

Rememorar-te: a memória e a construção do eu performer

Amanda Nascimento Modesto

Resumo

O presente estudo discorre sobre a relação entre memória e performance, reativando memórias pela reconstrução de lembranças, a partir daquilo que é posto enquanto história de vida, dialogando com atravessamentos sociais que se encontram na vida como relato, dessa forma, a relação entre os mecanismos de funcionamento das memórias individuais ou coletivas serão discutidas, utilizando para o exercício narrativas escritas e registros fotográficos. Desse modo, o objetivo principal desse texto é apresentar a significação da Memória como material artístico da construção do performer, e sua importância político-social. Discutindo performance, como um lugar plural da arte onde estar-se exposto entre outras reflexões feitas pelos estudos da performance, Schechner (1985) nos traz a dialética entre a ação e a reflexão como um conceito-chave.

Palavras-chave: Memoria; Performance; Performer.

Self Remember: the memory and the construction of the performer self

ABSTRACT

This work discusses the relationship between memory and performance, in a writing through itself, reactivating memories through the reconstruction of memories from what is put as a life story, dialoguing with social crossings that are in life as a report, thus, the relationship between the mechanisms of functioning of individual or collective memories will be discussed using for the exercise written narratives and photographic records. Thus, the main objective of this paper is to present the meaning of Memory as an artistic material of the performer's construction, and its political and social importance. Discussing performance, as a plural place of art where being exposed, a language of its own, which speaks mainly through the body, among other reflections made by performance studies, Schechner (1985) brings us the dialectic between action and reflection as A key concept for understanding.

Keyword: Memory; Performance; Performer

Introdução

Existem vários motivos que levam um pesquisador a iniciar um trabalho, desde uma simples curiosidade, a motivações ideológicas, estéticas e até afetivas. E é interessante quando, ao invés de encontrarmos um objeto, ele nos encontra, pois não há nada mais forte do que uma identificação histórica, ancestral. Quando por muito tempo aprendemos a ser meros espectadores da produção acadêmica, começar a escrever por si só é um ato de rebeldia, quando somos parte de uma minoria, todos os dias, a ciência considerada válida, pesquisa por nós, escreve por nós, e conta nossa história, de certo que a muito tempo as minorias vem produzindo conhecimento independente, mas como são grupos de poder desigual, também tem acesso desigual aos recursos para projetar suas vozes (KILOMBA, 2016).

Dessa forma, propomos uma escrita diferenciada para este trabalho, que por si só seja uma ação libertária, pois hoje, eu mesma me represento, propondo uma quebra dos paradigmas da formalidade ao entender que as transformações sociais são fruto de uma mudança estrutural que fragmenta as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade. Falando através de mim, busco falar com o outro, a oralidade, nos ajuda quebrar, processos de silenciamento, uma vez que essas histórias durante tanto tempo confinadas ao silêncio acabam permanecendo vivas não através de publicações, mas, sendo transmitidas de uma geração a outra oralmente, pratica que se mostra a resistência que uma sociedade civil impotente opõe ao excesso de discursos oficiais (POLLAK, 1988), porém, ao entender a importância de ocupar territórios, hoje trazemos este recurso para a academia, pois, os conceitos de conhecimento, escolaridade e ciências, são intrinsecamente relacionados ao poder e por isso é tão importante manter um controle sobre o que é ou não valido ser publicado (KILOMBA, 2016).

Assim, buscamos discutir os conceitos que permeiam a performance enquanto lugar plural da arte, bem como os estudos da memória, entendendo os mesmos como o próprio campo teórico-metodológico. Esse encontro nos permite refletir sobre a ação artística como uma prática essencialmente pessoal e/ou coletiva, que proporciona aos envolvidos o confronto com as restrições da formalização de uma ideia, de uma emoção, de um sentido simbólico; é pensar a arte que busca garantir a exposição crítica das situações de opressão vivenciadas na vida diária, transfigurando essas dores em material artístico, que talvez seja um caminho para atingir estruturas opressoras.

Fotografias espalhadas

Imagem 01: Fotos de família.



Fonte: Amanda Modesto¹

Quando temos a intenção de transmitir uma história a alguém, as vezes dividimos tudo em começo, meio e fim. Outras voltas e mais voltas são dadas para se chegar a um desfecho; outras vezes para se chegar no próprio relato principal, e, assim, por mais bem formatada que se encontre determinada narrativa, inicialmente, encontramos uma forma subjetiva de expô-la. Há momentos em que detalhes são alterados, outros que somos completamente fidedignos, mesmo não falando mais nada daquilo que ouvimos, acrescentamos emoção, e identidade ao que contamos, mas nada muda o fato de que, de qualquer modo, vai continuar existindo uma história.

Dessa mesma forma, buscamos encontrar um caminho para chamar de metodologia, sabemos que caminhamos por uma escrita pela memória, uma escrita de si, por mais estranho que uma escrita, partindo do “eu”, possa parecer academicamente. No entanto, é preciso compreender que não há outro lugar de onde falar neste momento, somos compostos por esses relatos da vida, trazê-los à tona pode provocar um grande efeito no mundo, um efeito-sujeito, pois tudo é mateira que nos constitui enquanto sujeitos com um nome, trajetória e identidade (SIBILA, 2016).

Nesse sentido, espalham-se fotografias encontradas em arquivos pessoais de família, em busca de imagens que vem para compor esse recorte da história de vida, e nessa relação a foto, enquanto objeto, torna-se por si só digna de lembrança e por acionar sentimentos, como a saudade, cria uma vontade de memória (NORA, 1993). Neste sentido, a foto é uma forma

¹ As imagens presentes no trabalho, assim referenciadas, foram registros realizados pela autora, de forma direta ou com tripé para câmera, *prints* de vídeos, também produzidos pela mesma, e com o apoio de colaboradores que acompanhavam livremente as manifestações artísticas apresentadas, para registro e constrição de seu arquivo pessoal.

válida encontrada para recordar atravessamentos pontuais que agem nas construções enquanto artista, e uma vez construído este cenário, vemos que a memória acaba por trazer à tona, não apenas uma história pessoal, mas o diálogo com todo um contexto social, cultural e histórico também. Aleida Assmann (2011) fala sobre considerar tanto a memória quanto a história como formas de recordação, e nos apresenta a memória funcional como um desses modos, que ao assegurar a identidade de um grupo é seletiva, liga passado presente e futuro e está vinculada a um portador, podendo ser alterada, e utilizada de diversas formas.

Halbwachs (1994) aponta que nossa memória, assim como nossa consciência em geral, depende de socialização e comunicação, ela é uma função social da nossa vida, e nos capacita a viver em grupos e comunidades, o que por sua vez nos capacita a construir memórias. Nesse sentido, a memória é matéria prima para a composição da identidade (POLLAK, 1992), que não está posta em um pequeno documento verde e numerado, mas em toda a história vivida e cravada na pele, neste sentido, minhas produções são um reflexo do que sou enquanto sujeita social, nada está dissociado.

A identidade torna-se uma “celebração móvel” ela é formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados nos sistemas culturais que nos rodeiam, e assim entendemos que é definida historicamente, e não biologicamente (HALL, 2006, p. 13).

A memória cria uma dimensão que permite dizer que a arte assume transfiguração de seu sujeito e torna-se, por exemplo, uma mulher, negra, periférica, trabalhadora, estudante, filha, neta, irmã, professora, aluna, perauta, que anda de bicicleta o dia todo porque, dificilmente, tem o dinheiro da passagem, o hábito de pegar açaí fiado para o almoço, que se paga no final do mês de algum jeito, e a cultura de que é preciso garantir o hoje, acordamos com a frase “o que se ira almoçar hoje”. E a arte, as vezes, precisa esquecer tudo isso para conseguir ter um dia de lazer, mesmo que precise pensar em várias estratégias para sair e voltar para a casa em segurança todos os dias, que acorda cedo e tenta dar um jeito no trabalho doméstico, põem um feijão no fogo enquanto escreve um artigo e rapara a roupa no varal.

Assmann (2011) conclui que não há ingenuidade no rememorar, há sempre interesses políticos e sociais envolvidos na questão da conservação. Quando atentamos para esse potencial da memória, entendemos porque a subjetividade precisa aparecer na escrita acadêmica, os conceitos de conhecimento, escolaridade e ciências, são intrinsecamente relacionados ao poder (KILOMBA, 2016), essa manutenção de um controle sobre o que é ou não cientificamente válido, é uma forma de limitar a expressão das minorias. Porém, hoje

nos recusamos a silenciar, para discutir sobre como a memória foi o material artístico, da construção do meu eu performer.

Colagem

Os estudos da performance constituem um campo intelectual e artístico, que cresce como campo de estudos acadêmicos, a partir da década de 1970, pelas experiências de diversos autores, enquanto o termo performance também surge como uma ação artística diferenciada com uma proposta de valorização do momento de criação, que renunciaria talvez o cenário da arte contemporânea no século XX. Desse modo, até hoje não conseguimos delimitar exatamente o que é performance. O termo pode gerar várias interpretações, ele pode significar fazer algo em um nível padrão, ter um bom desempenho em algo, ou uma execução de excelência, e no dia a dia, performar pode ser assumir um corpo extra cotidiano, pode ser exibir-se, chegar a extremos, traçar uma ação para aqueles que assistem, ou que simplesmente transitam enquanto tudo acontece.

Em 1970, nos Estados Unidos, o departamento de pós-graduação de teatro da *New York University* decidiu mudar o nome do departamento para Estudos da Performance, pois, segundo eles, o termo teatro já não dava conta de todos os objetos de pesquisa diante de um campo tão vasto (LEAL, 2014). Segundo Peggy Phelan (1998), os estudos da performance puderam aliar novas perspectivas em teoria crítica, estudos literários, folclore, antropologia, teoria pós-colonial, estudos teatrais, teoria das danças, estudos feministas, *queer*, entre outros, aos temas estudados e, assim, se apresentando como uma possibilidade de escape das submissões e convenções metodológicas de um campo específico de conhecimento, criando novas epistemologias interculturais.

No Brasil, segundo Ligiéro (2011), a performance também pode ser entendida como ações realizadas no âmbito artístico e em diferentes linguagens artísticas, para a produção de um “experimento radical”, que sempre tem um cunho político e social. Para Renato Cohen (2002), a performance é uma “expressão cênica” que se constitui na dialética do “aqui e agora”, sendo algo efêmero, e comunicativo, que depende de interação, ele propõe a tese de que a performance é um dos fatores de desconstrução do teatro, que seria uma linguagem autônoma, apresentando tempo e espaço, além do corpo, ou seja, “um quadro sendo exibido para uma plateia não caracteriza uma performance; alguém pintando esse quadro, ao vivo, já poderia caracterizá-la” (COHEN, 2002 p. 28).

Schechner (1985) nos traz outra dialética, entre a ação e a reflexão, partindo de um esforço reflexivo para entender o mundo como performance, traçando um conceito-chave para o que temos chamado de Estudos da Performance, que são os conhecimentos

restaurados, seus estudos se entrelaçam com o conceito da performance como ritual de Victor Turner (1982), construído a partir dos estudos das performances culturais. A performance existe em um estado de trânsito e traz relações diferenciadas do teatro para a construção de uma cena, onde não há a presença de um diretor ou ator, mas uma persona, um *self*, frente a um drama social, a fim de provocar uma ruptura, uma crise, uma ação e um desfecho que aja como transformador social.

Os trabalhos construídos, a partir dessas experimentações em performance se, deram no ano de 2017, através de um projeto chamado In Copo Re ², uma iniciativa, pensada a partir da necessidade de ocupar territórios na universidade pública, como uma forma de garantir o saber compartilhado, inicialmente, sobre os olhares de uma professora da instituição e mais cinco acadêmicas, que ansiavam por uma nova forma de se fazer ver e ouvir, trazendo à tona suas angústias vividas entre um sistema acadêmico completamente opressor. Ao entender a arte como expressão máxima do Ser, e ação transformadora por si só, o projeto aliou-se ao estudo da performance, no que se refere à esta como ação educacional, no processo de reconhecimento da importância do trabalho corporal como objeto de transformação social, e assim, capaz de garantir a resistência como mulheres da Amazônia.

A performance nos abre uma visão subjetiva, quando por vezes o sujeito íntimo está posto no invisível, e, assim, desde o início dos trabalhos corporais de construção das performances é possível compreender que a performance e suas ações se aproximam muito do ser “apenas cotidiano”, e isto se estende a qualquer tipo de papel social (SCHECHNER.*et al.*2010), tudo que vinha para a cena era parte da minha vida, minhas dores, minhas lutas, que transcorriam sobre toda uma identidade que não era só minha, principalmente na cena. Era de toda uma ancestralidade, da minha família, das minhas relações, e, nesse panorama, conseguimos compreender porque as memórias eram o mais puro material artístico.

Aquilo que está presente num corpo que performar é o que está presente na vida, e não apenas em uma escala individual, mas coletiva. Quantas histórias contamos, quando contamos a nossa? Pode-se dizer a potência da performance, como ação contra hegemônica, está justamente nesta incerteza que a constitui. O que nos leva a passar por um grande processo de autoconhecimento e reconhecimento de uma identidade amazônica dentro dessa multiplicidade que é a região, percebendo o centro urbano como uma mostra desse espaço, e a nós mesmas como corpos que habitam sua região, e seu momento histórico.

² O projeto In Copo Re é um coletivo formado por mulheres, professoras e estudantes do curso de Educação Física da Universidade do Estado do Pará, e coordenado pela Professora Vera Solange Pires Gomes de Souza, no ano de 2017, que se organizaram em prol de uma ação formativa pela arte, partindo para a experimentação da performance. Por não ser institucionalizado, suas ações se registram a partir de fotografias e memórias, compartilhadas entre suas integrantes.

Imagem 02: O soltar dos cabelos



Fonte: Arquivo In Corpo Re ²

A imagem acima retrata a primeira atividade desenvolvida pelo In Corpo Re onde a performance era apenas soltar o cabelo, porém apenas essa simples ação teve um grande significado, para mim, soltar meu cabelo naquele momento significava a minha própria liberdade. Durante toda a minha vida uma das frases que mais ouvi foi “prende esse cabelo”, fosse na escola ou em casa, na rua, na igreja, desde pequena me ensinaram que era preciso ter cuidado com esse e cabelo solto, era uma angústia sem fim ficar perguntando às amigas várias vezes ao longo do dia: “meu cabelo já tá feio?”. Mulheres negras são ensinadas a odiar sua auto imagem desde criança, existe todo um processo de silenciamento e invisibilidade por trás de um cabelo afro preso, é assim que compreendemos como memória e a performance age.

O que se pretende trazer com essa recordação é que, para além de refletir, a performance traz para o corpo, para o sentir, aquilo que apresenta, como no caso, o peso de ser mulher negra no Brasil. Isso reafirma a presença do sujeito pela apresentação do corpo o que causa essa reviravolta crítica, revelando mais uma interface da performance que a ação pela corporeidade. Esta visão do corpo como paradigma, observado nas ciências sociais, vem acompanhada da valorização da experiência e da prática, como ferramentas metodológicas de análise, que buscam contrapor uma concepção de experiência compreendida e dominada pelo discurso.

Não há ingenuidade no rememorar, há sempre interesses políticos e sociais envolvidos (ASSMANN, 2011). Por isso, esse potencial da memória nos traz que a subjetividade precisa aparecer nas produções artísticas e na escrita acadêmica, nossas dores são subjetivas, pessoais, emocionais e parciais. Por isso, há relevância nestes recortes autobiográficos no trabalho, é um caminho válido, pois lembrar não é apenas reviver o passado, mas reativar e

reconstruir ideais a partir do hoje. Para tal ação, as experimentações do projeto In Corpo re tiveram início na experimentação livre de movimentos e possibilidades, enquanto nossas memórias eram compartilhadas entre nós.

O álbum

As experiências apresentadas a seguir, construídas à luz do encontro entre memória e performance, ilustram essa relação da construção de um corpo performer entre suas mascas e vivências, que apresentam também um processo de auto descobrimento e principalmente de encontro, consigo mesmo, e sua história, suas marcas e lutas. A performance reafirma a presença do sujeito pela apresentação do corpo do artista e, assim, opera-se em uma reviravolta crítica, do corpo não em uma visão imagética, mas real (RIVEIRA, 2014). E, assim, é possível dizer que a maior performance de todas é o dia a dia, e o ato da própria existência.

A corporação tem poder, vemos isso em suas regras e práticas consideradas banais no dia a dia, como se vestir ou se alimentar, são práticas que acabam convertidas em atividades habituais, e culturais, o corpo torna-se cultura e a cultura se torna corpo. Segundo Bourdieu (1977), a linguagem corporal é um marcador da distinção social, e não obstante a sociedade costuma exercer um controle rigoroso sobre a corporeidade, porque o corpo é um lugar prático e direto de controle social.

Neste sentido, observamos um corpo negro, que não se reconhecia como negro, pois aprendeu que quanto mais se afastasse de suas origens afrodescendentes mais protegido estaria, no entanto, esse não pertencimento à história negra, não era capaz de afastar as violências sofridas em processos de racismo. Da mesma forma que acreditar que mulheres podem fazer qualquer coisa não faz com que a violência doméstica e o feminicídio diminuam. Quando tomamos consciência de nosso papel social, e de como somos fundamentais em trabalhos de base, começando por nós mesmos essas dimensões vão tomando nossas criações até que obra e artista sejam intrínsecos, e na performance isso é perceptível, é sentido tanto por quem a faz quanto por quem interage com ela.

Imagem 03: Performance A Carne mais barata do mercado.



Fonte: Amanda Modesto

A imagem acima retrata a primeira performance realizada de forma solo, chamada de carne barata, em que usei a música “Mulheres negras”, de Yzalú, para entrar; e “A carne mais barata do mercado”, de Elza Soares, como fundo musical. E nessa posição gritei frases usadas em anúncios como “Olha a promoção”, “Liquidação só hoje”, para expor o sistema que favorece a leitura de nossos corpos como mercadoria, quanto custa ser uma mulher negra nesse sistema? A raça não existe enquanto fato natural físico, antropológico ou genético, ela é a redução do corpo e do ser vivo a uma questão de aparência, de pele ou de cor, desempenhando, assim, um papel fundamental no movimento de transformação da pessoa humana em coisa, objeto ou mercadoria (MBEMBE, 2014). “Mulheres negras são como mantas kevlar Preparadas pela vida para suportar O racismo, os tiros, o eurocentrismo Abalam mais não deixam nossos neurônios cativos” (Yzalú,2012).

Dessa forma, é possível pensar essa ação dialética-reflexiva da performance, como uma linguagem corporal, onde o corpo é autônomo, e sua própria presença a ação comunicativa (GLUSBERG, 2013). Essa imersão do performer em suas inquietações e motivações, que fluem pelo trabalho corporal. É interessante pensar o quanto somos distanciados de nossos corpos, ao mesmo tempo que até nossa existência se dá por ele, a ação performática parece ser capaz de evidenciar isso.

No campo da Educação Física, durante a década de 1980, diversos autores se reuniram para pensar sobre qual seria o objeto de estudo de uma área que trata diretamente com o corpo e trabalho corporal. O Coletivo de autores chega ao conceito de cultura corporal, que buscava entender o corpo como objeto social, político e essencialmente cultural, a partir das atividades humanas que foram, historicamente, constituídas e que expressam uma relação não utilitária do ser humano com as ações corporais, contextualizando essas manifestações:

A Educação Física trata [...] do conhecimento de uma área chamada de cultura corporal. Ela é constituída com temas ou formas de atividade, particularmente corporais [...] visa aprender a expressão corporal como linguagem (COLETIVO DE AUTORES, 1992, p. 41).

Imagem 04: Performance Mala de Ossos



Fonte: Amanda Modesto

A Performance “Mala de ossos”, realizada em um evento acadêmico que tratava do Corpo Fitness, a fim de dialogar com outras perspectivas de corpo que não a da espetacularização do corpo belo, chama atenção para as questões de poder simbólico envolvidos na relação corpo-sujeito. esses processos são fortes e forçam a construção de toda uma imagem corporal desprovida de identidade, corpo massa, corpo consumido, corpo consumado, o que nos leva a refletir sobre as possibilidades encontradas no corpo, para além de um amontoado de ossos e tecidos, que não é vivo apenas entre ações e reações bioquímicas, mas que vive e resiste e (re)existe socialmente.

Novamente, a memória do corpo negro, corpo mulher é ativado no momento da cena como o movimento feminista que suscitou questões sociais até então inquestionáveis, e pôs em dúvida a divisão entre dentro e fora, público e privado, podemos dizer que nessas ações nos propomos a quebrar paradigmas e agir para a transformação social, que são frutos de uma mudança estrutural que fragmenta as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade (KILOMBA, 2016). E por isso mesmo que a performance aconteça em silêncio, somos capazes de compreender e de nos relacionar com a mensagem que ela traz. Conseguimos assumir que o corpo fala. O corpo também faz parte do processo de relação do sujeito com o mundo que o rodeia, “não só a símbolos e signos mas também a manifestações de conteúdo mental que as tornam compreensíveis mesmo que não seja esse o seu objetivo” (DILTHEY, 1986 p. 218-219 apud ALMEIDA, 1996, p. 156).

Imagem 05: Performance Um Domingo.



Fonte: Amanda Modesto

Em contraste com a imagem 04, a foto acima faz referência à performance baseada na chacina ocorrida no bairro do Guamá no dia 17/05, onde 11 pessoas foram assassinadas em um bar em pleno domingo. Na cena, com uso de recursos áudio visuais, usei aleatoriamente pessoas da plateia para contar uma história sobre o dia a dia da periferia, e o lazer que a juventude encontra em festas e bares, usando a própria história e identidade de quem fosse envolvido da ação, que terminou com a morte de três jovens estudantes, nesse dia haviam mães assistindo que choraram ao final da performance. E nesse contato é possível reafirmar que o diálogo também se dá com o corpo, para o corpo e no corpo em registros que não são palpáveis e nem tangíveis, mas que ficam em memória afetiva e que criam possibilidades no princípio da auto determinação.

O bairro do Guamá fica localizado na extremidade sul da cidade de Belém no Estado do Pará, as margens do Rio Guamá; é considerado um bairro de periferia, apesar de ser bem próximo do centro, e concentrar diversos serviços. Com um total de 94.610 habitantes, é considerado o bairro mais populoso da capital paraense (IBGE, 2010). E nesse fluxo contínuo de convivências que, às vezes, é atravessada pela violência, criam-se conexões com outras periferias, ao ponto que vamos encontrando que a Amazônia também é periferia, ela é a relação urbana com o rio e com a chuva e com o sol e o calor! O Ser amazônico está no cotidiano, é esse reconhecimento que nos permite criar retomando essas memórias culturais e coletivas como material artístico.

Imagem 05: Performance Cerâmica



Fonte: Amanda Modesto

A performance Cerâmica, realizada no I Colóquio Nacional de Memória e Performance ³, tinha como temática as notícias mundiais sobre o Brasil que giravam em torno das queimadas na Amazônia. Foram registrados três vezes mais focos de incêndio em agosto de 2019 do que no ano de 2018, de acordo com o Instituto Nacional de Pesquisas Espaciais (Inpe). Neste sentido, a performance Cerâmica se propôs a fazer uma crítica às recentes políticas ambientais do país, e o descaso do governo federal para com a região amazônica, que perece. E nessa experiência relacionamos fogo, terra e corpo, a memória desta vez era do corpo Amazônida.

Nesse sentido, este trabalho torna-se forte quando voltamos nossos olhares para a região amazônica, enquanto pertencentes a ela. O sentimento de pertencimento é algo que envolve nossas ações, uma vez que “damos sentindo ao mundo nos dando sentindo”, é preciso nos atentarmos para a força histórica que tem nossa arte, nosso sangue afro-indígena que inunda de ancestralidade as produções artísticas advindas dessa relação. E, para além disso, podemos dizer que paira uma subjetividade, além de tudo, cultural na cena, algo que parte de nós, de uma identidade artística única, que precisa ser libertada, ouvida, e principalmente vivenciada.

³ O I Colóquio Nacional Memória e Performance foi uma atividade do projeto de extensão Memórias Cênicas: formação, reflexão e práticas performativas/PROEX/UFPA; e do projeto de pesquisa Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia/PROPESP/UFPA, ambos desenvolvidos pelo grupo de pesquisa Perau- Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia/CNPq.

Imagem 05: Vídeo Performance Isolada(mente)



Fonte: Amanda Modesto

A imagem acima ilustra a vídeo performance *Isolada(mente)*, que apresenta uma conversa entre ansiedade, procrastinação e produtivismo, na rotina do pesquisador brasileiro, num contexto em que a ciência e a arte são constantemente atacados pelo modelo de governo vigente, em que não há certezas sobre o futuro da carreira acadêmica. Relação agravada pela condição de pandemia que assolou o mundo no ano de 2020 e que forçou a ressignificação dos espaços de escrita e estudo, o quarto masmorra presente na cena, também reflete a mente posta em isolamento social, que agora se pluga as novas tecnologias para continuar existindo, na mesma proporção em que se consome.

Imagem 06: *Isolada(mente)* – quarto-masmorra.



Fonte: Amanda Modesto

O corpo que antes abraçava, beijava, corria e dançava agora precisa conviver com a nova realidade, onde as manifestações de carinho e afeto, agora, advém das redes sociais, e dos aplicativos de vídeo conferência, junto com o trabalho e a exigência de manutenção do ritmo de trabalho, no início da chamada sociedade ocidental esta supervalorização do ideal de racionalidade se propôs a fazer do mundo uma máquina. Nesse processo de produção científica, que tende a suprimir a subjetividade, a criatividade, a sensibilidade, é possível questionar como escrever sobre arte. Uma vez que a própria aprendizagem se dá muito mais

com o “mundo vivido”, pela nossa sensibilidade e percepção através de sons, cores, sabores, texturas e odores, e podemos dizer que o mundo, antes de ser tomado como matéria inteligível, surge a nós como objeto sensível experimentado pelo corpo (DUARTE JUNIOR, 2000).

Conclusão

Desse modo, nos encaminhamos para o fim deste breve recorte dentro do universo da performance e da memória, concluímos que é preciso que estejamos atentos para a força histórica que as memórias, muitas vezes silenciadas, ou esquecidas apresentam, e observar como a arte carrega nosso sangue indígena, afro e periférico. Podemos dizer que estes trabalhos apresentam um forte componente de atuação histórico cultural, e, por esse motivo, é importante aprofundar os estudos nesse campo, a fim de trazer, por meio dessa experiência teórica, um estudo que parte da força de uma história de vida, de um grupo, de uma comunidade, que está contida em cada cena, em cada experimento.

Dessa forma, compreendemos que essa relação resulta em ações que, por mais que partam do sujeito íntimo, carregam toda a representatividade de seu grupo ou comunidade, quando em muitas esferas temos estes sujeitos esquecidos ou invisibilizados, com suas histórias silenciadas sob discursos oficiais, carregados de questões ideológicas. E nessa perspectiva defendemos que o performer nunca está só, a ação performática é intrínseca à vida, com suas dores e lutas, existindo num interstício, um estado de trânsito que age em um efeito do real, em que a performance se torna tanto um processo quanto um produto, ela provoca rupturas, que agem como transformadores sociais.

Ao mesmo tempo que é importante se apropriar de diversos autores e textos, as vezes a construção de conhecimento precisa se aproximar dos sujeitos envolvidos nos processos, pois do lado de cá, estamos fartos de continuar reproduzindo o discurso de nossos colonizadores, e suas versões de nossas histórias, por mais arriscado que seja é preciso demarcar autonomia, e a capacidade de falar por nós mesmos. Contar a própria história, desenvolver a própria ciência e fazer nossa própria arte.

Portanto, é a partir disso que defendemos nossas experiências pessoais, nossa memória individual e coletiva; que rememorar a si e sua subjetividade é algo que compõem todo o processo de construção de um “eu” performer, que em sua arte espelha seu tempo, mas, também, o confronta, desmonta, remonta, destrói. Não somos apenas uma coisa ou outra, somos um emaranhado que segue através de vivências, experiências, e meio-sociocultural, somos seres (com)partilhados, de uma multiplicidade enorme, criaturas altamente

complexas, que também existem na simplicidade. No simples ato de viver e construir uma memória, lembrar e criar arte, rememorar-te.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Miguel Vale de. **Corpo Presente – treze reflexões antropológicas sobre o corpo**. Portugal, Celta, 1996.

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural**. Campinas: Unicamp, 2011.

BOURDIEU, Pierre. **Outline of a Theory of Practice**. Trans. Richard Nice. London: Cambridge University Press, 1977.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem: criação de um tempo- espaço de experimentação**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

COLETIVO DE AUTORES. **Metodologia do Ensino de Educação Física**. São Paulo: Cortez, 1992.

DUARTE JÚNIOR, João Francisco. **O sentido dos sentidos: a educação (do) sensível**. Tese (Doutorado), Programa de Pós Graduação em Educação, Unicamp, São Paulo, 2000.

GLUSBERG, Jorge. **A Arte da Performance**. 2ª Edição. São Paulo: Perspectiva, 2013.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória coletiva**. São Paulo, Vértice/Revista dos Tribunais, 1994.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

IBGE-INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Censo demográfico**, 2010. São Paulo (12º recenseamento geral do Brasil).

KILOMBA, Grada. **Quem pode falar?** Tradução livre: excerto do livro *Plantation Memories*, 2016. Disponível em: <<https://www.studocu.com/pt-br/document/universidade-federal-do-arana/literatura-e-estudos-culturais/anotacoes-de-aula/kilomba-grada-quem-pode-falar-traducao-ivre-de-anne-caroline-quiangala-do-texto-originalmente-publicado-em-ingles-na-pagina-oficial-da-autora-excerto-do-livro-plantation-memories-2016/4403433/view>>. Acesso em 10 de set. 2019.

LEAL, Mara Lucia. **Memória e(m) performance: material autobiográfico na composição da cena**. Uberlândia/MG: UFU, 2014

LIGIÉRO, Zeca. **Corpo a corpo: estudo das performances brasileiras**. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

MBEMBE, Achille. **Crítica da Razão Negra**. Lisboa: Editora Antígona, 2014.

NORA, Pierre. Entre Memória e História: a problemática dos lugares, In: **Projeto História**. São Paulo: PUC, dezembro de 1993.

PHELAN, Peggy. **The Ends of Performance**. Department of Performance Studies at New York University. NYU Press, 1998.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. **Revista de Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, val. 5, n. 10, 1992, p. 200-212. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1941/1080>. Acesso: 31. mai.2020.

RIVEIRA, Tania. **O Averso do Imaginário: Arte contemporânea e psicanálise**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

SCHECHNER, Richard. **Between Theater and Anthropology**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.

SCHECHNER, Richard; ICLE, Gilberto; PEREIRA, Marcelo de Andrade. **O que pode a performance na educação**. Educação e realidade. Porto Alegre. UFRGS, vol.35, n.2, p.23-36, 2010.

SIBILA, Paula. **O show do Eu: a intimidade como espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.

TUNER, Victor. **From Ritual to theatre: e Human Seriousness of Play**. New York: PAJ Publications, 1982.

YZALÙ. **Mulheres negras**. Direção e Produção Marcelo Sanches. Álbum: Minha bossa é treta. Raposo Records. São Paulo, 2012.

SOBRE A AUTORA

Mestranda do programa de Pós graduação em Artes da UFPA; membro do Grupo de Pesquisa Perau - Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia na linha de pesquisa Memória e Performatividades. Sócia estudante da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas – ABRACE, cujo artigo “Memoria, performance e educação” foi publicado nos anais de sua X reunião científica ISSN: 21769516. Pós-graduanda em Educação Física Escolar pela ESAMAZ. Graduada em Licenciatura Plena em Educação Física, pela Universidade do Estado do Pará. Membro Fundador do projeto Incorpore Performances Teatrais e do projeto de extensão Arte em Ação da UEPA. Atua no campo das artes cênicas e educação, bailarina e coreógrafa, performer, produtora cultural, realizadora do Festival Musical Vegano de Belém, membro da organização do Circuito Norte em Dança.

E-mail: anmodesto54@gmail.com

Recebido: 30/05/2020

Aceito: 04/06/2020