

INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA DE GOIÁS
CAMPUS APARECIDA DE GOIÂNIA
LICENCIATURA EM DANÇA

MILTON SANTOS DE JESUS

CENA-MEMÓRIA: POÉTICA DE ATUAÇÃO DE UM ATOR DANÇARINO

APARECIDA DE GOIÂNIA
2020



INSTITUTO FEDERAL
Goiás

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SECRETARIA DE EDUCAÇÃO PROFISSIONAL E TECNOLÓGICA
INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
SISTEMA INTEGRADO DE BIBLIOTECAS

TERMO DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAÇÃO NO REPOSITÓRIO DIGITAL DO IFG - ReDi IFG

Com base no disposto na Lei Federal nº 9.610/98, AUTORIZO o Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás, a disponibilizar gratuitamente o documento no Repositório Digital (ReDi IFG), sem ressarcimento de direitos autorais, conforme permissão assinada abaixo, em formato digital para fins de leitura, download e impressão, a título de divulgação da produção técnico-científica no IFG.

Identificação da Produção Técnico-Científica

- | | |
|--|---|
| ☐ Tese | ☐ Artigo Científico |
| ☐ Dissertação | ☐ Capítulo de Livro |
| ☐ Monografia – Especialização | ☐ Livro |
| ☒ TCC - Graduação | ☐ Trabalho Apresentado em Evento |
| ☐ Produto Técnico e Educacional - Tipo: _____ | |

Nome Completo do Autor: Milton Santos de Jesus

Matrícula: 20151090050185

Título do Trabalho: Cena-memória: poética de atuação de um ator dançarino

Autorização - Marque uma das opções

- ☒ Autorizo disponibilizar meu trabalho no Repositório Digital do IFG (acesso aberto);
- ☐ Autorizo disponibilizar meu trabalho no Repositório Digital do IFG somente após a data ____/____/____ (Embargo);
- ☐ Não autorizo disponibilizar meu trabalho no Repositório Digital do IFG (acesso restrito).

Ao indicar a opção **2** ou **3**, marque a justificativa:

- ☐ O documento está sujeito a registro de patente.
☐ O documento pode vir a ser publicado como livro, capítulo de livro ou artigo.
☐ Outra justificativa: _____

DECLARAÇÃO DE DISTRIBUIÇÃO NÃO-EXCLUSIVA

O/A referido/a autor/a declara que:

- o documento é seu trabalho original, detém os direitos autorais da produção técnico-científica e não infringe os direitos de qualquer outra pessoa ou entidade;
- obteve autorização de quaisquer materiais inclusos no documento do qual não detém os direitos de autor/a, para conceder ao Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás os direitos requeridos e que este material cujos direitos autorais são de terceiros, estão claramente identificados e reconhecidos no texto ou conteúdo do documento entregue;
- cumpriu quaisquer obrigações exigidas por contrato ou acordo, caso o documento entregue seja baseado em trabalho financiado ou apoiado por outra instituição que não o Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás.

Aparecida de Goiânia, 07/10/2021
Local Data

Milton Santos de Jesus
Assinatura do Autor e/ou Detentor dos Direitos Autorais

MILTON SANTOS DE JESUS

CENA-MEMÓRIA: POÉTICA DE ATUAÇÃO DE UM ATOR DANÇARINO

Trabalho de Conclusão de Curso, no formato de monografia e performance artística, apresentado ao curso de Licenciatura em Dança, do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás - Campus Aparecida de Goiânia/IFG, como requisito parcial à obtenção do grau de Licenciatura em Dança.

Orientadora: Prof. Me. Tainá Dias de Moraes Barreto

APARECIDA DE GOIÂNIA

2020

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

J58

Jesus, Milton Santos de.

Cena-memória: poética de atuação de um ator dançarino./Milton Santos de Jesus. - Aparecida de Goiânia, 2020.

62 f. il.

Orientadora: Me. Tainá Dias de Moraes Barreto.

Trabalho de conclusão de curso (graduação) – Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia de Goiás: Campus Aparecida de Goiânia, Licenciatura em Dança, 2020.

1. Autoetnografia. 2. Autoficção. 3. Dramaturgia. 4. Cena memória. 5. Dança. I. Título.

CDD 792

Catalogação na publicação:
Suzane Gonçalves Duarte Peixoto – CRB 1/2746



INSTITUTO FEDERAL
Goiás

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SECRETARIA DE EDUCAÇÃO PROFISSIONAL E TECNOLÓGICA
INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA DE GOIÁS
CÂMPUS APARECIDA DE GOIÂNIA

TERMO DE APROVAÇÃO

MILTON SANTOS DE JESUS

CENA-MEMÓRIA:

POÉTICA DE ATUAÇÃO DE UM ATOR DANÇARINO

TCC - Trabalho de conclusão de curso de graduação apresentado ao Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás – Câmpus Aparecida de Goiânia como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciado em Dança e desenvolvido na linha de pesquisa Poéticas do Corpo e Processos Criativos, sob orientação da Prof. Me. Tainá Dias de Moraes Barreto.

Aprovado em 12 de novembro de 2020.

BANCA EXAMINADORA:

(assinado eletronicamente)

Prof. Me. Tainá Dias de Moraes Barreto (Presidente - orientadora)

(assinado eletronicamente)

Prof. Me. Giovana Consorte (Membro Interno)

(assinado eletronicamente)

Prof. Me. Kleber Damaso Bueno (Membro Externo)

Documento assinado eletronicamente por:

- Kleber Damaso Bueno, KLEBER DAMASO BUENO - OUTROS - UFG (01567601000143), em 27/09/2021 18:46:40.
- Giovana Consorte de Souza, PROFESSOR ENS BASICO TECN TECNOLOGICO, em 15/04/2021 08:48:32.
- Taina Dias de Moraes Barreto, PROFESSOR ENS BASICO TECN TECNOLOGICO, em 13/04/2021 18:20:44.

Este documento foi emitido pelo SUAP em 09/11/2020. Para comprovar sua autenticidade, faça a leitura do QRCode ao lado ou acesse <https://suap.ifg.edu.br/autenticar-documento/> e forneça os dados abaixo:

Código Verificador: 102566

Código de Autenticação: cca4e0e10a



Dedico este trabalho à memória de meus avós, suas heranças e ensinamentos sobre amor, comunhão e fé!

Agradecimentos

Gratidão a espiritualidade que nos conduz e aos nossos ancestrais primordiais, que abriram os caminhos e nos deixaram rastros de como seguir essa jornada!

Agradeço meus amores, mãe e pai, Sebastiana Santos de Jesus e Manoel Aires de Jesus, minhas fontes inesgotáveis de amor e afeto! Aos meus irmãos, Marivaldo, Manoel, Mauro e Michel, agradeço por serem meus parceiros desde a infância e por me presentear com sobrinhos e sobrinhas que tanto me encham de amor e alegrias. Agradeço a todos os familiares tios, tias, primos e primas em todos os graus, e a grandeza dos territórios de nossas existências.

Ao meu companheiro de vida e arte Patrick Mendes, agradeço por cuidar de nós. Agradeço as amizades e as trocas verdadeiras em cena de Andreia Rezende, Patrícia Gondim, Leo Bitar, Valeria Andrade, Nani Tavares, Wandileia Foro, Andrea Torrez, Ícaro Gaya, Danilo Bracci, Marluce Oliveira, Michele Miranda, Marina Trindade, Márcia Lima, Aline Chaves, Lucas Alberto, Adriana Cruz, Anibal Pacha, Paulo Ricardo Nascimento, Luciana Caetano, Ingrid Costa, Patrick Mendes, Ieda Marçal, Julio Rodrigues, Flavia Carolina, Luciano Di Freitas, Vinicius Bolivar, Lumyla Marques, Nathalia Kaule, Kamila Marques, Landa de Mendonça, Gilberto Andrade, Astrea Lucena, Alessandra Nogueira, Lú Maues e Jhonny Russel e demais arteiros amigos.

Agradeço as direções dos mestres e mestras, Ana Cristina Colla, Alberto Silva Neto, Cacá Carvalho, Carlos Simioni, David Matos, Lázaro Tuim, Nando Lima, Nina Dipla, Maya M. Carroll, Renata Lemes, Paulo Santana, Tadashi Endo.

As amigas e amigos pela fiel acolhida de sempre, Francisco Gaspar, Daniel Farias, Jé Oliviera, Gabriel Longhitano, Liana Yuri, Edi Cardoso, Danielle Rocha, Juliana Abramides, Flávio Batista, Felipe Flávio Guimarães, Ana Paula Araújo e demais amigas e amigos que de forma direta e indireta me apoiaram nessa caminhada.

Agradeço as amigas(os) estudantes de convivência nas turmas da Licenciatura em Dança, que juntos experienciamos a dor e a delícia da universidade pública. Agradeço às todas comunidades IFG Aparecida de Goiânia, técnicos administrativos, diretorias, departamentos, corpo técnicos e terceirizados, portaria, zeladoras e jardinagem e demais “invisíveis” que são essenciais para que tudo funcione.

Aos professores e professoras do Curso de licenciatura em Dança do IFG, em especial Alexandre Guimarães, Luciana Ribeiro, Késia Mendes Barbosa, Roberto Rodrigues, Giovana Consorte, Rousejanny Ferreira, Germano Lopes, Tainá Barreto e a professora Adriana Paes Leme, que deu início a essa caminha de pesquisa comigo. Vocês foram essenciais para minha formação, carregue-os em minha dança.

A professora Tainá Barreto, minha orientadora e amiga, com sua generosidade, acolhimento e parceria, que para além da atenção ao trabalho, soube com maestria cuidar de mim e de minhas tempestades. Minha plena e eterna gratidão!

Por fim, gostaria de agradecer a criança Milton que fui, que com suas vivências me permitiu chegar aonde estou, e daqui te aceno dizendo que estou bem e cuidando de nós, de nossas memórias e sonhos!

RESUMO

Este estudo associa uma produção artística a uma reflexão teórica, que parte de um reencontro com minha trajetória de ator dançarino. Compõem a pesquisa fragmentos de cinco obras cênicas realizadas em Belém/PA, entre 2005 e 2013, posteriormente deflagradas em cenas-memórias. O objetivo é estudar a criação autoral na dança e no teatro contemporâneos, por meio de uma perspectiva de história de vida, de dramaturgia pessoal e dramaturgia da memória, buscando refletir identidade e biografia. Avançaremos no entendimento de uma *pesquisa de si mesmo*, autorreferente, autobiográfica e dramatúrgica através de reflexões provocadas por Wlad Lima, Lícia Sanchez, Janaina Leite, Carolina Laranjeira, Ana Pais, Ciane Fernandes e Caroline Delgado. Nos acompanham também autores como Fortin, Foucault, Christine Greiner, Ana Cristina Colla, Renato Ferracini e outros, que construíram conosco um arcabouço de reflexões em torno da cena. Interessa a este trabalho colaborar com o debate sobre formação, autonomia e poética de atuação do artista cênico. Por fim, este texto visa compartilhar os procedimentos, escolhas estéticas e dramatúrgicas que permearam a criação da performance Curral de Peixe, resultado artístico desta pesquisa.

PALAVRAS-CHAVE: autoetnografia, autoficção, dramaturgia, cena-memória, dança.

ABSTRACT

This study starts from a look over my trajectory as a dancer actor. It associates artistic production and theoretical reflection. The research gathers fragments of five scenic works carried out in the city of Belém /PA, between 2005 and 2013, which were later transformed in scene-memories. The objective is to study authorial creation in contemporary dance and theater, through the perspective of life history, personal dramaturgy and dramaturgy of memory. It also seeks to reflect on identity and biography. We advance in the understanding of a self-referential, autobiographical and dramaturgical research through reflections provoked by Wlad Lima, Lícia Sanchez, Janaina Leite, Carolina Laranjeira, Ana Pais, Ciane Fernandes and Caroline Delgado. We are also accompanied by authors such as Fortin, Foucault, Christine Greiner, Ana Cristina Colla, Renato Ferracini and others, who have built a framework of reflections around the scene. This work seeks to collaborate with the debate on formation, autonomy and poetics of performance. Finally, this text aims to share the procedures, aesthetic and dramaturgical choices made during the creation process of a performance named Curral de Peixe, which is the artistic result of this research.

KEYWORDS: self-ethnography, self-fiction, dramaturgy, scene-memory, dance.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Elenco da peça “80 Já Era!” - frame de vídeo.....	p. 24
Figura 2: Cena da peça “Eutanázio e o princípio do mundo” – foto: André Mardock.....	p. 25
Figura 3: Elenco da peça “Eutanázio e o princípio do mundo” – foto: André Mardock.....	p. 25
Figura 4: Cena do espetáculo “À Sombra de Dom Quixote” – foto: Luciana Medeiros.....	p. 26
Figura 5: Peça-curta “Makunaíma: em a árvore do mundo e a grande enchente” – foto: Guto Muniz.....	p. 27
Figura 6: Peça-curta “Makunaíma: em a árvore do mundo e a grande enchente” – foto: Guto Muniz.....	p. 28
Figura 7: Cena da peça “Fader” - foto: Marcelo Rodrigues.....	p. 29
Figura 8: Registro do estudo cartográfico das cenas-memórias.....	p. 37
Figura 9: Registro de bastidor da filmagem de Curral de Peixe – foto: Patrick Mendes...	p. 41

SUMÁRIO

Introdução	12
1 Trajetória daquilo que me contém: aproximações com a dança.....	14
2 Fundamentação – dramaturgia, memória e história de vida.....	17
3 Metodologia.....	22
4 O processo criativo da performance Curral de Peixe.....	30
Considerações finais.....	43
Referências.....	45
Anexo A – Sinopse e link para vídeo-performance “Curral de Peixe”	48
Anexo B – Roteiro dramatúrgico original “Curral de Peixe”	49
Anexo C – Programas dos espetáculos-base da pesquisa.....	58

Introdução

Este texto visa refletir sobre minha trajetória de artista da cena e compartilhar aspectos da criação de Curral de Peixe, processo criativo feito a partir da seleção de fragmentos (cenas) de espetáculos que foram fundantes em meu percurso de ator. As obras selecionadas como fragmentos de memória e material para essa nova criação, representam ambientes estéticos distintos dentro da linguagem da dança e do teatro. No recorte da pesquisa, porém, essas cenas produziram aproximações por meio da relação com a performatividade e com a história de vida.

O trabalho busca exprimir pensamentos e conceitos que se alinham a essa temática: a fabulação e a autoficção como elementos de construção de um indivíduo atuante; a memória e a dramaturgia como ferramentas de concepção de um mundo possível à criação da cena; e por fim, a noção de cena-memória. Para tanto buscamos uma metodologia que nos colocasse de frente a materiais e arquivos tão sensíveis e pessoais. Optou-se por percorrer esse caminho por meio da cartografia, da etnografia e da autoetnografia. A autoetnografia se configurou como dispositivo principal para compreender, propor a trama e as redes de relações, um certo enredamento, do processo final de criação.

Em geral, nos processos criativos dentro do campo artístico é costumeiro estabelecer uma comunicação particular entre os envolvidos, como uma aliança ou comunidade emocional (Lima, 2005). Nesses encontros de trabalho se estabelece uma linguagem específica, que serve em muito para a relação dos artistas participantes, “uma ‘língua’ comum inteligível somente a esses mesmos artistas e/ou grupos” (Ferracini, 2013, p.39).

A professora Wlad Lima (2005) identifica e relata a existência de uma linguagem inventada dentro de um processo de criação, como um vocabulário verbal-gestual. “Vocabulário de domínio de todos os criadores envolvidos; composto de nomes próprios referentes às criaturas capturadas nas observações de rua, nas histórias de vida e, todos os ingredientes criados nas dramaturgias pessoais dos atores”. (Lima, 2005, p.136)

Quando me deparei com a necessidade de refletir sobre o processo criativo que acompanha esta produção escrita, muitos desses “vocabulários” dos trabalhos acabaram por aparecer e ganhar espaço na pesquisa, naturalmente provocados pela ação da memória, e também pela característica cartográfica de revisitar diários, notas, textos, dramaturgias, roteiros, etc. Traduzo essa língua e esse vocabulário como metáforas de trabalho que nos auxiliam na compreensão subjetiva e poética de uma pesquisa. Ainda segundo Ferracini (2013) essas metáforas podem ser imagens, ideias, ações, comandos verbais, substantivos metafóricos que auxiliam o ator em um trabalho prático específico ou a adentrar um estado específico. “As metáforas podem criar realidades, especialmente realidades sociais” (p.39) e acredito que elas podem produzir aproximações de entendimento à escrita criativa.

Então, é possível que o leitor se depare com alguns desses modos de fazer-dizer o trabalho que nem sempre são objetivos, ao contrário usamos de subjetividade para dizer o indizível. A esses modos de referenciar a pesquisa chamo de as *metáforas do trabalho*. São as metáforas que nos ajudam a seguir por caminhos muitas vezes difíceis de concretizar e verbalizar. Nesses momentos busco usar uma grafia diferente para dar ênfase às questões metafóricas, escritas especiais no percurso da leitura, quase sempre associadas a uma imagem, ideia ou fala poética.

O texto tem a seguinte organização: no primeiro tópico, intitulado “Trajetória daquilo que me contém: aproximações com a dança”, exponho como a dança se fez presente em meu percurso, visto que minha trajetória se inicia no teatro. O segundo tópico “Fundamentação – dramaturgia, memória e história de vida”, discorre sobre a base teórica acompanhada por autores e pensamentos com os quais elegemos conceitos para construir e costurar este trabalho.

No terceiro tópico “Metodologia”, apresenta-se o caminho metodológico ancorado na pesquisa autoetnográfica, o material estudado e o trânsito desses materiais para o processo de criação artística. No quarto tópico, “O processo criativo da performance Curral de Peixe”, traço um relato detalhado sobre as etapas de concepção da performance Curral de Peixe, os desafios e atravessamentos imbricados no decorrer do trabalho até o resultado apresentado como complemento a esta produção escrita.

1. Trajetória - Daquilo que me contém: aproximações com a dança

Venho de uma formação de atuação cultivada na experiência prática em processos de teatro e dança em sua maioria com grupos, coletivos e companhias de artistas. Apesar de ter uma longa e promissora trajetória no teatro, iniciada ainda na adolescência - o que daria margem para um ensaio memorial específico em teatro – neste estudo, buscarei abordar minha aproximação com o universo da dança, evoluindo para o contexto desta pesquisa.

Iniciei na vida artística profissional em 1999, trabalhando com teatro de grupo, em geral com estéticas de criação inclinadas para o teatro do movimento¹ (teatro físico), o teatro de animação e pesquisas de experimentações diversas: palco fechado, aberto, rua, entre outros, cujo corpo sempre foram o viés de condução. A partir de 2003, uma ênfase maior aos estudos do corpo foi estabelecida por meio do contato com metodologias desenvolvidas e difundidas pelo grupo Lume Teatro (Núcleo Interdisciplinar de Pesquisa Teatral da Unicamp).

No ano de 2007, uma maior aproximação com a dança aconteceu através de uma experiência com o coreógrafo paraense Jaime Amaral², em uma coreografia para um trabalho de ópera infantil. Em 2008, ingressei na Companhia de Investigação Cênica³ para colaborar em uma dramaturgia de dança, assim fui capturado de vez para um trabalho ativo e contínuo com a dança contemporânea. Em paralelo com as outras áreas de atuação, ou seja, uma vida artística em rede *rizomática*⁴ (LIMA, 2005).

A partir de 2011, outras perspectivas formativas foram inauguradas quando parti para uma etapa de novas descobertas em São Paulo. A imersão em residências e intercâmbios artísticos por cerca de três anos, desdobrou-se em uma relação profícua com a vida artística. Um aprofundamento em pesquisa e autonomia cênica me propiciaram a criação de trabalhos solo.

¹ Essa terminologia é conhecida em Belém através da pesquisa desenvolvida pelo Prof. Dr. Miguel Santa 'Brígida e seu grupo Cia. Atores Contemporâneos.

² Bailarino, coreógrafo e professor de dança efetivo da Escola de Teatro e Dança da UFPA.

³ Grupo de dança contemporânea atuante em Belém/PA desde 2008.

⁴ Parte do conceito deleuziano sobre rizoma, um pensamento que se faz múltiplo, que se quer com diferentes formas e multiplicidades (Lima, 2005).

Penso que uma grande sabedoria é saber identificar, desde muito cedo, quem são nossos mestres. Minhas descobertas não vieram tardias, mas acredito que foram potencializadas no momento em que deixei Belém. O caminho se abriu quando participei da residência artística para atores e dançarinos oferecida pelo grupo Lume Teatro, curso ministrado pelos mestres Tadashi Endo (Japão/Alemanha) e Carlos Simioni (Brasil). Essa vivência tem um papel importante em minha formação de ator, foi quando descobri que era possível dançar de um modo diferente, um modo particular e singular, descobri ali a possibilidade de criar uma *dança pessoal*. Essa experiência marcou meu encontro com esses mestres.

Com eles descobri que podia acariciar a terra com os pés e que isso era uma maneira de me conectar com meus antepassados, meus ancestrais. Meu corpo tremia e provocava arrepios. Descobri que a melhor forma de homenagear alguém é fluindo corpo e alma. Pode ser frenético ou com ações lentas, isso não importa o que importa é ter para quem dançar e mover-se livremente.

A Dança é uma das coisas que mais me encanta e me distrai na vida. Quando algo ou alguém se move num espaço, algo irrompe com o estático, “*barulha*” o silêncio, alguma coisa de orgânico acontece e transforma o ambiente. Quando nos movemos existe um mundo todo *de dentro pra fora* querendo sair, gritar, veias e pele, músculos, sentidos e energias buscando se comunicar. Existe um sentimento que acompanha nosso mover, toda ação pressupõe uma intenção. Somos múltiplos agindo sobre o mesmo corpo, o mesmo ser. Somos tantos e podemos ser quantos em um só corpo?!

Quando criança, ao subir nas árvores na brincadeira do “faz-de-conta”, imaginava que ali era uma casa, onde melhor era o vento. O movimento do vento quando batia nos galhos e folhas, e no corpo, nos fundindo em um único estado. O vento quando bate nas árvores produz um dueto que me agrada olhos, acho um encontro sagrado.

Sou canhoto (esquerdo), durante muito tempo tive dificuldades de orientação geográfica, espacial e coordenação motora, às vezes sou lento e com um tempo mais dilatado. Hoje, já passado alguns anos de envolvimento com a dança percebo as micro e significativas transformações que esse contato me faz, principalmente na superação de limites, na relação com o espaço, o tempo, na escuta e percepção musical, o quanto mudou meu ouvido e meus sentidos.

Aprendi que para dançar não é necessário saber uma coreografia marcada, fechada (isso é um modo de dançar). Dançar é algo maior, para além de passos. É

também se permitir, deixar-se atravessar por aquilo que se quer fazer, é fluir para fora as inquietações e complexidades invisíveis de dentro. Dançar é estar conectado, corpo e mente, com o presente, dançar é “escutar a sua própria época” (Gil, 2001, p. 211).

Em 2015, quando ingressei no curso de Licenciatura em Dança do Instituto Federal de Goiás - IFG, estava movido por muitos sentimentos, entre eles, a necessidade de uma formação acadêmica, a busca por expandir uma escuta para a história do movimento, do corpo e da dança, e claro, o anseio por desencadear uma pesquisa que unisse minha experiência ininterrupta no teatro com os novos caminhos trilhados na dança. Desde então, a licenciatura tornou-se minha plataforma de conexão e exploração de saberes para o mundo e a diversidade das danças.

Nessa plataforma de saberes aprendi que as danças contemporâneas ou pós-modernas não estabelecem regras ou fronteiras, ao contrário, provocam, contaminam, explodem e borram os conceitos, recusam-se a padronizações. Meu desejo com a dança é seguir nesse caminho, intempestivo, na zona risco do movimento, sem volta.

2. Fundamentação – dramaturgia, memória e história de vida

A memória. Um retorno sobre os mesmos passos, para onde quer que se vá. (Vicente Franz Cecim⁵)

Desejei com esta pesquisa recompor meus passos e olhar o passado, revisitar trabalhos, experiências e encontros, momentos singulares de um período criativo que considero minha principal escola de formação artística. E assim fiz. Esse retorno deu-se ancorado por dois alicerces da arte cênica: o primeiro é o corpo, como caminho de escrituras da cena e de invenção de corporeidades; e o segundo é a memória, como legado e fonte inesgotável de produção de material sensível que alimentam meu viver e fazer em arte.

Por meio desses dois agentes fundantes de minha formação, corpo e memória, busquei fabular minhas histórias de vida como autoficções, como aquele que cria uma ficção sobre si mesmo (GREINNER, 2017), na tentativa de reconstruir essas fabulações no presente, por meio de uma imbricação com a dança. No gênero literário “a autoficção faz um movimento oposto ao da autobiografia. Enquanto a autobiografia parte da vida para o texto, a autoficção parte do texto para a vida” (FAEDRICH, apud DELGADO, 2014, p.23).

Lima (2005) nos mostra a fabulação, como sendo a experimentação do artista ao inventar realidades, multiplicidades e na criação de sensações, e que tais sensações não seriam compostas por percepções do vivido e/ou por seus afetos, e sim seria uma inversão. Sendo isto, ao inventar seus próprios procedimentos o artista precisa extrair, arrancar destas percepções e afetos um ser puro de sensações,

(...) um percepto pode ser um pequeno recorte, um fragmento hiperdimensionado da percepção de algo vivido ou mesmo desejado, mas que carrega sensações suficientes para mobilizar o ator para que roube, inverte um afecto novo, um devir, a potência de tornar-se uma outra coisa que está entre ele e um outro corpo. Este outro corpo pode ser de qualquer natureza. Quanto mais o ator estabelece um ENTRE e um COM em relação a corpos diversificados, mais heterogênea ficará sua criação. A fabulação é heterogênea e precisa existir por si só, como obra. (LIMA, 2005, p.109).

⁵ Escritor e romancista paraense, autor da ontológica coletânea amazônica “Viagem a Andara, o livro Invisível”

Já a autoficção segundo Delgado (2015), sendo um gênero literário contemporâneo, híbrido, entrelaça o ficcional e o real na tessitura da escrita de si. Nas práticas performativas e cênicas contemporâneas o uso do termo autoficção ainda é recente, e quase sempre vem associado ao trabalho autobiográfico e do depoimento pessoal, entre outras narrativas de si.

Outra questão importante é a tensão entre real e ficção nas narrativas documentais ao se distinguir de uma obra realista, em que também é possível trabalhar-se com documentos, porém a narrativa documental se expõe como documento provocando o efeito de ruptura e suspensão, pela inserção de documentos que expõem uma hiperealidade, mais sensível que a lógica fabular do realismo. Ou ainda, segundo Beatriz Resende (2014), o real rasura o ficcional ao apresentar testemunhos, relatos e documentos reais misturados com a escrita ficcional. (STELZER, 2016, p. 278)

O movimento que busquei fazer para a compreensão dessas tensões entre fabulações e autofições, atingiu diretamente o processo de criação e me levou a experimentar tais tensões do real e do ficcional numa especulação dançante, ativando as memórias dos trabalhos e deixando-as conduzir o corpo na convocação de uma performatividade que lembrava e retomava a experiência passada, e ao mesmo tempo, produzia um outro corpo em cena, num exercício de conexão e atualização das cenas memórias. Ainda sobre esta zona de tensão entre fronteiras da arte, Leonardelli (2009), traz uma importante contribuição:

As artes performativas, atividades de fronteira por natureza, oferecem os registros documentais por onde se pode iniciar a revisão do conceito de memória como retorno da experiência (e do sujeito, enquanto formado por esse retorno) ao passado, até o desligamento completo do real; e surgir a ideia de *atualização* do vivido pelo presente (...) O depoimento pessoal é construído pela memória criadora, e suas singularidades processuais atestam a riqueza de possibilidades que essa função nos oferece para reinventar a existência. (p. 192).

Leite (2017) comenta em suas *Autoescrituras Performativas*, que o autobiográfico pode aparecer sobre a forma de um texto, um depoimento ou relato partindo de uma experiência vivida. “Mas não só um texto configura um depoimento autobiográfico. No trabalho de Pina Bausch, por exemplo, o depoimento aparece na forma de ações, gestos e movimentos” (p. 32-33).

Para expandir o assunto fui buscar contribuição nos estudos sobre a Dramaturgia da Memória no Teatro-dança (SANCHEZ, 2010), segundo a qual podemos convocar ao presente a construção de um ato poético de resistência, reconstruído pelo passado no teatro-dança, estimulado por recursos operados pela

dramaturgia da memória. Sobre esse caminho de reconstrução do fazer e da ação da memória, Sánchez (2010) aponta a dramaturgia como um processo de criação:

Porque dramaturgia? Essa palavra que significa literalmente fazer (drama) e ação (ergon), define-se como representação de uma peça de teatro, mas também como um catálogo de obras dramáticas. Nesse caso, a memória é concebida não como uma aptidão para lembrar, mas também como um conjunto de lembranças: um arquivo, mas um arquivo vivo, porque essa Dramaturgia da Memória é entendida como um processo criativo. (p.82)

Nesta pesquisa, a dramaturgia ocupa um espaço importante de condução da criação. Pautado nas narrativas orais em primeira pessoa, esse conjunto de lembranças nos conduz a diferentes etapas da infância, adolescência e vida adulta, constituindo um imaginário e um mundo particular percorrido pela figura Milton. No ir e vir das lembranças revisitado por minha figura Milton, percebo um movimento de dança se desenhar e atuar na construção dramatúrgica de Curral de Peixe. Ciane Fernandes (2006) fala de corpo e memória na dança-teatro dizendo que a memória não apenas imagina ou representa nosso passado, mas que também o atua. A memória coreografa o movimento, que é a história do corpo.

Esta revolução na dança libertou o corpo para organizar histórias com sua própria linguagem, à sua maneira. Qualquer que seja a história, é sempre a história do corpo, pelo corpo, para o corpo. Os meios são a linguagem do corpo, que deixa de ser objeto, instrumento e intérprete para ser autor e contador de sua própria *história* como memória em movimento. (FERNANDES, 2006, p. 193)

Junto com essas pesquisadoras posso pensar que em meu processo a dramaturgia foi visitada e agenciada por uma memória e um corpo que se aproximam pela dança em fluxo de criação contínua, como uma dramaturgia da memória em movimento, e em relação a outros nexos. Uma dramaturgia plural, contingente e inerente à obra, “não sendo imprescindível uma pessoa que responda à sua função, como um dramaturgo ou dramaturgista. Não é uma fórmula, mas uma práxis que se constitui por relações invisíveis.” (LARANJEIRA, 2014, p.184). Assim nos assegura Ana Pais (2004), que a dramaturgia representa um mundo, cria mundos e as leis que regem esses mundos.

A dramaturgia cria relações de cumplicidade. O implícito é uma das qualidades que a caracteriza. Essas relações encerram enigmas complexos, visto que transportam em si o paradoxo de estruturarem possibilidades de sentido invisíveis num espetáculo materializado no visível, habitando-o. Sendo invisível, mas constituindo-se como um modo de dar a ver, a dramaturgia ocupa um lugar especialmente ambíguo, quer nas suas práticas, quer na sua participação em qualquer espetáculo. O conceito de cumplicidade possibilita, em nosso entender, equacionar um plano ontológico do discurso da

dramaturgia baseado na forma implícita de como as relações de sentido estão patentes no espetáculo, sem com isso perverter a sua condição invisível. (PAIS, 2016, p.45)

Os processos aqui revisitados teceram relações de cumplicidades partindo das histórias de vida, e alimentaram escolhas dramatúrgicas, num caminho da pessoalidade. Isso nos aproximou de reflexões sobre dramaturgia pessoal, em que o acontecimento vivido de cada um e por cada um, isto é, a história de vida, recebe um espaço significativo na prática da dramaturgia pessoal do atuante, como um aspecto autorreferente na contemporaneidade (LIMA, 2005).

Para mim, esses processos autorreferentes foram marcados por encontros intensos com artistas fazedores das artes cênicas, com os quais pude desenvolver peculiaridades na prática de criação do sensível. Nesses percursos identifiquei a intuição como principal veículo de condução dessa produção do sensível, e a curiosidade como elemento essencial para criar e se relacionar com tudo que circunda este lugar de invenção que é a cena.

Lecoq (2010) em sua Pedagogia do Corpo Poético nos apresenta uma dimensão da criação feita de espaços, de luzes, de cores, de matérias, de sons, que se encontram em cada um de nós, depositados no corpo a partir de nossas diversas experiências, de nossas sensações, de tudo aquilo que vimos, escutamos, apreciamos. Vivências essas, que ficam em nossos corpos como tatuagens e constituem um fundo comum de impulsos e desejos criativos. Tais elementos são como rastros de nossa própria história e memória, pistas daquilo que lembramos e que o corpo convida ao presente, quando provocado. Para Silva Neto (2012) nossas recordações vão para além do reviver, tornam-se reinvenção do vivido (p.12).

Para ir aos arquivos da memória, importa encontrar, para além de fatos, valores (...) para reviver os valores do passado, é preciso sonhar, aceitar essa grande dilatação psíquica que é o devaneio, na paz de um grande repouso. Então a Memória e a Imaginação rivalizam para nos devolver as imagens que nos ligam à nossa vida. (BACHELARD, 1988, p.99 apud SILVA NETO, 2012, P.13)

A esses rastros de história e devaneio que aqui convoco chamaremos de *cena-memória*, termo usado para dar nome e sentido poético a esta pesquisa, como o lugar/tempo mais importante a ser revisitado a partir de minha própria história de vida, atravessada, transbordada e constituída em/por minha prática cênica.

No momento do retorno a arquivos e dramaturgias, também busquei extrair elementos simbólicos de minha personalidade, lembranças e memórias, que uma vez ficcionadas, tornaram-se peças essenciais daquelas encenações. O que nos esbarra numa dimensão filosófica inerente a esses processos, onde criar é, antes de tudo, construir uma ficção sobre si⁶, e neste caso inventar uma dança sobre si.

Já no período de redescobertas dramatúrgicas e de ligações entre os blocos de encenação para *Curral de Peixe*, apareceram questões importantes: como construir na criação uma amarração entre cada um dos blocos de cena numa unidade estético-poética, sem que isso pudesse parecer uma colcha de retalhos ou colagem? Como estabelecer uma conexão orgânica dos elementos e encadeamentos de ações, numa dramaturgia que mesmo híbrida, pudesse ser percebida unívoca, amalgama. Amalgama no sentido daquilo que se mistura e forma unidade.

A resposta para esta provocação foi tecer ligações entre as cenas, criando transições corporais/verbais. Tal solução acabou por gerar uma dança própria, que tornou a ideia da peça *Curral de Peixe*, não apenas imagem disparadora enquanto o lugar de renuir memórias, mas principalmente “um mundo” de coexistências com cada cena, cada história e cada movimento que se convoca e assenta.

Curral de Peixe passou a ser, então, o mundo do qual nos falamos, Laranjeira, Ana Pais, Lima, Sanchez, entres outras pensadoras que produzem em suas articulações ambientes de atuação com regras e leis próprias, e que obedecem a um vocabulário e metáforas próprias. Percebi essas camadas reunidas como a unidade almejada, composto por uma diversidade de pensamentos, estéticas e abstrações, num mesmo espaço/tempo. No anexo desse trabalho é possível experimentar a leitura de uma das versões do roteiro dramatúrgico da peça.

⁶ Greiner, C. *Leituras do corpo no Japão*. N-1 edições, SP: 2015

3. Metodologia

*Escrever, é por tanto, “se mostrar”, se expor,
fazer aparecer seu próprio rosto perto do
outro. (Michel Foucault⁷)*

A autoetnografia é uma abordagem de pesquisa que parte do método etnográfico, mas que se apresenta como um caminho metodológico específico, indo ao encontro da cultura à qual pertence o pesquisador. Sendo, portanto, um modo de pesquisa em que se busca “valorizar a experiência do pesquisador através da descrição e análise sistemática para a maior compreensão dos aspectos do contexto ao qual pertence ou em que participa” (Santos & Biancalana, 2017, p.86). Esse pensamento ofereceu as pistas de como seguir, por meio do estudo de si e de como chegar a um trabalho sobre si, por meio de premissas apresentados pela investigação autoetnográfica.

A auto-etnografia (próxima da autobiografia, dos relatos de si, das histórias de vida, dos relatos anedóticos) se caracteriza por uma escrita do “eu” que permite o ir e vir entre a experiência pessoal e as dimensões culturais a fim de colocar em ressonância a parte interior e mais sensível de si (FORTIN, 2009, p. 83)

Portanto, este trabalho abarcou em sua unidade, um caráter qualitativo como procedimento metodológico, utilizando do percurso autoetnográfico para a identificação e apreciação das obras cênicas relevantes à abordagem desta pesquisa, com enfoque nos trabalhos que se construíram sobre aspectos do corpo e da memória, e, alinhados a elementos da personalidade (história de vida, dramaturgia pessoal de ator/atriz e dramaturgia da memória no teatro-dança). As pesquisadoras Santos & Biancalana (2017) assim definem esse método:

Devido ao fato de valorizar a experiência do pesquisador sem desvincular suas impressões e intenções da pesquisa, compreende-se que elementos autobiográficos se fazem presentes no método autoetnográfico. Porém, é importante que haja diferenciação entre autobiografia e autoetnografia. Enquanto a primeira se restringe a descrever acontecimentos sobre aquele que escreve, a segunda insere um viés etnográfico, buscando relacionar o pessoal à cultura para o estudo e compreensão desta. (2017, p.87)

⁷ Foucault, M. Ditos e Escritos: A Escrita de Si. 1983. p.156.

Para Fortin a história pessoal deve ser como um trampolim para uma compreensão de algo maior. Partindo dessa “deixa”, almejamos que essa pesquisa ressoe em outras vozes, uma vez que os elementos aqui trabalhados, ou mesmo, os “dados auto-etnográficos, definidos como as expressões da experiência pessoal, aspiram a ultrapassar a aventura propriamente pessoal do sujeito” (2009, p.84).

Ao longo da pesquisa alguns procedimentos metodológicos foram adotados: cartografia de processos de criação (registros e diários de ensaios); revisão de material dramático (literatura adaptada, dramaturgia e roteiro de obras selecionadas); estudo de registro audiovisual e acesso a arquivos e memórias pessoais. Esses materiais foram o ponto de partida para CURRAL DE PEIXE. Discorreremos melhor sobre essa criação no tópico seguinte, dedicado ao processo criativo.

No início da pesquisa foram identificados oito espetáculos que traziam como característica na dramaturgia o uso da história de vida em cena, porém optou-se por um recorte menor para o estudo, privilegiando obras que apresentavam narrativas da primeira infância, a relação com água e rio, e os aprendizados sobre o amor e afeto no início da vida adulta. Assim, compõem a pesquisa uma seleção de cenas de cinco espetáculos, todos ocorridos na cidade Belém do Pará entre os anos de 2005 e 2013. São eles: “80 já era!”; “Eutânazio e o princípio do mundo”; “Á Sombra de Dom Quixote”; “Makunaíma, em a árvore do mundo e a grande enchente” e “Fader”. Em seguida, apresento brevemente a origem de cada cena extraída, e como estas compõem a pesquisa no resultado final apresentado.

3.1 - 80 Já Era! (2005)

O espetáculo “80 Já Era!”, estreou após oito meses de intensa pesquisa e experimentação⁸, sendo uma criação do grupo Usina de Belém, com direção de Nando Lima. Nesse espetáculo toda construção perpassou pela dinâmica de criação colaborativa, capitaneada pelo diretor. Sem um texto inicial definido, usamos como referência a cena cultural da década de 1980, a realidade local (Belém), em contrapondo a fatos e a histórias daquele período em âmbito nacional e global. Um

⁸ Projeto financiado pela Bolsa de Experimentação e Criação Artística do Instituto de Artes do Pará - IAP.

dos caminhos que alimentaram o processo, além da investigação da cultura da época, foi a história de vida e as relações entre as pessoas da época, trazidas pela equipe de criadores.



Figura 1: elenco do espetáculo 80 já era!

Por ter sido a década em que nasci e vivi a primeira fase da infância, pouco de minhas histórias foram usadas como referência para o espetáculo, mas identifico nesse trabalho a construção das minhas referências no início da vida adulta, em especial por trazer à tona a expansão de um cenário cultural que vivi pela ótica de uma criança nos anos 80. Entre as cenas do trabalho, uma em especial ganha destaque para composição desta pesquisa. Um encontro de duas mulheres em uma boate fictícia, a *New Pussanga*, nela as personagens Manara Lance e Socorrinho encontram-se e vivem um romance. A cena foi concebida como um videoclipe dentro da estrutura de dramaturgia, a partir de uma lembrança de infância sobre o amor, sexualidade e relações afetivas, em contraponto com situações semelhantes e testemunhadas pelos outros criadores nas noites dos anos 1980.

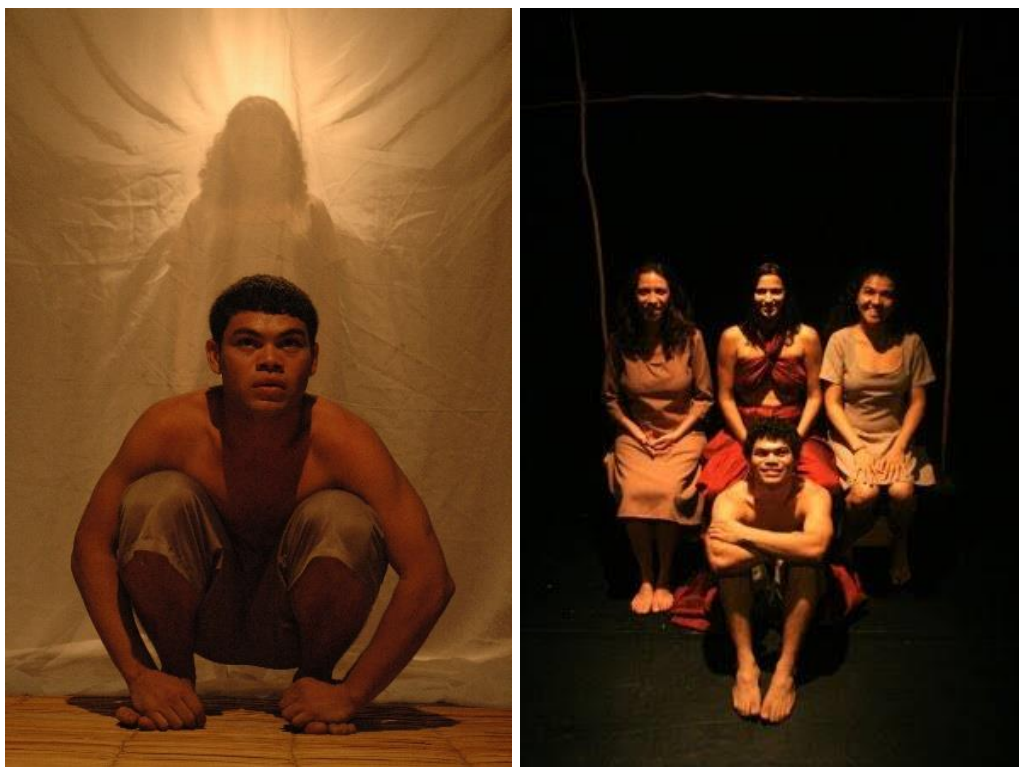
3.2 - Eutanázio e o Princípio do Mundo (2010)

O espetáculo “Eutanázio e o Princípio do Mundo” é inspirado no romance “Chove nos Campos de Cachoeira” e foi dirigido por Alberto Silva Neto. Neste trabalho, buscamos investigar as narrativas da obra de Dalcídio Jurandir, em composição com uma gestualidade cabocla, investigada do cotidiano marajoara e atravessadas pela

memória pessoal. Durante o processo, a direção do espetáculo motivou-me a experimentar e levar para cena estruturas de atuação que convocassem histórias vivenciadas por mim na infância, e que se fizessem espelho das histórias do personagem Alfredo, um dos protagonistas do romance.

Um retorno ao início, meu início. A um Marajó de onde saí e que por algum tempo quis ignorar. O lugar das minhas lembranças mais alegres... e tristes também, mergulhadas naquelas águas escuras. Minha fortaleza e raiz. Em Eutanázio e o princípio do mundo conto histórias do Marajó escritas por DJ e junto, conto minha própria trajetória até aqui... e chegar até este momento, neste processo foi um exercício árduo de procurar e reinventar a cada dia nosso chão. Nosso faz de conta... Até quando? (Diário de montagem, escrito do autor, 2010)

Desse mergulho em águas profundas da memória, um híbrido de imagens e narrativas foram levadas para a encenação do espetáculo dando corpo e voz a figura Milton-Alfredo, construindo uma amálgama de situações reais e imaginárias. Para o presente estudo voltei meu olhar para o solo de apresentação do ator “a dança do nascimento”, seguida da apresentação do personagem narrador, Milton-Alfredo, cujo interesse se faz em conceber, à presença do expectador, a metalinguagem da junção ator-narrador-personagem-memória.



Figuras 2 e 3: cena e elenco do espetáculo Eutanázio e o princípio do mundo

3.3 - À Sombra de Dom Quixote (2011)

“À Sombra de Dom Quixote” é uma obra em teatro de sombras e multi-linguagem, espetáculo inaugural do Coletivo Miasombra⁹, concebido de forma coletiva e colaborativa, livremente inspirado na obra Dom Quixote de La Mancha do escritor espanhol Miguel de Cervantes. O espetáculo usa a personagem Quixote para, através dela, construir uma aproximação com a realidade amazônica e nela discorrer sobre os sonhos, os desejos e as superações de uma vida cotidiana. Neste contexto, deflagra-se na dramaturgia a possibilidade de desaparecimento e desistência das aventuras por parte do Sr. Quixote. Assim os atores passam a mediar um diálogo imaginário por meio de cartas escritas ao cavaleiro da triste figura, contando-lhe suas jornadas e desafios pessoais, como estímulo para que este não desista de suas aventuras e sonhos. Extraio como recorte dessa montagem, a cena em que escrevo uma carta para Dom Quixote, contando minha aventura pessoal, nela aparecem de forma imaginária, uma história por debaixo das águas dos rios amazônicos, dialogando com o enredo da carta.



Figura 4: espetáculo À Sombra de Dom Quixote

⁹ Coletivo de artista paraense que se formou em 2009 para a pesquisa e criação do espetáculo À Sombra de Dom Quixote, a partir de financiamento do Prêmio Funarte de Teatro Myriam Muniz/2008.

3.4 - Makunaíma, em a árvore do mundo e a grande enchente (2011)

A peça “Makunaíma, em a árvore do mundo e a grande enchente”, foi fruto de uma experiência vivenciada na residência artística em dança pessoal e butô com o Lume Teatro. Esse trabalho surgiu da investigação de memórias e da exploração de imagens de antepassados experimentadas pela dança. Imbuído dessa vivência ao retornar para minha cidade, em colaboração com artistas parceiros, concebi uma versão autoral para as narrativas dos ameríndios das nações Taulipangue e Arekuná do auto Roraima¹⁰. Estruturada pela dança pessoal e o butô e por reminiscências de minha infância, algumas semelhanças aproximavam as brincadeiras com meus irmãos das narrativas que contam de Makunaíma e seus irmãos e suas aventuras no princípio da criação do mundo, segundo a cosmogonia dos ameríndios.



Figura 5: peça-curta Makunaíma

¹⁰ Narrativas registradas pelo estudioso alemão Theodor Koch-Grünberg em 1913.



Figura 6: peça-curta Makunaíma

3.5 - FADER (2013)

Em 2013, veio a montagem da obra de dança contemporânea “FADER”, criação que partiu de uma residência artística do Projeto Conexão Dança Curimbó¹¹, com direção e coreografia da artista israelense Maya M. Carroll. Neste trabalho nós, os intérpretes, fomos provocados a trazer para cena relatos e desejos sobre nossa cultura local, traduzidos por movimentos e danças que mostrassem sínteses de nossas relações com os costumes da região. A encenação costurou esses depoimentos de forma narrativa não linear, usando a sonoridade do instrumento curimbó e distorções estéticas que produziam a sensação de que estávamos adentrando no “DNA” de nossa origem cultural. Dessa experiência, recorto o fragmento em que enceno uma possível raiz ancestral pessoal, reinventada para o ambiente dramático da peça. Costuro essa sequência a uma célula coreográfica, com a qual danço o encontro com meu parceiro de vida e arte.

¹¹ Realizado em 2013 e 2014 pela Cia de Investigação Cênica em Belém do Pará, por meio do Prêmio Funarte de Dança Klauss Vianna/2012.



Figura 7: Milton Aires e Patrick Mendes no espetáculo Fader

Desse encontro de histórias, memórias e fabulações, marcados pela dramaturgia das obras acima descritas busquei me debruçar sobre as aproximações entre essas cenas, e, de como elas constituíram uma performance e dramaturgia potentes juntas. Com base nisso foi possível perceber como as histórias de vida, a imaginação e a autonomia criativa, tornam-se elementos estruturantes do ator no teatro e na dança.

Uma vez deflagrado o processo criativo da performance Curral de Peixe, naturalmente, este foi inundado pelo desejo e a necessidade de reviver e reativar as cenas no corpo, experimentando-as como uma poética, isto é, como uma dança sobre as cenas-memórias convocando esses lugares da memória ao presente, num trânsito contínuo de ir e vir ao passado, e nesse fluxo, a busca por inaugurar espaços potentes para criações futuras. É o que veremos a seguir.

4. O processo criativo da performance CURRAL DE PEIXE

O vento sopra,
 O leme dobra,
 nessa ponta de rio passam muitos navegantes
 Aventureiros viajantes
 Que são como quixotes, por essas águas.
 Meu pai é um desses quixotes,
 Barqueiro, andante
 Fabricador de navegantes.
 Por debaixo dessas águas escuras
 Há muitos encantos,
 Mistérios
 É preciso mergulhar
 Para desbravar
 ISSO É UM SEGREDO! (sussurrando)
 (Texto autoficcional criado para peça CURRAL DE PEIXE)

Nasci e vivi parte da infância como ribeirinho, junto a minha família na ilha de Marajó, somos seres da floresta cercados por água e uma biodiversidade de existência. Essa vivência mora em mim e conduz minhas caminhadas pela vida. O texto autoficcional que abre o tópico é um olhar da figura do menino Milton, minha autoficção, que compõe e guia a narrativa e a dança em Curral Peixe, e exprime uma síntese desse lugar-mundo, o qual busquei recriar na encenação deste trabalho artístico. O processo foi permeado por atravessamentos e desafios, num trânsito entre lembranças, memórias, fabulações e a produção de imaginário, e principalmente, pelos desafios da vida presente e suas superações. Neste sentido, como forma de melhor explorar o mundo vivido por essa criação, este capítulo foi dividido em duas etapas.

4.1 - ETAPA 1

Um sábio líder dos povos originários da floresta diz que a memória te autoriza a narrar uma história sobre o mundo que você vive. Ailton Krenak, escritor e ambientalista, é quem profere esta mensagem, e diz mais, “produzir memória sobre si, como coletivo, como ser social é um fenômeno maravilhoso, é uma ação política.

A memória tem a capacidade de te por de pé diante das afrontas de uma maneira crítica”¹².

“Se a gente não contar a nossa história, quem contará?”, foi outra mensagem que ouvi certa vez. E essas mensagens me fizeram construir uma conexão muito próxima com o que nos diz Fortin (2009) sobre a narrativa de si: que “não podemos falar a não ser de nós”, como uma ideia de *leitmotiv*¹³, ou mesmo, motivo condutor de uma obra.

Traçando um paralelo com a dança e os lugares de pesquisa imbricados neste processo, Santana (2007) nos fala que “no momento de conhecer dança, parece fundamental que olhemos para seus processos, pois são neles que uma série de acontecimentos e de conteúdos se organiza e apresenta” (p.03). Nas linhas que seguem, convido-os a embarcar.

No início do processo de reedição das cenas em função de se criar a peça chamada Curral de Peixe, percebi que a montagem não poderia ter a característica de uma aula demonstração, ou uma colagem das cenas uma após a outra, didaticamente, não era esse o desejo e nem fim. As cenas, suas imagens e significados apontavam nossa viagem para um outro lugar, um espaço poético em que pudéssemos mergulhar e de lá produzir uma narrativa singular, em ressonância com a vida artista.

Após o estágio inicial o vento da pesquisa soprava, em meios a muitos apontamentos, não tinha certeza de para onde o leme desse barco-pesquisa deveria dobrar. Existia um caminho de águas a percorrer e um querer, algumas incertezas, dúvidas e muitas questões, principalmente, um desafio pela frente. “O sujeito deve ir em direção a alguma coisa que é ele próprio”, nos lembra Foucault.

O que significa retomar a si? Que círculo é este, que circuito, que dobra é esta que devemos operar relativamente a algo que, contudo, não nos é dado, senão apenas prometido ao termo de nossa vida? Deslocamento e retorno -

¹² KRENAK, Ailton. Entrevista para a série Vozes da Floresta - *A aliança dos Povos da Floresta de Chico Mendes a nossos dias*. Le Monde Diplomatique Brasil, 2020.

¹³ Do dicionário: Música Motivo musical condutor. Frase, fórmula que ocorre por várias vezes em uma obra literária, em um discurso etc. Tema ou motivo nuclear persistente numa obra. Etimologia (origem da palavra leitmotiv). Palavra alemã.

deslocamento do sujeito em direção a ele mesmo e retomo do sujeito sobre si.
(FOUCAULT, 1982, p. 302)

No mês de julho de 2019 voltei à minha cidade, Ponta de Pedras no Marajó (PA), para visitar meus parentes e o sítio da família onde parte de minhas memórias foram traçadas, e lá, contemplando a beleza do Rio Marajó-açu (que corre à frente da casa da família), comecei a pensar numa imagem disparadora que pudesse amarrar o tema e dar título ao trabalho.

Foi nesse lugar de origem, em fabulação com a metáfora da navegação de Foucault, sobre “o porto, o ancoradouro, enquanto lugar de segurança onde se está protegido de tudo, (...) o porto inicial, aquele onde encontramos nosso lugar de origem, nossa pátria” (1984, p.), que a imagem desejada aterrou, em resposta ao pedido do rio, e veio potente como uma chuva de fim de tarde, banhando tudo. Não deixou dúvidas de sua força e presença. Assim me chegou a imagem do CURRAL DE PEIXE. Esse lugar comum, que melhor poderíamos habitar nessa criação seria um curral, não um curral de terra, mas sim um curral mergulhado na água. Nesse curral às margens de um rio, foi inevitável a metáfora do curral de peixe¹⁴ como lugar de amalgamar as memórias agora convocadas ao presente.

Traduzindo essa imagem-síntese em metáfora de espaço e tempo da ação, me pareceu ser uma abreviação simbólica possível para reunir tudo que vinha se enredando nessa pesquisa-criação. Também nessa viagem esbocei um *canovaccio*¹⁵ dessa dança reencontro com as cenas e as lembranças.

Canovaccio para Curral de peixe (Imagens Disparadoras):

- Dança do nascimento
- Makunaíma (circulo) – pena-sombra
- Os campos molhados (estou muito cansado)
- Transição do barco (com cabeça de boi)
- Milton-Alfredo
- Tv – vídeo memória
- Membros da família/ makunaíma / caçada
- Barco – origem imaginaria da família FADER

¹⁴ Curral de peixe - armadilha de pesca que consiste em recipiente com abertura única e estreita, por onde o peixe passa e fica preso. Termo genérico: armadilha de pesca; termos específicos: pari; termo associado: Covo. Disponível em: <http://www.cnfcp.gov.br/tesauro/00000508.htm>.

¹⁵ Em teatro, o termo italiano *canovaccio* (de canapa, 'cânhamo', através do francês canevas, 'tecido grosso') indica os elementos básicos da trama de uma peça, determinando, de maneira genérica, o seu desenvolvimento, sem entrar nos detalhes de cada cena. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Canovaccio>.

- Árvore do mundo (makunaíma)
- Varal – tv – vídeo socorrinho
- Encontro Fader
- Carta para Quixote
- Re-parir makunaíma
- Homem com máscara de boi – FADER/Eutanázio

Escolhemos como caminho a retomada dessas imagens na prática. Minha tarefa foi reencontrar essas cenas no meu corpo e criar modos e estruturas para mostrá-las.

Por duas semanas estruturei as cenas da forma como meu corpo as lembrava. E nesse mesmo tempo foi necessário ir readaptando algumas das sequências e criando novos arranjos que fizessem algum sentido para o momento desse reencontro com o passado, especialmente em trabalhos cujas ações foram criadas com a presença de outros parceiros de cena. Já era sabido que nessa abordagem eu me encontraria numa estruturação solo com essas dramaturgias. Esse começo revelou algo importante para o processo. O que era possível apresentar na presença-ausência? Que soluções de ligação poderiam ser construídas para as demais participações? Um caminho foi a convocação de imagens-síntese que também funcionariam como simbologias fortes de cada trabalho.

Tabela 1 - Imagens-palavras como síntese de cada cena

[O encontro] em Fader:	[Milton-Alfredo] em “Eutanázio e o princípio do mundo”	[Videoclipe Socorrinho] em “80 já Era!”	[A carta] em “A sombra de Dom Quixote”	[Cena curta] “Makunaíma em a árvore do mundo e a grande enchente”
Origem; Búfalo; Casa; Família; Sítio; Rio; Animais domésticos; Amor; Afeto;	Bufálo; Nascer; Água; Rio; Afogamento; Aprender a nadar; Tio; Sexualidade; Casa; Mãe; Pai; Avó; Avô; Morte; Caroço; Início;	Casa antiga; Tia; Menino; Corpo-vergonha; Afeto; Amor entre iguais;	Aventuras Quintal; Fabricador de navegantes; Rio; Barco; Fundo do rio; Desaparecer; Encantos; Desbravar;	Mato-floresta; Brincadeira; Pena; Sombra; Membros irmãos; Animais selvagens; Caçada; Som de barco (popopo); Parir;

A primeira cena reestudada foi o encontro em “Fader”; nela começo com uma célula coreográfica com pequenos gestos da dança carimbó, ao som de uma canção usada na peça¹⁶, sigo com um texto no qual conto um pouco de minha origem. Depois sigo dançando uma sequência, que originalmente foi criada como um dueto, a mesma cena é reproduzida em vídeo, ao mesmo tempo, em sincronia com minha ação. Na cena original dança com o ator e dançarino Patrick Mendes, meu companheiro de vida e colaborador constante em projetos artísticos, desde esse encontro. Essa foi a primeira manipulação de material que tive que fazer, em função de uma comunicação da pesquisa no SPA-USP 2019¹⁷, e na sequência para apresentar à professora Tainá Barreto, orientadora do trabalho. Para a cena em Curral de Peixe, fiz uma sobreposição de materiais extraídos de Fader: uso o áudio de uma canção à capela, releituras de coreografias de trios e duos para solo, e a interação com o vídeo, por fim, a sequência aborda um contexto de amor e sexualidade.

Segui revisitando pelo corpo as cenas-memórias: em “Eutanázio” refiz um caminho de encenação da figura Milton-Alfredo, próximo ao original no espetáculo, visto que na maior parte do trabalho eu fazia narrativas e movimentações solos. Criei apenas algumas adaptações de jogos de cena, para atender a esse novo contexto. Por coincidência, até então não tínhamos o registro audiovisual da peça, então trabalhei com diários da montagem, a dramaturgia, fotografias e a memória corporal. Na montagem de Curral de Peixe essa figura (*Milton-Alfredo*) se mantém com a mesma função, porém será somada a mais figuras de outros trabalhos.

Para a cena videoclipe Socorrinho de “80 Já Era!”, também mantive o mesmo procedimento: trabalhei com a imagem em vídeo, e nela fiz uma pequena intervenção aludindo a uma reminiscência, a sensação de um *corpo-vergonha*, de quando percebi uma relação afetiva entre minha tia e uma outra igual, sua amante. Para compor o processo de Curral de Peixe, essa cena ganhará um aspecto de lembrança audiovisual, reminiscência afetiva de infância da figura “Milton-menino”.

Com a carta em “À Sombra de Dom Quixote”, também recorri ao vídeo, pois a mesma tem uma estruturação amarrada, bem definida sobre o teatro de sombras.

¹⁶ “Lua Negra” canção de Thales Blanche, interpretada (à capela) pela atriz, dançarina e cantora Marluce Oliveira.

¹⁷ 9º Seminário de Pesquisa em Andamento – PPGAC/CAC/ ECA / USP: 2019: São Paulo.

Para esta, propus uma pequena interferência junto às imagens já existentes, pois o importante desse material é o depoimento que se ouve em voz off. Na dramaturgia de Curral de Peixe esta cena será traduzida como um mistério um encantamento que habita o lugar de acontecimentos da ação.

A cena em “Makunaíma” quase não sofreu nenhuma alteração nesta reestruturação, se não pelo tempo e distância, no qual se perde um pouco da qualidade e vitalidade da cena. Questão que foi sendo recuperada com o passar dos ensaios. Para lembrar essa cena, trabalhei com a memória do corpo e alguns acessos ao registro em vídeo. Em Curral de Peixe, a figura Makunaíma ressurgue como a alma de criança-ameríndia-cabocla, que brinca e inventa mundo na margem do rio, assim essa figura acaba por enredar e costurar toda a estrutura de encenação da peça, somando-se à figura Milton-Alfredo, que juntos representam um encontro com imagens ancestrais corporificadas.

Nesse período de reestruturação das cenas, entre ensaios e apresentação para a orientadora, percebi no meio do caminho um acontecimento. Numa terça-feira, dia 17.09.2019, escrevi: “Essa semana ao me reconectar com as cenas memórias tive uma percepção curiosa sobre o ato de lembrar e reensaiar tais cenas. É impossível trazê-las puramente como elas foram criadas. O momento de rememorar por si só, já se apresenta como uma nova criação”.

Ao final desse ciclo de apresentações especulamos quais seriam as possibilidades de uma roteirização dessas cenas, aparentemente distintas e/ou separadas por duas realidades de ambiente. Uma que está na beira do rio, na água (Eutânazio, Makunaíma e Quixote); e outra que está próximo a uma zona urbana (80 já Era e Fader)?! Tainá me pediu para propor um esquema de roteiro para o encontro seguinte. Trabalhei sobre essa possibilidade e uma nova proposta começou a ser desenhada.

Após esse primeiro exercício de revisitar as cenas, saímos do primeiro esboço com *canovaccio*, para a construção do roteiro poético/imagético de Curral de Peixe. Partimos então dessa nova roteirização para estabelecer um caminho de abordagem que nos facilitasse o trabalho com essa diversidade estética. Subdividimos o roteiro em quatro momentos que denominamos blocos de acontecimentos:

Curral de Peixe

Bloco 1:

- 1- Dança do nascimento (origem do búfalo)
- 2- Alfredo e o caroço “estou muito cansado”
- 3- Makunaíma caminhada inicial
- 4- Maku e a sombra da pena
- 5- Milton-Alfredo aprendendo a nadar
(*transição1*)
- 6- Clara
(*transição2 - incluir o texto voltar pra casa*)
- 7- Maku e os membro da família

Bloco 2:

- (*transição3*)
- 8- Tia (videoclipe socorrinho / 80 já era)
- 9- O encontro “Fader” (music, texto, dança)

Bloco 3:

- (*transição4*)
- 10- Maku, transformação e caçada
(*transição5*)
- 11- carta Milton para D. Quixote

Bloco 4:

- (*transição6*)
- 12- Outra parte da minha história (popopo/beira do rio)
(*transição7*)
- 13- Maku, re -parir makunaíma.

Esta nova proposta foi experimentada na cena, o que nos pareceu mais coerente. Porém, lacunas ainda precisavam ser preenchidas, como se algumas junções de acontecimentos não estivessem estabelecendo muito sentido. Fizemos uma revisão dessa primeira versão do roteiro e identificamos a necessidades de construir alterações e/ou adaptações das cenas por meio de transições. Perseguir uma sequência de encadeamento já proposto, porém estabelecendo novas conexões, por meio de transições e ou apresentações de alguns temas e assuntos característico em cada bloco.



Figura 8: registro do estudo cartográfico das cenas selecionadas

A ideia para essas transições foi tecer algum tipo de sentido que pudesse construir um elã dramático entre os acontecimentos. Instigado por essa necessidade fui atrás de pequenas imagens, lembranças e memórias que pudessem dar conta de traduzir tal demanda. A primeira memória que me veio foi o movimento que a maré de rio faz quando está crescendo e, literalmente, corre pelo terreiro até alagar todo o quintal, como os campos molhados, muito presente na obra de Dalcídio Jurandir. Essa imagem foi transformada em movimento de dança para transição (1) que chamei de *corpomaré*, e que serviu perfeitamente para a passagem da cena “Milton-Alfredo aprendendo a nadar” para a cena “Clara”, ambas as cenas falam de uma relação com água, rio, nadar e afogamento.

Para a movimentação seguinte imaginei uma ação um pouco mais consistente que a maré, então surgiu a transição (2) *corpo-luta-lama* inspirada na minha lembrança da brincadeira de agarrão ou luta marajoara, presente nas festividades de São Sebastião em Cachoeira do Arari, muito populares na Mesorregião do Marajó. Essa transição serviu para diluir o ambiente de narração da cena Clara e me transportar para a próxima sequência de ação “Maku, e os membros da família”, que fecha o primeiro bloco. Encerro essa sequência com uma desconstrução de corpo

mimético dos membros da família e transformo na transição (3) de um *corpodança* brega, - movimentação pescada dos dançantes das festas de brega e aparelhagem, cultura pop típica do Pará, essa sequência é acrescida de um pequeno poema *autoficcional*, que serve de gancho para próxima cena “vídeoclipe socorrinho” cujo enredo se passa em uma festa.

Ao final da cena “encontro em Fader”, quando contaminado pelo som do curimbó, improviso a transição (4) *corpocurimbó*, até desconstruir minha movimentação e me transportar para sequência “maku, transformação e caçada”. A transição (5) seguinte foi outro pequeno poema autoficcional, composto para apresentar a cena da “carta em Dom Quixote”. A transição (6) ficou sendo uma mudança de espaço acompanhada do som de barco para adentrar a última narrativa “outra parte da minha história”. E a última transição (7) ficou como um pequeno poema autoficcional, que antecede a última cena, “re-parir makunaíma”.

A necessidade de criação dessas transições trouxe para o trabalho novas camadas de movimentações dançantes, narrativas, amarrações que deflagaram a essência da unidade dramaturgia e cênica pretendida. Um certo equilíbrio estético que assentava a diversidade de cada material fabulado até ali, tornando-se a porta de entrada para a inserção da autoficção como elemento concreto no processo. Depois dessas experimentações encerramos a etapa 1 da pesquisa no final de 2019. No início de 2020, retomamos com entusiasmo as atividades, porém o destino nos apresentaria novos desafios.

4.2 - ETAPA 2

No início 2020 estávamos nos aproximando da reta final na criação de Curral de Peixe, até que fomos surpreendidos pela necessidade de isolamento social imposta pela disseminação do novo coronavírus e da doença COVID-19, que simplesmente instituiu ao mundo inteiro uma pausa e interrupção das atividades presenciais e de aglomeração. Após três meses da pandemia no Brasil, foi perceptível que a quarentena não seria tão breve e que aquele estado de exceção perduraria sem prazo para terminar.

No mês julho retornamos as atividades desta pesquisa com a aprovação de um financiamento através do Edital InspirArte, um programa emergencial de fomento a ações de Arte e Cultura no período de isolamento promovido pela Pro-Reitoria de Extensão do IFG. A partir desse aporte, estabelecemos a continuidade do trabalho, entendendo esta nova realidade como a possível. Neste novo cenário a proposta foi atualizar o trabalho prático e adaptá-lo para o formato audiovisual. Toda esta etapa ocorreu em casa e contou com as colaborações fundamentais do artista Patrick Mendes, que assumiu a captação e direção de câmera, e a orientação/direção da professora Tainá Barreto, por meio de encontros virtuais.

A proposta estabeleceu um novo rumo para o trabalho permeado pelo desafio de compor para uma outra linguagem, fenômeno que naturalmente alteraria (como alterou) a dramaturgia e as paisagens que passariam a contextualizar a cena-memória em Curral de Peixe.

Nesta nova perspectiva não bastariam a intuição e a experiência como criador. Então fui buscar inspiração e referência no trabalho de outros artistas que transformaram suas rotinas, diante da condição de isolamento, em potência de libertação criativa a partir de suas casas. Assim ocorreu com o projeto de Marrat Descartes e Janaína Leite que conceberam durante a quarentena a obra cênica virtual “Peça”, usando arquivos e memórias do ator, o trabalho foi transmitido em tempo real pelo YouTube, diretamente da casa do artista em São Paulo.

O grupo Magiluth de Recife, outro exemplo, criou e apresentou em multiplataformas, “Tudo Que Coube Numa VHS”, um experimento sensorial em confinamento. Experiências semelhantes ocorreram com muitos artistas de diferentes linguagens, incluindo a dança e o teatro, que foram convocados e provocados a construir ou adaptar trabalhos para transmissão e/ou versão em formato audiovisual, para plataformas na internet. Fenômeno crescente que ganhou espaço e proposições gigantescas nesse período, efeito que deve permanecer como uma alternativa de fruição da arte.

Nesse meio tempo também vivenciei dois processos que me aguçaram e alimentaram o contato com a experiência virtual; a direção para o formato audiovisual da peça cênica “Contos, Cantos e Outras Cositas Mas”, que estreou em julho de 2020

na programação online do Festival Pra Ler o Mundo. Esse trabalho me valeu de estudo para as relações possíveis entre a cena teatral e o vídeo.

No início de agosto, participei de uma residência em dança no formato virtual, pelo projeto Transversalidades Poéticas (CRD-SP), o trabalho foi conduzido pela bailarina e coreógrafa Morena Nascimento. A proposta da vivência foi reunir mais de 50 artistas e explorar a casa de cada um como parte do material, dividindo histórias e memórias, guiado pelo corpo, o encontro resultou na produção de uma dança-performativa para telas e dispositivos móveis, com transmissão ao vivo via plataforma Zoom.

Todas essas vivências descritas e em especial a última residência contribuíram significativamente com minha percepção e assentaram ideias que me encorajaram a seguir um caminho propositivo para atualização da pesquisa em Curral de Peixe, no formato em vídeo e enraizado no quintal de minha casa.

A produção da vídeo-performance “Curral de Peixe”, obedeceu a um ciclo próprio de experiência prática: num primeiro momento estudamos o roteiro partindo de uma observação dos espaços da casa e quintal que se mostravam potentes a ocupação das cenas, seguido de ensaios pontuais e testes de câmera que auxiliaram na reconfiguração do roteiro para a versão audiovisual.

Um segundo momento foi dedicado à direção de arte do espaço para atender necessidades apontadas pelo novo roteiro. Fizemos uma ambientação cenográfica propícia a cada acontecimento de modo que os ambientes aludissem a imagens poéticas de um trapiche, ponte, um lago, curral de peixe e quintal de interior, paisagens essências à narrativa construída.



Figura 9: registro de bastidor da filmagem de Curral de Peixe

Na última fase nos debruçamos sobre o processo de gravação e edição das imagens capturadas. Nessa etapa absorvemos para o processo características da criação de vídeo-dança e videoarte, bem como, da experimentação própria da linguagem audiovisual. Um momento prazeroso do trabalho e de enorme maturidade. Percebo que o encontro com a linguagem do vídeo se deu ali.

O vídeo resultante dessa etapa passou a integrar o trabalho final correspondendo à expressão poética da pesquisa. Essa adaptação do trabalho reflete nosso contexto, atualiza e traduz o processo de criação enquanto linguagem audiovisual, transmitindo um último e necessário aprendizado.

Evidentemente que o resultado em vídeo não se compara a uma obra feita para a presença. A dança e o teatro que atravessam a encenação de Curral de Peixe trazem camadas especulativas e sensoriais a cada indivíduo, que partem da personalidade para a subjetividade interpessoais, tocam em questões do afeto e da empatia, sensações que também podem ser percebidas pela obra audiovisual, mas que se tornam muito potentes quando experienciadas numa cena presencial. O resultado enquanto filme é instigante, aguça nosso desejo de num futuro breve enunciar “Curral de Peixe” como espetáculo cênico para o contato presencial com o público.

Eu sou de ponta de pedras na ilha do marajó.
Até os meus seis anos de idade eu morava numa cada na beira do rio, com meus pais, quatro irmãos, duas galinhas, três gatos e cinco cachorros.

Meu corpo vem do meu pai mistura de índio e caboclo. Um rosto de negro numa pele branca, herança dos avós.
Tenho muita dificuldade com orientação espacial porque sou esquerdo.
De manhã eu escovo os dentes com os olhos fechados. Meus pés parecem uma balsa de tão largos. Eu boto eles na água gelada pra diminuir-los.
Sou muito comparado com um búfalo por causa da minha boca grande e cara quadrada.
Quando as minhas pernas estão cansadas eu corro mais rápido imitando o som de uma sirene.
Quando eu nasci eu tinha muita fome e era muito feliz, ao invés de chorar eu ficava rindo. (Fragmento de texto da cena em FADER, recriada para o CURRAL DE PEIXE)

Observação importante: A vídeo-performance “Curral de Peixe” é parte fundamental para interação e contemplação das tessituras de vida e arte aqui narradas. O trabalho pode ser apreciado através do acesso ao link de vídeo disponível junto à sinopse da obra no Anexo A.

Considerações finais

*Não precisa do fim para chegar.
Do lugar onde estou já fui embora.
(Manoel de Barros¹⁸)*

É preciso começar essas considerações dizendo que este trabalho, assim com a nossa história de vida, não se encerra quando findamos, porque a memória é fluida e atualizável, cada vez que lembramos o passado se faz presente. O caminho feito até aqui nos levou a revisar um passado, acordar lembranças e produzir reflexões sobre um período valioso de minha história, de meu povo, minha ancestralidade e reminiscências. Pude olhar, ouvir e construir pensamentos junto com artistas e pensadores que admiro, a partir deles construir ideias, rastros, pistas e pensamentos em torno de meu fazer artístico e de pesquisador. A cena-memória Curral de Peixe é como uma extensão daquilo que me contém e me habita, que me emociona e me honra muito dividir enquanto experiência.

Para que essa experiência ocorresse houve uma operação e um percurso longo, o qual foi preciso cavoucar, mexer, revirar, desmontar, trair a memória/lembrança, e emergir do fundo do rio outras narrativas de si mesmo, fabulações e autoficções, como cena-memória. Cena-memória, aqui compreendida como um conjunto de práticas que visam um ensaio poético de si, em unidade com a escrita viva daquele que convoca do passado ao presente vestígios, memórias e reminiscências, agenciadas por um pacto ambíguo entre o real e o ficcional, característico da autoficção. Cujo o protagonismo é do próprio narrador, que também é condutor e mediador de adensamentos de sua (auto)biografia e identidade publicáveis numa cena contemporânea de dança-teatro, entre outras práticas cênicas e performativas.

Ou mesmo, Cena-memória propõe uma poética narrativa, concebida como dramaturgia pessoal do atuante, sendo esta uma criação que parte do indivíduo,

18 Manoel de Barros: poesia completa, 2010, p.348.

autoral, autobiográfica, autoficcional, e demais performatividades, construídos com e para uma atuação em primeira pessoa.

Para tanto, a conclusão aqui possível é provisória e permeável de novos arranjos, assim como foi curiosamente o percurso da criação de Curral de Peixe, obra artística complementar a esta escrita. Ainda assim, este texto representa um fim, sim. O final de uma etapa e início de um outro nível de percepção, de uma necessidade de atravessar um rio de aprendizagem e enxergar uma nova margem, de morrer para nascer de novo. Assim nos diz Ana Cristina Colla e Tadashi Endo

A busca de um outro nível de percepção. Cruzar o rio significa morrer. Não devemos sempre cruzar o rio para atingir a margem? O rio que me liga ao desconhecido, também é ele, elo misterioso. O quão perigosa é essa travessia? Até onde sou capaz de me arriscar nas águas ora turbulentas, ora calmas, barrentas ou cristalinas? A morte como condição primeira para se transportar a outra margem. Este mundo, o outro mundo. Tenho que me lançar, deixar-me morrer para nascer. (COLLA, 2013, p.126)

Para concluir, é desejoso que os rastros produzidos por este trabalho possam contribuir com o olhar e a escuta daqueles que buscam pistas para uma autonomia artística e poética, baseada em suas autorreferências e histórias de vida. Que esta escrita ecoe, navegue e ganhe o mundo. Atravesse marés, rios e mares, e desague em portos diversos, assim como os barcos que atravessam nossos antepassados no decurso de suas caminhadas, levando no arcabouço toda sorte de azar, e histórias para o outro lado da margem. Eternizando nossas experiências aqui nesse mundo, pelo corpo e pela memória, e permitindo assim, que possamos sempre renascer através de nossas narrativas.

REFERÊNCIAS

COLLA, Ana Cristina. **Caminhante, não há caminhos. Só rastros.** São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2013.

DELGADO, Caroline de Almeida. **À procura da própria coisa. A autoficção em um sopro de vida de Clarice Lispector.** Dissertação de mestrado. UENF – RJ, 2015.

FERNADES, Ciane. **Corpo e(m) contraste: a dança-teatro como memória.** In.: Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento / Maria Mommensohn & Paula Petrella, organizadores, - São Paulo: Summus, 2006.

FOUCAULT, Michel, 1926-1984. **A hermenêutica do sujeito** / Michel Foucault: edição estabelecida sob a direção de François Ewald e Alessandro Fontana, por Frédéric Gros; tradução Márcio Alves da Fonseca. Salma Tannus Muchail. - 2ª ed. - São Paulo: Martins Fontes, 2006. - (Tópicos).

_____, 1926- 1984 2.ed. **Ética, sexualidade, política** / Michel Foucault: organização e seleção de textos Manoel Burros da Moita; tradução Elisü Monteiro, Inês Autran Dourado Barbosa. 2.ed. -- Rio de Janeiro: Forense Universitária. 2006.(Ditos e escritos; V)

FORTIN, Sylvie. **Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística.** Revista Cena, Porto Alegre, n. 7, p. 77-88, 2009.

GIL, José. **Movimento Total, o corpo e a dança.** Relógio d'Água editores, Lisboa, 2001.

GREINER, Christine. **Leituras do corpo no Japão e suas diásporas cognitivas.** São Paulo: N-1 Edições, 2015.

_____. **Fabulações do corpo no Japão e seus microativismos.** São Paulo: N-1 Edições, 2017.

GROTOWSKI, J. **Para um teatro pobre.** Brasília: Teatro Caleidoscópio & Editora Ducina, 2011.

_____. **Performer**. Inhumas: Revista Performatus, ano 3, n. 14, jul. 2015
ISSN 2316-8102.

LARANJEIRA, Carolina Dias. **Uma dança de estados corporais a partir do samba do Cavalo Marinho: corporalidades e dramaturgias da brincadeira em diálogo com o processo de criação de cordões**. Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, 2013.

LEITE, Janaina F. **Autoescrituras performativas: do diário à cena**. 1. Ed. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2017.

LECOQ, Jacques. **Corpo poético: uma pedagogia da criação teatral**. Com a colaboração de Jean-Gabriel Carasso e de Jean-Claude Lallias; tradução de Marcelo Gomes. – São Paulo: Editora Senac São Paulo: Edições SESC SP, 2010.

LIMA, Wlad. **Dramaturgia Pessoal do Ator**. Belém: Grupo Cuíra, 2005.

NETO, Alberto C. S. **Memórias de um ator em construção: reinvenção de processos criativos como fonte de aprendizado**. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-graduação em Artes, 2012.

PAIS, Ana. **O crime compensa ou o poder da dramaturgia**. In.: CALDAS, Paulo; GADELHA, Ernesto. *Dança e dramaturgia[s]*. São Paulo: nexus, 2016.

ROCHA, Thereza. **Por uma docência artista com dança contemporânea**. In.: *Docência-artista do artista-docente: Seminário Dança Teatro Educação* / Thaís Gonçalves, Héctor Briones, Denise Parra e Carolina Vieira [organizadores] – Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2012.

SANTOS, Camila M.; BIANCALANA, Gisela R. **Autoetnografia: um caminho metodológico para a pesquisa em artes performativas**. Revista Aspás | Vol. 7 | n. 2 | 2017.

SANTANA, Eduardo Augusto Rosa. **Autobiografia dançada – estratégias de acesso no processo de criação**. IV Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, ABRACE- 2007.

SÁNCHEZ, Lícia Maria Morais. **A dramaturgia da memória no teatro-dança**. São Paulo: Perspectiva, 2010. 183 p., il. (Estudos, 259).

STELZER Andréa. **Autoficção e intermedialidade na cena contemporânea**. Urdimento, v.1, n.26, p.276 - 286, julho 2016.

NASCIMENTO, Morena. **Residência Artística Online: Projeto Transversalidades Poéticas**. Centro de Referência da Dança, São Paulo, 10 – 21 agosto de 2020. Encontro em ambiente virtual (Zoom).

Vídeos:

KRENAK, Ailton. Entrevista para a série **“Vozes da Floresta - A aliança dos Povos da Floresta de Chico Mendes a nossos dias”**., Dir. Thiago B. Mendonça. Le Monde Diplomatique Brasil, 2020. Disponível em: <https://youtu.be/KRTJlh1os4w>. Acesso em 03 de maio de 2020.

Peça [On-Line]. Escritos e encenado por Marat Descartes. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5WCwGpqHzAA>. Acesso em 30 de janeiro de 2021.

Contos, Cantos e “Otras Cositas Mas”. Direção Milton Aires. Elenco Ludimyla Marques, Nathalia Kaule e Kamila Marques. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=9Q2dE0lITYo>. Acesso em 18 de janeiro de 2021.

80 Já Era. Direção de Nando Lima. Belém: Grupo Usina Contemporânea de Teatro, 2005. Registro audiovisual (60 min.)

EUTANÁZIO e o Princípio do Mundo. Direção Alberto Silva Neto. Belém: Grupo Usina Contemporanea de Teatro, 2010. Registro audiovisual (60 min.)

À Sombra de Dom Quixote. Direção de David Matos. Belém: Coletivo Miasombra, 2011. Registro audiovisual (38 min.)

MAKUNAÍMA em a Árvore do Mundo e a Grande Enchente. Direção e atuação de Milton Aires. Belo Horizonte: Galpão Cine Horto, 2011. Registro audiovisual (16 min.)

FADER. Direção e Coreografia de Maya M. Carroll. Belém: Cia. de Investigação Cênica / A TRAMA, 2013. Registro audiovisual (45 min.)

ANEXO A

Sinopse e link para vídeo-performance “Curral de Peixe”

Sinopse

O artista convoca ao presente, suas memórias para dançar. Recria no quintal de sua casa no cerrado brasileiro, ambientes e lugares poéticos de sua remanescente infância até a vida adulta na Amazônia paraense. Nesse retorno ao passado, corpo e memória são os guias para um encontro com suas origens. A casa antiga nas margens de um rio, as primeiras experiências de aprendizado em família, as construções de amor, afeto e identidade. As alegrias, despedidas e saudades.

Curral de Peixe, vídeo-performance (27 min.)

Criação, roteiro e atuação: Milton Aires; **Orientação artística:** Tainá Barreto; **Participações especiais (vídeo incidental):** Andreia Rezende, Nando Lima e Patrick Mendes; **Direção de câmera e edição:** Patrick Mendes; **Músicas originais:** Leonardo Venturiere e Edison Santana, Marluce Oliveira e Talhes Blanche; **Desenho de som Marajó e Pou-pour-it 80** (Como eu quero - Kid Abelha; Telefone - Gang 90 & Absurdettes; Menina veneno - Ritchie): Léo Bitar; **Coprodução:** Jambo&Jambú Arte.

Acesso ao vídeo pelo link:

curraldepeixe

<https://linktr.ee/curraldepeixe>

OU

QR Code



ANEXO B
Roteiro dramático original “Curral de Peixe”

ROTEIRO “CURRAL DE PEIXE”

Milton Aires

ACONTECIMENTOS

BLOCO 1:

- 14- DANÇA DO NASCIMENTO (ORIGEM DO BÚFALO)
- 15- ALFREDO E O CAROÇO “ESTOU MUITO CANSADO”
- 16- MAKUNAÍMA CAMINHADA INICIAL
- 17- MAKU E A SOMBRA DA PENA
- 18- MILTON-MANINO APRENDENDO A NADAR
(TRANSIÇÃO1)
- 19- VEIO CLARA
(TRANSIÇÃO2) - VOLTAR PRA CASA
- 20- MAKU E OS MEMBRO DA FAMÍLIA

BLOCO 2:

- (TRANSIÇÃO3)*
- 21- TIA SOCORRINHO / 80 JÁ ERA)
- 22- O ENCONTRO “FADER” (MUSIC, TEXTO, DANÇA)

BLOCO 3:

- (TRANSIÇÃO4)*
- 23- MAKU, TRANSFORMAÇÃO E CAÇADA
(TRANSIÇÃO5)
- 24- CARTA PARA D. QUIXOTE

BLOCO 4:

- (TRANSIÇÃO6)*
- 25- OUTRA PARTE DA MINHA HISTÓRIA
(TRANSIÇÃO7)
- 26- MAKU, RE -PARIR MAKUNAÍMA

(Segunda Versão)

2020

DANÇA DO NASCIMENTO (ORIGEM DO BUFALO)

Uma figura antropomórfica com cabeça de boi e corpo de homem aparece ao fundo da cena em uma estrutura acima do nível do chão.

Com movimentos misteriosos a figura desenvolve até virar de ponta cabeça, a máscara de boi desaparece e revela o ateador que se retorce até saltar em um giro para frente até o meio do palco.

Ele está seminu, e caminha tentando se equilibrar em quatro apoio até atravessar a cena ficando totalmente de pé.

(B.O)

ALFREDO E O CAROÇO

Aparece um espaço que lembra um curral de peixe. Nesse espaço está o ator fala com voz assombrosa.

Alfredo. ~~Me chamo Alfredo.~~ Estou muito cansado. Não sei se o cansaço vem do longe daonde venho. Ou do caroço de tucumã que perdi. Quando cheguei no princípio dos campos queimados, o caroço saltou de minha mão. Caiu num buraco da terra. Como? O caroço ficou nos campos contando a história do faz de conta. Parece que eu trouxe nos ombros a própria noite para o chalé. Sinto um desejo de ficar sossegado, como quem está feliz esperando a morte.

(B.O)

MAKUNAÍMA CAMINHADA INICIAL

Makunaíma caminha em círculo a passos lentos, por uma zona periférica ao espaço, carregam uma matula feita de lona azul nas costas. Ele vai amentando o ritmo da caminhada até virar uma corrida em especial para dentro da cena.

MAKU E A SOMBRA DA PENA

No centro da cena Makunaíma encontra uma corda pendura com um anzol na ponta, suspensos acerca de 80 centímetros do chão. Ele percebe a sombra de uma pena, acima de sua cabeça e tenta captura-la, brinca por um tempo com isso até que encontra um jeito de agarrar. Tenta posicionar a pena em pé no chão algumas vezes, até conseguir.

(B.O)

MILTON-MENINO APRENDENDO A NADAR

O ator aparece sentado no trapiche, como quem acabou de levantar de uma sesta, ele diz.

Meu nome é Milton Santos de Jesus e eu representei o menino Alfredo, do romance Chove nos campos de Cachoeira. Nossas histórias, minha e de Alfredo, são parecidas. Alfredo é de Cachoeira do Arari, eu sou de Ponta de Pedras. Mas antes de morar em Ponta de Pedras, eu morava no sítio, ~~numa casa na beira do rio. Eu, pai, mãe e quatro irmãos.~~ Lembro o dia em que meu tio Pedro tentou me ensinar a nadar: "Ah! Hoje o piroquinha vai aprender a nadar". Minha mãe disse: "Mas o menino é pequeno, ainda vai se afogar". Ele disse "não, não, não se preocupa que eu vou cuidar direitinho dele". Me trouxe para o trapiche. Do lado do trapiche fica o miritizeiro que acompanha o movimento da maré. A maré tava baixa. Fizeram uma bóia de miriti pra mim, e ficamos eu e titio na beira do rio. Próximo do miritizeiro ainda sentia o pé bater na lama, depois o tio me levou pra longe da beira e me deixou sozinho lá. Fiquei com medo. O que eu ia fazer? Não sabia o que fazer! O tio começou a dizer: "Vem daí, vem, vem daí, vem piroquinha, vem, vem daí". Não conseguia sair do lugar. Achando que ia ajudar, ele continuou: "Vem, olha, a pirarara vai te comer, a pirarara vai te comer". Até que a mãe vendo aquela confusão saiu correndo de dentro de casa e gritou bem da beira do trapiche: "Hei, Pedro, tira esse menino daí, que ele ainda vai se afogar". O tio Pedro me tirou dali. Foi um susto. A intenção dele era me ensinar a nadar. Quase me afogo. Mas perdi o medo do rio...

Depois disso já nadei muito naquele rio

TRANSIÇÃO 1

Corpomaré: movimentação de nadar o rio, virar água que corre pelo terreiro.

VEIO CLARA

Noutro espaço que lembra um alagado.

Uma menina que sabia nadar tão bem...

Veio Clara. Às vezes vinha, no inverno, dentro d'água. Chegava rindo, água até os joelhos, batataranas e mururés pelos cabelos, e sanguessugas nas pernas. Gostava do verão, mas o inverno era que a encantava, as águas lhe faziam mais alegre. A ocasião, mesmo, em que Clara se revelou mulher para Alfredo, se fez inesquecível. Foi num almoço. Clara brincando, entrou no quarto, se atirou na cama e ficou com o corpo abandonado com os braços jogados à toa. Mas se não lhe despertou o sexo, lhe deu

uma obscura sensação do proibido, do intocável, a real significação duma nudez que não podia ver nunca senão através daquele vestido e daquele único instante. Aquele corpo dominou todo o quarto, era toda a natureza. Clara ficava em seus olhos de menino como se nunca mais envelhecesse, como aquela folha miúda que está sempre verde na beira do rio. Mas uns tempos fazia que Clara não vinha. Até que ouviu, numa tarde, sua mãe conversando com o Major Alberto...

VALÉRIA-D. AMÉLIA

Uma menina que sabia nadar tão bem!

MILTON-ALFREDO

Quem mamãe?

VALÉRIA-D. AMÉLIA

Clara, meu filho.

MILTON-ALFREDO

Que foi?

VALÉRIA-D. AMÉLIA

Foi enterrada ontem.

MILTON-ALFREDO

Clara? Clara, mamãe?

Clara ou a morte de Clara tinha de ficar mistério dentro de Alfredo. Ficou dentro do carço perdido.

TRANSIÇÃO 2

Corpo-luta-lama: Movimentação de luta agarrada na lama.

Voltar pra casa é voltar às feridas. Elas estão saradas. Mas deixaram marcas. Não tive as pernas limpas como outros meninos felizes.

MAKU E OS MEMBRES DA FAMILIA

O ator constrói uma caminhada de quatro apoios e volta ao espaço onde deixou a pena em pé, na sequência ele se divide em representar os 4 irmãos com os membros braços e pernas e Makunaíma com a cabeça.

Toda a sequência é acompanhada por uma improvisação de voz gramelô.

A cena mostra uma disputa entre os irmãos pelo controle da pena. Makunaíma, fica irritado e acaba com a brincadeira. A cena vai se expandindo para o espaço até ser diluída para um corpo sonoro-musical.

TIA SOCORRINHO - CLIPE 80 JA ERA

TRANSIÇÃO 3

Corpodança brega: Milton-makunaíma vai transitando para o corpo de dança brega embalado por um ritmo interno que adentra numa atmosfera anos 80.

Na casa antiga
titia era feliz
Ensaiavas suas paixões
Calorosas
E sem saber,
Me ensinou coisas
Sobre o amor e afeto
Entre iguais

A cena-vídeoclipe "80 já era" é projetado em um lençol pendurado num varal. Jogo de cena com a figura corpo menino, vestido apenas de cueca, mimese de vergonha na infância. A cena encerra o menino veste uma roupa pendura no varal.

O ENCONTRO FADER

Ouve-se uma voz feminina contando a canção Lua Negra. Imagens fotográficas de Ponta de pedras e do marajó são projetadas na tela. Ao fundo aparece o ator que dança lentamente uma sequência. Ele movimenta-se numa diagonal para frente do espaço. Já a frente da cena ele fala.

Eu sou de ponta de pedras na ilha do marajó.
Até os meus seis anos de idade eu morava numa cada na beira do rio, com meus pais, quatro irmãos, duas galinhas, três gatos e cinco cachorros.
Meu corpo vem do meu pai mistura de índio e caboclo. Um rosto de negro numa pele branca, herança dos avós.
Tenho muita dificuldade com orientação espacial porque sou esquerdo.
De manhã eu escovo os dentes com os olhos fechados. Meus pés parecem uma balsa de tão largos. Eu boto eles na água gelada pra diminuir-los.
Sou muito comparado com um búfalo por causa da minha boca grande e cara quadrada.
Quando as minhas pernas estão cansadas eu corro mais rápido imitando o som de uma sirene.
Quando eu nasci eu tinha muita fome e era muito feliz, ao invés de chorar eu ficava rindo.
Quando eu me apaixono os meus músculos se movem (in)voluntariamente, isso é uma dança que eu não posso controlar.

O ator volta a dançar, em sincronia com o vídeo na sequência "o encontro de Fader". Ao final da sequência a cena evolui para uma improvisação de transição.

MAKU, TRANSFORMAÇÃO E CAÇADA

TRANSIÇÃO 4

Corpocurimbó: o ator improvisa movimentos da dança carimbó e constrói um estado de possessão conduzido pelo som do tambor. Esse estado de ação leva-o para a figura makunaíma.

Acontece uma sequência da caçada entre makunaíma e uma lona de embarcação que representa a caça. Após a cena, Milton-Maku senta ao lado da lona-caça pendurada no anzol, ouve o barulho de barco. Ele acompanha com os olhos a paisagem do som de um canto a outro do espaço.

TRANSIÇÃO 5

Poema autoficcional: sobre os quixotes navegantes. Junto ao poema aparece a imagem de um barquinho sendo manipulado numa possa d'água, caroços de tucumã são usados como a tripulação.

O vento sopra,
 O leme dobra,
 nessa ponta de rio passam muitos navegantes
 Aventureiros viajantes
 Que são como quixotes, por essas águas.
 Meu pai é um desses quixotes,
 Barqueiro, andante
 Fabricador de navegantes.
 Por debaixo dessas águas escuras
 Há muitos encantos,
 Mistérios
 É preciso mergulhar
 Para desbravar
 ISSO É UM SEGREDO! (sussurrando)"

CARTA PARA QUIXOTE

Na tela aparece imagens de um fundo de rio em teatro de sombras. Aos poucos a cena é preenchida por duas figuras

encantadas, uma iara e um tritão nesse fundo de rio, a ação desenvolve enquanto ouve-se a Carta de Milton.

(V.O.)

Sr. da Mancha,

Já há algum tempo tenho conhecimento de suas formidáveis aventuras, e do quão fostes valente e astucioso ao travar batalhas invisíveis a olhos leigos. Gostaria de expressar o quanto admiro sua lealdade às ordens da cavalaria. Ainda não sou um cavaleiro como vossa mercê, mas espero me honrar como vós.

Porém, Senhor da Mancha, pude conhecer outros andantes cavaleiros de tamanha coragem qual a sua. O primeiro que conheci, foi o que me deu esta vida. Este, do qual te conto, casou-se jovem, aos 17 anos, com uma mocinha de 15. Na época passaram a morar numa casa as margens de um belo rio.

Aprendeu o ofício de carpinteiro e com isso se tornou mestre em fabricar navegantes. De lá saíram os mais formosos navegadores que um rio pode ter. Cavaleiros os quais eu pude conhecer também, pois vieram antes de mim, irmãos de batalhas, que na infância eram os primeiros combatentes em nossas aventuras em terras e mares, em florestas inesquecíveis criadas no quintal de nossa casa. Protegiam-me dos maiores perigos, ataques de bichos do mato, iaras, peixes grandes, serpentes, o homem-fura-dedo entre outros.

Mas soube que vós, Senhor Da Mancha, estaria por desistir de tudo o que mais acreditais e sumir, por quais motivos não se sabe. Digo-te que não desapareça.

Ouça, por um tempo desapareci da vida destes que acabo de narrar, afastei-me do convívio da família. E isso me fez ser quase invisível à presença deles. Porém, o amor empregado na carpintaria de nossa construção foi mais forte.

Por isso, senhor, não desista nem desapareça, não deixe teu amor morrer invisível, pegue o arsenal de palavras das quais foste criado e reinvente tua história. E saiba que eu e meus amigos de bravuras estaremos aqui para lutar junto convosco. Dar-te-emos vida quando a vida te faltar, luz quando o escuro

sobre vós se abater e estaremos à sua sombra, na retaguarda, quando a alma fraquejar.

O ator interage com o vídeo e a sombra, o barquinho aparece novamente, já próximo ao final da cena. Volta o barulho de barco.

OUTRA PARTE DA MINHA HISTÓRIA

TRANSIÇÃO 6

Manipulação do espaço - beira de rio popopo: ainda ao som do barquinho a tela é transformada em tenda, relevando o trapiche por detrás. A cena continua no trapiche.

~~Quando eu ainda morava em Ponta de Pedras,~~ teve uma época que a gente saiu do sítio e veio pra cidade. A vovó fez no quintal da casa uma pequena plantação de flores. Quando qualquer um de nós ficava doente, com tosse, ela ia ao quintal tirava umas flores, vinha amassava, fervia. Fazia um xarope de flor que curava qualquer doença. Outra memória muito boa são os almoços na casa do vovô. Quando tinha algum neto que não queria comer, a vovó saía do lugar de onde ela estava, sentava do lado e tentava convencer a comer. Ela pegava o prato, amassava a comida, transformava num pirãozinho, fazia vários bolinhos, e dizia "olha meu filho toma um jacarezinho, toma um jacarezinho..." entregava os bolinhos na nossa boca. E ela acabava fazendo com que agente voltasse a comer. Passou um tempo, meu avô ficou doente e eles foram pra Belém, pro avô se tratar. Minha avó não suportaria a perda. Foi ficando triste. Lembro a última vez que falei com ela, já muito debilitada no hospital, "meu netinho... a vovó... a vovó vai embora... o barquinho, o barco que vai levar a vovó tá chegando..." E ela partiu... Depois de tempo meu avô não suportou a falta dela e também partiu. Nunca mas vou sentir o gosto da goiabada que a Vovó fazia... Eu sinto saudades.

TRANSIÇÃO 7

Manipulação dos caroços: próximo a possa d'água o ator brinca com o barco e caroços de tucumã e diz.

Só o caroço
Conhecia os mistérios
da vida
e da morte,
o início!

MAKU, RE-PARIR MAKUNAÍMA

O ator de figura Makunaíma, desmonta a lona pendurada colocando-a no chão fazendo uma esteira. Pega a pena do chão pendura no anzol e faz uma dança-brincadeira, a pena voa pelo espaço.

Transforma sua camisa em máscara, depois em cabelos compridos. Depois entra na camisa com se voltasse para o útero materno. Fica lá dentro e começa a fazer gestos e sons de contrações.

Deita-se em posição fetal e faz uma ação de empurrar a cabeça pelo buraco da cola da camisa, insinuando o nascimento, um gesto de parir-se a si mesmo, de re-parir Makunaíma.

Grito estridente de dor, seguido de risada feliz.

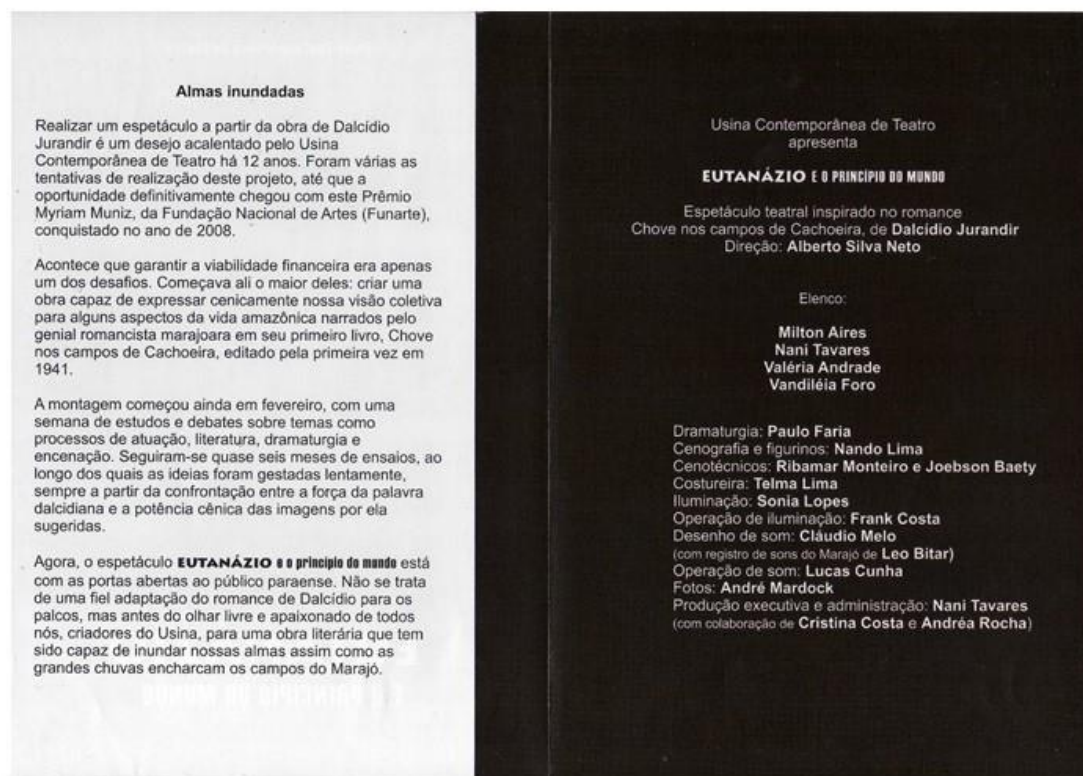
Fim!

Espectáculo: EUTANÁZIO E O PRINCÍPIO DO MUNDO

Realização: USINA CONTEMPORÂNEA DE TEATRO

Ano de estreia: 2010

Site: <https://www.usinateatro.com.br/eutanazio-e-o-principio-do-mundo>



Espectáculo: À SOMBRA DE DOM QUIXOTE

Realização: COLETIVO MIASOMBRA

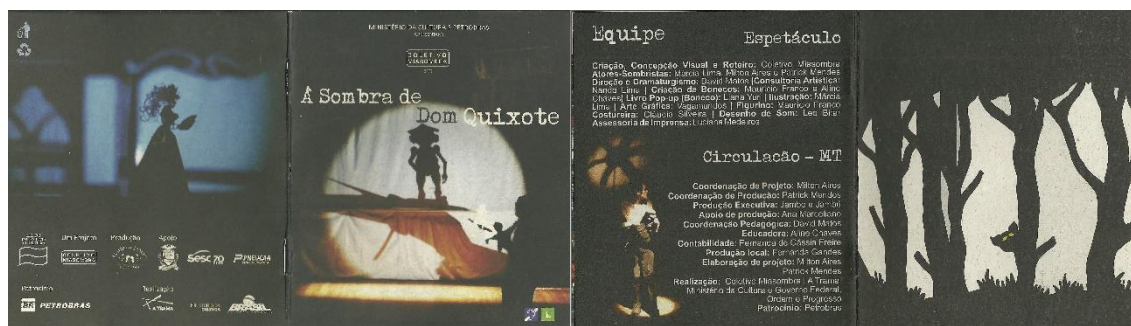
Ano de estreia: 2011

Site: miasombra.blogspot.com.br

Programa 2011



Programa 2016



Espectáculo: FADER

Realização: CIA DE INCESTIGAÇÃO CÊNICA

Ano de estreia: 2013

Site: <https://www.ciacenica.com/>

curimbó

FADER
Coreografia de Maya M. Carroll
com Cia. de Investigação Cênica

23/11 sábado, 20h
24/11 domingo, 18h e 20h
Teatro Waldemar Henrique
R\$ 10,00
Info **3088 5858 • 8177 2176**

Direção Projeto
Danilo Bracchi

Direção de Produção
Tainah Fagundes

Produção
A Trama
Três Cultura Produção Comunicação

Coreografia
Maya Carroll

Música
Roy Carroll

Assistente de Sonoplastia
Armando de Mendonça

Elenco
Andrea Torres / Danilo Bracchi / Icaro Gaya
Marina Trindade / Marluce Oliveira
Michele Campos / Milton Aires / Patrick Mendes

Percussão
Edson Santana

Direção de Cena e Luz
Nando lima

Direção Figurino
Anibal Pacha

Registro videográfico
Ana Lobato
André Mardock
Marcelo Rodrigues

Canção Original
Thales Branches, com Lua Negra

Ensaísta Convidado
Ricardo Risuenho

Olhares
Alexandre Sequeira
Edson Santana
Miguel Chikaoka

Mais informações sobre a Companhia de Investigação Cênica:
www.ciacenica.com
fiadeinvestigacaocenica

Apoio cultural
ICA | INSTITUTO CULTURAL DE ACRÓBATICA
diogobonifácio
mapinguari
MEP
pirão coletivo

Produção
A Trama três CULTURA PRODUÇÃO COMUNICAÇÃO

Realização
CIA DE INVESTIGAÇÃO CÊNICA
Este projeto foi contemplado com o Prêmio Funarte de Dança Klauss Vianna 2012
PETROBRAS
funarte
PRINCÍPIO DA CULTURA
BRASIL
GOVERNO FEDERAL
NÃO HÁ DOBRO E NÃO HÁ SEM PROGRESSO

Foto: Marcelo Rodrigues



**INSTITUTO FEDERAL
DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA**
Goiás

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SECRETARIA DE EDUCAÇÃO PROFISSIONAL E TECNOLÓGICA
INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA DE
GOIÁS

Documento Digitalizado Público

TCC Versão Final

Assunto: TCC Versão Final
Assinado por: Gracielly Prado
Tipo do Documento: Documento de Oficialização da Demanda
Situação: Finalizado
Nível de Acesso: Público
Tipo do Conferência: Cópia Simples

Documento assinado eletronicamente por:

- **Gracielly Silva Prado, AUX EM ADMINISTRACAO**, em 13/10/2021 09:46:18.

Este documento foi armazenado no SUAP em 13/10/2021. Para comprovar sua integridade, faça a leitura do QRCode ao lado ou acesse <https://suap.ifg.edu.br/verificar-documento-externo/> e forneça os dados abaixo:

Código Verificador: 207832

Código de Autenticação: c3b5e59774

