

#pratodesverem: Perspectiva lateral do monumento da Cabanagem. A imagem apresenta o monumento que é dividido em duas partes, a primeira, da esquerda para a direita, é composta por uma rampa com rupturas, e o segundo, é uma caixa em formato de pentágono. No fundo há luzes da cidade e a frente aparece o verde do gramado.

A casa em que eu vivera se localiza nas proximidades da feira do Entroncamento, próximo ao monumento, local que frequento desde os tempos de criança. Seja para ir comprar um maço de cheiro-verde, correr pela noite nas brincadeiras de menino ou para ensaiar quadrilha e carimbó nos tempos de festa junina. Lugar de cores, sons, sabores, personagens, e muita história, memória.

O Monumento, localizado no Complexo Viário do Entroncamento, foi projetado pelo arquiteto Oscar Niemeyer no dia 7 de janeiro de 1985, em comemoração aos 150 anos do Movimento (1835-1840). Com 15 metros de altura por 20 metros de comprimento, todo em concreto, o monumento simboliza a luta dos cabanos, que protagonizaram um dos movimentos populares mais importantes do Brasil no século XIX. (Agência Pará, 2019)



Na performance *Sangue Cabano*, percorro de minha casa até o Monumento da Cabanagem, banho-me com tinta vermelha e falo o seguinte texto: "Sangue de preto, de indígena, de viado e sapatão. Sangue Cabano".



Sangue Cabano. Foto: Victória Monteiro. Ano: 2019.

#pratodesverem: Imagem composta por fundo de concreto molhado por tinta vermelha, que em contato com o concreto adquire aparência branca. O performer é um homem de pele preta não retinta, está molhado, usa um cordão artesanal, tem barba, está de brinco em formato de argola na cor prateada e em sua cabeça há uma coroa feita de folha de palmeira. Segura com a mão esquerda uma folha inteira de palmeira seca. O corpo está em perspectiva lateral, com a cabeça direcionada para o lado esquerdo e com a mão direita segura um recipiente que utiliza para banhar-se com tinta vermelha.

O compartilhamento dos mencionados trabalhos artísticos retratam meus interesses em construir uma estética que é fundamentada pela história e cultura paraense. É dessa forma que busquei desenvolver ações artísticas e criativas para responder ao problema de pesquisa instaurado nesta monografia: *Como movimentar uma Cri(a)ção artística inspirada em movimentos culturais paraenses?*

Como já explanado anteriormente, tive como eixo de inspiração primeiro o carimbó,

no entanto, as fontes inspiradoras se ampliaram para além do carimbó, mas é desse lugar que surgem os impulsos investigativos primeiros dessa pesquisa. Assim, para tal desenvolvimento, resgatei vivências com a cultura do carimbó, com o círio de nazaré, com as festas juninas, comemorações à santos como São Cosme e Damião, festas de aparelhagem, ou mesmo, nas vivências cotidianas que tive no bairro da Marambaia.

Para efetivar a *Cri(a)ção*, busquei estabelecer e entender as etapas que seriam necessárias para o processo criativo. Assim, realizei levantamento bibliográfico, e como fonte primeira e fundamental, investiguei a Abordagem Somático-Performativa (FERNANDES, 2018), tal conceito favoreceu meu interesse e desejo pelo retorno a aspectos da cultura amazônica os quais, por sua vez, me levaram a desdobramentos teóricos a partir de João de Paes Loureiro (1995) e Cecília Salles (1998) que também tornou-se importante base teórica para entendimentos das possibilidades de desenvolver reflexões documentais em uma criação artística.

Outra importante etapa da pesquisa foi aquela relativa ao retorno a textos e criações autorais. Dessa maneira, investiguei textos autorais já existentes que foram criados a partir de minhas vivências. Os principais trabalhos recuperados e analisados foram propostas que também foram produzidas em audiovisual, como *Adeus ao corpo* (2021), *Influxo* (2021) e *Tecnoterra* (2021), esses trabalhos trouxeram perspectivas com a temática relacionada à proposta da *Cri(a)ção*. E, talvez mais importante, promoveram um contato com as referências que me moldam e me alimentam. Com aquilo que eu quero dizer e com o que já disse em outros momentos. Com o que meu corpo manifesta. E com o que já manifestou em outros tempos. Com meus manifestos.

Durante este processo percebi que esse trajeto já era parte da própria criação, o próprio *trajeto como tendência*:

O artista é atraído. O trabalho caminha para um maior discernimento daquilo que se quer elaborar. A tendência não apresenta já em si a solução concreta para o problema, mas indica o rumo. O processo é a explicação dessa tendência. A tendência mostra-se como um condutor maleável, ou seja, uma nebulosa que age como bússola. Esse movimento dialético entre rumo e vagueza é que gera trabalho e move o rumo criador. (SALLES, 1998, p.29)

Dessa forma, entendo que a tendência desse trajeto chamado de *Cri(a)ção* se inicia em



2021, materializada nos trabalhos citados, e que aqui tornaram-se Manifestos<sup>11</sup>. Mais adiante apresentarei como foram desenvolvidos os Manifestos até serem manifestados em cena. Escolho declará-los Manifestos por se tratar diretamente de uma ideia que abrange necessidades de coletivos. No decorrer deste percurso, manifesto: Quem tem pra comer? Quem tem pra vestir? Qual é o desenho do corpo brasileiro?

Os Manifestos apresentados em Maramba brotam de uma fome que faz o corpo tremer, e que provoca o perceber do próprio corpo, da voz, da mente, eu sou um corpo, sou meu próprio corpo. Corpo que sentiu necessidade de se manifestar e foi pelo Teatro que esse manifesto tornou-se possível. Um manifesto que buscou outros corpos na ânsia de um contágio, de corpos que sentem fome, reconhecem cheiros, tocam, cantam e dançam, corpos que manifestam suas expressões culturais e artísticas.

Foi nesse tremer de corpos que se manifestam e no abrir de rodas que realizei ensaios solos e em grupo com as performers convidadas para compor a *Cri(a)ção*. O processo de criação envolveu, ainda, experimentos com os músicos para a construção de uma trilha autoral e também ensaios com as responsáveis pelos registros em foto e vídeo do processo criativo, além de apresentar as ideias e a proposta visual do trabalho para as pessoas envolvidas como figurinista, cenógrafo, mascareiro, artista visual e iluminadora. Todo esse processo investigativo foi realizado nos meses de outubro, novembro e dezembro de 2022.

Nesse percurso, experimentamos, também, movimentos vindos da dança referente a cultura do carimbó, também partilhei com as pessoas envolvidas outras referências de manifestações culturais paraenses como o círio de nazaré e o tecnobrega, pois foram manifestações que compuseram as visualidades da *Cri(a)ção*, para então definirmos, dentro de nossas possibilidades, os recursos para a construção das máscaras, indumentárias e elementos de cena. Também realizei estudo de imagens, símbolos e fotografias paraenses para elaboração do cartaz e montagem do trabalho para partilha. Abaixo, os primeiros esboços em colagem de figuras impressas que impulsionaram o percurso imagético para a construção das visualidades da *Cri(a)ção*.

---

<sup>11</sup> Manifesto é um texto de cunho político, social, cultural e artístico que expressa um ponto de vista, é argumentativo e propositivo. Neste trabalho, ao nos apropriarmos da noção a expandimos somática e performativamente, assim, o manifesto não se restringe ao texto, sendo compreendido e ganhando corpo na própria cena.



Foto do autor. Imagens retiradas do Pinterest. Ano:2022.

#pratodesverem: Painel imagético do processo criativo. De cima para baixo, há recortes de chifres, rosto coberto com tecido transparente vermelho, roupas leves na cor azul e branco, e imagens de seres misteriosos. Todas as imagens estão recortadas e coladas em um papel pardo que se encontra em cima de um tecido preto.

Diversas memórias me atravessaram para o desenrolar dessa pesquisa. Afinal, para o desenvolver de qualquer pesquisa se precisa de intenções, e a minha qual seria? O que me motivou a fazer teatro e agora uma pesquisa de conclusão de curso na área?

Pensei principalmente nas relações que tive ao longo da vida com a teatralidade, e refleti sobre ter crescido no bairro da Marambaia, uma zona periférica localizada na entrada da cidade de Belém, cidade que nasci e me criei. Pensei nas movimentações primeiramente por um viés cultural, já que Belém é diversa em manifestações religiosas e pagãs, então, a teatralidade por meio de constantes festejos locais com uso de máscaras, de longas saias, de corpos se arrastando ao chão, pelo chão, de cantos, de gritos, ritos, choros, ritmos e danças sempre estiveram próximo a mim.

Então, apresento que iniciei minha relação com o teatro a partir desse contato

empírico de observador e brincante. Sempre que possível minha mãe me levava para assistir apresentações de boi-bumbá, para ver a Nossa Senhora de Nazaré passar pela Avenida Augusto Montenegro, de quadrilhas juninas, apresentações de carimbó e o próprio carnaval. Minha mãe, de nome Regina, é uma pessoa que dança, pessoa de festejo.

Em busca de compreender melhor o meu processo de vivência com o teatro optei em destacar algumas lembranças que tive com a área, desde um primeiro contato até minha chegada na academia, com intuito de evidenciar meus percursos e interesses pelas/nas artes. Seguindo este pensamento, compartilho no próximo parágrafo sobre meus primeiros fazeres teatrais, de forma prática e livre.

O espaço que encontrei para fazer teatro na minha terceira infância, por volta dos 7 aos 11 anos de idade, se deu nos tempos em que frequentei a Igreja do Evangelho Quadrangular, onde vivi variadas experiências com as artes, principalmente o teatro, a dança e o canto. A igreja se localizava na esquina de minha casa e propunha para a comunidade diversas atividades, comecei a frequentar, principalmente, os encontros infantis proporcionados pela EBD (Escola Bíblica Dominical - Infantil).

Logo depois ingressei no grupo de teatro da referida igreja, apresentei diversas peças com temáticas bíblicas, participei da montagem “Mendigo na porta dos fundos”, peça que retrata pessoas em situações de rua, fui pastor corrupto, representei Judas beijando e traindo Jesus, e também fui o próprio Jesus; assim como fiz parte de coreografias partilhadas sempre aos domingos pelo grupo de dança Ágape de Deus.

Em um mesmo tempo cronológico estava eu participando dos grupos de quadrilha junina e carimbó da Escola Estadual de Ensino Fundamental Almirante Tamandaré, onde estudei todo o ensino fundamental, e que também se localiza no bairro da Marambaia, por cerca de quatro quarteirões da minha casa. Pontuo aqui uma ação cultural da profa. Socorro Leão, na qual a mesma realizou um passeio escolar de visita ao Theatro da Paz<sup>12</sup>, no 5º ano, momento disparador de motivação para minha existência.

A partir daquele momento, ao visitar o teatro, me encantei com a dimensão e riqueza daquele espaço, queria fazer parte daquilo que estava descobrindo. Após a visita, a

---

<sup>12</sup> O Theatro da Paz foi fundado em 15 de fevereiro de 1878, durante o período áureo do Ciclo da Borracha, quando ocorreu um grande crescimento econômico na região amazônica. Localiza-se na cidade de Belém, no Estado do Pará. Atualmente, é o maior Teatro da Região Norte e um dos mais luxuosos do Brasil. Com cerca de 130 anos de história, é considerado um dos Teatros-Monumentos do País.

profa nos levou para conhecer a Praça da República<sup>13</sup>, e foi ali que soube que existia uma escola de arquitetura deslumbrante frente ao teatro. Os alunos e alunas usavam uniformes padronizados e passeavam livremente pela praça central da cidade, senti vontade de estudar naquela escola de nome Instituto de Educação Estadual do Pará<sup>14</sup>, vi também que a escola tinha uma banda que se apresentava nos desfiles escolares, junto ao grupo de dança e teatro, quando soube que era uma escola pública pensei comigo “ao terminar o ensino fundamental vou estudar nesse colégio”.

Com esses contatos e estímulos passei a fazer parte de um grupo de quadrilha junina da minha rua, nomeado de “Explosão da Marambaia”, em menção ao próprio bairro, tal interação foi também importante para minha vivência com ritmos desenvolvidos pela cultura paraense, já que além de passos fixos de quadrilha, também experimentamos outros ritmos locais.

As relações que criei com a igreja e as atividades no bairro se encerraram quando completei 15 anos e consigo acessar a instituição que um dia sonhei estudar. Devido ao tempo e as demandas de estudos aumentarem, já que ingressei no ensino médio em uma escola que precisava ir em dois turnos alguns dias da semana, precisei me afastar de algumas atividades que desenvolvia de forma mais livre.

Ao entrar para o Instituto de Educação Estadual do Pará, colégio público centenário, disposto na Praça da República, frente ao Theatro da Paz, e foi a partir dessa minha entrada no IEEP que consegui acessar viagens municipais, visitas em museus pelo centro histórico de Belém, passei a frequentar centros culturais como a Casa da Linguagem<sup>15</sup> e o Curro Velho<sup>16</sup>, acessei a biblioteca do Centro Cultural e Artístico Tancredo Neves<sup>17</sup>, tive contato

---

<sup>13</sup>A Praça da República começou a ser construída no século 18. Estátuas no local representam o nascimento do regime político no Brasil.

<sup>14</sup> O Instituto de Educação Estadual do Pará (IEEP) foi fundado em 1871 como a primeira escola normal na gestão do então governador Joaquim Machado Portela, presidente da província do Pará, e é um dos colégios mais antigos do Brasil. A conquista da profissionalização iniciada com a escola normal significou um importante avanço da instituição pública no estado do Pará.

<sup>15</sup> Com o propósito de promover o conhecimento e o interesse pela Leitura, a Casa abriga também a Biblioteca Francisco Paulo Mendes, com um acervo considerável de obras literárias, nacionais, estrangeiras e estudos de língua e literatura, o Cineclub Pedro Veriano e galeria.

<sup>16</sup> O NÚCLEO DE OFICINAS CURRO VELHO, voltado prioritariamente para um público de estudantes de escola pública, populações de baixa renda e comunidades tradicionais – quilombolas, indígenas, e ribeirinhas, alcança um atendimento médio de 12.500 pessoas/ano, dispondo de vários espaços, tais como: a Biblioteca “Carmen Souza”, a Praça da Beira, um teatro de arena e uma lojinha de produtos oriundos das oficinas.

<sup>17</sup> Criada há mais de 150 anos a BIBLIOTECA PÚBLICA ARTHUR VIANNA – BPAV preocupa-se em promover o acesso à informação e à difusão de bens culturais, na perspectiva da memória cultural do estado do Pará.

cotidiano com artistas independentes expondo pelo centro de Belém, acompanhei grupos de quadrilha profissional e também de carimbó na Praça Waldemar Henrique<sup>18</sup>.

Esses estímulos me geraram montagens teatrais no Sarau Cultural do IEEP, como as adaptações de Juiz de paz na roça, de Martins Pena, montada no 2º ano, e O velho da horta, de Gil Vicente, montada no último ano do ensino médio, ambas partilhadas no anfiteatro Memorial dos Povos Indígenas<sup>19</sup>, e foram roteirizadas, dirigidas e atuadas por mim e meu amigo Emerson Duarte, que hoje é artista visual.



Livre adaptação de *O velho da horta*. Em cena, o autor e Emerson Duarte.  
Foto: Leticia Oliveira. Ano: 2009.

#pratodesverem: Imagem na perspectiva diagonal do anfiteatro. A plateia se encontra no lado esquerdo, ao lado direito encontram-se dois atores, o primeiro do lado esquerdo com chapéu de palha, camisa de mangas enroladas na cor verde, um calção bege até os joelhos, usa chinela de couro, utiliza bengala de cabo de vassoura e um microfone com fio. O segundo ator está de calça na cor azul escuro, camisa de mangas enroladas na cor bege, sapato preto e também segura um microfone. Compondo o cenário temos uma caixa de som após os atores, um banco de praça e uma pequena horta com alfaces.

<sup>18</sup> O Monumento ao maestro Waldemar Henrique foi construído pela Prefeitura de Belém para comemorar o aniversário de 383 anos da capital paraense. Está na praça de mesmo nome, localizada no bairro do Comércio e inaugurada no dia 17 de janeiro de 1999, juntamente com o monumento.

<sup>19</sup> Memorial dos Povos é um espaço cultural inaugurado em 2003, em Belém do Pará. Trata-se de um espaço público de 6 mil m<sup>2</sup>, projetado pelo arquiteto José de Andrade Raiol, que inclui também um anfiteatro coberto, destinado à cultura e lazer.

Não ingressei na universidade logo após concluir o ensino médio, continuei estudando em cursinho pré vestibular e de forma independente, é então aos 19 anos que consigo aprovação para o ensino superior. Saí de casa para morar na cidade de Paragominas (PA) e estudar Bacharelado em Design na Universidade do Estado do Pará (UEPA), lugar onde iniciei minhas primeiras investigações criativas-científicas sobre forma e função, estética, metodologia de projeto de produto, jóias, moda, e outras áreas advindas do Design, campo que admiro, me inspira, e que faz parte dos meus processos criativos e artísticos ampliando minhas perspectivas em criações.

Paragominas também me proporcionou momentos com o teatro, já que ao chegar na cidade me vinculei, em um curto tempo, devido às demandas acadêmicas, ao grupo de teatro do Espaço Cultural Glaucia Ligya Rabelo Leal. No ano de 2015, aos 24 anos, concluí o curso de Design, e após, trabalhei de forma independente com arte, design e alimentação até decidir cursar teatro, e em 2018, ingresso novamente na universidade pública para estudar Licenciatura em Teatro na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). E é aqui, do outro lado do país, que inicio minhas investigações artísticas, criativas e científicas sobre o eixo *corpo e movimento*.

Ao ingressar no curso acadêmico de teatro muitas possibilidades surgiram. Descobri nas Artes da Cena meios de me expressar e dialogar pelo movimento, em movimento. Dentre as disciplinas ofertadas no primeiro semestre pelo curso de Teatro da UFSM, estava a matéria de Expressão Corporal e Vocal I<sup>20</sup>, com a profa. Marcia Berselli, e foi nesta disciplina que pude refletir e me perceber em relação ao espaço de forma mais sensível a partir de exercícios e estímulos criados no decorrer da disciplina.

Embora tivesse criação e composição cênica, as propostas propunham certa sutileza na realização das práticas que eram desconhecidas por mim. Essa matéria foi uma das experiências mais sensíveis e estimulantes que tive no primeiro semestre, pois me fez repensar meus objetivos com o teatro e conhecer um tipo de teatro que, até então, não fazia parte de meu repertório.

Às terças-feiras pelas manhãs do primeiro semestre de 2018, lá estava eu, querendo descobrir mais sobre meu corpo, sobre meus movimentos, minha estrutura óssea, e me colocar em relacionalidade com o espaço, além de ter trocas afetuosas com meus colegas de

---

<sup>20</sup> Disciplina ofertada no 1º semestre do curso de Lic. em Teatro da UFSM, obrigatória para formação de licenciado em teatro pela referida universidade.

curso. Enfatizo aqui, a disponibilidade e cuidado perceptível da professora Marcia em cada exercício e conteúdo compartilhado com a turma. Creio que esses sejam alguns dos pontos fundamentais para que a *experiência somática* ocorra.

Citei as somáticas, pois foi na disciplina de “Expressão I” que tive meu primeiro contato prático e teórico com a área da Educação Somática, por meio de princípios das abordagens somáticas do movimento. O primeiro contato teórico marcante se deu a partir de um artigo da Débora Bolsanello. Para a autora:

A educação somática é um campo teórico e prático que se interessa pela consciência do corpo e seu movimento. Muito embora o campo exista há mais de um século na Europa e na América do Norte, a denominação “educação somática” foi criada em 1995 pelos membros do Regroupement pour l’Éducation Somatique (RES) em Montreal, no Canadá. Sob a denominação de educação somática reagrupam-se diferentes métodos educacionais de conscientização corporal dentre os quais se destacam: Técnica de Alexander, Feldenkrais, Antiginástica, Eutonia, Ginástica Holística, etc. (BOLSANELLO, 2005, p. 02)

As primeiras experiências que tive com as abordagens somáticas se deram em sala de aula, na 1323, querida sala do Centro de Artes e Letras (CAL). Nos exercícios algumas vezes eram usadas bolinhas específicas para práticas corporais, sendo a sensibilização pela pele importante eixo de investigação do campo somático. Nesta matéria pude vivenciar o que Bolsanello (2005) vai conceituar de *corpo enquanto experiência*. A pesquisadora diz que:

O conceito de corpo enquanto experiência se insere numa ideologia holística e ecológica que preconiza o homem como um ser total que, como todo ser vivo, tem a capacidade de se auto-regular: de buscar um estado de equilíbrio físico, psíquico, social e em suas relações com o meio ambiente. (BOLSANELLO, 2005, p. 02)

Na disciplina pude me perceber a partir de práticas corporais em/no/pelo movimento, foram tantas descobertas dos sistemas e sentidos que constroem o corpo humano que tornou-se impossível não passar a perceber o mundo ao meu redor de outras formas. Inclusive de passar a perceber qual a forma do meu corpo no espaço, seja sentado, deitado ou em pé.

Sempre que havia estímulos na prática para perceber o corpo em contato com o chão, era comum ir desenhando pela imaginação as margens do meu corpo, talvez aqui, as habilidades desenvolvidas com o desenho tenham me atravessado. Beijos lançados pelo

espaço, espreguiçar, deslocar, aumentar a velocidade, experimentar níveis, sensibilizações da pele, piscadinhas de olhos, entrar em contato com o corpo do colega, se perceber. Pausa. Pausar. Respirar. “Ar que entra, ar que sai” (Berselli, 2018). Percepção.

É nesse *sentido*, de perceber, de observar minhas movimentações em processos criativos e artísticos pelo movimento que tenho a chance de reconhecer meu repertório e que, então, noto alguns movimentos corporais estabelecidos e desenvolvidos por mim que advém do carimbó, cultura que me movimenta, me faz querer dançar e criar.

No dançar deste estudo apresento relações e afetações com o carimbó. Nesse sentido, durante o processo de criação, busquei experimentar os movimentos da dança do carimbó e entendê-la de um modo mais amplo, buscando, inclusive, maneiras outras de se pensar e fazer carimbó em um processo artístico.

Trago neste trabalho desejos e inspirações, busquei fazer dele o que Fernandes (2014) propõe pela abordagem somático-performativa: perceber todos os momentos da pesquisa, não ser desonesto aliando uma teoria qualquer à minha prática artística a fim de legitimá-la enquanto científica, mas sim, conectá-la à minha existência, aos meus movimentos práticos e entendendo que “Todas as fases da pesquisa estão conectadas com/no todo, integrando dinamicamente pesquisador, tema e contexto.” (FERNANDES, 2014, p.16).

Destaco que nesta pesquisa ressaltar a importância de apresentar os movimentos que me mobilizam e efetivam minha prática artística, e que, sobretudo, se dá pela minha prática de existir, de me movimentar, de pensar criativamente e de me perceber atenta e criticamente em relação ao meio. Efetivar a prática como pesquisa para mim é construir novas possibilidades de criação artística e também no âmbito científico no campo das Artes da Cena. Tal classificação de pesquisa acadêmica me mobiliza a analisar e perceber a partir das minhas vivências culturais, entendendo meu corpo, meu repertório, meus conhecimentos e sabedorias.

Escolho utilizar nesta pesquisa a Abordagem Somático-Performativa como procedimento base para a investigação prática e teórica deste trajeto, para Fernandes (2012, p. 02):

A Pesquisa Somático-Performativa aplica procedimentos e princípios da Educação Somática e da Performance para fluidificar fronteiras, sintetizar informações multi-referenciais de forma integrada e sensível, e fazer conexões criativas imprevisíveis, com resultados processuais em termos de performance/escrita dinâmicas e intercambiáveis.



Segundo Fernandes (2015, p.14) “O processo da pesquisa é arte, experiência estética, performance; não apenas compreendida como tal, mas realizada de forma artística. Todas as fases são mediadas e realizadas pela arte, inclusive a coleta, registro, observação e análise de dados”. Dessa forma, me propus a investigar noções históricas, culturais e movimentos corporais desenvolvidos na dança do carimbó, a fim de capturar referências de forma e movimento para essa *Cri(a)ção* artística.

Essa pesquisa foi desenvolvida a partir de meus desejos práticos e teóricos em criar diálogos pelos campos que fundamentam a abordagem somático-performativa. Não tenho intuito de forçar tal conceito no processo que estou vivenciando, até mesmo porque a pesquisa somático-performativa não compactua com esse esforço acadêmico em impor ou encaixar uma determinada teoria ao processo criativo para fins de cumprimento com as demandas acadêmicas.

Ao contrário, compreende que a criação artística pode se consolidar como somática quando o percurso é percebido, investigado, registrado e dialogado como somático-performativo, isto é, enfatizando etapas, procedimentos, diálogos, e toda relacionalidade pertinente, e em alguns momentos até impertinentes, à pesquisa pelo/no movimento no âmbito artístico e acadêmico. É uma busca por evidenciar criativamente o percurso prático artístico com a própria existência do ser pesquisador, neste caso, as experiências vivenciadas no campo corpo e movimento pelo viés da abordagem escolhida, além de todos os movimentos que atravessam meu corpo e que considero adequado para serem pontuados na pesquisa-*Cri(a)ção* desta proposta de monografia.

Apresentarei a vocês os **Manifestos** que compõem a *Cri(a)ção* e que são aqui compreendidos como o elemento central da pesquisa. Nos Manifestos está a criação-pesquisa, a prática-teoria, o escrever-dançar. Antes disso, partilho a noção de **Treme**.

“E o jambu treme, treme, treme”

Jamburana, Dona Onete, 2013

## TREME

Essa pesquisa-criação constituiu-se a partir dos impulsos e das eletricidades que me provocam enquanto ser que inventa novos mundos. Tais movimentos me levaram a criar explanando uma estética amazônica, paraense.

Diante dessa inquietação, busquei relacionar os conhecimentos e sabedorias que em algum momento me atravessaram, sejam por práticas empíricas ou mesmo pesquisas acadêmicas. “Assim, em vez da máxima linear, *penso logo existo*, de Descartes, guiam-nos outros pressupostos, mais entrelaçados e dinâmicos, como *sinto, logo existo*”. (OLIVEIRA, 2006, apud FERNANDES, 2018, p. 134). Nesse existir enfatizo que:

Somos centelhas breves que alumiam à sua medida, a seu tempo, nessa grande luz que é a história. Fazemos parte do Todo, sem conhecê-Lo. É preciso humildade. Não o saberemos, resta-nos compor, alumiar e se deixar alumiar. Nesse pedaço da dança que me coube, herdei as certezas do pensamento ocidental, eurocentrado, que privilegia saberes, excluindo tons outros, elege o cienticismo academicista como fonte do conhecimento e da verdade sobre o Todo. Justo o Todo, que nunca será conhecido. Uma tradição que se autointitula dona do que não tem dono. Do que é livre e dançante. Pois é, ao querer aprisionar o que anda solto, a tradição ocidental foi perdendo a dança e com ela, a música, o Ser. Reduziu à técnica o que é experiência: preferiu o conhecimento em detrimento da sabedoria, e mal sabe ela que ambos são parceiros no baile da existência. (LOPES, 2020, p. 15).

É nesse baile existencial, que apresento o *tremor do jambu* que vem de uma planta encontrada na região Norte do Brasil de nome jambu, que é para mim um elo de memória afetiva, me trás à tona lembranças de espaços que passei e de momentos vividos com pessoas importantes em minha vida, sendo também o jambu uma importante planta utilizada em comidas típicas do Pará, como tacacá, vatapá, caruru, maniçoba e pato no tucupi.

### **E tu, maninha, já experimentou o jambu?**

A cachaça de jambu, por exemplo, é uma bebida que tem importante relevância na cultura amazônica belenense, tornou-se uma bebida referência quando o assunto é cachaça na região. Notada por ter em seu sabor a dormência provocada pela planta do jambu, sendo

reconhecida como aquela bebida que tem o “tremor do jambu”.

Outra importante referência que me levou à ideia de *treme* é o “Tecnobrega, ritmo musical que é patrimônio do Estado do Pará desde 2013”. (FERNANDES, 2020, p. 284). Tal manifestação cultural é um importante movimento que abarca o signo de tremer, já que para dançar o tecnobrega é necessário tremer o corpo, em especial, os ombros. Comumente, nas periferias de Belém encontraremos músicas deste gênero tocando pelas casas, assim como nas festas de aparelhagem, que são voltadas à manifestação desse estilo musical.

Dessa maneira, a dança:

“(…) foi adaptada do Brega tradicional e é caracterizada por ser dançada em casal, acelerada e com vários giros; outro elemento é o «treme» individual, onde o indivíduo balança os ombros e por vezes o corpo todo ao ritmo da música. (FERNANDES, 2020, p.288)

É nesse balançar, no tremer dos ombros e de revisitar memórias que me afetaram durante minhas vivências em Belém que criei a noção de *treme*. Dessa forma, apresento que a ideia de *treme* surge como procedimento criativo e metodológico nesse processo, é por meio dos *tremes* que revisito memórias que, afetuosamente, chamo de *treme de lembrança* e quando penso em suas materializações como formas, cores, movimentos, ações etc, as chamo de *treme criativo*.

Assumo também que a referida pesquisa teve suporte para entendimento da *prática como pesquisa*, amparada pela perspectiva da Abordagem Somático-Performativa (FERNANDES, 2012). Coloco que nesse processo de *Cri(a)ção* foi necessário a ativação e estimulação de minhas memórias pois elas conduziram o desdobrar da pesquisa.

Compreendo que tais lembranças foram essenciais para este processo, enquanto *soma*, assim, reconheço não só o que meu corpo carrega de ciência, mas o que traz de precioso nas sabedorias e descobertas das minhas próprias vivências. Então, acredito que minhas lembranças ativaram meu ser criativo, reavivando minhas referências culturais gerais e específicas sobre as manifestações culturais que vivenciei a fim de construir uma estética com assinatura regional em uma *Cri(a)ção* artística.

Durante esse processo, busquei brincar com as palavras, reinventá-las, separá-las, ou mesmo, modificar seus sentidos. Assim foi com a invenção de “Treme de lembrança”, ideia para se referir aos momentos de ativação de memórias afetivas ligadas principalmente às referências de cultura regional e de momentos que vivi na infância, que foram relevantes

para este processo artístico. “Uma ideia é algo bem simples. Não é um conceito, não é filosofia. Mesmo que de toda ideia se possa tirar, talvez, um conceito.” (DELEUZE, 1987, p. 08).

É no fluir dessas ideias que também utilizei “Treme criativo” quando me referi às possibilidades que surgiram durante o processo criativo para a efetivação da proposta dessa *Cri(a)ção*. Durante esse processo tive constantes *tremes de lembranças* e também *tremes criativos* para pensar formas corporais e espaciais para a pesquisa-criação. Nesse sentido, apresento também que os *tremes* foram parte fundamental para que a *Cri(a)ção* ocorresse, atuando como abordagem metodológica no processo criativo e de escrita.

O deslocamento desse processo ocorreu mediante diversos *tremes* que germinaram em momentos que refleti sobre a criação que estava em desenvolvimento e o desejo de criar a partir das vivências belenenses que tive, conversando com os e as envolvidas no projeto, ou mesmo no banho, almoçando, escutando músicas, escrevendo ou lendo os textos que serviram como suporte teórico.

Os *tremes* me possibilitaram *pausar* para perceber o processo e refletir sobre o que pôde ser mobilizado. O que busco de novo nessa pesquisa? Qual carimbó é esse que estou investigando? Quais manifestações culturais irei trazer para o trabalho? Como a dança do carimbó me movimenta? O que esse movimento cultural movimenta em mim? Perguntas frequentes e fundamentais para efetivar a prática como pesquisa.

Dessa forma, coloco que pensar minhas origens foi fundamental. De onde vim? Quem foram as minhas ancestrais e como fazê-las aparecerem na *Cri(a)ção*? O que vivi até aqui que poderia tornar-se uma criação artística? Nesse sentido, enfatizo a *prática pelo/no movimento* como elemento essencial para as diversas reflexões e questionamentos que surgiram ao longo desse processo de pesquisa-*Cri(a)ção*. Sobre o procedimento somático-performativo, a autora discorre falando que:

O fundamental é que tenha como eixo ou guia a corporeidade, compreendida como um todo somático, autônomo e inter-relacional. Ou seja, que o *modus operandi* da pesquisa seja determinado pelas conexões somáticas criativas, ao invés de métodos determinados a priori e impostos a um objeto a ser analisado. O estudo também não precisa ser sobre performance ou temas afins, nem mesmo incluir encenação. A abordagem somática informa e se forma a partir da prática performativa processual, e vice-versa, ambas enquanto experiências metodológicas, como maneiras de ativar o estudado incógnita (daí o sentido da pesquisa), dando-lhe espaçotempo de manifest(açã)o. (FERNANDES, 2012, p.03)

Dessa forma, os meios metodológicos partiram de explorações que se deram pelo corpo; no corpo em movimento, no corpo pelas lembranças, no corpo em processo artístico, coesos ao que se objetivou neste trabalho. Busquei também criar ações de investigação sobre o que constrói o carimbó pela escuta de música, de cantos de pescadores, cantos que surgem nas ilhas do Pará, e experimentei passos da própria dança do carimbó e do tecnobrega aliada ao meu repertório empírico de maneira direcionada para a pesquisa.

Ressalto que “a Pesquisa Somático-Performativa é inerentemente flexível e aberta às mais variadas *modificações e influências*, uma vez que suas características constitutivas - algumas das quais aqui serão apresentadas - estão em *constante mudança*.” (FERNANDES, 2014, p. 18). Coloco que a pesquisa se relacionou com as possíveis ramificações da cultura paraense. Bem como, foram relevantes estudos acerca das narrativas apresentadas nos escritos de carimbó, das visualidades presentes na cultura amazônica, as indumentárias utilizadas por artistas locais, sempre na busca por compreender a amplitude desses movimentos por vias criativas e artísticas, analisando as raízes e importância dessa cultura, que marca a conceituação do que intitulo *Cri(a)ção*.

## Manifestos

*A ilha do Marajó, tem grande população,  
aonde nasceu carimbó, no tempo da escravidão  
Ô gira, gira saia, gira saia, vem dançar carimbó!  
(Mestre Verequete, 1970)*

Os meios metodológicos partiram de explorações que se deram pelo corpo; no corpo em movimento, no corpo pelas lembranças, no corpo em processo artístico, coesos ao que se objetivou neste trabalho.

A manifestar meus ideais artísticos. Aqui me manifesto. Escrevo. Crio. Grito. Danço. Giro. Gira. No giral. Girei. Lembrei dos meus tempos de menino, de pés descalços pelas ruas da Marambaia. Corri, pulei, dancei.

Do batuque do carimbó não esqueci.

Dancei ao som do Pinduca, do mestre Verequete, de Lucinha Bastos, de Fafá, Nilson Chaves, Arraial do Pavulagem e Dona Onete.

Dancei na escola.

Dancei na Praça da República aos domingos pela manhã.

As águas de rio doce são desenhadas nessa dança.

Dançar carimbó me faz refletir de onde vim e onde estou.

Os mares que atravessei, as terras que percorri.

Dançar carimbó é resgatar minha ancestralidade.

É sentir a brisa de Belém, é pisar na areia de Algodual, é ouvir os sons da orla de Icoaraci.

Procurar os movimentos do carimbó é ir em busca do que me constrói, é ancestral. É antes, bem antes de mim.

É amazônico. É amazônida. É Brasil.

De raiz profunda, funda, fundamentada pelos movimentos dos afetos.

Investigar essa cultura me mobiliza ao diálogo sobre minha terra, sobre mim, sobre os meus.

É uma busca por (re)conhecer o que é meu, me aprofundar em algo que sempre estive comigo.

Sons, gritos, giros, corpo em movimento.

Busquei entender sobre essa parte de mim, que me movimenta e me faz dançar. Me faz querer dançar, bater, girar.

Com essa pesquisa busco encontrar *formas outras de criar, de dançar carimbó*. O processo de pesquisa se dá pelo meu próprio corpo na busca por novas possibilidades de movimentos, percepções e legitimações nas Artes da Cena. Quis a multiplicidade, a contaminação de referências culturais.

Quis dançar, criar.

Busquei criar movimentos novos para mim.

Busquei partilhar o carimbó.

Quis a descoberta de uma *Cri(a)ção* que essa pesquisa me ajudou a percorrer. A escolha dessa manifestação cultural surge como impulso criativo primeiro para a *Cri(a)ção*, que surgiu em decorrência do desejo, da partilha de uma parte dessa cultura paraense em Santa Maria/RS, que também marca uma possibilidade de apresentação do que é ser amazônida, e mais, do que é ser estrangeiro no interior gaúcho. Trata-se do que é ser um corpo que se criou em uma cidade que se fortifica pela floresta amazônica, em seus trajes, sons, danças, comidas, cores e sabores. Assim, o projeto poético da *Cri(a)ção* se instaura a partir da singularidade de vivências amazônicas, e permite e entende que:

Em toda prática criadora há fios condutores relacionados à produção de uma obra específica que, por sua vez, atam a obra daquele criador, como um todo. São princípios envoltos pela aura da singularidade do artista; estamos, portanto, no campo da unicidade de cada indivíduo. São gostos e crenças que regem o seu modo de ação: um projeto pessoal, singular e único. (SALLES, 1998, p.37)

É nesse tecer de fios que se forma este trabalho, brotado pela afetação de manifestações culturais percebidas e vividas. Os manifestos que aqui são apresentados evidenciam narrativas de um vivência amazônida, de uma cultura amazônica, pela perspectiva de um corpo que se criou no bairro da Marambaia, com vivências próprias e também do que é plural, do coletivo. Busquei partilhar o carimbó.

Nesse sentido, os *Manifestos* se constituem de um processo relacional, com o meio, com as lembranças, com os e as envolvidas nesse percurso. É por meio dos *Manifestos* que partilharei o percurso de MARAMBA, nome escolhido para a *Cri(a)ção*.

Então, escolho manifestar nesses escritos o que vivemos em dois meses e meio de criação prática, de inquietações, de estudos sobre os textos elaborados, criações de movimentos, partituras, revisitações em registros fotográficos e em vídeo, modulações de papelões, colagens, maquiagens, cabelos, luz e percepções.



### **Manifesto Dodó**

Este primeiro manifesto surge ainda no momento de escrita do projeto de monografia a partir do seguinte *treme de lembrança*:

*Prainha é a rua onde se localiza a feira do Entroncamento. “Mãe, vou pegar bombons na Dona Dodó”. Lembrei do terreiro da Dona Dodó. Era dia de São Cosme e Damião. Não lembro do seu rosto, mas lembro de sua negritude, das vestimentas e do afeto ao entregar os doces. Teve vatapá, arroz com galinha e suco.*

Recordo-me da feira do entroncamento. É a tardinha, por volta das 16h, 27 de setembro 1999, dia de São Cosme e Damião, dia de pegar bombons pelas ruas. Lembro-me que uma das principais casas que daria ótimos bombons se localizava nesta feira. Havia barracas desmontadas, lixos espalhados pelas valas, legumes estragados pelo chão, poucos transeuntes, algumas vendedoras costumavam ficar até o anoitecer.

Tenho lembranças de temperos, do cheiro forte de erva, dos odores ocasionados pelos peixes expostos, das cores vivas e quentes, lembro-me do sol da tarde e do alvoreço que era aguardar o momento do terreiro de Dona Dodó abrir para receber os doces e comidas.

Neste manifesto, trouxe referências estéticas de uma possível feira à céu aberto. Era o momento de revisitar a feira do Entroncamento. Para tal, utilizei bacias durante o processo de criação, por ser um elemento que compõe a feira, e também em referência às lembranças que tenho com o giral, que é uma típica estética amazônica, comum nas periferias de Belém e em casas de palafitas nas cidades ribeirinhas, o giral tem a função de servir de lugar para lavagem de louças e roupas, como uma pia.

Para melhor compreensão desse imaginário amazônico, que se divide em dois importantes terrenos, Loureiro (1995) nos apresenta o lugar da cultura urbana, nos colocando frente às cidades que são as capitais na Amazônia, que têm um ritmo mais frenético, trocas mais intensas e mudanças frequentes com os crescentes desenvolvimentos sociais. Bem como, nos situa da cultura rural, de onde tem-se o aflorar de uma cultura oralizada.

(...) ela reflete, de forma predominante, a relação do homem com a natureza e se

apresenta imersa numa atmosfera em que o imaginário privilegia o sentido estético dessa realidade cultural. A cultura do mundo rural de predominância ribeirinha constitui-se na expressão aceita como a mais representativa da cultura amazônica, seja quanto seus traços de originalidade, seja como produto de acumulação de experiências sociais e de criatividade de seus habitantes. (LOUREIRO, 1995, p.55)

Este manifesto buscou trazer para a *Cri(a)ção* lembranças de minha infância, que percorri pela feira do entroncamento. O *treme de lembrança* disparador para este primeiro momento ocorreu durante a escrita do projeto da presente pesquisa, quando me deparei com o seguinte questionamento advindo das indagações filosóficas provocadas por Victor<sup>21</sup> “O que marcou a tua infância e que tu gostaria de externalizar em uma obra artística?”.

Diante desse questionamento, lembrei dos momentos vividos na feira do Entroncamento, pois foi um espaço onde experienciei diversas manifestações culturais. Seja em quadrilha junina, na apreciação de boi-bumbá, ou momentos vividos no terreiro da Dodó, ou ainda, em momentos que vivi que fizeram parte do meu cotidiano de pessoa amazônida de ir à feira, de me deparar com as diversas plantas e comidas locais que podemos encontrar neste espaço.

Após o *treme de lembrança* organizei as ideias em planejamento e experimentei melodias, em um primeiro momento, sozinho, o escrito no qual compus a melodia era o seguinte: “*Iê, iê... Dona Dodó, pretinha Dodó. Pode vir que eu te convoco.*” Em decorrência das lembranças que obtive nesse processo de criação artística relacionadas à pessoa da Dodó, escolhi abrir os manifestos como uma espécie de homenagem a essa mulher, que em vida, manifestou-se cultural e religiosamente, e tais movimentos me inspiraram na pesquisa-criação que estou narrando, e certamente, afetou positivamente minha existência.

Nesse primeiro momento de pesquisa, já havia decidido que o primeiro manifesto seria o da Dodó, no entanto, percebia a necessidade de cruzar o manifesto com o carimbó. No primeiro ensaio com as performers Daniela Cunha, Zezé Vivian e Diordinis Baierle, experimentei o uso dos seguintes elementos: bacias de plástico, panos de chão, carimbó e o trecho criado nesse processo cujo texto foi “*Pretinha Dodó, pode vir que eu te convoco*”. Com uma melodia pré estabelecida por mim durante meus experimentos solos e em *tremes*

---

<sup>21</sup> Victor Rocha é formando (2023) do curso de Licenciatura em Filosofia pela UFSM onde desenvolve pesquisas nos eixos da Filosofia da Imagem e Filosofia da Arte. Foi o responsável pelos trabalhos em fotos e vídeos de Adeus ao corpo, Influxo e Tecnoterra.

*criativos.*

Escolhi trabalhar com quatro performers em cena junto a mim, pois acreditei que em alguns momentos a multiplicidade de vozes e corpos potencializaria os manifestos. Assim, convidei quatro pessoas para participarem, uma delas foi a Polyana Cardoso, que desistiu de ser performer antes do primeiro ensaio, pois ela já havia se responsabilizado também por fazer as maquiagens, então, para não se responsabilizar para além de suas possibilidades, acabou se retirando da função de performer.

Esta informação torna-se relevante, pois, mais à frente do processo, convidei uma segunda pessoa para ocupar a função de performer, que foi Elisa Lemos, que participou de um ensaio solo em que apresentei as mesmas tarefas do primeiro ensaio com as três performers. Então, o primeiro encontro se deu com três performers. Abaixo, o link com recortes do primeiro ensaio com edição não cronológica. Vídeo e Edição: Victor Rocha. [https://drive.google.com/file/d/1ra\\_Hr7C28-Y-L-ws97TfqVWxey4RXq4a/view?usp=sharing](https://drive.google.com/file/d/1ra_Hr7C28-Y-L-ws97TfqVWxey4RXq4a/view?usp=sharing)

Antes mesmo de iniciar os manifestos em termos de dramaturgia textual a partir dos materiais que tinha interesse em trabalhar, fiz um esboço em forma de colagem de como idealizei o desenho de cena. Abaixo, o primeiro esboço de formato de palco e público para os manifestos em vista superior.

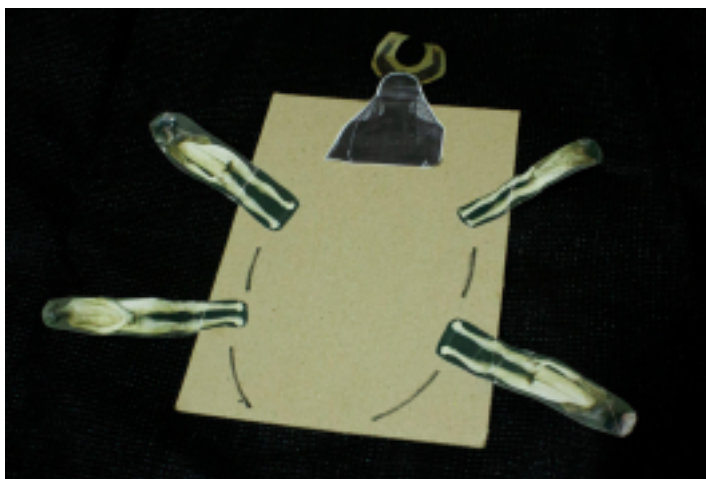


Foto: Autor da pesquisa. Fonte: Imagens coletadas da plataforma Pinterest. Ano 2022.

#pratodesverem: Imagem percebida na perspectiva superior. Apresenta uma folha A4 com dois corpos do lado direito e do lado esquerdo, ambos divididos com uma linha curvada preta. Tem-se também um corpo centralizado ilustrado com chifres e um tecido sobre o corpo. As ilustrações são recortes de corpos colados na folha A4 que juntos formam uma meia lua.

Essa imagem foi pensada na ideia de criar uma forma que nos aproximasse do carimbó, tecendo maneiras poéticas e estratégicas de apresentar o carimbó para as performers, e também acreditei ser uma maneira de trazer o público próximo de nossos corpos. Nesse sentido, as primeiras formas espaciais, de localização de cada performer, começaram a ser desenhadas. Abaixo, como apresentamos no dia, o centro e as laterais da cena.



Foto: Eduarda Magalhães. 2022.

#pratodesverem: Quatro imagens expostas em formato retangular formando um quadro com imagens em sequência de cima para baixo. A primeira apresenta fundo central com uma parede em formato tridimensional de pedras feita de papel pardo, ao centro há o performer segurando um tecido branco. Ao lado esquerdo tem tela com fios de cisal que se atravessam. Há também um performer de frente para a tela vestindo uma camisola na cor cinza transparente. Na segunda imagem aparece um performer em plano baixo, de cócoras, está usando uma saia branca com longas franjas, ao fundo, aparece outro performer no lado direito também em plano baixo com a cabeça próxima de uma gamela com frutas e legumes, além da presença das máscaras e parte da cenografia. Na terceira parte, está uma das performers com as mãos e braços abertos, vestida com camisola na cor púrpura transparente e atrás há uma tela coberta por plástico bolha. Na quarta permanece a imagem da parede de plástico bolha ao fundo, a performer veste camisola na coloração bordô transparente e está comendo uma fruta.

Na imagem apresentada no esboço, os quatro corpos nas laterais se referem à posição das performers, já a imagem central, com chifres, destina-se à minha posição no Manifesto, e as linhas pretas, seriam o local destinado ao público. Para o primeiro momento, a ideia foi trazer cantos que abrissem os caminhos para os próximos manifestos.

No primeiro ensaio com as performers, apresentei a seguinte descrição sobre o Manifesto: "A primeira cena é um convite ao passado. É uma convocação. É um canto da existência humana, é um soar amazônida, são águas de rios doces, é fogo que avisa por onde caminhar na mata. O terreiro da Dodó foi um lugar que frequentei durante a infância. Este manifesto é uma forma de expressar homenagem à Dodó, mulher preta que entregou a mim e a outras crianças bombons em dias de São Cosme e Damião".

Dessa forma também apresentei a melodia criada às performers, no entanto, foi aberto para que cada uma cantasse como se sentisse confortável, tendo a possibilidade também de inventar outras melodias, tons e volumes.

Letra do Manifesto Dodó:

***“Iê, Iê Dona Dodó***

***Pretinha Dodó***

***Pode vir que eu te convoco”***

Outra informação apresentada no texto entregue às performers dizia que: “Enquanto o público entra no espaço sons ecoam. Sons de batuques, galhos se quebrando, sons de vento, fogo e de animais. Performers se movimentam sutilmente em plano baixo próximo à bacia executando cantos, também fazem sons de bichos. Maramba está em plano baixo e aos poucos se levanta coberto por um tecido transparente, gentilmente abre os braços e se desloca ao centro. Canta o primeiro Manifesto”.

Esse Manifesto me conduziu a retomar o que apresento no começo dos escritos

desse trabalho, onde coloco as vivências culturais como espectador das diversas vezes que vi a Virgem de Nazaré passar pela Avenida Augusto Montenegro ou mesmo das vezes que apreciei durante o Círio a passagem da Santa. Assim, coloco que essa manifestação cultural me possibilitou explorar uma atmosfera que me remete aos momentos vividos de apreciação da passagem de Nossa Senhora de Nazaré pelos diversos cantos da cidade.

Essa passagem me atravessa, e partilho este atravessar em cena, o deslocar de Maramba é uma retomada a esse *treme de lembrança* que se torna uma fusão; uma mistura de lembranças expostas em um manifesto teatral. Ora convido Dodó a receber a homenagem que preparamos para ela, ora lembro das vivências com o Círio.

Dessa forma, o Círio se apresenta como importante elemento visual para o trabalho, pois quando penso no Círio, lembro da imagem de Nazaré na berlinda; lembro do terreiro da Dodó e das diversas imagens de santos pelo espaço. Penso nas cordas do Círio, nas fitas, comidas, lembro das danças, das rezas, de corpos cantando, chorando, lembro dos mantos, a escolha do tecido branco sobre a cabeça é uma referência direta ao manto de Nazaré.



Foto: Eduarda Magalhães. 2022.

*#pratodesverem*: Duas imagens em sequência de cima para baixo. A primeira corresponde ao processo de criação de Maramba. No centro tem a presença do performer com um tecido branco que cobre sua cabeça. Veste uma camisa azul, colar de semente de pau brasil na cor vermelha e uma calça fina preta. Nas laterais direita e esquerda parte do corpo dos performers. O fundo da imagem é preto, há presença de luminosidade azul, em decorrência da iluminação do espaço. A segunda imagem é referente ao dia de partilha do trabalho. No centro está o performer coberto por tecido branco transparente, aparece sua saia e aos lados parte da cenografia. Logo atrás há a parede de pedras feitas de papel pardo, aparecem na imagem silhuetas de pessoas que estão assistindo o trabalho.

Outro elemento crucial que desejei criar nesse processo, foram as máscaras, desde o começo sabia que gostaria de usar máscaras na *Cri(a)ção*. O desejo de utilizar tal elemento surge com intuito de gerar criaturas que apresentam uma mistura dos diversos bichos possíveis de encontrar na região amazônica. Durante todos os ensaios utilizamos panos que nos remetessem às máscaras que utilizamos na partilha do espetáculo.

Quando penso em criar algo, penso nas possíveis pessoas que podem colaborar no processo artístico. Tenho comigo a alegria de sempre encontrar artistas disponíveis e que acreditam nas ideias que sugiro, mesmo sem remuneração.



Foto: Eduarda Magalhães. 2022.



#pratodesverem: Duas imagens em sequência de cima para baixo. Ambas correspondem ao processo de criação de Maramba. Na primeira, temos duas performers em linha diagonal com panos sobre o rosto, vestem shorts finos e estão em plano baixo. Na segunda também há duas performers também em plano em baixo, com panos sobre a cabeça, há uma cadeira no lado direito. Em ambas as imagens há forte evidência da cor azul.

Assim, compartilho que convidei Laédio Martins<sup>22</sup> para colaborar com o trabalho na perspectiva das visualidades da cena. Laédio foi orientador da encenação *Enlouquecida*, trabalho citado anteriormente, quando atuou como professor substituto da UFSM em 2019, e hoje é um amigo e artista que admiro. Antes mesmo de iniciar os ensaios com as performers, apresentei meus interesses para o Laédio sobre as visualidades amazônicas que me interessavam para a construção do trabalho que naquele momento chamei de *Cri(a)ção*.

Laédio aceitou a proposta, e gentilmente passamos a trocar áudios, mensagens e vídeos que pudessem ser pertinentes para a materialização da ideia. Uma das minhas indicações em relação às visualidades, é que gostaria de experimentar luz negra no trabalho, cores neon (o que para mim fazia relação direta com o tecnobrega). Identifico aqui o que denomino de *treme criativo*.

Os *tremes criativos* ocorreram às vezes estimulados por *tremes de lembranças*, e também como ideias acerca da elaboração da proposta criada. O carimbó, por exemplo, foi um dos elementos que desencadeou diversos *tremes criativos*.

Inseri o carimbó desde o primeiro encontro em nossas práticas corporais. Nesse sentido, percebi que o carimbó foi um importante meio para que as performers se inserirem na cultura amazônica, o que possibilitou o aflorar de *tremes criativos*. Por meio dos movimentos desenvolvidos pela dança no corpo das performers identifiquei possibilidades de partituras para os manifestos.

Assim como o carimbó, as abordagens somáticas do movimento também atravessavam as práticas corporais. Em momentos em que diminuimos os ritmos nas experimentações práticas, era comum puxar a atenção das performers por indicações que aprendi com as somáticas, como, por exemplo, “percebe o desenho dos teus pés no chão”, “imagina que tu tá segurando uma saia, abre os braços, gira, percebe os movimentos do teu quadril”.

---

<sup>22</sup> Mestre em Teatro (UDESC, 2011). Graduado em Artes Cênicas - Bacharelado em Interpretação Teatral (UFSM, 2004) e Bacharelado em Direção Teatral (UFSM, 2003). Atua também como Educador, Mascareiro, Cenógrafo, Figurinista e Maquiador.

Ainda, em relação às visualidades e objetos de cena, dois recursos foram importantes ao processo: as bacias e os panos (que representavam a ideia das máscaras, as quais posteriormente foram desenvolvidas). Desde o começo experimentamos movimentos, ações e danças com a bacia que surge com a ideia de que nela teria alguns alimentos com os quais as performers se relacionariam durante os manifestos, como se tivessem em uma feira; mais tarde, com o desenrolar da trama, as bacias se transformaram em gamelas de madeira, que no dia do compartilhamento receberam frutas, legumes e fitas, e que, juntas, possibilitam a construção de um imaginário amazônico. No início do processo me interessou a ideia de trazer para a cena cantos que pudessem ser entoados a partir da ação de lavar, usamos também as bacias e os panos para essa experimentação.



Primeiro ensaio coletivo. Foto: Victor Rocha. 2022.

#pratodesverem: Quadro de três imagens em sequência de cima para baixo. Em preto e branco, a primeira imagem é composta por três performers, duas do lado esquerdo e um do lado direito, ambas carregam bacias transparentes. A segunda é apresentada por uma performer sentada ao chão em contato com uma bacia transparente. A terceira tem o foco central em performer que está no meio da imagem carregando uma bacia com panos na mão direita e nas laterais aparecem partes de outras performers.

No primeiro encontro com as performers apresentei dois Manifestos que havia selecionado para o trabalho, sendo esses Dodó e Tecnoterra (a criação solo de Montagem Teatral II<sup>23</sup> tornou-se um manifesto dentro da *Cri(a)ção Maramba*), além de ter como guia central a dança do primeiro ensaio, o carimbó. Ressalto, que desde o primeiro ensaio desenvolvemos trabalho de imaginação das máscaras, para tal, fizemos frequentes usos dos panos e das bacias utilizadas no processo.

A *Cri(a)ção* que surge pelos movimentos do carimbó busca ser percebida por perspectivas diversas, pelo batuque do tambor ao ser identificado nas músicas de Verequete que apresentei para as performers, pela mover de uma saia imaginária, de um ampliar de braços, de um corpo em movimento, se percebendo pelo Todo, por vias fundantes e contextuais, entendendo a “constituição de um processo criativo contínuo, eminentemente experiencial, relacional e integrativo, guiado pela Sabedoria Somática<sup>24</sup> e aplicável à pesquisa (compreendida como artística e científica) e à vida”. (FERNANDES, 2018, p. 135).

Em paralelo ao processo de ensaios, existia também o desenvolver de toda a produção que efetivaria os aspectos visuais dos manifestos, existiam movimentações em busca da efetivação das ideias concebidas. Nesse sentido, durante os meses de novembro e dezembro, passei a me encontrar com Laédio para a elaboração das máscaras, Laédio sempre me questionava sobre o que eu queria. Aos poucos, fui apresentando pra ele de onde partiam as ideias da *Cri(a)ção* e junto à sua imaginação concebia e construía as máscaras.

A cultura do tecnobrega, geralmente as aparelhagens, que fornecem os altos sons nas festas de tecnobrega em Belém, têm nome e aparência de algum animal amazônico, por exemplo, o Búfalo do Marajó que é uma popular aparelhagem de som, conhecida em todo o

---

<sup>23</sup> Disciplina obrigatória para obtenção de título de licenciado em teatro pela UFSM.

<sup>24</sup> "Processo de sensibilização que nos ensina a nos perceber e a nos conectarmos com essas várias nuances de sentimento, sensação, intenção, atenção, intuição, percepção e interação, num processo de integração entre coordenação motora e de locomoção e de expressão, numa sintonia fina entre diferenças abrindo possibilidades irrestritas."

Estado, faz referência ao animal de mesmo nome, o búfalo, que é encontrado na Ilha do Marajó. As visualidades das máscaras partem desse lugar, embora tenha sempre dito “que elas eram imagens do indizível”, um bicho próprio, que se alimentava imageticamente dessa cultura, mas que ganharia forma e vida autoral para a *Cri(a)ção*.

Laédio desenhou alguns esboços que serviam como suporte para a criação das máscaras. Em decorrência de sua longa jornada como mascareiro, já imaginava que havia possibilidade delas serem grandes, quando ele me perguntou sobre o tamanho relatei que gostaria que elas tivessem uma proporção extracotidiana, que realmente fossem duas ou três vezes maiores que uma cabeça humana, dentro das nossas possibilidades. E foi assim, dia após dia, com técnica de papietagem, que juntos criamos as máscaras.

Laédio também sugeriu que, ao menos uma vez durante esse processo de criação das máscaras, as performers fossem no ateliê da Gare (local onde desenvolvemos a criação das máscaras) para que pudessem perceber o que estava por vir e também para que construíssem laços com o objeto que estávamos desenvolvendo. Os materiais base utilizados para a criação das máscaras foram papelão, papel pardo e cola.

### **Manifesto Adeus ao corpo**

Esse manifesto surge, inicialmente, em 2021, em momento de pandemia e isolamento social distante do contato físico e da *arte da presença*, o teatro. Então, nós, artistas de teatro, fomos convocados a nos reinventarmos mais uma vez. Nesse reinventar de fazeres, de adaptações e discussões do que é ou não teatro, criei *Adeus ao corpo*, um trabalho audiovisual que me possibilitou investimentos nas áreas de fotografia e vídeo. Junto a mim, estava Victor Rocha com assinatura de co-criação e Semente de Plástico foi a pessoa responsável pela sonoplastia.

Em *Adeus ao corpo* utilizamos referências visuais amazônicas. O cartaz, por exemplo, é livremente inspirado em cartazes do Círio de Nazaré. O audiovisual é uma obra independente que aborda temas como memória, identidade, gênero, sexualidade e religiosidade. O filme tem duração de 10min e apresenta reflexões sobre libertar-se de normas preestabelecidas por um sistema cristão, binário, cisgênero e heteronormativo. Por meio deste experimento audiovisual, anunciei um mergulho intimista.

O processo de criação do audiovisual durou em torno de três meses intensos, gerou ensaios fotográficos, experimentos em vídeo, figurino, maquiagem, criação de sonoplastia,

edição dos materiais e textos autorais. Quando iniciei o processo de *Cri(a)ção* já idealizava utilizar alguns desses materiais. No entanto, aguardava os novos indícios que o processo me apresentaria, *o que e como* iria utilizar os materiais já existentes.

*Adeus ao corpo* também teve inspirações do carimbó para a trilha sonora, no entanto, ressaltar que o texto dessa criação foi o elemento principal a ser resgatado.



Cartaz de Adeus ao corpo, 2021.

#pratodesverem: Na imagem temos centralizado no topo do cartaz a frase “Estreia dia 1 de Maio no Youtube”, abaixo, está escrito “Adeus ao corpo” acima de uma fotografia que nos mostra um corpo com pinturas feitas de barro. O corpo está em posição lateral, com frontalidade para a esquerda. A mão está erguida, como de quem costuma rezar. Abaixo está escrito “Álbum visual de Escorbo” em seguida está a ficha técnica. Ao redor temos a presença de diversas flores nas cores rosa, vermelho e lilás.

Abaixo o recorte escolhido para usar em *Maramba*.

*“Meu corpo é um grande grito  
E ninguém escuta  
Se quer deram cor a minha pele  
De cor indefinida  
Meu corpo vai quebrar as normas  
Se libertar dos muros da prisão  
Corpo transito  
Corpo memória  
Corpo fissurado  
Me gritaram Suja  
Encardida  
Imunda  
Mas eu...  
Fiz-me imuna, mina, mano, mona  
Fiz mana do mundo  
Fiz-me faminta  
Faminto  
Minha fome não se consome  
Lateja latejante  
Fiz-me monstra rebelada  
Transbordando de raiva  
Em minha boca a saliva escorre e nem corre  
Que eu te pego  
Corre no cotidiano  
Corre do cotidiano  
No córrego no rêgo  
Não, eu não arrego  
Pode vir que eu não arrego  
Me fizeram Madalena  
Presa  
Sem me deixar falar  
Mas hoje?  
Hoje eu consegui me libertar”*

Após selecionar o texto, escolhi os momentos em que as performers iriam intervir durante a manifestação. Escolhi que a primeira intervenção seria na repetição do texto referente aos tipos de corpos que são apresentados no texto: *Corpo trânsito* *Corpo memória* *Corpo fissurado*.

Percebi que essa parte do texto poderia dar vazão à multiplicidade de corpos, de subjetividades. Ainda que as palavras usadas não contemplem todas as possibilidades de um corpo, no que acreditei para o trabalho essas palavras foram suficientes. Então, a próxima etapa foi descobrir quais ações eram ideais para o texto. Sugeri que cada performer escolhesse o tom para o texto do tipo de corpo apresentado na palavra. Importante relatar que, embora eu tenha desenhado a cena, cada performer foi a responsável por escolher seu lugar, assim, uma vez que elas escolheram num fluxo intuitivo no primeiro ensaio, o direcionamento foi para que o lugar permanecesse fixo durante todo o processo.

O que é um corpo trânsito? É um corpo em movimento? O que faz uma fissura? Abre? Fissura? O movimento que escolho para os e as performers vem de imaginar uma flecha que voa e acerta o alvo, fissura.

Seguimos os ensaios experimentando possibilidades para chegarmos à resolução da cena inteira. No início do segundo mês de ensaio convidei uma egressa do curso de Licenciatura em Teatro, Elisa Lemos<sup>25</sup> para participar da *Cri(a)ção*. Embora já tivéssemos tido alguns ensaios eu não havia desacreditado do desenho de cena inicial, estava apenas procurando por uma performer que eu acreditava dialogar com a proposta de trabalho. Nesse sentido, aproveito para discorrer sobre o sentido das performers em cena. A escolha de tê-las comigo está vinculada à representação das mulheres que me criaram.

Com Elisa tive apenas um ensaio em que experimentei o mesmo planejamento do primeiro ensaio com as três performers, mas no qual não foi possível realizar gravações, pois estávamos apenas nós dois. Após o ensaio, ela me contactou informando que não seria possível seguir no trabalho, em decorrência do envolvimento que seria exigido.

Aqui, aproveito para pontuar a importância de ter uma equipe disponível para capturas de fotos e vídeos durante os ensaios. Tais registros, neste processo, foram fundamentais, pois revistei vários materiais durante o processo de *Cri(a)ção*. Assim, coloco sobre a importância dos *documentos de processos*.

---

<sup>25</sup> Egressa do curso de Lic. em Teatro pela UFSM. Professora de Teatro na cidade de Santa Maria.

Pode-se dizer que esses documentos, independentemente de sua materialidade, contêm sempre a *ideia de registro*. Há, por parte do artista, uma necessidade de reter alguns elementos, que podem ser possíveis concretizações da obra ou auxiliares dessa concretização. Os documentos de processo são, portanto, registros materiais do processo criador. (SALLES, 1998, p.17)

Desta forma, um importante elemento na construção de *Maramba*, que foi capturado durante seu processo criativo, foram os aspectos relacionados às sonoridades. Em um primeiro momento de investigação sonora tive suporte de um estudante do curso de Bacharelado em Música da UFSM que adentrou o processo antes mesmo de começar os primeiros ensaios, quando apresentei a ele, em conversa, as referências musicais que me interessam, principalmente músicas do gênero carimbó, ressaltadas, naquele momento, como o eixo principal de pesquisa da *Cri(a)ção*.

Então, o estudante passou a se inserir a partir do final de outubro, no primeiro mês de ensaio, para montar a sonoplastia da *Cri(a)ção*, explorando sonoridades que nos remetem à mata, sons de bichos, batuques - criação que é conduzida pelas interferências amazônicas. Desde o começo me interessava a presença de tambores, que pudessem conduzir o trabalho em uma estética composta por signos que fazem parte da cultura do carimbó.

É nesse explorar de possibilidades amazônicas que conduzi os e as artistas envolvidas no processo da *Cri(a)ção*.

O percurso da criação mostra-se como um emaranhado de ações que, em um olhar ao longo do tempo, deixam transparecer repetições significativas. É a partir dessas aparências redundâncias que se podem estabelecer generalizações sobre o fazer criativo, a caminho de uma teorização. (SALLES, 1998, p.21)

É assim, no executar de ações que partem de um emaranhado de ideias, que juntas tecem uma grande teia, que abrem caminhos e rodas. É na troca de partilhas de convites e aceites à uma cultura desconhecida para corpos gaúchos que essa trama se desdobra. Um dos meus direcionamentos em relação ao manifesto *Adeus ao corpo*, em sala de ensaio, foi para que as performers experimentassem diversos sons de bichos, havia liberdade para criar os sons que seus corpos quisessem, de acordo com o que fosse mais confortável para seus corpos no trabalho.

As intervenções das performers sempre apareceram para evidenciar um personagem



que aparece no decorrer da narrativa, ou parte que considere importante no texto cabível de ênfase, por exemplo: “*Corpo transitio Corpo memória Corpo fissurado*” direcionei para que cada uma mencionasse um tipo de corpo apresentado no manifesto com a ação de abrir um braço e direcionar o movimento ao meio do palco, local onde eu estaria. Assim como, enfatizar a palavra “suja” no início do manifesto.

No texto, considere importante tal ênfase pois entendo que corpos negros e pretos, ou mesmo pessoas que se consideram não brancas, comumente são colocadas frente a essas falas racistas. *Adeus ao corpo* foi um texto que escrevi durante o isolamento social, que me possibilitou diversas reflexões e questionamentos acerca de problemáticas étnicas-raciais e de gênero. Por meio desse *Manifesto*, me permito a libertação de ideais heteronormativos e cisgêneros, escrevendo essas palavras gritei que meu corpo não se encaixa nas normativas binárias delimitadas biologicamente pela genitália de nascimento.

Abaixo, um importante recorte textual que teve interferências das performers:

***“Corre no cotidiano***

***Corre do cotidiano***

***No córrego no rêgo***

***Não, eu não arrego***

***Pode vir que eu não arrego”***

A palavra “não” no texto deveria apresentar certa intensidade, se refere ao momento em que as performers estão em plano baixo, de cabeça abaixada, e que no momento sugerido de fala levantam a cabeça e pronunciam “não”. Meu direcionamento foi para que houvesse apenas um “não”. No entanto, a performer Daniela sugeriu a seguinte mudança: “Fil, já que tu quer intensificar o “não” vamos colocar mais alguns no decorrer do texto, o que tu acha?”. Experimentamos e achei coerente, a partir daí utilizamos da seguinte maneira:

***“Corre no cotidiano***

***Corre do cotidiano***

***No córrego no rêgo***

***Não***

***Eu não arrego***

***Não***

***Pode vir que eu não arrego***

## *Não”*

Embora tenha sido escrito anterior ao reconhecimento da noção de *treme*, *Adeus ao corpo* também passa por revistações em memórias, do tempo da igreja, da escola e dos questionamentos sociais e sobre minha sexualidade. No entanto, percebo que a retomada desses escritos para a *Cri(a)ção*, já se trata de um *treme de lembrança*, do resgate de um momento importante na história do mundo, em que paramos por conta de um vírus, e, isolados e isoladas, construímos novos mundos com ajuda das tecnologias. Em 2021, quando criamos o audiovisual mencionado, acreditava que quando saíssemos do caos da pandemia iria colocar em cena esse manifesto, naquele momento não sabia como faria isso, mas latejava em mim essa vontade. Então, o que havia de materialidade era o texto e possíveis referências visuais e sonoras advindas dos contextos que vivenciei, todavia, foi em sala de ensaio que desenvolvi as partituras de cada manifesto, com a colaboração das performers.

Importante ressaltar que a sonoplastia criada em *Adeus ao corpo* foi essencial para a criação da trilha de *Maramba*, já que na trilha sonora final foram utilizados alguns sampleados do primeiro vídeo de *Adeus ao corpo*.

Nesse sentido, quando desenvolvi o projeto visual de *Adeus ao corpo*, me inspirei na festa da Chiquita<sup>26</sup>, que embora não seja reconhecida pela igreja católica como parte do Círio de Nazaré, é tombada como patrimônio cultural imaterial do Pará pelo IPHAN. E foi na festa da Chiquita, que reúne diversos corpos LGBTQIAPN+ que celebram o Círio afastados da igreja, em 2010, que alguém me viu e avisou minha família que eu estava fazendo parte do evento profano que é a Chiquita. Lembro-me dos brilhos, luzes e sons que aquela festa tinha, e da presença de Eloy Iglesias, artista e performer paraense que me inspirou dada as suas apresentações e caracterizações. Outra figura que também me inspirou, de renome nacional, é Ney Matogrosso, que apresenta em suas performances visualidades que me interessam e que dialogam com a estética proposta nos trabalhos de Eloy, ambos apresentam estéticas que busquei relacionar com o figurino e também com a

---

<sup>26</sup> Diversidade. Cultura. Celebração. Três palavras que formam os pilares da Festa da Chiquita. Considerada uma tradição para os belenenses, a festa profana é uma importante celebração à diversidade e à cultura e acontece todos os anos nos sábados que antecedem o Círio de Nazaré. Inicialmente, a festa era chamada de Filhas da Chiquita ou Festa da Maria Chiquita. O nome veio da famosa personagem das marchinhas de carnaval, Chiquita Bacana, "mulher existencialista que só faz o que manda o coração". A festa, mesmo exaltando o lado profano, também tem caráter de homenagem à Virgem de Nazaré. Disponível em <<https://portalamazonia.com/estados/para/do-sagrado-ao-profano-conheca-a-festa-da-chiquita>>

maquiagem.

Ao falar para o Laédio sobre o que gostaria em termos de figurino para meu corpo, expus sobre a ideia de ter uma saia, que além de ser um elemento importante na dança do carimbó, é também uma imagem associada comumente às mulheres, nesse sentido, tanto Eloy quanto Ney apresentam a ruptura desses padrões cisgênero em seus trabalhos artísticos.

Dessa forma, uma importante tomada de decisão para o figurino foi a de escolher a saia como peça a ser usada. Também pensamos, a partir das sugestões de Laédio e da minha concepção, em ter uma peça na parte superior que remetesse à forma de um peixe, em associação aos peixes presentes na bacia amazônica.

Me interessou, naquele momento, ter como referência estética a piramutaba, que além de peixe amazônico, é também símbolo da escola em que estudei no Ensino Médio, o IEEP, que também surge de *tremes de lembranças*, já que o IEEP foi importante na formação de relação inicial com o teatro.



Foto: Eduarda Magalhães. 2022.

#pratodesverem: Imagem onde o performer se encontra de costas centralizado no quadro. Veste saia branca com longas franjas até os pés ao redor estão as performers em plano baixo com manto preto sobre seus corpos, há pouca iluminação.

A saia, nesse caso, seria utilizada por mim, já para as performers pensei em um primeiro momento em roupas mais coladas ao corpo com franjas que possibilitassem movimento ao girar, mas, em decorrência do tempo e dos recursos, optei por aceitar a proposta do figurinista, que também estava dentro do que havia idealizado como segunda

opção, que eram batas/camisolas maleáveis e, nesse caso, Laédio já tinha em seu arsenal de figurinos quatro peças e, assim, fomos moldando o figurino.

Em relação às músicas para este Manifesto, ao apresentar os trabalhos em vídeo para o estudante, ele sugeriu que seria interessante investigar a presença de música no trabalho do começo ao fim. Sendo os últimos trabalhos dele no campo do audiovisual, acreditamos que seria possível relacionar com a linguagem teatral, então, passamos a experimentar música do começo ao fim em todos os manifestos.

O *Manifesto Adeus ao corpo* carrega o desejo de libertação de imposições, e neste manifesto busquei ao máximo entregar um corpo que estava em combate com as normativas cisgêneras e patriarcais.

### ***Sobre os primeiros ensaios***

Os primeiros ensaios, foram bem difíceis, comumente iniciava com uma prática somática, deitava no chão, fechava os olhos e percebia o corpo e aos poucos ia experimentando meus apoios no chão até chegar em um plano alto, para depois iniciar danças livres de carimbó. Em muitos momentos não consegui permitir que outra pessoa assistisse ao ensaio. Eu estava descobrindo o que nasceria dali e precisava de certa privacidade.

Quando acreditei ter material suficiente para partilhar, passei a chamar o Victor para ir assistir alguns ensaios, bem como fazer gravações e fotos. Naturalmente, ele também dava algumas indicações do que acreditava ser pertinente para a cena, tendo como ponto de partida as intenções do texto. Dessa forma, percebo que passei a utilizar os próprios movimentos vindos do carimbó, que, de alguma forma, desenharam todo o desenvolver dos manifestos.

Após partilhar com Victor, apresentei a partitura que havia desenvolvido também para Renata Corrêa, que é atriz e iluminadora, egressa do curso de Bacharelado em Artes Cênicas - Interpretação, responsável pela iluminação do trabalho. Renata também deu contribuições que considero importantes para o trabalho, além de passar a entender o desenho dos manifestos para a criação da luz.

Para o manifesto dois, *Adeus ao corpo*, pensamos em criar uma atmosfera com penumbra, foco mais centrado no altar que idealizei durante o processo criativo, que se efetiva no dia da partilha com grandes bolas de papel pardo e as quatro telas das performers

com fios de sisal que me remetem as cordas que faz parte dos signos presentes no Círio. Enquanto luz, desenhamos a partir das ideias de um foco central e nas laterais, locais que as performers ocupavam. Após as partilhas com Victor e Renata, passei a me sentir mais seguro e permitir que a equipe técnica passasse a ir nos ensaios para que pudessem então desenvolver suas funções.

A partir da metade de novembro tivemos nosso primeiro ensaio com todas as performers que compuseram a *Cri(a)ção*. Sidnei Junior torna-se a quarta performer a entrar no processo, apresentei para eles a proposta, experimentamos carimbó nos ensaios. No entanto, não tivemos os atos performativos, pois o tempo naquele momento era escasso.

Abaixo, o primeiro ensaio com a presença da ficha técnica:

<https://drive.google.com/file/d/1rGws4YfaJIGLElcDHABJ6rKjnWstSXtl/view?usp=shari>

### **Manifesto Quanto você tem?**

Em 2021, ainda em isolamento social, junto à turma da disciplina de Montagem Teatral II do Curso de Licenciatura em Teatro, composta por quatro estudantes, desenvolvemos o trabalho intitulado *Tecnoterra*, em audiovisual, como citado no início desta pesquisa. Em decorrência das limitações pandêmicas, cada estudante desenvolveu uma parte solo, orientada pelas professoras Mirian Benigna e Cândice Lorenzoni. A minha parte solo, já chamada de *Tecnoterra*, teve as inspirações conceituais a partir das relações com a natureza, a terra, a floresta e novas tecnologias. Junto com o suporte filosófico do Victor Rocha criamos o texto dessa criação em vídeo.

Para a criação *Maramba*, revisitei *Tecnoterra*, pois foi um trabalho que me motivou enquanto pesquisador e artista. *Tecnoterra* me despertou reflexões do momento caótico em que nos encontrávamos, distantes fisicamente e entrelaçados virtualmente. Nesse entrelace da virtualidade convidei Júlia Ávila, artista do som, atualmente estudante da SP Escola de Teatro, para desenvolver, virtualmente, a sonoplastia de minha parte solo (que mais tarde se tornou a trilha de todo o trabalho coletivo que culminou em *Tecnoterra*). E, para o *Manifesto* final desta *Cri(a)ção*, escolhi permanecer com o nome *Tecnoterra*.

Experimentamos sons que pudessem nos remeter às tecnologias existentes como clics, sons de teclas, celulares, chamadas de voz e vídeo. Em *Maramba*, *Tecnoterra* não foi usado cronologicamente e nem exatamente no ritmo sonoro que fora apresentado em vídeo. Por exemplo, o *Manifesto* que discorro neste momento, intitulado *Quanto você tem?*, que é

parte do trabalho audiovisual, ganha em *Maramba* a terceira cena, momento de provocação em relação ao consumo desenfreado, ao que vestimos, comemos, ou mesmo, o questionamento sobre o que nós temos a perder.

Percebo que dei ênfase em duas frases deste texto: “O que você tem a perder?” e “Quanto você tem?”. Abaixo, o texto utilizado na *Cri(a)ção Maramba*:

***“O que você tem perder***

***O que você tem a perder***

***Que roupa você tá vestindo?***

***Que roupa você tá vestindo?***

***O que você está comendo?***

***Quanto vocês têm?***

***Quanto você tem?***

***Quanto quanto quanto vocês têm?***

***O quanto vocês têm?***

***E quanto vocês têm?***

Para este Manifesto, pensei nas performers em interação direta com o público. Olhos nos olhos, proximidade com a plateia, era hora de questionarmos e provocarmos reflexões às pessoas que estavam ali presentes. Afinal, para algumas pessoas a comida, a bebida e as vestimentas estão tão naturalizadas que a problematização de quem tem ou não tem, do que comemos ou não comemos, de quanto temos, fica em segundo plano.

Em *Quanto você tem?* busquei durante os ensaios desenvolver com as performers momentos em que elas se aproximavam umas das outras e falavam os textos do manifestos no ouvido, sussurrando, às vezes pedia para elas se afastarem e falarem mais alto, como se estivessem falando para um teatro inteiro. Criamos também o que chamo *atos performativos*. Para além da sala de ensaio, saíamos pelos corredores do Centro de Artes e Letras da UFSM com o objetivo de encontrar transeuntes e abordá-los com as perguntas instauradas pela dramaturgia do texto, como é apresentado no vídeo do primeiro ensaio.

Assim como Sidnei, Eduarda Magalhães também entrou no processo de captação de registros durante o andamento da criação, ela e Victor passaram a atuar juntos, e também desenvolveram um diálogo para revezamento de idas aos ensaios. O trabalho que eles desenvolveram gerou as imagens e vídeos que partilho neste trabalho, servindo de registro

histórico, além de favorecerem a revisitação dos registros durante o processo, para entender os Manifestos a partir de um certo distanciamento.

O *Manifesto Quanto Você tem?* tornou-se um momento puramente cantado por mim e sussurrado pelas performers no ouvido da plateia. Uma manifestação provocativa, cheia de questionamentos.

### **Manifesto Do-eu criança**

*Do-eu criança* nasce de um *treme de lembrança*, algo que eu realmente havia esquecido. Provocado por Victor sobre quais narrativas iria abordar na *Cri(a)ção*, disse que havia alguns momentos importantes e que gostaria de contar. “Mas tem alguma situação marcante que tu não gostaria de contar?”. Naquele momento, fui levado à lembrar do Sal, que foi um traficante por quem construí certa repulsa em minha infância. Sempre que passava por ele ouvia “Ô, viadinho!”, “Bicha! Isso aí vai ser uma bicha!”. Mal sabia Sal que eu já era, inclusive a ponto de provocar nele crime de homofobia. Eu, uma criança.

Fui criado por minha mãe, minha vó e minhas duas irmãs. Sou o caçula.

Costumava encontrar o Sal no trajeto de ida à escola. Reconheço também que esse *treme de lembrança* foi expurgado em decorrência da escrita do projeto desta monografia, uma vez que cito a Escola Estadual Almirante Tamandaré, onde relato uma das ações no campo do Teatro que foram importantes para mim, o que me faz retomar o trajeto de ida até escola.

Este manifesto surge também com o propósito de ressignificar essa história. Lembro-me de avisar minha mãe do que estava acontecendo, ela, por sua vez, com medo de procurar segurança pública, me recomendou mudar a rota da escola e também voltou a me acompanhar sempre que podia. Toda vez que passava próximo ao Sal, quando estava sozinho, ele se dirigia a mim com palavras dolorosas para uma criança ouvir. Minha irmã mais velha sempre me defendeu, acho que é coisa de irmã mais velha mesmo, e lembro de uma vez que ela afrontou o Sal e disse que era pra ele parar se não ela iria denunciá-lo. De nada adiantou.

Lembro do abraço de minha mãe, dizendo que ela havia conversado com o deus dela, e que era pra eu acreditar que ele nunca mais me perturbaria. Abaixo, partilho o texto criado a partir do *treme de lembrança* que tornou-se o *Manifesto Do-eu criança*. Neste

texto apresento de onde vim, falo de minha mãe e irmãs, lembro do Sal, e, aqui, é o momento de ápice em relação ao objeto investigado nesse processo. Neste manifesto, dançamos e cantamos o carimbó.

***“Cresci numa quebrada.***

***Passagem são Pedro, n°48, 66623570, Belém, Pará.***

***Durante toda a minha infância estudei numa escola perto de minha casa. Minha mãe e minhas irmãs precisavam trabalhar.***

***Então, a partir do 6º ano, passei a caminhar sozinho em direção a escola. Chamei aquele percurso de onde o filho chora e a mãe não vê.***

***Percurso que exigia de mim coragem.***

***Já que no meu primeiro ano caminhando sozinho até a escola conheci o Sal, traficante sem pudor que morava no mesmo bairro que eu.***

***Ressalto que, assim como eu e como você, os traficantes também não são todos iguais. Não.***

***Inclusive conheci traficantes que me presentearam por ser uma criança boa.***

***Não era o caso do Sal.***

***Mãe, toda vez que passo pelo Sal, ele...***

***Minha mãe abraçou-me profundamente.***

***“Entrega nas mãos de Deus” disse ela.***

***Em Belém, quando um traficante é morto, costumamos dizer que passaram o sal em seu corpo.***

***Três dias após narrar os fatos à minha mãe, o Sal foi encontrado morto. Nós, eu e minha mãe, comemoramos.”***

Este comemorar, em cena, é festejado com a dança do carimbó.

Durante os primeiros planejamentos de ensaios com as performers, após elas se alongarem e aquecerem o corpo, sempre que possível dava início à uma introdução ao carimbó. Nesse sentido, acabei reproduzindo o que tenho de vivência corporal com a dança do carimbó, assim, os passos estabelecidos como parte da dança do carimbó que experimentamos em sala de ensaio foram os seguintes: movimentos giratórios, pequenos passos que as e os pesquisadores de carimbó associam aos passos do peru, bem como o abrir dos braços pegando na ponta da saia imaginária e também os braços fechados pra



frente e pra trás.

Nesses meses de pesquisa, pensei diversas vezes em que momento o carimbó entraria, confesso que cheguei a pensar se estava equivocado em relação à inserção da dança na *Cri(a)ção*. Embora tenha apresentado às performers o carimbó como importante eixo a ser investigado neste processo de pesquisa-criação, me parecia que quando o músico apresentava as propostas musicais que havia criado para o trabalho não havia sincronização entre os movimentos do carimbó com a sua sugestão, que também sugeriu música do começo ao fim do trabalho.

Em um primeiro momento aceitei experimentar o que ele sugeriu, pois o músico entendia a obra como uma grande música, acredito que os trabalhos em audiovisual, campo que o músico habita, contribuíram para essa crença. As propostas que ele me apresentava estavam em outro ritmo, onde os passos ensinados do carimbó não entravam em harmonia. Cheguei inclusive a sugerir que as performers continuassem com os passos do carimbó em um ritmo mais lento, deixando apenas os desenhos dos movimentos da dança em seus corpos. Experimentamos. Uma performer me perguntou, baixinho: “Cadê o carimbó?”

Os corpos das performers já haviam sido atravessados pela dança, então, era comum chegar no *Manifesto Do-eu criança* e elas dançarem, mesmo antes de chegar na cena em que efetivamente dançávamos. Percebi que dançar carimbó para elas era adentrar em campo desconhecido, onde isso acarretaria algum tipo de capital cultural sobre essa dança amazônica, tendo em vista que elas adentraram em uma cultura não familiar a seus corpos. No entanto, mesmo com a incompatibilidade de ritmo dos corpos dançantes ao som, continuamos experimentando.

Durante todo o processo não me intitulei diretor ou encenador, embora saiba que desempenhei diversas funções da cena nesse processo de criação. Mas não era esse o foco, foram muitas demandas que tive que assumir, então, todas as camadas da criação, cena, texto, ações, figurino, iluminação, maquiagem, música e cenografia estavam abertas a intervenções diretas de quem eu havia chamado para criar. Embora tenha desenvolvido a ideia de concepção da *Cri(a)ção*, realmente acreditei nas habilidades criadoras de todas as pessoas envolvidas.

Nesse manifesto, por exemplo, a performer Daniela, que me parecia interessada em intervenções diretas na cena, sugerindo o que poderia ser feito, trouxe uma colaboração

criadora que agora partilho. Minha sugestão foi “Quando eu falar *não era o caso do Sal*, vocês se deslocam para o centro da cena, local onde estarei, e ficam sussurrando ao meu ouvido vários tipos de sons”. Dani, gentilmente, sugeriu: “Que tal nós ficarmos reproduzindo *não era o caso do Sal, não era o caso do Sal, não era o caso do Sal*”. Eu simplesmente adorei a ideia, e aceitei na hora, pode parecer simples, mas como disse anteriormente, foram muitas funções que desempenhei e, em alguns momentos, havia bloqueios criativos que eram resgatados pela própria equipe técnica.

Na mesma cena, minha sugestão de som para o músico foi para que houvesse algum tipo de estrondo nesse momento, que quando eu falasse “*não era o caso do Sal*” um ruído deveria acontecer e as performers se deslocariam para o meu redor. O texto em seguida era “*Mãe, toda vez que passo pelo Sal, ele...*” aqui, sugeri que as performers tentassem me pegar, esticando um braço com a intenção de me alcançar.

Assim, as performers já estavam viradas para mim, então, quando elas esticavam os braços havia certa proximidade que não permitia o desencadear da ação, e causava, em certa medida, um alvoroço que não era a proposta. O Victor, enquanto espectador de praticamente todos os ensaios, sugeriu, após o final de um encontro, em particular, que eu experimentasse que elas fizessem a mesma ação, só que dessa vez, viradas para o público.

Aceitei a sugestão, no encontro seguinte sugeri a alteração, o que foi ótimo, pois no texto de continuidade elas diziam “*Entrega nas mãos de Deus*”, cena que era destinada ao retorno para suas telas, dando início ao próximo manifesto.

### **Manifesto Influxo**

Em 2021 fui selecionado na convocatória para Residência Artística Performática IranRan Iná<sup>27</sup>, promovida pela Coletiva Ruidosa Alma. A proposta foi uma residência-portal fundida para ser espaço de produção e ascensão, onde as narrativas das cenas foram canais para tornar visível aquilo que ainda estava oculto nas profundezas de cada alma, de cada artista.

Dessa maneira, também em decorrência da pandemia, a residência ocorreu em formato virtual, em que cada participante acessou oficinas e criação orientada para um trabalho performático em vídeo. Nesse sentido, a proposta executada por mim foi intitulada *Influxo*, que também contou com apoio de vídeo, fotografia e edição de Victor Rocha e sonoplastia de Júlia Ávila. O trabalho foi partilhado na mostra virtual<sup>28</sup> no final da residência.

Em *Influxo*, busquei trazer para a cena em vídeo experimentações que tivessem relação com questionamentos sociais acerca de identidade de gênero e sexualidade. *Influxo* nasce de me apresentar como artista em fluxo, fluxo de mudanças, de questionamentos sobre suas práticas, sobre si.

A proposta elaborada em *Influxo* apresentou um corpo que retoma suas origens, suas raízes e, sobretudo, sua ancestralidade. Todas as imagens criadas neste trabalho foram experimentadas em tempo real em cada oficina da residência, ao todo foram quatro, intituladas Contra-Narrativas Poéticas, O corpo que ocupa, cria e ressignifica, A transformatividade da dança, seu corpo é também seu RG e CPF e Corpo cênico em estado de guerra. Tais propostas me estimularam a buscar novas formas de expressão; mais Queer, mais afeminada e criando assim certa ruptura com a ideia de binaridade construída biologicamente e que se expande para o terreno social que define apenas quem é homem ou mulher.

Resgatei nesse Manifesto partes do que achei pertinente enquanto texto para a *Cri(a)ção*. O trabalho em vídeo tornou-se fundamental pois foi a partir dos textos, intenções e sonoridades apresentadas no audiovisual que identifiquei potencialidades para as cenas.

---

<sup>27</sup> Projeto executado através do Edital Criação e Formação Diversidade das Culturas realizado com recursos da Lei Aldir Blanc nº 14.017/20.

<sup>28</sup> O trabalho Influxo pode ser encontrado em 48min23s <<https://www.youtube.com/watch?v=fBv0hWV1MyM&t=2927s>>

Abaixo o texto com as adaptações para a *Cri(a)ção*:

*“O meu corpo é o guardião da minha essência*

*Carrega em si a experiência de toda a vida*

*No meu corpo me fortaleço*

*Com a ajuda dos sentidos, ele me faz admitir os influxos, também em meu consciente, pra que eu possa me comunicar em harmonia, com a criança maltratada e humilhada que existe em mim*

*Meu corpo em revolta é conflito, entre aquilo que sinto, me afeto, expresso e me comunico, em combate com as normas imorais que interiorizo desde sempre*

*Meu corpo é inspiração*

*É movimento*

*É dançar com os corpos ancestrais que me circulam e que me fortalecem*

*Meu corpo é a compreensão das possibilidades de ser, de vir a ser*

*As danças que se deslocam em meus órgãos movimentam estruturas hierarquizadas Minha dança, é a dança das rupturas*

*É a quebra de fronteira entre a fartura e a miséria*

*Meus impulsos nervosos me promovem uma eletricidade que me fazem dançar as danças das minhas raízes*

*Raízes profundas, fundas, fundamentadas pelos movimentos dos fetos, desafeto e afetos*

*Sou minhas antecedentes*

*Sou minha vó*

*Minha mãe*

*Minhas irmãs*

*Sou eu mesmo*

*Sou aquilo que consegui ser*

*Sabendo que muitas e muitos irão aparecer diante de todas as revoluções do meu ser*

*A dança dos sonhos da cura me cura me revela*

*A dança dos sonhos da cura me cura me revela*

***“Não sou um sou uma legião”***

No decorrer do percurso fiz certas escolhas para organizar como seriam os *Manifestos*, assim, criações de desenhos de cena, desenhos de som, estudos e alterações no texto para encontrar movimentos coerentes que, juntos, texto, música e movimento, pudessem expressar o que cada manifesto tinha a dizer. Para *Influxo* sempre imaginei como uma grande dança, aqui sim, teríamos música do começo ao fim do *Manifesto*, música para dançarmos e sonharmos.

Se eu tivesse tido recursos de iluminação<sup>29</sup> que pudessem colorir esta cena, a cor seria azul, como se estivéssemos num grande mar, contagiados pela dimensão das águas e perplexos com a sua infinitude. É um dançar que agradece. Que buscou agradecer a todas e todos que vieram antes de mim e que possibilitaram que eu estivesse em cena naquele momento.

Nos ensaios, comumente dançávamos carimbó, então, é possível entender que as performers no decorrer do processo se experimentaram junto a essa dança e que muitos movimentos eram colocados em cena a todo instante, percebo que desenha-se aí um procedimento utilizado como mobilizador de movimentos em cada cena.

Se por um lado o carimbó agiu como construtor de trabalho corporal e expressivo, por outro, para a cena, escolhi momentos em que houvesse predominância e aparições mais diretas da dança. Assim, em *Influxo* o carimbó aparece com outras nuances, outro tempo-ritmo, pois comumente é dançado em passos mais ligeiros. Neste manifesto o carimbó se apresenta de forma mais leve, também experimentamos essa perspectiva nos ensaios, primeiro porque achava importante experimentar essa perspectiva de ritmo, como já citei, e também em decorrência de perceber a desenvoltura da trilha sonora que não tinha o ritmo que dialogasse com o carimbó. Eu costumava dizer que existia a possibilidade de usarmos essa partitura no Manifesto *Tecnoterra*, mas percebo que em todo trabalho o carimbó aparece. Em alguns *Manifestos* existe a evidência da dança com seu ritmo de origem, como em *Do-eu criança*, e em *Influxo* suas aparições se mostram em ritmos mais lentos. No final, este Manifesto foi desenhado por uma trilha sonora já existente, *Arrival*, mais a frente falaremos dela.

---

<sup>29</sup> No momento de compartilhamento de Maramba, o Teatro Caixa Preta, teatro do Centro de Artes e Letras da UFSM, contava com restritos recursos de iluminação, sem possibilidade de utilização de cores.

No primeiro ensaio em que Junior participou, a orientadora deste trabalho, professora Marcia, também estava presente. Após assistir a uma passagem do acontecimento, em um tempo-ritmo que ainda estava sendo descoberto, Marcia faz indicações pertinentes em relação ao tempo no qual os textos eram ditos. Pontuou sobre voz no espaço, e também pontuou percepções em torno de eu estar dirigindo e também atuando em cena. Apontamentos importantes para continuidade da *Cri(a)ção*.

### **Manifesto Tecnoterra**

*Tecnoterra*, além de ter se tornado o *Manifesto* final dessa *Cri(a)ção* foi também minha parte solo na disciplina de Montagem Teatral II, como já mencionado anteriormente. Durante a pandemia dediquei um tempo significativo a experimentos com fotoperformance e trabalhos no campo do audiovisual. Durante o segundo semestre de 2021, junto à Marcia Duarte, Gabriella Brum e Felipe Leffa, desenvolvemos vídeo performances que geram um produto final: *Tecnoterra*.

Aqui, apresento o texto já adaptado de minha parte solo, que gerou o *Manifesto* final da *Cri(a)ção*, também nomeado Tecnoterra.

***“Bem vindes ao meu teatro***

***Esse teatro é empastado de questionamentos***

***Afinal, o que nos torna humanos em tempos como esse?***

***O que nos separa dos animais?***

***Amor? Perda? Angústia? Expectativa?***

***Uma coisa é certa, não basta sobreviver***

***Precisamos sentir***

***Esqueçam o mundo lá fora***

***Agora é aqui***

***Eles não conhecem nossos corpos***

***Eles não nos percebem***

***Eles não sentem nosso tato***

***Não reconhecem que nosso cheiro é o perfume da mata***

***Eles não conhecem nossos corpos***

*Seus olhos não nos veem*

*Eles não sentem nosso tato*

*Não reconhecem que nosso cheiro é o perfume da mata*

*Corpo-Amazônida*

*Corpo-Tecno*

*Tecno-Bicho*

*Quem tem pra comer? (Uma vez eu, uma vez performers)*

*Quem tem pra vestir?*

*Qual é o desenho do corpo brasileiro*

*Qual é o desenho do corpo brasileiro?*

*Qual animal habita em você?*

*Qual animal habita em você?*

*Corpo-Bicho*

*Corpo-Bicho*

*Corpo-Tecno-Tecno-Bicho*

*Qual é o desenho do corpo brasileiro?*

*É diverso*

*É diverso*

*De poesia*

*Qual é o desenho do corpo brasileiro?*

*É diverso*

*É diverso*

*De poesia*

*É de fita*

*Fitas de Dona Hermínia*

*É de fita é de fita*

*Fitas de Dona Lucila*

*É de fita é de fita*

*É de fita é de fita*

*É de reparação*

*Nós viemos cobrar as dívidas históricas*

*Nós só queremos o que vocês nos roubaram*

*E nós vamos pegar*

*Reparação*

*Reparação!”*

Este *Manifesto* encaminha para o final das narrativas compartilhadas em *Maramba*. Em Tecnoterra, o *Manifesto*, buscamos construir numa atmosfera de fantasia, de lenda, um mundo que surgiria para que todas as pessoas presentes naquele espaço-tempo pudessem perceber sua existência.

Para este *Manifesto* busquei a evidência de uma cultura amazônica, de um *corpo-amazônida*, criado numa cidade floresta, cercado por rios e manifestações culturais, religiosas e o mistério, a crença e os valores da mata. Tecnoterra inicia com a ideia de transformação, é nesse *Manifesto* que surge a ideia de corpo-bicho.

Corpo-bicho é o instante em que a estrutura flexível envolve, com sua materialidade, o usuário. O corpo-bicho estabelece as primeiras trocas e, neste encontro, organiza-se uma transformação entre o corpo e o objeto vestível. Pode-se expor a situação de contágio e de uma variação formal, ou seja, de mutabilidade da silhueta. O corpo-bicho estabelece-se no contato com as coisas no mundo, aproxima-se dos outros enquanto experiência vivida, constitui-se em centro de agenciamento. (CARVALHO E PARAGUAI, 2015, p.64)

Nesse sentido, é estabelecida a primeira relação com a ideia de Corpo-bicho, do corpo que se transforma, que se torna outro corpo ao fazer uso de uma máscara. Nesse caso, as próprias máscaras já apresentam em suas formas possíveis identificações com alguns animais, inclusive durante o desenvolvimento delas citamos, eu e Laedio, que em algum grau elas estavam parecidas com mussum, com sapos, tigres, elefantes.

Anterior a essa ação tão esperada por nós, de usarmos as máscaras, ocorre uma performance onde duas performers se manifestam com o tecido, e as outras duas atravessam o palco até o altar de Maramba, ajudando-o a trocar suas vestimentas. Em *Maramba* nascem chifres, garras e uma nova indumentária.

Aqui, embalado pelo som do *Manifesto Tecnoterra*, abro caminho para apresentar que uma semana antes da estreia, houve a saída do então músico do processo da *Cri(a)ção*, o que ocorreu dia 9 de dezembro. O estudante de música e eu tivemos uma conversa em que sugeri que não houvesse música em todo o trabalho, pois percebia que em alguns momentos



era necessário somente voz. O músico discordou. Firmei a ideia, e não desisti da alteração. Ele sai do processo. Nesse momento, pensei em remarcar a partilha, embora os cartazes já estivessem em divulgação e outro motivo (talvez com maior peso na tomada de decisão) que me fez não adiar a estreia foi: a falta de datas disponíveis no Teatro Caixa Preta para o mês de janeiro de 2022.

Dessa forma, entra Marcelo Rígel no processo de criação de música para *Maramba*. Foram quatro dias imersos na construção de uma nova trilha. Fizemos, eu e Victor, o mesmo percurso de apresentação das referências de carimbó com Marcelo, também apresentei alguns trabalhos de tecnobrega do início da carreira da cantora Gaby Amarantos, importante referência do gênero no Estado do Pará e no Brasil. Importante ressaltar que na trilha sonora final de *Maramba* permaneceu parte do trabalho sonoro do audiovisual *Tecnoterra*, produzido por Júlia Ávila.

Neste Manifesto aparece, de forma mais evidente, o investimento na relação com a bacia construída ao longo do processo nos ensaios até a definição final dos Manifestos. O início da transformação em *corpo-bicho* contava com a indicação para que as performers se movimentassem lentamente. Com ajuda da trilha elas eram conduzidas ao deslocamento, e, após a apresentação, ao observar as gravações, percebi que este caminhar se fortificou também pelo fato de ser a primeira vez em que elas estavam usando as máscaras, com um peso algumas vezes maior que as máscaras de panos que usávamos nos ensaios.

As máscaras, que em um primeiro momento foram apresentadas ao público como parte direta do cenário, no *Manifesto Tecnoterra* se tornam as cabeças das performers, transformando seus corpos em corpos-bichos. Em *Tecnoterra*, convidamos a plateia ao nosso *Manifesto*, ao nosso teatro.

Entre movimentos e deslocar para colocar as máscaras, nos transformamos, em *Maramba* surgem chifres, garras e cantos, nas performers nascem novas cabeças, é um corpo-tecno, color, cantante, dançante e faminto, que treme os ombros, é um corpo-bicho, corpo-coisa, um novo corpo, que se percebe na relacionalidade com o meio, se choca, quer chocar, gritar, manifestar-se.

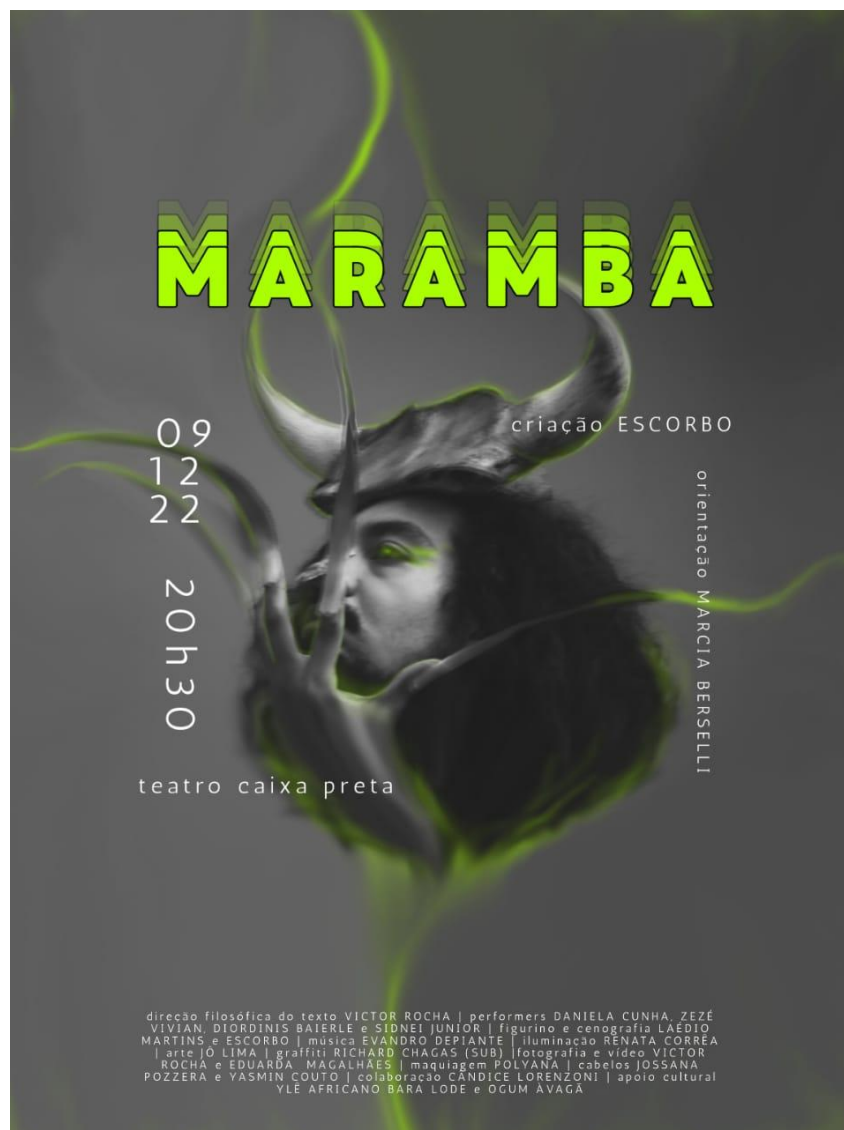
Neste Manifesto nasce a possibilidade de uma nova história, corpos que buscam por reparação, corpos que conduzem as e os espectadores para um encontro de questionamentos e que também são provocados pelas próprias visualidades apresentadas pela composição da

*Cri(a)ção*, provocando o público com questionamentos do tipo “*Afinal, o que nos torna humanos em tempos como esse? Não somos nós, humanos e humanas, animais?*”

As cabeças-máscaras construídas para serem usadas nesse *Manifesto* buscaram remeter luzes neon, formas mais geométricas, que assemelhavam-se às aparelhagens de festas de tecnobrega. O neon também é comumente usado em trabalhos de tecnobrega em decorrência das luzes compostas nas festas.

Experimentamos também, em um dos ensaios no Caixa Preta - Espaço Rozane Cardoso possibilidades de maquiagem. Dessa forma, indiquei à Polyana as mesmas referências que foram apresentadas a Laédio, e, por sua vez, Polyana fez o primeiro experimento na performer Daniela.

Aproveito a ênfase nas cores neon para relatar que o processo de criação do cartaz, que também foi concebido a partir desses desejos de cores, se deu totalmente por meios virtuais, já que Jô Lima é discente do curso de Artes Visuais da UFPA em Belém/PA. Por ser também um corpo-amazônida, apresentei sem muito aprofundamento as principais referências que utilizei, citei o carimbó, as manifestações como Arraial do Pavulagem, o tecnobrega e a necessidade de termos cor neon em evidência. Por fim, Jô Lima desenvolveu o cartaz com êxito, e a satisfação de tê-lo como parte da *Cri(a)ção* foi imensurável.



Arte: Jô Lima. Fotografia: Victor Rocha.

#pratodesverem: Cartaz com fundo cinza. Centralizado no início do cartaz está escrito “Maramba” na cor verde neon, ao centro encontra-se uma cabeça com cabelos crespos volumosos, tal cabeça apresenta um pequeno par de chifres, grandes unhas de onde sai reflexo de cor verde neon. No lado esquerdo está a data, horário e local do evento. Ao lado direito estão os nomes do proponente da criação e da orientadora da pesquisa e abaixo está a ficha técnica.

Retomando à situação musical, a construção sonora do *Manifesto Tecnoterra* tem seu início marcado por sampleados do que foi produzido em vídeo por Julia Ávila. A partir do texto “Não basta sobreviver, precisamos sentir” a trilha ganha assinatura de Marcelo Rígel.

Marcelo passa a estudar filosoficamente junto ao Victor o que cada *Manifesto*

buscava expressar. Então, primeiro passamos por um uma revisitação do trabalho que vínhamos desenvolvendo com o músico que saiu do processo, ação executada por meio de estudos de vídeos. Ao ter acesso à dimensão do trabalho, Marcelo Rígel, que é estudante de Música e Tecnologia da UFSM, tem como base os trabalhos audiovisuais já existentes. Ele também utiliza a música “Chama Verequete” na íntegra, que é a música que utilizamos durante todo o processo, dessa forma, percebo que reacende tudo que experimentamos com o carimbó durante esses meses, além de usar no Manifesto Influxo seu trabalho autoral Arrival.

Dessa forma, Marcelo busca entender cada atmosfera das cenas de *Maramba*. No manifesto Dodó focamos na misticidade, nas lendas amazônicas, nos tambores de carimbó, nos sons de bichos, no estalar de brasas da fogueira e de rios. Em Adeus ao corpo utilizamos sampleados do que já existia do trabalho em vídeo e novas batidas, e a criação de alguns sons com vozes próprias do que Victor capturava nos ensaios. No manifesto Quem tem? buscamos certa sutileza no som, uma espécie de introdução para o Do-eu criança que é quando ocorre certos agudos e disparos, em momentos específicos. Em Influxo utilizamos em todo o manifesto Arrival, que é a composição de Marcelo.

Já para o Manifesto final, momento em que cantamos juntos algumas partes de músicas criadas, Marcelo precisou construir uma trilha que coubesse com a melodia inventada para a *Cri(a)ção*. Com a colaboração da professora Cândice Lorenzoni, professora do curso de Licenciatura em Teatro da UFSM, tivemos três encontros nos quais experimentamos diferentes possibilidades de cantar. Apresentei à ela a proposta do trabalho em sala de ensaio junto com as performers e a partir disso ela passou a colaborar com indicações.

Marcelo, por sua vez, se aproximou e aceitou as sugestões apresentadas e juntos fomos tecendo outras formas de harmonizar o que tínhamos enquanto melodia a partir dos textos. Em decorrência do curto prazo que Marcelo tinha, que era de uma semana até a estreia, tivemos que emergir nas sonoridades. Em Tecnoterra o batuque que ocorre no final é apresentado por um repique, sendo o carimbó essencial para construção dessa sonoridade, segundo a concepção de Marcelo.

Outro ponto relevante para colocarmos é que as máscaras ficaram prontas na noite anterior ao compartilhamento, ou seja, não houve tempo para construção de intimidade com aquele objeto, tal fato provavelmente acarretou em manuseio no dia da partilha que pode

não ter dado segurança às performers, embora, em todos os ensaios, havia estímulos de imaginação em relação às máscaras.

Um fato importante para a composição de *Maramba* foi termos utilizado em cena uma música de Verequete, único momento do trabalho sonoro que não foi criado exclusivamente para *Maramba*. No entanto, ressalto a relevância de Marcelo ter percebido que não teríamos tempo hábil para construção de um carimbó em uma semana, partindo da perspectiva que o gênero era novo para ele. A relevância do uso do carimbó impulsionou para reaproximar as performers do objeto eixo investigado nesse percurso. Assim, optamos em trazer para cena a música Chama Verequete<sup>30</sup>, do mestre paraense de carimbó Verequete, que acontece no Manifesto Do-eu criança e que foi experimentado durante todo o processo de criação.

Busquei também apresentar nas máscaras colorações que nos remetessem às cores neons, nos chifres de *Maramba*, por exemplo, evidenciei a cor verde neon com micro ondulações na cor laranja, destaco que os grafites foram criados pelas artistas visuais Tereza Tatoo e SUB, que são artistas locais de Santa Maria/RS.

E foi dessa maneira que se tornou possível materializar os *tremes de lembranças e criativos* que me atravessaram durante todo o movimento dessa pesquisa-criação. Foi no convidar para grafitar, costurar, cortar, colar, maquiagem, iluminar, pregar, dançar e criar que me aproximei de tantas pessoas que junto a mim compuseram essa grande tela chamada *Maramba*.

Este percurso me possibilitou encontrar maneiras de valorizar os trajetos artísticos, entendendo-os como parte fundante de uma obra ou mesmo, a própria obra. A ideia de documentação em experimentos em fotos e vídeo pode ser potente se tivermos e quisermos utilizá-la nas artes da cena. Os registros dos trabalhos desenvolvidos também me possibilitaram construir as noções dos *tremes*, pois, assim como revisitei lembranças, também retornei para arquivos e, de acordo com a noção de *treme* e os estudos acerca de registros processuais artísticos, entendo que essa pode ser também uma possível classificação para a ideia investigada nesse processo criativo.

Os *tremes* me possibilitaram reconstruir memórias, reinventá-las, encontrando maneiras estratégicas para a construção de um produto final, que neste caso, foi *Maramba*.

---

<sup>30</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-FGdUujOojw>.

Quando digo final, refiro-me à partilha com o público, pois entendo que para o artista “O trabalho criador mostra-se como um complexo percurso de transformações múltiplas por meio do qual algo passa a existir.” (SALLES, 1998, p.27).

Tecnoterra. Do-eu criança. Influxo. Adeus ao corpo. Dona Dodó. Esses *Manifestos* me possibilitaram encontros e desencontros. Me possibilitaram abrir e fechar rodas, ciclos. Sobretudo, me impulsionaram a dançar, a girar e, nas palavras de Diordinis Baierle, performer de *Maramba*, “Esse encontro foi um movimento, uma ginga, acho que dançar carimbó é isso, uma gira”. As diversas trocas que tivemos, sobre corte, costura, cores, luzes, texturas, idas e vindas do ateliê da Gare, ensaios e ensaios, encontros e mensagens, fomos desenhando esse lugar. Confesso que, quando vi aquele espaço-tempo com todos os arranjos imaginados, sorri e disse “Então era tu esse tempo todo?”. O possível dentro de minhas possibilidades e habilidades relacionais com o meio, espaço e animais.



Foto: Eduarda Magalhães. Ano: 2022.

#pratodesverem: Imagem que contém ao fundo uma parede composta por pedras de papel pardo. Ao lado direito da parede há uma pequena gruta feita de plástico. Os cinco performers estão em cena com as máscaras postas em seus rostos. Há também um tecido branco ao chão e gamelas com frutas e legumes em cima. Há duas performers do lado direito e duas do lado esquerdo, há também um performer no centro.

O carimbó foi fundamental para a construção de códigos que reverberaram em todo

o processo de criação. Utilizar a dança foi uma estratégia para a construção de movimentos mais lentos e intensos que foram usados em todos os *Manifestos*. À medida que desenvolvemos danças com música de carimbó solicitei que as performers também intensificassem seus movimentos, para a performer Daniela “Esse intensificar possibilitou a construção de uma energia coletiva”, e acredito mesmo nisso, o carimbó é coletivo, até é possível que se dance sozinho, mas sabemos que a dança ganha potência em roda, daí não nos cabe outra alternativa a não ser expandir. Expandir os pés, os braços, os quadris, as saias, as rodas e girar.

Esse processo investigativo me possibilitou entender na prática as possibilidades e limitações do fazer teatral, criar com pessoas inseridas no mercado de trabalho das artes, me ampliou perspectivas. *Maramba*, nesse sentido, instiga reflexões, questionamentos e defesas legítimas sobre fazeres artísticos diversos, contribuindo assim para a pesquisa em artes.

No movimento dos giros fui convidado a criar, a dançar. A manifestar meus ideais artísticos.

Aqui me manifesto.

Escrevo.

Crio.

Grito.

Danço.

Giro.

Gira.

No giral.

Girei.

## Referências

AGUIAR, Lilian Maria Martins de. "A Guerra dos Cabanos"; *Brasil Escola*. Disponível em: <<https://brasilecola.uol.com.br/guerras/a-guerra-dos-cabanos.htm>> . Acesso em 11 de julho de 2022.

Autodescrever. Priberam Dicionário. Disponível em: <<https://www.aulete.com.br/autodescrever-se>> . Acesso em: 11 jul., 2022.

BOLSANELLO, Débora. Educação Somática: o corpo enquanto experiência. **Motriz**, Rio Claro, v. 11, n.2 p. 99-106, mai/ago. 2005. Disponível em: [https://www.rc.unesp.br/ib/efisica/motriz/11n2/11n2\\_08DBB.pdf](https://www.rc.unesp.br/ib/efisica/motriz/11n2/11n2_08DBB.pdf). Acesso em 29 jun., 2021.

CARVALHO, Agda; PARAGUAI, Luisa. Uma-coisa: corpo-bicho, corpo-dispositivo, corpo-coisa. **ARS (São Paulo)**, v. 13, p. 62-71, 2015.

COSTA, Tony Leão da. Carimbó–negritude, indianeidade e caboclice: debates sobre raça e identidade na música popular amazônica (década de 1970). **XXIII Simpósio Nacional de História**. Florianópolis, 2015. Acesso em 11, jun., 2022.

COSTA, Priscila Rosseto; STRAZZACAPPA, Márcia. A quem possa Interessar: a Educação Somática nas pesquisas acadêmicas. **Rev. Bras. Estud. Presença**, Porto Alegre, v. 5, n. 1, p. 39-53, jan./abr. 2015. Disponível em : <https://seer.ufrgs.br/presenca/article/view/47152>. Acesso em 09 abril., 2022.

DELEUZE, Gilles. O ato de criação. **Palestra de**, 1987. Tradução: José Marcos Macedo. Ed. Brasileira: Folha de São Paulo, 1999.

DEMETERCO, Carlos. Jambú. **Slowfoodbrasil**, 2020. Disponível em <<https://slowfoodbrasil.org/>>. Acesso em: 11, jun., 2022.

FERNANDES, Ciane. Dança Cristal [livro eletrônico]: da Arte do Movimento à Abordagem Somático-Performativa. Ciane Fernandes; contribuições de Melina Scialom e Dalton Carneiro. - Salvador: EDUFBA, 2018.

\_\_\_\_\_. A Prática como Pesquisa e a Abordagem Somático-Performativa. Salvador: Universidade Federal da Bahia; Professor Associado IV. CNPq; Bolsista Produtividade em Pesquisa 1C, 2014.

\_\_\_\_\_. Movimento e Memória: Manifesto da Pesquisa Somático-Performativa. Salvador: UFBA; Professor Associado III. Performer e coreógrafa, 2012.

FERNANDES, Mariana Beatriz Marques. O Pará que «Treme»: Compreendendo o



Tecnobrega como Patrimônio Cultural Imaterial. **CEM Cultura, Espaço & Memória** , n. 11 de 2020.

Gil, Antonio Carlos, 1946 - Como elaborar projetos de pesquisa. Antonio Carlos Gil. - 4. ed. - São Paulo:Atlas, 2002.