

Corpografia Memorial: a narrativa poética do corpo em “Performance a São Marçal - Proibido para o banho”

Rosilene da Conceição Cordeiro

Resumo

Este artigo tem como foco identificar aspectos da memória coletiva, enquanto discurso de atravessamento, segundo Halbwachs (2006), em cinco corpografias selecionadas do ensaio fotonarrativo memorial “Performance a São Marçal - Proibido para o banho”, realizado no distrito de Icoaraci, na cidade de Belém-PA, no ano de 2015. Um ‘passeio temático’ embebido das poéticas orais/visuais contemporâneas entre performers, corpo e fotografia, num estudo de caso a partir das análises de conteúdo (BARDIN, 2009) e de discurso (FOUCAULT, 2008). Ao entrecruzar relações afetivas pessoais, comunitárias, culturais, sociais e políticas, contextos que vinculam o corpo da memória da (os) atuante (s) em estado de performance, a experiência da ‘ação’ entre corpo-cidade-memória-performance-fotografia, no âmbito desta pesquisa, conceitua-se corpografia memorial.

Palavras-chave: Corpografia memorial; Memória; Performance

Memorial Corpography: the poetic narrative of the body in “Performance a São Marçal – bathing not allowed”

Abstract

This article focuses on identifying aspects of collective memory as a crossing speech, according to Halbwachs (2006), in five selected bodies from the photo-narrative memorial rehearsal "Performance a São Marçal – bathing not allowed" held in Belem's Icoaraci district, state of Pará, in 2015. It is an oral/visual contemporary poetic ‘thematic tour’ among performers, body and photography, as a case study underpinned by content analysis (BARDIN, 2009) and speech (FOUCAULT, 2008). In the scope of this research, the concept of memorial corpography is conceived by entangling personal, community, cultural, social and political affective relationships, contexts that bind the performer(s)’ body of memory engaged in a performance state to the experience of "action" at the body-city-memory-performance-photography.

Keywords: Memorial corpography; Memory; Performance.

Preparando as lentes: Introdução aos rituais de entrada na[s] voz[es] da ‘memória criativa’.

A performance de que tratamos foi realizada no dia 30 de junho de 2015, por mim, Rosilene Cordeiro, a fotógrafa Elma Totty¹ e o ator e diretor teatral Denis Bezerra². “Performance a São Marçal, proibido para o banho” consistiu no que se propôs (em diálogo prévio entre os três performers) como caminhos poéticos de água. Procuramos revelar, nos espaços vazios carregados de algumas de minhas lembranças, esse elemento vital e líquido precioso que escorreu e desapareceu da rotina cultural de Icoaraci, um dos mais importantes distritos da cidade de Belém³, onde nasci, cresci e vivo durante toda minha vida.

Para Fernandes (2013), a memória só tem razão de ser por seu caráter de transmissão. Segundo o autor, ela se constitui, individualmente, a partir das experiências do sujeito retidas em suas funções psíquicas, mas “adquire uma dimensão social por se tratar de ato interativo da cultura” (FERNANDES 2013, p. 01). Portanto, o elemento água, “metaforizada” no jogo imagético estabelecido com um espelho dupla face, designa a representação dos muitos espelhos reais/poéticos concebidos na relação coletiva, comunitária que nutri com ela e ainda mantenho, seja no uso diário, seja nas brincadeiras imaginativas vividas entre meu quintal e minha rua de moradia, onde resguardo a dimensão cultural dessa memória individual que trago comigo, de forma itinerante e plural, embebida e absorvida no interior da vida comunitária deste bairro, porque aqui a água não só nos identifica e territorializa, como nos mantém vivos e esperançosos.

Tais aspectos memoriais, individuais e coletivos, presentes na esfera estética deste trabalho, refletem como pesquisa artística na intersecção política do meu corpo na/com a cidade, nos pontos específicos do bairro onde resido, meu lugar de origem, e integra, deste modo, a tentativa de referendar uma reflexão social, por meio das ações performativas da atuação em tela, como um trabalho em arte contemporânea - por sua natureza interventiva - permite dialogar com a problemática da cidade. Somos, assim, levados/ lavados pelo drama urbano ‘entre’ a fatura do manancial de águas que margeiam Icoaraci, literalmente; do mesmo modo ilhados pela carência de água limpa, potável, saudável adequada para diferentes usos e consumos, principalmente da população periférica que dela carece em totalidade no seu dia a dia.

¹ Fotógrafa *freelancer*, artista participante de várias produções interventivas independentes entre teatro e cinema na cidade de Belém-PA.

² Ator, professor do curso Técnico de Teatro, da Licenciatura em Teatro e do Programa de Pós-graduação em Artes/PPGARTES da UFPA, ingressante nas pesquisas dos estudos da performance no ano de 2013.

³ Fonte: **História de Icoaraci**. Disponível em <http://defrenteparaosol-icoaraci.blogspot.com.br/p/home.html>. Acesso em 16 out. 2016.

Nesse primeiro momento, poeticamente entendido como “Preparando as lentes: Introdução aos rituais de entrada na[s] voz[es] da ‘memória criativa’”, buscamos (re) tratar, pelas lentes da fotografia, imagens representativas dessas cenas memoriais “desaparecidas” ou apagadas do cenário urbano de uma Icoaraci que já foi vila famosa da cidade de Belém, principalmente apreciada por seus pontos de água, sendo hoje um distrito industrial em via de se tornar município, apesar do maltrato sofrido pelo poder público municipal. Um lugar que guarda, ainda, os recantos de familiaridade e afetos de vizinhanças antigas, típicas das relações sociais estabelecidas nas áreas periféricas da cidade. Acervo, de certo modo, ‘fantasmagórico’ de uma história de águas abundantes, generosas que jorravam convidativas neste imaginário individual e coletivo da cidade-metrópole, de lugares hoje extintos, muitos deles não conhecidos - mas que aqui se deseja recuperar a sombra da memória do espaço sempre em movimento no fluxo passado-presente, remetendo-nos a um futuro que não cessa de nos interrogar e denunciar política, ética e culturalmente falando.

A proposta cênica procurou, deste modo, recuperar a visibilidade ofuscada desses lugares escondidos no passado, desses caminhos antes líquidos por onde a água corria livre, hoje soterrada, que voltou ao ‘pó do tempo’; caminhos residuais da memória nos quais residem sentidos, sensações significados, signos⁴ despertados pelas recordações do corpo da atuante moradora do distrito desbravando as águas pessoais dos atuantes, companhias de trajeto.

Guardados da memória que foram revelados pelo objeto cênico instituído: o espelho de dois lados da ‘moeda de troca’, revelando, simultaneamente, o lado de dentro e o lado de fora das lembranças, o ontem e o hoje, as alegrias e as tristezas dos espaços interrompidos pelo progresso que nos ‘levou’ a brincadeira das crianças no quintal de várzea, o banho das famílias no igarapé, o alimento saudável comprado no porto, diretamente do pescador, a diversão de fim de semana na praia da comunidade, variáveis que remetem não apenas ao elemento natural, água, como a poesia emblemática contida na relação cultural das pessoas de outrora nestes cenários, instaurando, atualmente, um novo e bizarro tipo de espetáculo proposto pelo progresso urbano, entre velocidade e outras arquiteturas que as nega e marginaliza, na mesma proporção.

A Icoaraci deste cenário hodierno foi sendo atualizada, arquitetonicamente, em cima deste apagamento memorial, gradativamente erguida na ostentação da materialidade social

⁴ Charles Sander Peirce (1839-1914), químico, cientista matemático estadunidense, fundador da semiótica contemporânea, denominou signo “qualquer coisa que representa algo para alguém” (cf. **A teoria geral dos signos** – como as linguagens significam as coisas. Lúcia Santaella (2004, p. 11).

do espaço produtivo com pressa de ser modificado, adequado enquanto a imaterialidade das vivências, das memórias afetivas, pessoais e sociais dessas experiências coletivas significativas, história de espaços de convivência largados pelo caminho, mas que continuam vibrantes e vivos na lembrança de quem os experimentou esperando o que ou quem os acione, quem os acorde.

Assim, a ação performativa foi distribuída em cinco etapas-visitações, em cinco pontos de ‘memória de água’, distribuídos em três bairros, do Paracurí, da Ponta Grossa e bairro do Cruzeiro, num cortejo realizado pelos atuantes performers a pé, seguindo uma perspectiva procissional; espaços estes ligados à memória cotidiana da atuante atriz-performer, sendo eles: 1ª PARADA: **“Aqui tinha uma taberna!”**, na Travessa dos Berredos entre as ruas Dois de Dezembro e Santa Izabel; 2ª PARADA: **“Aqui tinha um quintal!”**, na Travessa dos Berredos entre as ruas Dois de Dezembro e Santa Izabel; 3ª PARADA: **“Aqui tinha um igarapé!”**, na Travessa Soledade, esquina com a rua Siqueira Mendes; 4ª PARADA: **“Aqui tinha venda de pescado saboroso e barato!”**, na rua Siqueira Mendes, Trapiche de Icoaraci; e 5ª PARADA: **“Aqui tem sol!”**, na Praia do Cruzeiro. Em cada lugar de parada ocorria a apresentação do lugar, pela performer moradora, uma conversa sobre a modificação do espaço e uma sessão de registros fotográficos os quais, no interim desta escritura, passaremos a chamar corpografias memoriais.

Metodologicamente, optou-se pelo estudo de caso, de natureza qualitativa, identificado pelas variáveis **corpo da atuante, ambiente cênico, elementos cênicos, a composição imagética em relação com a memória** da atriz-performer relacionando-se com os atuantes-fotógrafa e fotógrafo performers, presente em cada cena instaurada. Reflexões que nos permitiram transitar entre elas de forma mais espontânea e menos direcionada possível, sem nos perder do nosso foco analítico, através da Análise de Conteúdo (BARDIN, 2009) e Análise de Discurso em Foucault (2008) para o tratamento dos achados do trabalho.

Pudemos, assim, observar/perceber/sentir/refletir, imageticamente, além dos contextos de água presentes na narrativa trazida pelo meu corpo como atuante atriz-performer, outras possíveis construções enunciativas, oportunizadas pelos campos de reconhecimento/lembranças pessoais do(s) corpo(s) em cena, traços da memória performativa ⁵, compreendendo estas conexões estabelecidas entre os elementos constitutivos da ação memorial, do que e de como o corpo lembra, que escorrem de um vasto campo conceitual

⁵ Denomino memória performativa a forma com que a memória do sujeito se paramenta, se organiza e orienta em busca de recuperar aspectos pessoais obtidos da memória cultural e social, da qual emerge, na qual se desenvolve; reelaborando, no tempo presente, os meios pelos quais se mune adquirindo identificação própria, personalidade individual no ato de lembrar e esquecer.

elaborando-se, recuperando-se ⁶ num comportamento da memória individual que jamais ocorre isolada da memória de sua coletividade, um conjunto de interações reverberando novas possíveis mediações e interdependências.

Em se tratando do presente recorte temático, neste artigo, corpografia memorial equivale, portanto, à relação estabelecida enquanto corpo+cidade+memória+ performance+ fotografia, se fundem como categorias, se reinventam, se recombinaem como ato no exercício das cenas, o ato de registro presentificando no corpo as etapas comungantes desse trajeto de ações percorridas numa narrativa que não existe até então; que se narra no exato momento em que é captada pelo grupo de atuantes na performance de cada um triangulada na ação.

Deseja-se que tais desdobramentos conceituais, a partir desta conversa entre linguagens, coincida com uma oportuna reflexão somática que a performance instiga na cena artística contemporânea, ao permitir experimentar nas discursões traspassadas na relação corpo e memória a gama de percursos interessantes não esgotados, mas a desvendar, experimentar, descartar, submeter, desta contemporaneidade da arte cada vez mais presente na Amazônia paraense. Memória, corpo e cidade, que na cena performativa atual se redescobrem possibilidades temáticas para outras de conjecturas, argumentos e interações, afetações e denúncias, promovendo outros discursos em diferentes campos de conhecimento; sem perder de vista os novos acessos aos saberes locais, coincidindo com um diálogo mais sólido e fecundo desta modalidade artística local com o cenário global que cada vez mais se volta com interesse para nosso conhecimento e fazeres experimentais.

Ajustando o foco: a memória do corpo e o corpo da narrativa pelas águas da memória.

É Antonin Artaud ⁷ (1987), citado poeticamente, em seu grito por um corpo exposto à vida, estrategicamente desgarrado do cartesianismo com que foi historicamente tratado, totalmente exposto à sua própria existência orgânica, quem reclama a respiração e a necessidade de se pensar esse corpo humano ocupando seu lugar, considerado por ele como primordial no ato teatral e quem nos faz pensar, elaborar e propor esse trabalho cênico. Um corpo denominado por ele de “corpo sem órgãos”, como termo que expressa um organismo vivo, fora do automatismo usual cotidiano que dê passagem ao teatro e reencontre nele seu suporte de linguagem: verdadeira linguagem atemporal, linguagem espacial, linguagem de gestos, de atitudes, de expressões e de mímica, linguagem de gritos e onomatopeias, linguagem sonora, onde todos os elementos objetivos se transformam em sinais, sejam

⁶ Cf. comportamento restaurado em Schechner (2003).

⁷ Confira a obra do autor, O ator e seu duplo (1987).

visuais, sejam sonoros, mas que terão tanta importância intelectual e de significados sensíveis quanto à linguagem de palavras (ARTAUD, 1987).

Aqui este corpo se assume corpo memorial por ser um trabalho artístico que almeja embeber-se das ruínas do tempo, confrontando-as amorosa e politicamente, ao mesmo tempo que pautando os episódios da vida e suas rupturas drásticas com os espaços e os tempos entre presente, passado e futuro concebidos de forma linear, aqui traspassados de narrativas enviesadas, participe das narrativas contemporâneas nas quais as imagens retratadas “contam histórias mas não de modo linear. No lugar de começo-meio-fim tradicional, elas se compõem a partir de tempos fragmentados, sobreposições, repetições, deslocamentos” (CANTON, 2009, p. 01).

Pensamentos sobre teatro, nos conduzindo às portas dos Estudos da Performance, teorizadas por Richard Schechner (2003), de onde partimos para observar as ações propostas como ações performativas, já que para ele tudo pode ser estudado como performance. Processo que nos permite pensar, de forma geral, para sairmos em busca de um campo específico observável, o templo da memória como força dinâmica movida como por um espelho; memória que nos permite voltar a essa comunidade de outrora, ao **corpo-nós** da memória coletiva do: como éramos, vivíamos, amávamos e nos organizávamos naquele ‘lá atrás’ que não mais tornaremos a ver/ter/tocar, mas poderemos sentir. Fernandes (2013) nos dirá que:

Por mais que haja, em Le Goff, a distinção entre memória individual e memória coletiva, consideramos que a memória ocorre em um processo de mão dupla: está para o indivíduo assim como está para a coletividade, por isso cabe falar em memória individual e memória coletiva. Mas haveria duas memórias ou serão faces da mesma entidade? (FERNANDES, 2013, p. 03).

A questão trazida pelo autor nos remete a pensar no corpo/nos corpos em cena como uma entidade também coletiva, pois guarda aspectos significativos de sua comunidade cultural mais ampla, sendo capaz de, em situações de aproximações recordativas, acessar aspectos comuns da cultura em geral. Como Artaud (1987) declarou que a separação rígida dos eventos cotidianos da vida como laboratório do artístico causou-nos certo desinteresse, por um lado e por outro pensamos ser possível, no corpo/nos corpos, acordar tal experiência do sensível da vida.

Vida é vida, Arte é arte. Há, inclusive, quem defenda que tudo é uma coisa só, ou que isso desemboca naquilo e ponto. No entanto, a discussão estende-se largamente e não desejamos nos deter nos extremos, teoricamente falando. No entanto, aqui nos interessamos,

tão somente, pelo exato momento, pelo evento circunstancial em que um ‘corpo’ sai performando “sem órgãos”, ligado pela percepção da memória individual, caminhando pela sua comunidade, seu espaço de convivência, por lugares carregados de lembranças dessa coletividade adentrando esse terreno líquido revisitado com seu espelho; corpo que convida dois corpos atuantes, artistas parceiros a conhecer, mergulhar, viajar nessas vivências de outrora, apresentando as faces da mesma moeda neste espelho de dupla face: seria a vida que busca na arte respostas que justifiquem os rumos do esquecimento que tomou e apagou-se? Seria a arte que passeia de mãos dadas com essa mesma vida rememorando histórias para apaziguar a ‘dor’ da perda desse ontem que não voltará?

Corpo reevocando a memória, a sua e dos seus, dando voz à narratividade, requerendo para si a voz de um conhecimento anterior, reveladora de aprendizagens vivenciais, agora estéticas verificadas nesse fazer, restabelecendo relações espaçotemporais recuperadas e reelaboradas no ato performativo. Destaca-se, contudo, que:

A reevocação não é algo passivo, mas a recuperação de um conhecimento ou sensação anteriormente experimentada. Voltar a lembrar implica um esforço deliberado da mente; é uma espécie de escavação ou de busca voluntária entre os conteúdos da alma: quem rememora fixa por ilação que antes viu, ouviu ou experimentou e isso em substância é uma espécie de pesquisa (ROSSI, 2010, p. 17).

Estamos, aqui, tentando falar de cavar o passado para extrair resquícios de presente vivo. Halbwachs (2006) atenta para o fato de que essa “escavação” que se diz da memória individual pode ser entendida, como um ponto de vista sobre a memória coletiva, mas este ponto pode se alterar de acordo com o lugar em que ocupamos em determinado grupo e condicionado às relações que se mantém com outros ambientes. Por outro lado, segundo o autor, se a memória coletiva tira sua força e sua duração por ter como base um conjunto de pessoas, são os indivíduos que se lembram, enquanto integrantes do grupo: nossa intuição sensível está no presente. Para ele,

A intuição sensível está sempre no presente. Portanto, não podemos pressupor que ela seja capaz de se recriar espontaneamente, como se subsistisse em nós em estado de fantasma pronto a retomar corpo: transportada ao passado em imaginação, ela não é mais nada. Contudo, pelo menos às vezes, explicamos o seu reaparecimento porque não encontrando fora as causas que o originaram, só podemos procurá-las em nós. (HALBWACHS, 2006, p. 60).

Esse fluxo de pensamento interpretativo nos permite conversar com esses lugares redesenhando no espaço nossa experiência ⁸ (BONDIA, 2002), atravessando o mundo e a nós mesmos tocando-nos, reacendendo em nós a chama do tempo carregado pela memória afetiva e permitindo tocar-se como ato já vivido, anteriormente, experimentação do sensível que a arte nos concede adentrar, re[a]cordar, [re]viver como experiência criativa.

Ampliando o foco: Close metodológico, o ‘zoom’ na/da cena

Basta chegar a Icoaraci para um simples passeio, entre os ceramistas locais em suas olarias peculiares, ou uma água de coco ou sorvete no Pontão, para descobrirmos porquê esta vila aconchegante foi designada em algumas pesquisas como “de frente para o sol”, “onde o sol repousa”.

Segundo a história do lugar ⁹, Icoaraci, já chamada de “Ponta de Mel”, passando “Santa Isabel”, por “Vila dos Pinheiros”, até sua designação atual continua sendo um lugar totalmente sugestivo de um desprendimento desejável da vida urbanizada, automática, tecnológica, de qualquer vínculo com velocidade da vida por se constituir num lugar tranquilo e pacato - até certo ponto, pelo menos no imaginário de quem vem em busca de sua orla para gozar de um pouco de entretenimento noturno, ou experimentar a culinária nortista entre uma comida saborosa, uma bebida gelada, numa brisa peculiar em passeio durante o dia ou num por do sol deslumbrante no fim da tarde. O historiador José Valente, na obra intitulada “Sinopse de Icoaraci”, informa que a palavra significa na língua Tupi-Guarani “Mãe de todas as águas” (Icoara = águas e ci = mãe). Segundo Valente ¹⁰, “em 1943 o interventor Magalhães Barata contratou o filólogo (estudioso em línguas) Jorge Urley para que escolhesse uma nova denominação para a então Vila de Pinheiro”. Esse filólogo, a partir de uma experiência de campo, pontuou que a vila era margeada pela baía do Guajará e pelo furo do Maguari¹¹, com muitos igarapés, riachos, que cortavam a Vila.

Cabe destacar que Icoaraci é um dos oito distritos de Belém, capital do estado do Pará. Distante a 20 quilômetros do centro da capital, possui aproximadamente 400 mil habitantes, divididos pelos nove bairros do distrito. No dia oito de outubro de 2019, completou 150 anos e se destaca cultural e economicamente pelo artesanato em cerâmica, com o qual se

⁸ Experiência não como o que passa, mas o que nos passa. Não relacionada ao que acontece, mas ao que nos acontece, não o que toca, mas o que nos toca (BONDIA, 2002, p. 20).

⁹ Fonte: História de Icoaraci. Disponível em <http://defrenteparaosol-icoaraci.blogspot.com.br/p/home.html>
Acesso em 16 out. 2016.

¹⁰ As informações do historiador José Valente, usadas aqui, foram retiradas do Blog “De frente para o sol – Icoaraci”, disponível em:
<<http://defrenteparaosolicoaraci.blogspot.com/p/home.html#:~:text=A%20hist%C3%B3ria%20de%20Icoaraci>>. Acesso em 15 out. 2017.

¹¹ O rio Maguari é um curso de água que banha a Região Metropolitana de Belém, estado do Pará, Brasil.

produzem réplicas de vasos típicos de antigas nações indígenas, principalmente Marajoara e Tapajônica, além de apresentar como base uma economia industrial, encontrada na pesca, madeiras, olarias, etc.¹². A opção de trazer Icoaraci para a centralidade dessa reflexão sobre corpo, memória e performance, significa estudá-la como esse espaço cotidiano de relações e convívios ordinários importantes ao entendimento do campo dos estudos da performance, que aqui evidenciamos.

Para Richard Schechner (2003, p. 29), nas artes, “realizar performance” é colocar o desempenho, a excelência deste em um show, numa peça, numa dança, num concerto. Na vida cotidiana, “realizar performance” significa exhibir-se, chegar a extremos, traçar uma ação para aqueles que assistem. Para este estudioso, performance “também pode ser entendida em relação a: sendo, fazendo, mostrar fazendo, explicar esse “mostrar fazendo”. Logo, “Sendo” é a existência por ela mesma. “Fazendo” é a atividade de todos que existem, dos quarks até seres conscientes e cordas supergalácticas. “Mostrar fazendo” é desempenhar: apontar, sobrelinhar, e exhibir fazendo. “Explicar mostrar fazendo” são os estudos performáticos” (SCHECHNER, 2003, p. 29).

Recorri, então, à performance, para exhibir a memória de Icoaraci de forma glamorosa e com o devido tratamento que sua historicidade requer, relacionada a este “mostrar fazendo” de forma marcada, sublinhada para o olhar dos outros, recombinação ações cotidianas com elementos/objetos entendidos como cênicos teatrais, ressaltando o meu sentir/lembrar nesse fazer, o que, para Pantoja (2015), um geógrafo morador do lugar e receptor do trabalho, representa a seguinte reflexão:

Um espelho de duplo reflexo, o báculo mágico de São Marçal (?), a performance nos afronta com uma duplicidade imagética impossível - o que vemos não se vê de outra posição, afinal, deslocar-se pode ser, também, deslugarizar-se. Nossa posicionalidade é abertura e limite, o outro reflexo (detrás ou a frente, dependendo de onde inscrevo meu corpo) testemunha o irrepresentável do espaço, estilhaça nossas pretensões de contin-unidade, fratura nosso olhar narcisista que transforma histórias íntimas e pulsantes de lugaridade em petrificações; sublimadas em pedestais pelos defensores da Memória, do Patrimônio e da História (PANTOJA, 2015).

Todo esse legado conceitual é atravessado pelos sentidos, sentimentos e afetos de um passado guardado a nos apontar o lado de dentro e o lado de fora, não nos deixa como uma geografia inabitada, mas orienta pontos de partida, indicações de caminhos, em que ideias suscitam ideias, em que a obra transcende a si mesma. Discursos que, segundo Foucault

¹² Distrito de Icoaraci completa 150 anos e moradores celebram as belezas do local. Cf. <<https://redepara.com.br/Noticia/203564/distrito-de-icoaraci-completa-150-anos-e-moradores-celebram-as-belezas-do-local>>. Acesso em nov.2019.

(2008), podem ser entendidos na reorganizados da linguagem corporal dessa relação complexa com a vida ordinária dilatada, apontada por ele como importante para a compreensão da articulação entre discurso e não-discurso, nas regras de formação dos discursos e formação não-discursiva, o que entra e o que não “faz parte” disso que se diz, uma vez que, para ele, não se pode reconstituir um sistema de pensamento a partir de um conjunto definido de discursos (FOUCAULT, 2008, p. 35). Assim, para ele, certamente só podemos estabelecer um sistema linguístico (se não o construímos artificialmente) utilizando um corpo de enunciados ou uma coleção de fatos de discurso; “ trata-se, então, de definir, a partir desse conjunto que tem valor de amostra, regras que permitam construir eventualmente outros enunciados diferentes daqueles” (Ibidem).

Entre esses outros construtos enunciativos possíveis, de que trata Foucault (2008), definidos a partir desse “conjunto que tem valor de amostra”, que constituem as regras que admitam estabelecer outras construções enunciativas diferentes das que já conhecemos são possíveis no diálogo, na aproximação conceitual dos campos das linguagens entre si.

Assim, como discursos possíveis, elegeu-se corpografias como conceito que auxilia a compreensão da memória, na relação interlinguagens, entre corpo/ fotografia/ performance, nessa ‘cidade-espetáculo’, cidade-cenário que está diretamente relacionada a uma diminuição tanto da participação cidadã, quanto da própria experiência corporal das cidades, enquanto prática cotidiana, estética ou artística no mundo contemporâneo (BRITO; JACQUES, 2012, p. 12). As autoras partem da premissa de que o estudo das relações entre corpo - corpo ordinário, vivido, cotidiano - e cidade, poderia nos mostrar alguns caminhos alternativos, desvios, linhas de fuga, micropolíticas ou ações moleculares de resistência ao processo molar de espetacularização - da cidade, da arte e do próprio corpo - na contemporaneidade recente.

Portanto, pensar a experiência do corpo como corpografia memorial em estado de performance significa compreender, quadro a quadro, as estampas e molduras do conteúdo e dos discursos que o envolvem como matéria-prima desse material orgânico-sensorial não gessado pelo entendimento de um corpo pensado em partes, por funções rígidas ou condicionamentos estáticos; uma forma de emoldurar a cidade por uma experiência corporal repleta de sentidos, para que a cidade se re-veja nele, se re-visite a partir dele, se aprecia para além de uma mera exposição entre elementos quase [des]conhecidos, reconhecendo-os, saltando para dentro do corpo individual onde essas lembranças se processam vazando à experiência do vivido, para reanimá-lo em trajeto coletivo, social.

Para tanto, partimos das seguintes variáveis recorrentes, as quais nos permitiram transitar entre elas, ao mesmo tempo que relacionando-as à categoria corpografia: corpo da

atuante (gestos e movimentação), ambiente cênico (local escolhido e o porquê da escolha), elementos cênicos (utilização dos elementos em relação ao corpo e ao espaço), composição imagética (organização técnica para a exploração das sensações e percepções no ato do registro fotográfico), relações com a memória (diálogos estabelecidas com os conceitos de memória individual e coletiva). Eis as corpografias dessa viagem líquido-reflexiva:

Corpografia 01: “Aqui tinha uma taberna!”. Performance a São Marçal- Proibido para o banho. Icoaraci-PA.



Denis Bezerra (2015)

A corpografia memorial 01 remete à taberna antiga do “seu Jonas”, comerciante que fiava, fornecia compras à prazo para minha família e tinha em sua casa o próprio comércio, ao estilo de uma palafita que ficava em cima de um braço de rio (localizava-se na Travessa dos Berredos, entre as ruas Dois de Dezembro e Santa Isabel, hoje, vulgarmente, conhecido como “buraco da sétima”). O espaço, abandonado, cede a imagem de outrora um esgoto a céu aberto, repleto de lixo urbano revelado pelo espelho que explora sua duplicidade entre claro e obscuro, memória e esquecimento, condição e possibilidade.

No depoimento do atuante-performer Denis Bezerra, a ação performativa não se origina sozinha, no aparente vazio, movimenta-se, espelha-se a partir de uma outra força motora uma memória sua ativada pois acredita que, “a condução do trabalho é feita pela espiritualidade, que emerge de nós, e comungamos, semeamos, e aí partimos. Foi um encontro de águas: memória, suor, lama, rios, várzeas, ondas, bebidas...” (Depoimento de Denis Bezerra, 2015) ¹³. O testemunho do atuante é bastante pertinente pois, segundo

¹³ A série de depoimentos, presente na análise das Corpografias, neste artigo, foram coletados a partir da experiência dos dois foto-performers, que me acompanharam no trabalho artístico. Eles escreveram sobre suas experiências com a performance São Marçal e encaminharam a mim.

Halbwachs (1990, p. 29), “recorremos a testemunhos para reforçar ou enfraquecer e também para completar o que sabemos de um evento sobre o qual já temos alguma informação”.

Corpografia 02: **“Aqui tinha um quintal!”** Performance a São Marçal- Proibido para o banho. Icoaraci-PA.



Fonte: Elma Totty (2015)

O quintal de várzea, representado na corpografia memorial 02, ligava a casa velha de madeira (também estilo palafita) ao terreiro, o quintal ligado por ponte de madeira à casa da família. Ponte de madeira que desaparecia quando a chuva caía forte, alagando, inundando a cozinha da casa, inclusive, nos invernos bem rigorosos (localizado na Rua Santa Isabel com abertura para a Travessa dos Berredos).

Corpografia 03: **“Aqui tinha um igarapé!”** Performance a São Marçal- Proibido para o banho. Icoaraci-PA.



Elma Totty (2015)

Na corpografia memorial 03, revivi o igarapé do lazer familiar onde imperavam as brincadeiras infantis, quando meu pai retornava de viagem, nos fins de semana e nos

feriados comemorativos (localizava-se na Rua Siqueira Mendes esquina com a Travessa Soledade). Enquanto caminhávamos, ia apresentando Icoaraci e conversávamos sobre nossas lembranças. A atuação conjunta, no caso desta ação performativa favoreceu meu processo criativo, pois, de acordo com Halbwachs (2006, p. 39), a nossa memória se aproveita da memória dos outros, não bastando que estes apenas nos apresentem seus testemunhos (na memória que neles é acionada igualmente); também é preciso que ela não tenha deixado de concordar com as memórias deles e que existam muitos pontos de contato entre uma e outras para que a lembrança que nos fazem recordar venha ser reconstruída sobre uma base comum. Ou seja, para ele talvez seja possível que um número enorme de lembranças reapareça, porque os outros nos fazem recordá-las, pois “[...] mesmo não estando esses outros materialmente presentes, se pode falar de memória coletiva quando evocamos um fato que tivesse um lugar na vida de nosso grupo” (HALBWACHS, 2006, p. 41).

Corpografia 04: **“Aqui tinha pescado saboroso e barato!”**. Performance a São Marçal- Proibido para o banho. Icoaraci-PA.



Denis Bezerra (2015)

O famoso cais da Vila Sorriso, denominado “Ponte de Icoaraci ou Trapiche” (localizado na Rua Siqueira Mendes, orla do Rio Maguari) onde nas décadas de 1970 e 80 podíamos encontrar uma variedade de peixes frescos, saborosos e baratos, pescados na baía em frente, para o consumo tanto da comunidade local, como da população de entorno; que a ele vinha em família adquirir os produtos fartos vendidos ali, muitos deles das ilhas da redondeza, Cotijuba e Caratateua, é a referência memorial trazida na corpografia 04.

Um passeio de salto alto e fino que remeteu a passos precisos, por quem passeia num lugar querido, reconhecido. A ideia de performar de forma glamorosa, carregando uma boia

de plástico e um vaso com arruda, destaca o fato de essas lembranças me remeterem ao culto dessas recordações, como quem visita um altar, a realeza da vida na simplicidade, o brinquedo e a brincadeira de infância com uma erva aromática da região relacionada à cura de doenças, harmonização das energias locais com um cheiro bastante sugestivo de quintal, o mesmo em que cresci, que crescemos nessa Amazônia paraense, cercada de natureza, de água e de mata por todos os lados. Elementos como o rio, o cais e os pescados vendidos nesse espaço são apenas indutores para despertar o universo dessa lembrança coletiva, triangulada, pois acionou outras lembranças (as dos demais atuantes-performers), porque tiveram essas lembranças em comum comigo dos seus lugares de origens. Mais do que isso, elas me ajudaram a mexê-las para melhor recordar, eu me volto para elas por um instante, “adoto seu ponto de vista, entro em seu grupo do qual continuo a fazer parte, pois experimento ainda sua influência e encontro em mim muitas das ideias e maneiras de pensar a que não me teria elevado sozinho” (HALBWACHS, 1990, p. 31).

Corpografia 05: “**Aqui tem sol!**”. Performance a São Marçal- Proibido para o banho. Icoaraci-PA.



Elma Totty (2015)

Na Corpografia 5 temos o rio Maguari, da também, antes famosa, Praia do Cruzeiro, motivo de entretenimento e diversão de inúmeras famílias icoaracienses e belenenses, com suas barracas de comidas e bebidas, ao lado da tão comentada sede do Tabocão ¹⁴. Localizada na Travessa do Cruzeiro, abrangendo o perímetro entre as Ruas Siqueira Mendes e Rua Quinze de Agosto, há décadas sofreu interdição sanitária decorrente das propagandas negativas, impressas, radiofônicas e televisivas, sobretudo, em pesquisas veiculadas em

¹⁴ Sede dançante que além de festas no fim de semana funcionava como casa de prostituição bastante conhecida na Vila Sorriso e arredores, nas décadas de 1970 e 80, que serviu de refúgio para muitos homens e mulheres em busca de diversão, divertida e barata, com muito entretenimentos e sem compromisso.

período de veraneio por ser considerada não recomendável, “**Proibida para o banho**”, justificada pelo excesso de poluição industrial e resíduos de combustíveis que se acumulou no entorno. No entanto, o lugar de muitas memórias de lazer permanece no imaginário popular, como uma praia popular que fora paradisíaca, fortuna ambiental do distrito com sua forte projeção no campo do turismo local, de diversão da comunidade. Atualmente, a mesma encontra-se, em grande parte, assimilada pela rotina portuária do transporte naval da marinha mercante, de madeiras que ali aportam.

A visitação aos 5 lugares escolhidos revelou-se memória coletiva, no trajeto das ações executadas, à medida em que lembranças culturais muito presentes no cenário cotidiano amazônico foram surgindo, recuperando comportamentos afetivos trazidos à tona pelas recordações passadas da atuante atriz-performer, quanto dos artistas com quem dividiu a cena performativa. A mesma por ter vivido toda sua infância e adolescência num contato próximo à água, criou com este elemento natural laços culturais muito fortes, intimidade que vai das brincadeiras nos ritos lúdico-celebrativos da vida, em seus usos mais banais e diversos, ao complexo esforço de teorizar o corpo como narrativa corpográfica que surge enquanto processo, demandado no próprio trabalho de lembrar. E daí surgem questões pertinentes na relação passado-presente que cabem uma reflexão, posto que para Fernandes (2013):

na tentativa de se restabelecer o passado, utilizamos de subterfúgios, como o pretérito imperfeito ou o particípio, tempos verbais que se caracterizam como a ocorrência de um passado que se espalha no presente da enunciação da narrativa, ou seja, o tempo da narrativa se imiscui no tempo da narração e traz consigo marcas do narrador e suas concepções de mundo (FERNANDES, 2013, p. 04).

Isso pode ser percebido no depoimento do atuante-performer Denis Bezerra (2015), ao enfatizar a dimensão cíclica que o trabalho performativo devota ao realçar nele a poética de sua relação com este campo interdiscursivo entre corpo/ memória/ performance.

‘no final’ o início de todo dia: o ir e vir da maresia, a música nos recebendo na Praia do Cruzeiro, e a comunhão: dois peixes, três artistas e um **milagre**. Depois, a água que caiu do céu, para dizer que tudo recomeça e a performance da vida continua... O que é a arte? O encontro da vontade de fazer, da sensibilidade, das pessoas certas, e o impulso.....Ora iê iê, mamãe Oxum! (Depoimento de Denis Bezerra, 2015).

A metodologia de Análise de Conteúdo, proposta por Bardin (2009), como um conjunto de técnicas de análise das comunicações (quantitativas ou não) opera no rigor do método como forma de não se perder na heterogeneidade de seu objeto, visando obter, por

procedimentos sistemáticos e “objetivos de descrição do conteúdo das mensagens, indicadores e conhecimentos relativos as condições de variáveis inferidas na mensagem” (BARDIN 2009, p. 31). Tal abordagem alargou as análises das corpografias obtidas nos registros em separado, como permitiu observar, criticamente, cada inferência atribuída em cada uma delas. Isso ocorre porque nas cinco etapas mencionadas os códigos se aproximam e interagem de forma bastante complexa, numa pulsão em que as muitas visões comportamentais da memória, individual e coletiva, geram outras significações, distintos arranjos na troca de vivências orais dos sujeitos da relação artística.

Ao preocupar-se com uma realidade que não pode ser quantificada, respondendo a questões muito particulares, a análise de conteúdo proposta por Bardin (2009) considera um universo de significados, crenças, valores que correspondem a um espaço mais profundo das relações, dos fenômenos que não podem ser reduzidos à operacionalização de variáveis que se constituem discursos concomitantes, dado que revelam dados relevantes em si.

Como **Corpo da atuante atriz-performer** compreenda-se o composto pela gestualidade e movimentações sugeridas, recuperadas e relacionadas ao itinerário previsto: o que remete à fixidez ou passagem, ações, comportamentos físicos. As corpografias descrevem, deste modo, um corpo ritualístico em cortejo, que está em “sentido” celebrativo, o que pode ser observado nas fotografias 2, 4 e 5. A presença da atriz-performer na centralidade imagética potencializa na cena a atitude de retorno e realça sua expressividade em relação ao corpo no ambiente. Enquanto nas fotografias 1 e 3, o elemento ou objeto cênico assume essa potência gestual na composição poética deste no espaço, assumindo o lugar próprio do corpo “atraindo” o foco imagético para si.

O **ambiente cênico** é entendido como o local escolhido, baseado no critério da seleção da memória nas 5 fotografias, lugares que expõem a intimidade da atriz-performer em relação com o passado, que ela deseja presentificar¹⁵. Espaço habitado de memórias, vinculado a uma história pessoal e do lugar, da qual a imagem reserva apenas um fragmento capturado corpograficamente pelas ações ali estabelecidas, revelado nas cinco corpografias.

Os elementos cênicos são os objetos utilizados, tais como: o sapato de salto alto e fino cor de rosa, a boia, o lenço de cabeça, *boar* de penas cor de rosa em torno do pescoço; um vaso com um pé de arruda viçosa na mão, selam a relação deste corpo territorializando o espaço, preenchendo-o de vida, transbordando essa ‘água imaginária’ com alegria, como

¹⁵ Realçar na ação cênica o gesto presente de forma que o passado seja reconstituído no jogo imaginativo que a performance propõe como possibilidade naquele exato momento em que o comportamento duplamente restaurado ocorre.

algo fecundo para seu próprio usufruto, o deleite dos inúmeros momentos felizes, de ócio refrescante comungado que o contato com essa liquidez fluente possibilitou experimentar.

A **composição imagética**, portanto, designa a organização técnica viso-espacial que tanto a atriz-performer, quanto os fotógrafos assumem, as opções corpográficas pessoais de cada faz em busca dessa narrativa, exploração das sensações, percepções, captura e invisibilidades e apagamentos que o ato do registro fotográfico exige. Os atuantes-fotógrafos fazem parte da ação, estão totalmente “dentro-e-fora”, são igualmente o espelho e suas faces, ao mesmo tempo que são representados pelas imagens nele projetadas, projetam e confrontam suas hipóteses entre si. É uma relação de atuação-expectação simultânea, concomitante, algo que pode ser entendido como linguagem[s] entre fronteiras vencidas, ultrapassadas, inseridas no ato de fotografar, capturando-se junto. Ações assumidas como componente integrante fundamental da corpografia do ato em si.

Enquanto **relações com a memória**, tomei por referência tudo o que envolve a oralidade nas conversas preparatórias; a contação das histórias entre os atuantes; de como veem e se veem no trabalho, que dá início à concepção e elaboração da ação em si; os diálogos teóricos em torno do temas memória, performance; o estabelecimento dos itinerários; a seleção dos objetos que estariam em cena; a opção do recorte fotográfico tanto em preto e branco como em cores para seleção futura; questões instigantes envolvendo os conceitos de memória individual e coletiva; o compartilhamento da ação como registro ativando e alimentando a reflexão sobre o tema reverberando, também, como algo possível nas redes sociais e plataformas digitais.

AO FECHAR AS LENTES: considerações do percurso memorial re-vivido

O caminho aqui percorrido pelo meu corpo -, que viveu tanto no quintal da nossa família, da nossa casa, em quarenta e três anos de existência, sempre na mesma localidade-, estive em contato artístico com as ruas que são minhas conhecidas. Ruas que ligavam essa morada, minha e da minha comunidade denominada antes, Vila Sorriso, a todos esses lugares líquido-afetivos e, também, desconhecidos formam os itinerários poéticos desse minúsculo mundo re-vivido, re-visitado nessa Icoaraci, agigantada na minha lembrança. Essas cenas foram ativadas no meu corpo re-virado na companhia de dois atuantes-performers fotógrafos, amigos que convidei a viverem comigo da minha “memória de água”, relacionando-o/ devolvendo-o alterado, cenicamente, à cidade, corpografado nela e com ela criando um outro diálogo mediado pela performance.

Ao fecharmos as lentes, penso que algumas considerações do corpo memorial, ‘voltando para casa’ nesse passado revivido, podem e devem retornar de forma afirmativa,

porém não conclusiva. Assim, como achados do trabalho identifi-co que dessa ação conjunta comungada pelos artistas atuantes-performers, pela qual se obteve inúmeros registros fotográficos, dos quais apenas cinco foram tomados para análise, não podem ser considerados tão somente como linguagem fotográfica, pois uma composição imagética muito mais complexa esteve presente em todo percurso criativo-artístico, desde sua concepção até sua efetivação. Um jogo compositivo que norteou nossas práticas, nesse desaguar conjunto: um trabalho reflexivo como este amplia nosso olhar para suas dimensões e natureza histórica, documental, memorial, artística, científica, e porque não dizer uma forma de repensar a estética comunitária e urbana do lugar sob outro enfoque, o poético. Como esse material sensível poderia servir a formas sustentáveis de pensar o ordenamento urbano, na perspectiva do progresso das comunidades?

Para Pantoja (2015), outro aspecto carece ser observado, pois pensar tal dinâmica exige diversas reflexões plausíveis, dentre elas o apagamento dos lugares de memória uma vez que:

O congelamento do tempo-imagem-conjunto garantiria uma consciência real da história para as gerações futuras e para os de fora - "máquinas fotográficas a postos, quero (me) mostrar na paisagem rococó!". O que não queremos enfrentar é que estes arremedos de tempos materiais são ausências, putrefação interrompida, o que foi morto, mesmo que queiramos constituir uma continuidade até o nosso presente egomaníaco. A memória coletiva passa a ser um terreno de negócio e de estratégias de visibilidade - o que entra para a história museológica carrega, inevitavelmente, seu outro interrogativo: o que não entra? (PANTOJA 2015).

O trajeto memorial percorrido revelou-se, também, como lembranças mórbidas nas alterações causadas pelo crescimento urbano, chamado, poeticamente, de "progresso social", capturados nas corpografias, tais como: lixo nas vias públicas, esgoto a céu aberto, rio poluído, igarapé 'fechado por um muro' apropriado por empresa privada para construção de rampas cimentadas, para escoamento de produção; ruas precárias, praia esvaziada por contaminação causada por resíduos sanitários despejados nela indevidamente; questões que afetam não apenas a comunidade icoaraciense em si, que foi cedendo seus espaços públicos de água (alguns hoje extintos) às novas construções, outras configurações arquitetônicas que apagaram os lugares; se deixando mostrar, assim, como foram inibindo a relação com a cidade que aos poucos foi deixando vaziar seu olhar carinhoso, que despertava tanto interesse há alguns anos atrás.

Como resultado do trabalho empreendido tomou-se, também, um fragmento do discurso do atuante-performer Denis Bezerra (2015), não fechando as ideias e reflexões, mas propondo-se elucidativo, retratando o estado dessas corpografias trianguladas entre

transpiração, inspiração e compartilhamento entre o trio de atuantes-performers e as relações entre corpo-cidade-memória-performance-fotografia, nessa corpografia final, residual em movimento que segue conosco:

Pés, sons, encontros, olhos curiosos, estranhos, duvidosos. Tudo que se relaciona com a água esteve conosco. Oxum, Mariana, Iemanjá¹⁶, e o passeio pela Icoaraci da infância, do passado, do presente. O abandono do “patrimônio” representado pelos casarões, mas estávamos imersos em outro patrimônio: as pessoas, a rotina viva, alegre, corroída, machucada pelo tempo (Denis Bezerra, 2015).

Relato condizente com a experiência do trabalho com as memórias, no âmbito da cena performativa, nesse longo caminho de volta, da arte redescobrimo a vida e sinalizando com a possibilidade de sua reinvenção. A experiência reassumindo seu lugar na cena ‘espetacular’ da existência até seu pleno reconhecimento como direito, como meio de usufruto da liberdade, da criatividade e das relações sociais desse tempo.

Em se tratando dos estudos da performance, que nos ajudou a encontrar o lugar da memória coletiva no trabalho, esta nos possibilitou entender que, de fato, a memória individual existe, mas, segundo Halbwachs (2006, p. 59), ela está enraizada dentro dos quadros diversos que a simultaneidade ou a contingência reaproxima momentaneamente.

Para o autor, a **rememoração pessoal situa-se na encruzilhada das malhas de solidariedades múltiplas dentro das quais estamos engajados** (HALBWACHS, 2006, p. 59, grifos nossos). Logo, para ele, a lembrança está ali, fora de nós, talvez dispersa entre muitos ambientes e se a reconhecemos, quando reaparece inesperadamente, o que reconhecemos são as forças que a fazem reaparecer e com as quais sempre mantivemos contato.

O trabalho com a memória coletiva, portanto, implica sempre essa volta a si mesmo, mediado por nossos pares: nos pensamentos, nas emoções, nos relatos, nas ações, nos objetos e nos lugares que representam esse ponto de reencontro, repleto de lembranças, pessoais e espaços memoriais e o corpo continua sendo uma forma bastante importante e significativa de se investigar essa teia arquitetônica, igualmente histórica e memorial, pelos afetos, sentidos, significados e denúncias neles contidos, o que reverbera na voz de Pantoja (2015) ao se posicionar frente ao trabalho proposto nesta empreitada cênica que agora já é passado, resquício da memória revivida novamente adormecida na performance que se foi, mas que permanece corpo.

¹⁶ Divindades cultuadas nas religiões afro-brasileiras tais como Umbanda, Tambor de Mina e Candomblé.

Rosilene Cordeiro, performer e atriz, decidiu experimentar estes reflexos da ausência, lugares-que-não-são-mais. Porém, diferente da comunidade de especialistas do patrimônio, ela virou as costas para casarões coloniais de visibilidade chancelada e foi atrás dos lugares do sentimento, lugares de antes que foram engolidos pela dinâmica histórica e, agora, são ausências, reflexos só possíveis no corpo de quem os viveu em ato! (PANTOJA, 2015).

Performar a memória do corpo talvez implique nisto, recordar para novamente esquecer, lembrar para refletir, perder para reencontrar. Para deixar ir...

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Andrey. **Distrito de Icoaraci completa 150 anos e moradores celebram as belezas do local.** REDEPARÁ, 2019. Disponível em: <<https://redepara.com.br/Noticia/203564/distrito-de-icoaraci-completa-150-anos-e-moradores-celebram-as-belezas-do-local>>. Acesso em 04 out. 2019

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo.** São Paulo: Ed. Max Limonad, 1987

BARDIN, L. **Análise de Conteúdo.** Lisboa, Portugal; Edições 70, LDA, 2009.

BEZERRA, Denis. **Depoimento sobre a experiência com a performance São Marçal, proibido para o banho.** Belém, jun.2015. Acervo documental de Rosilene Cordeiro.

BONDIA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação** [online], n.19, pp.20-28, 2002. Disponível em: <https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1413-24782002000100003&script=sci_abstract&tlng=pt>. Acesso em 04 out.2019.

BRITO, Fabiana Dultra; JACQUES, Paola Berenstein. Corpografias urbanas: relações entre corpo e cidade. 2012. Disponível em <<http://www.ebah.com.br/content/ABAAEensAA/corpografia?part=3>>. Acesso em 05. out. 2016.

CANTON, Kátia. **Narrativas enviesadas.** São Paulo, Martins Fontes, 2009.

FERNANDES, José Guilherme dos Santos. As formações discursivas da memória na composição narrativa. **Revista Boitatá**, Londrina, n. 16, ago-dez, 2013.

FOLCAULT, Michel. **A arqueologia do saber.** Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. 7ed. - Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

HALBWACHS. Maurice. **A memória coletiva.** Traduzido por Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

PANTOJA, Wallace Wagner R. De lugares que já foram – reflexos da ausência. **Blog Espacialidade: Geobiografia dos Lugares**, 2015. Disponível em: <<http://lounge.obviousmag.org/espacialidade/2015/08/de-lugares-que-ja-foram---reflexos-da-ausencia.html>>. Acesso em 15 set. 2019.

ROSSI, Paolo. **O passado, a memória, o esquecimento**: seis ensaios da história das ideias / Paolo Rossi; tradução Nilson Moulin. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

SCHECHNER, Richard. **O que é Performance. O Percevejo**, Rio de Janeiro, UNIRIO, n. 12, p. 25-50, 2003.

SOBRE A AUTORA

Uma perform@triz centroperiférica com suas/seus pares e ímpares, realizadora de cenas artístico-pedagógico plurais, produtora sem formação e sem recursos na Amazônia paraense. Mestre em Comunicação, Linguagens e Cultura pela Universidade da Amazônia/ UNAMA (2018) com pesquisa voltada para religiosidades amazônicas e sincretismo religioso na Amazônia paraense. Especialista em Artes Cênicas, Estudos Contemporâneos do Corpo pelo Instituto de Ciências da Arte/ UFPA (2012) com pesquisa sobre processo criativo atoral, performance e memória performativa. Graduada em Pedagogia pela UFPA (2003). Atriz pela Escola de Teatro e Dança da UFPA (2010). Atualmente vem desenvolvendo ações de re-vivências e re-existências performativas IN Casa: morando, residindo, produzindo, trocando, aprendendo, ensinando, recombinao, distribuindo-se, re-existindo/resistindo na própria casa no âmbito do Projeto #minhacasaresidencia em Travessa dos Berredos Nº 503, Distrito de Icoaraci, área periférica da cidade de Belém/PA. Pesquisadora integrante do grupo de pesquisa PERAU - Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia/UFPA/CNPq. Professora efetiva da SEMEC-Belém (desde 2013) e especialista educacional da SEDUC-Pará (desde 2012).

E-mail: enelisorcordeiro@yahoo.com.br

Recebido: 08/06/2020

Aceito: 15/06/2020