

**IX FÓRUM BIENAL DE PESQUISA EM ARTE
+ ENCONTRO REGIONAL DA ANPAP
+ JORNADA ARTE EDUCAÇÃO DO PROF-ARTES**

**BELÉM
PARÁ
AMAZÔNIA**

O TAMBOR COMO PERSONAGEM NO TEATRO DE ANIMAÇÃO DA POESIA CARIMBOLESCA DE MESTRE VEREQUETE

THE DRUM AS A CHARACTER IN THE ANIMATION THEATER OF THE CARIMBOLESQUE POETRY OF MASTER VEREQUETE

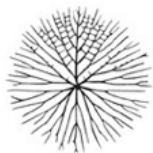
MICHEL GUILHERME GOMES AMORIM

RESUMO: O artigo “O tambor como personagem no teatro de animação da poesia carimbolesca de Mestre Verequete” se caracteriza por sua enorme relevância social e contribuição cultural por dar luz à vida e a obra de um grande mestre da cultura popular paraense, Verequete. Com o objetivo de analisar o processo criativo de dois espetáculos – *Vereka* e *Bonecos & tambores* -, o artigo leva em conta a experimentação, nestes espetáculos, de instrumentos musicais, como o tambor, como objetos capazes de serem animados através da manipulação que, por sua vez, lhes retira a utilidade habitual e lhes oferece uma função criativa e inovadora. Dialogando com conceitos de “atuante”, “teatro de objetos” e “teatro de animação”, o autor do texto em questão tece uma escritura que mostra, através de relatos e fotos, como estes tambores ganharam “vida” a fim de ajudar a contar a história do Mestre Verequete.

PALAVRAS-CHAVE: Tambor, Teatro de Animação, Carimbó, Poesia.

ABSTRACT: The article "The drum as a character in the animation theater of Mestre Verequete's carimbolesca poetry" is characterized by its enormous social relevance and cultural contribution for shining light in the life and the work of a great master of the popular culture of Pará, Verequete. Aiming to analyze the creative process of two shows - *Vereka* and *Bonecos & tambores* -, the article takes into account the experimentation, in these shows, of musical instruments, such as the drum, as objects capable of being animated through the manipulation that, in turn, takes away their practical use and offers a creative and innovative function. Dialoguing with concepts of “acting”, “theater of objects” and “theater of animation”, the author of the work in question weaves a scripture that shows, through reports and photos, how these drums gained “life” in order to help tell the story of Mestre Verequete.

KEYWORDS: *Drum, Animation Theater, Carimbó, Poetry*



**IX FÓRUM BIENAL DE PESQUISA EM ARTE
+ ENCONTRO REGIONAL DA ANPAP
+ JORNADA ARTE EDUCAÇÃO DO PROF-ARTES**

**BELÉM
PARÁ
AMAZÔNIA**

Este trabalho é um estudo epistêmico sobre os processos de criação de *Vereka* e *Bonecos & Tambores*, que entende o tambor como potencialidade étnica, estética e de identidade amazônica para a cena do teatro de animação.

Esta investigação reflete e analisa estas duas obras de experimentação cênica nos seus aspectos técnicos e estéticos. Como artista-pesquisador encenei os dois espetáculos: *Vereka* (2013) e *Bonecos & Tambores* (2017), estes processos servem para a abordagem epistêmica. Ambos os trabalhos são resultado de edital de pesquisa – *Prêmio de Pesquisa de Experimentação do IAP – 2013* e *Produção e Difusão – SEIVA 2017*, respectivamente.

A abordagem metodológica ocorre por meio de um processo de análise reflexiva epistêmica e do reconhecimento dos caminhos na construção dos processos criativos propostos em *Vereka* e *Bonecos & Tambores* e suas experimentações de objetos/instrumentos musicais usados no carimbó como potência cênica para o teatro de animação a partir da obra poética do Mestre Verequete. A análise dos espetáculos ocorre a partir da observação de vídeos, fotos, um site (uma espécie de “diário de bordo” dos dois espetáculos) e da própria dramaturgia escrita dos espetáculos. Trata-se, portanto, de uma pesquisa etnográfica e auto-etnográfica. Como guia na condução do teatro de animação, apresento o conceito de teatro de objetos em Flávia Ruchdeschel D’ávila (2012) e de teatro de animação em Henryk Jurkowski (1996, *APUD*. Souza, 2005), além de trazer a ideia de atuante, presente em Renato Cohen (2002).

Essas duas obras artísticas contam um pouco da vida e da obra do Mestre Verequete, não de forma documental, mas como uma recriação bio-ficcional a partir da experimentação do tambor como personagem nas peças. Augusto Gomes Rodrigues ou Mestre Verequete, nascido no interior do Pará, no município de Quatipuru (localizado na região Bragantina), ainda jovem se mudou para capital do estado, Belém, mas foi no distrito de Icoaraci (região metropolitana de Belém) que



**IX FÓRUM BIENAL DE PESQUISA EM ARTE
+ ENCONTRO REGIONAL DA ANPAP
+ JORNADA ARTE EDUCAÇÃO DO PROF-ARTES**

**BELÉM
PARÁ
AMAZÔNIA**

fincou raízes e sementes. No final da década de 60, Mestre Verequete fundou o seu próprio grupo de carimbó, o Uirapuru do Verequete, lançando em 1970 seu primeiro LP, *O Legítimo Carimbó, Verequete e Seu Conjunto Uirapuru*. Foram mais de quatro décadas de dedicação ao carimbó, o que fez de Verequete um dos principais artistas a contribuir para que esta manifestação se tornasse uma das mais tradicionais expressões culturais do estado do Pará e da região amazônica brasileira. A gravação de seu primeiro LP abriu caminhos para que outros músicos gravassem trabalhos semelhantes. Contudo, como na época o carimbó teve uma grande repercussão no Brasil, logo surgiu uma tendência denominada de “carimbó eletrônico” que padronizava o carimbó com o uso de guitarras. Apesar da “exigência” do mercado, Verequete decidiu manter-se fiel às raízes culturais do carimbó. Essa atitude seria para que o ritmo pudesse ser apreciado e conhecido por outras gerações em seu caráter de origem de criação. Segundo Verequete, a forma de tocar o carimbó deveria ser como nas origens negras, ou seja, “pau e corda”. Segundo Vanildo Palheta Monteiro em sua tese de doutorado:

O carimbó dito *tradicional* é geralmente acompanhado por dois ou três tambores feitos com troncos de árvores, variando sua confecção, nomenclatura e quantidade, dependendo da localidade. É internamente escavado e, em uma de suas extremidades, há um couro de animal. E, para tocá-lo, o *tocador* senta-se sobre o *corpo* desse tambor, também chamado de *tronco*, *tora* ou *casco*. Toca-o com ambas as mãos, abertas ou em forma de concha. Na realidade, esse tambor é o instrumento essencial na formação instrumental dessa manifestação e representa, segundo Monteiro (2010), a sua tradição e identidade musical (MONTEIRO, 2016, P.16)

Ao longo de sua carreira o Mestre gravou dez discos e quatro CD's. Ele nos conta como começou a “brincadeira” do carimbó:

Aprendi as diversas manifestações da cultura amazônica ainda na minha infância, pois meu pai me deu a responsabilidade de cuidar de um boi-bumbá quando eu ainda tinha 9 anos de idade. Meu pai, na época, era esmoleiro de São Benedito, dono de cordão de pássaro e boi bumbá, em Ourém, interior de Bragança. Nos anos 40 mudei-me para a Vila de Pinheiro (atual Icoaraci), onde fundei o pássaro Guará e depois o boi Pai da Malhada, pelos quais me dediquei por cerca de quinze anos. (VEREQUETE, 2018)



**IX FÓRUM BIENAL DE PESQUISA EM ARTE
+ ENCONTRO REGIONAL DA ANPAP
+ JORNADA ARTE EDUCAÇÃO DO PROF-ARTES**

**BELÉM
PARÁ
AMAZÔNIA**

A citação acima narra um momento da infância do Verequete que virou cena, informação recolhida do *blog* do próprio mestre durante a montagem de *Vereka*, a propósito do título do espetáculo: Vereca era a forma como o mestre era chamado por seus familiares (no título da obra foi utilizado a letra “k” por uma questão estética). Foi Dona Cenira¹, viúva do mestre, também conhecida como Josenilda Pinheiro da Silva, quem me informou do apelido do mestre. Dona Cenira foi produtora do mestre Verequete o do Conjunto Uirapuru da Amazônia, ela é também luthier e confecciona diversos instrumentos musicais como o curimbó.

Na cena referente à citação o pai do Augusto entra lentamente com bengala e pergunta se a criança gosta do que ele faz (tocar tambor). Augusto responde que sim e ambos tocam juntos em cena a música “Areia Areia Arê lê”.

Areia Areia Arê lê
Areia Areia Arê la
Areia Areia Arê lê
Areia Areia Arê la
O pombo com gavião é de banda (VEREQUETE, 1974)

Esse período da saída do menino Augusto do interior do estado para Belém, após a morte de sua mãe, é representado em ambos os espetáculos. Em *Bonecos & Tambores* o menino Augusto tem a notícia da boca de seu pai que ele terá que partir sozinho para a capital. Então ele recebe das mãos do velho pai um barco de papel no qual viaja à Belém (Fig. 01).



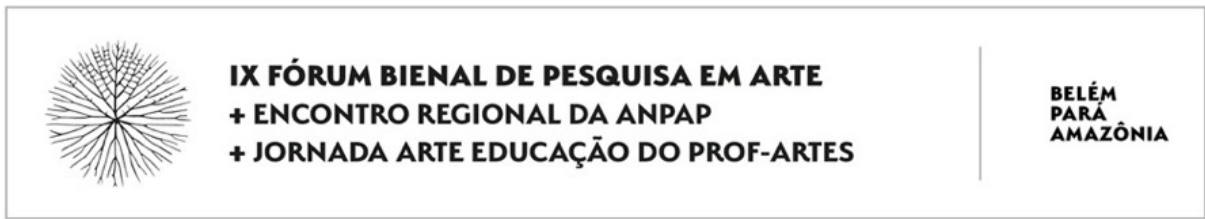


Figura 01: Bonecos & Tambores – Verequete criança (Carmem Virgolino) Imagem: VATTOS, Diego. (2017)

A cena seguinte retrata o Boi Pai da Malhada, herdado de seu pai, brincando na Vila Pinheiro (Icoaraci). Foi criada uma música própria para essa cena pelo ator e músico Rodrigo Ethnos um dos integrantes do elenco. É importante dizer que todas as músicas e sons que estão nos espetáculos são executados pelo atores e atriz. O ator e músico Diego Vattos é quem toca e orchestra todas músicas e a maioria da sonoridade do trabalho:

Chegou Chegou
Chegou o pai da malhada 2x
Trazendo muita alegria
Pra brincar com a criançada 2x. (ETHNOS, 2017)ⁱⁱ

Pretendo aqui trazer algumas memórias relacionadas ao processo de pesquisa e construção dos dois espetáculos, porque considero que essas reminiscências permeiam, de certa forma, o imaginário dessas empreitadas. A lembrança que eu tenho do mestre é de um homem simples, cheio de alegria e com um espírito de menino. Nos últimos anos da sua vida, costumava andar de cueca pela casa, sem se importar com a chegada de visitas. Devido a inúmeros problemas de saúde o mestre cantava sentado em uma cadeira de rodas. Era no Ver-O-Peso, no fim das tardes, de pôr-do-sol ou durante a chuva que eu recolhia muitas histórias sobre o mestre. Elas vinham acompanhadas sempre com o sorriso largo da ex-dançarina do grupo do Verequete, a Dhandara, que agora é dona do Box 18 no mercado, herdado de sua mãe.

Destes encontros e bate papos surgiu a vontade de fazer uma homenagem ao mestre no período em que seria o seu aniversário, era ano de 2013 e eu estava no processo de pesquisa do *Vereka* com o edital de Pesquisa e Experimentação do IAP. Por questões burocráticas mal resolvidas pela prefeitura de Belém não foi possível realizar a apresentação no Ver-O-Peso que foi transferida para a praça Waldemar Henrique. O Conjunto Uirapuru da Amazônia que estava sem tocar desde que o mestre havia falecido retornou após anos para o palco.

A principal personagem que entrevistei durante o processo de pesquisa do *Vereka* foi Dona Cenira, produtora e viúva do mestre. A casa dela, a mesma onde



**IX FÓRUM BIENAL DE PESQUISA EM ARTE
+ ENCONTRO REGIONAL DA ANPAP
+ JORNADA ARTE EDUCAÇÃO DO PROF-ARTES**

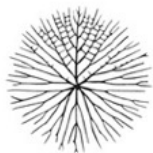
**BELÉM
PARÁ
AMAZÔNIA**

viveu Verequete, fica no final de uma vila no bairro do Jurunas próximo a Av. Bernardo Sayão, local onde o mestre trabalhou como vendedor de churrasquinhos. Naquele ano a casa passava por obras, então tive que lidar com a vida agitada da anfitriã. Não encontrei na casa mais pessoas além dela e de sua filha que trabalha como enfermeira, dançarina e foi integrante do grupo do Verequete. Há uma passagem no filme de Luiz Arnaldo Campos e Rogério Parreira *Chama Verequete* (2002) em que dona Cenira aparece forjando com as próprias mãos em um troco de árvore um curimbó e, fazendo o uso de metáfora, é essa força dessa mulher, desses mestres e mestras que atravessa esses espetáculos com o toque do tambor.

Vereka e Bonecos & Tambores têm muita semelhança entre si, pois ambos misturam a dança, a música e o teatro de animação e as duas peças falam sobre a vida e obra do mestre Verequete. As obras fazem uso na sua encenação da dança, da música e do teatro de animação, mais precisamente do teatro de objetos. Ou seja, é um uso do tambor a partir do teatro de animação contemporâneo, no caso, o teatro de objetos. Os espetáculos fazem uso dos instrumentos musicais utilizados no carimbó como potência cênica de atuação. Alguns instrumentos utilizados ao longo do processo de criação das obras foram a maraca, os instrumentos de efeitos e mais precisamente o tambor, o tambor ecoado da poética de um artista negro amazônico, o mestre Verequete. Essa ideia dilatada do conceito de atuação presente nos espetáculos onde o *tambor* é considerado um atuante é descrita por Renato Cohen:

O atuante não precisa ser necessariamente um ser humano (o ator), podendo ser um boneco, ou mesmo um animal. Podemos radicalizar ainda mais o conceito de “atuante”, que pode ser desenhado por um simples objeto, ou uma forma abstrata (COHEN, 2011, P. 28).

Faz-se necessário dizer que a linguagem do Teatro de Animação, e esta é uma denominação abrangente para designar várias formas como bonecos, sombras, máscaras e objetos (AMARAL, 1997), é uma das mais remotas manifestações artísticas da humanidade e está presente na cena contemporânea dialogando com outras linguagens: cinema, televisão, música e a *performance*.



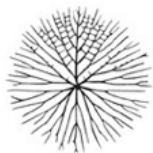
Para melhor entendimento e buscando alargar ainda mais o conceito de teatro de animação para este processo de análise epistêmica cito Jurkowskiⁱⁱⁱ que diz que esse tipo de fazer é uma:

Metáfora que consiste no transportar para uma coisa o nome da outra, ou do gênero para uma espécie, ou da espécie de uma para espécie de outra, ou por analogia. Já que a animação cênica significa atribuir aos objetos inanimados, características humanas que só poderemos lhes admitir por analogia. (...) Por isso, o teatro de animação torna-se uma arte heterogênea servindo-se de diversos sistemas: humano e o boneco, o humano com ou sem máscara, o boneco e a sombra, o humano com a máscara e com o boneco. São combinações que têm, frequentemente, uma conotação multifacetada que, entretanto, serve plenamente aos sentidos da metáfora. A animação é parte da confrontação de diversos meios de expressão que estabelecem um procedimento que dá para uma pessoa ou uma coisa uma qualificação que esta não possui e que só por analogia se pode admitir. (JURCOWSKI, 1996, *APUD*. SOUZA, 2005, P. 23)

Os processos de criação dessas duas obras de arte, que entendem o tambor como potencialidade étnica e estética, refletem, de certa forma, uma identidade artística que quer se colocar em *trânsito*, em estado de trânsito. Porque são obras que dialogam com artistas amazônicos, mas também é um fazer contaminado por um teatro de animação contemporâneo, o teatro de objetos surgido na França.

Segundo D'ávila^{iv} o teatro de objetos é uma vertente do teatro de animação que surgiu na década de oitenta, a partir do encontro dos grupos franceses Vélo Théâtre, Théâtre de Cuisine e Théâtre Manarf. Esta vertente tem como principal característica a utilização de objetos prontos, mas deslocados de suas funções utilitárias - no nosso caso são instrumentos musicais - transformados em personagens na cena. A dramaturgia é construída a partir da relação entre atuante e objeto. As cenas são construídas por meio de metáforas, questões provocadoras e particulares do universo subjetivo do artista.

O tambor presente nesses espetáculos é compreendido pelo encenador desde o início da elaboração da própria encenação, como mais um atuante junto dos outros atores. O tambor também é entendido nesses processos como metáfora pra



**IX FÓRUM BIENAL DE PESQUISA EM ARTE
+ ENCONTRO REGIONAL DA ANPAP
+ JORNADA ARTE EDUCAÇÃO DO PROF-ARTES**

**BELÉM
PARÁ
AMAZÔNIA**

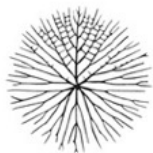
falar da presença do negro na arte. Observando as imagens abaixo verificamos um tambor e agogô juntos assumindo o corpo de um personagem, um “pai de santo”, enquanto a imagem seguinte mostra um instrumento de efeito representando o mestre Verequete em cima de uma canoa (Fig. 02 e 03).



Figura 02: Bonecos e Tambores no Coisas de Negro – Personagem “Pai de Santo” (tambor) – Rodrigo Ethnos. VATTOS, Diego 2017^v. Figura 03: “Vereka” – boneco/objeto/instrumento Verequete (Luciano Lira). Adhara Belo (2013)

Bonecos & Tambores tem 3 (três) cenas: a primeira conta a história do carimbó a partir da dança, não há diálogos nessa primeira cena, toda a história da formação da manifestação cultural é contada a partir do corpo, porque é mostrado como o corpo do índio amazônico contribui para o surgimento dessa manifestação e de como os negros e negras introduziram seus corpos cheios de gingados, ritmos e o tambor.

Sobre as origens do carimbó Monteiro (2016) nos conta que os termos *carimbó* e *corimbó* representam tambores. É possível verificar uma provável influência africana nesse instrumento. Usa-se o carimbó na dança denominada batuque, importada da África pelos negros. O autor cita Salles e Salles (1969), para justificar tais influências, informando que os municípios de Belém (1880 – “corimbó”) e Vigia (1883 – “carimbó”), em seus códigos de posturas, documentaram esse



**IX FÓRUM BIENAL DE PESQUISA EM ARTE
+ ENCONTRO REGIONAL DA ANPAP
+ JORNADA ARTE EDUCAÇÃO DO PROF-ARTES**

**BELÉM
PARÁ
AMAZÔNIA**

tambor como uma das predileções dos escravos e da população mais humilde, o qual se confundia com os *batuques*.

Retomando a descrição das cenas. A segunda cena do *Bonecos & Tambores* narra a “biografia” do Mestre Verequete de forma bio-ficcional (elementos reais da vida e criação poética), porque são introduzidas cenas que não narram com fidelidade como ocorreram alguns acontecimentos da vida do mestre, algumas cenas foram criadas a partir da referência da obra do Verequete. Então entendemos que para esses espetáculos fazer isso é uma forma de metaforizar a realidade ou uma tradução da realidade por meio da metáfora. Por exemplo, durante o processo de criação nos ensaios foram levados para a experimentação letras/poesia do artista como fio condutor para criação, uma espécie de recriação de uma obra a partir de outra, uma releitura ou uma *tradução* (BEJAMIM APUD SILVA, 2005). Como exemplo da tradução que acontece no espetáculo *Bonecos & Tambores* trago uma cena que foi criada a partir da letra *A Sereia do Mar* de autoria do Mestre Verequete:

Eu sou a sereia do mar
Eu to deitada na areia
Tô ouvindo o teu cantar
O carimbó é muito quente
Da cintura pra baixo eu sou peixe
Da cintura pra cima eu sou gente (VEREQUETE, 2007)

Na letra da música *Sereia do Mar* citada acima foram destrinchadas as imagens propostas pelo compositor e viraram cena dramática. Na cena em questão entra o personagem Augusto e senta em uma ponte a contemplar o rio quando chega um conhecido, ambos avistam uma “mulher” ao longe. Então eles têm um diálogo construído todo a partir da letra da música. Abaixo exibo um trecho da própria dramaturgia do espetáculo referente à cena:

RAPAZ: Ei mano, espia aquela moça ali.
AUGUSTO: Rapaz, num mexe com essa daí que ela é encantada.
RAPAZ: Sai daí que tu está é com inveja que ela tá olhando pra mim
AUGUSTO: Olha rapaz, tu te arisca.



RAPAZ: Ei Augusto, ela tá acenando pra cá. Eu acho que ela tá te chamando. Vai lá.
AUGUSTO: Sai daí, rapaz, que agorinha tu falou que ela tava te olhando. Agora tu tá aí morrendo de medo.
RAPAZ: Cadê ela Augusto?
AUGUSTO: Eu te disse... Tá vendo, ela sumiu.
RAPAZ: Eu acho que é ela ali. Vamos lá!
AUGUSTO: Vamos embora daqui, meu mano.
RAPAZ: Ai meu São Benedito! Essa daí é metade peixe, metade gente.
AUGUSTO: É uma sereia do mar.
RAPAZ: Do mar?
AUGUSTO: Do mar...
RAPAZ: Então vamos da o pé daqui. Tu ta ouvindo o seu cantar?
O rapaz fica mundiado ao ouvir o cantar da seria.
AUGUSTO: Vamos embora!
RAPAZ: Eu vou lá.
AUGUSTO: Mas tu és leso. Não vai que ela vai te levar para o fundo mar.
O rapaz se aproxima da seria e é levado para o fundo das águas.

(Trecho transcrito da dramaturgia do espetáculo Bonecos & Tambores, 2017)

A recriação da obra está em criar personagens a partir das imagens de dentro da poesia carimbolesca do Verequete e levá-lo para “dentro” da sua própria obra (letra) como uma personagem, uma espécie de metalinguagem. Para Monteiro, as letras do carimbó são revestidas de poeticidade inspirada na natureza e o poeta do carimbó é dotado de um sentimento contemplativo com relação ao mundo que o rodeia. “O amor, a vida, a arte, as lidas diárias, a natureza e seus encantos constituem as temáticas da poesia do carimbó.” (MACIEL, 1986, APUD MONTEIRO, 2016, P. 17). Na imagem abaixo Carmem Virgolino^{vi} manipula a sereia feita ao estilo da boneca africana abayomi (Fig. 04).



Figura 04: Bonecos e Tambores – Casarão do Boneco. **Fonte:** André Mardock (frame de vídeo, 2018)^{vii}

A terceira cena é o momento final do espetáculo no qual o personagem Augusto assume o vulgo Verequete advindo do vodun Verequete e a companhia de teatro vira um “conjunto de carimbó” (este termo “conjunto” era usado pelos grupos antigos de carimbó como o “Verequete e o seu conjunto Uirapuru”). O trecho abaixo é um ponto cantado em alguns terreiros de mina dos subúrbios de Belém e foi ele que deu origem ao apelido de Augusto Gomes Rodrigues, Verequete.

Chama Verequete, ê, ê, ê, ê
Chama Verequete, ô,ô,ô,ô
Chama Verequete, ruuum
Chama Verequete, Oh! Verê
Oi chama Verequete, Oh! Verê
Ogum Balailê, pelejar, pelejar
Ogum, Ogum, tatára com Deus
Guerreiro Ogum tatára com Deus
Papai Ogum, tatára com Deus
Ogum, Ogum. (VEREQUETE, 1977)

Neste momento do espetáculo a cena é uma grande roda de carimbó pau e corda. Então a partir das cenas descritas anteriormente entendemos que esse trabalho transita entre dança, teatro de animação e a música. Para quem começar a



**IX FÓRUM BIENAL DE PESQUISA EM ARTE
+ ENCONTRO REGIONAL DA ANPAP
+ JORNADA ARTE EDUCAÇÃO DO PROF-ARTES**

**BELÉM
PARÁ
AMAZÔNIA**

assistir ao espetáculo *Bonecos & Tambores* sem nenhuma informação prévia vai achar, num primeiro momento, se tratar de um espetáculo de dança, pelo “mergulho” na dança que o trabalho faz para poder contar a história do carimbó. Na cena seguinte o espectador entra em contato com uma narrativa que se debruça sobre o teatro de animação. É uma mudança drástica, então o público percebe que tem uma fronteira ali dividindo a primeira cena da segunda; separando a dança e teatro de bonecos, mas durante o desenrolar da segunda cena, a plateia percebe que a dança volta e invade a cena dos bonecos, assim como a música às vezes assume completamente a condução da cena e o mesmo se aplica ao espetáculo *Vereka*. Então a ideia de fronteira entre essas linguagens artísticas (dança, teatro de animação e música) dentro desses espetáculos é instável, e são justamente essas fronteiras instáveis que interessam o encenador, as quais Marcio Siligan-Silva se refere quando apresenta Mario Perniola em *O Local da Diferença* para falar de trânsito em arte. Segundo ele o “trânsito é uma noção derivada da experiência contemporânea do fim das fronteiras estáveis” (PERNIOLA *apud* SELIGMANN-SILVA, 2018, p. 57).

O grupo de atores mostra ao público um trabalho e fala “olha, isso aqui é um trabalho de dança”, para na cena seguinte apresentar uma cena de teatro de animação e no fim a companhia de teatro vira um “grupo de carimbó”. Fica claro que essas linguagens artísticas presentes se tratam de um lugar provisório para essa encenação e que a intenção é justamente de não chegar num lugar comum, mas estar presente *entre* de forma móvel ou instável. As linguagens artísticas ou lugares de atuação se deslocam no caminhar da história que conta o Verequete. Poderíamos então chamar a essa forma de fazer arte como uma *arte de trânsito* por estar no meio, por não ser nem dança, nem teatro e nem música, mas um intermédio? Por exemplo, Perniola (SELIGANN-SILVA, 2000, P.63) diz que “A noção do trânsito implícita a noção de intermediário”.

Acredito que a partir dos dados recolhidos e da observância sobre os mesmos me levam, até o momento, a responder que sim, pois as linguagens acionadas nas obras não predominam uma sobre a outra no sentido geral da encenação. Sobre essa ideia da predominância de uma linguagem sobre a outra estaríamos falando de



**IX FÓRUM BIENAL DE PESQUISA EM ARTE
+ ENCONTRO REGIONAL DA ANPAP
+ JORNADA ARTE EDUCAÇÃO DO PROF-ARTES**

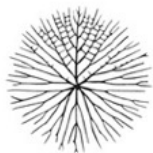
**BELÉM
PARÁ
AMAZÔNIA**

algo mais próximo do conceito de conversão semiótica presente em João de Jesus Paes Loureiro (2001) e esta ideia aqui presente estaria mais alinhado com o conceito de tradução em Walter Benjamin.

Certa vez em uma reunião da companhia Lama, surgiu uma questão que foi o nome da companhia, que até então era chamada de Companhia Lama de Teatro. A questão era saber se ainda devíamos manter a palavra *teatro*. Esse questionamento evidencia o quanto o fazer artístico desse grupo é um fazer de trânsito, arte de fronteira ou como vou chamar aqui: *promíscuo*. E se retornarmos ao início das atividades desse coletivo em 2003, lembramos que já foram acionadas em diversos trabalhos a performance, a dança, música, o teatro e as técnicas circenses.

Entendo que estes dois espetáculos são também um tipo de fazer arte teatral no limite, no que tange o hibridismo entre as linguagens artísticas da dança, do teatro de animação e da música. Os humanos desses trabalhos atuam trazendo uma forte camada do teatro da personalidade quando colocam em cena suas histórias, suas vivências e suas práticas artísticas. Refletem assim as suas identidades de traços da cultura do povo e da sua relação com o espaço onde estão inseridos. *Vereka* e *Bonecos & Tambores* são obras de um artista-encenador-político que coloca a sua vida e sua vivência a disposição de uma busca pelo reconhecimento de uma identidade artística negra amazônica.

Para Monteiro a canção do mestre Verequete *O carimbó Não Morreu* - “O carimbó não morreu está de volta outra vez. O carimbó nunca morre quem canta o carimbó sou eu. Sou cobra venenosa osso duro de roer, sou cobra venenosa, cuidado vou te morder” - faz a gente refletir, de certa forma, a memória, a tradição, a cultura, a origem, a preservação e a identidade (MONTEIRO, 2016, P. 36). Concluo dizendo que a poesia carimbolesca do mestre Verequete que atravessa esses espetáculos é uma poesia simples, o simples no sentido de que somente poderia ser isso, é uma ideia sobre o que é irredutível, o simples na sua forma plena e refinada. Concluo “chamando Verequete”, não porque ele se foi, mas porque ele ainda está aqui presente com suas letras, seu ritmo, seu legado enquanto artista e porque ele nos deixou uma obra viva e pulsante e a lembrança de um “reconhecimento” tardio. Verequete vive e queima como uma chama. Chama Verequete!



ⁱ Josenilda Pinheiro da Silva. Foi produtora do mestre Verequete o do Conjunto Uirapuru da Amazônia, além de esposa do mestre. Dona Cenira é artesã e confecciona instrumentos musicais como o curimbó.

ⁱⁱ Rodrigo Ethnos é professor de artes no estado, além de ser vocalista da banda Louvaite Penoso.

ⁱⁱⁱ Historiador polonês e teórico do teatro de fantoches, crítico teatral, dramaturgo e professor universitário, Henryk Jurkowski se formou e foi responsável pela seção de marionetes, como oficial do Ministério da Cultura polonês, sendo professor nas escolas de fantoches na Polônia, em Wrocław. em Białystok.

^{iv} Flávia Ruchdeschel D'ávila. Professora de Artes no IFSP de São José dos Campos. Graduada em Artes Plásticas pela UFES (2007), mestre em Artes pelo Instituto de Artes da UNESP (2013) e doutoranda pela mesma instituição (2014). Linha de pesquisa atual: A interface do teatro com as artes visuais.

^v Diego Vattos é músico e ator, formado pela Escola de Teatro e Dança da UFPA. Licenciatura em Teatro pelo UFPA.

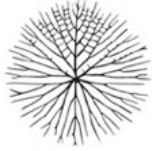
^{vi} Carmem Virgolino é doutoranda em artes no PPGARTES – UFPA. Dançarina, atriz e capoeirista

^{vii} André Mardock é ator, dirige trabalhos em audiovisual e é câmera da TV Cultura.

<https://youtu.be/4AmE6yMRFP8>

REFERÊNCIAS:

- COHEN, Renato. **Performance Como Linguagem. Criação de Um Tempo-Espaço de Experimentação.** Editora Perspectiva, 2002.
- BENJAMIN, Walter. **Tradução e Melancolia.** Tradução: Susana Kampff Lages. Edusp. Editora da Universidade de São Paulo, 2007.
- LOUREIRO, João de Jesus Paes Loureiro. **Cultura Amazônica Uma Poética do Imaginário.** São Paulo. Escrituras, 2001.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. **O Local da Diferença.** Editora 34. São Paulo, 2005.
- D'ÁVILLA, Flávia Ruchdeschel. Teatro de Objetos – Reflexões sobre um teatro Híbrido e Marginal. **Anais do VII Congresso da ABRACE – Associação Brasileira de Pesquisa e Pós – Graduação em Artes Cênicas. Tempos de Memória.** P. 3 – 5. Porto Alegre, 2012.
- DUARTE, Luiz Sergio. **O Conceito De Fronteira Em Deleuze E Sarduy.** Universidade Federal de Goiás. 2005



- FORTIE, Sylvie. **Contribuições Possíveis da Etnografia e da Auto-etnografia Para a Pesquisa na Prática Artística**. Revista Cena nº 7. Periódico do programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Instituto de Artes – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2009.
- MONTEIRO, Vanildo Palheta. **CARIMBÓ DO SANTO PRETO: A presença negra na performance musical da Festividade do Glorioso São Benedito em Santarém Novo (PA)**, UNESP, 2016.
- SOUZA, Marcos. **O Kuruma Ningyo e o corpo no teatro de animação japonês**. 1ª Ed. São Paulo: Annablume, 2005.
- TOLENTINO, Cristina. Tadeuz Kantor. A Cena. O Espaço. O Objeto. A Repetição. Disponível em:
<http://www.caleidoscopio.art.br/cultural/teatro/teatro-contemporaneo/tadeusz-kantor-cena.html>. Em 17.03.2018
- VEREQUETE, Mestre. **Mestre Verequete, 92 Anos**.
<http://www.verequete.blogspot.com.br/>. Acesso em: 02.04.2018