





**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE TEATRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

VERA SOLANGE PIRES GOMES DE SOUSA

***CORPALVADEIRA:*
UMA PÓETICA DO CORAÇÃO**

Salvador
2023

VERA SOLANGE PIRES GOMES DE SOUSA

**CORPALVADEIRA:
UMA POÉTICA DO CORAÇÃO.**

Trabalho apresentado como requisito de avaliação para a qualificação no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia. Linha de Pesquisa: Corporeidades e interfaces: Somática, Performatividade e Artes Digitais.

Orientador: Prof. Dr. Leonardo José Sebiane Serrano

Salvador
2023

**Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário
de Bibliotecas (SIBI/UFBA), com os dados fornecidos
pelo(a) autor(a).**

DE SOUSA, VERA SOLANGE PIRES GOMES
CORPALAVADEIRA: UMA PÓETICA DO CORAÇÃO / VERA
SOLANGE PIRES GOMES DE SOUSA. -- Salvador, 2023.
211 f. : il

Orientador: LEONARDO JOSE SEBIANE SERRANO.
Tese (Doutorado - Doutorado em Artes Cênicas) --
Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, 2023.

1. Amazônia. 2. Performance. 3. Corpa. 4. Políticas
Públicas. 5. Corpalavadeira. I. SERRANO, LEONARDO
JOSE SEBIANE. II. Título.



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA



TERMO DE APROVAÇÃO

Vera Solange Pires Gomes de Sousa

“Corpalavadeira: Uma poética do coração”

Tese Aprovada Como Requisito Parcial Para Obtenção do Grau de Doutora em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, pela Seguinte Banca Examinadora:

Aprovada em 05 de dezembro de 2023.



Documento assinado digitalmente
LEONARDO JOSE SEBIANE SERRANO
Data: 07/12/2023 11:24:00-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Leonardo Jose Sebiane Serrano (Orientador)



Documento assinado digitalmente
CIANE FERNANDES
Data: 18/12/2023 20:50:49-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof^a. Dr^a. Ciane Fernandes (PPGAC/UFBA)



Documento assinado digitalmente
ANA KARINE JANSEN DE AMORIM
Data: 11/12/2023 11:03:28-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof^a. Dr^a. Ana Karine Jansen de Amorim (UFPA)



Documento assinado digitalmente
SALOMÃO ANTONIO MUFARREJ HAGE
Data: 10/12/2023 19:14:58-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Salomão Antônio Mufarrej Hage (UFPA)



Documento assinado digitalmente
MARCELO SOUSA BRITO
Data: 07/12/2023 15:54:48-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Marcelo Sousa Brito (PESQUISADOR INDEPENDENTE)



Documento assinado digitalmente
JOSE DENIS DE OLIVEIRA BEZERRA
Data: 08/12/2023 09:48:23-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. José Denis de Oliveira Bezerra (UFPA)

Oração ao tempo

És um senhor tão bonito
Quanto a cara do meu filho
Tempo, tempo, tempo, tempo
Vou te fazer um pedido
Tempo, tempo, tempo, tempo

Compositor de destinos
Tambor de todos os ritmos
Tempo, tempo, tempo, tempo
Entro em um acordo contigo
Tempo, tempo, tempo, tempo

Por seres tão inventivo

E pareceres contínuo
Tempo, tempo, tempo, tempo
És um dos deuses mais lindos
Tempo, tempo, tempo, tempo

Que sejas ainda mais vivo
No som do meu estribilho
Tempo, tempo, tempo, tempo
Ouve bem o que te digo
Tempo, tempo, tempo, tempo

Peço-te o prazer legítimo
É o movimento preciso
Tempo, tempo, tempo, tempo
Quando o tempo for propício
Tempo, tempo, tempo, tempo

De modo que o meu espírito
Ganhe um brilho definido
Tempo, tempo, tempo, tempo
E eu espalhe benefícios
Tempo, tempo, tempo, tempo

O que usaremos pra isso
Fique guardado em sigilo
Tempo, tempo, tempo, tempo
Apenas conte comigo
Tempo, tempo, tempo, tempo

E quando eu tiver saído
Para fora do teu círculo
Tempo, tempo, tempo, tempo
Não serei nem terás sido
Tempo, tempo, tempo, tempo

Ainda assim acredito
Ser possível reunirmo-nos
Tempo, tempo, tempo, tempo
Num outro nível de vínculo
Tempo, tempo, tempo, tempo

Portanto, peço-te aquilo
E te ofereço elogios
Tempo, tempo, tempo, tempo
Nas rimas do meu estilo
Tempo, tempo, tempo, tempo

(Veloso, 1979)

Dedicatória

As gotas espiralante que o universo me deu que movem minha vida com esperança Isaac, Valentim e Maria Isabel que ainda que sejam gotas, suas chegadas em casa, eu sentia como se fosse ondas do Rio-Mar que me invadiam e me nutriam cada vez mais para eu avançar.

AGRADECIMENTOS

Nesse tempo, de tempo Ser a maré foi se enchendo. E eu, sou somente agradecimentos: Sou grata a Antônio Ceará (*In Memoriam*) e Maria Conceição, a Concé (*In Memoriam*) meus pais, sem palavras para traduzir o sentimento que vivi durante estes quatro anos com a ausência-presença deles.

Aos meus ancestrais que aglutinaram gotas espiralante nessa maré de emoções a minha história em minha vida em Irituia e por toda a minha existência até aqui. Agora confesso que gostaria de redigir estas linhas em Tembé Tenetehara, entretanto continuo nos códigos do colonizador para registrar o quanto fomos e ainda somos silenciados.

As minhas feiticeiras amazônidas, minhas avós, as primeiras lavadeiras de minha história que muito contribuíram para o saber cultural da lavadeira e para as escritas desta tese. Eu, registro também a reverência as minhas tias que nessa maré foram lavando roupas e cada vez mais desaguando para esta tese.

Sou grato a família Sousa por ter compreendido a minha ausência nos momentos mais difíceis de luto e perda. Aos meus irmãos e sobrinhos por serem referência para mim no momento que os buscava, em especial ao meu irmão Antônio Havelange que viveu de lá para cá, nestes quatro anos enquanto eu estudava.

A minha família tronco por terem sido inundados constantemente com a maré da bipolaridade dos bastidores da escrita da tese e ainda que não soubessem lidar comigo, se permitiram por muitas vezes afogaram-se nessa maré, boiar e/ou somente marolar. Ao meu companheiro Rui Sousa pelo ir e vir no processo criativo da poética da corpalavadeira e às vezes até participar da construção do mesmo.

Ao apoio clínico terapêutico nas pessoas de Raiany Silva e Val Xavier que me acompanham no tratamento referente a bipolaridade e me fizeram crer que eu podia. Ao Coletivo Lavadeiras de Bastião, nas mulheres de: Fabrila Rocha, Nailce Ferreira, Roberta Cordeiro e Edinéia Smith por onde iniciamos boiar na cidadania-florestania e cada vez mais desaguar em Ser Amazônida e constituir uma poética que falasse de nós e escrita por nós.

Ao Grupo INcorpoRe que se banhou das águas da Lavadeira e migraram por tantos mares que hoje cada uma daquele pequeno grupo tem o seu rio particular: Luciane Farias, mestre em Educação, atuante na rede municipal de Pontas de Pedras no Pará; Iolanda Figueiredo, especialista em Educação Especial, atuante em escola

da Ilha de Combu em Belém do Pará; Janiere Mota, atuante junto a fundação cultural Tancredo Neves no Estado do Pará; Amanda Modesto, mestre em Artes, atuante no magistério superior da Universidade Estadual do Pará; Rayanne Estumano, doutorando em Educação na Universidade Estadual de Manaus e atuante na rede Estadual de Manaus; Lauanna Rodrigues, atuante junto a ONG Internacional de Arte em Lapur na Índia.

Gratidão a Kassiano Kássio, hoje mestrando em Educação na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, que juntos vivemos um dos momentos mais difíceis de minha história, a perda de meu pai. E, que também esteve lá na gênese desse processo criativo no projeto de extensão “A arte em ação na extensão em formação com a performance teatral”, onde inundamos a Escola Municipal “Alfredo Chaves” e a Escola Estadual “Feliz Lusitânia” com nossas formações que reverberou para o Seminário de Políticas públicas, comunicações Orais nos Eventos do CONBRACE/CONICE em 2018 e 2020.

E nessa ação extensionista essa pequena gota espiralante tornou-se um braço de rio que numa maré enchente trouxe para perto de mim Jollie Nascimento a quem agradeço todas as partilhas construídas, os dias vivenciados as vezes de dor, mas também de muitas alegrias. A parceria em ser minha mão no teclado do computador e redigir escritos que vem do coração e se coloca na mão de modo que possa fazer alguma intervenção. Eu, agradeço ainda pela cumplicidade e lealdade em proteger a minha paz em momentos em que nem eu fazia. E juntas vazarmos para outros rios como o CONBRACE/CONICE 2023, ABRACE 2023, a Mostra de Performance de Artes Visuais da UFBA 2022/2023, Semana da Saúde da UEPA 2022 e o Festival Toró 2022... E, lógico! Como Feiticeiras Amazônidas mundiar o campo acadêmico com temas pioneiros que às vezes por ser tão irreverente nem nós mesmas queríamos validar: ela pesquisando o *melody* e sua relevância para as aulas de educação Física e eu já pensando na corpa do professor e a performance como disciplina eletiva a oferecer no curso de licenciatura em Educação Física na UEPA. Mesmo que no futuro que nossos rios vaguem para outro mar, eu de ti Jollie sempre vou lembrar dos momentos que nós não éramos par, fomos e somos uma só corpa a lutar contra ao patriarcado, a violência feminina e a misoginia que por muitas vezes tentam a nós empunhar!

Gratidão a equipe do Festival Toró que inundou Icoaraci e Tenoné com potencial das linguagens sócio artísticos culturais, aos meus amigos Samilly Maria e

Wagner Magno que contribuíram com a escrita desta tese na poética da fotografia e do poema. A comunidade do Tenoné II por ter garantido e garantir que as ações culturais da tOCA SOLar aconteçam sem nenhuma implicação para os códigos de convivência. Ao Mauricio Franco por segurar minha mão no processo criativo e juntos devanearmos sobre onde a performance poderia alcançar, intervir, denunciar, comunicar... Enfim! Delirar.

A clínica do Sensível -arte e psiquê- pelo acompanhamento poético de Wlad Lima. A casa-residência projeto de Rosilene Cordeiro que em muito contribuiu para o meu fazer poético e juntas pelas ruas da vida constituímos inúmeras performances, tanto que nos momentos finais da escrita dessa tese se dedicou com grande esforço para me ajudar na revisão da performance "Comitiva de Santxs". Ao Grupo de pesquisa Resignificar. Ao grupo de pesquisa GEPERUAZ na pessoa do professor Salomão Hage. Ao Grupo de pesquisa GETEM na pessoa da professora Diana Lemes. Ao Grupo de pesquisa LEPEL na pessoa da professora Zaíra Valesca. Ao Grupo de pesquisa Perau na pessoa do professor Denis Bezerra, onde pude iniciar as fundamentações teóricas para o projeto desta pesquisa.

A Universidade do Estado do Pará, por ter garantido a licença-curso doutorado. A Universidade Federal da Bahia por ter me acolhido e ter garantido que essa pesquisa se materializasse. A professora Ciane Fernandes pelas trocas acadêmicas, pessoais e espirituais não somente sobre a performance, mas sobretudo em dividir sua vida e de Lúcio comigo. Ao professor da licenciatura em Artes visuais Ricardo Barreto Biriba que juntos orientamos o projeto PIBIC "Estudos da Performance e Pedagogia da Criação".

A Banca examinadora da qualificação no ano de 2022 nas pessoas do professor Dr. Denis Bezerra (Coordenador do PPGARTES-UFPA) a quem agradeço todas as contribuições na primeira qualificação; professor Dr. Salomão Hage (Coordenador do Grupo de Pesquisa GEPERUAZ); professor Dr. Marcelo Sousa Brito (Vice Coordenador do Grupo de Trabalho (GT) de Artes Cênicas na Rua da ABRACE) e a professora Dra. Karine Jansen (Grande Diretora Teatral da Escola de Teatro e Dança da UFPA).

Ao professor Orientador Leonardo Sebiane que se permitiu encharcar da corpalavadeira até desembarcar no Festival Toró como uma formação para o magistério superior, de modo a sermos parceiros para além da vida acadêmica e compreender os humores da tese de modo a sempre trazer para o porto seguro

quando parecia que eu ia me afogar! Obrigada Léo por tanto vibrar... Enfim, desembarcamos.

Ao povo nordestino, ao povo indígena que foram resistentes nas últimas eleições que se somaram a mim e demais eleitores a fim de garantir esperança para pesquisadoras neste Brasil, mais bolsas de pesquisas e possivelmente em um futuro próximo mais cursos de mestrados e doutorados que possam abranger de forma inclusiva a grande maioria da população.

Obrigada Virgem de Nazaré de quem sou devota e tenho muita fé, aos teus pés muitos dias marejei de lágrimas, de alegrias por ter conseguido escrever a poética que irradia o meu viver. A ti, agradeço a minha espiritualidade, por ter me mantido de pé e ter me levado ainda que boiando pelos caminhos de encontro comigo mesma, mas sempre na esperança que de fato eu iria chegar. Obrigada mãezinha, Virgem de Nazaré, Mãe da Amazônia, cheguei, desembarquei e hoje só tu sabes os meus caminhos da fé.

Por fim, agradeço ao Congar de CONGA, na pessoa da dirigente e zeladora Pauli Banhos que me acolheu já no desembarque desta tese e, me energizou com fluidez a fim de que eu pudesse ir cada vez mais adiante protegida pelas Encantarias da Amazônia.

RESUMO

“Corpalavadeira: Uma poética do coração” é uma poética de doutorado desenvolvida junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia-PPGAC/UFBA, na linha de pesquisa Corporeidades e interfaces: Somática, Performatividade e Artes Digitais. Sua corpa investigativa está centrada no “Ritual de Lavadeiras” e suas histórias de vida conectadas ao trajeto de vida e arte da pesquisadora amazônida. É por este repertório cultural da Amazônia Paraense que todo o processo de constituição da performer-atriz como uma geografia viva é banhado, implicado. Por tudo isto, o trabalho percorre uma trajetória para além de “sujeito de pesquisa” tendo a imagem e a força da lavadeira, não apenas como categoria de estudo, mas como gênese da criação de subjetivações outras investigadas e expressas pelo Grupo INcorpoRe. Performar junto ao chão das ruas da periferia de Icoaraci/PA está sendo consolidada desde o início da pesquisa como uma identidade poética singular e atual, de modo a garantir, de fato e de direito, intervenções culturais no cotidiano da cidade. A corpalavadeira forma sua teia de significados como um plano de resistência, não apenas para o distrito de Icoaraci, mas sim, no dialogar do entre – cidadania-florestania - como uma poética pública insurgente que inibe, rompe, agride padrões e comportamentos que impõe regras e normatizações para a corpa. Os caminhos investigativos desta temática debruçam-se em três pontos fundamentais: sujeita, objeto e relação sujeita-objeto-mundo inspirados na iconografia como metodologia (Jung, 2008) e para estabelecer relações teóricas de análise utilizei conceitos de Geertz (1997), Schechner (2003), Freire (1987), Boal (1997) e Santos (2020). Desse modo, encaminho-me pelo viés da Prática como Pesquisa (Fernandes, 2012), e tenho a corpalavadeira como protagonista da pesquisa numa poética do coração (Hillman 2010). A clareira social como metodologia constituída para esta pesquisa se deu em três princípios metodológicos adotados pelas rodas de conversa, subdivididas em ‘corpo-prosa’, ‘corpo-alumia’ e ‘corpo-memória’, o segundo princípio está pautado na colaboratividade/cooperatividade e o terceiro princípio é mais significativo designa-se ao princípio de cidadania-florestania além de elencar a ‘butuca’ e as ‘fotografias’ que fazem parte da poética do processo criativo.

Palavras-chave: Amazônia; Performance; Corpa; Políticas Públicas e Corpalavadeira.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1:	Lavagem de lutos.....	01
Figura 2:	Uma prece.....	01
Figura 3:	Amparo.....	01
Figura 4:	Acolhida	01
Figura 5:	Despedida	01
Figura 6:	Reverência a Orixá.....	01
Figura 7:	Olho d'água	26
Figura 8:	SER Corpa	31
Figura 9:	Lavagem em Sintonia	35
Figura 10:	Performance “Todas as vidas importam!”	38
Figura 11:	Performance “Todas as vidas importam!”	39
Figura 12:	Eu uma só corpa	42
Figura 13:	Grupo de Estudos em Performance INcorpoRe.....	45
Figura 14:	Paisagens profundas da pesquisa	49
Figura 15:	Baia do Guajará	54
Figura 16:	Orla de Icoaraci/PA	55
Figura 17:	Trapiche de Icoaraci/PA.....	57
Figura 18:	Cruzeiro, Monumento Histórico e Institucional	57
Figura 19:	Igreja de São Sebastião	58
Figura 20:	Mapa náutico de Icoaraci/PA	60
Figura 21:	Presença, várias células	61
Figura 22:	Jacaré-Açú.....	62
Figura 23:	Mapa degradação no Pará ano de 2000	66
Figura 24:	Degradação do Pará	66
Figura 25:	Entranhas: Leito do Rio Irituia/PA	68
Figura 26:	Odalisca: Fantasia de Carnaval	73
Figura 27:	Teia de memórias	80
Figura 28:	Varal simbólico.....	83
Figura 29:	Camisa Ensanguentada do filme “Abril Despedaçado”	86
Figura 30:	Desenha de Conversa - corpo-prosa, corpo-alumia.....	89
Figura 31:	Lumiar roda de conversa.....	94

Figura 32:	Gráfico explicativo da coleta de dados em corpa-prosa, corpa- alumia, corpa-memória	97
Figura 33:	Desenho espiralante das sujeitas da pesquisa.....	98
Figura 34:	Apresentação das sujeitas	99
Figura 35:	Vivência no Laboratório de Performance	105
Figura 36:	Vivência no Laboratório de Performance	105
Figura 37:	Performance ‘Ára Iroko’	108
Figura 38:	Performance ‘Sem mortes’	109
Figura 39:	Performance ‘Sem mortes’	110
Figura 40:	Senhora da Conceição, Nossa Senhora das Águas.....	111
Figura 41:	Performance ENcontros na periferia Tenoné	122
Figura 42:	Reverência à Ancestralidade na Lagoa de Abaeté.....	127
Figura 43:	Bailado aos Orixás da Lagoa de Abaeté	127
Figura 44:	Recorte da Vídeo-performance “Entranhas”.	130
Figura 45:	Recorte da Vídeo-performance “Entranhas”.	131
Figura 46:	Recorte da Vídeo-performance “Entranhas”.....	131
Figura 47:	Performance “Nazareth, Rainha da Amazônia. Ave Creatora Rogai-nos!”.....	133
Figura 48:	Performance “Nazareth, Rainha da Amazônia. Ave Creatora, Rogai-nos!”.....	134
Figura 49:	Performance “Comitiva de SANTXS”	136
Figura 50:	Performance “Lava a bandeira”.....	139
Figura 51:	Lavadeira do campo e seus instrumentos de trabalho	146
Figura 52:	Lavadeira do Campo, e a máscara de proteção da covid.....	146
Figura 53:	Lavadeiras na orla da Praia do Cruzeiro	147
Figura 54:	Lavadeiras na orla da Praia do Cruzeiro	149
Figura 55:	Lavadeira em despedida simbólica do seu ente ausente	150
Figura 56:	A Lavagem de lutos.....	151
Figura 57:	A lavadeira	151
Figura 58:	A lavagem das sarjetas	152
Figura 59:	A lavagem das sarjetas	154
Figura 60:	Portal da corpalavadeira na Comitiva de SANTXS.....	161

Figura 61: Corpalavadeira na preparação para oferenda de Ogum.	161
Figura 62: Corpalavadeira no canto para Ogum.	163
Figura 63: Corpalavadeira na oferenda para Ogum.	163
Figura 64: Corpalavadeira na bênção dos trabalhadores.	165
Figura 65: Corpalavadeira na bênção dos caminhos.	166
Figura 66: Altar de Nossa Senhora da Conceição	167
Figura 67: Desembarque.....	168
Figura 68: Mapa de Icoaraci.....	172
Figura 69: Formação discentes no Toró.....	177
Figura 70: Processo Coletivo da Performance Carne-Viva	180
Figura 71: Processo Coletivo da Performance Carne-Viva	182
Figura 72: Processo Coletivo da Performance Carne-Viva	182
Figura 73: Processo Coletivo da Performance Carne-Viva	184
Figura 74: Performance Carne-viva	189
Figura 75: Plano de Resistência	190
Figura 76: Reverência as minhas ancestrais lavadeiras	193
Figura 77: Espiral do tempo	194
Figura 78: Gratidão a existência.....	195
Figura 79: De volta as origens.	196
Figura 80: Fluidos Amazônidas.....	197
Figura 81: Mulher Ribeirinha: Voz da Amazônia.....	200
Figura 82: Partilhas Amazônicas.....	201

QUADRO DE PERFORMANCES

Performance	Ano	Link	Qrcode
“Performances e Incorporações da/na Periferia de Icoaraci em Belém do Pará”.	2020	https://youtu.be/X2trN8HvX2A Equipe técnica: Sol Di Maria (Performer) Imagens: Kassiano Kássio Edição Final: Edilene Rosa	
“Vozes da Floresta”	2020	https://youtu.be/KRTJlh1os4w Equipe técnica: Sol Di Maria (Performer) Imagens: Kassiano Kássio Edição Final: Kassiano Kássio	
ENcontros	2022	https://youtu.be/V5e5uNlwClw Equipe técnica: Sol Di Maria (Performer) Imagens: Povo da Rua Edição Final: Kassiano Kássio	
Lavadeiras de Bastião Andante pela Lagoa de Abaeté	2022	https://youtu.be/l-w3kluX4fQ Equipe técnica: Sol Di Maria (Performer) Imagens: Rosilene Cordeiro Edição Final: Kassiano Kássio	

Entranhas	2020	https://youtu.be/UCQX6dMSbks Equipe técnica: Sol Di Maria (Performer) Imagens: Povo da Rua Edição Final: Rosilene Cordeiro	
Performance Ára Iroko	2021	https://youtu.be/WU6wRUWip5g? si=YP_cOSIFXljLmYzy Performers: Alba Vieira, Aline Seabra, Angel, Fox, Bárbara Santo, Carla Vendramini, Ciane Fernandes, Deborah Dood, Diego Pizarro, Eduardo Rosa, Felipe Florentino, Franklin Rocha, Igor Ribeiro, Kiran Gorki, Liria Morays, Lúcio Di Franco, Ludmilla Nunes, Priscila Lyns, Melina Scialom, Sandra Corradin, Solange Pires, Thales Lopes, Vinícius Souza.	
Nazareth, Rainha da Amazônia. Ave Criadora, Rogai-nos!	2022	https://youtu.be/xYf4Vamk3rA	
Comitiva de SANTXS	2022	https://www.instagram.com/p/Cc0 w1cMJjp3/?img_index=1	
Lava a Bandeira	2023	https://youtu.be/j-ZYW2_17lo	
Sem Mortes	2020	https://youtu.be/n9bzRVYCWjA	

A lavadeira	2022	https://youtu.be/KVeH3aBmBvM	
A lavagem das Sarjetas	2022	https://youtu.be/A6xvuygLsw8	
Paisagens profundas da pesquisa	2020	Fotoperformance Página 49 Imagem e edição final: Paula Coelho	
Corpalavadeira em carne-viva	2023	https://www.youtube.com/watch?v=jvzJyfpUVI	
Mulher Ribeirinha: Voz da Amazônia	2023	https://www.instagram.com/reel/CyFfQLBOXYu/?igshid=MzRIODBiNWFIZA	

SUMÁRIO

1	 VEM MAROLAR! CONVITE À UMA IMERSÃO AMAZÔNICA	19
2	 TODO OLHO D'ÁGUA É ESPIRAL: NOÇÕES DE SUSTENTAÇÃO DA CASA-CORPA	27
2.1	CORPA	30
2.2	LAVADEIRAS.....	33
2.3	PERFORMANCE.	36
2.4	POLÍTICAS PÚBLICAS.....	40
3	 SER PERFORMER-PESQUISADORA AMAZÔNIDA: O EMBRENHAR-SE NA PESQUISA	50
3.1	EMBRENHAR NO SENTIR DAS ENTRANHAS.....	63
3.2	EMBRENHAR DENTRO DO SAIR DAS ENTRANHAS	69
3.2.1	 CLAREIRA SOCIAL: UMA METODOLOGIA TRANSBORDANTE COM INSPIRAÇÃO ICONOGRÁFICA PARA UMA ESCRITA PERFORMATIVA ...	90
3.2.2	 PARIR PARA DIANTE: ANÁLISE SOB A LUZ DA PRÁTICA COMO PESQUISA	102
4	 DO IGARAPÉ DE LAVADEIRA A PERFORMANCE.....	112
4.1	DE PERFORMER A CORPALAVADEIRA	140
4.2	SER CORPALAVADEIRA: UMA IMERSÃO NA POIESIS DA REALIDADE VIVIDA	156
5	 DESEMBARQUE: ASPECTOS FINAIS DE UMA NAVEGAÇÃO EM ESPIRAL	169
5.1	TORÓ: UMA ENCHENTE DE CORPALAVADEIRA.....	169
5.2	CORPALAVADEIRA EM CARNE-VIVA.....	179
5.3	NAS ÁGUAS DO RIO-MAR EU JÁ SEI NADAR: EI MANINHA/O TE PEGA COM A CORPALAVADEIRA QUE TAMBÉM ELA VAI TE ENSINAR	198
	REFERÊNCIAS.....	209

1 VEM MAROLAR! CONVITE À UMA IMERSÃO AMAZÔNICA

Minhas manas/os, convido-lhes a mergulhar nas ondas do Rio-Mar de minha pesquisa onde trago para cada uma de vocês a temática da corpalavadeira que me desnudou e me colocou diante de mim e a partir desta escolha, o trabalho discorre em um bailado de ondas provindas especificamente das águas dos rios amazônicos de onde emergo, de um coletivo que me permitiu singrar pelas ruas da periferia de Icoaraci-PA (contextualizado mais adiante), bem como pelos viés dos códigos acadêmicos do Grupo de Estudos em Performance INcorpoRe, até se constituir em corpalavadeira. As águas cada vez mais vão fluindo e nos convidam a marolar¹.

Marolar, de ir e vir que me permite Ser: criação, produção, corpo em ato e reverberação. Fazer: atravessamentos, trabalhos afetivos, novos caminhos d'água, uma caminhada “entre” aquilo que sou e aquilo que desejo ser. Marolar da memória: pequenino e de barulho cadenciado da minha rede entre punhos, na periferia da cidade de Belém/PA, no bairro do Tenoné (contextualizado mais adiante), onde nos deitamos em tantos momentos, eu e minhas companheiras e companheiros, para cumprir um dos ritos mais importantes da vida: descansar, fruir, pensar, brincar, tramar ações, refletir, conversar, ninar nossas crias, viver. E daqui sigo com vocês em algumas memórias significativas que este balançar de redes entre territórios vividos me aflora como lembranças.

Nestes 4 (quatro) anos, embrenhar-me² na pesquisa fez-me voltar à origem! Mergulhar no meu próprio ventre, gestacionar-me, crescer na liquidez placentária; inúmeras vezes pulsar, para então nascer neste mundo acadêmico de teorias, métodos, conteúdos e formas com uma outra observação/apreensão sensível da realidade vivida. No pulsar deste útero, de minhas entranhas³, encontrei parceiras/parceiros, para os quais ofereci minhas mãos e sentidos para juntos mergulharmos, imaginando-me como lá do alto do trapiche, e sentir a água fria do primeiro banho a lavar minha corpa desnudada, ainda cheio de minha placenta que insistia em ficar mim, e incrustar uma pele já não mais necessária para caminhar pelas bandas de cá, da pesquisa que aqui destaco. Perder minhas peles primeiras, poder sentir meus pés no chão desconhecido, sentir o vento nos cabelos, ventos de sal

¹ significa o mesmo que conversando ou falando um assunto sem importância.

² significa ocultar ou esconder entre brechas ou matagais.

³ significa Parte interior e profunda: as entranhas da terra. Sensibilidade.

trazidos das águas do mar, fechar os olhos para revisitar meu ser/estar/fazer no mundo foi um exercício íntimo, às vezes tenebroso, mas bastante instigante e desafiador.

Por aqui o mundo da pesquisa de doutoramento é cheio de dúvidas, questões, e isto é o melhor que há. As certezas nos fazem perpetuar, estagnar e, como os monumentos institucionais, concretizar, parar de seguir como a própria história da humanidade nos provoca. Maninha/os⁴, o meu desejo maior é ir para além de gestacionar, aqui cheguei para incorporar⁵ o que é possível a vida dar e, na falta desta concessão 'gratuita', forjar o que nos é devido por direito, direitos que nos foram e são negados. E, nessa proposta, eu, mulher amazônida⁶, das bandas do Estado do Pará, região norte do Brasil, fui movida a navegar por esse objetivo. Desbravar novos conhecimentos na relação corpa-arte-políticas públicas.

Acho relevante destacar, que vim para 'estas bandas' da Universidade Federal da Bahia desejando interseccionar comigo mesma, e em busca da prática e teoria da interface; de conhecer outras realidades me inter-relacionando, de colocar meu corpo a serviço de construir conhecimento artístico/científico, cumprindo o ritual de acolher em mim 'outras/os' e trocar saberes, experiências, adentrar os acervos literários-acadêmicos deste lugar, território de estudo, pesquisa e extensão. Vim ao encontro das vivências dos grupos de pesquisa afins, como a do Gipe-Corpo⁷, o qual integro na condição de discente pesquisadora do PPGAC-UFBA.

Foi assim que singrei as marés até aqui chegar. A princípio com um pequeno pires na mão me deliciando com os pingos de água dedilhados nos meus ombros, na

⁴ Termo paraense utilizado para conversar com a outra pessoa, aqui me refiro a você, leitora (o) (Sobral, 2015).

⁵ Termo alusivo ao nome do Grupo INcorpoRe, o qual integro na função de coordenadora, vinculada à Universidade do Estado do Pará. A composição do termo remete a Ser afro-ameríndia e suas relações sociais com as ecocosmovisões que o campo dos estudos da educação física tradicional nega. Ainda sobre o termo, este refere-se ao conceito que venho construindo junto com o Grupo ao longo das nossas vivências e que tem uma relação direta com o corpo emergido no contexto cultural cheio de códigos, signos, símbolos, sentidos e significados que reverberam em ação protagonizante de corpo-comunicação, corpo-político, corpo-arte, que é dialético, pois dialoga diretamente com a realidade vivida, retroalimentado com o cotidiano. O mesmo está sendo sistematizado a partir da troca de saberes com o Jung (2008), Taylor (2013), Caballero (2011), Geertz (1997) e Fernandes (2018).

⁶ Pelas bandas de cá ser mulher amazônida é ter uma relação de igualdade com a natureza, dialogar com os saberes da floresta, apreender o mapa das estrelas, compreender cada fase de lua e sua relação com a maré, como ressalta Malheiro, Porto-Gonçalves e Michelotti (2021).

⁷ A pesquisa do GIPE-CORPO articula elementos acadêmico-artísticos com processos de pro(cura) de experiências somático-performativas desde olhares diversos ou (Multi-Inter-Trans) olhares sob processos criativos e ações dos performers-estudantes do IHAC e da UFBA, sendo abordados os trânsitos com outras artes, outros olhares e outras Corporeidades Mestiças na América Latina. Disponível em [GIPE-Corpo – PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA | PPGAC / UFBA](#). Acesso em 12/09/2021.

minha cabeça, no meu ventre, nas minhas partes íntimas, nas pernas, até alcançar os pés. E, num repente, sinto que estou a pular do trapiche e sentir a corpa mergulhando num igarapé⁸ gostoso, que pelas bandas de cá é mais frio que o gelo, mas te faz despertar.

Em seguida vem nesse rumar de sinergia, e nem precisa pôr o bule no fogo, basta somente uma colherzinha de pó na mão e esfregar para exalar por toda a casa, refrescando o pensamento: um cafezinho gostoso, que te leva pra outro lugar ou todos os lugares. Então, estejas aberto a caminhar, olhar, escutar coisas de outro tempo e que te fazem incorporar a vida que te nutre, e te faz velejar nesse barco que é o cotidiano e todo dia faz brotar realidade vivida. E em todo o caminho és tú em ti. Num incessante marear, como nas ondas, ficas a perambular na marola que te banha e te enrola nos tópicos que aqui, contigo, desejo compartilhar.

A ti, maninha/o, convido a entranhar rumo às memórias da minha pesquisa. A princípio, para o processo seletivo eu propus como título de pesquisa **“a performance com mediadora de memórias coletivas e políticas de acesso a arte e ao lazer da cidade de Belém”**. Ainda muito emergida por 20 anos de processo de construção da vivência na Educação Física e suas particularidades em fazer pesquisa, em codificar o contexto e um diálogo diferenciado, vim repleta de símbolos e códigos, carregada de corpas de uma Sol professora militante, atuante das causas sociais, dos atos políticos, dos movimentos sociais, das lutas institucionais. Mas também desejosa da fuga. Sim! Me jogar na arena da performance que, na verdade, compreendo e sinto como minha essência humana e artística.

Esse envolvimento é tanto que me enveredo por caminhar com o Coletivo Lavadeiras de Bastião⁹ pelas ruas, num sentido de apreender por outro viés, e minha corpa-memória se alimenta dessa essência que são as minhas entranhas: as minhas

8 Um igarapé é um curso d'água amazônico de primeira, segunda ou terceira ordem, constituído por um braço longo de rio ou canal. Existem em grande número na Bacia amazônica. Caracterizam-se pela pouca profundidade e por correrem quase no interior da mata. A palavra foi adotada do tupi. Significa, literalmente, "caminho de canoa", através da junção dos termos *ygara* (canoa) e *apé* (caminho). Fonte: [Igarapé – Wikipédia, a enciclopédia livre \(wikipedia.org\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Igarap%C3%A9)

9 Refere-se ao coletivo de mulheres atrizes-performers intituladas na “Performance Lavadeiras de Bastião”, com termo homônimo, representando devotas de São Sebastião, santo de devoção do catolicismo popular, padroeiro do Distrito de Icoaraci/PA e que tem uma estreita relação de culto de sincretismo religioso com Oxóssi, divindade africana cultuada no Candomblé. A localidade periférica foi escolhida pela proximidade com o rio, envolvendo as mulheres numa relação simbólica com ele. A igreja como espaço simbólico, evocando a fé na cantoria mariana (cantos a Maria, mãe de Jesus), assim como as escadarias da igreja, remetendo ao entrelaçamento desta aos lugares de lavagem de roupas à beira-rio, que possuem tábuas que auxiliam na retirada da sujeira. Fios imagéticos que acionam memórias de suas/nossas ancestrais lavadeiras

matas, as encantarias, entidades, a pajelança, a ancestralidade de minhas avós indígenas, o pitiú¹⁰ do cheiro da água dos igarapés, da lavagem de roupas das lavadeiras das mulheres de minha vida.

E assim me conduzi por mais dois títulos: *“Entre Performances, Memórias Coletivas, Políticas Públicas de Arte e Lazer na Periferia de Icoaraci em Belém do Pará”* e *“Entre Performance e Processos Interventivos na Periferia de Icoaraci em Belém do Pará”*, sem também conseguir me atar a estas propostas como títulos satisfatórios.

Na maré cheia de setembro do ano de 2020, Leonardo José Sebiãne Serrano¹¹, meu orientador, pediu para eu ‘lavar’ a pesquisa e esta, não posso negar, foi lavada sim, pelas mãos “da/os Híbrid@/os”¹², quando finalmente pude coará-la (desencardir no tempo da natureza, ao sereno). E na lua nova enxaguei. De modo que, agora nesta lua nova do ano de 2021, no varal eu a posso pôr, apresentá-la: agora posso mostrar no meu varal não uma roupa nova, mas um título/roupa pronta para ser “vestido”, chamada *“Performances e Incorporações da/na Periferia de Icoaraci em Belém do Pará”*. Entretanto, ao apresentá-la para a banca de qualificação na lua crescente de maio de 2022, fui orientada de acordo com a sugestão de um dos examinadores da banca da primeira qualificação, ocorrida em maio de 2022, a apontar um título mais provocativo com relação ao encontro das performances nas incorporações.

Após um desdobramento no levantamento bibliográfico e várias orientações com meu orientador Leonardo Sebiãne, no quarto crescente do mês de abril de dois mil e vinte e três, a pesquisa espiralou várias vezes no Rio-Mar de minhas entranhas, até que meus pés pudessem pisar em terreno fértil, encontrar-se com os afetos que a Prática como Pesquisa possibilita, e nesta fase a pesquisa é intitulada: **“Corpalavadeira: uma poética do coração”**. Na possibilidade de encontro comigo, com o objeto da pesquisa, e desta com a reverberação social que pode vir a provocar na realidade vivida.

¹⁰ Termo paraense que denomina o odor da água que é expelida na lavagem do peixe. (Sobral, 2005).
¹¹ Doutorado em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia., Mestrado em Ciências do Movimento Humano - Universidade de Costa Rica (2007). Graduado em Artes Cênicas-Universidade Nacional (2003). Professor/acadêmico/pesquisador com experiência na área de Artes, possui trabalhos em Artes Cênicas (Dança/Teatro), Performance, Produção e Educação. Atualmente é Professor adjunto do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências, Professor Milton Santos (IHAC), assim como do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Pesquisador de temas relacionados com História, Estudos e Abordagens do Corpo/ Corporeidade, Prática como pesquisa e Abordagem Somático-Performativa, Crítica de Processos, Estudos Pós-Coloniais, Opção Des-colonial e Ações Anti-coloniais. Disponível em <http://lattes.cnpq.br/8010584231449560>. Acesso em 14/09/2021.

¹² Um grupo virtual formado por alunas e alunos do Doutorado da turma 2019. 2 do PPGAC-UFBA, com o objetivo de, em meio a Pandemia por Coronavírus/COVID-19, compartilhar o processo criativo da pesquisa das/os integrantes e, desse modo, contribuir teórica e metodologicamente para a escrita da Tese.

A pesquisa percorreu o trajeto para além de “sujeita de pesquisa” e tem como a imagem a lavadeira que vai traçando o caminho desde a gênese de sua criação junto ao Coletivo Lavadeiras de Bastião que reverberou a criação do Grupo de Estudos em Performance INcorpoRe que me possibilitou como performer criar uma identidade singular poética e atual da corpavadeira que forma sua teia de significados em um plano de resistência que vai para além das ruas de Icoaraci como uma poética pública insurgente que fica no entre – cidadania e florestania¹³- e se propôs a romper padrões e comportamentos impostos por regras e normatizações para a corpa. A escolha metodológica debruçou-se em três pontos fundamentais, sujeita, objeto e relação sujeita-objeto-mundo inspirados na iconografia e pautando a clareira social como metodologia que se dá em três princípios metodológicos adotados pelas rodas de conversa, subdivididas em ‘corpo-prosa’, ‘corpo-alumia’ e ‘corpo-memória’, o segundo princípio está pautado na colaboratividade/cooperatividade e o terceiro princípio é mais significativo designa-se ao princípio de cidadania-florestania além de elencar a ‘butuca’ e as ‘fotografias’ que fazem parte da poética do processo criativo.

Nessa perspectiva, o sumário vem ao encontro de compartilhar cinco capítulos onde a pesquisa vem sendo apresentada: o primeiro é essa pequena introdução-convite à uma imersão no universo amazônico. O segundo, TODO OLHO D’ÁGUA É ESPIRAL: NOÇÕES DE SUSTENTAÇÃO DA CASA-CORPA, onde apresento a Corpa como o referencial para a compreensão do Ser Corpa para além da materialidade antropocêntrica que me possibilita uma relação com a ancestralidade de forma fluídica e também com o presente compreendendo que sou terra neste universo.

Por conseguinte, as minhas memórias se dão a partir do ventre de minha mãe e, do mesmo modo, compartilho memórias com meus descendentes nessa relação. É entender que sou fluido e expando líquido à medida que me movimento na terra. A minha corpa é minha casa. Esse capítulo é fundamental para embrenhar-me no meu memorial, entender como este se entrelaçou e possibilitou para que eu pudesse mais

¹³ Eu uso a ambiguidade Cidadania-florestania por compreender que nos dois assinalados é solicitado a relação do ser humano com o meio. Sendo que a cidadania se volta com os direitos civis, políticos e sociais e como estes inferem nos direitos humanos. A florestania está relacionado aos direitos dos povos da Floresta embasados na palestra “Vozes da Floresta” de Ailton Krenak que traz no seu bojo a discussão sobre cidadania e florestania, eu -Amazônida- vejo a relevância deste termo para a minha pesquisa por se tratar de falar da Amazônia e por quem habita nela.

tarde fomentar trabalhos artísticos junto ao Coletivo das Lavadeiras, assim como atuar em outras performances que fui parindo ao decorrer da vida.

O terceiro capítulo, intitulado SER PERFORMER-PESQUISADOR AMAZÔNIDA: UMA FORMA DE EMBRENHAR-SE NA PESQUISA, propõe conduzir a leitora/o a sentir as entranhas da mesma, na gênese desta, numa sinergia a explicar a você maninha/maninho o desenvolver do sentir a pesquisa na Amazônia, os atravessamentos que ao longo do processo me afetam e fazem fluir, me sustentam, me trazem certezas e incertezas. Ainda neste capítulo desenho uma metodologia transbordante, que vem ser a minha bússola na proposta da Prática como Pesquisa e solicita um exercício de fluir para expandir a uma inspiração iconográfica para uma escrita performativa. Desse modo, transbordar pede dialogar com as marés das ondulações do marolar, seja na maré vazante, seja na enchente. O objetivo principal é expandir com o propósito da corpa, que é coletiva. Parafraseando Bolaños “Eu sou corpa porque eu sou com você, não consigo ser corpa só, em outras palavras, a corpa é nós, nós somos a corpa [...] Não conseguimos existir sem entender esse pulso que nos conecta ao fluxo da energia da vida à terra.” (Bolaños, 2022, p. 32). Nessa perspectiva, nossas ondas marolam assim como espiralam a envolver todos os sujeitos numa metodologia onde estamos todos juntos.

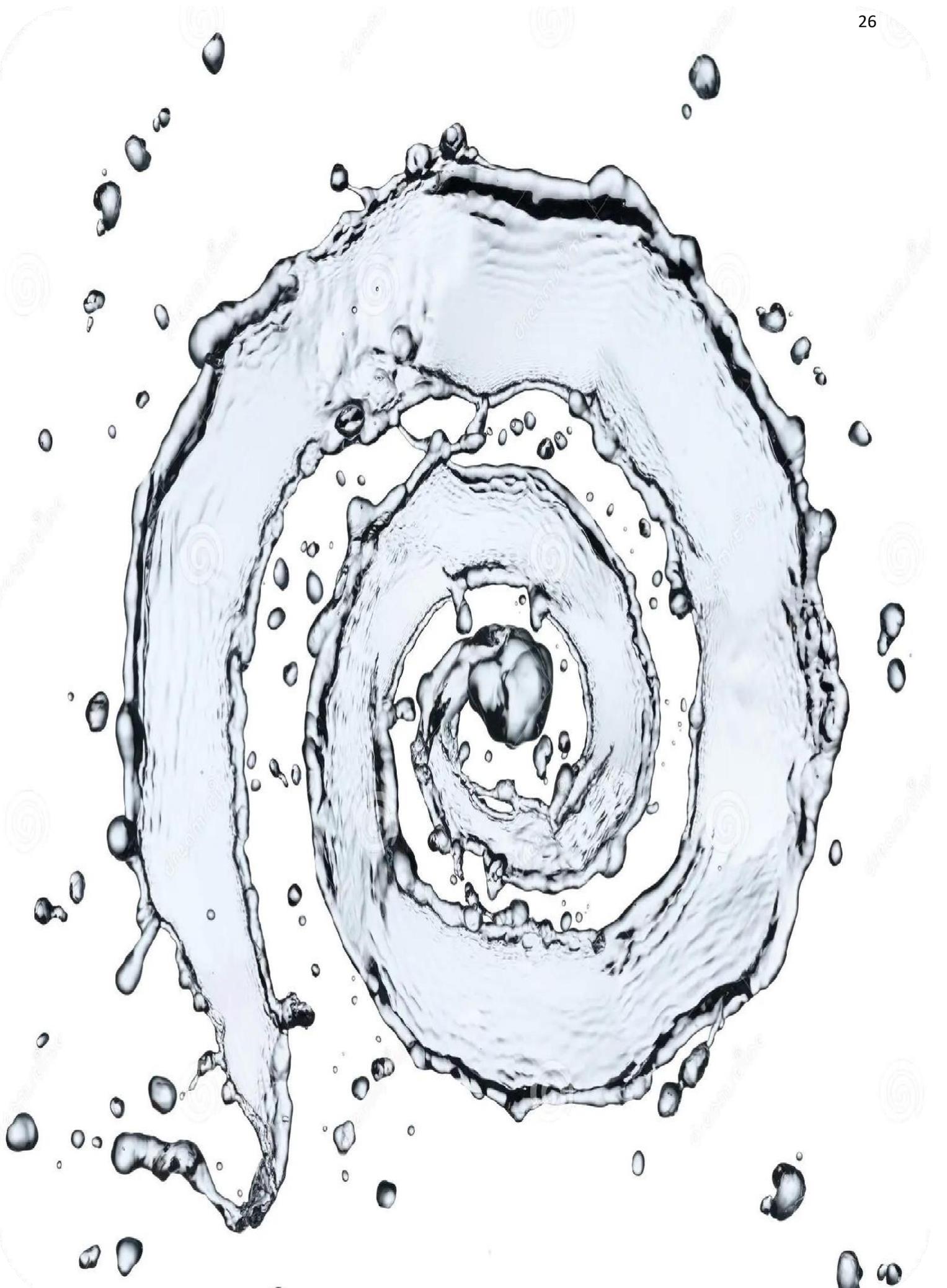
Já no quarto capítulo apresento DO IGARAPÉ DE LAVADEIRA A PERFORMANCE. Nesse capítulo solicitem-me para escrever não somente sobre a artista, mas sobre o ofício de ser lavadeira e como este, ao longo da história, contribuiu para a alforria de mulheres junto à, sociedade, do mesmo modo que ser professora é uma luta constante para se manter visível perante uma sociedade patriarcal, machista, misógina e branca. Aqui o desafio está para apontar as superações que estes ofícios fazem para libertar suas mulheres e como estas atuam na pauta do dia, no seu cotidiano da realidade vivida, numa (re)existência de sentido e significados.

A fim de garantir um trato performático com toda uma gestualidade que vem do ofício de ser lavadeira, no enredo de alforriar não somente as companheiras, mas principalmente a Corpa, na perspectiva de constituir a Corpalavadeira como processo criativo de poética pública. com código, signo, símbolo, sentido e significado de intervenção social na estética do opressor.

No quinto capítulo, DESEMBARQUE, debruço-me a discorrer como esta corpa é metamorfose em protagonismo e como tal pode vir a contribuir para corpo-político, corpo-comunicação, corpo-manifesto, o entre aquilo que sou e aquilo que pretendo

ser. E nessas constantes ondas, marolar é um convite para a imersão, para o contínuo desdobramento da pesquisa como processo de vida.

A seguir, a imagem que inspirou a organização desta tese a saber o Olho d'água na imagem compartilhada a partir do banco de imagens Pinterest que obtive como inspiração para o processo de escrita deste texto, assim como, implicando o processo espiralar da pesquisa, desde o criativo tendo-a como eixo norteador que propõe o derrame d'água do ventre para o igarapé, do igarapé para o mar, numa constante retroalimentação. Num vai e vem de marés onde o percurso final retorna a este mesmo eixo, mas, agora vivenciada na performance Carne-viva no último capítulo destes escritos.



2 TODO OLHO D'ÁGUA É ESPIRAL: NOÇÕES DE SUSTENTAÇÃO DA CASA-CORPA

*sua arte
 não é a quantidade de pessoas
 que gostam do seu trabalho
 sua arte
 é
 o que o seu coração acha do seu trabalho
 o que sua alma acha do seu trabalho
 é a honestidade
 que você tem consigo
 e você
 nunca deve
 trocar honestidade
 por identificação*

(KAUR, 2017)

Na nascente de um olho d'água há todo um enraizamento, terra, pedra, uma formação geológica subterrânea capaz de armazenar água; essa água é absorvida pela terra e pode ficar bem perto do lençol subterrâneo. Assim é a arte: na proporção geológica há pessoas que podem ser rochas ou areias na formação da nascente, o importante é você ter a certeza de que sua arte é inspiração que vem do coração, da alma e gera afetos. Nessa inspiração dessa formação geológica início minhas escritas e na ausência de minha mãe, o meu olho d'água central, bebi nos enraizamentos e com cada pingo d'água fui nutrida com memórias de minha mãe, Conceição¹⁴, a partir de minhas tias numa roda de carimbó, uma roda de conversa embalada com músicas paraenses, para borbulhar água na minha nascente, após 20 (vinte) anos da travessia dela para jorrar água na terra e mais uma vez nutrir outros olhos d'água.

Do ventre de minha mãe, de meu pequeno olho d'água, alimentado por micro vasos, hormônios, citocinas para a formação do saco amniótico num fluido transparente amarelado, produzido pela placenta a fim de proteger eu-feto no ambiente intrauterino durante toda a gestação, e numa relação íntima com ela, onde eu podia já ser mundo sem estar no mundo, fui cada dia alimentada também com a

¹⁴ Segunda filha de seis filhos, natural de Irituia, neta de Indígenas pela raiz paterna, deficiente física por conta da Paralisia Infantil aos 8 (oito) anos de idade, viveu boa parte de sua vida como empregada doméstica. Casou-se com o meu pai, Antônio Ceará, um homem 24 (vinte e quatro) anos mais velho que ela, Católica praticante, sempre preservou a sua figura com os cabelos longos ondulados, estatura baixa, branca, de olhos pretos. Em virtude de sua dificuldade de mobilidade, sempre manteve como vestimenta os vestidos, um dos afazeres a que se dedicava era a lavagem de roupas e o bordado de cueiros e camisinhas para os filhos vindouros.

minha ancestralidade. Na minha vida intrauterina já me comunicava com minha mãe, no leve toque de sua mão na barriga, um afago de meu pai, no toque das minhas tias na barriga grande da mamãe, “o puxar da barriga”, massagens na barriga grávida para colocar o feto em posição de ser “parido”, pela parteira dona Graça, o abraço da vovó Diquita em cada visita feita a minha mãe, o abraço arredio da vovó Dazia, mãe do papai e descendente indígena; e a festança do vovô Ceará toda vez que “vinha na rua”, era assim que ele falava sobre sair de seu sítio e vir para o centro de Irituia/PA¹⁵ receber o dinheiro da aposentadoria, com os presentes que a mamãe ganhava do vovó Nito, dentre tais ovos de galinha caipira toda vez que voltava de viagem a trabalho para repousar junto à família.

Nesse olho d’água supracitado eu me constitui e em cada fase da lua borbulhei água, fluindo, pois me expandia e meu corpo tornava-se água também e já não mais consegui garantir moradia no ventre de minha mãe, coroei, derramei água e vim constituir o mundo: Ser filha da Conceição e do Antônio Ceará¹⁶, natural de Irituia, parda de cabelos pretos, com 3,50 kg. O importante disso tudo é quando disserto estas linhas desperta em mim que, ao expandir a bolsa amniótica cheia de fluídos, esparramou líquido, para todo o meu nascimento foi necessário água, e nesse pequeno refratar de diálogo aqui com vocês constituo que, ao mesmo tempo que nasci para o mundo, o mundo nasceu para mim, numa correlação de criação, e juntos constituímos o Ser que sou.

Sendo assim, fui criada em olhos d’água que me relacionaram o tempo todo com a floresta, com os poços d’água (que nada mais são olhos d’água embarricados para sustentar de água a família), com os saberes ancestrais para curar as mazelas das doenças ocasionais da infância, bem como, os benzimentos para afastar o mau-olhado que pudesse estar por perto. Não posso negar que também fui nutrida por uma educação que registrava medo para atitudes da molecagem (a exemplo da mão peluda, que poderia vir a me tocar caso quisesse ir ao banheiro à noite), e nesse borbulhar meu Ser foi organizando o meu mundo. Por muitas vezes, confesso que

¹⁵ Município pertencente ao Estado do Pará.

¹⁶ Filho de Raimundo Ceará, negro, alto, cabelos cacheados, olhos azuis (segundo os relatos do papai, tinha esse sobrenome por ser oriundo do Ceará, cidade de Sobral; foi criado por um casal de mulheres que o “pegou” da rua e criaram até a vida adulta, quando ele procurou caminhos para ter seu próprio sustento), e Adalgiza, baixa, cabelos lisos, olhos puxados e negros (segundo os relatos do papai, descendente indígena, da etnia Tembê segundo as minhas pesquisas). Marceneiro, carpinteiro, guarda de Nossa Sra. da Piedade, pai de 15 (quinze) filhos ao total, sempre honrou Ser irituense e, juntamente com todos os meus tios, herdou o sobrenome Ceará, que desdobrou para a avenida Ceará, na cidade de Irituia.

meu olho d'água quis se transbordar para igarapés e rios; entretanto não era possível, devido a vigilância de meu pai sobre minha pessoa. Então meu olho d'água se expandia paulatinamente a cada ano, e essa ação me levava sempre para troca gasosa com outros olhos d'água, e o estudo foi o grande mediador para que tal condição pudesse se fazer presente.

Nesse ir e vir de trocas gasosas, fui cada vez mais adentrando o universo numa dialogização de sujeita-objeto, objeto-sujeita, sempre na tentativa de expandir mais longe, adentrar a terra, somar com esta e viver uma troca determinada pelas sujeitas ali viventes e não pela sobreposição de regras e comportamentos sugeridos pela comunidade, imposto por meu pai, sendo cada vez mais líquido para entranhar em vida.

Nessa nuance compus e componho o meu Olho d'água, numa proposição de entrega e recebimento. Aqui entrego parte de mim como pesquisadora e o que vem nutrir esse meu caminhar com o estudo. Há três campos que se imbricam para compor o meio aquoso que estou imersa, sendo eles: Corpa, Performance e Políticas Públicas.

Na constituição do corpo, o modo como fui educada, lá pelas décadas de setenta, sob os domínios da ditadura militar, este foi refratado com a visão fragmentada, corpo como operação para a ação militar, e era preciso saber deste com os seus aparelhos de uma forma caracterizada pelo Antropocentrismo, europeu e com a masculinidade que invisibilizou em minha educação o corpo da mulher. E nessa constituição fui orientada até o Ensino Médio, que deu possibilidades de conhecer outras partes do corpo, inclusive o da Mulher e sobrepor até então o que me fora ensinado.

Contudo, o que me colocou diante do corpo numa outra relação foi a minha primeira gravidez aos 17 anos de idade, quando vi meu corpo expandir, dilatar meus poros e minha barriga esticar, quando senti dentro de mim um outro Ser, e este alimentado pelos fluidos da troca gasosa pela placenta, numa relação de corpo-corpo, onde tudo era só um. Ali vi e constatei a minha corpa.

2.1 CORPA

Nessa visão vi que a corpa¹⁷ é expandida e dilata poros, dilui fronteiras e dá vazante para alimentar outra corpa, numa perspectiva sempre de troca e expansão para (re)criar novas possibilidades de referência do sujeito com o sujeito e do sujeito com o objeto, numa mesma proporção aquosa cheia de micro vasos, linfa, hormônios, citocinas e água. A gravidez me colocou diante da minha corpa, com minhas indagações e inquietações sobre o que até então me fora operado em mente pela racionalidade técnica que o corpo, que é enunciado no esquema de Leonardo Da Vinci¹⁸, que suprime a mulher desse processo de constituição de termo, mas é a mulher que gera vida. Como então aceitar que corpo é corpo? E que este se reserva em bolsas andantes de líquido, sangue, linfa, células, sem uma interrelação com o meio, no meio para o meio? Por que o corpo tem que ser olhado e conceituado numa visão antropocêntrica? Se me sinto barriga, barriga parte de mim constituindo todo um olho d'água borbulhante na necessidade de expandir para a imersão. Sobre este assunto,

a palavra corpo se apresenta como auto fundadora de sua referência; ela legitima a priori a crença que anima secretamente o caminho ou a aproximação pelos quais ela apreende sua referência e que é bem entendido, a emanção de uma cultura específica e de sua história. (Bernard, 2001, p. 17).

Nessa perspectiva não abraçou todas as composições do corpo, inclusive a forma como este é gerado. O fato é que a palavra corpo já não mais me garantia referência para a minha descoberta: Uma mulher grávida de outro Ser é um mundo aquoso, não somente de trocas gasosas, mas também de trocas ancestrais, pois nas minhas células há uma composição de um DNA que me caracteriza e me divide em células para dar corpa ao meu feto.

¹⁷ A noção de Corpa está diretamente relacionada com o meu sentido de me ver como sujeita pertencente de meu ser neste universo.

¹⁸ Um dos principais artistas pensadores e cientistas do Renascimento, que destacou o Antropocentrismo uma das obras marcantes, em detrimento ao pensamento medieval. Onde colocava o homem, masculino, branco, como centro do Universo e a mais perfeita obra de criação da Natureza.

Figura 8 – SER corpa.

Fonte: Arquivo pessoal, 2023.

O desenho acima nos traz o recorte que vivemos o mundo embrionário, onde nossas mães são nossos pequenos igarapés, e à medida que as luas vão se dando, a cada mês vamos marcando presença neste mundo com a nossa presença. Uma presença que não é somente material, mas que é principalmente ancestral, e esta é referenciada pelo meio aquoso, como já fora citada neste texto. O fato é que dentro do ventre de nossas mães temos uma impressão de mundo, onde há somente a nossa relação mãe e filho.

Ao sermos paridos, a presença se dá em meio universal, onde precisamos aprender que somos partes da terra e com ela estamos fazendo parte do mundo, como diz Kaur (2017): “Todos nós nascemos tão bonitos, a grande tragédia é que nos convencem de que não somos”. E nesse discurso a nossa presença neste mundo se dá de forma inconsequente, de modo a destruímos o nosso entorno e, conseqüentemente, a nós mesmos. Pois o discurso divisor entre corpo e a terra faz o distanciamento para que o sujeito entenda que não há essa fragmentação, há um só universo.

É válido ressaltar que o signo linguístico corpo não atende a maneira de se perceber o mundo, de entendê-lo, de enunciar análises crítico-reflexivas sobre o mesmo e amarra um controle sobre o corpo, de modo que este não consiga falar de si, para si e com o outro. Há uma determinação homogeneizadora da sociedade que o encaminha para o reducionismo da alienação sobre corpo e mundo, que ao mesmo tempo rege e o governa.

Então a minha corpa tem uma relação direta com o que sou e quem sou, sou uma mãe, mulher, avó, descendente indígena e afro, natural de Irituia-PA. Esses cinco elementos de identificação já colocam minha corpa numa historicização que me compôs e me compõe, numa significação que traz relevâncias que são circunscritas para a minha existência. No que diz Bolaños (2022):

O jogo da troca de “o” por “a” na palavra corpa, não pretende excluir as masculinidades diversas, mas convida a repensar que no mundo feito para o masculino, o feminino e o não binário têm que abrir seus próprios espaços de existência, e considero que a academia é o lugar perfeito para propor outras maneiras de mencionar ao mundo e gerar conhecimento com a minha corpa (Bolaños, 2022, p.31).

Esta concepção me sustenta na apreensão de corpa e de como eu expando e sou expandida na contínua relação de olho d’água que vem da Fonte, borbulha, pulsiona líquido e se esvai no fluxo, na compreensão que este dilata poros, tonifica os organismos, imprime e é imprimido pela força da pulsão d’água, quebra fronteiras entre o meio externo e interno para dialogar com a matéria sempre na expansão, borbulhando líquido, umedecendo o que ora tinha a dureza da resposta e propõe a dúvida para que haja a vivência. E somente na vivência que terá o sentido da existência que vem incidir para a imersão de corpas que nutrem e são nutridos pelo Olho d’água.

2.2 LAVADEIRAS

Lavadeiras é um dos eixos que trago aqui como conceito principal para desembocar na performance. Pois, estas têm um acervo de partitura corporal em que me embebo para que a minha corpa venha comunicar a mulher ribeirinha amazônica. Além disso, ser lavadeira faz um diálogo com a mulher brasileira, trabalhadeira, militante em outros campos da sociedade, naqueles em que estas são escutadas e articuladas para atuarem junto as questões econômicas sociais.

E também, um conceito acadêmico que postulo para vir compor o mosaico do conhecimento da ciência, haja vista, que estas trazem no seu bojo contextos histórico-sócio-econômico-cultural que visam a destacar estas como integrantes de uma espiralar que vem a somar com as questões contemporâneas da performance. E mais, estas têm um potencial de geração de conhecimento no processo criativo do cotidiano de sua realidade vivida. Pois, as lavadeiras, aqui nesta tese, trazem todo o arcabouço cultural de conhecimentos que estas produzem na realidade onde estão alocadas, Amazônia paraense e por esse viés compartilham aqui conhecimentos que devem ser registrados como conhecimento científico e também de resistência Ancestral.

Ser lavadeira tem uma relação direta com a natureza pelo fato destas compreenderem o tempo da maré, tempo do sol para enxugar suas roupas e sobretudo o tempo de vivenciar a terra como um ser único de sua corpa. Neste item a lavadeira traz consigo os saberes ancestrais ao inserir na lavagem de suas roupas ervas que vem desencardir, bem como dar cheiro a cada peça de roupa. Outro dado a incluir no ser lavadeira está ligado diretamente no saber cultural quando cada uma destas se debruça a cuidar do outro pela lavagem das roupas, isso cria não somente uma partitura corporal quando há separação das roupas por cor, tecido, tamanho, sendo cuidado também pelos cantos que estas ecoam pela natureza a dentro o que foi aprendido de geração a geração.

A corpa da lavadeira traz para a minha pesquisa uma densidade referente a performance e às políticas públicas. No que se refere a performance a lavadeira propicia o comportamento restaurado que tanto Schechner (2006) pauta, na sua relação corpa-corpa, relação lavagem-corpa, relação natureza-corpa, relação si-consigo mesma e na intervenção cultural permanente junto ao cotidiano. No que se refere às políticas públicas as lavadeiras atuam diretamente no ir e vir da realidade vivida e sua imagem de mulher no cotidiano, haja vista que no período imperial a

presença de mulheres trabalhadoras era proibida no cotidiano da sociedade. Entretanto, estas se faziam presente pela necessidade da própria sociedade e também pela ausência de políticas públicas que garantissem seu labor nos espaços de sua moradia. Sobre o assunto Neto (2005, p. 81) compartilha sobre este ponto:

Eram poucas as lavadeiras que trabalhavam nos lugares em que moravam, haja vista que pouquíssimas dispunham de água encanada. Era um trabalho minucioso que se iniciava com as buscas das pesadas trouxas de roupas nas casas de uma variada clientela, não podendo demorar por muito tempo, porque era preciso começar os serviços no mesmo dia em que as roupas tinham sido coletadas.

Então Neto (2005) traz para nós uma categoria que a lavadeira desde o princípio tem que saber lidar, o tempo, ou seja, tem que saber conversar os elementos da natureza que vai desde a maré cheia ao pôr-do-sol. Então a corpa da lavadeira está imbricada com a natureza, bem como com a sociedade. É essa mulher que passa invisível que atua em pequenas revoluções cotidianas que interferem na realidade vivida “um mundo sujo, fétido, habitado por uma centena de miseráveis sociais. E dessa maneira as lavadeiras não podiam ficar em casa de braços cruzados à espera que outros ventos sinalizassem melhorias nas suas condições sociais” (Neto, 2005, p. 84).

Ser lavadeira traz pra mim uma íntima relação com as mulheres da minha vida e os saberes ancestrais que obtive com elas, assim como a ação social que Neto (2005) afirma na citação supracitada. Pois, foi através da lavagem de roupas que a minha mãe me possibilitou atuar junto aos estudos que hoje abracei, assim como a militância ativista cultural. Ser lavadeira é mais que uma gênese na minha formação de performer é o meu encontro com a minha ancestralidade.

Figura 09- Lavagem em sintonia com a natureza aos pés da Mãe.



Fonte: Arquivo Pessoal, 2021.

Na performance acima estávamos em isolamento por conta da COVID-19 e numa das noites em que era o ápice da pandemia¹⁹ busquei contato via ligação audiovisual com familiares somente para lavar a rede e minha ação no período de 15 (quinze) minutos foi cantarolar os “Cânticos Marianos”, essa foi a forma de abençoar minha filha e meus netos em Santarém-PA e minha família aqui em Belém-PA, em seguida compartilhei da mesma foto em mídias sociais no sentido de vibrar sinergia com as pessoas que também estavam naquele período passando por questões sociais de perdas familiares e na frente da batalha pela luta dos cuidados daqueles que estavam enfermos nos hospitais. A minha lavadeira nesse momento sintonizou com a cura e quando o material foi publicado nas mídias fez a denúncia sobre como os técnicos de enfermagem estavam trabalhando mais de 24 horas seguidas, caso

¹⁹ A Organização Mundial da Saúde (OMS) conceituou de pandemia a doença da covid-19, infecção causada pelo novo coronavírus. Segundo a OMS, uma pandemia é a disseminação mundial de uma nova doença. O termo é utilizado quando uma epidemia – grande surto que afeta uma região – se espalha por diferentes continentes, com transmissão sustentada de pessoa para pessoa. Atualmente, há mais de 115 países com casos declarados de infecção. Disponível em [Coronavírus: saiba o que é uma pandemia \(ebc.com.br\)](https://www.ebc.com.br/saude/2020/09/coronavirus-saiba-o-que-e-uma-pandemia). Acesso em: setembro/2020.

esse relatado pela minha irmã e meu sobrinho, ambos são profissionais de saúde atuantes no Estado.

Portanto, a lavadeira é o que me move para eu ser performer, é a partir dela que vem a minha corporalidade, a minha relação com a performance, a minha atuação como artista, como ativista cultural e como mulher sujeita atuante na intervenção estética dominante do opressor.

2.3 PERFORMANCE

A Performance é também um dos espirais do Olho d'água que venho ao longo do texto tentando imbricar relações e correlações com corpo e Políticas Públicas, pelo fato da mesma possibilitar um diálogo sobre realidade vivida, arte e ações de intervenção compreendendo que o artista é um sujeito que está imerso na sociedade e por conseguinte está codificado por princípios e valores que a mesma incide. Entretanto, é nesta arte que o mesmo busca forma de transgredir tais valores, de modo a comunicar numa outra linguagem, a corporal, possibilidades de atuar continuamente e apresentar novos códigos que podem vir a ser apropriados pela sociedade e assim dialogar em um viés artístico vivências que deem oportunidades para experimentar o novo.

É válido saber que a performance é uma arte de vanguarda e para Cohen (2007) “A performance começa a impor-se como linguagem e para ela convergem uma série de artistas das mais diversas mídias, atraídos por essa novidade que abarca as experiências de vanguarda”. Isto quer dizer que a performance abraçou as artes visuais, a música, o desenho, a dança, o esquema imagético, para comunicar sua arte. E seu espaço de intervenção é a própria corpo, no lugar onde o artista elege-se para que a mesma pudesse ser comunicada; a forma como ela seria comunicada dependeria somente do artista. Poderia ser individual e/ou coletiva. Nesse corrimão, ou melhor, nesse borbulhar de emoção, a performance também é sentimento, é toque, ainda que ninguém seja tocado, é abraço, é afago, é afeto, é ato.

Ao compreender como ato recorreremos mais uma vez a Cohen (2007): quando há esse movimento dos artistas para ela, aprendemos que ocorria um público que estava invisibilizado de comunicação. Cohen (2007) pontua que a partir dos anos 1960, a performance que inicia um movimento livre de ser no mundo.

Por sua forma livre e anárquica, a performance abriga um sem número de artistas oriundos das mais diversas linguagens, tornando-se uma espécie de "legião estrangeira das artes", do mesmo modo que incorpora no seu repertório manifestações artísticas das mais díspares possíveis.

Essa "babel" das artes não se origina de uma migração de artistas que não encontram espaço nas suas linguagens, mas, pelo contrário, se origina da busca intensa, de uma arte integrativa, uma arte total, que escape das delimitações disciplinares (Cohen, 2007. p. 50).

Nessa organização anárquica de linguagens, a arte integrativa que se coloca a partir daquele período oportunizava os artistas a se colocarem no mundo num outro fazer artístico, naquilo que propõe Schechner (2006) que o artista, no caso o performer, realiza a performance no ser, fazer, "mostrar fazendo", explicar, "mostrar fazendo", na perspectiva de compartilhar com o espectador a arte construída na possibilidade do "entre lugar", onde estou no lugar que eu sou e naquele lugar que eu gostaria de ser. E nessa comunicação não há uma roteirização fechada numa história que tenha início, meio e fim. Há um ato. E esse ato pode reverberar ou não para o que foi proposto pelo performer, pois a audiência interfere no sentido da performance. E ainda que o performer atue com códigos e signos, os mesmos não têm o mesmo sentido e significado para a audiência.

Em referência ao que foi supracitado compartilho aqui o Ato I "(DE)fumar de Corpos", na Performance "Todas Vidas Importam". realizada em 2020 na praça "Do Operário". no bairro de São Brás. em Belém-PA, no dia 06 de junho, às 23h. Ali estávamos professor Denis Bezerra²⁰, professor Wagner Magno²¹, professor Rui Barbosa²², Bruno Gomes²³, Raíssa Pinto²⁴ e eu, todos em um círculo defumando o espaço e com uma faixa imensa com as palavras da performance. Nós movimentávamos sempre no sentido anti-horário, em silêncio, cabisbaixos, o único barulho vinha das articulações do defumador. A princípio sem nenhum espectador, somente o silêncio da rua e ao longe o barulho do tráfego urbano que insistia em dominar nosso performar.

²⁰ Artista, ator, diretor teatral, performer, professor e pesquisador de teatro. Doutor em História, pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia/UFPA (2016). Mestre em Letras: Linguística e Teoria Literária/UFPA (2010). Graduado em Letras- Licenciatura Plena em Língua Portuguesa/UEPA (2007). Técnico em Ator pela Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará/ETDUFPA (2007). Atual Presidente da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas - ABRACE (2022). Professor da Escola de Teatro e Dança da UFPA, atuando na Licenciatura em Teatro e no curso Técnico de Teatro.

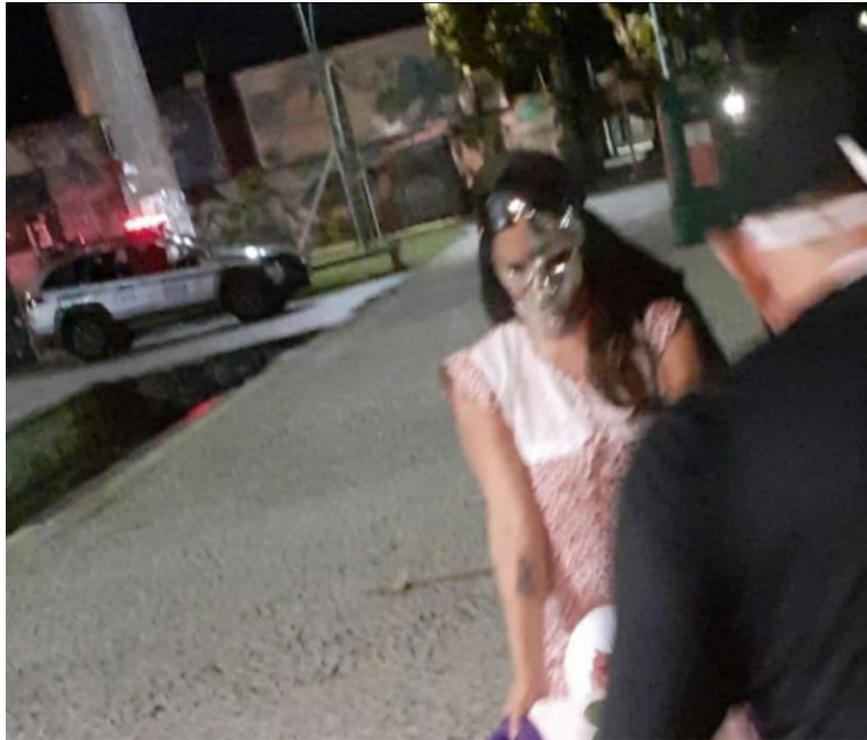
²¹ Professor na Educação básica, pedagogo, Ativista Cultural, Ator, Ativista da Educação do Campo.

²² Professor de Educação Física na rede Estadual de Ensino-SEDUC-PA, Projeto Artes Corporais UTEES- ICOARACI/BELÉM-PA.

²³ Engenheiro Ambiental, Motorista de aplicativo, Filho da autora.

²⁴ Estudante, Autônoma, Nora da autora.

Figura 10 – Performance “Todas as vidas importam!”



Fonte: Vídeoperformance Sem Mortes, 2021.

De repente nos demos conta que não estávamos mais sozinhos, ao nosso redor as pessoas em situação de vulnerabilidade social estavam ali juntas conosco a performar e até mesmo a caminhar no mesmo compasso que nós. Eu que estava de máscara me reportei a alguns deles para virem participar de nossa roda, mas tão de repente como eles também estava o carro de polícia, que de pronto de seu interior veio até mim um policial que se apresentou como oficial e perguntou do que se tratava aquilo e eu respondi: Performance! Como? Mas uma vez respondi: Performance! Ele, com ares de não ter entendido a resposta, perguntou novamente: Você tem liberação para isso aqui? A sua ação foi de dispersar as pessoas e nos acompanhar até o final de toda a performance.

A verdade é que tive a impressão de que eles nos compreendiam como vândalos e eu os tinha como a força do Estado. Entretanto, para outros sujeitos da performance eles estavam ali para nos proteger. Hoje, passado um longo período, vejo que tivera uma performance dentro da performance: nós, performers que estávamos ali com o mote social das vidas, e os policiais, que também estavam ali pela mesma proposição, no caso deles, o da Lei.

Figura 11 – Performance “Todas as vidas importam!”



Fonte: Vídeo performance Sem Mortes, 2021.

Ao trazer essa performance para este escrito referencial e para que você, maninha (o), num sentido de compreensão de como a performance borbulha vida, borbulha ação, borbulha arte, borbulha políticas públicas e também propulsiona e reverbera ações que podem vir dar em afogamentos dentro de um pequeno olho d’água ou até mesmo na seca deste. Pois a performer, ao dialogar com o mundo previamente está dialogando consigo, e isso gera um mover de ações e reações que me trazem apreensões de ser “*Homo Ludens*” naquilo que sugere Huizinga (2019), sobre a gratuidade do jogo e como este incide na descoberta de si, de experimentar o mundo, de criar, recriar, transformar, ser o próprio lúdico.

E, nesse experimentar, a performance para mim é um dos elos do olho d’água que mais me absorve água, pois a minha corpa é toda exaurida nesse constante exercício que sugere Huizinga (2019). E como fui educada dentro de uma racionalidade técnica, na maioria das vezes me pego pecando contra mim mesma, até parece que ainda estou nos rituais das sociedades primitivas que me pedem por insistência a permanecer liminóide, como sugere Turner (2015), e nessa relação me prender sem ter a criatividade da transformação, da cocriação, da produção.

A minha corpa simbolicamente derrama sangue, pois performar, na perspectiva de Richard Schechner (2006), é um continuum exercício de ir e vir no seu próprio olho

d'água, que dias estará imerso com os nutrientes da Fonte que o jorra e em outros dias estará muito seco, e para tal é preciso resiliência para a criação. O ser, fazer, estar fazendo, explicar estar fazendo nem sempre é uma tarefa fácil, a corpa sempre é solicitada com todos os seus fluxos para garantir ação. Isso demora horas, ou dias. O fato é que sempre há uma relação de desprendimento de energia e essa energia vai desembocar no olho d'água.

Portanto, é importante por vezes performar em coletivo, como no caso do exemplo supracitado aqui, pois a troca de nutrientes entre as corpas, bem como de energias que vêm garantir a realização da Performance, ainda que sofra algumas interferências, seja do meio interno e/ou externo. O fato é que no coletivo há mais possibilidades de quebrar as fronteiras, superar os conceitos, reconhecer as dificuldades que são impostas e avançar para uma compreensão de coletivo. Pois é sabido que ainda há dificuldades de compreender a performance num conceito fechado; é muito mais compreensível vivenciá-la para além do que propõe o seu próprio nome e estudar na prática do que é possível concebê-la. Lúcio Agra enfatiza que é interessante reconhecer a dificuldade de dar um conceito fechado à Performance, e ainda de ter um termo designativo para a mesma; há uma incompreensão em sua teoria e prática pelo fato de a mesma apresentar amplitude e hibridez.

Essa hibridez a faz dialogar com diversos campos, como já fora enunciado, principalmente com uma corpa sem amarras e sem controles. Daí possibilitar que essa corpa dá condições de performer no construto continuum de uma poética do coração a partir do exercício de minha corpalavadeira em constante fluxo com o mundo.

2. 4 POLÍTICAS PÚBLICAS

Num outro espiralar do olho d'água que configura minha relação com o mundo que se coloca à minha volta, trago às Políticas Públicas como um dos pontos integrantes da composição de meus escritos, pois a mesma está diretamente relacionada com a temática que compartilho com vocês, maninhas/os! É fato que meu olho d'água está imerso num contexto latino-americano, brasileiro, paraense, na cidade de Belém, todos imersos no sistema de governo democrático amparado por uma constituição, onde estão versados e legalizados os direitos e deveres de cada cidadão.

Já no primeiro parágrafo de sua escrita, a Constituição brasileira de 1988 (Brasil, 1988)²⁵ versa que todos somos iguais perante a Lei. Contudo, o que constatamos é que há uma disparidade de desigualdade social naquilo que se refere direito contraditoriamente ao que se impõe como dever; e nesse desequilíbrio visível destacamos o direito à vida, como se dispõe no Artigo 4 do Decreto nº 678, de 06 de novembro de 1992, que versa sobre o “Direito à Vida 1. Toda pessoa tem o direito de que se respeite sua vida. Esse direito deve ser protegido pela lei e, em geral, desde o momento da concepção. “Ninguém pode ser privado da vida arbitrariamente” (Brasil, 1992).

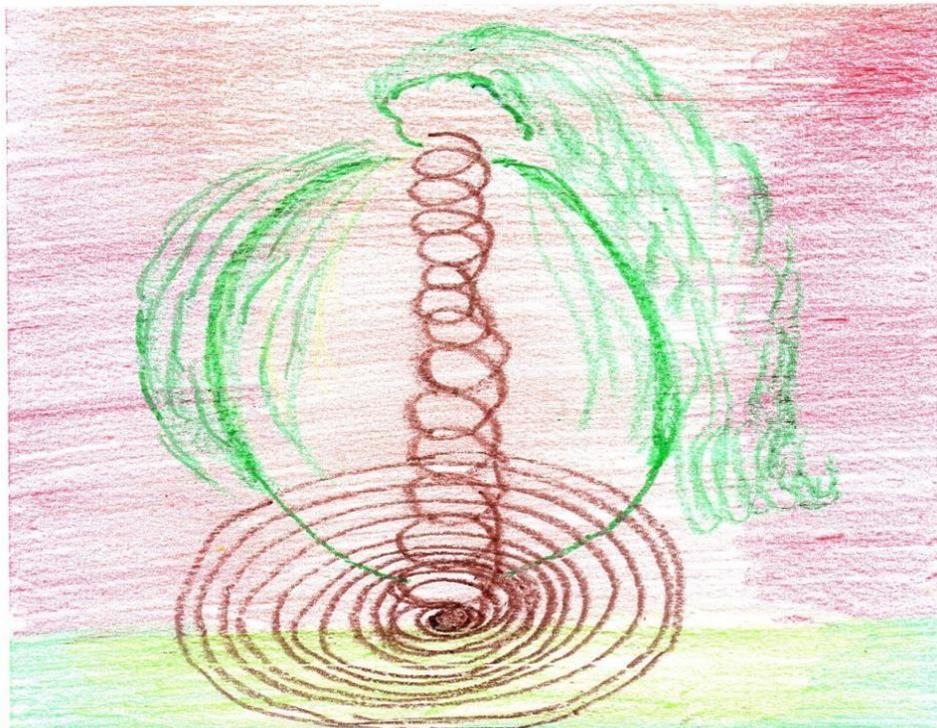
O que se constata é que esse direito à vida está intrinsecamente relacionado a políticas públicas que acessem direitos também garantidos por leis e devem ser contínuos ao cotidiano. Isso suscita um borbulhar de ações que, de forma igual, garantem não somente a vida, mas ter vida. Tal condição revela que ter vida solicita os direitos fundamentais garantidos a todas. Em destaque a água, hoje mercantilizada, ou em algumas nações, no Brasil ainda é negada a uma grande parte dos brasileiros no Nordeste brasileiro, pela ausência de políticas públicas que se disponham a garantir o acesso, o direito e a vivência com este líquido tão necessário para a vida.

No que tange o direito à água, há uma proposta de Emenda à Constituição (PEC) 6/21, que inclui a água potável na lista de direitos e garantias fundamentais da Constituição, já aprovada no Senado, em tramitação na Câmara Federal. Algo que cada Estado brasileiro poderia já ter, uma Lei de responsabilidade, a fim de normatizar o acesso ao elemento da Natureza indispensável para nossa sobrevivência, numa consciência coletiva. Como ressalta Ailton Krenak (2022) em seu vídeo “Vozes da Floresta”²⁶ é preciso que o homem trate a terra como parte de si e não como algo que está fora. A terra somos todos nós. Portanto, se agredirmos suas potências, como a água, estaremos daqui a pouco tempo vivendo as mazelas que nós mesmos causamos. Não há ser humano e Terra, existe uma só corpa.

²⁵ A Constituição de 1988 é a sétima constituição brasileira e se deu pela necessidade de organizar todo o regimento jurídico brasileiro no que tange a direitos e deveres. Via de regra pontua o fim da ditadura Militar de 1964 e aponta novos caminhos no que se refere a direitos.

²⁶ <https://youtu.be/KRTJlh1os4w> 

Figura 12 – Eu uma só Corpa.



Fonte: Arquivo Pessoal, 2023.

Nessa perspectiva integro aqui a minha corpa e como eu me encontro nessa relação com o borbulhar do meu olho d'água e às políticas públicas. A princípio, ainda na organização de meu projeto de pesquisa, os meus dois pés só estavam assentados diretamente nas políticas públicas de extensão universitária, e nesse pisar me coloquei em desafio de levar a extensão universitária em forma de Estudos de performance à periferia de Icoaraci/Belém-PA, uma região toda rodeada de água. Nesse ir minha corpa foi a comunicadora e companheira de descobertas, uma destas que a referência do Grupo INcorpoRe²⁷ é a água, pois esta interliga as setes mulheres do grupo, ainda que estejam em bairros distintos da cidade de Belém/PA; e isso por si só borbulha entre nós nossos olhos d'água para mover novos mundos, seja a Amanda Modesto²⁸ no bairro do Guamá/Belém-PA, ou eu que estou aqui no bairro do Tenoné/Belém-PA. Nesse revelar de descobertas nossas corpas afetam e são

²⁷ Grupo de Extensão em Estudos da Performance do Curso de Educação Física da Universidade do Estado do Pará.

²⁸ Mestre em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA, na linha História Crítica e Educação em Artes. Membro do Grupo de Pesquisa PERAU UFPA/CNPq, da linha Memórias e Performatividades. Professora de Educação Física Egressa da Universidade do Estado do Pará. Especialista em Educação Física Escolar. Membro do grupo INcorpoRe.

afetadas, afinal estamos na Terra das águas, imersas em águas, às vezes visíveis. outras não, mas sempre presentes no nosso dia a dia.

O fato é que ao propor performance na periferia de Icoaraci/Belém-PA, um dos objetivos da pesquisa, já estou em exercício de Políticas públicas em um diálogo com meu mundo e daqueles com quem convivo. A performance, nessa perspectiva, é o Ser, estar, fazer, explicar-estar fazendo (Schechner, 2006); e propicia a mim, como performer, uma ação política de intervir na estética do oprimido, como já dissera Boal (1975), e me dá possibilidades de atuar numa *poiesis* dialogizante com espect(atrizes), mesmo que ainda não tenham tido a oportunidade de ver uma performer, o importante é dar-lhes o direito do Ser borbulhado em vivência e borbulhar olho d'água.

Daí compreender que a corpa, ao comunicar performance, está traduzindo e/ou denunciando ausências de Políticas Públicas que compete à corpa colocar em figura e/ou som aquilo que a incomoda; pois, como já anuncia Caballero (2011), a arte interfere no cotidiano e este ressignifica o modo de fazer arte.

Ainda que muitos manifestem afinidade com as ideias que profetizam a arte como produtora de mudanças sociais, inclino-me pela ideia de que foram os acontecimentos do real que foram modificando a arte nestas últimas décadas. Numerosas produções cênicas, visuais e performativas foram se construindo com materiais, corpos, objetivos reais e/ou cotidianos que expõem traços de memórias, que projetam uma carga aurática cultural, produzindo relatos, situações e acontecimentos reais. (Caballero, 2011. p.141)

O modo de fazer arte, segundo a proposição de Caballero (2011), suscita uma corpa de intervenção social, ou seja, um mergulho na sua ancestralidade para o encontro com a sua (re)existência, num diálogo contínuo de mudanças sociais que antevêem uma ação política onde a corpa é mais que o líquido aquoso, mais que membrana celular; é bandeira de luta no território de conflito onde a arte ainda é mercantilizada, ainda é moeda de troca de entretenimento da grande massa e o corpo (fragmentado) é a estética do belo determinado pela homogeneização capitalista que pressupõe sempre um valor às coisas do cotidiano, e aqui o cotidiano é compreendido por Sílvia Rivera (2010) como a micropolítica do Estado, que são aqueles espaços que estão abaixo nos pequenos coletivos e ações colaborativas e que permitem o florescimento da liberdade, a articulação do trabalho manual com o trabalho intelectual, produzindo pensamento e conhecimento numa visão totalitária.

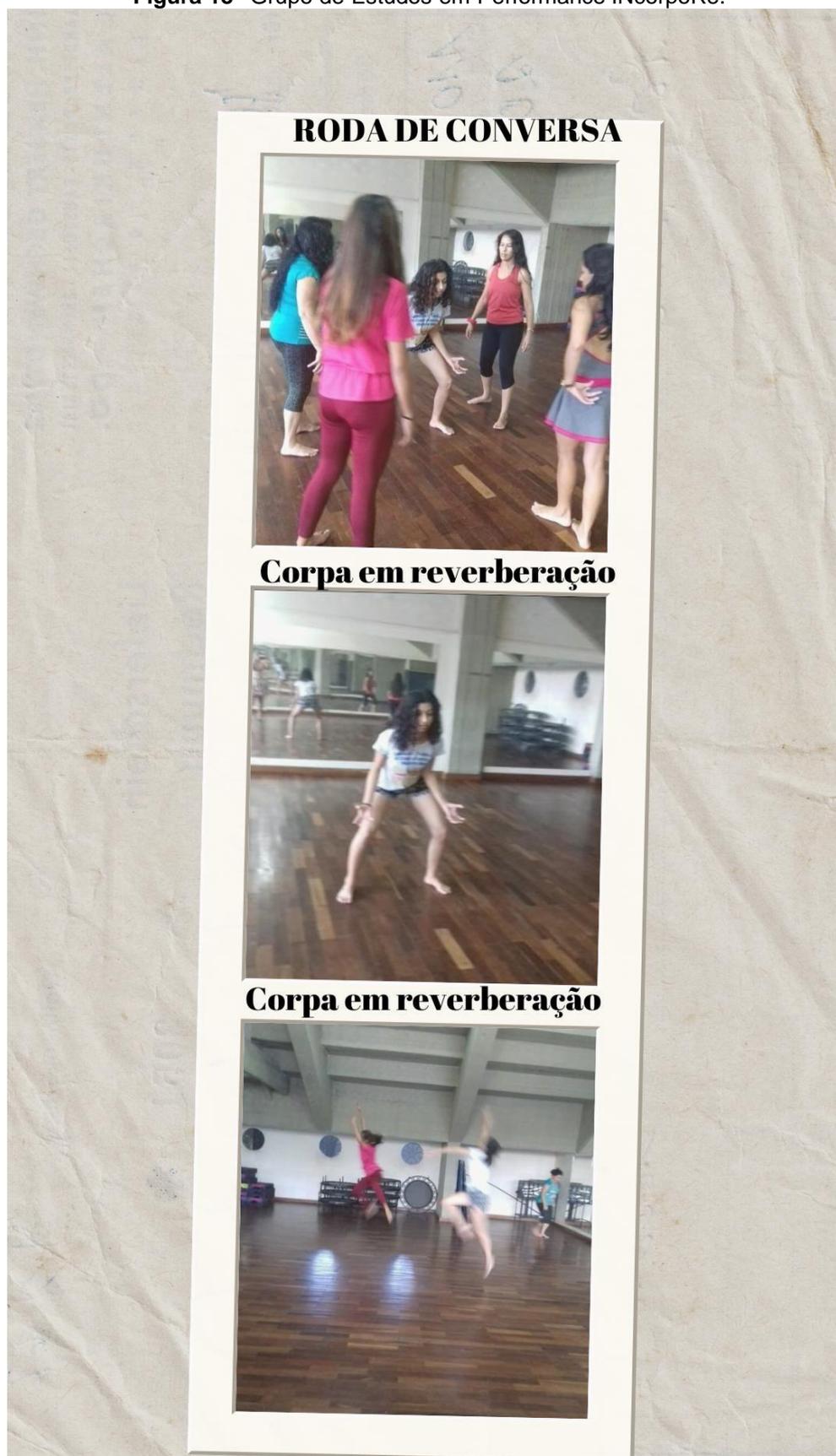
Nessa busca, ao propormos os Estudos da performance na extensão universitária, a nossa trilha foi em busca de objetivos reais alimentados por corpos que cotidianamente também eram nutridas por traços de memórias, e o modo de fazer arte pediu uma corpa expandida do “Ser Criador”. Isso sempre exigiu o exercício de presença, mas não a presença do “Ser-Estar” somente, e sim o que vai além disso: colocar a corpa em expansão com o ambiente, com os fatos, com os objetivos, com a realidade vivida e com as demais sujeitas, numa ação de solução aquosa que transcende o fragmento, o objeto, o indivíduo:

Perguntaram-me que presença é essa que invoco ou percebo quando olho as cenas de hoje, nas ruas, nas *arte acción* e nos teatros. Nos dois espaços existe a dimensão representacional, existem dispositivos semióticos e simbólicos. Alguma coisa acontece diante de nós, somos convocados por alguém que nos configura como efêmeros espectadores e testemunhas de um fato ficcional ou real e que, sem dúvida, procuram transcender a instantaneidade. Nessas presenças encontram-se tecidos diversos: a presença como texto e a presença como textura. A presença como relato hermenêutico – o discurso sobre como vejo o outro – e a presença como testemunho ou documento. A presença como véu, e a presença como ato (Caballero, 2011, p. 139).

A presença como ato incide em corpa presente e isso tudo presente exige em mim a apreensão de que a corpa é testemunho ancestral, tem códigos de DNA, tem registros celulares de toda uma árvore genealógica espalhados por todo esse território aquoso que é a Amazônia.

Como performer pesquisadora, estudiosa da performance, não posso negar tal informação àqueles que comigo vivenciam esse caminhar pela Arte. Ao propor a roda de conversa como espaço de subversão do Grupo INcorpoRe para a constituição da partitura corporal de cada mulher, ali já encontramos a presença como ato, cada uma precisou olhar a princípio para si. Ali o corpo ainda era corpo, suas constituições, sua história, seus códigos, suas cicatrizes, seus limites e suas superações. A princípio, apreender que corpa é matéria histórica, ativa, viva cabia só a mim, num estudo latente, o que não impedia de compartilhar exercícios na busca da corpa, essa soma com o todo que supera de a teoria fragmentar e mergulha no fluxo. Nessa perspectiva, solicitei um exercício ao INcorpoRe: incorporar-se de si para olhar-se e ver o quão de potencial cada mulher podia exprimir em cada performance.

Figura 13–Grupo de Estudos em Performance INcorpoRe.



Fonte: Arquivo pessoal, 2018.

É evidente que, como já dissera anteriormente, para nascer um olho d'água há todo um enraizamento de estruturas naturais para o jorrar de água. Aqui para o Grupo INcorpoRe também foi necessário apreender que as mesmas foram nutridas nas bases teóricas da Educação física²⁹ e que, portanto, não cabe entrar em conflito para o entendimento de corpa. Aqui, a abordagem da compreensão de performance para que pudéssemos jorrar olho d'água enquanto performer foi do comportamento restaurado, onde cada performer pode ser corpo em ato, reverberação, atravessamentos em afetos que apontem caminhos (Carlson, 2015). Conforme sugere Fabião (2013), que possibilite **a corpa** formar **a corpa** num processo de criação (grifos da autora), sempre na perspectiva de superar esse olhar fragmentado, ou seja, a presença é um exercício constante do performer para o ato político. A presença por si só já é um ato revolucionário, a presença alimenta a corpa. Isso tudo borbulha vida.

Aqui, eu, como performer, sou a sujeita que dialoga comigo, com aquilo que ela queria ser, com a outra, fico no entre lugar, assumo um comportamento restaurado e vou para uma ação politizante quando minha corpa é meu mundo a encarnar demais mundos, sem medos de superar fronteiras. “Na performance o corpo funcional é transgredido e o público se depara com a tentativa de conceber a ação de forma racional, o que na realidade pode ser impossível, visto que a ressignificação pressupõe novas formas de pensar o corpo”. (Natália Ramirez ,2017, p. 103).

E a expansão da corpa é organizada por micro vasos, veias, artérias, sangues, linfas e fluidos, e no final flui. É preciso fluir no mundo, com o mundo, afetar e ser afetada para o mundo, sem perspectiva de delimitação, numa alteridade que ainda no tempo presente se permita ser atravessada e conectada por memórias sem as amarras do controle social, se jogar na permissão de somente fluir, como sugere Holanda (2020):

Compreendo a improvisação do movimento em estado de fluxo como possibilidade de conectar diferentes tempos e espaços. Ao estar disponível para o fluxo interno-externo, ou seja, mergulhado em corpo-alteridade, sou capaz de ser afetado pelos afetos do meio e transformado. O artista amplia a percepção para o que acontece no tempo presente, ao passo que é atravessado por memórias que o conectam a outros tempos e espaços. Lançando-se em uma dimensão atemporal, o performer, dançarino ou ator salta na possibilidade do acaso e do esquecimento, alcançando uma memória que se manifesta sem um controle racional. (Holanda, 2020, p. 60-61).

É válido ressaltar que esse fluir no Olho d'água me banha como performer, transcende a racionalidade técnica do corpo fragmentado, do romantismo europeu e

²⁹ As bases teóricas da Educação Física estão assentadas no Corpo Antropocêntrico.

se potencializa como ser presente atuante na sua realidade vivida e como tal é um ser que borbulha políticas públicas e vai atrás de manter seu Olho d'água sempre jorrando a fim de manter a nascente de seu igarapé vazante para a imersão da incorporação.

Assim, apresento-lhes os três espirais de meu Olho d'água, na perspectiva de estes virem alimentar a imersão da incorporação e, nesse borbulhar, sempre ser alimentada por autores que venham fomentar os campos da corpa, da lavadeira, da Performance e das Políticas Públicas onde me gestacionei, cresci na minha liquidez placentária, pulsei por muitas vezes e nas minhas entranhas pari um Estudo que me banha e me lava como pesquisadora que me lanço nesse mundo.

Para tal, necessitei me reconectar com meu chão, meu espaço, meu território e, nesse sentir-me natureza compreendi que sou paisagem profunda da pesquisa. Entretanto, a invisibilidade do código acadêmico urbanocêntrico e eurocêntrico por vezes me fez situar-me em distanciamento da minha origem.

Portanto, Eu, indígena em retomada, fiz deste momento um ritual de acolhida ancestral e compreendi que minha corpa também é sagrado das pinturas corporais, da imagem amazônica, com ritmos e músicas que comunicam o meu povo, desenhos que da minha forma dão visibilidade ao nosso modo de vida e que tudo isso relacionado tem características das culturas originárias. Há uma intermodalidade de integração do pensamento na escrita. Há uma integração entre imagens fotografadas, desenhadas, musicadas, performadas conectadas com a cultura originária, onde revela um modo de vida que nem sempre expressa harmonia com o ambiente.

Mas, eu como performer-pesquisadora amazônica assumo o compromisso de comunicar minha pesquisa para além da escrita e com esta reverberar conhecimentos que trago na minha linhagem ancestral do povo Tembé num fortalecimento da ritualística que solicita destacar a vida para além da colonialidade. Nas páginas a seguir, me debruço numa comunicação que exalte a leitura deste texto para aqueles que não somente dominem os códigos da escrita, mas que também leem códigos que estão circunscritos na natureza.

Então, para a comunicação desta tese embrenhei-me ainda mais na minha pesquisa ancestral e me permiti colocar em evidência os desenhos como registro de resistência e homenagem as pinturas rupestres, sem preocupar-me com conceitos de regras e estéticas, pus-me a desenhar a punho livre com total sinergia da voz do coração em compartilhamento com a natureza numa relação didático-pedagógica em que eu possa folhear as páginas como leitura lúdica junto aos meus netos em

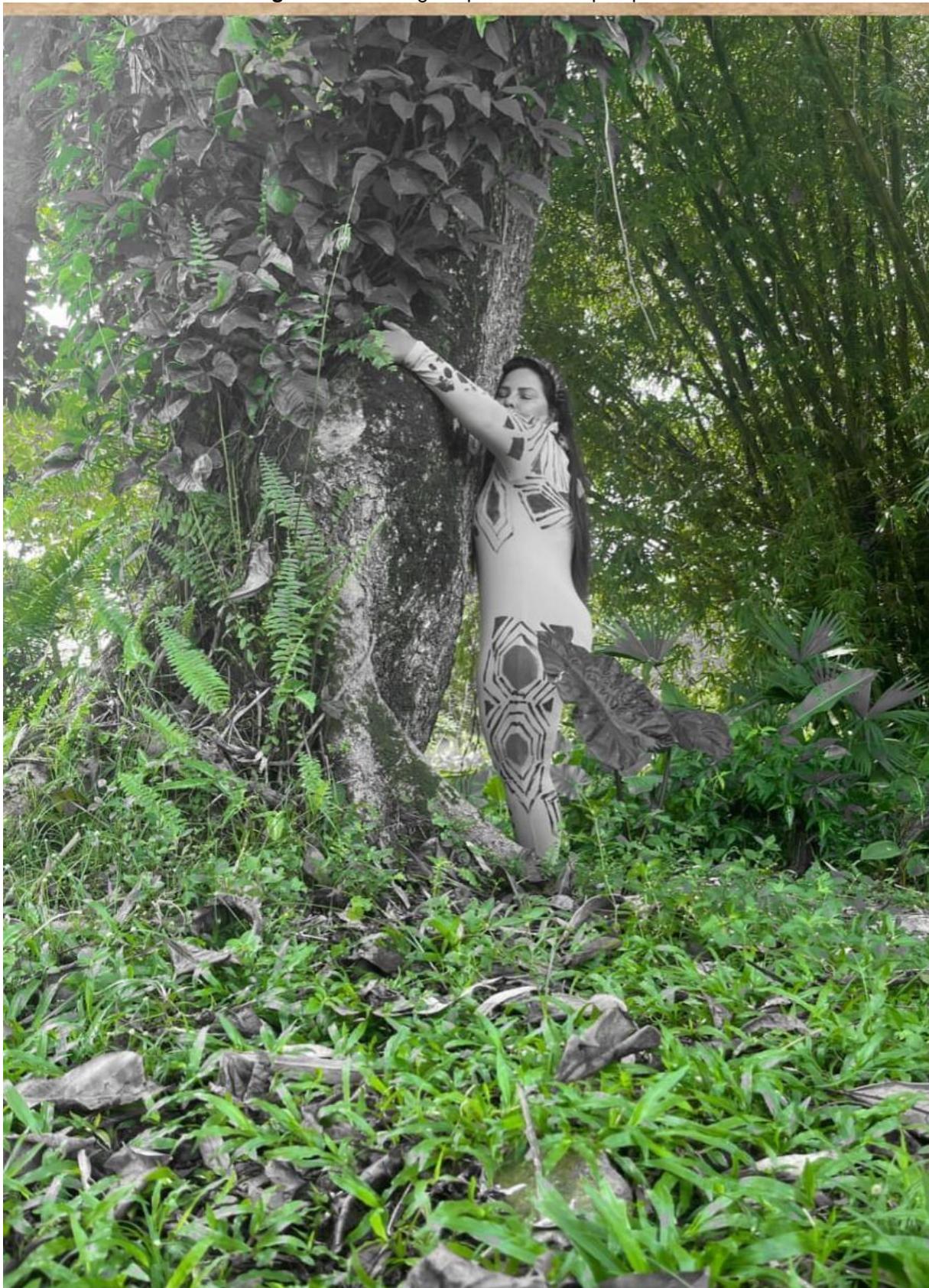
reverência aos nossos ancestrais. Cada fotografia vem numa composição de cores a fim de ilustrar a relevância dos figurinos para cada performance, no sentido de comunicar que tudo está num contexto que relaciona a lavadeira, a corpa, a performance e as políticas públicas numa poética pública de (re)existência.

As músicas foram aqui selecionadas são de autoria de sujeitos que têm a Amazônia como bandeira de modo de viver e através de suas letras compartilham esse modo de Ser amazônida. A paisagem profunda da pesquisa suscitou em eu mergulhar no Rio-Mar de meu memorial, apreender como se deu o meu processo de colonização, as trilhas do meu percurso de formação, a ressignificação de ser sujeita pesquisadora amazônida e encontrar-me com conceitos que viessem alinhar a minha fomentação do processo da escrita, bem como, do processo criativo. Tudo isso me exigiu uma vigilância não só das minhas escolhas como também de minhas atitudes frente o meu registro de pesquisa.

Daí recorri aos saberes culturais de minhas lavadeiras, onde uma destas, a minha vó ensinara o cuidado de manter a beira do poço limpa, sem ali jorrar água suja para que o lençol freático não fosse contaminado com as impurezas que por descuido pudessem ali se instalar, sempre debruçada nesse pressuposto busquei situar a pesquisa na relação dos saberes culturais com o movimento dos sujeitos na dinâmica de autofagia sempre costurando o tecido de conhecimentos que viessem incluir a todas, fossem minhas lavadeiras às pesquisadoras que venham beber neste estudo. Isso solicita parcerias desde o chão de teu cotidiano até as autoras que virão somar para fundamentar as argumentações teóricas. Não basta o discurso, é necessária uma prática revolucionária diante da pesquisa.

As autoras que circunscrevi aqui são importantes para organizar uma metodologia com critérios que venham registrar todo o processo criativo como ato de política de intervenção cultural permanente. A fim de registrar um processo que reverbera numa metodologia tendo a Clareira Social: uma metodologia transbordante com inspiração iconográfica para uma escrita performativa tendo a Prática como Pesquisa sendo ação político-metodológica que será percorrido linhas mais adiante do próximo capítulo.

Figura 14 – Paisagens profundas da pesquisa.



Fonte: Arquivo pessoal, 2020.

3 SER PERFORMER-PESQUISADORA AMAZÔNIDA: O EMBRENHAR-SE NA PESQUISA

Era 16 (dezesesseis) de março de 2020, a pandemia já havia sido noticiada pela Organização Mundial de Saúde. Na Universidade Federal da Bahia o Conselho Universitário tomou a medida sanitária de informar institucionalmente a toda a comunidade acadêmica que a universidade estaria, por tempo indeterminado, de portas fechadas. Apresento-lhes a seguinte cena: uma mulher e sua mala na frente dos seus livros e um roteiro de falas contínuas: “- Não esquece isso... não esquece aquilo... tu precisas disso... tu precisas daquilo... não deixa isso!...”. - A sonoplastia da cena era composta pelo Jornal Nacional, que retratava o número de pessoas contaminadas no mundo com um novo vírus. Nos bastidores da cena, minha família tentando garantir uma passagem de volta Salvador-Belém. O enredo era minha pesquisa. Tudo isso numa avalanche de emoções. O retorno para Belém teve sabor de sangue como que quando corta o dedo ao tentar abrir a embalagem do pirulito e tudo fica meio doce, meio amargo. No súbito retorno a única certeza era saber que estava voltando para casa.

Eu, doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, como em fuga, devolvo as malas, que na verdade nem tinha arrumado direito da última viagem que havia feito anteriormente no trajeto Belém/PA-Salvador/BA para o cumprimento de mais um semestre letivo. A minha corpa, em performance, atuava em um ritmo frenético de medo, desespero, despedida do que ainda nem pudera ser vivido; incerteza, pois para aquele semestre os planos eram viver todas as disciplinas eletivas, coletar os dados e saborear a cidade de Salvador com todas as possibilidades que sua cultura oferece.

A casa, os livros, a vida, os estudos, tudo teve e tem um outro compasso e descompasso. Há uma exigência de lutarmos com as cicatrizes abertas instauradas pelo sistema capitalista que solapa a realidade vivida e impõe a resiliência para viver o confinamento social.

Este, por sua vez, sem uma política de assistência social, de imunização nacional, de preservação aos povos originários, de saúde e, prioritariamente, de Ciência! Nestes dois anos já foram tombadas milhares de pessoas e não vamos somar aqui somente as vítimas diretas, mas pontuar, indiscutivelmente, aquelas que atuam na frente invisível do combate: os cientistas.

Eu poderia, aqui neste momento inicial de escrita desta tese, me alongar por inúmeras linhas escritas o que me atravessa e o que me atravessou, mas quero destacar o valor da ciência para a nossa evolução social. Seja na bancada do laboratório de pesquisa da Biologia, perpassada pelos estudos tecnológicos dos cientistas da NASA, e tocando nos gestos que fazem rir ou chorar de nossa arte. Ser cientista é aprender que a pesquisa é alimentada no cotidiano da vida e, por conseguinte, necessitamos emergir no seio das relações sociais, valorizar, destacar e entender as estruturas de sentimento que alimenta a subjetividade de cada tempo e fluir (Williams, 2000). E esse fluir suscita comprometimento conosco, ancestrais presentes, e inevitavelmente com nossos ancestrais que já se foram; e neste ‘instante já’, como diz Cecília Meireles (2000), citada livremente, “cada artista-cientista-pesquisador denuncia o que lhe atravessa”.

E denunciar é resistir com a nossa presença viva, com a nossa forma de falar o mundo e com a nossa forma de não sucumbir ao genocídio em meio a mata fechada, tempestades, pisando em lamaçais, caindo em raízes do mangue e, numa noite de lua cheia, não temer nem as picadas de mutuca; e no amanhecer escutar o grito de crianças pulando no rio e saber que é possível, sim, que a terra ainda seja “útil”³⁰. E nessa ação de sobrepor o “perspecticídio”³¹ eu, avó, performer, atriz, ativista cultural, professora extensionista, militante social amazônida resisto em escrever a tese que propus nos meados de 2020. Ainda que atravessada por sentimento de perdas, de luto, de revolta, aqui neste meu lugar de fala pautar um Brasil numa distopia. E isso ecoa em mim numa ação politizante em falar daqui, de mim, de nós da Amazônia, do Brasil, em particular do Tenoné e Icoaraci que são, respectivamente, um bairro e um distrito pertencentes ao município de Belém do Pará.

O Tenoné/Belém-PA é um dos bairros mais antigos da estrada Belém-Vila Sorriso. Fica localizado no km 09 da antiga Estrada de Ferro que liga Belém a Icoaraci.

³⁰ Ailton Krenak (2020) em sua obra “A vida não é útil” pautar que nós seres humanos estamos domesticados pelo capitalismo e, desse modo estamos no ciclo trabalhar, consumir, trabalhar e morrer, sem uma relação diferenciada com a vida. O acúmulo de bens faz o conceito de propriedade privada e com isso a escravização moderna. O homem trabalha mais para ter e o ser fica na última das prioridades. Com isso, diante de uma pandemia em que se faz necessário viver um tempo diferente a humanidade se perde pois não sabe reverter esse tempo para si, para a natureza, para a humanidade. A vida ainda pode ser útil no sentido simples da existência, basta eu existir para a vida exigências de tempo, produtividade, lucro e trabalho.

³¹ A palavra foi proferida na mesa intitulada “Do Tempo” da amostra Internacional de São Paulo em 08 de março de 2020 quando Krenak (2019), pontua que os jovens não têm mais perspectivas do tempo seguinte. Hoje há um suicídio desse tempo, ou seja, o perspecticídio, tudo está no imediatismo o que gera alienados em seres alienantes desligados das suas lutas atuais.

Antes era organizado por sítios e fazendas; somente na década de 1970, com a política de moradia, onde este foi local de vários condomínios pela antiga Companhia de Habitação (COHAB) iniciou a sua habitação na década de 1990, com o Fórum de Moradia. Ocorreram várias ocupações, o que desencadeou a super população do bairro, porém sem estruturação. Somente nos anos 2000 que veio a primeira escola de ensino fundamental; e em 2010 veio a escola de ensino fundamental e médio, para atender as famílias que foram deslocadas para este bairro, por conta do projeto de macrodrenagem do centro da cidade. Hoje, conta com 30.429 habitantes, segundo o Censo do IBGE de 2010 (IBGE, 2010). Agora, o Tenoné também está sendo explorado pelo seu potencial turístico natural. Ao longo do rio que banha as suas margens têm três marinas e um balneário, que de quinta a domingo é aberto ao público para visitação. Entretanto, no que se refere aos direitos fundamentais, como educação, saúde, moradia, segurança, ainda não conseguiram estas garantias aos seus moradores.

Icoaraci (Belém-PA) é uma palavra de origem Tupi. Significa “Sol do Rio”, a partir da junção de ‘y (água, rio) e *Kûarasy* (sol). Entretanto em pesquisa mais densa, o historiador José Valente, na sua obra Intitulada “Sinopse de Icoaraci”, esta palavra significa na língua Tupi-Guarani “mãe de todas as águas” (Icoara= água e ci= mãe) (Figueiredo, 2006, p. 28). É um distrito que fica a 20 km de Belém. Pode ter acesso pela via terrestre e pela via hidroviária, mas ainda é incipiente o investimento na área hidroviária. Icoaraci, acessada através da rodovia Augusto Montenegro, vem ser uma expansão de Belém, com 167.035 habitantes, de acordo com o último censo do IBGE, realizado em 2010 (IBGE,2010). O seu pólo industrial reúne um número considerável de fábricas, o que gera um aumento do contingente populacional durante a semana na localidade. Historicamente, Icoaraci tem uma relação econômico-financeira; destacando-se as cerâmicas marajoaras, que também faz parte desse contexto histórico. Icoaraci também se destaca pela Cultura que tem de Mestres (as) de Bois e pássaros juninos; além disso, possui em sua orla uma considerável rede de restaurantes, com menu variado que vai do peixe a uma boa carne assada. Um dos maiores destaque de Icoaraci é o pôr do sol com o tacacá³² que é vendido nas bancas de comidas típicas paraenses. Apesar de toda essa contribuição financeira que

³² Comida tipicamente paraense feita a partir do suco da mandioca, chamado de tucupi, e um outro derivado da mandioca que é a goma, camarão e folhas de jambú servidos em uma cuia confeccionada a partir de uma árvore amazônica (Sobral, 2005).

Icoaraci dá ao município de Belém, somente no ano de 2020 que o distrito veio obter um hospital em condições de atender a sua população. Há muitas reclamações referentes à mobilidade urbana, ao sistema de distribuição de água, à segurança pública e à educação. E uma das problemáticas mais relevantes é com relação aos transportes fluviais entre Icoaraci e as ilhas próximas, ocasionado pela falta de controle e fiscalização no embarque (Soares, 2021).

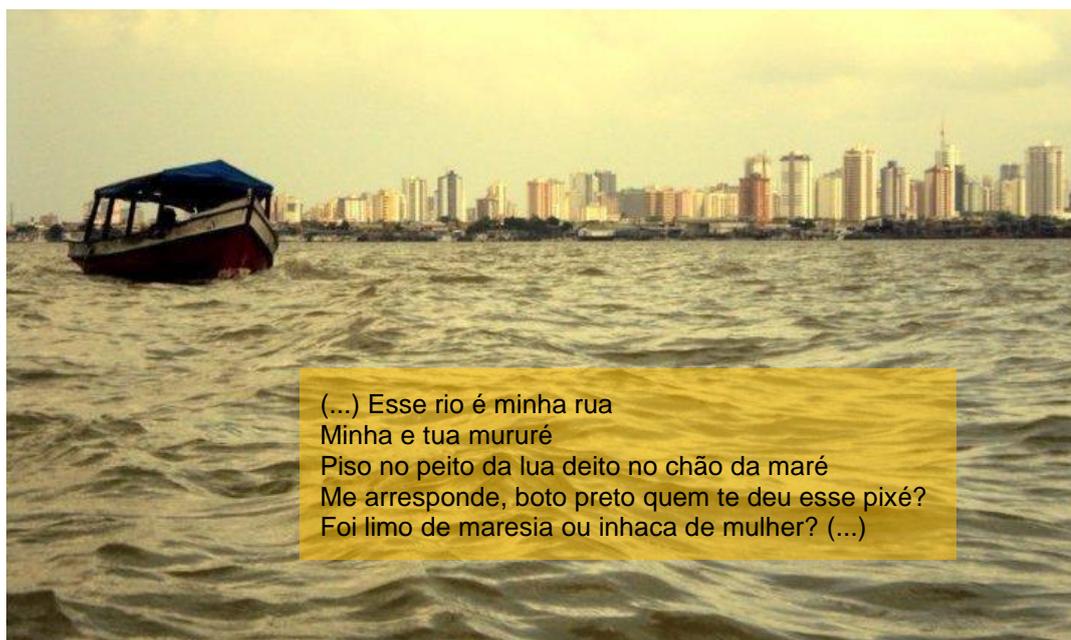
Para trazer a vocês esses escritos à princípio seriam cartas, mas isto já não é possível pois estes escritos se dão não somente pelas minhas mãos, mas por um coletivo. Eu venho de um tempo em que a tecnologia não tinha acessibilidade, ainda estou me alfabetizando tecnologicamente. Então, o texto descrito tem as mãos de meus amigos que digitam tão mais rápido no tempo, num tempo que é exigido pelo prazo institucional, de um calendário que deve ser preenchido. Portanto, concebido num tempo que vai para além do que não é parido por mim sozinha. Como dizem as lavadeiras: *“Faz força! Faz força que eu joga meu peso na boca do estômago e o menino sai”* E logo sai coroando a cabeça, gritando para o mundo que está vivo.

Este texto está vivo, cheio de interseções de mulheres, de amigos, de choros, poucas alegrias. Das poucas, os nascimentos dos netos Bebel e Valentin; e de vitórias, a maior delas é ter retornado com meu filho vivo para casa após 22 dias de luta contra a COVID-19, em 2021. A saga maior é acreditar que em meio a esse cenário há vida, sempre há vida para alimentar o que é possível viver: sentir a lua, banhar no igarapé³³ e sentir o vai e vem do popopó³⁴ na maré. Afinal sou amazônida, não abro mão desse pertencimento, e também sou artista; e como diz a música, o melhor que há é vagar nesse rio.

³³ Igarapé é uma palavra de origem indígena que se refere a um pequeno rio ou olho d'água (Sobral, 2005).

³⁴ Barco construído por um ser humano, capaz de flutuar e se deslocar sobre a água. Em termos navais, um barco é um navio pequeno que pode ser transportado dentro de outro navio. Sua origem é indígena, vem dos primórdios da canoa (Sobral, 2005).

Figura 15 - Baía do Guajará



Fonte: Arquivo pessoal, 2020

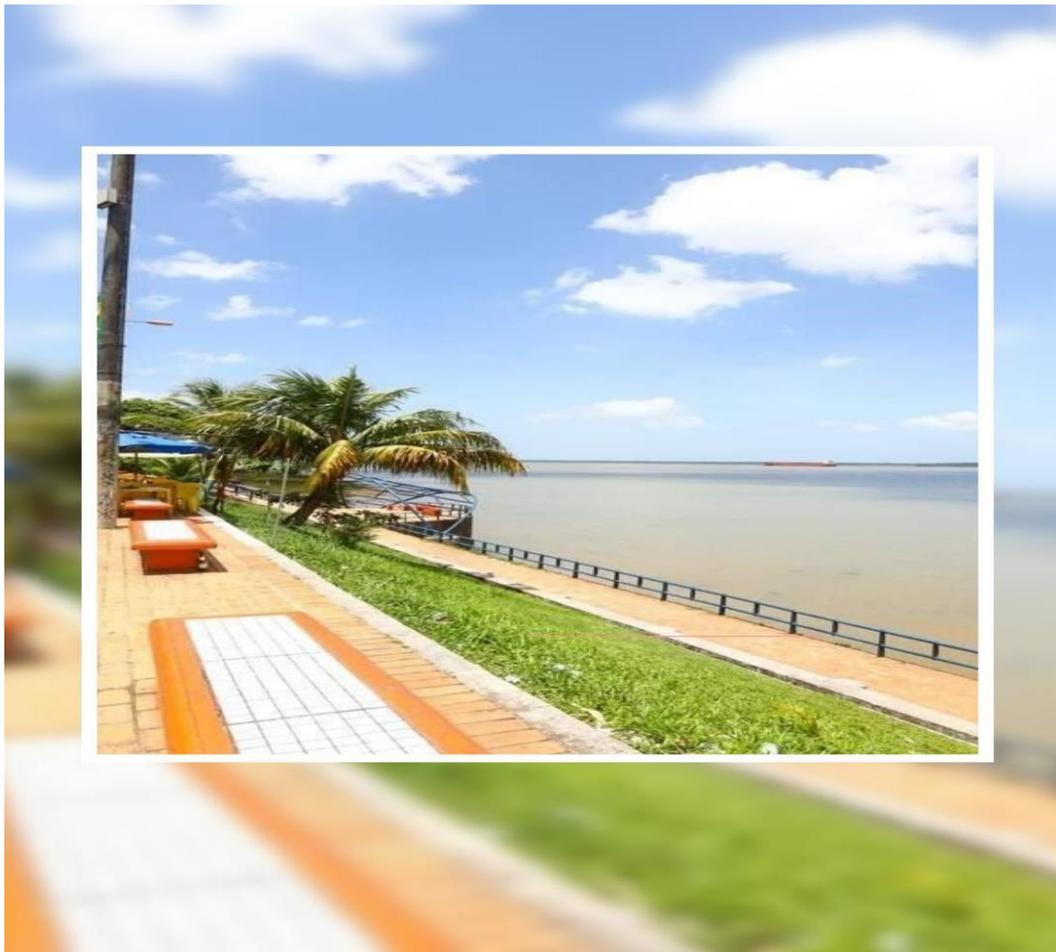
Embrenhar-se nas entranhas da pesquisa me fez apreender que o processo criativo é elaborado em conjunto com outros campos da subjetividade humana e que nós pesquisadores precisamos abraçar e trazer para nossa escrita. E mesmo que ocorra o medo de destituir o que insistentemente é pautado como código do universo acadêmico, precisamos postular no arcabouço teórico uma nova trama anticolonizadora que venha de encontro à codificação que invisibiliza a realidade vivida, bem como o cotidiano que nos alimenta nesse mesmo processo criativo³⁵. E ressoa para atos e ações revolucionárias da arte em que o sujeito-artista possa atuar com elementos que são pontuais para um continuum fazer artístico.

Apresento minha pesquisa intitulada: **Corpalavadeira: uma poética do coração**. Por esta retratar a mulher amazônida ribeirinha que traz em seu trato o cuidar sobre todos os seus aspectos de lidar com a condição humana que vai desde o lavar e o cuidar das roupas até o cuidar e a cura com as ervas medicinais estando no seu eixo principal uma ação que inicialmente fala a partir do coração, com esse sentimento de livrar o ser humano das mazelas da vida terrestre e de protegê-lo dentro

³⁵ Suely Rolnik (2014) dialoga sobre esse tema a partir das questões da subjetividade e pontua que o processo criativo está diretamente ligado com a relação do ser humano consigo mesmo, com o mundo, com o contexto e no modo como apreende isso. Sendo assim a arte, ela tem uma relação ou não com a contemporaneidade, com a realidade vivida. O fato é que os elementos do processo criativo emergem do cotidiano.

da sinergia cultural que vai desde o benzimento até o próprio acolher no ventre uterino. Nessa perspectiva Icoaraci vem ser esse ninho que agrega e ao mesmo tempo envolve por ser esse lugar que é, distante do centro metrópole e o próprio centro, pois está próxima, e isto faz uma outra referência para os habitantes de Icoaraci, a relação com a água também é econômica, também é financeira, também é de mobilidade urbana. Portanto, os habitantes deste distrito têm um outro pertencimento com o centro de Belém/PA e com Icoaraci/Belém-PA. Para tal, Santos (1988) pauta que os sujeitos determinem a relação de movimento de centro-periferia e, nesse desdobrar, metamorfoseia o seu deslocamento urbano. Nesse desdobrar compartilho com você, maninha (o), o meu espaço de intervenção Icoaraci/Belém-PA por muitas vezes visto pelo cartão postal abaixo:

Figura 16 - Orla de Icoaraci.



Fonte: Arquivo pessoal, 2021.

Sim! Essa é Icoaraci/Belém-PA, meu lugar de referência, meu espaço onde encontrei outras mulheres que com a mesma vontade somaram-se a mim para fazer performance. É o lugar de registro de infância de meus filhos. O lugar de sombra e acolhimento para meu velho pai nos anos finais de sua vida, dos almoços comemorativos do Dia das Mães, do Dia dos Pais, da confraternização natalina, das performances enlutadas no período da pandemia, do pertencimento com as cerâmicas marajoaras ao ministrar aulas de políticas públicas para os alunos do Curso de Educação Física da UEPA. É o meu lugar de Ser.

Essa Icoaraci/Belém-PA é também lugar de referência para os que vêm de fora. Os grandes navios aportam por aqui. É um lugar de entrada para Belém. É o lugar da brisa fresca, da orla, da água de coco, do comércio das cerâmicas marajoaras, do polo industrial, dos grandes casarões (ainda que degradados) de uma vila bucólica que rememora Belém/PA que anteriormente fora colonizada no período da borracha. O distrito é elencado como espaço de turismo e de expressiva intervenção cultural, dado o registro de vários mestres de cultura, bem como a forte relação com as iguarias da culinária paraense. O destaque é para o polo cerâmico, onde ainda resistem os artesãos na fabricação manual das artes marajoaras. Entretanto, a referida localidade tem outras peculiaridades e particularidades que, muitas vezes, o olhar de fora não se permite sentir. Pois a indústria de massa vende pacotes e tudo já é trilhado pelo olhar de bisbilhoteiro, sem a presença, a vivência da partilha e troca de saberes (Santos, 2008).

Magnani (2012) aponta para um caminhar emergido na vivência, de modo que essa relação periferia-centro seja apreendida na perspectiva da ação e, sobretudo, da relação em comunidade. Desse ponto posso compartilhar com vocês a minha Icoaraci/PA, esse lugar das minhas vivências, o meu lugar de memórias, por onde passa a minha história social. A vocês, minha Vila Sorriso.

Figura 17 - Trapiche de Icoaraci.



Fonte: Arquivo pessoal, 2021.

Figura 18 - Cruzeiro, Monumento Histórico e Institucional.



Fonte: Ricardo Ribeiro, 2021.

Figura 19 - Igreja de São Sebastião.



Fonte: Denis Bezerra, 2021.

Aqui, a partir das fotos acima, compartilho a minha Icoaraci/PA, digo minha pois é a minha vivência com esta comunidade, e por conseguinte traz uma afetividade na relação com o meu lugar de origem Irituia/PA³⁶ (IBGE, 2010). O rio numa dimensão de transacionalidade entre zona urbana-ribeirinha direta com o trapiche (como referência de variedades de produtos, de mercado, de deslocamento), de vida no Rio-Mar, de ação direta com o desenvolvimento sociocultural e, principalmente, nessa íntima realidade com os códigos, símbolos, signos e significados da Amazônia onde se vive (tanto Icoaraci/PA quanto Irituia/PA têm as mesmas características de cidades ribeirinhas amazônicas).

Aqui há três pontos em destaque: o Trapiche, que é o lugar de trocas simbólicas nas mais variadas formas; o Cruzeiro, lugar de monumento institucional e histórico que determina a história de Icoaraci; e a Igreja, que aqui em Icoaraci marca o Santo Padroeiro São Sebastião³⁷.

³⁶ Significa “bagre que regorgita” na língua Tupi-Guarani, segundo as rodas de conversa de meu velho pai com seus amigos. Mas, segundo a história de Irituia, a origem Tupi I-ri-tuia significa corredeira velha, antiga. distrito criado pela lei provincial nº 14, de 09-09-1839, subordinado ao município de Ourém (IBGE, 2010).

³⁷ Refere-se a São Sebastião, santo cultuado desde o século IV e, assim como os demais santos, deve sua vida em volta de muito martírio e sofrimento. Sua vida foi voltada a ajudar os cristãos perseguidos pelo Imperador Diocleciano, o qual ordenou sua condenação à morte cruel e dolorosa por meio de

Portanto, pontos destaques de uma Icoaraci/PA que está no centro da metrópole, na assertiva de Santos (1988), pois nos encontramos geograficamente de frente para o rio, o lugar de escoamento de produção, de entrada e saída de pessoas para outras regiões do Pará (a exemplo, em Icoaraci/PA ocorre a travessia em balsa para a Ilha de Marajó/PA, a qual só é possível chegar por via fluvial). Ou seja, a minha Icoaraci/PA tem pontos de semelhança com a maioria das cidades do Pará: a entrada pelo rio, o Trapiche, a Igreja, que geralmente define a/o santa/o padroeira/o da comunidade.

E “tu não sabes é da última?”³⁸ Icoaraci/PA é tida cada vez mais disputada para a emancipação do município. Pois isto está diretamente relacionado com as ilhas em seu entorno, num total de seis ilhas com toda a sua produção de açaí, em destaque a Ilha de Caratateua³⁹, pelo seu polo industrial. E o mais relevante: a questão das cerâmicas e o trato destas com o setor turístico do Pará. Em que isso pesa para a pesquisa é como esse movimento pode se desdobrar para uma reorganização do espaço da ação dos sujeitos da pesquisa. Naquilo que pesa a consciência sobre a sede do município, poderá ser somente especulação. Mas as organizações espaciais de um município nas suas estruturas institucionais se firmam na igreja, na prefeitura, nos prédios da secretaria, na delegacia e tudo isso é metamorfose do espaço habitado em busca de atender o nível de civilidade que é proposto pelo progresso na globalização (Santos, 2008).

Optei por mostrar, de pronto, o meu espaço de pesquisa para que vocês possam ter uma figura de onde estou, de onde falo e agora compartilho também o mapa náutico. Contudo, é preciso vocês saírem da fenda da janela, abrirem esta e se oportunizar a ver por dentro. Venham! Eu estou dando o meu melhor da casa, tirem

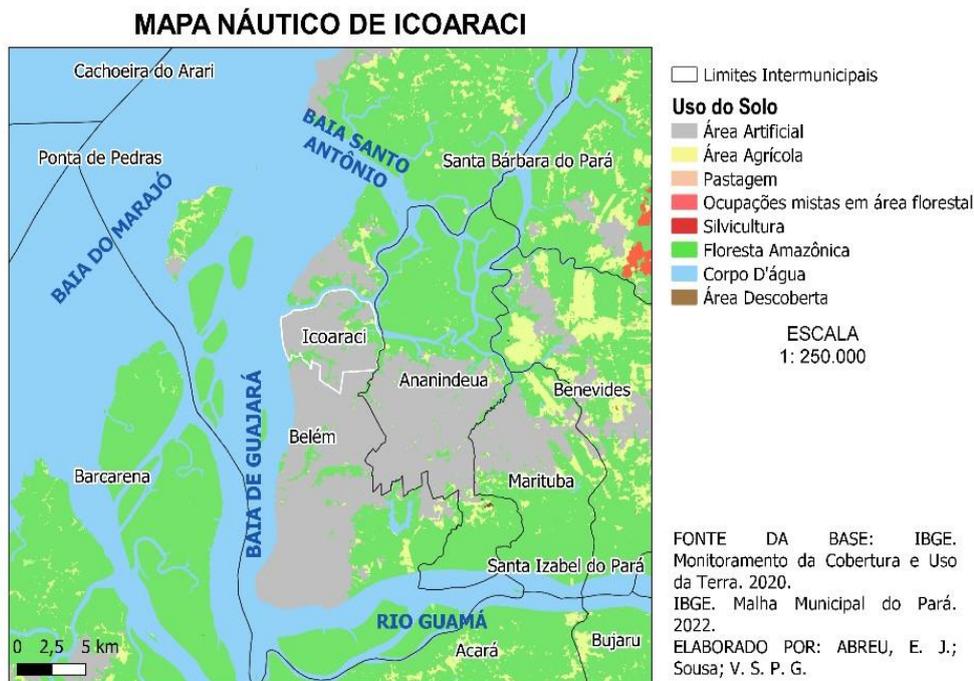
flechadas em seu corpo. Porém São Sebastião sobrevivera, sentenciado à morte novamente pelo Imperador Diocleciano por espancamento, Sebastião também sobrevivera, morrendo somente quando transpassado por uma lança. No Brasil é padroeiro de 144 paróquias. Inclusive no Distrito de Icoaraci/PA, Belém-PA, sua inauguração é datada 1898, e somente por volta de 1899 a 1902 a igreja passou a pertencer ao Bispado de Belém (PREFEITURA MUNICIPAL DE BELÉM, 2020)

³⁸ Expressão paraense para um questionamento. SOBRAL (2005).

³⁹ A ilha de Caratateua é sede do Distrito administrativo do Outeiro - DAOUT, que é composto por 26 ilhas situadas ao centro-leste, no oeste e ao sul do município de Belém. Esta divisão administrativa, distribuída em área extensa, não resulta em atendimento e acompanhamento das necessidades das comunidades, assim como do monitoramento das atividades desenvolvidas nestas ilhas, resultando numa relação precária com as ilhas próximas e relação quase inexistente com as ilhas ao sul do município. As ilhas do sul relacionam-se diretamente com a área pertencente ao Distrito Administrativo do Guamá - DÁGUA, através dos órgãos existentes na região continental, assim como da utilização de serviços, equipamentos urbanos e relações comerciais existentes neste distrito (PREFEITURA MUNICIPAL DE BELÉM, 2020).

os sapatos, vistam-se de roupas leves, o suor é brabo! Mais forte ainda é o calor humano que oferecemos. Então te debruça nesse mapa, olha cada detalhe e energiza tua vinda até aqui para incorporar:

Figura 20 - Mapa náutico de Icoaraci/PA.



Fonte: IBGE, 2022. Elaborado por: Abreu; Sousa (2023).

(...) do balançar de rede, dos igarapés
Destas coisas lindas que não têm idade.
Dona Maria, Mãezinha morena
Ainda sou pequena e sinto saudades
De me banhar nos rios, tomar tacacá,
Beber açai lá em Icoaraci, lá em Icoaraci
Lá em Icoaraci, Lá em Icoaraci
(Pereira, 2000)

Na perspectiva de Mello (1998), destaco toques de sinergia a fim de que vocês possam participar, e a letra da música “Xapury” é mais um recurso que eu trago aqui para atribuir essa possibilidade, o mais próximo possível da mesma sensação que eu tento compartilhar uma Amazônia preenchida de presença: a de vocês, a minha. Pois, numa performance somática, o importante é encher-se de presença. O importante é a presença, como ressalta Cordeiro (2018), a presença é a nossa característica mais marcante, pois por aqui em nossas casas são corpos, o acolhimento é expressivo. Segundo a autora, é nesse cotidiano de nossas vivências relacionais que comungamos a vida, os sentidos, as sensibilidades e as aprendizagens mais

significativas. E provavelmente parta dessa matriz social a vontade, eu diria necessidade, de um outro modo de escrever cruzando os códigos linguísticos existentes numa escritura da corpa, com a corpa, sobre a corpa, para a corpa, usando nossa percepção, nossas memórias, sentimentos, impressões, atitudes e intimidades culturais mais marcantes para gerarmos registros escritos que refletem melhor nossas especificidades.

Figura 21 - Presença, várias células.



Fonte: Arquivo pessoal, 2023.

Segundo a parente Carla Marajoara (2023)⁴⁰, a presença se dá a partir da proteção do seu próprio território, em formato do jacaré açu, onde sua boca está em contato com o rio e às suas costas está a mata. E quando não estamos em sintonia com o jacaré açu, não protegemos a sua existência, ele mergulha no rio, ou seja, segundo a parente a proteção do território é a nossa própria segurança na mesma relação da presença de ser da Amazônia, de ser de Icoaraci. É preciso mais que discurso, mais que ação, é preciso esclarecimento que juntos somos uma só sinergia, o fluxo que esvai para o rio (vários olhos d'água indo para o rio) e se embrenha nas entranhas de cada um de nós, pois afinal nossa maior parte é água.

Figura 22- Jacaré-Açu.



Fonte: Arquivo Carla Marajoara, 2023.

⁴⁰ Carla Marajoara proferiu palestra na mesa "Gira, Girando: Mulheres Amazônidas na mesa, e agora? O que elas têm a dizer?", no festival Toró: Amazônia e suas potencialidades sócio artísticos culturais, no dia 30/03/2023.

3.1 EMBRENHAR NO SENTIR DAS ENTRANHAS

E assim, nesse princípio, fui me embrenhando nas minhas origens, da minha criação na contramão da homogeneização do comportamento e mergulhei em mim, a fim de desbravar o meu fazer como pesquisadora na/da Amazônia. Pular no meu igarapé interior e mergulhar nas profundezas das questões da arte no meu ser docente de professora extensionista⁴¹ em Políticas Públicas de Esporte e Lazer em Educação Física no Curso de Educação Física na Universidade do Estado do Pará, e como coordenadora do Grupo INcorpoRe, permitir-me boiar para observar o que estava posto, entender o que me colonizava, destituir gradativamente as torres das estruturas acadêmicas, e apropriar-me dos mesmos códigos impostos, e com estes lançar mão na construção de pesquisa que tenha o meu registro de sujeito-crítico-criador-artístico-reflexivo, como diz Krenak (2020).

Passei a querer entender os “códigos dos brancos” para fomentar os embates atuais. O fato a destacar é o meu lugar de pertencimento: me reconheço e legítimo como uma mulher amazônida e, como tal, preciso falar daqui deste lugar, da periferia do mundo, onde todos queriam estar, mas é onde todos que aqui estão buscam lucrar. Amazônia e custo-natureza, já ouviram falar?⁴² Somos o lugar da profecia brasileira desde a Ditadura ao governo Bolsonaro⁴³. O seu ministro do meio ambiente Ricardo Salles é registrado pelas instituições de defesa dos direitos humanos como ameaça global ao meio ambiente. Tudo, tudo nos é levado, desde os pequenos insetos da nossa flora à nossa água! As questões climáticas foram debatidas na Cúpula da Ambição Climática 2020⁴⁴ (Greenpeace, 2021), no qual o representante do Brasil se fez ausente.

⁴¹ Categoria docente que atua junto a projetos que atendem um dos elos da tríade ensino, pesquisa e extensão, com vinte horas destinada para essa ação, e envolve comunidades que não têm acesso a projetos voltados para cultura, arte, lazer e esporte.

⁴² Segundo Brum (2019), é a destruição da Amazônia para a geração e ampliação de lucro, com efeito devastador para o meio ambiente e os povos da floresta, sem um retorno de política ambiental que vise técnica de replantio e/ou manutenção das matérias primas que a floresta garante gratuitamente para a sociedade. O custo natureza garante elevados índices de importação e exportação a nível de graus e minério, e sobretudo de gado. Na contramão desse tratado os povos originários são a cada dia expulsos de seu habitat.

⁴³ Conselho Nacional da Amazônia Legal criado no ano de 2020, na gestão do Presidente Jair Messias Bolsonaro, foi transferido do Ministério do Meio Ambiente para a Vice Presidência da República na pessoa do Coronel Hamilton Mourão, amparado pelo decreto 10.239 de 11 de fevereiro de 2020, tendo a Força Nacional como os defensores da região na prática (Cf. em Conselho da Amazônia e Força Nacional Ambiental: entenda | Politize! Acessado em setembro de 2020).

⁴⁴ Com uma política ambiental desastrosa, o presidente Jair Bolsonaro ficou fora da lista de 80 chefes de Estado que participaram da Cúpula da Ambição Climática 2020, que aconteceu virtualmente em

Alguns poderiam/podem dizer: “Mas essa escrita não é para uma tese sobre performance, incorporações na/da periferia de Icoaraci, em Belém do Pará? Em que esta discussão preliminar mais ampla acerca das questões políticas que envolvem a Amazônia Legal⁴⁵ em sua relação local/ global relaciona-se ao tema foco da pesquisa? No entanto, os atravessamentos que me atravessam vêm para este momento, é preciso comunicar, falar, dizer, escrever e assim me fazer entender (Terra de direitos, 2022).

A minha figura pessoal agora é de um mergulho nas “minhas entranhas”: mata, encantarias, entidades, pajelança cabocla, a ancestralidade de minhas avós indígenas, a ancestralidade de meu avô afro, numa relação direta com a capacidade de reconhecer, respeitar e formular a paixão por minha pesquisa, que se materializa em códigos e símbolos. Neste momento me descrevo como uma mulher sentada à beira da mesa, à luz de lamparina, conversando com vários autores diferentes, o que me provoca um prazer indescritível. Pois sou a primeira de toda uma geração de mulheres que ascendem à possibilidade de pós-graduação. E esses livros somam-se a várias cuias de saberes de minha ancestralidade e me firmam na experiência presente para falar de minhas entranhas.

Nessa perspectiva de figura e memória vou daqui por diante partilhar com vocês, leitoras e leitores, o meu entranhar na pesquisa, meu voltar à origem! A viagem para o útero, com olhar no horizonte, da crença daquilo que sou capaz. No rio de minha temática cheia de símbolos e códigos de uma Solange, denominada Sol, da codificação de atos e gestos, de camisas e roupas sociais que ao longo de minha história me fiz Ser/Fazer social e até me perdi, mas com coragem e ousadia me permiti despir. E hoje me permito ser, somente Ser! Tanto que me enveredo por esse caminhar com o coletivo no sentido de aprender por outro viés, e minhas memórias se alimentam dessa essência que são minhas entranhas, já supracitado, e das minhas mulheres lavadeiras, mulheres de minha vida e do meu imaginário amazônico.

dezembro de 2020. O encontro é preparatório para a próxima Conferência sobre Mudanças Climáticas de 2021 que ocorre sob a responsabilidade da Organização das Nações Unidas (ONU). Disponível em: Política caótica de Bolsonaro tira o Brasil do encontro preparatório da Conferência do Clima - Hora do Povo. Acesso em setembro de 2021.

⁴⁵ Amazônia Legal é uma porção da Floresta Amazônica definida como tal pelo Governo Brasileiro ainda na década de 1950. É uma definição feita para atender a fins jurídicos, por isso pode ou não corresponder ao que outros campos de estudo reconhecem como “floresta amazônica”. Os estados que percorrem a Amazônia Legal são: Acre, Amapá, Amazonas, Pará, Rondônia, Roraima, Mato Grosso, Tocantins e Maranhão (Cf. em Conselho da Amazônia e Força Nacional Ambiental: entenda | Politize! Acessado em setembro de 2020).

Então me permito registrar a figura da mulher amazônida que tem um sorriso largo diante da vida e, ainda que conheça o progresso ditado pelo capitalismo, preservar o patrimônio cultural de uma tradição. Aqui não estou me referindo a costumes colonizados que são passados de geração para geração e sim da relação que se dá entre os sujeitos de uma mesma comunidade, que com a memória coletiva registram um fato num determinado tempo da vida e este se multiplica, não pela sua hierarquia e autoridade, mas pelo peso cultural e simbólico que é importante para aquele grupo. A exemplo do tomar açaí sem açúcar com peixe frito (Halbwachs, 2013). Então venham, entrem, sintam, cheirem esse tema que é mais que corpa, pretende ser sinergia. Mas não venham como exploradores e procurem guardar a identidade de Tapuias⁴⁶, integrando-se à nossa resistência de não exóticos, mas de sujeitos que diuturnamente atuam na defesa da sua sobrevivência e de sua espécie.

Minha corpa transita de um território pessoal ao coletivo, onde uma realidade conhecida e cruel se processa, isto quer dizer que essa relação se deu com Irituia/PA, em face do “progresso” com a instalação da BR 010, Belém-Brasília, o lazer dos trabalhadores dessa malha rodoviária, a expulsão desses povos; e a ocupação de vilas no período da ditadura ocorreu a fim de garantir comarcas e currais eleitorais. (Soares, 2021).

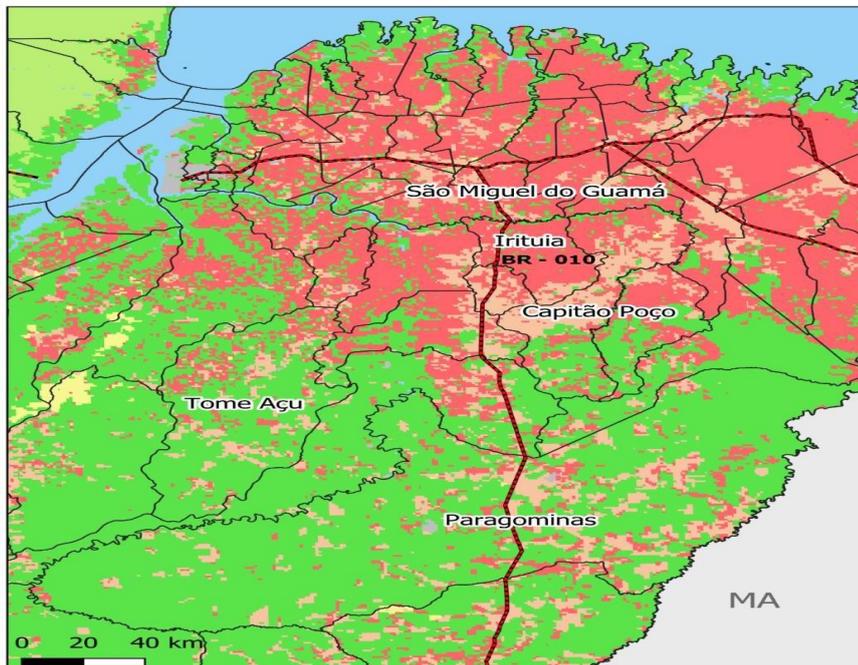
No mapa abaixo, a localização de Irituia/PA no mapa do Pará para que vocês, leitores, se situem, sobre o que falo. Atualmente os indígenas da região estão distribuídos entre o alto Rio Moju, no Baixo Tocantins e em destaque no mapa em vermelho, às margens da BR 010 (Belém-Brasília); no Alto Rio Guamá, no município de São Miguel do Guamá/PA, dentro do município de Capitão Poço/PA, no município de Tomé Açu/PA no nordeste do Pará e no município de Paragominas/PA, na fronteira com o Maranhão. Ou seja, o desenvolvimento urbano cada vez mais nos expulsa de nossos territórios, com o discurso progressista em novas roupagens; e com isso exclui os povos originários, que ficam sem direito a sua relação de vivência com seu habitat natural (Soares, 2021).

Nas figuras abaixo, os mapas para a sinergia da relação ocupação-progresso-expulsão-degradação:

⁴⁶ São todos aqueles que não cederam à inclusão de ser Brasileiro, para você ser índio você sedia o seu lugar de pertencimento e de identidade, a sua língua materna, sendo domesticado. Daí uma relação de inclusão e de civilidade junto ao povo Brasileiro ser Tapuia é ser resistente (Krenak, 2020).

Figura 23 - Mapa da degradação no Pará ano 2000.

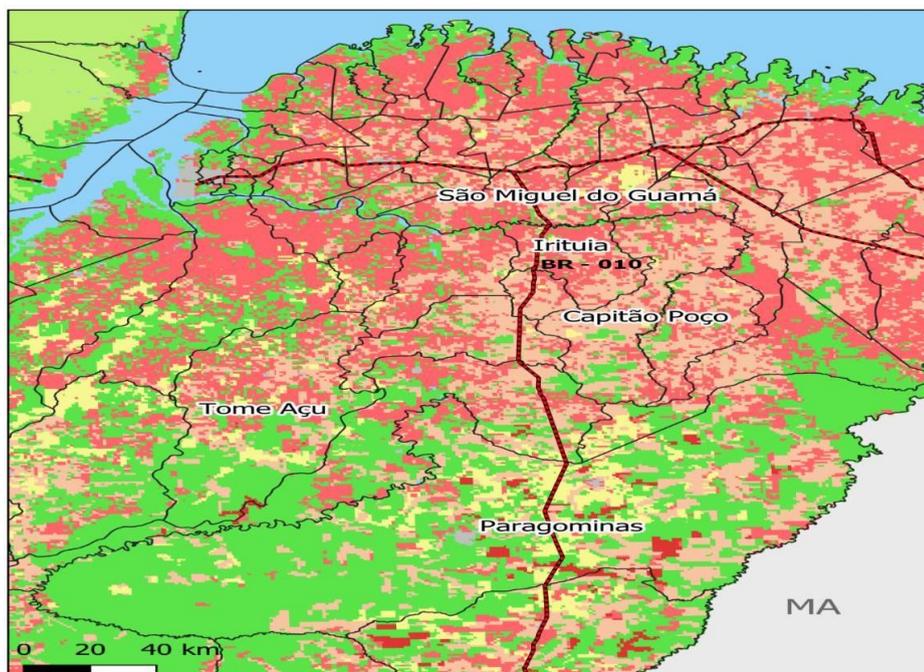
DEGRADAÇÃO NO PARÁ (2000)



Fonte: DETRAN, 2021.

Figura 24 – Degradação no Pará ano 2020.

DEGRADAÇÃO NO PARÁ (2020)



Fonte: DETRAN, 2021.

Ao debruçar sobre esse presente e esse passado para falar de ciência, é pensar na escola pública. Esta se dava em Irituía/PA em apenas um grupo escolar com 4 (quatro) salas de aulas em que, até meados da década de 1980, o ensino médio

não chegava. Jovens que sonhavam continuar seus estudos viviam na subserviência de ter que ir morar com outras famílias em casa alheia na capital Belém, sujeitando-se a trabalhos domésticos. Para os meninos, pouca sorte lhes cabia. Quem conseguiu aprovação no Patronato Agrícola Manoel Barata, no município de Castanhal/PA⁴⁷, tinha um futuro reservado de técnico agrícola; aos demais “restava” a roça, o trabalho braçal ou o que a cidade pequena lhe reservava na informalidade.

O certo é que Irituia/PA, cidade bucólica com a igreja ao centro, o rio na sua beirada, pouco tinha a oferecer, segundo os conceitos de progresso proferidos na escola, e assim éramos domesticados com a ideia de que ‘só seríamos alguém’ se viéssemos para a cidade grande. O reconhecimento profissional de "doutor" referia-se à Medicina e ao Direito, jamais ao artista. Logo, não nos eram alimentadas as linguagens artísticas na escola, a escrita padrão era o código que demarcava o fracasso, bem como o sucesso. Como diz Baron (2004), se as linguagens artísticas fossem nutridas, fomentadas no âmbito educacional, teríamos a possibilidade de atuar na relação de uma outra humanidade com códigos e significados diferenciados.

Nesse bojo fui constituída. Fui motivada para ser alguém na vida, como ser médica, lógico que sim! Mas se foi dito que ‘dei com os burros n’água’ por ter parido filho na adolescência também, e sem nenhuma possibilidade de defesa, o caminho até aqui foi no percurso de lutas, muito sofrimentos, empenho e muitas conquistas.

Como as meninas da minha cidade, vivi trabalho doméstico, cursando o ensino médio no turno da tarde, de forma que não me era possibilitada a vivência da Educação Física, disciplina obrigatória, prevista no curso pelo vínculo de trabalho.

No ensino fundamental havia entrado em contato com o teatro através do Projeto Rondon⁴⁸, que oferecia oficinas das quais eu pude participar. E ali ficou registrado em mim a vontade de ser artista e fazer teatro. Como não havia carreira no ensino superior busquei uma área a fim, na qual julguei poder viver a formação, dar continuidade ao que ficou marcado na memória da minha corpa e no meu imaginário adolescente, seguindo comigo na juventude.

⁴⁷ Foi fundado no período da República Velha, relacionado com os aspectos econômicos, políticos e sociais com a agricultura, num princípio da industrialização das escolas agrícolas (Oliveira; Rocha, 2011).

⁴⁸ De 1967 a 1989, através do decreto nº 62.927, subordinado ao ministério do interior, o Projeto Rondon, em uma ação ministerial de cunho político do Governo Federal do Brasil, tinha como lema “integrar para não entregar”, articulado à doutrina de segurança nacional, orientava ações notadamente assistencialistas através de alunos voluntários, numa perspectiva de extensão universitária e de dominação da ditadura (Brasil, 1968).

Embrenhar nas entranhas me faz sentir que ser pesquisador na Amazônia é ato de resistência, não porque somos guerreiros, e nem porque queremos ser chamados assim, mas porque ser pesquisador na Amazônia é atuar com rudeza onde deveria ser leveza. É atuar com brabeza onde deveria ser livre. Atuar com luta onde deveria ser só Ser. Contudo, ser Pesquisadora na Amazônia, nos diversos campos que seja, exige resistência de atravessar o rio com tempestade e ainda assim chegar na beira, pisar no lamaçal do mangue fundo até o pescoço, e conseguir sobreviver para chegar à margem. Não, não é vitimização, é o fosso social.

Ser pesquisadora na Amazônia suscita a todo instante estar de sentinela nas embrenhas para sentir as entranhas, e esta pede conhecer e dominar a fauna e a flora para dialogar, sofre arranhões sem chorar, mas ainda seguir, ir na busca de encontrar dúvidas para diluir as certezas que ao longo do rio foram escritas por nós, tal como a fotografia abaixo nos revela: As minhas entranhas, iluminadas pelo sol que nos faz seguir sempre para diante.

Figura 25 - Entranhas: Leito do Rio Irituia/PA.



Fonte: Arquivo pessoal, 2020.

E essas entranhas estão diretamente ligadas com o lugar de minha origem, Irituia/PA, onde está registrada minha ancestralidade de minhas avós, e este lugar me pede para ir para dentro de minha mata, como ilustra a foto acima. Nesse momento, o cheiro do tabaco misturado com a figura de minha mãe torcendo a rede, conosco

brincando embaixo daquela água que caia como chuva, para mim um banheiro, fazendo a minha escrita ser atravessada por Incorporações, com códigos, signos, símbolos e significados que quero a todo instante compartilhar e que vem também pela fala das mulheres lavadeiras de minha pesquisa que neste momento vem conosco conversar.

“... sabe? A minha mãe sempre trabalhou muito pra fora. Ela foi lavadeira, ela tinha o sonho de viajar muito! E de que a gente fosse alguém na vida! Então, quando eu tive o meu primeiro emprego, eu paguei uma viagem para mim e para ela, e levei ela para Salvador! Lá, eu a levei num local das Lavadeiras de Abaeté. Mana! Foi uma emoção muito grande poder levar minha mãe naquele lugar, de grande referência para nós, mulheres negras, pobres e descendentes de escravos...” (Rosilene Cordeiro, 2018)⁴⁹.

À medida que ia escutando o depoimento dessa mulher Lavadeira de Bastião, minha corpa entra numa conexão com o passado, de um tempo da infância que me gerou o ser que sou composta de figuras, códigos, símbolos, signos de uma sujeita inconclusa e inacabada. Na pro(cura) de entender o presente atuando na Incorporação, o meu Eu vem ao encontro do sentir-se Ser.

3.2 EMBRENHAR DENTRO DO SAIR DAS ENTRANHAS

Nessa relação de ser inconclusa e inacabada, como sugere Freire (1987), a Amazônia, bem como Irituia/PA, é meu território de memória, por conseguinte é a partir daí que se constitui a temática para minha pesquisa. E eu não poderia iniciar esses escritos sem compartilhar a memória que está circunscrita no meu Ser, no meu *que fazer*, e na minha construção de pesquisadora. Ser arteira me acompanha desde o meu nascer, filha de um marceneiro, uma dona de casa com dom de bordar e lavadeira. Um filho afro-indígena de Irituia/PA, descendente indígena desta própria localidade. A arte vem compondo meu viver desde o momento que a parteira me colocou nos braços de minha mãe.

⁴⁹ Performer participe do Coletivo Lavadeiras de Bastião. Refere-se a mulheres devotas de São Sebastião, padroeiro de Icoaraci, tem uma relação de sincretismo religioso e este fato envolve estas mulheres numa relação simbólica com o rio, bem como com os cantos marianos, assim como as escadarias da escada de São Sebastião, o entrelaçamento desta tem como fio condutor a memória de suas ancestrais lavadeiras. A mesma atua na educação, nos movimentos sociais da educação do campo, ativista cultural, mulher cis, indígena-afro amazônica, auto nominada uma performatriz centro-periférica, artista, professora da cena com suas/seus pares e ímpares da/na Amazônia paraense. Doutoranda no PPGARTES-UFPA. Mestre em comunicação, Linguagens e Cultura pela UNAMA-Belém-PA (2018). Especialização em Artes Cênicas, Estudos Contemporâneos do Corpo, pelo Instituto de Ciências da Arte/ UFPA (2011). Graduação em Pedagogia pela UFPA (2003). Atriz formada pela Escola de Teatro e Dança da UFPA (2010) e umbandista.

A vida era traçada pela surpresa do gritar da criança quebrando o silêncio da comunidade, não tinha hora nem dia, a lua é que dizia e regia o coroar da cabeça daquele que se atrevia a nascer nesse mundo. E assim, de uma ancestralidade de negros, de indígenas de Cametá/PA, município paraense, do povo de Irituia/PA, eu vim reinar na primavera de setembro de 1971. Daí meu nome Vera, herdado por sugestão de minha tia, o licor da celebração de minha chegada foi gengibirra⁵⁰ e a dança foi carimbó, e nesse varal de anáguas, tecidos, roupas, redes, panos fui acalentada. Numa roda de mulheres, lavadeiras netas de indígenas, filha de Irituia/PA, para viver nos princípios de amorosidade, afeto e liberdade, que possibilitaram compartilhar protagonismo com as demais relações sociais (Freire, 1987).

E, no meu caso, Irituia/PA, uma pequena vila no Nordeste do Pará, sem energia elétrica nos anos 1970, tinha como uma das atrações de convívio em meio de memórias as rodas de conversa cujo enredo era protagonizado por nossas encantarias, e destas eu tinha muito medo. Destaque para a “Matinta Pereira” e seu “fiit” amedrontador (personagem do folclore Brasileiro, oriundo da Região Norte: diz a lenda que a mesma perturba a comunidade com assobio estridente quando alguém prometia café ou tabaco, o que marcava a prensa dessa encantaria em meio a comunidade; segundo os mais velhos, a mesma aparentava ser uma velha com a coluna em curvilínea, cabelos longos e brancos que lhe cobriam as faces, de modo a não ser reconhecida) e que só hoje, após conversar com Geertz (1997), aprendi que cada lugar tem uma cultura que dialoga com seus sujeitos, que propicia ações, reações e transformações no imaginário cultural. Tanto quanto atua junto a seu povo para uma ação de preservação, num aspecto que dialogue com seus hábitos ou não.

Sobre o assunto, Castro (2020) pontua que é importante pautarmos a distinção entre a natureza e cultura, entre o pensamento selvagem e o pensamento científico, e fazermos a crítica ao etnocentrismo, visto que não existe somente uma cultura, existem culturas. Por conseguinte, é válido apreender que estamos em um processo de apreensão de qualidades sensíveis das demais cosmovisões para além da humana, por isso a cultura não deve excluir e nem ser excluída por princípios que

⁵⁰ Bebida de procedência indígena, feita de gengibre socada no pilão. O sumo deste processo em forma de beijus é espremido até sair a última gota. Coado ou filtrado em uma garrafa de vidro para fermentação durante 15 dias, exposto ao tempo, após esse tempo é acrescentado cachaça com suco de fruta cítrica. Em Irituia, o mais comum é maracujá, normalmente servido em rodas de batuque. Processo esse aprendido nas relações familiares, passados de pais para filhos.

venham de uma macro estrutura definida de uma política societal que visa abandonar o outro no abismo.

Um outro autor trata sobre este mesmo assunto no destaque sobre cultura, na relação que esta tem como produto e como o progresso absorve para o consumismo, e disso elencar dentro dos códigos e símbolos da cultura de massa reverberado na indústria cultural (Williams, 2011). Nesse construto, Krenak (2020) afirma que cada vez mais o neocapitalismo se apropria do conceito de progresso para garantir o bem-estar, o bem viver e nisso aniquila a cultura de um povo em prol da produtividade do bem social que este pode garantir como nicho cultural.

Ao retomar ao assunto anterior que estamos tecendo sobre o meu lugar de origem, ainda é preciso destacar Irituia/PA no cenário paraense, uma pequena cidade como lugar do progresso, ou melhor, vila, que nos anos 1970, com a abertura da Belém-Brasília, era o lugar de lazer dos trabalhadores em meio ao trabalho pesado, para mais uma promessa da ditadura: a Belém-Brasília do progresso (fios, arames, pau a pique, trilhas, tudo para a malha rodoviária ser concretizada) (Soares, 2021).

E o que ocorreu com os habitantes originários desse lugar, o povo Tembé? Cada vez mais foram expulsos para dentro, para longe de seu espaço. Já tinham sido expulsos do município de São Miguel do Guamá/PA, a 20km de Irituia/PA. Agora, foram expulsos de Irituia/PA. E o que deixam de marcas da sua história? Da sua vida em nossa memória? Da sua geração em nossa geração? Muitos saberes culturais. Eu mesma sou registro disso, nasci nas mãos de parteira, no 7º dia recebi o guizo contra o quebranto, o cerol de abelha na ponta do cabelo para afastar mau olhado, na menarca fui levada à benzedeira para ser curada da mãe do corpo (neste caso refere-se a uma tradição cultural). São muitas marcas, muitas crenças, enveredar por esses caminhos de figuras e memórias reverbera arte e também educação. E de modo algum posso me desligar destas. A educação se faz na relação com o outro, na apreensão que somos seres em conclusão (Freire, 1987); por conseguinte, o teatro possibilita saber de onde vim, para onde vou e quem sou (Boal, 1975) no entre lugares que a vida propicia enquanto artista numa ação dialogante arte-realidade, performer-cena-cena-enredo (Schechner, 2006). Para tanto, é necessário um *quefazer* que ressalte o cotidiano como alimento da cultura, que retroalimenta a realidade vivida no combate ao anticolonialismo (Geraldí, 2008).

E, é nesse prisma de abraçar a realidade vivida e cotidiana, eu performer-atriz, estudante-professora extensionista-pesquisadora, necessitei acolher as memórias do

meu pisar na pesquisa em artes cênicas e, para tal, pontuar o marco ao Coletivo Lavadeiras de Bastião, para o início deste percurso. Mas antes houve um percurso iniciado lá em Irituia/PA, no meu primeiro lugar de estradeira, vida de confeitadeira, não de doces, mas de arte, já nasci em um lar que eu só hoje entendo como espaço de arteiros, meu pai marceneiro fazia de móveis a caixão, mamãe bordava para seus filhos ainda no coração, o lavar roupa foi o modo de salvar as crias.

O certo é que minha primeira performance foi junto desses dois seres: papai e mamãe. Uma fantasia de odalisca de papel celofane vermelho, a sandália de tiras de tecido, os balangandãs com massa de macarrão de sopa e linha de costura, nas mãos um estandarte feito pela figura mais sisuda que conheci neste mundo, meu pai. Tudo isso para o bloco de carnaval que saímos pelas ruas da pequena vila de Irituia/PA. Ah! Que memória boa de lembrar, outro dia eu só lembrava do que fazia em meio aos lençóis estendidos da mamãe e de minhas tias. Mas agora, ao sentar-se para redigir estes escritos, vem o enredo do qual eu não posso me distanciar, lembrar é memória, como suscita Nora (1993).

Figura 26 - Odalisca: fantasia de carnaval



Fonte: Arquivo pessoal, 2023.

Nesse cenário geral o *quefazer* da figura de minha professora de educação artística foi importante para esta incursão, a sua intervenção na escola me possibilitou valorizar os personagens das rodas de conversa e o medo que outrora me tocava, me aterrorizava foi tomando uma outra panada, sim! Pois eu queria me vestir, me sentir ter o poder de Ser, simplesmente Ser, ou melhor *querer ser* a feiticeira, para as bandas de cá a “Matinta Pereira”. O *querer ser* está intimamente relacionado ao processo de libertação diante da realidade vivida e isso só é possível quando há uma memória relacionada com o sentimento de pertencimento e identidade. O fato é que a educação propicia a liberdade, bem como a autonomia no processo de construção do registro histórico de cada sujeito (Freire, 2001).

Dos lençóis estendidos no quintal da Conceição, minha mãe, foi possível vivenciar um dos espaços de comunidade afetiva em contato com o teatro e traduzir o que diz Loureiro (2002), o lar é o lugar de memórias e também de afetividade onde emerge amorosidade num contexto cultural que favorece a criatividade, e nessa dialogicidade, fomenta uma educação com princípios críticos reflexivos. E constitui e enfatiza a corpa para o processo crítico, nesse sentido, a uma ação que desencadeia uma arte com um novo olhar sobre a vida (Brecht, 1978).

Desse modo, a panada do quintal me leva para uma troca simbólica que possibilitou uma corpa transgressora que dialogava para além daquela realidade vivida, e isso, por vezes, influenciou o regar das minhas raízes nesse corrimão, a escola, na pessoa de minha professora; me oportunizaram atuar no contraponto da ideologização e normatização de comportamento numa racionalidade técnica da corpa para a corpa, sobre a corpa, com a corpa, que me embrenhou pelo querer ser de minha cultura, de minha gente. A performance me oportuniza o encontro com todo esse povo assim nessa variante de tempo, do quintal da minha mãe até o processo criativo para o Coletivo Lavadeiras de Bastião, pelas periferias do Distrito de Icoaraci/Belém-PA. Esse caminhar registra a minha libertação de fazer arte no mundo, com o mundo, para o mundo, sempre retroalimentada como cotidiano.

Assim tudo que foi apreendido sobre o teatro foi na vanguarda, no entreaberto dos grupos ditos e não ditos de vândalos, nos movimentos sociais, na mística do Movimento Sem Terra (MST) e, principalmente, na construção da cena com outras mulheres que juntas encontrei numa nova humanidade, e nisso a minha corpa vibra, se relaciona, expressa, dilata, movimenta (Brunhs, 1989). Numa perspectiva de transgredir a prática pedagógica, no processo de formação nesse novo caminhar pela

terra e sonhar por humanização cuja concretização é sempre processo, devir, passa pela ruptura das amarras sociais, concretas, de ordem econômica, política, social e ecológica (Freire, 1982).

Nesse pressuposto, o curso de Educação Física foi meu caminhar na universidade. Com ele aprendi várias questões, uma delas foi a inquietação com a realidade educacional que vivi. No decorrer do curso as viagens pelo interior do estado, compondo projetos de formação, nutriram o desejo de atuar como professora no campo da extensão universitária, o que passou a ser meu foco de trabalho.

E nesse foco linguagens artísticas foram desde aquele período o fio condutor do meu *quefazer* professora de Educação Física. Logo no período de monitora da disciplina Recreação e Lazer, fui atuar junto aos jovens em situação de vulnerabilidade social no Projeto PROINCEELMO, no município de Moju/PA. Juntos criamos o Grupo de Teatro TEARTE, com a proposta de levar o teatro da realidade vivida para os bairros periféricos em Moju/PA. Daí, nessa temática de lazer e ação comunitária, construí minha Especialização em Lazer na Faculdade de Educação Física, Terapia e Fisioterapia, em Minas Gerais, onde já tecia uma relação de estudos com o teatro e as periferias. Para esse primeiro tecer dialoguei com Teatro do Oprimido e Protagonismo Juvenil Teatro do Oprimido (Boal, 1975) e o protagonismo juvenil (Freire, 1987), categorias de estudos que se entrelaçam com a temática de lazer e ação comunitária no município de Moju/PA, subsidiada por Marcellino (1983, 1996), Mascarenhas (2006), Werneck (2001). E desde lá, meus estudos debruçam-se não somente nas linguagens artísticas, mas principalmente nas políticas públicas.

Esses estudos teceram a minha rede de atuação como professora de Educação Física na rede municipal de ensino, com a criação do Grupo Paroara⁵¹.

Sendo assim, com o princípio de ativismo cultural e protagonismo juvenil na minha estrada foi emergido junto com pessoas que também acreditam nas linguagens artísticas como código que descreve a realidade vivida para além da escrita. E assim meu mestrado foi norteado com a temática Teatro e Educação que me possibilitou dialogar com Baron (2004), Brecht (1978), Boal (1975; 1996), Freire (1982; 1987; 2001) e Ligiéro (2011), que me fez apreender que a corpa é cena em cena, para além do entretenimento, atua na extensão, corpa-comunicação, corpa-cena, corpa-

⁵¹ Grupo de Dança Folclórica Paraense organizado por adolescentes na Escola Municipal Paulo Freire, no Bairro do Tenoné/Belém-PA, com o objetivo principal de possibilitar vivências em torno da música, percussão, dança e teatralização, na perspectiva do protagonismo juvenil, no ano de 2004.

memória, corpa-político. Ao apontar a corpa nestas categorias é compreendendo que o mesmo compõe uma totalidade e que este dilata para a expansão de corpa; se assim for, a corpa acaba por si só sendo referência de suas ações, segundo o que afirma Fabião (2010) a corpa forma corpa.

Desse modo, meu lócus de pesquisa no mestrado foi o Grupo de Teatro do Instituto Universidade Popular (UNIPOP), objeto da pesquisa produtores da cena do Grupo de Teatro UNIPPOP, com o objetivo principal de identificar os elementos de articulação entre teatro e educação que fomentasse a corpa como ato político. Aqui registro que estudar o Grupo de Teatro da UNIPPOP reforçou ainda mais o nó de cada teia estudada por mim sobre a temática das linguagens artísticas no meu *quefazer* professora de Educação Física para cada conteúdo da Educação Física ministrado por mim na escola, o diálogo com as linguagens artísticas. E assim foi articulado também a atuação na periferia da cidade num continuum atuar, tanto como artista, bem como ativista cultural na/da periferia, numa ação vigilante, como pontua Rivera (2010) sobre o processo de colonização que se dá permanente, numa face invisível, devastadora, domesticadora, a fim de sublinhar os reais sentimentos referentes a uma causa.

Ao dissertar o meu memorial e o meu trajeto sujeito-objeto me remeto aos espaços de atuação por onde trilhei, pois cada um destes deixou suas marcas para o meu presente. Diante dessa constatação, vejo a necessidade de registrá-los aqui. A carreira do querer ser professora é mediada por vivências e essas fecundam o olho d'água que jorra nascente e adiante deságua como rio.

E nesse rio que registro aqui, politicamente, como a pesquisa, o meu percurso inicial como professora deu-se na Universidade Vale do Acaraú, com a qual tive a oportunidade de intervir junto à formação de professores do Curso de Pedagogia desde os municípios de Eldorado dos Carajás/PA a São Félix do Xingu/PA, na malha rodoviária da Transamazônica, que me propiciou atuar com os estudos partilhados no mestrado sobre cultura e educação, em arte e educação corpa-político no princípio básico do apreender-aprendendo em diálogo continuum com o outro.

Nesse caminhar pela Transamazônica, eu era arteira, também vivia com arteiros numa ação dialogante com a educação do campo. Daí a via se fortalecia como aluna do mestrado, pesquisadora e professora; e nesses papéis dar as mãos com categorias da educação do campo foi importante, pois meu sujeito foi fortalecido nas vivências do “Projeto Educa Amazônia”, do Grupo de Pesquisa GEPERUAZ, que me

fez saborear as linguagens artísticas na/com Amazônia do saber popular, onde as mulheres/homens do campo me ensinaram que a simplicidade do educar se faz na simbologia do sentir/dividir/colaborar/partilhar/participar, cada ação fortalece os princípios de distribuição de renda que subsidia a pauta da Reforma Agrária. Tudo isso numa linguagem artística, simbólica, política através da Mística do MST, que me trouxe a reflexão de que tudo estava imbricado, a minha ação como professora e o meu movimento como pesquisadora no Grupo de Teatro da UNIPOP.

Neste movimento, não poderia deixar de entrar em cena o histórico do Grupo de Teatro da UNIPOP, a sua relação com a intervenção política no período da ditadura em Belém do Pará, bem como a referência de resistência para a arte na década de 1980, na proposta de Teatro de Porão. E ainda a atuação daquele Grupo junto à periferia de Belém/PA e os espetáculos temáticos desenhados pelo cotidiano e a realidade vivida sobre tal, Rivera (2010) pontua que continuamente precisamos estar vigilantes do nosso processo de colonização para atuarmos no anticolonialismo, pois sua face é invisível, devastadora e domesticadora, a fim de sublinhar os reais sentimentos referentes a uma causa.

Neste momento, ao escrever estas linhas e lembrar o Grupo de Teatro da UNIPOP, tenho-o como referência anticolonialista, onde também aprendi na vivência militante deste grupo. A minha corpa reagiu, distribuiu, sofreu e semeou reflexões sobre as questões de ser colonizada e lutar com este termo. Ao me aproximar da pesquisa de campo, eu tive garantias para viver uma corpa anticolonial e compreender as estruturas codificantes do mundo acadêmico de modo a me lançar na carreira de magistério superior, numa assertiva de abraçar as linguagens artísticas como saber e a corpa como conhecimento.

Portanto, o seu conhecimento era inspirado num formato diferenciado. Confesso que mais aprendi do que ensinei, desde o acolhimento com as místicas das lideranças que nos acolhiam ao modo de organização da comunidade em torno do projeto e suas metas estabelecidas. Ali o homem do campo nos dizia que o lugar sagrado para ação, transformação e resistência dispostos para a revolução é o campo.

Ser professora extensionista foi meu trilhar na universidade até meu lugar de fala: periferia. Escutar, ouvir, observar, dialogar, compartilhar, reverberar, apreender, sinergia para comunicar. Neste contexto, às Políticas Públicas foram o primeiro passo

para me embrenhar mata adentro da realidade social. Como diz Taffarel (2021)⁵², não é possível atuar numa universidade pública e não se comprometer com a transformação da realidade histórica social. É preciso ir mais além, entender onde está alocada para dialogar com seus sujeitos, preconceitos, rótulos e tabus e nestes, 'entre' uma palavra e outra, compreender que comportamento se dá. Qual a relação com a sujeita? Sujeita-corpa? Sujeita-memória? Sujeita-pertencimento? Memória? performances?

À medida que os encontros foram se estruturando, organizei a proposta de rodas de conversas para a escrita em prática. A corpa sempre foi o eixo norteador de todo o processo criativo. No Coletivo de sete mulheres criamos o Grupo INcorpoRe, que reverberou nos Seminários de Políticas Públicas de Esporte e Lazer, sempre com a temática do corpo, capitalismo e Educação Física e o projeto de extensão "A Arte em extensão em formação pela performance"⁵³, com o objetivo de atuar com a extensão universitária nas periferias de Icoaraci, com a temática da corpa, performance e políticas públicas.

É relevante registrar aqui que as ações supracitadas foram subsidiadas pelos estudos acadêmicos do grupo de pesquisa "RessignificaR"⁵⁴, do Curso de Educação Física da UEPA, que me deu subsídios teóricos para a apreensão da corpa na filosofia, sociologia e sobretudo a sociedade de espetáculos tão articulada por Debord (1967), que traz as questões de revolucionar o capitalismo com ações concretas, com análise de figuras da realidade vivida, o que postulou entender a sociedade num modo capitalista, e dentre tais a Corpa como produtor de mensagem a partir da mídia. Friso também que, em conjunto a este, o conceito de indústria cultural criada por Adorno e Horkheimer (2002) ebuliram, para entender como a dimensão visual da comunicação instrumentaliza o exercício de poder e de dominação social com a produção de figuras.

Em paralelo a todas essas ações, a minha formação como sujeita-performer ocorre pelas vias que me era possível viver e o meu trilhar no percurso sócio-crítico-

⁵² Live no canal de YouTube "LEPEL PARÁ", Pedagogia Histórico-Crítica e Cultura Corporal: desafios para os tempos atuais - lançamento do grupo de pesquisa LEPEL-UEPA, 12 de março de 2021.

⁵³ Projeto de extensão aprovado pelo Departamento de Ginástica e Arte Corporal do Curso de Educação Física da Universidade Estadual do Pará (UEPA), no ano de 2018, para atuar na Escola de Ensino Fundamental e Médio Feliz Lusitânia, em Icoaraci/PA.

⁵⁴ Grupo de pesquisa autônomo desde 2011, cadastrado no diretório 5.0 do CNPq inicialmente organizado dentro do mestrado em Educação da UEPA, na linha de formação de professores e práticas pedagógicas. O grupo funciona em quatro núcleos: Belém/PA, Conceição do Araguaia/PA, Altamira/PA e Bragança/PA. Faz orientação na iniciação científica, formação inicial e continuada (CCSE/UEPA, 2023).

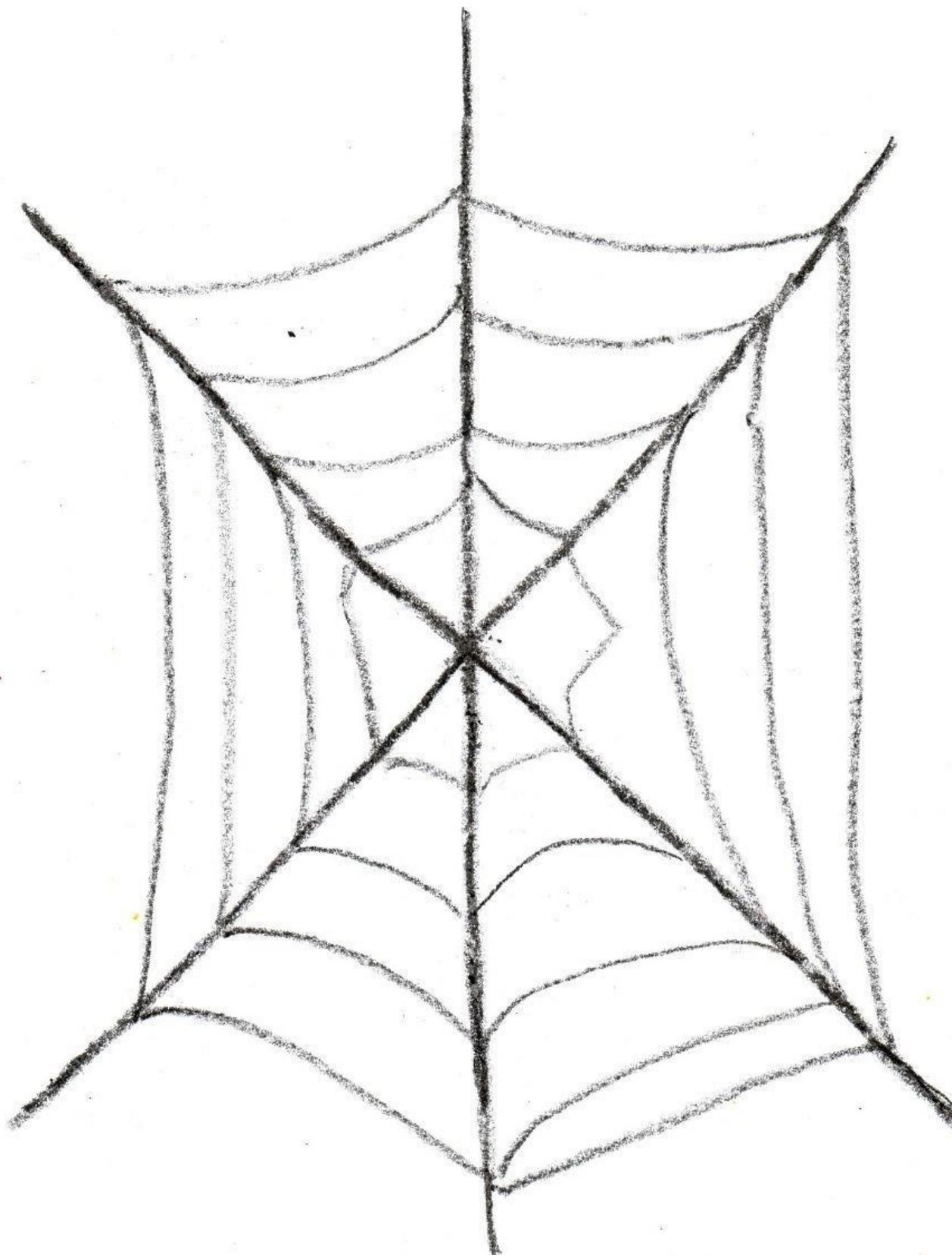
cultural enveredou junto com o *Coletivo Mulheres Lavadeiras de Bastião* performance, pelas ruas da periferia do Distrito de Icoaraci/PA. Devido a minha relação acadêmica com a temática da performance, vinculei-me ao grupo de pesquisa Perau⁵⁵, que me possibilitou enveredar pela memória e com isso desbravar junto com o INcorpoRe performances que registrem a memória coletiva do ser amazônida pelo viés da arte, em que a corpa é a protagonista de comunic(ação) numa construção de ativismo sociocultural.

Para a ação artista, o Coletivo Lavadeiras de Bastião foi o meu ponto de partida. O comum entre essas mulheres foi a relação das lavadeiras com suas famílias, fosse diretamente na relação mãe e filha ou em outra relação familiar, e também destas com o imaginário de lavadeiras. Dentre um grupo de sete mulheres, três têm uma relação direta com Irituia/PA. Há uma relação ancestral com o povo de lá, Irituia, minha cidade natal. Ao falar de Irituia/PA, a figura é o rio, roupas estendidas na sua beira, sol reluzente nos lençóis brancos, o cheiro de oriza exalando longe em meio ao suor da molecada e sua gritaria no rio, e gritos ao longe da mamãe dizendo: “cuidado para não se afogar!”

Olhar para essas figuras memórias me toca com o saber cultural emergido na realidade vivida de outrora, com signos culturais desse período que me remetem a apreender as estruturas de sentimentos que alimentaram a subjetividade de ser lavadeira, que destinou alimento às nossas mesas e que gerou uma forma de comunicar a vida numa outra linguagem, como sugere Williams (2011). Na comunicação, num tempo e espaço diferente deste tempo agora, isto sinaliza que a memória é mais que um fenômeno social, como afirma Polack (1992). É uma apreensão sobre um modo de vida de um povo, de uma comunidade onde os sujeitos tecem, (re)tecem e são tecidos segundo as relações que os propiciaram a partir daquele meio de memória.

⁵⁵ Grupo de pesquisa Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia. Áreas predominantes: Linguística, Letras e Artes; Artes da Universidade Federal do Pará (UFPA), que articulam o tripé ensino, pesquisa e extensão. Atua com duas linhas de pesquisa: História e Historiografia das artes cênicas na Amazônia, Memórias e performatividade Educação em Artes. Sempre dialoga com o campo das artes de forma ampla, privilegiando a região amazônica como lugar onde se faz e produz a pesquisa (DGP/CNPQ, 2023).

Figura 27 - Teia de memórias.



Fonte: Arquivo pessoal, 2023.

Nesse sentido, o Coletivo Lavadeiras de Bastião deu a possibilidade de compartilhar memória, afeto e troca simbólica. Essas mulheres, munidas com as mais variadas peças de roupa, com uma bagagem de memórias, em performance, percorriam trajetos quilométricos soturnos onde somente ficam as pessoas em situação de rua, alcoólatras, prostitutas; percorriam e levavam arte para essas pessoas supracitadas, ao mesmo tempo que cumprimentavam os espaços públicos deteriorados⁵⁶, como forma de denúncia, num ato performático, numa ação frente à especulação imobiliária que assola os casarões da antiga Icoaraci. Para tanto, as memórias nos movem para nos conhecer, entender nossa história e, numa constante, entender o entorno com o coletivo (Halbwachs, 2013).

E nas entrelinhas do meu trajeto sujeito-objeto de Vera lá de Irituia/PA, fui me constituindo em Sol, como todos me identificam desde o período da graduação, e como matrimônio legalizado o meu nome artístico foi desenhado como Sol de Sousa. Como Sol de Sousa atuei por vários campos de militância social e ativismo cultural, mas sobretudo no diálogo com os jovens graduandos do Curso de Licenciatura em Educação Física da UEPA, com o Grupo de Terceira Idade em minha rua, no bairro Tenoné/Belém-PA, na militância dos sindicatos de educação, bem como performer atriz.

Mas, junto à família, eu sempre fui Sol, somente sendo revelado meu nome de batismo numa conversa ingênua e informal com Isaac, meu primeiro neto, compartilho aqui a cena com vocês: ali estava meu companheiro, meu neto e eu, quando ele, meu neto, em posse de meu RG perguntou quem era Vera Solange. Eu de imediato respondi: - Sou eu! Isso, para Isaac, meu neto, foi uma descoberta em explosão. Pois até então a sua memória registrava sua avó com o nome Sol. Dali em diante ele teve que conviver com duas pessoas: uma Sol, que era sua avó, e uma Vera Solange, que ele não reconhecera até então.

Eu também confesso que até ali não me dava conta de tamanha posse que o nome pode ter nesses tempos de contemporaneidade, e para apreender sobre tal situação bebi nas fontes de Bourdieu (2008), quando ressalta que todos nós somos patrimônio cultural e, por conseguinte, a nossa relação é permeada de troca simbólica. Ainda sobre o assunto, o mesmo autor pauta que o poder do símbolo nos refrata e/ou

⁵⁶ Chalé Tavares Cardoso, que abriga a Biblioteca Pública Municipal Avertano Rocha, casa do poeta Antônio Tavernard e Chalé Fernão Carrilho.

retrata a partir do olhar que nós damos para nós mesmos e, como o outro, coloca o prisma de sua mais íntima lente sobre nós.

No trato com tais conhecimentos, o estudo da temática sobre o qual me debruço, a leitura dos autores que me são colocados sobre a mesa para dialogar, eu adotei no decorrer da escrita destas linhas o nome **Sol Di Maria**, por este me representar e me colocar no lugar de fala onde estou assentada: avó, mãe, performer-atriz, pesquisadora, militante ativista anticolonial, professora extensionista da UEPA. Na busca de registrar memórias que estejam diretamente relacionadas com o meu presente, assim como com o meu passado. Como diz Pierre Nora, “a memória emerge de um grupo que ela une (...), a memória se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na figura, no objeto” (Nora, 1993, p.9). Daí a relevância deste escrito memorial neste texto.

Ao enveredar pela memória das Lavadeiras, inicialmente me dedico a entender essa mulher do período da década de 1970, quando as demandas nacionais estavam envoltas num sistema de governo fundamentado pela Ditadura. O maior desafio era poder ter um dinheiro que possibilitasse a independência de seus companheiros. Ou seja, o que se destacou não foi uma militância aos padrões daquele período, mas a simplicidade delas num ritual de lavar roupa, cuidar de seus filhos, ao colher ervas para perfumaria de suas roupas, o defender do meio ambiente, numa constante simbiose de troca de energia, o conhecimento que garantisse a soberania do saber popular em tempo e espaço e que, de tão esplendoroso, necessita ser perpassado de geração a geração.

Ao remexer na rede de minhas memórias foi possível identificar que a lavagem de roupas tem três dimensões: o real, o imaginário e o simbólico. O real, neste caso específico das lavadeiras, está envolto em tudo que materializa o ritual, que vai desde a trouxa das roupas até o mergulhar destas no rio, batê-las na tábua de madeira a fim de extrair o sujo das roupas, num compasso de sons, ao mesmo tempo que faz toadas com os sons da natureza.

O imaginário envolve essas mulheres na íntima relação com as encantarias como “pedir licença” para a mãe d’água antes de entrar no rio, antes de mergulhar as roupas nas águas escuras do rio. E afastar qualquer possibilidade de “encosto” com os cantos que elas entoavam como se fossem laras, a ponto de delirar quem as escutasse.

O simbólico vem diretamente dialogar quando todo esse ritual é emergido da cultura dessas mulheres, com sua forma de vestir, com o jeito de espremer as roupas, arrumar a trouxa, levar as roupas na bacia, o toque no debulhar das ervas para perfumar as roupas que ali estão para enxugar no varal. E, mais que isso, como a roupa é cenário e também comunicação, não somente nas cores, nas formas, geometrias, no recorte com a natureza, registrando um diálogo com a realidade no sentido e significado da vida, compartilhando performance (Schechner, 2006)

Com o varal simbólico compartilhado na figura abaixo, retrata-se em cores e formas o que foi supracitado, uma performance estendida em meio ao clarão da mata, emergida com a energia simbólica de minhas ancestrais marcadas em mim, que tento compartilhar a fim de tocar o sensível, numa poética de dialogar com as falas presentes, segundo propõe Ranciere (2005), na busca de sentidos e significados.

Figura 28 - Varal Simbólico.



Fonte: Arquivo pessoal, 2019

Desse modo, identifico-me e encontro os sentidos e significados em estar “mexendo” em memórias. O sentido vem me assentar no local de território de onde sou originária, a cultura, seus ritmos, hábitos, regras de comportamentos, um tecer de vida em ser da sociedade diferente da qual estou habituada, já que hoje vivo essa transacionalidade urbano-campo-cidade e, diferente do que poderia ser, mais confortável. A vida lá daquela Irituia/PA em mim, no sensível que há em mim, na forma como cuido dos outros, na forma como minhas mãos geram energia numa massagem, isso reafirma ações possíveis de mulheres que têm a singularidade da Amazônia. O fato é que o sentido dado ao ritual das lavadeiras propaga em mim a criação de mulheres resistentes de um contexto amazônico, onde o fio condutor com a realidade é o lavar roupas e, como pauta Bourdieu (2008), há uma troca simbólica devido o sentimento de pertencimento entre o sujeito e o objeto, por conseguinte entre o performer e a realidade.

Sendo assim, a relação direta com a memória suscita lembranças referentes a minha experiência junto a este grupo social. Por isso, a comunidade afetiva é tão importante, tanto para viver a experiência como para compartilhar a memória (Halbwachs, 2013).

Portanto, o ritual das lavadeiras rememorado no tempo e espaço gera ritmo e partituras corporais que desencadeiam cenas inimagináveis para quem está na labuta, e ainda mais preciosas para quem aprecia. O sentido do Coletivo Lavadeiras de Bastião me remete à cena que vai desde o trajeto para o rio até a cenas do varal de roupas, que por sua vez traz também para além do banhar-se no rio o encanto de minha infância, ao me perder naqueles tecidos cheirosos de ouriza, na certeza de que estávamos na coxia do teatro. Toda essa bagagem cultural está comigo e me faz debruçar sobre os estudos de minha temática.

E sobre o significado, há uma complexidade em decodificar em letras, pois se trata de mulher(es); mesmo que venham do mesmo lugar, Irituia, há particularidades e singularidades que nos destacam com as nossas diversidades. Para este momento registramos o que me pulsa a pele: ser mulher amazônica, que tem uma arte de Ser e resulta numa comunicação de falas, memórias, reverbera em performance, propicia o entre, como já dissera Schechner (2003).

Ao analisar os pontos acima, é válido ressaltar que as memórias do Coletivo Lavadeiras de Bastião se unem em um único propósito, o de comunicar a arte através

da performance, onde a corpa tem uma potência de reverberação, neste caso particular, devagar com a escuta da memória uma da outra, sensibilizar-se, “boiar” (a corpa ficar flutuando na água) no rio em que a corpa é presente, passado e futuro, pois todas são parte de uma ancestralidade presente. E agora é chegada a hora de assumir o protagonismo da ancestralidade presente numa relação de performance e incorporação, onde o real, o imaginário e o simbólico estão nesse cortejo que só é possível quando juntas se fazem atuantes no desfiladeiro da cena.

Destaco tal experiência, pois essas mulheres do Coletivo Lavadeiras de Bastião atuam nos diversos campos sociais da cidade. desde professoras a técnicas em enfermagem, figurinista, mestre de carimbó, e todas têm uma ação ativista cultural que vem ao encontro da minha inquietação.

E nesse princípio de ativismo cultural, a minha temática debruça-se em sujeitos da realidade vivida na ação de romper a visão de racionalidade técnica constituída sobre corpa, mulher, cena, arte e principalmente sobre performance. Nesse compasso o desafio foi caminhar numa trilha que apreendesse a performance, a incorporação, a periferia, Icoaraci/PA, Amazônia a início com as fazedoras diárias de cena desse lugar, escutá-las, entender sua fala, compreender seus atravessamentos. Olhar a maré de sentimentos com sentidos e significados para dialogar com os autores.

É válido ressaltar que desenvolvi um estudo que se centralizou em sujeitas que denomino criadoras de cena. Pois juntas estudamos, elaboramos, fomos espectadoras, olhamos e observamos nós mesmas. A performance foi um debruçar desse construto. A escuta foi o mais singelo aprendizado. Portanto, este estudo decorreu de dois movimentos que estão imbricados: o primeiro referente à relação do Coletivo Lavadeiras de Bastião/ a criação do Grupo de Estudos em Performance INcorpoRe; o segundo é a minha corpalavadeira em reverberação em uma performance-solo.

Como eixos norteadores da pesquisa, três questões foram elaboradas, a fim de garantir que meu barco pudesse ver a croa do rio e velejar águas afora até encontrar este mar do lado de cá de Salvador/BA, onde estou fincada nos estudos do doutorado, e me possibilitam sempre ir e vir na apreensão de que não estou na busca de uma certeza, e sim em ondas que ora me fazem afogar e ao mesmo tempo pisar no fundo d'água, o que me mostra a necessidade de uma bússola. Nesse processo, os ponteiros da bússola revelaram a necessidade de analisar como o Coletivo Lavadeiras

de Bastião atua diretamente no processo criativo do Ser performer-pesquisadora-amazônida. Como este coletivo contribuiu para a criação de minha corpalavadeira. Quais códigos e signos demarcam a reverberação de minha corpalavadeira.

Desse modo, com outro ponteiro da bússola balizei os objetivos específicos que se configuram em: analisar como o Coletivo Lavadeiras de Bastião atua no Ser performer-pesquisadora-amazônida; identificar a relação entre o Coletivo Lavadeiras de Bastião e a criação de minha corpalavadeira; e analisar como os códigos e signos demarcam a reverberação de minha corpalavadeira.

Desse modo, a bússola encaminha o barco a navegar pelo rio ao encontro do vento de minha temática corpa, lavadeiras, performance e políticas públicas na periferia de Icoaraci/Belém-PA. Mas, com o mesmo sentimento da vela do barco que dependurada se enche no vazio de muita força e que me exige ficar dias sem tocar nesta escrita, que fica suspensa como uma camisa ensanguentada do filme “Abril Despedaçado” (2001), que consegue retratar todo o misto de sentimentos que me encharcavam naquele momento.

Figura 29 - Camisa ensanguentada do filme Abril Despedaçado.



Fonte: Print da tela do Filme “Abril despedaçado”, 2020.

A vida abriu em setembro de 2020 para covid-19, abriu para o ensino remoto, abriu para Krenak e Schwarcz (2020), abriu para a união da nossa turma de doutorandos no pequeno grupo de estudos chamado “Híbrid@s”, sempre em reunião de forma remota devido ao confinamento obrigatório. Abriu para a anarcometodologia, e com esta apreendi que é possível constituir princípios teóricos-metodológicos num processo já escrito, mas que tenham relação direta com a corpa, pois ela opera e desarma o quê insistentemente é dito, e é preciso atirar contra a ordem e entender a escrita por outro viés. Isso equivale à criação e recriação (Pinheiro, 2016).

Abriu para definir uma metodologia com princípios éticos, inovadores e pioneiros a destituir-se de medo, assumir a ignorância, compreender-se como sujeito aprendiz. O fato é que é preciso arriscar e o ponto de partida ao meu ponto de vista é o saber local. Segundo Geertz (1997), a questão do saber local solicita o ir e vir sobre determinada questão e o desvelar à representatividade de um determinado lugar para entender os sentidos e o significado que os códigos, signos e símbolos se propõem a explicar.

Os caminhos investigativos desta temática debruçam-se em três pontos fundamentais: sujeita, objeto e relação sujeita-objeto-mundo. A questão da sujeita está diretamente relacionada onde eu, performer-pesquisadora-amazônida, estou assentada. O objeto é relevante para apreender como este se faz presente na pesquisa, suscita partilhar o sensível, banhar-se de sentidos e significados para explicá-la, comunicá-la como propõe Geertz (2013). Sendo assim, o barco veleja com a bússola já citada e opera com pontos cardeais, em que a memória é o céu estrelado e o destino é o trato com a realidade social onde há a necessidade de um processo metodológico que traduza essa complexidade, na mesma proporção da floresta rasgada que configura a clareira, neste caso, a clareira social⁵⁷ para a qual denomino minha metodologia com inspiração iconográfica.

A clareira social como metodologia constituída para esta pesquisa se deu em três princípios significativos que foram constituídos ao longo do processo: o primeiro princípio se deu com a roda de conversa no Coletivo das Lavadeiras de Bastião, ainda naquele período o corpo-prosa, o corpo-alumia e o corpo-memória. Estes três itens metodológicos subsidiaram a constituição das performances no coletivo e a relação

⁵⁷ Local sem árvores na floresta; aberta, clara, clarão, mas cercado de brenhas ou matas.

destas com mundo, no mundo e para o mundo o que reverberou a ação política pedagógica de cada mulher no seu mundo de trabalho. No meu caso incidiu para a formação e ação junto ao Grupo de Estudos em Performance INcorpoRe. Aqui já iniciava os Estudos sobre o princípio de tempo espaço (que será discorrido mais adiante). E, junto com as mulheres fui me descobrindo performer e como esta me deixava imersa no processo de criação e (re)criação.

O segundo princípio de colaboratividade/cooperatividade foi apreender, compreender e aprender que este suscita da presença da corpa e esta deveria e poderia ser constituído no espaço acadêmico através do instrumento metodológico de roda de conversa como ação revolucionária e ter ainda naquele período corpo como comunicação e divulgação do corpo-prosa e corpo-alumia junto aos graduandos de Educação Física bem como na extensão universitária. Além disso nesse período foi possível debruçar-se na butuca e na entrevista tendo o corpo como eixo norteador das respostas de Iolanda Figueiredo e as figuras registradas do Grupo INcorpoRe (o que é possível constatar no item 2.3 deste escrito).

O terceiro princípio e mais significativo designa-se ao princípio de cidadania-florestania que tem propriedades metodológicas somadas e aqui já registradas, mas traz também em seu bojo uma riqueza metodológica amazônica que só foi possível constituir no exercício transbordante da corpavadeira que ao longo deste 4 (quatro) anos num íntimo diálogo da performer com os códigos da natureza (o mesmo está registrado no último tópico deste item).

Os princípios da clareira social inspiram-se em nossos parentes indígenas, que vêm compor o cotidiano da realidade vivida, em que a corpa é a presença norteadora das performances na relação sujeita-objeto-pesquisa, na periferia de Icoaraci. A roda de conversa é o meu primeiro caminho investigativo para a escrita de uma pesquisa da corpa, para a corpa, com a corpa na busca de garantir os princípios da clareira social.

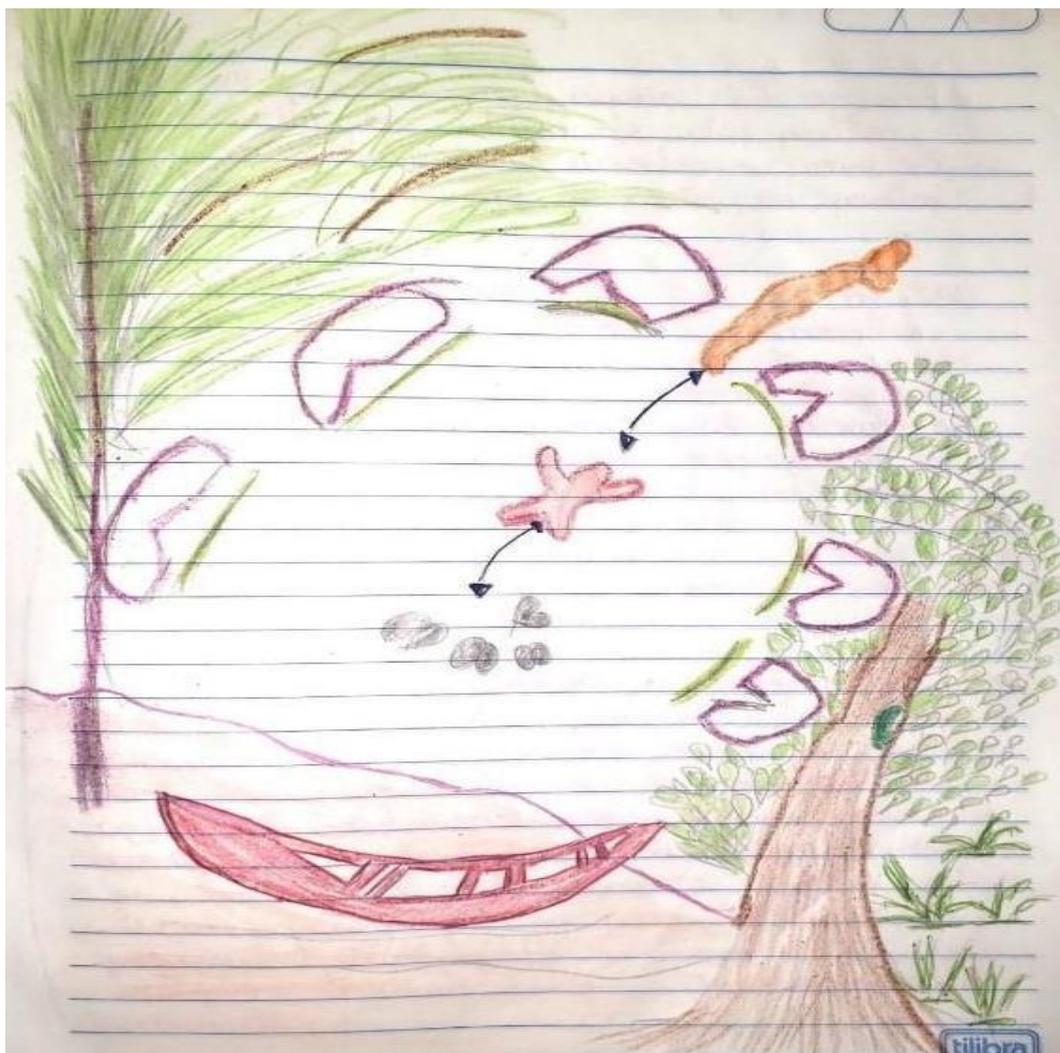
Desse modo, a roda de conversa dá espaço para a corpa-prosa⁵⁸ e a corpa-alumia⁵⁹ em ação. Não uma corpa direcionada, demarcada, construída por uma fala e/ou marcação. Aqui a prosa é organizada por uma corpa que tem uma relação com

⁵⁸ Inspirada em Fernandes (2018), o corpo-prosa é a espiralidade do corpo em movimentação no *tempo espaço* que reverbera em corpo-alumia (nesse período da escrita da tese ainda estava no processo de construção da corpa).

⁵⁹ O corpo-alumia, inspirado na autora supracitada é aquele que conseguisse ver, se olhar, dialogar com o outro e está em processo contínuo de ação na realidade vivida, retroalimentado pelo cotidiano.

a sua identidade, pertencimento e lugar. Além disso, é uma corpa política, pois nessa prosa de escrita performativa há denúncia (sem prejudicar), total sinergia no sentir, tocar, falar, olhar, saborear, no que sugere o desenho abaixo:

Figura 30 - Desenho de Conversa - corpa-prosa, corpa-alumia.



Fonte: Arquivo pessoal, 2022.

Contudo, dá um outro sentido para o prosear: possibilita embrenhar dentro do sentir das entranhas. Assim, a pesquisa, em sua metodologia, delinea-se a partir do entrelaçamento das sujeitas do Coletivo Lavadeiras de Bastião em sua gênese, a sua ação na formação do Grupo INcorpoRe e, para a corpalavadeira que pari, as performances na periferia de Icoaraci. De modo que isso tudo vá para a rua, sendo

este o meu lugar de intervenção para atuar na possibilidade de intervenção cultural permanente.

Sendo essa, a rua, o lugar do preenchido, do ocupado e até mesmo do invadido, a fim de partilhar o sensível e compor uma organização ativa, militante em protagonismo da espec-atriz, tendo a rua também como o lugar da arte. Sobre este assunto, Marcelo de Sousa Brito acentua o seguinte: "A rua é vista como organismo e o teatro não faz parte desse organismo. O teatro precisa ser organismo, invadir a rua, ocupar seu espaço na cidade" (Brito, 2016, p. 32). A corpa dialoga, cheio de códigos, signos, símbolos, sentidos e significados, que desmistificam o código da escrita como único saber do conhecimento para o desenhar de uma metodologia. Tudo se encaminha para o que propõe Fernandes (2012).

Os símbolos e as figuras nos possibilitam visualizar o movimento como um todo integrado e dinâmico. A(s) figura(s) mais adequada(s) a cada pesquisa, durante cada processo criativo, como parte da experimentação e não como um modelo a priori a ser seguido. Assim, figuras, gráficos, desenhos, mapas etc. criam um todo dinâmico com o elemento da pesquisa e seus vários aspectos, meios e elementos.

A inspiração iconográfica metodológica me deu possibilidades de dialogar com as sujeitas da pesquisa (neste caso Coletivo Lavadeiras de Bastião e Grupo de Estudos em Performance INcorpoRe) no que diz respeito aos seus costumes, as suas crenças, os seus códigos, signos, símbolos, sentidos e os seus significados. E sobretudo sobre como estes se olham enquanto sujeitas que estudam a corpa, vivenciam a corpa, trabalham com a corpa e acima de tudo analisam a corpa.

3.2.1 CLAREIRA SOCIAL: UMA METODOLOGIA TRANSBORDANTE COM INSPIRAÇÃO ICONOGRÁFICA PARA UMA ESCRITA PERFORMATIVA.

Ao enveredar por uma metodologia transbordante⁶⁰ me pede entender que todos somos um pequeno rio que dilata, expande, troca substâncias e mais uma vez deságua para nutrir vida; e ao plasmar a vida gera um rio, com emoções, sentimentos, pensamentos, comportamentos, códigos, signos, símbolos e significados. Isto nos suscita fluir e ser fluido, pois todos somos advindos de uma só mãe, Gaia. E se assim for, somos todos de uma única matriz, corpa em fluídos que expande e é expandido.

⁶⁰ O princípio debruça-se na escrita da figura, na decodificação dos símbolos e significados que estas elaboram na realidade vivida.

Nessa relação precisamos olhar a pesquisa numa dialogização entre sujeitas que estão sempre no processo de fluir. Desse modo, o cuidado com a outra se faz necessário para firmar diálogos, convivências, experiências e (re) existências. Tratar de uma pesquisa em Artes Cênicas suscita apreender que não é o método que vai trazer a resposta, mas sim o modo como é escrito desde o início do seu processo.

Ao entender que somos todos Gaia é compreensivo constatar que somos em nossa maioria líquido. Se assim for, expandir é uma de nossas ações, transbordar é uma possível reverberação. Desse modo, cabe entender que estamos todos no fluxo, estamos gerando dilatação, e comumente nossos passos transbordam e molham o sólido ainda que não o visualizemos. Nesse corrimento, a corpa é o caminho para transbordar e vincular uma metodologia que atenda a relação corpa-corpa, corpa-sujeita, corpa-objeto de igualdade com a natureza, e reverbere no possível rio. Sobre o assunto:

Sim, a vida se fazia em torno dos rios e do uso integrado das várzeas e das terras-firme, as duas unidades da paisagem que os camponeses ribeirinhos consagraram em diálogo com as matrizes de racionalidade dos povos originários. Na várzea, a casa e seu quintal, com a criação de pequenos animais e uma agricultura, na qual havia garantia de proteínas com a pesca. Na terra firme, a extração de frutos e remédios, além de madeira para fazer a casa, móveis. (Malheiro; Porto-Gonçalves E Michelotti. 2021, p. 221).

Transbordar é um dos nossos fluxos ao vir do olho d'água do ventre de minha mãe, eu já transbordei líquido e molhei os pés da parteira, a cada fralda molhada era líquido de minha urina, mas se observar pelo olhar de nossa composição corporal, o que derramamos é parte de nós que se esvai no mundo. Eu que vivo na terra das águas, tenho o conhecimento das marés e compreendo que cada sujeita se movimenta diferentemente conforme o reger da lua, e isso vem nutrir a pesquisa. Pois esta é escrita por uma corpa que também é fluxo fluido que flui. Sobre isso, Bolaños (2022) enfatiza:

A corpa é do fluxo que se autotransforma e se autodefine com cada experiência. Procura contrapontos, curiosa e selvagem, cheia de incertezas. Se abraça à mudança, e seus órgãos sentem como se fossem um: ouvido ama, o sexo chora, enxerga o mundo com a ponta dos cabelos, aprende a dar risada com a boca dos dedos. (Bolaños, 2022, p. 32)

Assim, a pesquisa se transforma e vai se esparramando pelo chão, já que a corpa é fluxo, e o fluxo é água, água alimenta os rios, os rios têm marés, as marés vão banhando as bordas, molhando dia após dia as raízes, deixando as incertezas da árvore fincada e desdobra o poder do vento nessa relação de fluxo de banho de marés, até abrir o clarão, o que dá possibilidades para as sujeitas reunirem-se em

clareira social e em coletivo banharem-se nesse fluxo de maré, organizando-se em grupos, reverberando códigos, signos, símbolos, sentidos e significados, na expectativa de transbordar comunicação e registrar vida. O transbordar do fluxo inicial agora garante registro de um grupo social e este reverencia a mãe Gaia através de seus rituais, de seus encontros e a realidade vivida de seu cotidiano.

Uma metodologia transbordante suscita de mim, pesquisadora, a compreensão de que o processo de criação é constituído na apreensão da dilatação do fluxo; o fluxo é apreender que todas as sujeitas envolvidas estão numa corpa só. A vida não somente no nosso respirar, mas em cada célula da nossa corpa, está imersa em líquidos alimentados por sangue, hormônios, linfas, nós somos o próprio fluxo. Ao respirar, cada uma de nós absorve uma quantidade de oxigênio e expande uma quantidade de carbono; isso nos faz dilatar e compartilhar do mesmo espaço-tempo. No processo da pesquisa esse dilatar incide em força, essa força incide em um movimento do planeta terra, isso tudo é cíclico e gera o desenhar das marés. Eu poderia aqui falar de outros movimentos, e como este movimento influencia as ondas dos rios que acentuam a derrubada de árvores, em um momento nobre da natureza e garante vida, seja para o mangue, seja para os peixes, seja para as comunidades ribeirinhas, para o rio. E todo esse movimento celebra o movimento de vida, do homem, que é nutrido pelo rio de motivações psicológicas, e o movimento do rio, que incide rumos e tendências na sociedade, gerando características de uma clareira social.

Daí proponho uma pesquisa no processo de criação em que minha corpa flui no ambiente, o ambiente flui meu meio, há uma fusão, eu me encontro com o ecossistema e me afasto do modelo eurocêntrico, fragmentado, antropocêntrico, patriarcal, branco e de racionalismo técnico.

A pesquisa, nessa perspectiva, solicita uma corpa na relação com o mundo, com a sujeita, com o objeto, traz uma magnitude de escrita num apreender diferenciado, haja vista que estamos colonizadas costumeiramente para as ações de pesquisa que enquadram tanto método, quanto os princípios e, nesse enveredar, postula o que historicamente é pautado em pesquisa numa ação de engessamento não somente do objeto, mas sobretudo da pesquisadora.

As pesquisas em Arte gradativamente atuam no sentido de descolonizar essa ação e propor uma atuação diferenciada tanto da pesquisadora, quanto da sujeita, a fim de que a performance seja também o lugar de ação político-social nos espaços

acadêmicos. Entretanto, tal ação exige uma reflexão anticolonial para pensar metodologias em que a pesquisadora seja livre para desconstruir as estruturas dos códigos acadêmicos instituídos por uma sociedade que necessita do controle social das pesquisas. De modo que cada sujeita debruçada no seu contexto, abraçada ao seu objeto, aprenda a fazer, como sugere Hissa (2013). Nessa condição eu, pesquisadora, aproprio-me da corpa-sujeita-objeto, num contexto de criar a minha própria metodologia, num constante construir e desconstruir, em diálogo com Pinheiro (2016, p. 11).

O pensamento artístico é um campo diferenciado e não privilegiado, em suas formas de apreensão, produção e criação do conhecimento do mundo. Todos são. Propõe alterações estruturais nas formas de expressão desse mesmo conhecimento para o mundo – vide todos os processos de criação nas diversas linguagens artísticas – no desenho, na fotografia, na gravura, na gravura digital, nos grafites, nas instalações e performances (...) o que se diz da arte se diz da pesquisa em arte (Pinheiro, 2016, p. 11).

Para a clareira social a princípio fiz estudos junto à disciplina “Laboratório de Performance”, sob a orientação da professora Ciane Fernandes⁶¹, onde pude desconstruir a corpa engessada, que até então era velada pela posição social de ser professora no magistério superior. Junto a este fiz um levantamento bibliográfico, seleção, leitura, sistematização de obras e de textos mais relevantes alinhados à minha temática. Segundo Fernandes (2012), os critérios acima citados também são definidos com os elementos eixos da pesquisa, o que solicita a mim, pesquisadora, a relação direta do ir e vir com o meu objeto, no sentido do aprender a apreender no fazer sem pre-ocup(ação) com os caminhos que esta reverb(era). Pois a **corpa** escreve o percurso (grifos da autora).

Desse modo, na clareira social⁶², da mesma forma como a clareira à beira da várzea é nutrida pela maré do rio que expande água por toda a sua margem, sua árvore, inundando os espaços e desconstruindo caminhos antes explorados, também

⁶¹Professora titular da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia e uma das fundadoras do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas desta universidade; pesquisadora Produtividade em Pesquisa pelo CNPq PQ-2. Desde seu ingresso na UFBA, em 1997, vem ensinando e desenvolvendo projetos de pesquisa sobre: educação somática, análise do movimento, formação corporal do ator, dança-teatro, interartes, performance e interculturalidade, como por exemplo a associação do Sistema Laban/Bartenieff à dança clássica indiana de estilo Bharatanatyam.

⁶² Metodologia inspirada na clareira indígena aberta na floresta por estes que se constituem com rodas de conversas, corpo-prosas, corpo-alumia, corpo-memória, fundamentada por Jung (2008), Pinheiro (2016), Rivera (2010), Fernandes (2012), Bezerra (2020), Brito (2013)

é nutrida pelas sujeitas que a compõem, com suas memórias, histórias de vidas, vivências do cotidiano e a relação consigo mesma, numa compreensão de esvaziamento do Eu para abraçar pelo coletivo. Sobre esse assunto Holanda (2022, p.63) aponta o seguinte:

Neste processo de criação, por ser guiada pela soma, assumo a integração e diluição do meu corpo no meio, uma fusão corpo-ambiente, no qual o ser humano é encarado como ecossistema, afastando-se do modelo antropocêntrico de saber-ação, que posiciona o homem (preferencialmente masculino, branco e europeu) como centralidade do universo (a centralidade é o coletivo/colaborativo). (Holanda, 2022, p.63).

Para tal, busco a roda de conversa como estratégia para me apropriar das histórias de lavadeiras junto ao Coletivo Lavadeiras de Bastião, compartilhar memória e vida, ser fluído e fluir nesse rio da pesquisa que gradativamente me envolve no processo de sinergia com a minha ancestralidade, minhas irmãs, minhas parceiras de cena e a mim mesma. E nessa coletividade diálogo sobre Ser performer, mulher e atuar na rua, desenhando um rio cheio de marés, que são as próprias falas das mulheres que me incentivam a seguir, ir, fluir.

Figura 31- Lumiar roda de conversa.



Fonte: arquivo pessoal, 2018.

Ainda nessa mesma proposição de roda de conversa estabelecemos um diálogo com o Grupo INcorpoRe, um sentido de recolher sementes que ficam à beira do rio e entender se estas estão se relacionando com o solo, com a água, com o ar, com o fogo de suas vidas, de modo a reverberar partituras corporais numa relação espiralar que se entrelaçam numa ação artística-dialógica.

Num primeiro momento, estas sujeitas dialogam entre si e, nesse pressuposto, compõem a figura da superfície do rio, e nesse trajeto os pingos d'água decodificam esse espiralar para além da água na corpa emergido numa realidade vivida, retroalimentado pelo cotidiano com a escrita do tempo presente anticolonialista, como sugere Rivera (2010).

No tempo presente, cotidiano, as rodas de conversa são resistência nas periferias para falar e tratar da vida. Outrossim, levar a roda de conversa para dentro da Universidade com o Grupo INcorpoRe é debater sobre tempo, um tempo que não está dentro do academicismo e sim no simbolismo que é envolvido com memória, emoção e tempo, que dependem de cada sujeita, não é determinado pela homogeneização do tempo cronológico do sistema capitalista. É como a camisa do filme “Abril despedaçado” (2001), na figura 30, que é esticada no varal para dar o tempo, o tempo do luto para cada pessoa da família que perdeu o seu ente querido. Nessa *poiesis* o meu tempo aqui-agora é para falar dessa vida contínua que abraça essa corpa incorporada, na sua presença, na sua ausência, sua reticência, na sua desfigur(ação) e na sua (re)configur(ação).

Portanto, nesse construto, para o Coletivo Lavadeiras de Bastião, a corpa é sublinhada com códigos, signos, símbolos, sentidos e significados, conforme afirma Greiner (2011). Sobre o assunto, este autor também ressalta que os significados não são o que definem a corpa, ao contrário, a corpa que define o significado, ou seja, a corpa por si só significa. Num modo operante de (des)organiz(ação) da homogeneiz(ação).

A clareira social, nessa perspectiva que abordo aqui é fluir no ar, encontrar-se com a água, boiar e refletir sobre a última prosa, a exemplo do que fala Iolanda Figueiredo⁶³, uma das integrantes do INcorpoRe: “(...) é como se a gente pudesse transferir o nosso sentimento através de gestos... de movimentos. Aí, a gente tinha

⁶³ Professora de Educação Física que atua em escola ribeirinha da rede municipal de Belém, aluna de especialização em Corporeidade, Arte-educadora, militante do movimento dos sem-teto em Belém do Pará.

que passar o que a gente estava sentindo para os movimentos”. Iolanda nos solicita um estudo epistemológico, onde a corpa é a perspectiva diferenciada dessa postura intelectual. Analisar o mundo por este campo é interpretar a realidade e os fatos da vida cotidiana com um significado especial, em que a pesquisadora é embrenhada dentro de suas entranhas porque isso é compartilhado no coletivo. Além disso, a corpa da Iolanda agora é nossa, num aspecto mais compreensivo que explicativo, num sentido colaborativo como propõe Holanda (2022). Desse modo, a clareira social é para agradecer a colheita e juntos pintarem a corpa na lua cheia, como nossos parentes originários, agradecendo pelo fato de ter alimento por um longo período de vida. Assim como nas periferias, a roda de conversa é presente para falar do dia-a-dia, das tristezas, das alegrias do cotidiano. Na minha coleta de dados Iolanda comunica a corpa e explica que a escrita cerra os movimentos e tende a extinguir códigos, signos, símbolos, sentidos e significados que nos pedem um registro e não estão ditos logo no primeiro olhar. Como diz Greiner (2011), a corpa não acompanha a dúvida, ela é a dúvida.

Além disso, Britto e Jacques (2009) apontam que a arte no espaço público pede um compreender que este tem uma ação política e a roda de conversa propicia isso, uma corpa-prosa que se configura em corpa-alumia à medida em que apreendemos que este alumiar⁶⁴ vem desvelar a presença dos sujeitos no cotidiano, na realidade vivida que articula a arte e o urbano. Corpa-memória é um termo apropriado por mim para descrever o depoimento oral dos sujeitos envolvidos na pesquisa, haja vista que registrei que a corpa o tempo inteiro escrevia ao mesmo tempo que narrava suas memórias e/ou as respostas nas entrevistas. E tais figuras incidem, antes de tudo, para o sentimento. Sobre esta perspectiva, os mesmos autores apontam que:

(...) a proposta de articular diferentes campos para engendrar reflexões críticas acerca de casos e situações de uma dada realidade, é um exercício tão necessário quanto delicado (...) Partimos 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 da resistência do processo molar da espetacularização da cidade, da arte e do próprio corpo. (Brito; Jacques 2009)

Desse modo, a pesquisa é um rio com gotas espiralantes da realidade vivida das sujeitas da pesquisa, assim como é rio que o barco da pesquisadora veleja com

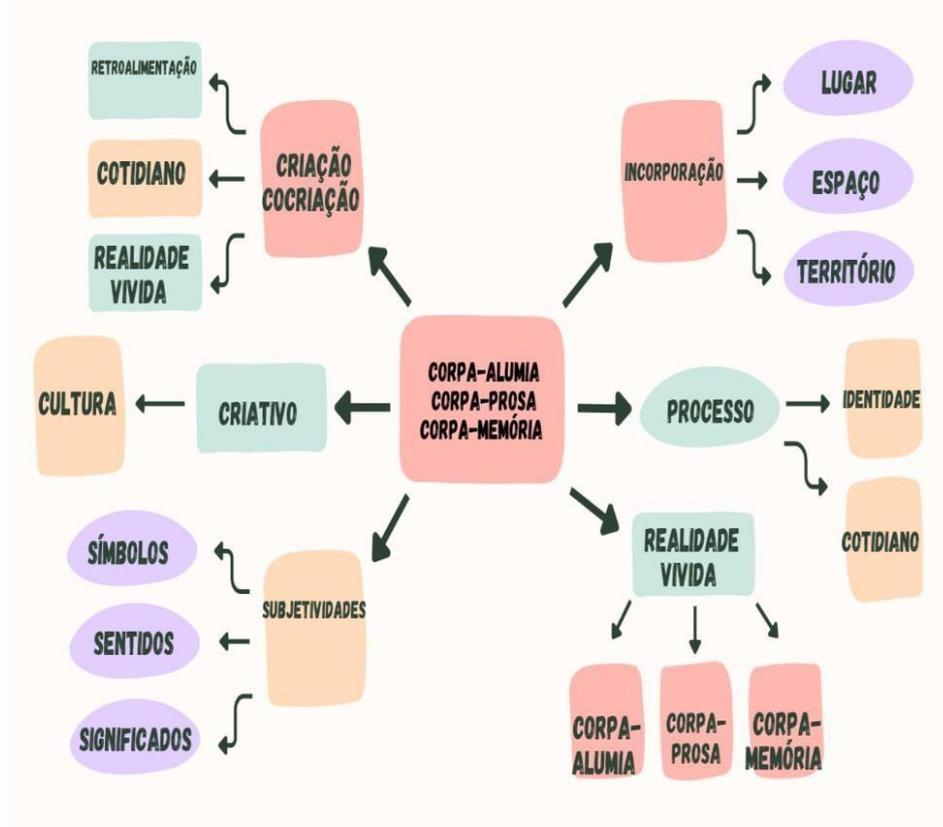
⁶⁴ significa iluminar algo ou lugar.

outras sujeitas, a configurar a cena performática destes no cenário que caracteriza a corpa como escrita.

Sendo assim a clareira social, uma metodologia transbordante com inspiração iconográfica me deu a possibilidade de emergir no contexto onde estão alocadas as sujeitas desta pesquisa, me acocar⁶⁵, escutar e por muitas vezes voltar aos vagalumes⁶⁶ de minha floresta para entender todo esse campo que se abre em minha frente.

Para essa frente iconográfica, sentei por várias noites a escutar a cigarra de Jung (2008) na proa do trapiche alumiado pelos vagalumes de minhas sujeitas de pesquisa e procurei dialogar com cada uma delas, seu cotidiano e o que está escrito na coleta de dados pela Prática como Pesquisa.

Figura 32 - Gráfico explicativo da coleta de dados em corpa-prosa, corpa-alumia, corpa-memória



Fonte: Arquivo pessoal, 2022.

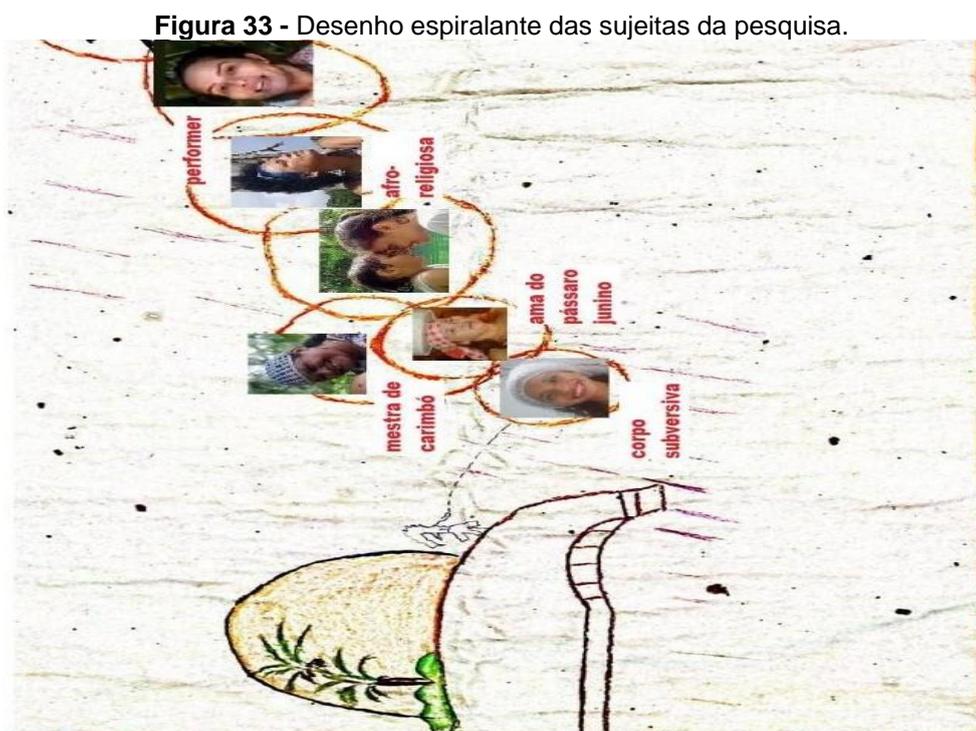
⁶⁵ É uma **postura de descanso**, e tem mais benefícios do que você imagina. Essa posição evoluiu em primatas, provavelmente, para possibilitar o manuseio de alimentos no chão. Com os pés formando uma base, as mãos ficavam completamente livres (Sobral, 2005).

⁶⁶ É como eu me refiro aos autores com quem dialogo para fundamentar a temática que problematizo para os escritos desta tese.

E sobre tal, Jung (2008) dialogava com a boca pequena comigo, afirmando que o sentimento sobrepõe o pensamento. Daí entender que a relação da percepção, da sensação e da intuição se manifestam anterior à realidade e estas organizam-se em símbolos, e o homem com a sua racionalidade necessita dar significados. O autor reafirma:

(...) a consciência que da vida tem uma significação mais ampla que eleva o homem além dos simples mecanismos de ganhar e gastar. Se isso lhe falta sente-se perdido e infeliz (...). Os símbolos apontam direções diferentes daquelas que percebemos com a nossa mente consciente; portanto, relacionam-se com coisas inconscientes ou apenas parcialmente conscientes (Jung, 2008. p. 113).

Ou seja, as sujeitas desta pesquisa juntas trouxeram um manancial de códigos, signos, símbolos em suas figuras, que repercutem o lugar onde estão emergidas, a cultura que as motiva, a relação com o mundo. E o principal e mais significativo, a sua relação de corpa com corpa. Numa (dis)associ(ação) de seu eu diluído no coletivo e vice-versa. Por esse cuidado com a pesquisa e com as sujeitas, debruçei-me a coletar os dados sobre como cada sujeita se apresenta segundo o seu olhar nesse mundo e no seu cotidiano, dando a cada uma o poder de fala para auto registrarem-se na pesquisa.



Fonte: Produção pessoal, 2022.

Figura 34 - Apresentação das sujeitas.



Fonte: Produção pessoal, 2022.

Desse modo, exercitei o princípio proposto por Fernandes (2012) sobre pesquisa, no que diz respeito a esta como autônoma, auto organizativa, criativa, que se faz única num registro sem a interferência da pesquisadora e/ou de outro sujeito. Eu procuro dialogar com uma metodologia que discorre a pesquisa numa dialética onde as sujeitas são as criadoras no/com o coletivo, numa ação para além do movimento horizontal e vertical, expandindo ao movimento espiralar. Esse princípio possibilitou-me dialogar numa perspectiva de apreender a prática, na sua plenitude, e vem ao encontro daquilo que Haseman propõe:

(...) a investigação performativa que sustenta, que pratica é a principal atividade de pesquisa – e não apenas a prática de performance - e ver os resultados materiais das práticas como representações, dão suma importância aos resultados da pesquisa em seus próprios direitos. (Haseman, 2015, p. 4)

Assim, a clareira social, além do transbordamento, da inspiração iconográfica, tem a estrutura da escrita performativa no *aqui* e no *agora*, e nas suas inter-relações

com os mundos vividos entre si encharcados de cultura, que têm uma linguagem própria, o que me faz somar a Prática como Pesquisa, como postura de análise de dados à clareira social. De forma a realizar a leitura da pesquisa que possibilita a todos serem tocados e sensibilizados pelo tema incorporado, em que a corpa tem o poder de ser metafórico e por si só falar sobre o que quer que seja, como acentua Fernandes (2018):

Em sua irreprodutibilidade, performance devolve o poder ao corpo, que deixa de ser referente metafórico, para ser em si mesmo a demonstração de sua natureza contrastante, imprevisível e múltipla. O corpo em performance – quer seja na arte da performance, Movimento Autêntico ou na dança-teatro – está simultaneamente reconstruindo sua história de dominação como referente e transformando-a em ato autônomo, criativo e irracional. (Fernandes, 2018, p.134).

No exercício da irreprodutibilidade tanto o Coletivo das Lavadeiras de Bastião quanto ao Grupo de Estudos INcorpoRe me possibilitou mergulhar no meu igarapé de corpalavadeira, por muitas vezes nele me afoguei... talvez por medo... vergonha...insegurança, mas é certo que quando descobri que sou lavadeira de fato! De Irituia, de mulheres que guerreiam ao seu modo a forma de viver e de sobreviver pela Amazônia e para Amazônia, compreendi que estou cada vez mais próxima do que sou, corpalavadeira! E nesse processo de constituição reverberei e fui reverberada pela criação e cocriação. Não há acertos. Sempre caminhos, trago comigo uma ribeirinha, que molha os pés na proa da minha canoa, que me leva sempre adiante e, quando o rio seca, é possível com outras lavadeiras a canoa carregar. Pois também já consegui encharcar e inundar outras corpas que conseguem acreditar que amazônidas são mundo nesse mundão.

E para o processo criativo nestes 4 (quatro) anos de doutorado em Artes Cênicas na UFBA me debrucei a criar uma metodologia que viesse a somar a estas que aqui estão supracitadas. A princípio o meu debruçar se deu a estudar a natureza nos seus códigos, signos, símbolos, sentidos e significados, no que diz respeito a tábua de marés, maré vazante, maré de lance, maré enchente. E horários da natureza que até então não apreendia.

Portanto, o horário da performance sempre foi desenhado a partir da natureza dessa relação da florestania com a cidadania, compreender o horário que o ribeirinho vinha para a feira em suas canoas, em que a maré enchia não somente de água, mas

também de gente, de produtos, de ancestralidade, conhecimentos. Assim então, eu ia para a feira na minha canoa e ali trocávamos saberes culturais.

No que se refere a ser lavadeira apreendi que sou corpalavadeira devido a minha relação com a água, com as marés, com a natureza, com a floresta e a minha relação fluida com o universo, o meu movimento também transborda outros rios e invade outros lugares. Eu transbordo assim com a maré, vaso e também encho. E nessa relação natureza, corpalavadeira sempre às vésperas da performance havia o Ritual do Portal da Corpalavadeira que consistia em separar os elementos cênicos segundo o contexto a ser abordado, na maioria das vezes os elementos cênicos estavam relacionados com a bacia de alumínio e/ou com o tecido vermelho (todos os dois relacionados com ambiguidade do sangue da trabalhadora e o sangue da mata, dos rios, da floresta amazônica). O Ritual da Lavadeira sempre estava envolvido todas as sujeitas que iriam participar da performance para já entrarem em sinergia com a proposição.

O figurino desde a primeira performance foi a veste de minha mãe, pela relação já descrita no início das linhas deste Estudo, com ela vivi todas as performances com exceção da Lavadeira de Abaeté em Salvador, ainda referente ao figurino o que era inserido a este era ou uma faixa denúncia, ou elementos cênicos que poderiam ser doados ao longo da performance, ou ainda elementos que podiam fazer intervenção cultural permanente (como no caso das cruces que foram fincadas ao lado do cruzeiro na orla de Icoaraci no ano de 2020, em denúncia as vítimas do COVID-19). As maracás e o pau de chuva sempre foram elementos que estiveram presentes no Ritual, pois com estes era dado início a performance.

Com relação a sonoplastia das performances para cada uma foi destacada uma trilha sonora amazônida que marcava as ouvintes do percurso. O critério de seleção das trilhas sonoras estava relacionado com atores culturais paraenses atuantes na defesa da Amazônia, bem como músicas dos povos originários da etnia Tembé por terem seu território invadido em Irituia.

No dia da performance sempre houve na maioria das vezes o movimento com um coletivo de sujeitos relacionados entre captação de imagens, apoio, casa de apoio. Na lagoa de Abaeté houve o apoio de uma fotógrafa. Em uma vez houve o apoio da própria comunidade fazendo a captação de imagens. Na beira do rio foi com o apoio de duas pessoas. Na última performance teve o apoio de uma fotógrafa, um figurinista,

um *cameraman* e um apoio. Na maioria das performances recebia posteriormente material das pessoas que assistiam para alimentar meu arquivo pessoal.

A corpalavadeira me possibilitou uma metodologia intrínseca com a natureza, minha corpa só consegue performar se anteriormente tiver esse cuidado de dialogar sobre a natureza e com a natureza de modo a não ser intrusa e não interferir bruscamente e causar danos as pessoas que por ali transitam.

Ainda sobre a performance no decorrer do trajeto da corpalavadeira, performar em espaços de grandes movimentações populacionais, como por exemplo: as feiras, no sentido de abrir “brechas” dentro da cidadania para a florestania, também ir próximo dos trapiches nessa mesma relação de dar espaço para a floresta brotar na cidade, seja pelos seus povos, seja pelos elementos cênicos da performance e principalmente pela ação dialogizante natureza-asfalto-humanidade-urbanidade.

Um dado importante para a performance da corpalavadeira é o bailado da lavagem que se dá de duas formas: 1) Ritmo e movimento que segundo os ensinamentos de minha mãe, cada peça de roupa tem uma forma de ser esfregada, e isso pedi que haja um ritmo e um movimento mais forte para diluir o sujo e isso registra um gesto corporal. 2) Dança frenética (nome intitulado por mim), movimento dado as roupas mais sujas batidas na tábua de lavar roupa. E para esta a corpa se movimenta por um todo a fim de imprimir força, ritmo e movimento, para diluir o sujo e também garantir a maciez da peça lavada.

3.2.2 PARIR PARA DIANTE: ANÁLISE SOB A LUZ DA PRÁTICA COMO PESQUISA

A Prática como Pesquisa incide em compreender que há uma outra forma de atuar na análise de dados e pede ao pesquisador mergulhar nesse rio dito pesquisa, de modo a apreender as marolas que fazem a corpa ir e vir num (en)canto e (des) (en)canto de seu lugar e mover-se no seu espaço, registrando caminhos em que os sujeitos se permitem vivenciar para garantir uma ação que nem sempre tem objetivo de produto artístico, mas sim a experimentação de códigos. Nesse bojo, o processo artístico é elaborado na vivência, no caso específico deste estudo, no coletivo que reflete para cooperativo/colaborativo. Num trilhar de uma análise que se dá no processo contínuo, como sugere Taylor (2013, p. 45).

Ao mudar o foco da cultura escrita, da cultura incorporada, do discursivo para o performático, precisamos mudar nossas metodologias. Em vez de focalizar os padrões de expressão cultural em termos de textos e narrativas, podemos considerá-los como roteiros que não reduzem os gestos e as práticas incorporadas à descrição narrativa. Essa mudança necessariamente altera o que as disciplinas acadêmicas veem com cânones apropriados e pode ampliar as fronteiras disciplinares tradicionais, a fim de incluir práticas anteriormente fora de sua jurisdição. O conceito de performance e episteme incorporada, por exemplo, mostraria ser vital para se definirem os estudos latino-americanos, pois ele descentra o papel histórico da escrita introduzido pela conquista.

Numa pro(cura) de entender o presente gerado por um passado atuando numa incorporação, que o meu Eu vem ao encontro de sentir-se Ser para abordar este tipo de análise. Como pesquisa, propus-me construir o conceito de incorporação inspirado em Taylor (2013), Caballero (2011), Geertz (1997) e Fernandes (2018), compreendendo que esta é uma movimentação da Corpa dentro de um contexto cultural cheio de códigos, signos, símbolos, sentidos e significados, o qual promove intervenção na cultura onde as relações sociais dos performers estão emergidas.

Nessa proposição, analisar a Prática como Pesquisa solicitou-me debruçar num estudo que compreenda a prática como movimento de produção de conhecimento em construção. E nesse corrimão, entender que o somático é marcado pela cultura, pelo lugar, pelo espaço, pelo território, pela identidade, pelo pertencimento, pela representatividade. Sobre este assunto, Fernandes (2018, p. 119) ressalta que “o processo de pesquisa não apenas inclui-se ou utiliza-se da prática, mas baseia-se, descobre-se, constrói-se e se estrutura a partir da prática”.

Sendo assim não há uma rudeza do método, a rigidez da certeza e nem tampouco uma regra posta para se seguir um padrão. E coloca o sujeito da pesquisa num diálogo no mundo/com o mundo numa corporeidade única, singular, peculiar e diversa, que notifica SER/ESTAR performer. Sobre este assunto, Caballero (2011) anuncia que a condição de performer tal como se tem entendido na arte contemporânea, enfatiza uma política da presença ao implicar uma participação ética, um risco nas suas ações sem que as histórias e as personagens dramáticas, mas não sirvam de pretexto para encobrir seus atos.

Caballero (2011) dialoga ao mesmo tempo com meu conceito de incorporação, que vem ao encontro da análise de dados de minha pesquisa, pois a presença suscita

sentimento, como já foi supracitado aqui por Jung (2008), e isso também reverbera um efeito somático (des)(re)organizado e pede um tempo dentro do cotidiano da realidade vivida da pesquisa, que não é o mesmo de nosso tempo cronológico. Sobre este assunto, Fernandes (2018, p.121) propõe uma premissa:

A pesquisa é o *espaçotempo* da arte (grifo nosso). O processo da pesquisa é arte, experiência estética, performance; não apenas compreendida tal, mas realizada de forma artística. Todas as fases são mediadas pela arte, inclusive a coleta, registro, observação e análise de dados. Por exemplo, entrevista-intervenção, incorporação simultânea de leituras e/ou dados em laboratórios de performance, observação realizadora e análise em movimento de performance ao vivo e/ou figura (fotografia, vídeo, telepresença, etc.) (Fernandes, 2018, p.121)

Tal premissa me orienta como se dá a Prática como Pesquisa. E isso me faz compreender que não cabe somente apreender a prática. Como ressalta Ciane Fernandes:

(...) a pesquisa somático-performativa é determinada pela prática somática, mesmo que seus conteúdos não se relacionem diretamente à educação somática, à performance, ou não incluam encenação prática. O importante é que a maneira de apreender, pesquisar, estudar, etc. seja somático-performativa, isto é, baseada na e organizada pela experiência prática criativa de *somas* em inter-relação integrada. (Fernandes, 2018, p.135)

Entender que ainda que estejamos num processo (des) (re) organizado onde a presença provoca e é provocada pelos elementos de códigos, signos, símbolos, sentido e significados encharcados do cotidiano da realidade vivida. Nesse cenário é pertinente registrar para onde acenam as pesquisas em arte. Eu, como performer-pesquisadora-amazônida, tenho uma somática direta com o meu lugar de origem, na relação com as lavadeiras, para meus primeiros passos na performance.

No Laboratório de Performance, em 2019, na disciplina presencial do doutorado em Artes Cênicas do Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal da Bahia (PPGAC-UFBA), sob a orientação da professora Ciane Fernandes, foi-nos solicitado um exercício sobre como nossa corpa se relacionava com o espaço e como este interagia com as demais corpas ali integradas. Fui gradativamente me expandindo pela sala dando pequenos passos como se estivesse pisando na beira do rio, onde o pé tem o peso da corpa, da areia e da água, e minha conexão foi diretamente com meu lugar. Assim fui vivendo a sensação de sinergia que envolvia meu ser, que em determinado tempo fiquei sem a escuta da professora Ciane Fernandes, ao meu ouvido só vinha o som dos pássaros do lado de fora da sala e este me acessava para

o quintal da casa do vovô Ceará, nos caminhos que a vovó Dazia me levava junto para alimentar o ponto do Seu Pena Verde⁶⁷. Essa memória foi uma sintonia tão forte para o meu processo de Laboratório de Performance naquela aula, que ao final eu me percebi de joelhos, enraizada ao chão, e minha cabeça movimentando para cima e para baixo meus cabelos, como se eu fosse o cavalo de Seu Pena Verde, sentia o vento forte sobre o meu rosto, a minha corpa que me fazia movimentar, e aos poucos fui retornando para a voz da professora Ciane Fernandes. A sensação era de um balão que iria explodir, mas que ao mesmo tempo voltava-se para mim, minha corpa, meu eu.

Figura 35- Vivência no Laboratório de Performance – UFBA



Fonte: Registro de Ciane Fernandes, 2019.

Figura 36 - Vivência no Laboratório de Performance – UFBA.



⁶⁷ Entidade da floresta, rústico, da Umbanda de Pena e Maracá.

Fonte: Registro de Ciane Fernandes, 2019.

Confesso, tive vergonha do que apresentei. Vi meus colegas com outras referências de corpa que julguei belas, e na caminhada para minha casa fui no sentido Orla Atlântica-Rio vermelho; e na companhia do vento e de mãos dadas com o mar, minha corpa sintonizou-se com o laboratório. Ali percebi que mesmo distante de Belém/PA, de Irituia/PA, a primeira sensação que me foi acessada para iniciar minha pesquisa foi a minha relação corpa e floresta. Entendi que para onde expanda o meu Olho d'água, ele se situa no meu lugar de origem. Pode transbordar em outros lugares, pode registrar códigos, símbolos, sentidos, significados em outros territórios; mas há sempre o ponto marcante do meu lugar.

Nesse pressuposto o Laboratório de Performance foi importante para que eu pudesse cada vez mais enveredar pela elaboração de minha pesquisa, e entender que a metodologia transbordante com inspiração iconográfica para uma escrita performativa dilatava minha corpa para acessar pontos cardeais da minha bússola que nem eu conhecia: A primeira foi a corpa com dificuldades de mobilidade de minha mãe, que tanto ela se envergonhava. A segunda foi o do meu caminhar com a vovó Dazia em meio a floresta para alimentar os pontos das entidades que ela tanto reverenciava, em destaque o Seu Pena Verde e a cabocla Jurema⁶⁸. A minha corpa dilatou em memórias, meus poros em sensibilidade, fez a escuta junto a minha família sobre a mamãe e sobre a minha avó respectivamente.

Sobre a minha mãe descobri que por conta da paralisia infantil não teve infância, assim como também não teve adolescência. A sua vida adulta foi dedicada ao trabalho doméstico e o estado de subserviência instaurou-se em seu Ser, de modo a não se impor como sujeita, como mulher e como gente. A sua relação com meu pai sempre foi de inferioridade e a ele se referia como Seu Antônio. O engraçado é que, mesmo com a sua corpa franzina e frágil, dava conta dos trabalhos mais intensos possíveis e foi mãe de cinco filhos.

Isso me faz compreender que a Performance me permite atuar em campo expandido, ocupar territórios e trazer essa mobilidade de volta para minha mãe pessoa com deficiência (PCD), mas evidenciar que eu como presença nas performances que apresento em todo o meu processo criativo. Dá condições de assumir uma posição, até mesmo política diante do contexto social que as vezes nem as lavadeiras e nem

⁶⁸ Entidade da floresta, rustica da umbanda de pena e maracá.

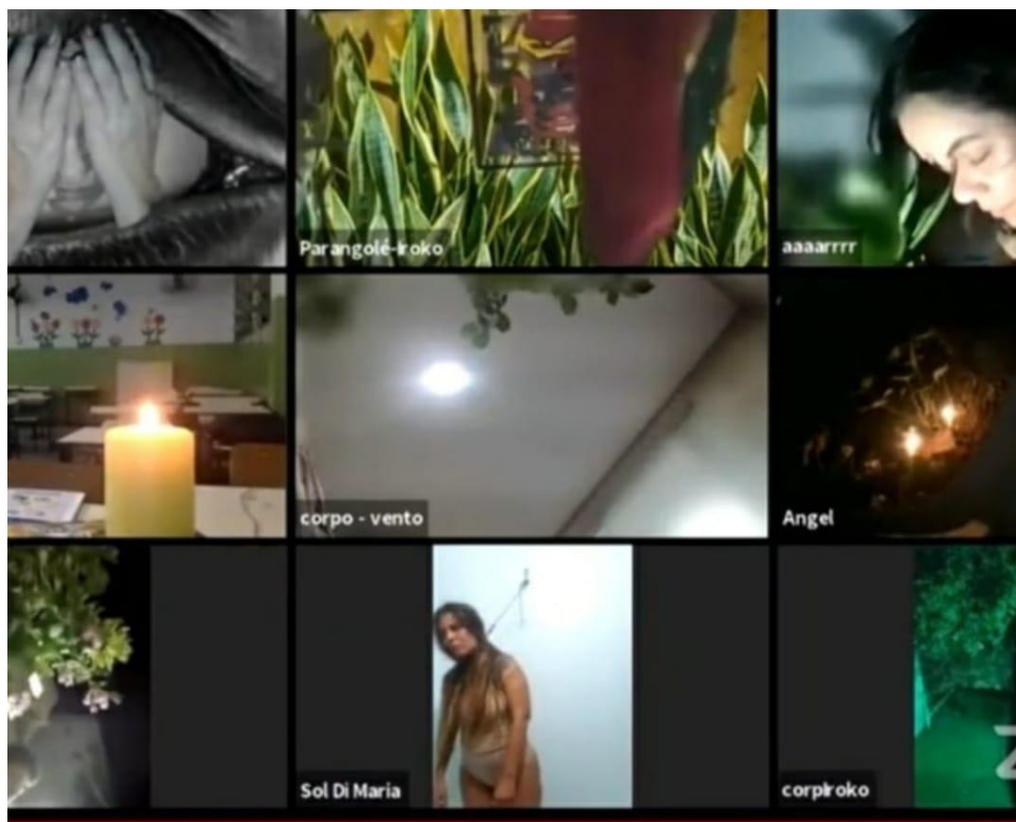
os indígenas têm condições de fazer isso, seja pela invisibilidade, misoginia, patriarcado e o pior de todos a xenofobia. A mobilidade é um privilégio. Ao ocupar as ruas, os rios, a floresta, eu levo a imagem dessa lavadeira com PCD para além dos espaços que outrora ela pudera caminhar e destaca-la como sujeita de resistência.

Sobre minha avó pouca coisa consegui escutar. Os irmãos de meu pai, todos na faixa etária de 90 anos, poucas memórias tinham sobre a vovó. O que mais eles se referiam a ela era o cuidado que ela tinha com os poços de beber água (ninguém podia tomar banho na beira desse poço, pois o sujo da corpa contaminava o poço) e o cuidado com o olho d'água que alimentava o igarapé, pois este era o lugar do banho, do lavar as roupas, as louças e tudo mais que fosse necessário da casa. Um registro ainda sobre a vovó: ela não tinha uma relação religiosa cristã, as suas reverências estavam ligadas com o povo do mato.

Essas escutas, somadas ao processo da Prática como Pesquisa, organizaram-me cada vez mais em caminhar sempre de mãos dadas com a minha ancestralidade, com as minhas mulheres, com a minha vida que vai sendo despertada em minha corpa. Ainda que não tenha a memória, ela está registrada em minha corpa e é acionada toda vez que busco o elo de ligação presente-passado-futuro.

E foi através da disciplina "Laboratório de Performance", no ano de 2021, com a performance "Ára Iroko" s/n, que fui acionada para a relação de minha corpa com minha ancestralidade indígena, assim como com os traumas sociais vivenciados por minha mãe. A minha corpa apresentou uma (re)existência diante da sociedade, e para transformar essa dor toda em amor apresentei um canto indígena junto ao Coletivo "A-Feto".

Figura 37 - Performance 'Ára Iroko'



Fonte: Coletivo A-Feto de Dança-Teatro, 2021.

Uma performance coletiva em formato remoto, onde compartilhamos nossas ações pelas pequenas janelinhas abertas do computador e que, na maioria das vezes, fazíamos performance para nós mesmo num ritual simbólico, numa escuta de sororidade e numa relação de solidariedade, num diálogo direto com a realidade. Aqui o transbordar se deu para além mar e propiciou um reverberar de sinergia com a minha ancestralidade, onde pude por horas ainda vivenciar o que compartilhei na performance coletiva. Sobre o assunto, Fernandes *et.al* (2021) pontua que:

O silêncio como lugar de escuta. A arte como lugar de fala. Assim apreendemos a realidade, problematizamos a nossa cultura e manifestamos os nossos anseios. Não foi preciso ir muito longe no tempo ou no espaço para reencontrar as nossas ancestralidades trans-formadas em crises de identidade e traumas culturais, cada vez mais estimulados pelo capitalismo global. Ainda temos em nossos corpos as chagas coloniais que se manifestam como maiorias minorizadas e minorias majoritárias, em um jogo de forças sociais cada vez mais complexo e interseccional.

Nessa complexidade de desafio da metodologia que proponho, a minha corpa é o fio condutor para que eu possa abraçar o transbordar, bem como compreender os caminhos dos códigos, símbolos, signos, sentidos e significados que deságuam para

nutrir minha corpalavadeira, que foi se constituindo a partir do Laboratório de Performance e teve seu primeiro enveredar de parir performance na COVID-19. Onde, em sentido de denúncia, na espreita da madrugada de 6 de junho de 2020, denunciemos as cem mil mortes ocorridas naquele período.

Figura 38: Performance 'Sem Mortes'



Fonte: Nívia Magno, 2021.

Figura 39 - Performance 'Sem Mortes'

Fonte: Nívia Magno, 2021.

Daí vibrando e expandindo no silêncio do confinamento que me era exigido em 2020 e debruçada sobre as minhas memórias do Coletivo Lavadeiras de Bastião, constatei que minha pesquisa já estava no processo de construção e que eu já estava sendo gestada desde quando minha mãe lá em Irituia/PA me falava que sonhava “eu ser alguém na vida”. Nesse momento, na minha memória vem a figura de Nossa Senhora da Conceição misturada à Nossa Senhora do Ó, na proa de uma canoa.

Figura 40 - Senhora da Conceição, Nossa Senhora das águas.



Fonte: Arquivo pessoal, 2023.

Leitora/o venha mergulhar no igarapé da lavadeira e ficar de bubuia⁶⁹ nessas águas que são memórias e que também são nutrição para o meu processo criativo no enveredar dessa Arte, que é a performance. Nessa imersão peço-lhe que esteja disposta/o/e à escuta sensível da natureza, para lá longe ouvir o canto da lavadeira que bate suas roupas nas tábuas e cuida de suas crias, ao mesmo tempo buscando o seu sustento, sem perder o encanto.

A roda faz pra pra pra,
Pra pra pra,
Pra sereia no mar
A roda faz pra pra pra,
Pra pra pra,
Pra sereia no mar (...)
(Rosa, 2002)

A roda do tempo passa e, ao mesmo tempo que passa, a lavadeira oferece este pra sereia do mar, ainda que esteja no rio; mas todo rio desemboca no mar. E a lavadeira tem essa sabedoria de cantar e levar esse canto para todo tempo sem titubear do seu encanto.

⁶⁹ Significa ficar relaxado(a), de boa, sem compromissos.

4 DO IGARAPÉ DE LAVADEIRA A PERFORMANCE

O universo do rio
faz eu sentir que este para nós, crianças, era o brincar.
Mas, para elas, era o labutar...
E nesse equilíbrio, desequilíbrio
o rosto é a figura de cada mulher
que busca desamarrar a vida
para salvar suas crias,
num mergulho salutar na água doce
como se também fosse uma peça de roupa

Sol Di Maria, 2023. (em fase de elaboração).

Cada gota desse mergulho é se permitir a afundar na água sem medo dos seus segredos, se há terra ou o chão essa não é a solução. Pois nesse mergulhar é encontrar mulheres-amigas, de caras duras, franzinas, que ao horizonte soltam no seu olhar o largo sorriso sabendo onde está.

O bater de roupas na pedra ecoa e no seu ecoar toca o corpo que trabalha em busca de palavras para descrever sobre o seu lugar, sua vida; e nessa sua lida a força da mulher cria o amamentar de sonhos, outrora vencidos, outrora a trilhar caminhos no decorrer do cotidiano. O certo é que cada uma foi se personificando, criando, retroalimentando, ecoando para longe o barulho das roupas batidas na pedra, com o suor para sustentar não somente a cria, mas principalmente a víscera de energia aquele que se propôs a cuidar. A vida cotidiana dessa mulher trouxe sensibilidade para cuidar do outro, generosidade, amorosidade, mas não viveu isso consigo.

A lavadeira que veio por todo esse processo criativo ritualiza a mulher que escuta as minúcias da ordem de seu tempo e nisso refugiou seus sonhos, bem como a sua corpa, com esta é colocada das dores silenciadas. Silêncio para escutar a vida. Escutar para entender o silêncio nessa dualidade escuta-silêncio há o tecer das vitórias que são tecidas a cada batida de roupa, o alvejar da roupa clareia também os sonhos para os filhos.

Portanto, este capítulo vem ao encontro de fazer uma definição conceitual sobre Corpalavadeira no que diz respeito a composição cênica. Um outro dado importante deste capítulo é compreender que essa corpalavadeira está associada a uma prática poética que vem fazer reflexão sobre a realidade vivida a fim de que possa atuar numa intervenção cultural permanente na estética do opressor.

A corpalavadeira é um conceito que registro como o processo criativo de uma mulher amazônida que está imersa “na pele da memória” de sua ancestralidade indígena, afro, ribeirinha e, por conseguinte, constrói uma teia de significados onde permeia códigos, signos, símbolos e sentidos para a composição cênica.

Isto traz uma relação entre a linguagem da performance, a corpa, o espaço-tempo e o entre “aquilo que sou e aquilo que eu gostaria de ser”. A corpalavadeira é o processo criativo imerso revisitado na sua própria corpa, na garantia de destacar as estruturas de sentimento que alimentam a subjetividade de ser lavadeira como um ofício histórico-social de grande valia para o processo de construção do Brasil, e também da cena. Ou seja, corpalavadeira é o fio condutor de ser sujeito da cena numa perspectiva de poética pública, de intervenção social, numa partilha comunitária, que pressupõe uma ação anti-hegemônica.

Além de ser uma ação anti-hegemônica, a corpalavadeira vem ao encontro de registrar uma ação cênica longe do eurocêntrico, e do urbanocêntrico (como já fora citado no capítulo 01). Eu falo de uma corpalavadeira que é do norte da Amazônia paraense, na beira da Baía do Guajará; do espaço público das ruas da periferia de

Icoaraci/Belém-PA. Eu falo de uma corpa que assume a sua história, a sua ancestralidade, a sua luta cotidiana e, mais que isso, a sua força para garantir a cena.

Para tal, eu me debrucei em exercitar dez performances inicialmente com o tema da Lavadeira em diversos contextos e em diálogo com assuntos pertinentes à realidade vivida, que me possibilitou vivenciar a performance compartilhada com outras artistas e, desse modo, garantir uma vivência coletiva e colaborativa no que diz respeito ao enredo, texto, figurino, roteiro e processo criativo. A primeira performance ENcontros⁷⁰ foi realizada na feira do Tenoné/Belém-PA, no horário das 10h às 12h. A mesma foi registrada por oito pessoas do público, e ao longo do trajeto tivemos a possibilidade de ter abrangido em torno de duzentas pessoas de forma direta. Esse número perde a sua contabilidade quando se refere ao contingente de pessoas que passaram por mim por meio de ônibus, vans, motos e carros particulares. O certo é que o horário que levamos a performance pela rua foi o tempo de maré cheia da feira. Um tempo necessário para os ribeirinhos do Rio Maguari alcançarem a feira.

⁷⁰ <https://youtu.be/V5e5uNlwClw> 

Além da performance ENcontros, trouxemos para a cena Lavadeiras de Bastião Andante pela Lagoa de Abaeté⁷¹ a qual foi performada por mim, os registros fotográficos e filmagens foram feitos por Rosilene Cordeiro, e a edição final feita por Kassiano Kássio e por fim anexada via Youtube no Canal do INcorpoRe que, por ser mídia, não me dá uma quantidade exata de quantas pessoas alcancei, pois não sei como foi utilizada cada visualização. Além disso, devido ao período pandêmico, a internet foi a janela para a comunicação com o mundo. Daí as performances também se tornaram o espaço de entretenimento junto às pessoas, o que possibilitou dentre outras coisas a relação dos entre sobre as temáticas pertinentes que outrora não eram tratadas, aqui neste caso as lavadeiras.

Nesta performance atuei com o princípio do não controle da natureza, onde eu fiz uma reverência em fluxo vivo da natureza na relação da corpa com esse meio. Numa conexão outra diferente da corpa na gestação.

Destaco aqui também a vídeoperformance Entranhas⁷², que teve a participação da turma de doutorado de 2019 do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFPA, cerca de trinta e cinco pessoas (incluindo alunes e professores). Também publicamos a mesma no Canal do INcorpoRe. O importante desta performance é que a mesma está ligada a disciplina SIP do doutorado, que faz uma instigação da pesquisa e o objeto de estudo, o que me fez enveredar pelos caminhos da minha pesquisa e apresentá-la em forma de vídeo para que os demais pudessem visualizar o avanço entre o primeiro semestre e o segundo semestre do doutorado. Todo esse processo me possibilitou exercitar o ser lavadeira e seu processo criativo desde “a pele da memória” até a materialidade daquilo que proponho como corpalavadeira.

Eu venho de uma geografia que é floresta e rio, fauna e flora. E não somente isso, nós temos rios profundos, florestas profundas; mais que isso, um campo imaginário que me suscita Ser amazônida e estar sempre alerta, pois devo garantir direitos a todas neste mundo:

Mais que direitos humanos, se fala de direito à vida, humana e não-humana. Pela perspectiva 265 de diversos povos indígenas amazônicos, os animais, as plantas, os espíritos carregam um discernimento, uma humanidade, não havendo, portanto, uma relação hierárquica entre o que a nossa sociedade convencionou chamar de humano e não humano, pois a humanidade não se restringe aos humanos e estes não têm nenhum privilégio em relação aos

⁷¹ <https://youtu.be/l-w3kluX4fQ> 

⁷² <https://youtu.be/UCQX6dMSbks> 

outros seres (Viveiros de Castro, 1996). Sem hierarquia, dialogando com/a partir do antropomorfismo com/contra o antropocentrismo. (Malheiro; Michelotti; Porto-Gonçalves, 2021, p. 265)

Nesse prisma de direito tenho que respeitar a natureza amazônica e toda extensão geográfica, pois ela determina o rito, você precisa respeitar o rito do tempo que ela estabelece, aqui você só consegue pesquisar no tempo que a natureza propicia, ainda que você se planeje. Mas há um tempo de o tempo ser dela ... Às três horas da tarde a chuva cai (mesmo que não seja às três, o toró cai). Não queira correr, o tempo é outro, o relógio ordinal existe para contabilizar horas. Entretanto não contabiliza o tempo dessa geografia que é cheia de entranhas, de matas e rios.

Nessa perspectiva, exercitei o arquétipo de lavadeira em diferentes performances. É válido ressaltar que tenho como arquétipo aqui a minha corpa e o tecido vermelho, pois os mesmos se referem à corpa da lavadeira e o sangue que jorra e que também é linfa e água que lava, que limpa, que jorra, que cuida simbolicamente daqueles que pelo seu caminho passaram ou venham passar. Em outras, a lavadeira na vestimenta do Sagrado, aqui simbolicamente abençoa, cuida, trata. O certo é que eu associo esse arquétipo a corpa da grande mãe, a Mãe Terra, a Deusa Gaia que, com seus micros vasos, nutre e alimenta o solo e fecunda novas espécies de árvores.

Neste caso específico aqui, este arquétipo bebe num Sagrado Feminino onde o ritual materno vem sacralizar a corpa e colocá-la como referência junto aos demais. Mas para isso é preciso compreender que há uma relação com o inconsciente coletivo, que coloca a mãe no lugar do sagrado e que vem de um significado psicológico que Jung (2008) pauta:

A hipótese do inconsciente coletivo é algo tão ousado como a suposição de que existem instintos. Podemos admitir sem hesitação que a atividade humana é em grande escala influenciada por instintos formais, inatos e universalmente presentes, parece-me que uma inteligência normal poderá descobrir que nessa ideia tanto ou tão pouco misticismo como na teoria dos instintos - abstração das motivações racionais da mente consciente. Quando se afirma que a nossa fantasia, percepção e pensamento são influenciados por elementos. Apesar de me ter acusado frequentemente de místico, devo insistir mais uma vez que o inconsciente coletivo não é uma questão especulativa, nem filosófica, mas sim, empírica (...) o diagnóstico do inconsciente coletivo nem sempre é tarefa fácil (Jung, 2008, p.76).

Ou seja, o inconsciente coletivo, à medida que é influenciado, organiza arquétipos, mas nem sempre é de fácil compreensão, pois a natureza racional do ser

humano o faz sustentar ideias lógicas e óbvias para determinadas imagens e, desse modo, busca alcunhar nomes para aquilo que ainda nem foi apreendido no seu processo criativo. É preciso mergulhar na natureza do inconsciente para entender que a subjetividade não é construída de uma materialidade posta pela sociedade que está a serviço do sistema, mas que está sempre numa relação de organização do construto do ser consigo mesmo e do seu autoconhecimento.

Ao trazer para cá o arquétipo materno não o trouxemos dentro do complexo materno de mãe e filha, mas sim no desenho da mulher com a terra, na relação que Krenak (2020) pontua de um único universo. E assim, eu trabalhei um arquétipo que traz uma relação direta da Corpa consigo, com a outra, com a terra, com o coletivo, com o meio, com o consciente e com o inconsciente.

Nessa perspectiva do exercício eu trago a performances Nazareth, Rainha da Amazônia. Ave Creatora, Rogai-nos!⁷³ e a Comitiva de SANTXS⁷⁴ para as quais, respectivamente, propus performance no trapiche de Icoaraci/Belém-PA, às vésperas do Círio de Nazaré, onde diretamente foram alcançadas vinte e seis pessoas, e indiretamente a lotação de um *pô pô pô*, em torno de cinquenta pessoas. Para esta performance o vídeo foi coletado por Rui Sousa, meu companheiro de vida, profissão e de performances, e Joliene Nascimento (graduanda de Educação Física e integrante do Grupo de Estudo INcorpoRe) que a mesma também foi responsável pela edição do vídeo, e para completar este coletivo o figurino foi feito por Maurício Franco (amigo próximo e companheiro de performances).

Nesta performance o mote foi denunciar a insegurança dos ribeirinhos ao se deslocarem de seus municípios para a capital em meio a festividade do Círio de Nazaré, que não somente é fortalecido pela fé, mas é um pacote cultural do turismo, onde não há políticas públicas que abranjam a grande população. Nesse ano de 2022 tivemos uma grande tragédia que levou a óbito mais de 20 pessoas; dentre ela, crianças (Portal G1, 2022).

Na performance eu me visto de Santa na mesma perspectiva da artista Mireille Suzanne Francette Porte conhecida como Orlan, onde minha corpa dialoga com a santidade e eu, uma pessoa do cotidiano, posso interferir nessa sacralidade, ainda que seja o pecador. A proposta é da performance “Nazareth, Rainha da Amazônia.

⁷³ <https://youtu.be/xYf4Vamk3rA> 

⁷⁴ https://www.instagram.com/p/Cc0w1cMJjp3/?img_index=1 

Ave Criadora, Rogai-nos!”. Ao mesmo tempo que denuncia a tragédia dos ribeirinhos, também vem ao encontro de dizer que minha corpa pode assumir máscaras do cotidiano, numa consciência reativa à realidade vivida, dando poderes a nós, seres carnis, “pecadores” segundo as religiões de base cristã, de assumirmos as vestes de santidade.

Assim, inspirada em Orlan, produzi esse trabalho na perspectiva de vivenciar o arquétipo de Corpalavadeira numa outra possibilidade e obter caminhos que me dessem argumentos para a minha constituição de poética pública. A minha corpa esteve na enchente da maré do processo criativo de ser Corpalavadeira. Cada performance é um olho d’água que se expande e deságua em mim.

No que diz respeito a “Comitiva de SANTXS”, a performance se deu no trajeto dos mercados dos bairros belenenses de Icoaraci/PA, Telégrafo/PA e no bairro do Umarizal/PA, em alusão ao dia do trabalhador, no dia 1º do mês de maio de 2022, onde ofertamos oferendas ao Orixá Ogum. Na curadoria de Rosilene Cordeiro e Coletivo de Artistas da cidade de Belém-PA, sendo eles: Dennis Bezerra, Cláudio Didimano, Íris da Selva, Rubens Santa Brígida, Ronald Luz, Mateus Moura e Leonardo Pontes, na perspectiva de reverenciar Ogum, abençoar os trabalhadores, nesta performance diretamente atuamos para mais de duzentas pessoas de forma virtual, e de forma presencial, cinquenta pessoas.

Nesta performance minha corpa, além de ser o espaço de oferenda para Ogum, foi o próprio altar, o sagrado se compôs em minha corpa. A santidade se fez presente e se manifestava a cada passada que dava por entre as pessoas. O fato é que a corpa está disposta a vivenciar a possível identificação e, para tal, a performance pode ser a linguagem dessa comunicação.

Portanto, as performances acima citadas mostram o caminhar no processo criativo da corpalavadeira e de como esse construto enreda um roteiro que se fortalece a partir das lavadeiras na minha ancestralidade e dialoga com o contemporâneo na forma de atuar na cena. Não há somente o mote de lavadeiras, há também outros atravessamentos, como a religiosidade, a sensualidade, a misoginia, a invisibilidade, a xenofobia, que mesmo que não tenham sido descritos no decorrer da escrita, ao assistir cada vídeo você os identifica.

Na performance “Lava a Bandeira”⁷⁵, quando eu mergulho a bandeira brasileira nas águas doces da Baía do Guajará, o que eu desejo é batizar a esperança do povo brasileiro a este novo ciclo de gestão, é uma celebração que não é só minha, é coletiva. No meu ventre eu pensava, principalmente, nas mulheres indígenas, mulheres afro, mulheres ribeirinhas. Não era um acaso. A vídeoperformance foi realizada em meio ao aniversário do Grupo de Pesquisa GEPERUAZ, um grupo que diuturnamente luta pela Educação do Campo, pela Reforma Agrária, pela Amazônia em seus diversos campos de luta. As imagens foram capturadas por um voluntário do Grupo de Pesquisa GEPERUAZ, que captou as figuras, e a edição do vídeo foi feita por Jeannfer Nathali Cristo, pesquisadora do Grupo LEPEL, graduanda do Curso de Licenciatura em Educação Física. Aqui o nosso objetivo principal foi registrar o momento que eu considerei de liberdade da bandeira brasileira quando esta já não foi mais símbolo de uma categoria de pessoas da nação e registrou a mudança de gestão nacional, que trouxe a esperança de políticas públicas também para a Arte.

A performance “Sem Mortes”⁷⁶ veio ao encontro da denúncia de uma ausência de política de governo para a segurança sanitária e de saúde. A mesma foi realizada em dois atos, um em maio de 2020, outro em junho de 2020. Foi uma das primeiras performances vivenciadas, onde destaquei a relevância dessas mulheres na pandemia e de como estas, no silêncio da lavagem das roupas dos seus entes queridos, fazem a denúncia, assim como o canto de despedida sem a corpa presente. Com essas mulheres vivi as primeiras dores de Ser lavadeira, de pesquisar sobre lavadeiras, bem como definir a minha performance num processo *continuum* de Ser lavadeira, o que me possibilitou estudos, revisitamentos no meu processo criativo, a fim de encontrar a corpalavadeira. Para esta performance foi necessário um grupo de artistas que estivessem na perspectiva de quebrar as normas hegemônicas, do isolamento social, e atuamos nela de forma clandestina em dois atos: um na Orla de Icoaraci/Belém-PA, composta por três performers: Sol Di Maria, Nailce Ferreira e Rosilene Cordeiro; na equipe de captação de figuras, Rui Sousa e Wagner Magno; na fotografia Nívea Magno, na edição do vídeo Heloá Rodrigues. O segundo ato ocorreu na mesma característica clandestina, no bairro belenense de São Bráz/PA, no dia 06 de junho de 2020, com os seguintes performers: Dennis Bezerra, Sol Di Maria, Nailce

⁷⁵ https://youtu.be/j-ZYW2_17lo 

⁷⁶ <https://youtu.be/n9bzRVYCWjA> 

Ferreira, equipe de apoio Raissa Pinho, Bruno Gomes, Wagner Magno e Rui Sousa, edição de vídeo Heloá Rodrigues.

Na performance *A lavadeira*⁷⁷ eu pude me encontrar com uma outra forma de performar lavadeira dialogando com ela através da mídia em *live* para a turma do doutorado de forma online onde meu discurso vinha ao encontro de registrar o quanto nós somos meio ambiente para esta vídeoperformance foi a primeira vez que capturei a minha própria figura a fim de compartilhar no Canal do Youtube, não houve edição, foi encaminhado de forma direta como se eu conversasse comigo mesma numa relação direta com o outro que me escutava para além do vídeo, aqui foi importante eu me ver e perceber que se fazia necessário uma performance onde a lavadeira pudesse atuar sem a necessidade de um cenário que remontasse o ribeirinho, as roupas, o regionalismo.

Na performance “A lavagem das Sarjetas”⁷⁸ eu me proponho a performar a lavadeira no seu arquétipo trazendo comigo somente o meu símbolo, o tecido vermelho, que ao mesmo tempo é sangue, é também enredo e vou construindo uma figura de quem passa pelas ruas lavando as sarjetas, isto na minha proposta aos olhos de quem vê poderá ser visto de outra maneira. Aqui já inicio o caminho da corpalavadeira. Para essa performance Simone Veiga (na época da performance, era graduanda em Educação Física demonstrava interesse no campo de atuação da arte e da performance) e fez a captação das imagens, Kassiano Kássio (integrante do grupo de pesquisa GIPE-CORPO e do grupo de Estudos INcorpoRe, o qual faço parte também) fez a primeira edição de imagem, e após fez a edição final do vídeo, a mesma foi compartilhada, inicialmente, junto a trinta pessoas em situação de moradia de rua, indiretamente, em torno de duzentas pessoas por conta dos vários coletivos urbanos que passavam pela Avenida Presidente Vargas, uma das principais avenidas de Belém/PA, no horário de 06h00 às 07h00 da manhã quando a grande população trabalhadora chega ao centro da cidade.

Todo esse exercício me garantiu atuar dentro da perspectiva da poética pública, onde a intervenção na estética do opressor precisa se fazer presente continuamente junto a acessibilidade daqueles que ainda não tinham tido contato com a performance, e que mesmo ao passar por mim, não entenderam a proposta nas tiveram a

⁷⁷ <https://youtu.be/KVeH3aBmBvM> 

⁷⁸ <https://youtu.be/A6xvuygLsw8> 

oportunidade de no meio de tantas figuras repetidas no caminho do trabalho ou na rotina da realidade vivida encontra uma “que explode” em formas, em cores, em ações.

Ser corpalavadeira na Amazônia paraense é estar à beira da maré, sentir quando ela puxa na maré cheia quando ela solta na maré de lance, e as vezes cair. Pois nem sempre somos força, há um vento que nos sacode, que sopra nos cabelos para o longe, os braços ficam como a vela do barco a equilibrar, só é possível sentir que chegou na beira do rio quando o coração bate rápido como a batida de roupa na tábua para tirar o sujo. Não há como se livrar desse processo pois ainda que eu não esteja pisando na maré, a maré está dentro de mim e pede encontros como a música de Paulo André Barata e Ruy Barata:

Maré cheia, ô maré cheia, ô maré cheia. Ô maré cheia, tão cheia de mar...Pacará, pacá, pacarazinho. Sou teu mestre professor. Arrepara os beijos d'água. Que lá fora se formou. Toma tento no repique. Que o vento já repicou (Barata; Barata, 1978).

Nesse permear de vida, o entre corpas revela a realidade vivida. E nesse tecer há um enredo para a vida de uma corpalavadeira que vem perambular na rua não somente na busca da cidade grande. Mas, de encontro, entre o rio de concreto, o entre sujeitas de silêncios, sem escuta, ocupada por “ENcontros” que não dão espaço para o sentir, para o tocar e ... para viver ... em encontros.

Tal condição é possível constatar na performance “ENcontros”, na feira do Tenoné-Belém/PA, eu como performer, saí a perambular pela rua com um figurino afro com uma folha de tamba-tajá na mão e o tecido vermelho estendido pela sarjeta, no Dia da Consciência Negra no ano de 2020, onde propus que o feirante pudesse fazer o registro da performance segundo o olhar dele sobre a minha figura. Tanto eu quanto o outro estávamos de máscaras, o encontro só se dava pelo olhar e pela troca do celular após o registro da foto, o silêncio era a marca da performance.

O “ENcontro” se fazia presente a cada caminhada que eu dava por entre as pessoas, muitos tinham a ideia de que eu estava surtada e, por conseguinte, o encontro não poderia ali ocorrer devido o tabu da loucura que permeava sobre a minha pessoa, em um quilômetro de caminhada da feira, oito pessoas se permitiram a registrar a performance, sempre com muita rapidez, medo, vergonha e falta de “tato” com a fotografia. Na foto abaixo, um mototaxista ficou um longo período com o celular registrando o meu caminhar num espaço da feira onde não havia barracas e, sim, uma

grande circulação de carros e ônibus. Daí retirei a foto pela mesma dialogar com o rio de concretos, o silêncio e ter um grande significado para a minha imersão na corpalavadeira.

Com a performance “ENcontro” eu registro que todo o meu trabalho tem uma relação com a História do tempo agora, onde o individualismo impera, o processo de objetificação da corpa se faz cada vez mais presente pela indústria cultural de massa e pelo sistema capitalista que exige do trabalhador o tempo de viver e, assim, não tem experiências com a Arte. Além disso, registra um tempo agora em que não há o tempo de tempo ser, somente de ter e a relação crítico-reflexiva sobre estar na vida, ser neste mundo não propõe vivências para além do trabalho e da folga do trabalho que é consumida pelo sistema atual, o tempo é sobrecarregado de mercantilização do “lazer”.

É preciso pautar neste tempo que se faz presente que é focado na minha presença e na presença do outro, seja este performer ou não, pois o público de hoje mobiliza uma ação contemporânea que é imersa na realidade vivida e vai atuar no cotidiano e, conseqüentemente, perpassa de geração a geração essa Arte contemporânea que necessita ser crítica-reflexiva do momento atual, que pontua uma transformação na Arte e, por conseguinte, na performance o que vai reverberar na corpalavadeira uma atuação de poética pública de intervenção social junto à comunidade, ou seja, a corpalavadeira é uma linguagem da arte contemporânea que atua no hoje a fim de garantir reverberações de uma *poiesis* no cotidiano.

A performance “ENcontros” vem nos comunicar sobre a receptividade que o performer vive quando está em meio ao cotidiano e que é “engolido” pela realidade vivida. Não há espaço para comunicar sua Arte, a presença do outro sempre está em conflito. Desse modo, atuar suscita dialogar com a presença do outro como aponta Fabião (2010, p. 323) “a receptividade essencial para que o ator possa incorporar factualmente e não apenas intelectualmente com a presença do outro”. E com isso não há o doar e receber para incorporar afetos, gestos e comportamentos do processo criativo junto ao outro. Pois não há o outro, não há presença, comunicação, composição e integração. Não há o aqui e o agora o entre se perde e não possibilita escuta de si e do outro.

FIGURA 41 - Performance ENcontros na periferia Tenoné-Belém/PA.



Fonte: Arquivo pessoal, 2020.

O igarapé das lavadeiras nessa performance é o concreto do chão da rua, a tábua de bater a roupa é esse desencontro com o outro a corpa é o território que registra a possibilidade ou não da receptividade e da presença. É fato que o igarapé das lavadeiras sempre é marcado com o tecido vermelho, este é o sangue da trabalhadora ao mesmo tempo que é a troca de energias entre essas lavadeiras e o cuidar do outro que reverbera no mar de água doce.

Ao falar das lavadeiras é trazer para juntos de nós um ofício invisibilizado na história de mulheres que atuaram na/para economia do país e por décadas ficaram trancadas no armário do esquecimento da memória. Ainda que acreditem que cabem a estas a condição feminina de subserviência foram elas que inferiram em decisões importantes de nosso país.

O meu enveredar pelo ofício de lavadeira vem ao encontro do lugar de minha mãe, pessoa com deficiência física desde muito cedo viveu a exclusão e a inferioridade na sociedade, segundo ela, em nossas conversas sobre sua vida que confidenciou ser escondida durante a infância na casa de seus pais devido não ser “normal”.

Mas, os ossos do ofício, a labuta do cotidiano a ela era exigida, o encher do pote da água, limpar o quintal, lavar a roupa, faxinar a casa. Enfim... uma ação propedêutica para uma boa doméstica a ela era determinada, ali ela estava imersa em seu igarapé das funções sociais. E chegada à vida “adulta” era a hora de morar “na casa dos outros”, agora teria que saber nadar em outros igarapés, mergulhar, boiar, respirar, ficar de bubuia para sobreviver, a fim de ter uma vida melhor. Assim vem a experiência dos afazeres domésticos, dentre eles o lavar roupas, cuidar da roupa conforme a cor, separar por tipo de tecido, e pela forma de limpar cada peça, se havia a necessidade de engomar ou não.

A minha mãe já na sua adolescência faz um registro de ritmo e movimento que vem fortalecer um gesto corporal que traz o ofício de lavadeira. Ainda que tivesse a deficiência minha mãe compartilhava comigo que para lavar um lençol é preciso um ritmo de palmas no tecido em água corrente para que o sujo seja diluído e a roupa fique alvejada.

Já para uma roupa de renda as mãos precisam de um toque de leveza sem grandes esforços, nas pontas dos dedos, como um vento que sopra no seu vai e vem. O que pede também segundo minha mãe uma curvatura diferente da coluna para investir na leveza, e isso cabe para cada tipo de roupa. Ou seja, o ofício de lavadeira não só demonstra que lavar roupas está imbricado com uma questão social de um debate sobre as questões das mulheres e sua relevância social para a história do Brasil, bem como da sua contribuição para a composição de uma performance.

Nessas conversas com a mamãe ela compartilhava para mim como deveria assumir uma corpa para a lavagem de roupas sem força numa dança frenética em que o tecido é o enredo, o texto e a fala em toda a ação. E ao compartilhar comigo

suas memórias na maioria das vezes mergulhava no seu igarapé para me dizer que eu precisava “ser alguém” na vida, pois a corpa cansa e pede descanso por muitas vezes, contudo diante da condição social não é possível.

Ao compreender que a corpa tem uma relação direta com a forma de agir e de atuar em determinadas ações, neste caso, o lavar roupa é entender que é este o natural do ser e, portanto, há relações que enfatizam essa maneira de agir. Em outras palavras, é compreender que sem a água não se tem como lavar a roupa, sem a lavadeira não se tem como registrar o ofício, sem a corpa não se tem como agir perante a ação que se manifesta na realidade vivida. E para além disso, sem a corpa não há como compartilhar códigos, signos, símbolos, sentidos e significados. Marcel Mauss (2003) dialoga conosco sobre estes pontos citados:

Toda técnica propriamente dita tem sua forma (...), mas o mesmo acontece com toda atitude corporal. Cada sociedade tem hábitos que lhe são próprios (...) **a corpa** (grifo da autora) é o primeiro e o mais natural instrumento do homem. O mais exatamente, sem falar de instrumento, o primeiro e mais natural objeto técnico, e ao mesmo tempo, meio técnico do homem é o seu corpo (Mauss, p. 05, 2003).

Ser lavadeira exigia que a corpa assumisse sempre uma postura frenética perante ao tamanho da trouxa de roupas que tinha para lavar. Mamãe dizia que não entendia que em algumas casas o tempo de lavar, passar e guardar cada peça passava tão rápido dado o uso que o dono usava a mesma, pois na lavagem seguinte lá estava a mesma roupa para passar pelo mesmo processo.

O que mamãe se preocupava com tudo isso em me ensinar o bailar da corpa de lavadeira era pra que eu pudesse ter todos os requisitos para poder “morar com os outros” e ter meus sonhos realizados. Para todos os afazeres da casa à medida que eu ia crescendo aprendia fazer tudo que era necessário para ser aceita em uma família. O certo é que para cada tarefas da casa há um bailado onde a corpa apresenta um acúmulo de experiências necessárias para dar “CORPA” as exigências que me serão feitas nesses igarapés da vida. Nas palavras de Mauss (2003) que minha corpa pudesse ter a técnica necessária para lavar roupas.

Pois, a lida diária das lavadeiras é um difícil ofício herdado do tempo da escravidão. Tal fato está diretamente atrelado com as Lavadeiras de Abaeté/BA onde as Ganhadeiras libertavam as mulheres escravizadas, a corpa da mulher era uma busca incessante por uma possível liberdade, por uma possível ascensão na vida e

para tal acessa sua corpa como uma corpa-rebelião. Isto para as Lavadeiras de Abaeté/BA se davam de uma maneira diária em que a corpa era “um lugar ao sol” no coletivo, com o coletivo.

A lida diária das lavadeiras era difícil. Ofício herdado do tempo da escravidão em que as escravas de ganho exerciam esta atividade fora das dependências do senhor, tendo que pagá-lo por essa “liberação”. O trabalho de lavagem de roupas está atrelado a um momento da história brasileira, em que, como Paris do século XIX, a roupa funcionava como um dos elementos que sintetizava o discurso científico-industrial, uma vez que o ideal de limpeza inerente ao discurso modernizador e higienizador atingiu não apenas os espaços públicos e a casa, mas os moradores da casa, os arredores dela, seus hábitos, suas roupas. (Neto, 2005, p. 74).

Isto quer dizer que as Lavadeiras além de atuar na liberdade de suas irmãs escravas também precisavam apreender o ir e vir aos locais de lavagens compartilhar da vida cotidiana, uma vez que o ideal de limpeza inerente ao discurso modernizador atingia também os espaços públicos exigindo das lavadeiras uma socialização entre si e com outros em uma relação que elas pudessem sobreviver num universo de supremacia machista que era a rua e isto suscitava que pisassem em chãos encharcados de águas mornas de igarapés alimentados em sua maioria de um patriarcado que olhavam aquelas mulheres somente como sujeitas que iam e vinham como “fantasmas” que não tinham direito à vida. Como aponta Neto (2005, p. 79) “para muitas mulheres, lavar roupa significava a possibilidade de sobrevivência para ela e os seus, numa sociedade ainda marcadamente machista”.

É sabido que a roupa é capital, mercadoria preciosa que é uma fortuna somente para uma parcela da sociedade. Entretanto, a manutenção desta não é um dos ofícios fáceis e cabe uma mão trabalhadora com força e delicadeza para dar conta de tudo. No caso das Lavadeiras de Abaeté/BA há uma especificidade histórica pois estas não somente se dedicavam para os seus, também se dedicavam para a liberdade das demais, isto quer dizer que no igarapé onde estavam assentadas a corpa era exigida duas vezes: para dar conta de um sustento familiar, bem como de um sustento social e isso derrama águas pelo ventre de vida dessas mulheres à medida que estas vão reverberando essa proposição de vida. O bailado para a lavagem, para o gesto corporal da corpa da lavadeira tem o enunciado não somente de separar tecidos, mas também de cantigas que garantem forças para resistir o tempo do acúmulo do ganho para libertar a escrava. Além disso as lavadeiras eram sujeitas importantes para movimentar a lagoa de Abaeté/BA, com estas havia um movimento local, subvertendo

a lógica e a dominação masculina, onde as mulheres ocupavam o espaço e definiam as questões referentes ao local. A lagoa de Abaeté/BA, então tornou-se um lugar de referência, um igarapé de socialização e também de resistência como Neto (2005) a descreve durante o século XIX:

Fontes, chafarizes, diques...As águas escuras da lagoa de Abaeté foram largamente utilizadas pelas lavadeiras de Salvador para realização dos serviços de lavagem de roupas, no tempo em que Itapuã era considerada uma ilha de pescadores e lavadeiras que moravam em pequenas “palhoças”. A área era também frequentada por pessoas com certo poder aquisitivo que possuíam moradias no lugar e só as utilizavam nos finais de semana. Em larga medida, eram justamente esses moradores temporários que contratavam os serviços das lavadeiras e dos aguadeiros para abastecerem suas casas. (Neto, 2005, p.79)

A lagoa de Abaeté/BA dos tempos atuais foi inspiração da Escola de samba do Rio de Janeiro “Viradouro” no ano de 2020 para o samba enredo “As Ganhadeiras de Itapuã” que traz no seu bojo toda a homenagem as mulheres que trabalharam para libertar suas irmãs escravas destacada na primeira estrofe:

*Levanta, preta, que o Sol tá na janela
Leva a gamela pro xaréu do pescador
A alforria se conquista com o ganho
E o balaio é do tamanho do suor do seu amor
Mainha, esses velhos areais
Onde nossas ancestrais acordavam as manhãs
Pra luta sentem cheiro de angelim
E a doçura do quindim
Da bica de Itapuã.*

-Samba enredo, Viradouro, 2020.

E nessa estrofe ela traz uma relação tanto das lavadeiras, com a alforria e a lavagem da alma. Ou seja, o igarapé da lavadeira vai desembocar na lagoa, e a corpa da lavadeira começa a aparecer e dar vida para códigos, signos, símbolos, sentidos e significados. A corpa baila e o seu gesto já não é a lavadeira e sim a imersão no igarapé que aos poucos transcende para a performance. No caso do samba enredo da Viradouro, inúmeras performances as Ganhadeiras apresentaram em público e foram tão inspiradoras que me provocaram a vivenciar a Lagoa de Abaeté/BA na mesma perspectiva de Ser lavadeira.

Figura 42 - Reverência a Ancestralidade na Lagoa de Abaeté



Fonte: Arquivo Pessoal, 2021.

Figura 43 - Bailado aos Orixás da Lagoa de Abaeté



Fonte: Arquivo Pessoal, 2021.

A figura 42 como aprendi com a minha vó Dazia⁷⁹ eu, pedi licença a mãe d'água e por estar em outro território religioso fiz reverência a Rainha do mar, ali pedi permissão a ancestralidade para pisar nos mesmos lugares que as Ganhadeiras outrora vivenciaram e iniciei o meu bailado de lavadeira que tem uma corpa registrada nas origens de Irituia/PA, a princípio com muita delicadeza, pisando com leveza na beira da lagoa como em um encontro da minha ancestralidade com estas mulheres que aqui estão a me esperar. Confesso que minha corpa ficou em transe! Por minutos só escutei o barulho dos pássaros e o vento balançando o galho das árvores. Na Figura 43 fui tomada a bailar sem controle, ali pisando já na água em total conexão sendo uma só corpa, eu e água. Logo, eu e a lagoa somos uma única figura e Ser. Aqui, digo a vocês que a ancestralidade me mostrou que o igarapé corre para o rio, o rio corre para o mar. E, neste caso aqui, a lagoa é o espaço místico de encontro de seres em que as corpas são as comunicações com o divino em uma relação de igualdade.

Essa vivência com a Lagoa de Abaeté evidenciou o quão cultural a questão das lavadeiras se faz presentes na nossa história, tanto em Salvador quanto em Belém do Pará. As mulheres estavam em todos os lugares e o sustento se dava no equilíbrio da lata, seja a lata da água ou a lata cheia de roupas para enxugar o que incorre aí é toda uma questão cultural. “Afinal das ladeiras não desciam apenas pessoas (...) desciam também sonhos, desejos, projeções, e, quase sempre, nos retornos, as angústias e frustrações” (Neto, 2005, p.83).

Isto quer dizer que as lavadeiras sonhavam com outros ofícios, entretanto a condição social da época era tão desfavorecida que na maioria das vezes este ofício era repassado de mãe para filha. O caos da pobreza, a hierarquização das moradias, a favelização, os cortiços e sobrados atuavam para que as doenças assolassem repentinamente entre as crianças e isto favorecia para as condições árduas de trabalho e os sonhos eram dilacerados nas trilhas necessárias exigidas para a lavagem da roupa. Ainda que buscasse “uma vida melhor” para suas filhas, a condição social não permitia garantir o que outrora desejara como mudança de vida para a família.

⁷⁹ Minha avó paterna que não tinha credo religioso com nenhuma santidade cristã. Entretanto, ensinara-me a cuidar da natureza e sempre pedir permissão a ela antes de qualquer ato que fosse a esta realizar. Com ela aprendi a fazer reverência ao Seu Pena Verde e Dona Jurema.

A grande questão que ser lavadeira é um ofício que exige muito da corpa ao mesmo tempo que elabora gestos que personifica um modo de ser no lavar, no espremer, no bater na tábua, no mergulhar a roupa no igarapé e isso especifica a particularidade do gesto corporal de cada lavadeira. Cada um incorpora um modo de ser, num jeito de fazer e a corpa registra isso para a sua realidade vivida, seja para banhar, seja para cozinhar, seja para limpar, lavar ou somente para ser, a corpa registra a sua essência de ser lavadeira.

Nessa perspectiva eu, fui vivendo a lavadeira, a partir da gênese da Lavadeiras de Bastião, e com esta apreendi que o processo criativo é sempre circular, que sou parte integrante do igarapé e este, parte de mim, em um equilíbrio, desequilíbrio sem que haja uma hierarquização num entrelace de sujeitos-natureza em que possamos respeitar a cosmovisão que afirma que:

Desde muito tempo, a minha comunhão com tudo o que chamo de natureza é uma experiência que não vejo ser valorizada por muita gente que vive na cidade. Já vi pessoas ridicularizando “ele conversa com a árvore, abraça a árvore, conversa com o rio, contempla a montanha”, como se isso fosse uma espécie de alienação. essa é uma experiência de vida se é alienação, sou alienado. (Krenak, 2020, p.88)

Nesse corrimão fui cada vez mais apreendendo que ser lavadeira na Amazônia me solicita uma atitude diferenciada diante do que está posto como ação ativista para a defesa da floresta. Primeiro, Ser Amazônida me pede cuidar do meio ambiente assim como o meio ambiente cuida de mim, na mesma afetuosidade, generosidade em que me garante água, sombra, alimento, terra, ar, fogo, vento, os elementos da natureza para eu poder viver. Como sugere Malheiro; Porto-Gonçalves, Michelotti (2021):

Enfim, uma lição: não se constrói um mundo diferente somente fazendo a necessária crítica ao capitalismo, mas sim por meio de outros horizontes de sentido para a vida que, necessariamente, haverá de surgir da cultura de afirmação desses grupos/classes sociais em situação de subalternização/opressão/exploração em suas lutas para superar essa condição. Por isso a crítica ao capitalismo e à colonialidade que emana da existência dos amazônidas, que juntam resistência à existência. (Malheiro; Porto-Gonçalves, Michelotti, 2021, p.262)

Ou seja, a minha existência me pede que eu, esteja imersa num igarapé que se interligue com a floresta, com a lagoa, com o cosmo, comigo, com o outro, com as demais cosmovisões, a fim de que possa dialogar a minha corpa enquanto o território do fazer arte no espaço da Amazônia defendendo esta como o meu centro de diálogo.

Afinal quem afirmou que a Amazônia é periferia? Nós temos a maior quantidade de água potável do universo, somos o próprio universo no que se refere a quantidade de espécies de mamíferos, herbívoros, pássaros, árvores e, povos originários, povos tradicionais, ribeirinhos.

Então daqui do meu espaço de atuação vivo a compartilhar o meu igarapé que não é fundo, é raso justamente para dar oportunidade de você vir pisar, mergulhar, ficar de bubuia, olhar para o fundo e se encharcar no que acontece do outro lado de lá. E que tento compartilhar através da videoperformance “Entranhas”.

Figura 44 - Recorte da Vídeo-performance “Entranhas”



Fonte: Arquivo pessoal, 2020.

Figura 45 - Recorte da Vídeo-performance “Entranhas”



Fonte: Arquivo pessoal, 2020.

Figura 46 - Recorte da Vídeo-performance “Entranhas”



Fonte: Arquivo pessoal, 2020.

Na vídeo-performance “Entranhas” ainda no segundo semestre do doutorado, propus uma ação em que eu ficava diretamente em uma única corpa com água da praia de água doce do Paraíso na Ilha de Mosqueiro/Belém-PA (Soares, 2021), num momento de alvorecer do dia, em contato direto com os pássaros, com a areia, com as pedras tentando encontrar a corpa da lavadeira que em outro momento já esteve no Coletivo de Lavadeiras de Bastião, mas que naquele momento estava sozinha. Naquele momento queria encontrar a minha particularidade gestual, a minha corpa em diálogo com a natureza em que fossemos lidos como uma só a maneira como encontrei para expressar essa ação foi encharcar-me de água, molhar-me por completo no seio da mãe d’água e garantir a imersão do processo criativo. Ali não sabia, mas à medida que os meses foram passando a água é o grande elemento mediador para que eu possa constituir as demais performances que se refere ao meu trajeto de Ser performer. Tanto que no ano de 2022 realizei a performance “Nazareth, Rainha da Amazônia. Ave Criadora, Rogai-nos!” embebecida de água, sem propriamente estar molhada, mas com as suas ações voltadas para o espaço da água sempre na reverência de respeito com a Ancestralidade e no espaço que possa fazer uma intervenção sobre a relevância da água.

A performance vem em denúncia a uma embarcação que navegava ilegalmente naufragou nas proximidades da capital Belém do Pará e vitimizou algumas pessoas, o capitão fugiu sem prestar socorro, tendo sido os sobreviventes socorridos pelos ribeirinhos. Isto ocasionou revolta dos populares, entretanto sem uma ação jurídica mais efetiva para o caso, tornando-se apenas mais um caso, entre tantos. Portanto, a performance vem ao encontro não somente de mostrar a lavadeira, mas também de mostrar o místico que a água traduz para a figura da performance. Aqui o igarapé transgredi o lugar da lagoa e deságua para o rio, que mais parece mar, e nesse caminhar a Santa é mais humana que os próprios humanos e dialoga numa íntima relação com a paisagem, com os outros, abençoando-os e abençoando-se numa sinestesia de energia emanada do universo para o universo.

Figura 47 - Performance “Nazareth, Rainha da Amazônia. Ave Creatora, Rogai-nos!”.



Fonte: Arquivo pessoal, 2022.

Figura 48- Performance “Nazareth, Rainha da Amazônia. Ave Creatora, Rogai-nos!!”



Fonte: Arquivo Pessoal, 2022.

Nesse banzeiro de emoções sentir a brisa do rio, ser abençoada por um ambulante afro e em seguida caminhar rumo aos barcos, dá sentido de que a vida é regida pelo vai e vem das marés sem a necessidade de saber nadar, basta saber respirar para a corpa boiar e tu ficar a contemplar a terra do melhor lugar que existe, tu!

Esse mundo receptivo através de possibilidades apreender que estás entrelaçado num único espiral de vida, que ao toque da pedra na água ascende bolhas crescentes e formam forças para movimentar a terra. Da água viemos. Da água somos e para água voltaremos. Ser lavadeira possibilita continuamente esse exercício. Ainda que estejamos em lugares diferentes da Lagoa de Abaeté/BA, o princípio de defesa do meio ambiente é recorrente aos dois espaços devidos estarmos discorrendo sobre mulheres que atuam e sobrevivem da/na água, e para tal a memória precisa ficar registrada para que também ocorra a sobrevivência destas segundo pauta Thiago Conceição Cruz (2019):

[...] A memória das mulheres do ganho é materializada em atos comunicacionais como o canto, em diálogos corporais como a dança, em gestos como os de fala. No corpo das mulheres, observações como as marcas na pele deixam evidentes a passagem do tempo e a lembrança de uma vida de atividades como a lavagem nas margens das águas do Abaeté. Nesse sentido, as expressões que fazem parte das memórias dessas mulheres, essenciais para a pesquisa, partilham um lugar em comum, a Lagoa do Abaeté, formando estratégias comunicacionais duráveis em torno do ambiente. (Cruz, 2019, p.26)

Nesse diálogo as lavadeiras registram uma posição importante no igarapé de nossa história nacional e traz imbricado a essa um dos ofícios mais antigos que está enraizado no cotidiano da vida, das cidades. Mesmo com a revolução industrial estas sobreviveram devido o cuidar que as mesmas doavam a cada peça de roupa e assim sobrepunha a estas (as lavadeiras) o zelo, o cuidado para aumentar a durabilidade de cada peça. Além disso, como já destaca a citação, a corpa das mulheres, as marcas na pele não é uma ordem somente da Lagoa de Abaeté/BA, e sim do ofício da lavadeira, independente do lugar onde esteja assentada.

Portanto, ser lavadeira suscita lidar com os cinco elementos do universo: céu, ar, fogo, água e terra, os quais geram em ti um bailar que permeie a entrega da tua Ancestralidade, com a reverência que te é solicitada enquanto a religiosidade que exprimes nesta existência. Nesse princípio de reverência é que propomos a performance “Comitiva de SANTXS”, por compreender que nós, seres humanos, somos santas em cada ação que fazemos para nós e/ou para a outra, porém não registramos devido a divinização que é dado para a santidade, que permanece intacta e insolúvel nos prédios santos quebrando o paradigma da santidade e nos colocando no pé de igualdade das santas, pois Ser lavadeira é Ser santa na árdua existência que a terra garante. Não que o ofício seja menos relevante, mas pela questão do sistema social que cada vez mais coloca as lavadeiras na invisibilidade.

E a performance “Comitiva de SANTXS” vem ao encontro de registrar a santidade dessas mulheres lavadeiras que, desde que Brasil é Brasil, existe a presença delas; e ainda que ocorra a misoginia, o patriarcado, na casa dessas mulheres são elas que dão “o de comer” e “o de vestir”. A corpa delas é o território do trabalho e também da sobrevivência. São estas que ainda neste período de industrialização garantem roupas bem lavadas e limpas. A “Comitiva de SANTXS” vem desbravar o lugar da mulher lavadeira e colocá-la no espaço que é seu historicamente.

Figura 49 - Performance “Comitiva de SANTXS”



Fonte: Arquivo pessoal, 2021.

Na “Comitiva de SANTXS” a performance foi isso: entrega. E nessa proposta o figurino foi uma composição de uma mulher lavadeira que se metamorfoseia na figura de uma Santa. Mas é somente uma mulher comum da realidade vivida. A performance vem ao encontro do igarapé da lavadeira e implica em uma relação de trocas na percepção de si e do outro. Vimos até então que ser lavadeira independe do lugar que ocupamos, cabe um “Estudo do outro”. Sobre o assunto, Tânia Maria Fernandes Silva (2016):

Portanto, pensar nos espaços dos tanques/estendais como palco para produção de obras que têm por preocupação as questões inerentes à arte contemporânea, no caso performance, implica necessariamente o “estudo do outro”, trabalho de campo, que consiste em sentir, vivenciar, interpretar, estabelecer uma relação de trocas, percepção de si pelo outro. Neste sentido, um olhar antropológico, social e cultural. (Silva, 2016, p.14)

Ainda sobre o assunto é válido ressaltar que o igarapé da lavadeira é um rico espaço para o exercício da performance, à medida que olhamos para este ofício e

constatamos uma corpa cheia de gestuais que vêm fortalecer o trabalho do performer. Conforme Silva (2016):

Nos gestos ao lavar as roupas, toda a poética circunscrita de um ritual sagrado, rosto sério, introspecção, olhar distante, um ligeiro sorriso no canto da boca, um ato quase sempre silencioso onde pensamentos vagam distantes dos gestos, esses seguem em ritmo compassado, embora também haja momentos para a conversa das comadres, brincadeiras e algazarras. (Silva, 2016, p.10)

Sobre o ritual sagrado que Silva (2016) destaca é preciso considerar as condições de trabalho em que se submetiam essas mulheres e, como elas encaravam a jornada de trabalho:

Elas esfregam roupa a roupa, com vigor, em batidas nas pedras, fazem bolhas de sabão emergirem para os tanques, como se fosse a própria vida em percurso, ali pré-determinado. O som mais constante é a correnteza da água, acalantar da rotina herdada de outros tempos, mas que se mantém até aos dias de hoje. De vez em quando também ecoa o som do fado, das lavadeiras cantadeiras. A roupa é a grande personagem da história, por isso em cada peça um modo especial para colocar a escorrer e secar, como se fosse uma válvula de escape, simulacro daquele modo de viver, onde os afazeres domésticos estivessem emprestados àquelas viventes almas (Silva, 2016, p.10-11).

Nessa maresia de lavagens, a corpa já é seduzida pelo modo de ser lavadeira e dá os primeiros passos para sair do igarapé rumo às margens deste, caminhando sobre terra firme, trazendo consigo as marcas da corpa já enunciada por Silva (2016), e se libertar para propor ações que dialoguem com o seu cotidiano, com a realidade vivida e ao mesmo tempo remonte à memória de um ofício que aos poucos é assolado pelo capitalismo.

É fato que as lavadeiras trazem um exercício gestual de composição para performance riquíssimo, em que podemos atuar em qualquer lugar independente do figurino, do cenário, do público, da iluminação. Por ser uma figura conhecida em nosso cotidiano, a lavadeira traz consigo códigos, signos, símbolos, sentidos e significados que muito embora não tenhamos a experiência de realizá-los, mas temos a experiência de reconhecê-los pela vivência que já tivemos em algum momento de nossa vida com elas, seja por alguém da nossa família e/ou por alguém que prestou serviços a nós. Sobre este assunto, Fernando Augusto Penafot de Sousa (2015) aponta também para os materiais que as lavadeiras usavam:

A presença dos materiais que compõem a lavagem de roupas (sabão, palha de saco, bacia, escova etc.) ajuda na composição de movimentos produzidos pelas lavadeiras de acordo com a necessidade do uso de cada elemento utilizado por elas. Assim, unidos ao mundo do sabão, temos o movimento de ensaboar, movimento de carregar a bacia para transportar as roupas (Sousa, 2015. P.28).

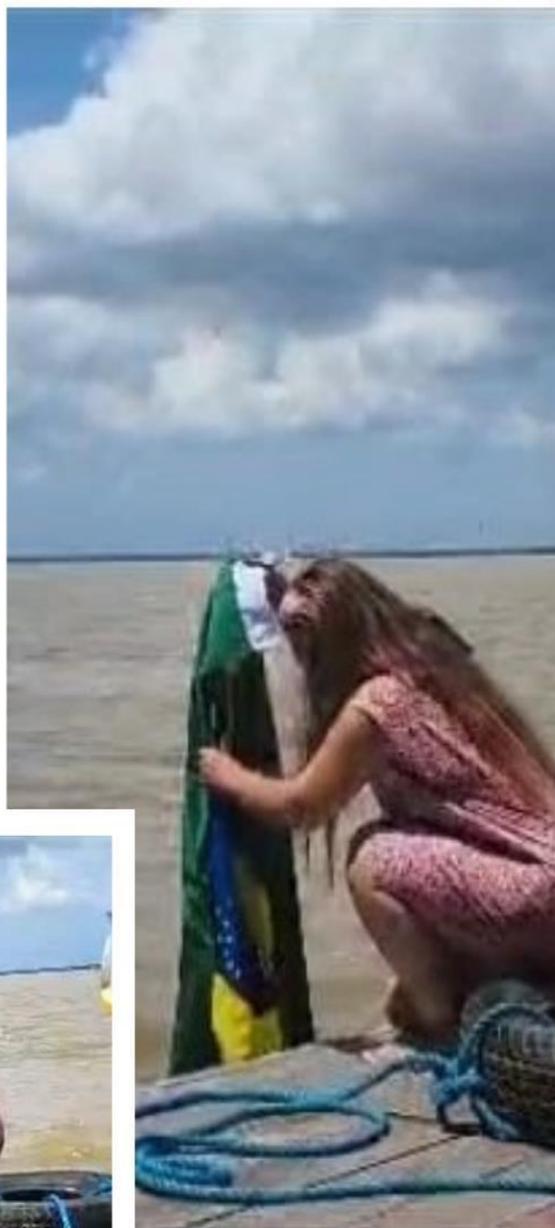
Segundo o autor, vimos que a lavadeira traz consigo um manancial de objetos que podem vir contribuir com a composição da corpa da lavadeira e isso tudo ir para a performance. À medida que há o manuseio a corpa se movimenta, cria um bailado, registra códigos, há um sentido e um significado para aquela corpa se manifestar de tal maneira. Então, a performance tem símbolos de registros para dar conta de sua manifestação.

Ou seja, o igarapé da lavadeira para performance vai sendo tecido por gestos, materiais, códigos, signos, sentido, significado, símbolo e corpa. Naquilo que propunha Sousa (2015):

Mergulhar no rio é como dar um salto dentro do mais íntimo do seu corpo, pois o combustível do treinamento é a descoberta do outro e de si mesmo. Por isso, os caminhos da investigação são sempre confusos, tortuosos, feitos de erros e acertos. (...) constatando que o corpo é um território submerso no desconhecido, onde o impulso interno gera uma ação, fortalecendo ainda mais o movimento com a fluência da respiração, reverberando o tempo todo o contato consigo, para a busca da expressividade corporal. Através desses movimentos vindos a partir das observações das lavadeiras que a olho nu se classificam como aleatórios repetitivos ou até mesmo realizados de múltiplas maneiras pude mergulhar no mais interno entre corpo e mente. (Sousa, 2015, p. 30-44)

E que nós propomos na performance “Lava a bandeira”: o igarapé é a nossa grande Baía do Guajará, a tábua de bater a roupa é o porto do pôpôpô, a água é o elemento do universo que purifica a limpeza da peça de roupa, que neste caso tem a simbologia de limpar a pátria Brasil. A lavadeira é evidenciada pela mulher que está de joelhos sempre no movimento repetitivo de bater a peça de roupa para tirar todo o sujo que possa estar entranhado nela. Afinal, a peça que ela, a lavadeira, cuida é a bandeira nacional, que ela busca como trabalhadora dessa pátria somente, é direito de trabalho e sobrevivência de seu ofício diante de sua realidade vivida. Portanto, a performance vem dialogar com Sousa (2015), naquilo que o autor pauta sobre a corpa como território submerso do desconhecido.

Figura 50 - Performance “Lava a bandeira”.



Fonte: Arquivo pessoal, 2023.

Aqui o impulso interno gerou uma ação, a necessidade de lavar a bandeira tem o sentido de gritar para o mundo que estamos em um novo momento de gestão presidencial e a esperança motiva para voltar a usar a Bandeira brasileira como nossa, pois outrora foi símbolo de campanha de um candidato que garantiu dentre outros absurdos a morte de milhares pessoas acometidas pela COVID-19. Entretanto, antes de seu uso é preciso lavar, esfregar, enxaguar para mais uma vez colocá-la sobre o sol e viver em paz com o símbolo que nos representa. O importante de todo esse processo é observar como a corpa se constitui e se propõe como território de comunicação.

O igarapé é vida
 A vida emerge entre a mata
 A mata alimenta as nascentes
 As nascentes são os próprios rios
 Que matam nossas sedes
 Que nos alimentam
 Que nos banham
 Lavam nossas roupas
 Criam nossas corpas
 Para dar vida
 A outras vidas

- Sol Di Maria, 2023. (em fase de elaboração).

4.1 DE PERFORMER A CORPALAVADEIRA

O igarapé no ofício de vida das lavadeiras propicia não somente o banhar das corpas, das roupas, dos utensílios do cotidiano, dos animais, mas também o banhar dos sentidos. Um banhar que abre o portal dos significados de ser lavadeira. Afinal esse ofício tem um valor histórico sociocultural de grande relevância para nossa constituição de sociedade interiorana e de ação exclusivamente feminina. Essas questões deveriam ser insurgentes frente a uma vida social de grandes cidades, onde a eugeniação das ruas, vielas, cortiços, lavadouros públicos, lagoas, fontes, diques e chafariz. Para o poder constituído, roupas penduradas em varais estragam as fachadas das cidades, tiravam o brilho da urbanidade.

Nos coradouros, nas cercas de arrames farpados, em cordas e varais, nas janelas e faixadas das casas, enfim, de longe, *“ocupando vias públicas, terreno baldios, grades de igreja, com suas roupas coloridas a secar ao vento, as lavadeiras davam à cidade um colorido espacial”*, desafiando as

determinações dos Códigos e Posturas Municipais que visavam a disciplinar e coibir tais práticas (Neto, 2005, p. 87).

Essa reação já protagoniza uma ação de comportamento restaurado, como pauta Carlson (2009), e traz para nós, você e eu, leitora, um manancial de códigos que são registrados ao longo da história. Seja pela memória afetiva, seja pela contação de causos, seja pela escrita de desenhos, seja pela gravura, seja pela corpa, o que garante geração por geração, o igarapé da lavadeira sofre a intervenção da humanidade, que diretamente infere nas lavadeiras no seu *quefazer*. Isto quer dizer que as lavadeiras podem garantir “um chão” de códigos, signos, símbolos, sentidos e significados que reverberam em diálogos que permitem a corpa ser livre na construção de seu processo criativo. Pois,

“Já é o bastante definir comportamento restaurado com algo marcado, enquadrado e elevado. O comportamento restaurado pode ser “eu”, em uma outra época ou em outro estado de psique - por exemplo, quando conto a história ou a tu em um evento celebratório ou traumático”. (Carlson, 2009, p. 65)

Sendo assim o comportamento restaurado pode ser “eu”, as lavadeiras propiciam um caminhar no leque de ações que o comportamento restaurado possibilita, a fim de que a corpa experimente as mais variadas ações que permeiam esse lugar de Ser lavadeira e a partir daí costurar teias que deem subsídios para Ser performer.

É sabido que a performance desde a década de 60 tem um cunho anarquista (Cohen, 2007). e vem na contramão da homogeneização que pontua padrões para a arte como um todo, dentre estes, o referencial de entretenimento. Nesse aspecto Ser performer aqui tem um diferencial pois tem a corpa é o eixo norteador para suas ações em diálogo ou não com espectadores.

A performance que eu proponho adota reverberações de cunho artístico, reflexivo, crítico, cultural e social que dá possibilidades de dialogar com a realidade vivida em uma linguagem em que a artista está sempre latente no seu processo criativo e por conseguinte está em constante retroalimentação do “ser, fazer, mostrar fazendo, explicar mostrar fazendo” como anuncia o autor Richard Schechner (2006). Isso vem inferir no modo de apreender em Ser performer, não que haja um modelo a seguir, mas que cada cultura altera e é alterada na medida que o performer atua e emerge na realidade vivida.

Desse modo a performance segundo Schechner (2006) está “no entre”, eu sou aquilo que eu queria ser. E ainda segundo o autor “as performances existem apenas enquanto ações, interações e relações”. Se eu aponto as lavadeiras enquanto ação um chão de códigos, signos, símbolos, sentidos e significados, a interação sendo o lugar onde essas lavadeiras costuram suas teias, compreendendo estas como a memória, o trabalho, a cultura, a realidade vivida, eu olho para elas – as lavadeiras – como a corpa que vai alimentar o Ser performer. Daí não somente dar sustento a Fonte dos escritos da performance para garantir e sustentar este estudo, mas sobretudo entender que há uma corpa que nutre e é nutrida por Fontes também culturais que vem para mim Ser performer no momento que compartilho a performance. Ainda sobre este assunto é importante enfatizar que a performance justamente pelo seu caráter anarquista, de contraposição, de contra homogeneização, vem na maioria das vezes em um caráter de denúncia e ou de contraposição aos sistemas vigentes como anuncia Guillermo Gómez-Peña (2005)

En ocasiones, accionamos en la esfera cívica, y probamos nuestros nuevos personajes y acciones en las calles, pero en un sentido estricto no somos “artistas públicos.” Las calles resultan meras extensiones de nuestro laboratorio de performance; galerías sin muros. Muchos de nosotros nos consideramos activistas, pero nuestras estrategias de comunicación y lenguajes experimentales son considerablemente distintos de aquellos utilizados por los activistas políticos.

En resumen, nosotros somos nos lo que otros no son, decimos lo que otros no dicen, y ocupamos espacios culturales que, por lo general, son ignorados o despreciados. Debido a esto, nuestras múltiples comunidades están constituidas por refugiados estéticos, políticos, étnicos y de género. (Gómez-Peña, 2005, p. 203)

Para mim, a performance vai além do que fora explanada acima é uma intervenção cultural permanente na estética do opressor. Ainda que não fique em permanente exposição, a sua reverberação retroalimenta o que “ficou, tocou, mexeu, escutou, sentiu” ou Ser performer. Portanto as lavadeiras têm um acúmulo de produto cultural para uma performance, haja vista que, sua historicização já vem dentro de uma contextualização de poderes onde o trabalho marcava a produção e a labuta da corpa para a sobrevivência sua e de suas crias. Não somente isso, os desejos, sonhos para suas crias eram marcados por dias longos de horas trabalhadas e o seu tempo de vida era definido pelo tempo que suportava as horas de trabalho que o ofício exigia.

Daí entender que a performance segundo Carlson (2009) é um “comportamento restaurado”, que eu entendo que todo comportamento sofre essa restauração devido às variadas vezes que o repetimos ou pela necessidade que temos de fazê-lo melhor. Isso acontece muito na realidade vivida, aqui mesmo nestas escritas para me comunicar com vocês é necessário digitar códigos que vocês saibam ler e interpretar para que eu seja apreendida. Isso só é possível se tenho um cuidado com “as letras”. Outra: ainda se tratando de nós, se uso uma fotografia que remete a uma performance, faz-se necessário explicar onde, quando, qual o motivo que me levou a realizar tal performance para que seja compreendida.

Portanto, a performance para mim é esse estado de ação que compartilho, que resiste à medida que produzo e mais uma vez compartilho. É ação, reação, ação numa relação também artística onde a corpa é a comunicação com o meio, pensando assim, as lavadeiras são esse todo que fora supracitado e ainda alinha o princípio do *espaçotempo*⁸⁰ que anuncia Fernandes (2018). Daí apreender que a lavadeira é esse varal que o princípio *espaçotempo* coloca em evidência: pesquisa, arte, experiência estética, performance; e como proponho também denuncia, intervenção cultural na estética do opressor.

E ainda na trilha da performance que me dá possibilidade de dialogar com a realidade vivida, comigo mesma, com a outra, com as questões que estão invisibilizadas pelo sistema e principalmente com ela debater sobre o cotidiano, onde o Estado não alcança com suas políticas públicas. E, as lavadeiras dão sustento para uma performance, haja vista que elas têm as características que Fernandes (2018), assim como a identidade que Gómez-Peña (2005) aponta que precisamos desafiar a camisa de força da identidade hegemônica e vestir um jogo que contraponha as estruturas sociais, étnicas e de gêneros, mas é preciso apreender que a performance não está conclusa e acabada, é um processo contínuo onde cada ação é revisitada e pode sofrer ou não alterações segundo o seu autor.

De alguma forma, como escreve Walter Benjamin (1993), o narrador se torna alguém diante dos tempos atuais a partir do momento que ele lembra da vida e da experiência do existir. Como segundo sua citação abaixo:

⁸⁰ Segundo Fernandes (2018, p. 145) “não há fragmentação entre espaço e tempo. Há conexões entre diferentes corporalidades e materialidades por meio de processos de simultaneidades e sincronidades, gerando sentidos pulsionais, relacionais e imprevisíveis”.

[...] O narrador figura entre os mestres sábios. Ele sabe dar conselhos não para alguns casos, como provérbio, como sábio. Pois pode recorrer ao acervo de todo uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia. O narrador assimila a sua substância mais íntima aquilo que sabe por ouvir dizer). Seu Dom é poder dizer sua vida; sua dignidade é contá-la inteira (Benjamin, 1994, p. 221).

O autor me possibilita ir ao encontro de minhas lavadeiras como fio mediador de Ser performer e criar minhas performances, mais que isso, com a minha pele preenchida de memória, pois como já fora supracitada nesses escritos, minha corpa é nutrida de minha ancestralidade e a performance me oportuniza apresentar, formalizar esse ritual de ancestralidade, como aponta Schechner (2006, p. 50). Afinal a lavadeira vem dialogar com afetos. E segundo Krenak (2020), “afeto é uma experiência (...) afeto é um exercício de ficar vivo”. Desse modo, as lavadeiras vêm ao encontro do que afirma o autor, pois não é somente lavar roupas; é principalmente registrar gestos. E o gesto é, segundo Camila Bastos Bacellar “o gesto de revelar a particularidade **da própria corpa** (grifo da autora) é um importante gesto e uma poderosa estratégia usada também em teorias e epistemologias feministas para desafiar a objetividade científica desincorporada e os discursos totalizadores” (Bacellar 2016, p. 26).

Ou seja, as lavadeiras têm um grande potencial de memória, seja pela experiência, a experiência alheia, o dom de dizer a vida, como ressalta Benjamin (1993), bem como o gesto, segundo Bacellar (2016). Esse arcabouço garante o Ser performer construir uma relação com a sua Corpa na perspectiva da subjetividade e assim trazer em pauta uma performance em diálogo com a incorporação cultural, e isso potencializa ainda mais o seu manancial de ações e experiências concretas, por trazer particularidades e peculiaridades específicas a um modo de vida.

Nas figuras abaixo, um recorte da Videoperformance “Sem Mortes” retrata o que fora supracitado acima. A figura 51, a lavadeira encontra-se em posse de seus materiais de trabalho para além de lavar a roupa. Já que aqui busquei retratar a mulher do campo - que mesmo no mais longe possível do centro urbano, lá a pandemia chegou - e comigo trouxe os paneiros, as cordas, o matapi, e a sela do burro para que pudesse fazer o jogo cênico, ainda que eu estivesse na cidade. Mas o que propus foi denunciar, ainda que na clandestinidade - a performance foi realizada na madrugada do dia 06 de junho de 2020 – que no campo ocorria a irresponsabilidade com a segurança sanitária.

Na figura 51 procurei destacar também os elementos importantes de trabalho dessa mulher, mas se você assistir toda a performance irá compreender que tem outros elementos específicos e particulares da nossa região Amazônica, como o canto indígena do povo Tembé Tenetehara⁸¹. Já na figura 52, além dos elementos já destacados acima, agora entra a máscara de proteção, e ainda que eu esteja sozinha na cena, busquei enfatizá-la no sentido de fomentar a importância da máscara para a saúde naquele momento. Contudo, é preciso olhar com atenção: o tecer dos paneiros e como isto registra o saber ancestral; a corda, que não é um elemento somente indígena, mas dos povos originários que habitam a Amazônia; o *matapi* e sua ação de subsistência para alimentar um povo; a sela, que dá conforto para o trabalhador ao sentar-se no lombo do cavalo; sendo tudo isso extraído da natureza, numa relação eco ambiental naquilo que diz Krenak (2020), somos terra.

Ainda nesse mesmo sentido o gesto que é construído por mim, enquanto performer, foi carregar todos esses elementos, ficando descalça, tratar com a cestaria, numa representatividade com as mulheres do campo, e dialogar com aquilo que mais doía no momento: a perda dos entes queridos pela pandemia, aqui representada pela máscara. E aqui eu questiono: onde foram parar todas essas máscaras? Se somos todos terra? Então estamos todos poluídos? O fato é que, ao final do vídeo-performance, as performers trazem para a cena os gestos das lavadeiras com a ausência de seus filhos. O trato é dado a partir da lavagem de suas roupas, o carinho e o afago são demonstrados no ofertório de rosas à “Nossa Senhora das Graças”. E vemos a espiritualidade relacionada com o gesto de amor, com gesto do cuidar, numa lavagem de roupa, que é uma ritualística de velar com a ausência. Para isso eu digo que há uma incorporação cultural que fundamenta uma performance inundada de gestos, que garantiu a mim como performer nutrir a minha corpa.

⁸¹ Língua falada pelos Tembés e Guajajara da família linguística Tupi-Guarani.

Figura 51 - Lavadeira do campo e seus instrumentos de trabalho.



Fonte: Vídeoperformance “Sem Mortes”, 2020.

Figura 52 - Lavadeira do Campo, e a máscara de proteção da covid.



Fonte: Vídeoperformance “Sem Mortes”, 2020.

A prática incorporada, juntamente com outras práticas culturais associadas a elas, oferece um modo de conhecer há muito que desbravar ainda nesse campo pois há entraves referentes a palavra incorporação. Na maioria das vezes a palavra incorporação é destinada a “receber o santo”. Entretanto, aqui trago a incorporação como os gestos, a relação com a natureza, a relação peculiar com o outro, a relação com o modo de produção e subsistência e a relação com a cultura, E aqui me sustento em Geertz (1997), quando aponta que há uma teia de sentidos e significados que norteiam a vida e afirmam um modo de ser e de viver.

Bem, isso para mim é o incorporar, é dar sentido e significado àquilo que pretendo performar, é garantir que eu como performer possa trazer para o conjunto da comunicação as potencialidades de meu cotidiano, para cada vez mais fortalecer “a pele da memória” a fim de garantir trocas simbólicas, como diz Bourdieu (2008), e tecer a Corpa como um patrimônio cultural. Para tal trago para a corpa deste texto nas figuras a seguir:

Figura 53: Lavadeiras na orla da Praia do Cruzeiro.



Fonte: Vídeoperformance “Sem Mortes”, 2020.

Na figura 53, em conjunto com a performer Nailce Ferreira, companheira de performance, compomos uma performance onde comunicamos duas mulheres lavadeiras e cada uma traz uma bacia diferente da outra, justamente por conta de compreender que cada uma é alimentada, ou melhor, incorporada por uma lavadeira, que vem de uma região diferente do Estado. Então, a performer Nailce Ferreira trouxe o alguidar como referência de seu lugar de pertencimento e de atuação dos últimos anos, Icoaraci/Belém-PA e, em conjunto com este um tecido branco, uma cruz e um terço (tais elementos fazem referência às mulheres da família dela); o gesto cuidadoso está na forma de carregar a bacia que ela traz pois não é somente uma bacia com roupas, é também o recipiente que traz a água, que mata a sede. Já a minha bacia é antiga, de minha mãe, e dentro dela trago um tecido ensanguentado que faz relação com as mortes pela COVID-19, o ano era 2020, o mês de maio, e junto com esses elementos também a cruz, mas não somente como um símbolo de religiosidade, mas principalmente como uma arma em combate a insegurança sanitária.

Os gestos cuidadosos nessa performance estão na relação com a cura da dor. Ao você assistir toda a performance verá que são três lavadeiras em um trajeto pequeno onde há cruces, velas, cânticos; e esse momento ritual de luto. onde uma cuida do luto e outra continua a lutar, a que cuida do luto sempre rememora os cânticos, a que luta sempre está em contestação ao sistema capitalista, busca uma relação do místico com o real. Na figura 54 há dentre elas uma terceira mulher, a performer Rosilene Cordeiro, que traz o imaginário a essas mulheres lavadeiras que abençoa tanto uma quanto a outra e traz a leveza no olhar, o encanto no toque de suas mãos, o pisar suave e ao mesmo tempo puxa essa caminhada desse percurso, não deixa essas mulheres desamparadas, sempre está próxima delas dando o sentido e o significado.

Figura 54: Lavadeiras na orla da Praia do Cruzeiro



Fonte: Videoperformance “Sem Mortes”, 2020.

O importante na performance é compreender o contexto, a partir deste dialogar com as relações sociais, e isto já dá o fio condutor para o processo, o que pode vir a reverberar no Ser Performer. Como ressaltado em trabalho anterior:

[...] Entender o contexto da performance para compreender o processo criativo e dialogar com a essência das experiências humanas **na corpa para a corpa e com a corpa**. Nesse corrimão ter a performance como processo criativo exercitamos o fazer artístico. Mas para isso é preciso construir a travessia não somente no ato de atravessar, os espaços geográficos, mas sobretudo constituir o amadurecimento no Ser Performer. (*Grifos da autora*). (Sousa, 2022).

Então, ao enveredar no Ser Performer além de apreender o que propõe Schechner (2006), é válido também dialogar com a essência das experiências humanas na corpa, para a corpa, com a corpa, a fim de que você e eu possamos olhar para a ancestralidade que nos nutre, apreender todo o processo constitutivo do Ser.

E com isso entender que além de sermos fluidos, somos cultura, somos relação, somos troca; e nesse constante diálogo tanto você quanto eu não somente vivemos o individual, mas na maioria das vezes, o coletivo.

Ao trazer uma performance para comunicar é ter a consciência de que ela já foi possivelmente comunicada, de um outro modo, de uma outra forma, com sua peculiaridade, particularidade. O que destaca é a originalidade que a performer dá para a mesma. Isto é possível por conta da Corpa que a performer vem tecendo ao longo de sua história de vida. Ainda que seja a mesma performer para comunicar determinada performance com um mesmo mote, veremos alterações e até mesmo mudanças. Pois, como afirma Sousa (2022), há um amadurecimento no Ser Performer, o que vem diretamente contribuir no processo criativo. Vejamos nas figuras a seguir:

Figura 55 - Lavadeira em despedida simbólica do seu ente ausente



Fonte: Videoperformance "Vidas sem Morte", 2020.

Figura 56 - A Lavagem de lutos



Fonte: Vídeoperformance “Sem Mortes”, 2020.

Figura 57 - A lavadeira.



Fonte: Vídeoperformance “Resistência! Nós somos Meio Ambiente”, 2021.

Figura 58 - A lavagem das sarjetas.



Fonte: Videoperformance "Sarjetas de sangue", 2022.

Nas figuras 55, 56 e 57 eu performo lavadeiras, no exercício contínuo para o encontro da corpalavadeira. Sendo que nas figuras 55 e 56 eu performo a lavadeira que está relacionada com a perda de entes queridos pela COVID-19, e na minha corpa registro a necessidade de trazer vários elementos cênicos para registrar esse contexto. Ainda que queira tratar aqui do termo incorporação, na perspectiva da teia de redes de sentidos e significados, como ressalta Geertz (1997), a minha corpa ainda é muito pesada e ao mesmo tempo sobressaltada da necessidade de expandir e dilatar ações para registrar a dor daqueles que ali fazia referências. O performar suscita uma ação, conforme Schechner (2006, p. 60): “A performance não está “em” nada, mas “entre”. Portanto, a lavadeira das figuras 55 e 56 precisou de um tempo para ser aquilo que gostaria de Ser, e nesse processo criativo os elementos cênicos foram o sustento para dar segurança a performar.

Já na figura 58 há um avanço em Ser performer, pois há poucos elementos para dialogar, a corpa já consegue se mostrar com esse sentido e significado da lavadeira (aquela que lava, banha, coara, limpa, cuida). Já há uma *poiesis*, no decorrer da vídeo-performance, há uma leveza na Corpa que dialoga com o outro falando de um assunto que é ainda de denúncia, mas sem esse drama, sem essa dor, sem esse “punhal nas costas”. Que tem para além disso a compreensão do seu código de lavadeira, da sua simbologia, de seu signo, dos seus sentidos e significados. E com isso a corpa liberta-se e propicia uma ação diferenciada em Ser performer.

Na figura 59 eu performei tendo o cuidado de limpar o chão onde está registrado o código da faixa de pedestres. A intenção de limpar esse chão é de cuidar das pessoas que por ali passam a cada minuto que o código do semáforo permite o cruzamento de travessia de pedestres.

Figura 59 - A lavagem das sarjetas.



Fonte: Vídeo-performance “Sarjetas de sangue”, 2022.

Esse ritual está muito ligado às sinergias ancestrais recebidas das lavadeiras que antes de lavar as peças de roupa têm o cuidado de “limpar” o lugar de lavagem. Isso se refere a pedir licença para a mãe-d’água, lavar a tábua de roupas, passar areia na bacia, colocar cada peça de roupa separada segundo a cor, e somente por último mergulhá-la na água. Na performance, eu performei no sentido de garantir uma relação direta com a ancestralidade indígena, bem como a afrodiáspórica, e ali naquele espaço emitir energia para todas as trabalhadoras que atravessam a periferia da cidade até o centro a fim de garantir o sustento de suas crias.

O horário escolhido das cinco às seis da manhã foi proposital, justamente para garantir a relação e a interação com essas trabalhadoras. Eu sei que é possível uma leitura do exótico, da corpa bela, do feminino sendo exaltado, mas também isso é proposital. É sabido que o abuso sexual ocorre nas paredes das casas que abrigam “as meninas do interior para estudar”, porém isso é velado. A corpa na performance é

denúncia, lavar a corpa na rua é denúncia, lavar a rua é cuidado, assim como um caminhar no processo artístico.

A corpa assume o fio condutor da performance e traz para a cena o centro do diálogo, do universo, em uma realidade que vem retratar as particularidades e as especificidades de cada realidade vivida. Sobre o assunto Gómez-Peña (2005, p.204) ressalta que:

Nuestro cuerpo también es el centro absoluto de nuestro universo simbólico - un modelo en miniatura de la humanidad (humankind y humanity son la misma palabra en español: humanidad) – y, al mismo tiempo, es una metáfora del cuerpo sociopolítico más amplio. Si nosotros somos capaces de establecer todas estas conexiones frente a un público, con suerte otros también las reconocerán en sus propios cuerpos. (Gómez-Peña, 2005, p.204)

Aqui compartilho a ideia de que a corpa contribui com a performance em um sentido de esta ser movida por uma vontade e/ou necessidade de entender o outro e a si mesmo; isso faz com que mergulhemos em ações que nos conectamos com o eu e com o coletivo. A performance não é a ação do artista e sim a resultante desta com o meio onde ela acontece. Entre tantos “entres” tudo acontece em relação da corpa com as conexões com o outro.

Nessa perspectiva da corpa ser o centro absoluto do universo simbólico, a proposição da lavadeira na vídeo-performance “Sarjetas de Sangue” é ter esta corpa como símbolo que vai como arquétipo da lavadeira somente caminhando pelas ruas da cidade lavando, com o seu código, o tecido, e a cada caminhada destoa entre o público, pois o tecido ao mesmo tempo que fala, ele também é enredo. Ele, o tecido, fala do sangue jorrado dessas trabalhadoras que fizeram o êxodo rural e sem qualificação sofrer a escravidão moderna na cidade grande; é enredo, pois está falando de lavadeiras. Entretanto, para o outro, devido as vestes há olhar exótico e diversas nomeações são dadas a essa mulher: “louca”, “mendiga”, “surtada”, “gostosa”, “boazuada”, “xirizuda”, “vou te comer”. A Arte em poucas vezes foi nesse mote tratada. Durante a performance eu escutei várias falas, assim como várias indiferenças. Segundo Cohen (2007 p. 97) “na performance há uma acentuação muito maior do instante presente do momento da ação (o que acontece no tempo ‘real’), isso cria a característica de rito com o público, não sendo só o espectador, e sim, estando em uma espécie de comunhão”.

Portanto, a performance acontece como resultado, como devir e consequência das relações. Se há um rito com o público, há um rito também consigo, pois a

performance provoca transformações no Ser performer, faz alterações no cotidiano. E, de algum modo, transforma a realidade vivida. A performance é a finalização de uma experiência, é a culminância de um processo.

Todo esse conjunto de ações que Ser Performer contribuiu para o acúmulo de um arcabouço de gestos, movimentos, códigos, signos, símbolos, sentidos e significados que sustentam a minha corpa e me dão possibilidades de passar pelo portal dos significados de ser lavadeira, o que me propicia o Processo Ritualístico Liminar da corpalavadeira.

4.2 SER CORPALAVADEIRA: UMA IMERSÃO NA *POIESIS* DA REALIDADE VIVIDA

Quando minha mãe estava grávida do segundo filho eu tinha quatro anos. Apontei para sua barriga inchada sem saber como minha mãe tinha ficado tão grande em tão pouco tempo. Meu pai me ergueu com braços de tronco de árvore e disse que nesta terra a coisa mais próxima de deus é o corpo de uma mulher é de onde a vida vem. E ouvir um homem adulto dizer algo tão poderoso com tão pouca idade fez com que eu visse o universo inteiro repousando aos pés da minha mãe. (Kaur, 2017)

A realidade vivida é constituída por sujeitos que tecem o caminho da construção do ir e vir do cotidiano, e nesse re(tecer) há sempre a relação e interação do ser consigo mesmo, com o outro e com o coletivo. O poema de Kaur (2017) traz no bojo de suas escritas como o amor se constitui no mundo e como a corpa da mulher é colocada como algo sagrado, portanto, possibilita que a mãe seja vista como aquela que é criadora do universo, a grande mãe que está infinitamente ligada com a Terra.

Mas, para isso é necessário criar uma memória sobre o mundo. Ailton Krenak (2020), na Aula Magna do segundo semestre da Universidade Federal da Bahia, pontuou que o Brasil estava numa Tempestade Perfeita que revela um tempo assustado com o futuro, pois as relações não estão construindo memórias. Para Krenak (2020, p. 2) “(...), a memória te autoriza a narrar uma história sobre o mundo que você vive. A memória te autoriza a criar uma narrativa sobre o mundo. Se você não tem memória, você vai ficar citando bibliografia, antes de ganhar um Alzheimer”. Ou seja, a memória te possibilita vivenciar a *poiesis* na realidade vivida. A Corpalavadeira garante esse encontro com a memória, na maioria das vezes, encontro com a grande mãe, a Mãe Terra, Deusa Gaia.

Em algumas sociedades tal compreensão pode alterar as relações sociais e colocar a mulher no lugar do sagrado. Em outras, a mulher é colocada em

subserviência, sem possibilidades de decisões ou fala na família. Isso opera ou não na alteração da microestrutura social, onde cada sujeito, ainda que não compreenda, mas está sempre na atu(ação) da realidade vivida. Tudo está relacionado na sensibilidade como os sujeitos operam com o modo de ser no mundo.

Ou seja, cada um no seu modo de ser ocupa um lugar na sociedade e este infere no espaço, o que propicia uma inferência nas práticas sociais. Isso também é válido para a arte, pois esse sujeito desse lugar e desse espaço tem um potencial artístico que é carregado de incorporação cultural que também intervém na realidade vivida. Para entender essa relação e interação mergulhamos nas considerações de Raymond Williams (2000) ao se referir às estruturas de sentimento, o mesmo ressalta que cada sujeito sustenta as suas estruturas de sentimentos por subjetividades. Mas é preciso compreender que as mesmas estão imersas em culturas. E esta tem princípios que foram constituídos ao longo de sua história. Tais princípios foram tecidos e costurados por filosofias de cada comunidade. E assim a sociedade opera em um modo de selecionar, organizar, excluir e operar com determinados padrões ditados pelas estruturas de sentimento que esta sociedade se fundiu.

Sendo assim, as estruturas de sentimentos são uma relação direta com a realidade vivida. Mais que isso, elas vêm garantir o ritual de portal de significados para que haja vida a ser vivida. Nessa caminhada de doutoranda, pesquisadora e performer me encontrei com os escritos de Karine Jansen Amorin (2008) quando ela compartilha conosco “As Marujas na rua”⁸², na cidade de Quatipuru, no interior do Pará, e traz exatamente o que Rolnik (2014) retrata em seus escritos sobre “Subjetividade Antropofágica”. Em Irituia/PA também há marujas e a festa de São Benedito, porém não há a ritualística que Amorin (2008) ressalta em seus escritos. Lá em Irituia/PA a ritualística da festa de São Benedito está diretamente relacionada com o carimbó e a

⁸² A festa da Marujada de Quatipuru foi considerada durante muito tempo pelos órgãos de Cultura do Estado uma filiação à manifestação que acontece em Bragança, fato este que dificultou qualquer apoio, geralmente já escasso, nas festas mais tradicionais, ou visibilidade da festa para a região. Neste sentido, o Sr. Saturnino recolhe e escreve um número de informações suficientes para distinguir a festa de Quatipuru, daquela que se criou em Bragança por dentro da Irmandade de São Benedito (Jansen, 2008).

Segundo o Sr. Saturnino Costa, a Marujada de Quatipuru, teve início por volta de 1838. Naquele tempo, Valentin contava com trezentos e dezesseis habitantes. Titica consistia em um povoado localizado em uma ilha no rio Quatipuru, próxima à cidade. Nela habitava uma mulher branca chamada Sinhá Henriqueta, na companhia de quatorze escravos e, naturalmente, dos capatazes. Sobre os escravos, Saturnino relata o nome de nove deles: Maria Pretinha, Raimundo Cabuji, Gambarra, Cafarnaú, Churupim, Batatão, Tiquira, Caburé e Corombó.

derrubada do Mastro no Rio Irituia. O significado aqui é a cura, mas cada festa vive segundo sua cultura.

Durante os dias 25, 26 e 27 de dezembro a Marujada faz apresentações na rua para saudar as pessoas que, por alguma razão são impedidas de ir à festa, como doentes, deficientes ou outro impedimento. As Marujas são auferidas nas casas com comidas, bebidas, refrigerantes e aperitivos, ofertados pelos devotos de São Benedito. A Marujada retribui com música e dança, no quintal das casas. Para o meu olhar estrangeiro, o momento mais emocionante da visita aparece na forma de uma dança circular em volta da árvore mais antiga do terreiro. Quando a Marujada se dispersa, permanece em volta da árvore uma grande marca circular na terra, em volta da árvore, feita pelos pés dos participantes (Jansen, 2008, p.107).

Ou seja, se faz necessário revisitar continuamente a subjetividade, a fim de que possamos apreender o processo criativo de ser sujeito em criação. É preciso vigilância constante também no seio das relações sociais. A experiência, a subjetividade é muito importante para que possamos ter uma relação sensível, singular, criativa, que nos coloque num lugar de liberdade em uma “alta antropofagia”. Sobre o assunto, Suely Rolnik (2014) pontua que:

A “alta antropofagia” nos coloca em posição privilegiada para quebrar o círculo infernal da escravidão a este modo hegemônico de subjetivação e resistir ao apelo de tornar-se atleta da flexibilidade a serviço dos interesses exclusivos do mercado. É que ela nos permite suportar melhor a falta de sentido que acontece quando misturas de um mundo em **nossa corpa** [...] (grifos nosso). (ROLNIK, 2014)

Então, a nossa corpa é esse portal de significados que vem na contramão dessa subjetivação e que propicia re(ação) nessa microestrutura, pois se estar imerso em uma cultura é contido de códigos, signos, símbolos, sentidos e significados. Porém é cerceado de padrões e princípios que são continuamente re(tecidos) pela sociedade. Então a corpa é, nesse caso uma bandeira de ativação, a performance é a comunicação nessa contramão. Neste caso aqui a Corpalavadeira é o portal de significados.

Sendo assim, eu caminho nessa trilha cada vez mais encharcada de olhos d’água que me possibilita lavar, banhar e coarar a minha realidade, deixar sob a lua, sob o sol e esperar para sentir como a minha corpa se nutre dessa cultura e entender o contexto em que estou assentada, para então dilatar e encharcar outros chãos. Pois agora, com a corpalavadeira compreendo que tenho uma relação direta com a cura, com o cuidado, com a espiritualidade e isso transmite confiança ao público no

momento da performance, pois há uma relação de troca que interfere diretamente na microestrutura.

Santa Mãe Maria, nessa travessia
 Cubra-nos Teu manto cor de anil
 Guarda nossa vida, Mãe Aparecida
 Santa padroeira do Brasil
 Ave, Maria! Ave, Maria!
 Ave, Maria! Ave, Maria!
 (Santana, 2019).

Com esta estrofe iniciamos a performance Comitiva de SANTXS, no coletivo de artistas no mês de maio de 2022, onde ofertamos oferendas ao Orixá Ogum. Iniciamos o trajeto no Mercado Municipal de Icoaraci, Mercado Municipal do Telégrafo, finalizando no Mercado de Santa Luzia localizado no bairro do Umarizal em alusão ao Dia do Trabalhador.

A performance para mim foi nutrida de memórias, e assim fui encharcada com vários signos, símbolos, sentidos e significados. O meu corpo foi um altar, em minha cabeça um manto com a figura de São Jorge foi amarrado, as minhas vestes de azul foram vestidas. Ali no meio da rua, sozinha, eu parei em meio a performance e pensei em meus irmãos: Maria José, filha de santo que reverencia Ogum, e meu irmão Havelange, devoto de São Jorge. Em minhas memórias o meu tio Raimundo Ceará lá de Irituia/PA, que tinha a figura de São Jorge como proteção de sua família; a minha tia Maria José, filha de santo que me apresentou Ogum; a vovó Diquita, que acendia velas pra Ogum e sempre me dizia que era pra São Jorge. Eu me encontrei nesse espaço-tempo e me doei para a performance como oferenda, e minha corpa caminhou na construção do altar.

Nesse entrelace de fé e devoção, a minha corpalavadeira é o portal dos significados e, neste caso, é a relação com o Orixá Ogum, na religião católica São Jorge. Eu ali sabia que meu corpo trazia a corpalavadeira que compartilhava o sincretismo religioso em combate à intolerância religiosa. Então, a minha Corpalavadeira nutriu-se da figura da “Santa Mãe Maria”, a fim de que pudesse fazer a travessia da lavagem das ruas e garantir o caminhar pelas ruas, sem que sofresse violência.

Nos arredores do Mercado Municipal de Icoaraci/Belém-PA eu iniciei o meu processo criativo da Corpalavadeira. Nas figuras 60 e 61 eu dou início a esse processo de constituição da Corpalavadeira, e ali naquele espaço de microestrutura social, sem

querer faço aglomerar pessoas (só fui constatar após identificar as figuras aqui). Porém, esse pequeno grupo parou o seu *quefazer* para assistir o meu movimento e à medida que param o *espaçotempo*, interligam-se e fazem acontecer a performance. Fernandes (2018) pontua, em seu livro “Dança Cristal”, que é preciso compreender esse “novo território quântico de reconexão e ondas, a consciência de cada pessoa influencia as demais ao seu redor, as propriedades materiais e as possibilidades atuais (futuro)” (Fernandes, 2018, p. 145).

Nessa perspectiva o portal da corpalavadeira tem um grande significado para mim, porque neste momento eu me nutro das memórias da minha ancestralidade, e sei que mesmo na invisibilidade da devoção que elas faziam, as mulheres de minha vida tinham uma relação com Ogum ainda que fosse no acender de velas para São Jorge. Então, ao me tornar este portal, compreendo que a minha corpa é sinergia que amplia e essa consciência faz com que eu possa garantir emanção de energias, pois não somente matéria, também sou vida quântica. E nessa proposição sou conexão com o outro, simultaneidade, sintonia.

De maneira tal que eu possa ilustrar através de minha corpa uma performance que tem postura com a ancestralidade e dialoga com o contemporâneo, pois estou sempre revisitando as estruturas de sentimento e a minha subjetividade, Rolnik (2006, p.6) pontua que:

Las estrategias de las prácticas estéticas contemporáneas varían: cada artista elige- movilizado por los signos que le piden paso- el medio en el que se realizará la obra creando una fórmula singular para descifrarlos, o sea, para traerlos de lo invisible a lo visible. En este contexto precisamente es donde podemos ubicar la extraña escena que hemos presenciado en los fragmentos del documental *Memória do corpo*.

Rolnik (2023) vem contribuir para o entendimento da corpalavadeira para a mobilização dos signos, haja vista que essa tem uma relação direta com a questão mística da cura e seu signo está referenciando esse tratado de cura, que tem uma herança da pajelança, bem como uma herança afrodiáspórica, e aqui na performance “Comitiva de SANTXS” se apresenta uma seleção de signos que vem ao encontro da defesa, da tolerância religiosa, bem como a oferenda de Ogum.

Figura 60 - Portal da corpalavadeira na Comitiva de SANTXS



Fonte: Vídeoperformance Comitiva de SANTXS, 2022.

Figura 61 - Corpalavadeira na preparação para oferenda de Ogum



Fonte: Vídeoperformance Comitiva de SANTXS, 2022.

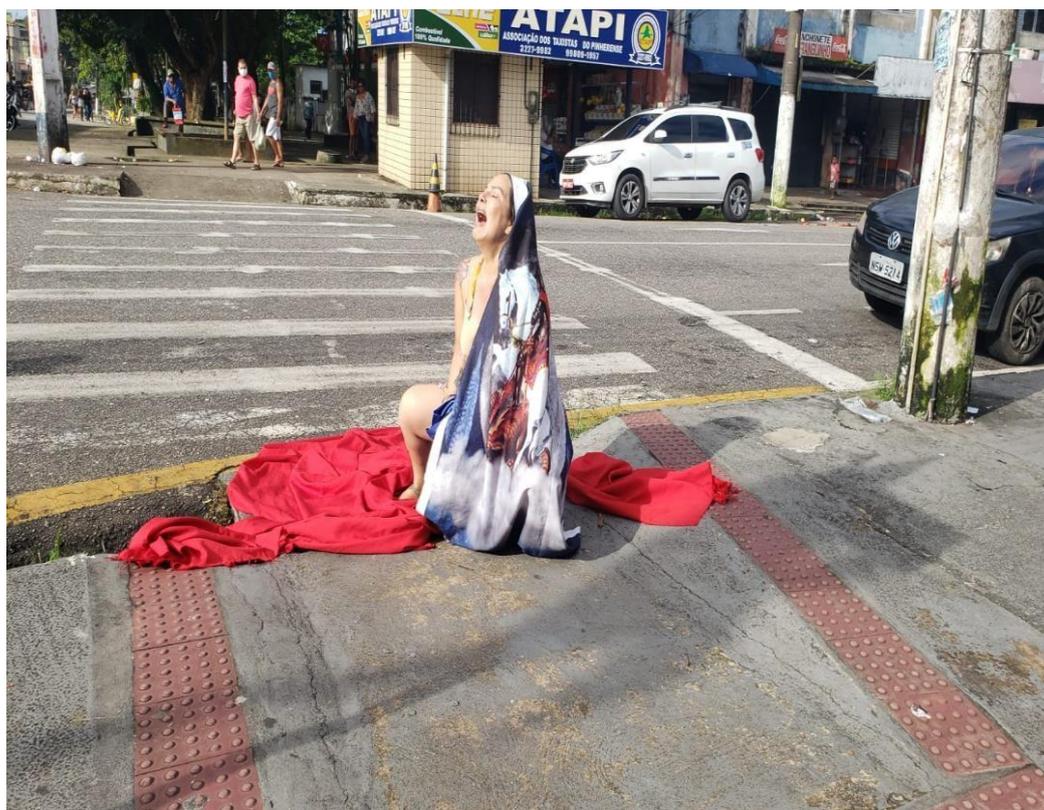
Nas figuras 60 e 61, respectivamente, a corpalavadeira faz um canto e a oferenda para Ogum, ilustrando um corpo com códigos, signos e símbolos que registra um diálogo tanto com Orixá tanto com São Jorge. E esse corpo é um altar e esse altar é sentido, pois é sensível a receber as sensações da sinergia do espaço, do outro, do cotidiano. E também é significado, pois é manifestação, é uma grafia, “é uma corpa performada/performando-se” (Cordeiro, 2018). Sobre o assunto a autora afirma ainda mais:

Uma corpa (grifo nosso) performada/performando-se tornado público revelando, publicamente uma questão política num ato artístico: é preciso rever a forma com que geograficamente fomos tratados por décadas de colonização, subjugo que ainda persiste em prática e pensamentos pós colonialistas que nos fragmentam na atualidade. (...) corpo no limite, como vida, figura e representação nesse limiar do fenômeno artístico no qual a vida se manifesta em poesia e crueldade e se materializa em figuras, fotografias e fotoperformações. (Cordeiro, 2017, p.14).

A questão política aqui na performance “Comitiva de SANTXS” está relacionada com a tolerância religiosa e como está cada vez mais desrespeitada pelas pessoas. Então, a corpalavadeira possibilita essa relação de troca onde o afeto é o exercício de confiança entre sujeitos. Mas é necessário a insistência, pois a forma da nossa colonização impôs uma individualidade que a seleção e exclusão de sujeitos inicialmente se dá pela cor da pele, como também pela sua afinidade religiosa. É válido trazer para cá mais uma vez as estruturas de sentimento que se refere Williams (2000) e visitar a subjetividade. Além disso, analisar os padrões e princípios da cultura que esta instaurada na sociedade atual.

A corpalavadeira no canto e oferenda para Ogum respectivamente me coloco principalmente como sentido e significado, e caminho entre os sujeitos da realidade vivida levando uma ritualística em que coloco a minha Corpa em ofertório de altar. E vou caminhando por entre o povo, levando uma *poiesis* que traz o belo e a leveza para o cotidiano.

Figura 62 - Corpalavadeira no canto para Ogum.



Fonte: Videoperformance “Comitiva de SANTXS”, 2022.

Figura 63 - Corpalavadeira na oferenda para Ogum.



Fonte: Videoperformance “Comitiva de SANTXS”, 2022.

Nessa relação de ofertar a corpa como altar nas figuras 62 e 63, respectivamente, a corpalavadeira interfere na microestrutura e como Rosilene Cordeiro (2018) aponta a necessidade de revisitar como estamos sendo tratadas, pois há sempre um estado de subjugação no que se coloca como opção e/ou orientação, que vem de encontro a homogeneização cultural. Aqui, no que se refere a religião, é preciso ter vigilância pois a colonização que sofremos e ainda vivemos “varreu” a essência dos povos originários e tradicionais. A *poiesis* resiste e se mostra na materialidade da realidade vivida. Abençoar os trabalhadores como o altar me faz lembrar “As Marujas na Rua”, de Karine Jansen (2008), e sentir a sinestesia no ato sem ter estado naquele lugar. Suely Rolnik (2006), em seu artigo “El arte cura?” ressalta que o artista contemporâneo atua e trabalha com qualquer material do mundo e interfere diretamente de forma mais contundente, a fim de problematizar tanto os sentidos quanto os signos, a fim de provocar interferência direta no mundo. Se as Marujas de São Benedito em Quatipuru/PA atuam no sentido de garantir a participação de todas na Festa de São Benedito e com isso apresenta uma ritualística, aqui na mesma proposição a benção dos trabalhadores compõe um cenário místico, mas que também é real e político. Como afirma Rosilene Cordeiro (2018) na “Benção dos Trabalhadores”.

Caminhar por entre os açougues de carnes e peixes dentro do Mercado é garantir que todos sejam abençoados “em seus caminhos” e tenham a permissão de receber a benção do Orixá, bem como, de Nossa Senhora da Conceição. O que eu quero ressaltar mais uma vez com vocês é que eu, na condição de Corpalavadeira, trago junto com vocês o meu portal de significados e me lavo em sentidos junto a esses sujeitos numa maré cheia que deságua, lava, banha cada um por onde passa, não no sentido de limpar, mas no sentido de abençoar na ritualística de batizar com as nossas raízes originárias, amazônidas que são oprimidas, excluídas, invisibilizadas. No meu ato artístico de caminhar passo com minha Corpalavadeira ofertada como altar e abençoo silenciosamente, como a mãe que diz: “Vai em paz! E que tudo dê certo!”

Figura 64 - Corpalavadeira na benção dos trabalhadores.



Fonte: Vídeo-performance “Comitiva de SANTXS”, 2022.

E assim a corpalavadeira segue seu destino na benção dos caminhos, sempre orientada pelo Orixá Ogum, o Senhor dos caminhos, para que ele possa abençoar aqueles que passam por ali e constroem sua vida a partir dos passos que ali são nutridos e encharcados. Como maré cheia vai inundando todos os lugares e dilatando seus poros, a fim de garantir a sinestesia da corpa e sua vivência com a realidade vivida, o constructo da *poiesis* vai se firmando à realidade vivida e vai dando elementos para a corpalavadeira se nutrir. E à medida que a maré cheia vai ocupando, ela também se transborda e possibilita a troca, e essa troca se dá no transbordamento e encharca a terra. Isso é um afeto.

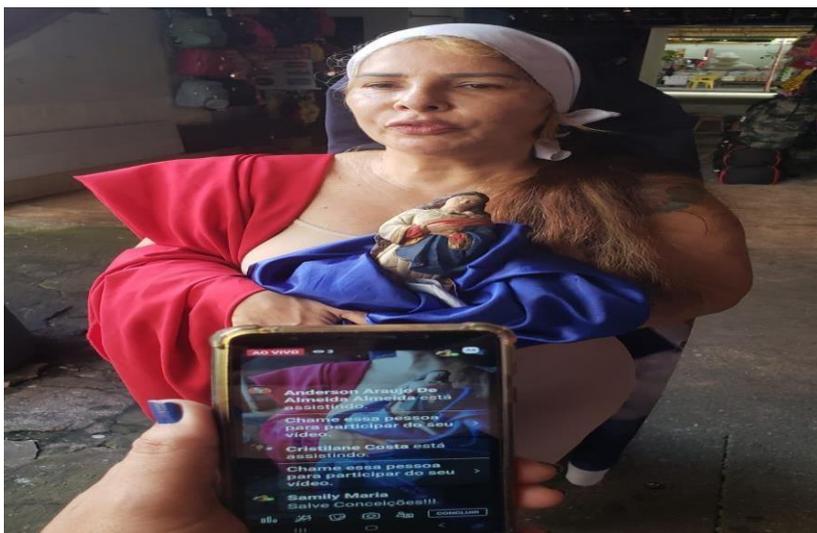
Figura 65 - Corpalavadeira na benção dos caminhos



Fonte: Vídeo-performance "Comitiva de SANTXS", 2022.

Para Krenak (2020), "pisar suavemente sobre a terra", esse exercício nos coloca em pé de igualdade com a terra. Então, assim é preciso pisar calmamente sobre a terra para que todos tenhamos vida longa. Nessa proposição a Corpalavadeira caminha e limpa com seus tecidos tudo de negativo para longe. A fim de que todos possam viver o exercício do afeto. Pois esse trabalho é um movimento para o mundo, é uma relação de troca que exerce um poder de diálogo com o outro através da mídia, e assim o portal dos significados vai para além da microestrutura do cotidiano da realidade vivida. Nessa re(ação) há um além que alcançamos, mas não vemos, mas que de algum modo são tocados, são sentidos, e vivem o afeto, são nutridos pelo portal de significados e se sentem abençoados, como podemos constatar na figura 65.

Figura 66 - Altar de Nossa Senhora da Conceição.



Fonte: Videoperformance “Comitiva de SANTXS”, 2022.

Então a Corpalavadeira nessa imersão da realidade vivida traz a *poiesis* da cultura, do sincretismo religioso e de como a cultura produz princípios e padrões para que este se materialize na realidade vivida. O discurso sobre a religiosidade é um debate na contemporaneidade, pois os cultos das religiões de matriz afro-religiosas ainda sofrem violência mesmo que simbolicamente. Há mortes, há violências, há indiferenças, há negação. A fé e a devoção ainda são algo que alcinha de colonização; se há violência com as religiões de matriz-afro e as divindades indígenas são invisibilizadas. A minha Corpalavadeira na performance “Comitiva de SANTXS” exercitou o que propõe Williams (2000) sobre estrutura de sentimento e revisitei por várias vezes o que Rolnik (2014) pontua sobre “Subjetividade Antropofágica”, a fim de estar no exercício permanente de relação de troca, de transbordamento de corpa, que interfere na microestrutura e atua na intervenção cultural da estética do opressor.

Sou um pingão pequenininho
 Eu molho sem querer a sua mão
 Toco seus cabelos
 Aos poucos inundo seus pés
 Sem você perceber aperto-lhe o peito
 Eu sou o afeto
 E faço de você o meu apreço
 Quero sempre te tocar
 De mãos dadas, te levar
 Na maré te banhar
 Ah! Como eu quero sempre te abraçar!
 Será que você consegue me imaginar?

Sol Di Maria, 2023 (em fase de elaboração).

Sendo assim, o próximo capítulo é um convite a você, leitora/or, abicorar⁸³ o nascer de uma performer-solo emergida em águas da Amazônia, num espaço expandido para além mar. Corpa-presença articulada não só com o presente, mas também com toda uma ancestralidade, que em sua ação de lavar as ruas com a própria corpa faz da obra uma relação consigo mesma, com o outro; simultaneidade, onde corpa e espaço, se integram.

Figura 67 – Desembarque.



Fonte: Samily Maria, 2022.

Se o coração tá no nordeste da gente
 É bem ali do lado do coração
 Da mãe Amazonia
 No encontro das Baías
 Guajara e do Marajó
 Que a mãe das águas Icoaraci
 De rolinho em rolinho d'águas
 Molha o barro do pé da acaizeira
 Na canoa e de bubuia o Paracuri
 Colhe e molda de rolinho em rolinho
 Alguidares, vasos, panelas....
 E é na bicicleta que a gente
 Na embolada dos pés
 Na aprumagem do corpo
 No corre de nossas necessidades
 Que a gente molda a beleza
 De ser o que a gente é!

Wagner Magno, 2023 (Autoria própria).

⁸³ Termo paraense que determina a ação do verbo observar (Sobral, 2005).

5 DESEMBARQUE: ASPECTOS FINAIS DE UMA NAVEGAÇÃO EM ESPIRAL

Neste capítulo, eu te convido a desembarcar com tua corpa nessa maré cheia, tão cheia de vida vivida, e desembocar numa enchente vibratória de códigos, signos, símbolos, sentidos e significados que a corpalavadeira deixa seu rastro e segue a contagiar sujeites que outrora não se viam envolvidas nessa ação de poética pública, assentada no trabalho coletivo na perspectiva de encharcar corpas no movimento de atuar junto às comunidades periféricas de Icoaraci, no sentido de invadir cada vez mais para dentro do continente a água pura que vem de nosso Rio-Mar e reflorescer as nascentes dos igarapés que, num outro tempo, foram silenciadas pelo conceito do concreto do progresso.

O desembarque nesta perspectiva suscita olhar para além do Rio-Mar e mergulhar-se no Eu que um dia foi colonizado por muitos padrões eurocêntricos, e isso veio diretamente reverberar na forma como lidamos com a natureza e consequentemente como nossa corpa. Pelas bandas de cá, os portugueses em muito colonizaram o que a Europa pautava como princípio de civilidade, e Icoaraci para eles, os portugueses, foi também isso: o lugar dos sítios, das chácaras, onde cada família detinha a posse de um casario com seus códigos familiares marcando o território.

Então desembarcar no trapiche que faz parte de todo esse complexo de ocupação persiste ser maré cheia a fim de lavar cada traço europeizado, não no sentido de eximi-lo, na apreensão de contextualizá-lo. Portanto, “só te digo vem!” e “te aprocheça” nessa enchente. O mesmo está organizado em duas partes significativas que se atravessam e intercomunicam para sustentar este capítulo: Toró: uma enchente da corpalavadeira, corpalavadeira em carne-viva

5.1 TORÓ: UMA ENCHENTE DA CORPALAVADEIRA

A minha corpalavadeira no percurso do exercício do encontro de meus princípios para o meu processo criativo me encontrei com códigos que me silenciaram em não me permitiram vir mais cedo para a performance, na maioria das vezes, era o mantra verbalizado que eu como mãe não podia ser do teatro⁸⁴, destaco este por ser o mais

⁸⁴ Aqui coloco a palavra teatro, pois para as pessoas de minha família tudo se resume em teatro.

pronunciado dentre outros, os signo do trabalho institucionalizado pautando que artista não tem trabalho, o sentido da vida que Ser alguém na vida é que dá significado de estar no mundo. E, nessa maré cheia minha corpa como símbolo de (re)existência sempre me nutriu, molhou meu pé quando estava seco, refrigerou meu pensamento no momento do desesperançar, mas sempre manteve transbordado meu coração nas infinitas águas de Ser Lavadeira até que chegasse o tempo de tempo Ser.

Como Hillman (2010), o coração nutre a fala, e todos os nossos fluidos nutem o coração, à medida que vamos seguindo o fluxo, movimentamos o universo, e este garante uma interrelação conosco.

Então ao final do desembarque vejo que minha corpalavadeira sempre esteve em enchente, eu só tive medo de transbordar para outros lugares, entrar num padrão de comportamentos e regras na verdade foi insegurança de manifestar ao meu mundo que sou uma artista nata, e mais uma vez como outras artistas fui considerada como louca, e nesse colonizar de padrões e regras fui me acorrentando no medo que só agora com a corpalavadeira eu consegui superar.

Aqui para registrar esse processo eu marquei o desembarque de minha corpalavadeira no trapiche de Icoaraci onde ao longo de trinta e dois anos de vida de meus cinquenta anos eu sempre alimentei o meu transbordar. E, agora, neste instante como cita Cecilia Meireles (2000) transbordo para além de sua orla e vou desaguando nos caminhos que percorri por estes anos de minha vida que vão desaguar em ruas de amigos, vielas de casas de pessoas que curam, ruas da extensão universitária que vão chegar até as escolas públicas, aos espaços comunitários, as mestras de pássaros e de bois, as corpas de lideranças comunitárias que atuam a mais de meio século em Icoaraci e Outeiro, as ruas de meu bairro Tenoné na lavagem do estereótipo de louca que ficou arraigado junto aos moradores, na enchente de corpas de alunas da Graduação de Licenciatura em Educação Física/UEPA, Alunas/os do Mestrado e do Doutorado do Curso de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA, da mulheres do Grupo da Terceira Idade do Tenoné, as/os amigos ativistas culturais de Outeiro e Icoaraci.

Eu quis iniciar meu desembarque daqui do Porto de Icoaraci, por já ter tratado nestas escritas o poder natural que este tem frente a grande parede que invisibiliza a orla de Icoaraci ocupada pela parede econômica de portos privados, indústrias ao longo de seu leito, grandes residências que ocuparam a paisagem ribeirinha que se instalou em Icoaraci para Mario Benjamin Dias (2007, p.126) ressalta que “o natural

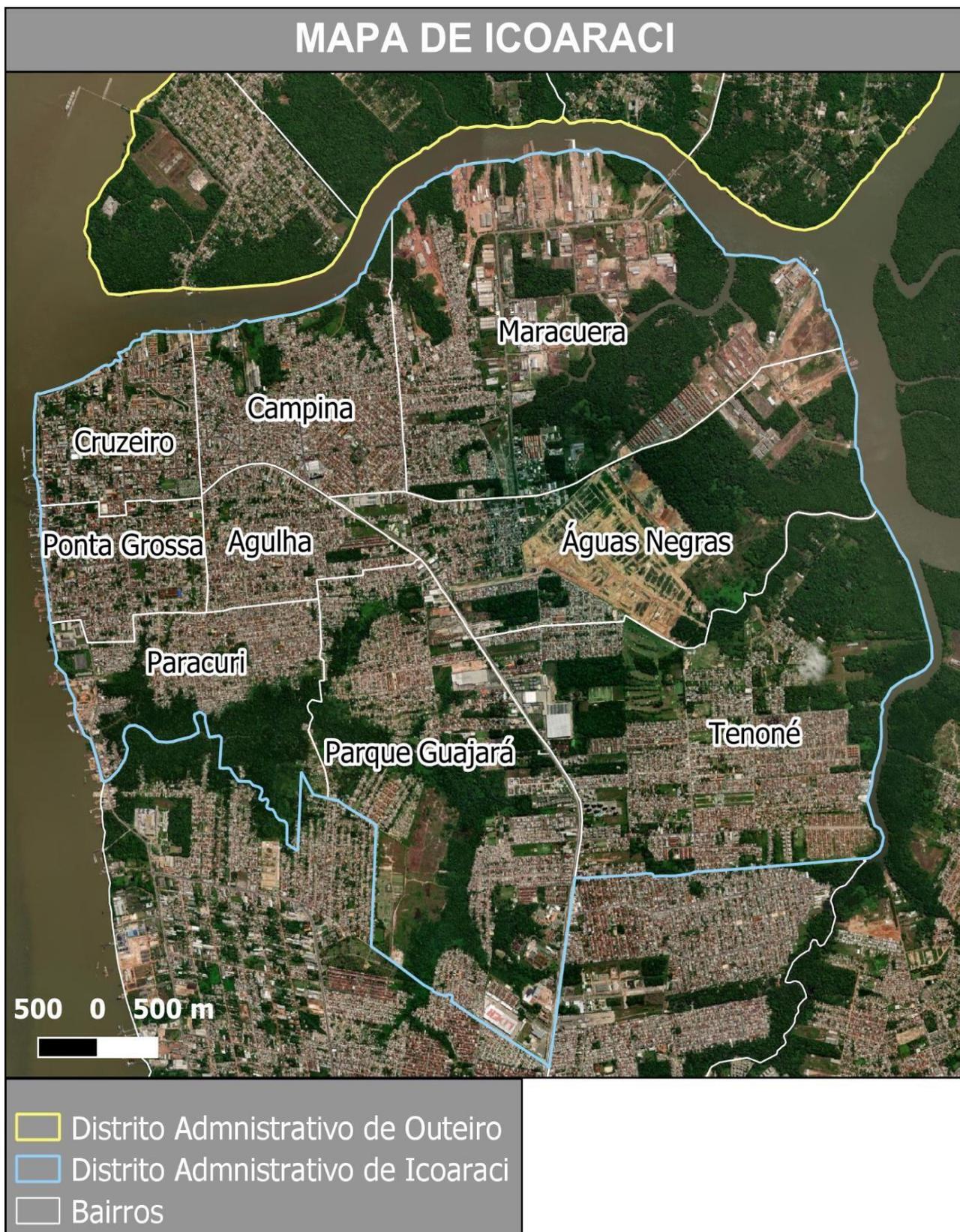
foi capturado e se tornou um produto a ser capturado e se tornou um produto a ser capturado e se tornou um produto”.

A ser consumido pelos frequentadores de restaurantes e bares da orla. Uma natureza que não tem mais nada de natural, pois ao ser inserida a relação de valor, perdeu o encanto (...)

Nesse prisma de consumido, consumado a minha relação na poiesis senti a necessidade contínua de transbordamento sempre na busca por instigar ações que viessem atuar no cotidiano. Desse modo, já nessa enchente envolta com tantas corpas, eu me vi mais que transbordada, mais que enchente, minha corpa em soma com um coletivo de camarada articulamos o Toró⁸⁵. O primeiro movimento foi agregar camaradas que estivessem num ativismo voltado instigar a produção cultural da periferia de Icoaraci, Outeiro e Tenoné.

⁸⁵ Toró palavra utilizada para definir uma chuva com grande quantidade pluviométrica que ocorre no período do inverno amazônico que vai dezembro a abril. Nessa perspectiva de inundar me utilizei do termo para nomear a ação que estava a molhar cada pedacinho do chão de Icoaraci e Tenoné.

Figura 68- Mapa de Icoaraci.



Fonte: IBGE, 2010. Elaborado por Abreu; Sousa, 2021.

Ao visualizar o mapa é possível observar que Icoaraci, Outeiro, Tenoné estão bem próximos geograficamente, mas com uma lacuna interrelacional que se não bem articulados por quem busca um caminho entre eles pode ocasionar um mal-estar entre suas sujeitas ocupantes. Portanto, o Toró além de ser uma enchente, ele era enchido com questões pertinentes a periferia, cultura e poética pública.

No que diz respeito a periferia, os conflitos que esta causa em Icoaraci vem desde a década de 60, quando Icoaraci assume o lugar da industrialização, e ao longo dos anos, o setor madeireiro firma-se nesse lugar que gerou transformações urbanas em Icoaraci, e afastou a zona rural deste para o lugar de periferia. Segundo Dias (2007, p. 222) “No contexto urbano do distrito de Icoaraci as transformações resultaram numa paisagem diferenciada, tal como, vem sendo produzida o urbano nas cidades capitalista em que são marcantes a segregação socioespacial e os problemas ambientais”. E justamente agregado as questões ambientais que atuam diretamente na força da maré o nosso coletivo de organização do Toró constatou que a periferia está seca, não de artes, mas de políticas públicas que desaguem ações a fim de alimentar os produtores da Arte contemporânea na periferia de modo a encharca-se, banhar-se, embrenhar-se no Toró e dançar no rio.

Nessa proposição, a minha corpalavadeira na primavera de 2022 se permitiu a molhar os campos acadêmicos, na busca de garantir o festival Toró: Amazônia e suas potencialidades sócio-artísticos e culturais, onde tivemos o apoio de um coletivo de organizadores composto por diversos sujeitos da comunidade: Elizete Pena – artista cultural em Icoaraci, Joliene Nascimento – graduanda em Educação Física/UEPA, Wagner Magno – artista cultural de Outeiro, Rui Barbosa – professor da Educação Básica, Sol Di Maria – artista cultural, doutoranda em Artes Cênicas PPGAC/UFBA, Leonardo Sebiane – professor do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas/UFBA. Nesse interim, o grupo foi se organizando, nadando, se afogando, na perspectiva de contagiar as instituições formais Semec/Belém, Seduc/Pará, UEPA e UFBA. Das quais só recebemos respostas no mês de março de 2023 da UFBA (que garantiu o orçamento do evento) e da UEPA (que garantiu a vinda do professor Leonardo Sebiane e o material gráfico).

No intervalo em que não tivemos resposta de nenhuma instituição buscamos a rifa e o brechó como metodologia organizativa do Toró, o que inundou outros lugares, outras sujeitas, outros caminhos e possibilitou que várias pessoas aderissem ao Toró. E, nesse caminhar de rifa e brechó, vi que estava criando uma onda dentro dessa

enchente que ia marolando a cada lua e envolvia cada vez mais sujeitas. A proposição do brechó é o lavar de roupas numa outra perspectiva, mas o é tanto que Beatriz Silva Punça (2022, pág. 28), aponta que brechós dão vazão a economia circular e criativa nas periferias e reverberam nessas regiões porque despertam o sentimento de pertencimento desse público, pois, não só vendem para eles, mas o envolvem em todas as suas narrativas, entrelaçando-os em projetos realizados com temáticas sociais que geram identificação.

E pertencimento e identificação era algo que eu imaginava não ocorrer nessa ação das rifas e do brechó, pois, sempre “arredia” em me expor na comunidade, nunca me expunha em colocar minha enchente na comunidade, ainda mais depois do episódio da cela em 2014⁸⁶. Após a primeira qualificação com os questionamentos do professor Dr. Dennis Bezerra sobre a importância de eu fazer performances também na periferia. Me vi desafiada a esse feito.

Ao partilhar da rifa e dos brechós pude conviver um tempo a mais com esse “meu povo” e constatar que se há preconceitos sobre saúde mental, artista, grafiteiros, a importância da normatização, tudo isso está assentado numa educação moralizante, patriarcal, hipócrita, branca, colonizadora, que secularmente engendra seus padrões e princípios. Aqui chamo Rolnik (2014), para mais uma vez dizer que precisamos revisitar nossa consciência para poder garantir, dentre outras coisas, uma corpalavadeira enchente em criatividade.

Nesse processo de criatividade a minha corpa sempre se deu no movimento de enchente, mas com muito cuidado em minha enchente não afogar pessoas que ainda não dessem conta dessa relação com o Ser mais, sinergia mais, fluxo continuum, pois, apesar de falar do coração como Hillman (2010) propõe, eu também preciso entender a linguagem do coração do outro.

E o brechó foi o espaço desse cuidar onde minha corpalavadeira teve a escuta sensível aberta para este mundo que está ausente de muitas políticas públicas, dentre estas a política pública para a Arte. Então cada diálogo aberto sobre o desejo da compra de uma peça, eu fiquei ali a registrar a memória fotográfica do momento: de como aquela peça de roupa chegou na minha mão, de como ela vestiu o momento ímpar de minha vida, o desapegar-se para novamente esta vestir outras. Para mim foi

⁸⁶ Quando fui interditada compulsoriamente em uma clínica psiquiátrica que chamam de cela por ter sido um espaço abusivo, e não de cura.

um fascínio, fiquei contagiada pelo modo que fui envolvida nesse outro modo de lavar. A convivência de trocas do brechó também me movimentou para o princípio de cuidar da minha corpalavadeira sempre na solitude de Ser mais, como diz Punça (2022 p.27), “além de aumentar o ciclo de roupas, diminuir o desperdício e ter baixo custo, em brechós é possível itens únicos que ao contrário de tendências, o cliente se baseia no seu gosto pessoal e desejos (...) também incentiva no autoconhecimento (.)”

Para mim esse autoconhecimento perpassou no que eu fui como corpalavadeira enchente que desembocou no Toró, e como Toró tinha que ser um espaço de poética pública de intervenção cultural permanente, nessa proposição, compartilho aqui tudo o que foi construído no Toró, pelo Toró, com o Toró. Dai fui encharcar as raízes da Academia pela via da enchente contagiante dos graduandos do curso de Educação Física, sendo eles: Alana Rodrigues (6º semestre), Nelielma Rodrigues (6º semestre), Manoel Gregório (6º semestre), Loana Oliveira (6º semestre), Davi José (6º semestre), Sueleny Monteiro (6º semestre), Ana Paula Coelho (6º semestre), Jeannfer Nathali Cristo (6º semestre) e as professoras Natália Silva (professora de Educação Física na rede básica de ensino), Andréa Rezende (professora de Educação Física do Instituto Federal do Pará), Patrícia de Araújo (professora da UEPA e doutoranda da Universidade Estadual de Maringá) e Zaíra Valeska Dantas Fonseca (coordenadora do Grupo de pesquisa LEPEL, professora da UEPA e membro do Sindicato Nacional dos Docentes das Instituições de Ensino Superior).

E nessa constante de eu ser água, dilatei meus poros, ocasionei fissuras na pele e propus rupturas para os códigos acadêmicos, bem como para as comunidades envolvidas e seguir no caminho na busca de sempre levar algo, na certeza que há uma outra para compartilhar. Nesse princípio de partilha o Toró propiciou a vivência da performance junto a comunidades que ainda não tinham tido a experiência com a Arte de forma que cada uma pudesse encharcar e ser encharcada, e superar a fala insistente que na periferia não se faz Arte.

Com o Toró foi possível contagiar Amas de Bichos e Pássaros Juninos, mulheres que há décadas vêm desenvolvendo um trabalho de militância cultural junto à periferia da Ilha de Caratateua, bem como mulheres que atuam na gastronomia e são lideranças culturais junto à classe artística. Além destas pesquisadoras em Artes Cênicas que puderam compartilhar de suas pesquisas junto com parentes indígenas no mesmo espaçotempo em uma celebração de conhecimentos ancestrais.

Ainda sobre o assunto, o Toró nos deu a oportunidade de organizar uma equipe que prioritariamente estava envolvida somente com os códigos acadêmicos. Entretanto, ao passar dos dias e a vivência com a programação e a relação com as sujeitas do compartilhar saberes, essa equipe notoriamente se permitiu encharcar-se e também rememorar seus espaços de origem abrindo caminhos para o diálogo da corpa com o igarapé que ali estava posto configurado com as mais diversas linguagens culturais artísticas: Fotoperformance, Vídeoperformance, Comunicação oral artística, Mesas redondas, Rodas de Carimbó, Oficinas culturais, Cortejos culturais.

Sobre o que fora supracitado pauto aqui a fala de Jeannfer Cristo, monitora voluntária na produção do Festival Toró:

O Festival Toró manifesta-se como uma proposta extremamente inovadora e pertinente para a sociedade e comunidade acadêmica. Veio como as águas do mês de março para nos tirar da zona de conforto, para irmos andando, nadando ou remando se banhar deste toró. A maré surge para nos imergir em um contexto multicultural em que a Amazônia se esplandece.

A maré do Toró encharca e evidencia o que está posto, mas, entretanto o concreto das paredes do academicismo não permite sentir: Ser Amazônida, para tal cada uma que esteve envolvida nesse processo precisou sentir a corpa inflar, os fluidos se misturar umas às outras sem a consequência da dor, mas na experiência do partilhar, saborear, sentir, viver:

Atuar neste festival no setor da secretaria me causou vibrações profundas durante a fase de planejamento, antes de iniciar o evento. Estas vibrações se intensificam quando chega o dia 30, primeiro dia de atividades. Talvez neste momento apenas me percebo parte constituinte de um projeto que integralmente protagoniza a multiplicidade das vivências amazônidas e potencializa estas manifestações para o lugar cultural que lhes pertence. Aliás, os lugares. A diversidade destas presenças preenche e transborda incontáveis espaços na malha da cultura humana (Davi José de Paula Soares, 2023 – Monitor Voluntário no Festival Toró).

Ainda no que diz respeito viver o Festival toró traz no seu bojo uma enchente de rupturas na concepção de organização de Eventos acadêmicos. Pois, até ali a comissão organizadora estava contagiada com uma forma de atuar perante a organização conceituada pela hierarquização e centralidade e, com o Toró todas estavam a carregar a mesma canoa da organização, por conseguinte éramos todas inseridas no processo de formação na troca de saberes com as lideranças

comunitárias que vieram compor conosco o Festival. Sobre esse assunto Alana Terezinha Rodrigues Feio ressalta que:

Fazer parte da organização não significa apenas ornamentar os locais de realização do evento, porém conhecer detalhadamente cada mesa, cada pessoa que estava como convidado a compor tais bancadas e ir além, em se molhar no toró do saber que foram proporcionados, conhecer/entender e respeitar a nossa cultura, como os cordões de pássaros, os mestres de carimbó, os indígenas, professores e doutores, políticos, entre outros. Pessoas que fazem desse conhecimento a profissão para a vida. Resgatando e preservando as manifestações culturais da nossa região (Alana Terezinha Rodrigues Feio, 2023 – Monitora voluntária no Festival Toró).

Figura 69- Formação discentes no Toró.



Fonte: Anais Festival Toró, 2023.

Um outro dado importante se deu no processo de formação quando Manoel Gregório Menezes de Souza trouxe para a reflexão como a corpa foi algo inovador na construção do conhecimento junto a alunas da graduação e pós-graduação da UEPA:

Eu, pude presenciar um momento de formação que me suscitou um olhar mais diferenciado através das lentes dos óculos e da câmera, apontando para uma cena, diferente dos contextos comuns como fotografar uma dúzia de bananas na feira, tudo bem, sem problemas. Mas, quando vi uma mala cheias de bananas, nomeadas, seguidas por umas tiras de fitas como se propondo a ser disseminadas mundo à fora, naquele momento eram de fato bananas? Quando se observa as inscrições, vemos a realidade, uma oficina realizada em total diálogo com **a corpa** (grifos da autora) numa profunda liberdade que lhe é propensa (Manoel Gregório Menezes de Souza, 2023 – Monitor Voluntário no Festival Toró).

Portanto, o Toró me eclodiu todas as camadas da corpa em pleno inverno amazônico de 2023 e pela primeira vez no percurso caminhante da minha corpalavadeira a medida que as chuvas se cessavam, olhava para os meus pés e via os fluidos derramarem como a bolsa d'água que explode no momento de parir. Precisei de vários dias de quietude para entender aquela dor e ao mesmo tempo aquela secura. No final de todo esse processo de enchente eu me vi como que em um deserto, havia fomentado um coletivo, havia organizado um coletivo fomentador, mas o Toró passou, a vida continuou e nessa rotina do cotidiano a minha corpalavadeira ficou como célula sem água, murcha, não que não tivesse onde mergulhar, mas porque agora a realidade era mais crua do que poderia imaginar, e nesse construto de escrita, pesquisa, artista, sujeita, eu não pude deixar de me retroalimentar nas falas de Rupi Kaur (2017):

Eu sou água
Leve o bastante
Para gerar vida
Violento o bastante
Para leva-la embora

A minha corpa já não tinha força para nutrir nenhuma linha mais desta escrita, nenhuma respiração de vida. Ali na minha solidão ela que eu nunca falei e compartilhei com vocês, até então, gritou a sua presença, esteve presente sim na minha escrita, na euforia dos sentimentos, na sobriedade da escrita, na informalidade de me relacionar com as sujeitas, na formalidade exacerbada de uma escrita acadêmica, e no vazio que ora engatilhou a necessidade de falar dela: A bipolaridade somada com a depressão.

Égua! Eu, poderia ter escrito dela desde o início, mas me deem a possibilidade de falar dela em um único parágrafo, fiquei vazia como já supracitei, e o único lugar quente que encontrei foi na minha rede de meu quarto de estudos, manuscrevendo para vocês e acreditando que estava no meu último suspiro de vida e sem forças criativas para me debruçar e garantir os prazos. A ideação suicida veio, o suicídio também... dormi longos dias, acordei e meu caminho foi pisar no quintal, molhar meus pés, tomar banho de mangueira, sentir o cheiro de minhas plantas e (re)existir. Falo no último parágrafo para que outras que venham ler estas escritas possam compreender a importância de falar destas desde o início. Não falei pela normatização que é pautada na sociedade em que todos devemos ser “normais”. Mas, é fato que

em algum momento “vaza” então sua corpa reage e no meu caso foi nesse grande vazio.

Nesse período foi preciso somar forças com as minhas amazônidas, com a Clínica do Sensível e compartilhar desse momento para que eu pudesse olhar para a minha corpa em carne-viva e com esta conceber o último processo criativo que compartilho com vocês no próximo item.

5.2 – CORPALAVADEIRA EM CARNE-VIVA

(...) nosso coração não aprende
o que é imaginativamente pensante
pois há muito nos é dito
que a mente pensa e o coração sente,
e que a imaginação nos desencaminha de ambos (...)
essa inteligência imaginativa reside no coração:
“inteligência do coração” significa um conhecer
e um amar simultâneos por meio do imaginar.
(Hillman, 2010, p. 16)

Encharcada nessa maré em que o coração é a água que transborda meu Ser, eu propus aqui a performance-solo a que me referi no início dessas escritas. A performance é uma reverberação de meus estudos e traz em seu bojo a quebra de códigos, signos, símbolos, sentidos e significados que ao longo do processo da poética alinhavam minha corpalavadeira.

Ao iniciar meu processo criativo para esta performance dialoguei com a poiesis da realidade vivida e constatei que minha corpa é esse portal de significados que tanto cito no parágrafo anterior. E o que seria o portal de significados na performance Corpalavadeira em carne-viva? Ao meu compreender é ter essa corpa como referência da minha ancestralidade, bem como, colocá-la em comunicação com o tempo agora, fazer a troca simbólica e possibilitar diálogos de saberes tradicionais com uma arte contemporânea.

Nessa maré cheia ter a sensibilidade da carne-viva que é dilacerada todos os dias simbolicamente pelo sistema que gesta a macroestrutura e reverbera na microestrutura códigos de individualidade, em que cerceia cada sujeito num mundo cada vez mais escravizado a escutar a voz da homogeneização e abandona a solidade

e a solidariedade para o encontro coletivo na microestrutura. Contudo, para esta performance o coletivo foi muito importante para o processo criativo, a relação entre os sujeitos, somou a criação cooperativa, não houve uma sistematização individualizada e sim um coletivo de 5 (cinco) pessoas entre artistas e sujeitos sensíveis a arte, Joliene Nascimento (fotógrafa, editora visual e digitadora), André Mardock (*cameraman*, editor visual), Mauricio Franco (Figurista, artista visual, performer-ator), Rui Sousa (professor e ativista cultural) e Wlad Lima (acompanhamento psicopoético das Clínicas do Sensível), que deram as suas contribuições de carne-viva para a poética, afinal o objetivo é criar frestas no cotidiano a fim de que a arte seja um direito de todos.

Figura 70- Processo Coletivo da Performance Carne-Viva.



Fonte: Arquivo Pessoal, 2023.

A celebração de todo o processo criativo é uma construção que veio paulatinamente se dando desde o mês de maio, quando o Festival Toró expandiu toda a corpalavadeira e dilatou sua pele despindo-a em carne-viva, todas as suas peles

foram colocadas em evidência feito cobra quando está em processo de ecdise. Para tal se fez necessário dialogar com os sujeitos e falar dessa troca, de como foi difícil esse processo e como o tal gera uma ação de paralisação e até mesmo de medo. Mas, ao encontrar a convivência com este coletivo, encontrei a minha identidade para o construto da carne-viva. Não se tratou somente de garantir uma performance, mas houve também o emaranhado de emoções e sentimentos que à medida que fomos nos envolvendo a nossa teia de significados encontrou afinidades junto a nossa convivência.

André Mardock, nosso “*cameraman*”, compartilhou conosco o sentimento confuso que está referente a perda de seu pai e como isto o deixa muito sensível às causas do cotidiano, em sua fala registrara uma pauta muito significativa que se refere ao tempo, de como foi importante o último encontro com o seu pai, onde expandiu seu coração para entender o que seu pai queria, um abraço e ali foi a última vez que viu seu pai. Por sua vez Mauricio Franco pontuou o quanto não sente falta de seu pai biológico, no entanto ele sente falta do seu irmão que substitui a figura paterna na sua vida. Portanto a convivência foi nos aproximando e nos fortalecendo a ponto de compartilharmos o íntimo da vida pessoal, sobre isso Salomão Hage (2023, p. 8) pontua o seguinte:

Minhas lembranças me fazem fortalecer e afirmar meus princípios identitários, coletivos, de convivência com muitos outros sujeitos com quem compartilhei e continuo compartilhando emoções, esperanças, sonhos e utopias em casa, com os meus familiares, no trabalho, nos espaços de militância, lazer e cultura com muitas pessoas em diferentes papéis e relações que comigo vão ensinando e aprendendo e se formando, produzindo e socializando conhecimentos, práxis, valores e nos tornando quem somos, quem queremos ser sempre na relação com os outros, com os diferentes de forma relacional, complementar, intercultural, interseccional.

Nessa perspectiva o nosso grupo foi socializando não somente a técnica na instrumentalização da ação para a produção da performance, mas também a possibilidade do sonho possível do coletivo. O tempo dedicado para a produção da performance mostra como cada um está envolvido com o processo, a mesma ocorreu no sábado de manhã do dia 19 de agosto de 2023 no horário de 09:00 até as 13:00, mas é válido ressaltar que ocorreu antes outros encontros para conversarmos e escutarmos uns aos outros sobre o processo criativo.

Figura 71 - Processo Coletivo da Performance Carne-Viva.



Fonte: Arquivo Pessoal, 2023.

Na foto em que estou sozinha foi importante eu registrar o local com todo o movimento que ali estava presente, com os sujeitos que faziam parte da paisagem do espaço e como estes se referiam a nossa presença. Na foto seguinte em que o figurinista Mauricio Franco (o que está vestido de camisa azul) que iniciou a montagem do figurino já há uma intervenção no cotidiano e essa faz referências a muitas perguntas que nos são indagadas e que a medida em que o figurino vai criando forma a cada vez mais intervenção nossa e também dos sujeitos em nossa ação.

Figura 72- Processo Coletivo da Performance Carne-Viva.



Fonte: Arquivo Pessoal, 2023.

Eu celebro com esta performance a realização da corpalavadeira que se permite ir pela voz do coração, na sensibilidade da escuta ancestral e coloca-se desnuda perante si mesma e o outro, numa perspectiva de dizer: “Eu estou aqui. Eu sou carne, sangue e vida”.

Ao propor que sou vida, minha corpalavadeira trouxe toda a herança de minhas mulheres, e uma destas está diretamente relacionada com o cuidar. E o cuidar passa pelos momentos de escuta e de fala. O momento de escuta é importante para que eu possa ter a apreensão dos valores, princípios e padrões de cultura deste, e assim entender a teia de significados, como propõe Geertz (1973). E saber que preciso dialogar com estes e continuamente me visitar a fim de garantir a “alto antropofagia”.

A realidade vivida nutriu a minha performance Corpalavadeira em carne-viva, é dela que trouxe elementos para compor meu enredo, meu texto, minha fala, meu figurino. No que diz respeito a meu enredo, a performance trouxe para a cena uma mulher que celebra a vida numa ritualística amazônica em que o rio é o berço dessa celebração, e também a benção para a sua caminhada de encontro com as pessoas onde exercitei o afeto. Sobre esse assunto, Krenak (2021) pontua que se faz necessário ter o caminho de uma pedagogia de coexistência, onde a nossa realidade seja um constante exercício de pisar suavemente sobre a terra. Nessas singelas palavras de nosso parente me alimentei para garantir uma performance em que o coração estivesse falando e registrando seus atos.

Figura 73- Processo Coletivo da Performance Carne-Viva.



Fonte: Arquivo Pessoal, 2023.

É válido ressaltar que a voz do coração é difícil de escutar, pois a realidade vivida engole todo esse processo da escuta sensível, da pele, da memória e, na maioria das vezes, estamos vivendo o caminho da devastação que Davi Kopenawa registrou na “Vozes da floresta”, em diálogo com Krenak (2022) “que a terra está podre. Isso se refere às relações entre os humanos, a visão que os humanos têm distanciado da terra e como estes têm em relação de hierarquia sobre as outras espécies”. Todo esse referencial foi inspiração para meu texto.

A minha fala veio ao encontro de evidenciar a minha corpalavadeira e de como ela é ativada no espaçotempo, que é reinado pelas memórias que foram coletadas das lavadeiras de minha vida. A fala se materializa em cada gesto que eu propus num movimento do caminhar, do cuidar, do tratar, da relação de troca, do transmitir confiança, numa reverberação simbólica que transborda performance, corpa, celebração e vida. Nessa celebração que é a performance Corpalavadeira em carne-

viva, a fala é a voz do coração naquilo que propõe Hillman (2010, p.18): “o trabalho do coração é o pensamento imaginal, mesmo que disfarçado em filosofias aparentemente sem imagens e sem coração. Esse pensamento imaginal pode até mesmo estar disfarçado em filosofias ou psicologias de sua própria natureza, ou seja, em teorias do coração [...]”. Desse modo, o trabalho do coração é exercitado em todo o percurso da performance.

O meu figurino é esse que vem ao encontro de Krenak (2020), que tem uma relação com a minha ancestralidade, com meus pais, com minha origem e conta uma história em cada lugar que passei, eu adiei o fim do mundo, fui passando e fui deixando meu rastro, uma corpalavadeira que trouxe em si um portal de significados, que registrou sua história no cotidiano e atuou de forma direta na estética do opressor. A cada rastro meu, o meu coração falava, a minha poética foi compartilhada e dialogada no espaçotempo da realidade vivida colocada a minha frente. O cotidiano foi alterado, ali naquele local a performance abrangeu mais de 200 pessoas, o trânsito foi solidário com a minha presença e nesse caminhar as perguntas iam se dando: o que era aquilo? do que se tratava? era um ritual ou religião? Não respondíamos, só passávamos.

André Mardock (2023) que capturou as imagens através de sua câmera, após o término da performance em uma conversa ainda imersos nesse mar de emoções, fez o seguinte relato:

Foi muito curioso observar o entendimento que as pessoas tinham sobre a tua imagem, fico curioso sobre o que a tua imagem despertava na cabeça das pessoas, e pude detectar através de minhas suspeitas que pelos entendimentos das pessoas tu estavas ali a serviço de evocar uma entidade, destaco que presenciei muito respeito por parte daqueles mais necessitados, inclusive, de pessoas balbuciando: com licença! Posso pegar um para fulano. Enfatizo aqui sobre o respeito a imagem da mulher, da mãe, da cuidadora, da intercessora, talvez. Enfim...imagens da figura feminina se misturaram ali naquele momento, tinham muitas camadas da evocação da entidade, de alguém que escolheu olhar para aquelas pessoas, e também provocar outras pessoas ligadas a uma religiosidade se aproximassem (relato pessoal).

Ainda nessa relação de reflexão sobre a performance e como ela toca no sujeito Joliene Nascimento (minha digitadora e parceira nessa imersão da pesquisa) destaca sobre a imagem que interfere no cotidiano e como esta denuncia a ausência de políticas públicas junto as pessoas em situação de vulnerabilidade social e pontuou a presença da criança “pedindo as coisas” nas falas de Joliene:

A performance me tocou no momento em que vi a criança vir pedir até nós, eu me sinto muito entristecida quando vejo que ainda acontece essas situações e lidar com tal questão ainda me abala, aqui não estamos como coletivo que traz a arte, nós estamos também como os sujeitos que eles esperam que tragam algo. Mas, não podemos assumir tal responsabilidade pois isso é uma política pública que precisa ser debatida e vivenciada a fim de que tais sujeitos tenham os direitos fundamentais assegurados (Relato pessoal).

Mauricio Franco exclama: - “O cotidiano domestica a arte, nesse caso a performance coloca a vida em carne-viva”. Rui Sousa por sua vez fala que: - “O tempo é algo nos é furtado, o sistema nos pede uma vida sem olhar para os lados. Neste momento da performance é possível olhar quem está nos olhando”.

Nesse cenário duas coisas ocorreram: 1- Uma pessoa machucada no antebraço pediu para fazer o curativo no ferimento; 2- Uma pessoa ficou do nosso lado observando nossa conversa. Enquanto o Rui fazia o curativo na pessoa machucada, a outra indagou: “quando é que vai passar na televisão aquele filme?” Eu por minha vez, fiquei sem respostas. E logo, Mauricio Franco tomou a fala e disse: “Sol você poderia estender uma panada e mostrar para eles tudo o que fizemos aqui!” eu fiquei quieta, pensativa sobre tudo o que foi vivido e como esta performance pode reverberar para às pessoas que se encontram em situação de vulnerabilidade social.

Então, ali olhando para o horizonte do Rio-Mar a nossa frente fiz uma retrospectiva do caminho da performance e como esta foi envolvente, como a fala do coração foi tocando sujeitos, e como esta reverberou em alguns, e aí me vi diante da corpa da performance.

A corpa da performance inicia seu percurso inundada pela maré cheia de emoções dessa mulher que é nutrida pelas células ancestrais de suas mulheres e também de seu pai e na beira do rio, com a licença da Mãe d’agua como aprendera com a vovó Dazia, fui invadida por toda a lembrança daquele momento em que caminhara por entre galhos secos e naqueles pequenos caminhos me encontrava com o mundo da entidade de Seu Pena Verde, agora aqui não encontro somente esta entidade, sou recepcionada por tanta gente, nossos ribeirinhos que estão a esperar seus pôpôps para na rua dos rios mergulhar e encontrar seus aconchegos junto a floresta que os espera de braços abertos, isso tudo me fez caminhar por entre a rua, competindo com os carros, com o cotidiano comum, com a realidade vivida em uma ritualística de levar uma imagem diferente nesse espaço, nutrindo cada vez mais a

corpa da performance com a sinergia que vem da rua, mas sem a proposição de ser interferida por esta. A intenção é somente falar com o coração.

Em um determinado espaço fazer reverências “ao povo da rua” com o respeito que merece ser dado a todos esses sujeitos. Em uma íntima relação de cuidar e ser cuidada (não que isto estivesse previamente definido, mas ocorreu) e nesse ser cuidada há relação do motorista que passa sem me bater, do pedestre que atravessa sem interferir e daqueles que vem até mim na busca daquilo que “estou ofertando”, ainda que não saiba o conteúdo, mas compreendem que ali pode ter um bem que vem ao encontro da necessidade. Servir sem ser subserviente. Num misto de emoções em que eu naquele momento inundei a corpa da performance com muitas memórias de minha mãe, ali percebi que o chamar dela de “Seu Antônio” para o meu pai era a sua forma de amar e cuidar. Dentro desse rio segui e na minha frente estava toda a natureza me abençoando e toda aquela gente por mim passando, respirei e mais uma vez olhei para o trapiche de Icoaraci, eu consegui ver no horizonte os pequenos pontos de ilha, os barquinhos como desenho em uma gravura, e bem próximo de mim o ir e vir da produção agrícola local. A corpalavadeira em carne-viva estava sangrando em emoções.

Ao emergir nesse caminhar alguém vem ao meu encontro, toma bença e eu o abençoo, ali naquele instante vejo como a corpa da performance toma uma outra referência, a da entidade, segui adiante em um caminhar silencioso, na escuta de todas as falas que esta pesquisa pode me nutrir, respirei fundo e me mantive viva, pois não cabia mais resistir somente ir no fluxo, minha corpa dentro da corpa da performance era somente uma folha que ao vento se expandia, dilatava, e aos poucos soltava pequenas fagulhas secas, percebi que me encontrava cada vez mais com o caminho do princípio da pesquisa.

E como esperado ali me vi sangrando cada vez mais de emoções, tanto que necessitei deixar registrado meu espiral de vida, como a cobra que passa e deixa sua pele, eu na corpa da performance fui deixando minha carne viva. Minhas amarrações, minhas vestes e no encontro com Dona Jurema, no igarapé da vovó Dazia me permito a liberdade dos códigos, signos, símbolos, sentidos e significados para mergulhar no portal da vida que emerge, expande e dilata minha corpa.

Essa corpa que ao longo desse processo contínuo de corpalavadeira foi se descobrindo, se ressignificando e ao mesmo tempo se encontrando na sua poética de performance a qual é inspirada nas suas mulheres lavadeiras, tem uma relação

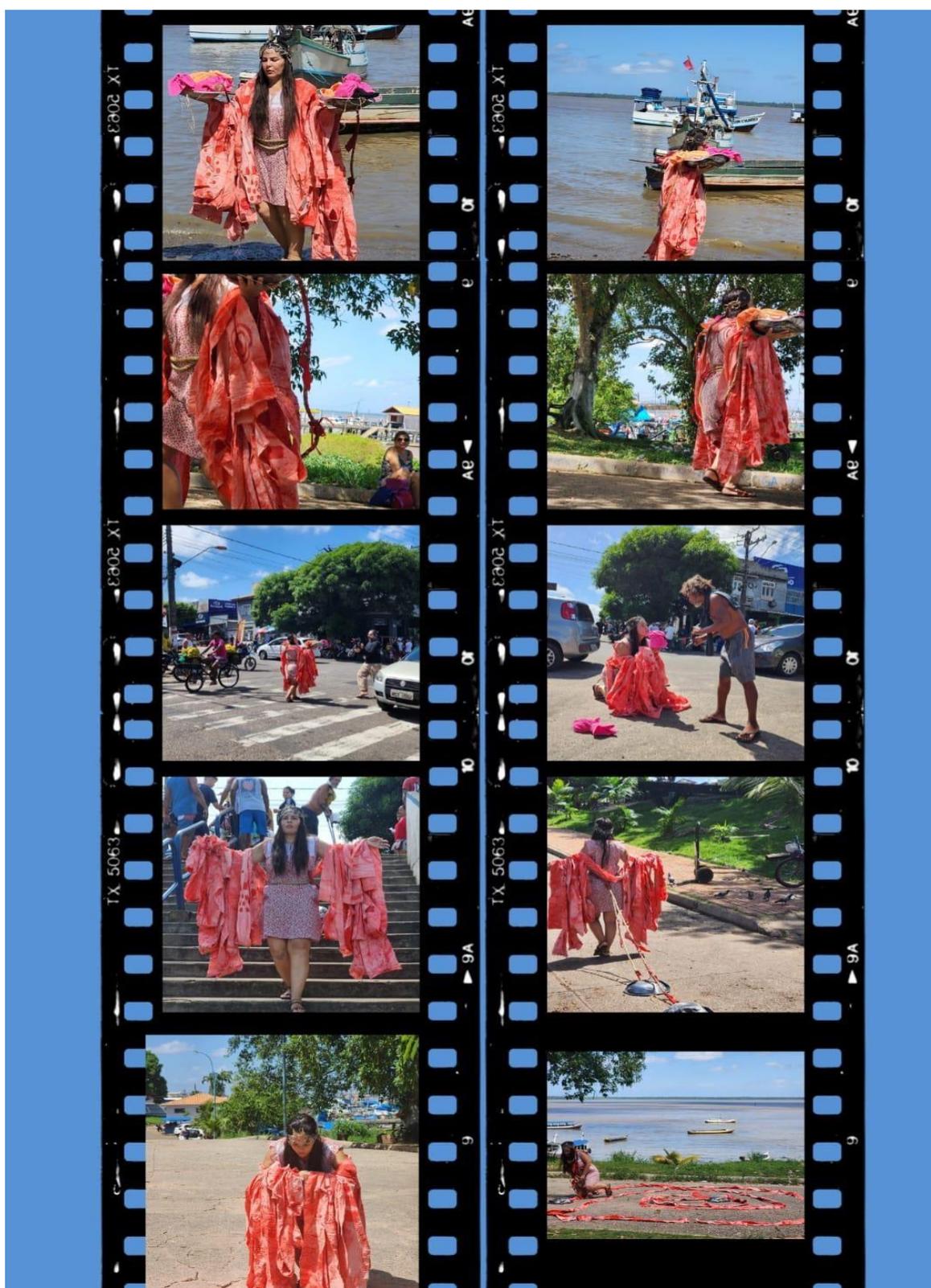
floresta-cidade, em um contexto amazônica, num debate em que a corpa é o grande referencial para se desdobrar os argumentos teóricos, debruçada em uma poética em que a corpa é a fala do coração numa relação com o cotidiano na realidade vivida dialogada a partir de figurinos que trazem a memória de uma mulher trabalhadeira no espaço com a água, e que seus elementos cênicos fazem um elo com o Ser lavadeira um ofício que traz potenciais para fomentar performances.

Ainda sobre Ser lavadeira como ofício, a corpalavadeira traz em sua poética, à imagem da mulher ribeirinha que tem uma relação com ir e vir da maré, domina esse saber ancestral, que tem ao mesmo tempo a influência do sol e da lua e que traz para nós a troca de conhecimento sobre as marés. A performance corpalavadeira em carne-viva ocorreu justamente num horário em que a maré nos permitia ser banhada por ela e também incorporar nela, sempre acompanhando o calendário da lua como fora ensinado por uma ribeirinha no trapiche de Icoaraci, ou seja, para esta performance em particular foi necessário também incluir o saber ancestral sobre as marés que veio para a corpa da performance. No sentido também de contribuir sobre os conhecimentos que temos na Amazônia e que precisam ser divulgados, pois até então falar de Amazônia ainda é falar do exótico, sem uma reflexão crítica sobre este território que historicamente vem sendo colonizado. Ao desenhar a corpa da performance no trapiche de Icoaraci foi uma necessidade minha de mostrar como a arte pode interferir no cotidiano e como este está colonizado pelo mundo capitalista. Para Malheiro; Porto-Gonçalves; Michelotti (2021, p. 84):

Num mundo dividido em dois lados, em que um dos lados não tem direito à existência, a violência torna-se a regra histórica, e é por isso que queremos compreender os distintos momentos de expansão das relações capitalistas na Amazônia, descolonizando o olhar geo-histórico dominante para pensar as variações históricas das relações de poder que sustentam os processos de dominação e violência.

Para a compreensão dessas escritas façam a leitura dos recortes fotográficos da performance abaixo:

Figura 74- Performance Carne-viva



Fonte: Arquivo Pessoal, 2023.

O meu coração falou o tempo inteiro através da minha corpalavadeira e performar junto as ruas da periferia de Icoaraci me trouxe a identidade poética de ser

amazônida dessa relação direta com o ribeirinho que está na transacionalidade urbano e ilhas que me faz dialogar com a cidadania e a florestania. A performance Corpalavadeira em Carne-viva me coloca diante desses sujeitos que falam com o coração da floresta e por conseguinte a minha escuta sensível exige caminhar no plano da transgressão, pois a poética precisa ser vista e dilatada para esses sujeitos que também compartilham do mesmo espaçotempo por algumas horas do dia. Isso tudo é competido com o barulho das vendas, com o silêncio do rio, com o vai e vem da maré, com a competição de cores, as buzinas dos carros e motos, com os carros-som divulgando seus produtos e com o barulho ensurdecedor do sistema capitalista que se manifesta no trapiche do porto de Icoaraci, mas que ainda sim com o passar de nossa poética ainda há quem pare, olhe, seja tocado e registre a performance.

Figura 75- Plano de Resistência.



Fonte: Arquivo Pessoal, 2023.

O plano de resistência emerge com a corpalavadeira que juntamente com sua teia de significados traz consigo uma poética insurgente no sentido de romper regra e normatizações que são impostos para a corpa. Diante desse cenário, tal como Salomão Hage (2023) “transgredir é necessário”. Pois, os padrões e os

comportamentos impostos pela sociedade heteronormativa, branca, machista e misógina vem no contraponto daquilo que eu proponho como poética onde a identidade, o território e o pertencimento tecem performances que vem atuar em uma poética singular e atual que garantam o direito a arte com intervenções culturais no cotidiano da cidade, onde a fala principal é a do coração a fim de que a realidade seja movida por imagens que sejam centradas pela essência da realidade, sobre o assunto Hillman (2010, p. 32) destaca que:

(...) o coração não é tanto o lugar dos sentimentos pessoais, e sim o lufar da verdadeira imaginação à *vera imaginatio* que reflete o mundo imaginal no mundo microscópico do coração. Os sentimentos se agitam na medida em que as imagens se movem. Portanto, podemos recorrer ao coração - não porque lá é onde reside a verdade dos sentimentos, ou onde sentimos nossa alma pessoal. Não. Voltamo-nos para o coração porque lá é onde as essências da realidade são apresentadas a imaginação pelo imaginal (...).

E esse plano de resistência persiste à medida que vou me organizando na lavagem da roupa movida pelo sentimento que vem da memória das minhas emoções das mulheres que vem de dentro do meu coração e que estão na pele das minhas memórias, minhas avós, minhas tias, minha mãe essas mulheres que resistem em permanecer vivas em minha alma reverberando a minha imaginação que alimentou a performance no momento desse coarador de roupa em pleno meio-dia. Onde fui fazendo o espiral da volta, e em cada círculo me encontrei nessa poética que dialoga corpa, coração elementos cênicos amazônidas, como a bacia, as maracás indígenas da etnia Tembê, o canto da etnia Tembê e o tecido marcando chão como o meu registro de rastro de existência nesta encarnação que me faz ser grata a minha ancestralidade tanto indígena quanto os negros e de volta emergir no grande rio de minha vida somando os meus fluidos amazônidas a tantos outros existentes neste Rio-Mar.

Aqui senti a minha corpalavadeira em cura, durante todo o percurso o meu coração falou inicialmente para mim depois com a natureza, e com os demais o tempo inteiro em total conexão com o Rio-Mar. Apreendi, que a bipolaridade é minha amiga e creio que em todos os meus processos criativos ela estará presente. Pois, a corpalavadeira incide em olhar também naquilo de mais íntimo que nós protegemos.

Nas figuras abaixo, apresento-lhes momentos destaques sobre a performance corpalavadeira em Carne-viva supracitada:

1. A performance Carne-viva além de me colocar exposta perante a mim mesma, me colocou de frente com o meu Olho d'água que outrora, lá no início destes escritos

me conectou com a organização desta tese, desembocou para toda a sua materialidade. 2. Ao final consigo apreender que toda minha dinâmica de mobilidade com a performance, não somente ocupou território, mas também ocupou-se de mim, naquilo que fortaleci no decorrer da pesquisa. 3. Sou indígena em retomada, pesquisadora amazônida, ancestral viva que conectada com a floresta faço de minha arte uma poética pública na resistência e (re)existência de reterritorializar. 4. a lavadeira como conhecimento científico para o campo da performance nutre uma partitura corporal que tem uma íntima relação com a cidadania – florestania registrando um modo de viver que contribui para as Artes Cênicas.

Portanto, o Olho d'água aqui é materializado no sopro da vida, nessa dialética da realidade vivida, onde há uma interrelação com meu ventre, meu chão, minha terra, minha corpa, meu Rio e fluídos de meu Mar.

Figura 76- Reverência as minhas ancestrais lavadeiras.



Fonte: Performance Corpalavadeira Carne-viva, 2023.

Figura 77- Espiral do tempo



Fonte: Performance Corpalavadeira Carne-viva, 2023.

Figura 78- Gratidão a existência.



Fonte: Performance Corpalavadeira Carne-viva, 2023.

Figura 79- De volta a origem.



Fonte: Performance Corpalavadeira Carne-viva, 2023.

Figura 80- Fluídos Amazônidas.



Fonte: Performance Corpalavadeira Carne-viva, 2023.

5.3 NAS ÁGUAS DO RIO-MAR EU JÁ SEI NADAR: EI MANINHA/O TE PEGA COM A CORPALAVADEIRA QUE TAMBÉM ELA VAI TE ENSINAR

Nos fluidos amazônicos desde o ventre da minha mãe, venho costurando a concepção desta pesquisa, e ao longo do percurso fui atravessada por muitos caminhos, pisei em vários igarapés, encharquei-me, daqueles que foram de minhas avós dos saberes ancestrais, de reconhecer que o nome codifica a sujeita na sociedade e por isso hoje, por tudo que sou e tenho pertencimento ao meu território, a minha identidade amazônida, cada vez mais me faz registrar Sol Di Maria, e mais adiante no caminho de dar prosseguimento com essa pesquisa já aprendi com meus parentes indígenas que meu nome Sol, na etnia Tembé é *Korarry* -com o trema em cima do “y”- Todos os itens descritos acima só foi possível destacar por ter feito a escolha que fiz de ter uma relação cidadania-florestania no processo criativo.

A cidadania-florestania foi uma importante escolha, pois aqui de dentro da Amazônia preciso me ver e me ter pertencente dela como diz Krenak (2020) e comunicar a vocês minhas leitoras/os, pesquisadoras/es, artistas e performers que a relação com a natureza interfere diretamente na performance. Pois esta dialoga diretamente com o povo ribeirinho, povo da mata, povo da floresta, bem como com aqueles que sempre viveram na cidade.

E nessa relação trazer a lavadeira como motriz da corpalavadeira é ocupar o espaço da rua com essa mulher ribeirinha que sempre esteve e está no cenário amazônico e compartilhar o bailado das lavagens no contexto urbano, no chão do asfalto, em um ritmo da maré-cheia, que com suas ondas vai inundando a fim de encharcar por onde passa e se aquela que avista a lavadeira não a contempla, pelo menos trocar energia com ela seja pelo som das maracás, pelo cheiro das ervas nas roupas, pelo barulho do tecido arrastado ao chão ou pela cor vibrante do figurino.

A escolha de uma metodologia transbordante com inspiração iconográfica, me possibilitou alcançar os objetivos propostos e superar as dificuldades que tive ao longo da pesquisa no que se refere a trazer a lavadeira para a minha periferia do Tenoné, e entender que esta é uma metodologia transbordante que foi para além do grupo INcorpoRe e me colocou como mulher amazônida em um processo andante da lavadeira em que minha corpa em cada performance foi amadurecendo no diálogo da

cidadania-florestania e traz referências próprias de uma metodologia que é calçada também nas minhas lavadeiras ancestrais.

Um destaque importante da pesquisa se dá pelo percurso escolhido a partir do princípio metodológico da colaboratividade/cooperatividade que me possibilitou me garantir um coletivo andante comigo nas performances – e este reverberou para o Festival Toró – assim como a adesão de novos membros para o Grupo de Estudos em Performance INcorpoRe que junto comigo debruçam-se neste Estudo o que garantiu que a performance tenha tido trabalhos acadêmicos aprovados na área da Educação Física, no Congresso Internacional de Ciências do Esporte (CONICE) e o Congresso Brasileiro de Ciências do Esporte (CONBRACE)⁸⁷, tendo o vídeo “Ameríndios” apresentado e recomendado como um dos vídeos de referência em performance no Congresso.

Ainda sobre a temática amazônica a corpalavadeira garantiu que a Amazônia fosse vista por dentro, pelas vielas da periferia pela ocupação dos espaços públicos que são insistentemente ocupados pelos órgãos privados (como a Orla de Icoaraci), as mídias sociais e adentrar nos lares não somente de paraenses, mas também nas programações acadêmicas do PPGAC da UFBA. E esta ocupação nas mídias validou a corpalavadeira como voz da Amazônia no trigésimo Auto do Círio⁸⁸ organizado pela Escola de Teatro e Dança da UFPA, que este ano sob a direção de Inês Ribeiro (artista, atriz e professora).

⁸⁷ O Congresso Brasileiro de Ciências do Esporte (CONBRACE) e o Congresso Internacional de Ciências do Esporte (CONICE) é um evento científico de periodicidade bienal.

⁸⁸ Realizado pela primeira vez em 1993, pelas professoras Zélia Amador de Deus e Margareth Refkalefsk, o auto do círio busca homenagear, por meio da arte, as populações Amazônidas, chamando a atenção para as questões sociais, econômicas, políticas, ambientais e culturais da região e potencializando as expressões culturais

Figura 81- Mulher Ribeirinha: Voz da Amazônia.



Fonte: Arquivo Pessoal, 2023.

Ali caminhando no Auto do Círio na performance Mulher Ribeirinha: Voz da Amazônia não tenho a noção do quanto esta corpalavadeira encharcou ali naquele Rio-Mar de gente, só pude de fora me permitir a também me encharcar de emoção e transpor para aquele momento o que Hillman (2010) pontua como “pensamento do coração” e falar com todas através das minhas vibrações em uma sinergia de corrente amazônida e ter certeza que esta pesquisa é só o início de um grande caminho que foi aberto lá atrás junto com a vovó Dázia no rumo do Igarapé e que hoje na minha tOCA SOLar (denominação que dou a minha casa), no leito do igarapé da minha corpalavadeira sou parte desse rio de águas profundas que envolve tantas Marias. E, algumas delas chegam até mim para visitar e me presenteiam, mais uma vez, com os saberes culturais que só é possível quando se dá a oportunidade da escuta. Na foto abaixo minha vizinha Maria de Jesus, nesse dia comemorativo de minha mãe Maria Conceição (In memoriam) vem até mim e compartilha parte de sua vida comigo.

Figura 82- Partilhas Amazônicas.



Fonte: Arquivo Pessoal, 2023.

Cantarolando a música “Eu sou de lá” interpretada por Fafá de Belém o que registra bem este momento final desta tese e que me dá possibilidades de pegar minha canoa e ir Rio-Mar adentro em busca de meus parentes indígenas para com eles apreender ainda mais os cuidados com a nossa terra e dar possibilidades de inspirações para as pesquisadoras/es que venham ler estas escritas sobre Ser da Amazônia e abrir frestas no cotidiano para tratar dos conhecimentos compartilhados por nossos ancestrais em uma relação simbiótica e fluídica de pequenas ondas que encharcam o pé e aos poucos lhe imerge no cantar de um pássaro, na folha caída, e no meu caso no canto em homenagem as Marias.

Eu sou de lá
 Onde as Marias são Marias pelo céu
 E as Nazarés são germinadas pela fé
 Que irá gravada a cada filho que nascer
 Eu sou de lá
 Se me permite, já lhe digo quem sou eu
 Filha de tribos, índia, negra, luz e breu
 Marajoara, sou cabocla, assim sou eu.

Por fim apreender que a pesquisa lhe move corpa, espírito, coração, lhe coloca diante do espelho e você é sua companheira sempre nas suas escolhas. O medo é constante, mas a coragem deve ser persistente para avançar na perspectiva de compartilhar, comunicar, no meu caso com a fala do coração. E a você pesquisadora/o que está no princípio de suas escritas desejo que possa contribuir na sua caminhada. Se pudesse no início voltar falaria dos bastidores de Ser pesquisadora, de ser mãe-avó e mulher tão exigida nessa sociedade para dar conta de todos os afazeres da vida doméstica e ainda por muitos dias guerrear com a depressão, e ideação suicida, a bipolaridade e os prazos institucionais que são estipulados.

Nesse desembarque a pesquisa me oportunizou a compreender que os espirais para sustentar a arguição teórica sobre a performance a partir da corpalavadeira foi possível firmar ações em que cada vez mais as políticas públicas foram denunciadas nas performances, assim como, a corpa ficou evidenciada cada vez que a lavadeira se fazia presente no fazer poética dentro do contexto da cidadania-florestania.

Portanto, com a pesquisa defendemos que a Corpalavadeira: Uma Poética do Coração vem ao longo de seu processo criativo debater sobre a realidade vivida e retroalimenta o seu cotidiano numa resistência de se fazer presente e fazer presença.

A metodologia de clareira social garantiu o processo criativo numa relação dialógica com os seus princípios, o que oportunizou a corpa reverberar em corpalavadeira e com esta a pesquisa fundamentou os princípios que foram desenhados. Nesse desembarque o importante é saber que foi possível traçar um caminho e agora aportar e, mesmo que possa existir incertezas, sugiro que avance... pesquisa também têm dúvidas.

REFERÊNCIAS

- ABRIL DESPEDAÇADO. Direção: Walter Salles. Roteiro: Karim Aïnouzetal. Produção: Arthur Cohne Carola Scotta Intérpretes: Rodrigo Santoro, José Dumont, Rita Assemanyetal. Roteiro: Ismael Kadare. Brasil: BacFilmes, 2001. 1 DVD (105 min), son., color.
- AMORIN, Karine Jansen. Um fogo que se deita no mar: um estudo sobra a marujada do município de Quatipuru/PA. Tese de Doutorado. Universidade Federal da Bahia. 2008.
- BACELLAR, Camila Bastos. Performance e Feminismos: diálogos para habitar o corpo-encruzilhada. **Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas**, v. 2, n. 27, p. 062-077, 2016.
- BARATA, Paulo André; BARATA Ruy. Nativo. Brasil: Continental: 1978. Arranjos e Regências: José Briamonte. (duração: 03:17 min).
- BARON, Dan. **Alfabetização Cultural: A luta íntima por uma nova humanidade**. Alfarrabio. São Paulo. 2004.
- BEZERRA, José Denis de Oliveira. **Nas encruzilhadas da memória: em-canto Maria**. Revista Humanidades e Inovação v7 n23 Palmas-Tocantis 2020.
- BENJAMIM, Walter. **O narrador**. In.: Magia e técnica, arte e política – obras escolhidas. v/1. 5ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.
- BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido**. Civilização Brasileira. São Paulo. 1975.
- BOAL, Augusto . **Arco-íris do Desejo**. Civilização Brasileira. São Paulo, 1996.
- BOURDIUER, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro, 2008.
- BOLAÑOS, Brenda Arelli Urbina. **PERFORMANDO NA BORDA DA CORPA-GUERRA: UMA SÉRIE-DOCUMENTAL SOBRE OS CONTRAPONTOS NA FERIDA DO TRAUMA**. Dissertação, Universidade Federal da Bahia, Bahia, 2022.
- BRASIL. Constituição 1988. Constituição da República Federativa do Brasil. Brasília (DF): Senado; 1988.
- BRASIL. Decreto nº 678, de 06 de novembro de 1992. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/d0678.htm. Acesso em: 24 ago. 2023.
- BRASIL. Pec nº 6/2021, de 07 de abril de 2021. Disponível em: https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/prop_mostrarintegra?codteor=1987253 Acesso em: 24 ago. 2023.
- BRECHT, Bertold. **Estudos dos Teatro**. 1978.

BRITO, Marcelo Sousa. **O lugar que há em nós ou o corpo lugar que somos nós.** Revisto do Lume-UNICAMP n4, dez 2013.

BRITO, Marcelo Sousa. **O teatro que corre nas vias.** Tese (Doutorado). Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Salvador. 2016.

BRITTO, Fabiana Dultra; JACQUES, Paola Bereinstein. Corpocidade: arte enquanto micro-resistência urbana. Rio de Janeiro-RJ. Fractal: **Revista de Psicologia.** Vol 21 – n 2. P. 337 - 350. Maio/agosto 2009.

BRUM, Eliane. Brasil, **Construtor de ruínas:** um olhar sobre o país, de Lula a Bolsonaro. Arquipelogo editorial-Porto alegre, 2019.

BRUNHS, Heloisa. **Conversando sobre o corpo,**3 ed. Campinas, SP. Papirus,1989.

CARLSON, Marvin. **A Performance:** uma introdução crítica; tradução: Thais Flores Nogueira Diniz; Maria Antonieta Pereira – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

CARLSON, Marvin A. **Teatro Pós-dramático e performance pós dramática.** Revista brasileira estudos da presença. Porto alegre v5, n3, p577-595, set/dez 2015.

CABALLERO, Ileana Diégues. **Cênarios liminares:** teatralidade, performances e políticas; tradução Luis Alberto Alonso e Angela Reis – Uberlandia: EDUFU, 2011 (Coleção Teoria Teatral Latino Americana: vol. 01).

CASTRO, Eduardo Viveiros de. **A Incosntância da Alma Selvagem.** São Paulo: Ubu, 2020. 480 p.

CECILIA MEIRELES (Brasil) (org.). Viagem. Brasil: Copyright, 2000. 149 p. Transcrição do exemplar. Disponível em: eBooksBrasil.org. Acesso em: 13 ago. 2022.

COHEN, Renato. **Performance como Linguagem.** São Paulo: Perspectiva, 2007.

COLÉGIO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DO ESPORTE (Brasil). Anais. 2023. Disponível em: <https://www.cbce.org.br/evento/conbrace23/anais> . Acesso em: 13 out. 2023.

CORDEIRO, Rosilene da Conceição. **A bandeira de oxalá, brilhou, brilhou!:** uma corpografia memorial. Dissertação de Mestrado-UNAMA, Belém, 2018.

CORDEIRO, Rosilene da Conceição; RIBEIRO FILHO, Pedro Ivan Olaia. CORRADI, Analaura. INSULADA: Fotoperformance em Ilhas de Belém. III Encontro de Antropologia Visual da América Amazônica. 2018. ISSN 2447-9349. Acesso em 20 de abr. de 2023. Disponível em: <https://eavaam.com.br/anais/edicao2018/>

CNPQ. Grupo de pesquisa Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia, 2023. Disponível em: http://dgp.cnpq.br/dgp/faces/consulta/consulta_parametrizada.jsf

CRUZ, Thiago Conceição. **Ganhadeiras de Itapuã: As formas de dizer de si.** 2019.

DIAS, Mário Benjamim. **Urbanização e ambiente urbano no distrito administrativo de Icoarací, Belém- Pa.** Tese de doutorado Programa de Pós-Graduação em geografia humana. Universidade de São Paulo. São Paulo. 2007

DEBORD, Guy. **A Sociedade do espetáculo.** Rio de Janeiro: Contraponto 1967.

Embarcação de passageiros naufraga e deixa mortos e desaparecidos na região de Belém. Portal G1, 2022. Disponível em:

<https://g1.globo.com/pa/para/noticia/2022/09/08/embarcacao-de-passageiros-naufraga-na-regiao-de-belem.ghtml> . Acesso em: 10 de out de 2023.

FABIÃO, Eleonora. On Precariousness and Performance: 7 Actions for Rio de Janeiro. **Women & Performance: a journal of feminist theory**, v. 20, n. 1, p. 101-111, 2010.

FABIÃO, Eleonora. **Ações Cariocas: 7** FABIÃO, Eleonora. Ações para o Rio de Janeiro. *Cavalo Louco*, v. 8, p. 14-18, 2010.

FABIÃO, Eleonora. Programa Performativo: O corpo-em-experiência. **Revista do Lume**, n.4, 2013.

FAFÁ DE BELÉM. **Eu Sou de Lá.** Santa Mônica: Universal Music: 2013. (duração: 5:42 min).

FERNANDES, Ciane. **Movimento e memória:** manifesto da pesquisa somática-performativo. SALVADOR:UFBA; PROFESSOR ASSOCIADO3, 2012.

FERNANDES, Ciane. **Dança cristal:** da Arte do Movimento a abordagem somática performativa. Salvador-EDUFBA, 2018.

FERNANDES, C.; GOMES, M. B.; RAGAZZON, P. A.; SOUSA, V. S. P. G. de; VIEIRA, A. P.; SOUZA, G. G. Q. de; LINS LEAL, P.; VENDRAMIN, C.; SANTANA, E. A. R.; MORAIS, L. de A.; OLIVEIRA, A. R. F. de. Performar formar mar ar... Esqueceram de mim?. **Urdimento:** Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 1, n. 40, p. 1-27, 2021. DOI: 10.5965/1414573101402021e0102. Disponível em: <https://periodicos.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/19411> . Acesso em: 25 ago. 2022.

FREIRE, Paulo. **Ação Cultural pela Liberdade.** Paz e Terra. Rio de Janeiro,1982.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido.** Paz e Terra. Rio de Janeiro,1987.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia dos sonhos possíveis.** Editora UNESP, São Paulo, 2001.

FIGUEIREDO, Silvio Lima. PIANI, Auda Tavares. **Mestres de Cultura.** Belém: EDUFPA, 2006, 28p.

GEERTZ, Clifford. **O saber local: Novos ensaios em antropologia Interpretativa**. Rio de Janeiro, Petropolis. Editora Vozes. Vol 7, 1997

GEERTZ, Clifford. **Interpretação das culturas**. Editora LTC. Rio de Janeiro, 2013.

GERALDI, Silvia Maria. O estado de Ser e Não Ser das Artes Performativas Contemporâneas. **R. cient./FAP**, Curitiba, v.3, p. 183-197, jan./dez. 2008.

GREENPEACE (Brasil). **Tudo o que você precisa saber sobre a COP26, a cúpula climática da ONU**. 2021. Greenpeace Brasil. Disponível em: <https://www.greenpeace.org/brasil/blog/tudo-o-que-voce-precisa-saber-sobre-a-cop26-a-cupula-climatica-da-onu/>. Acesso em: 26 nov. 2021.

GREINER, Christine. Os novos estudos do corpo para repensar metodologias de pesquisa. **DO CORPO: Ciências e Artes**, Caxias do Sul, v. 1, n. 1, jul./dez. 2011.

HAGE, Salomão Antônio Mufarrej. Amazonizando a educação e o mundo com convivências e transgressões. **Memorial de Titularidade**. 2023. Universidade Federal do Pará. Belém. 109 p.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. São Paulo. Centauro, 2013.

HASEMAN, B. Manifesto pela Pesquisa Performativa. In: SEMINÁRIO DE PESQUISAS EM ANDAMENTO PPGAC/USP, 5., 2015, São Paulo. **Resumos [...]**. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes, 2015. Disponível em: http://www3.eca.usp.br/ppgac/spa/conferencias_5oSPA . Acesso em: 13 maio 2022.

HILLMAN, James. **O pensamento do coração e a alma do mundo**. Campinas: Verus, 2010. 111 p.

HISSA, Cássio E. Viana. **Entrenotas: compreensões de Pesquisa**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

HOLANDA, Gabriela Wanderley de. **Sopro d'Água: Corpo-ambiente em fluxo criando (de) composições em dança**. Dissertação, Universidade Federal da Bahia, Bahia, 2020.

HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor. **A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massas**. Pp. 169 a 214. In: LIMA, Luiz Costa. Teoria da cultura de massa. São Paulo: Paz e Terra, 2002. 364p

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens: O Jogo como Elemento da Cultura**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2019.

IBGE – INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Censo Brasileiro de 2010**. Rio de Janeiro: IBGE, 2023.

INcorpoRe. **Entranhas**, Universidade do Estado do Pará, 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UCQX6dMSbks>.

INcorpoRe. **Vidas sem Mortes**, Universidade do Estado do Pará, 2022. Disponível em: <https://youtu.be/n9bzRVYCWjA>.

INcorpoRe. **Gira, girando: Mulheres na mesa, e agora? O que têm a dizer**. 31 de março de 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/live/pFct4QcOqFc?feature=share>

JUNG, C.G. **O Homem e seus Símbolos**. 2^o ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

KAUR, Rupi. **Outros jeitos de usar a boca**. São Paulo: Planeta Brasi, 2017. p. 206.

KRENAK, Ailton. *A vida não é útil; pesquisa e organização Rita Carelli*. - 1^o ed.- São Paulo: **companhia das letras**, 2020.

KRENAK, Ailton. Canal da EBP RIO. *Vozes da floresta*. YouTube, 14 dez. 2021. Disponível em: <https://youtu.be/KRTJlh1os4w>.

KRENAK, Ailton. SCHWARCZ, Lília. **AULA MAGNA. SEMESTRE SUPLEMENTAR. De Mal a Pior**. Universidade Federal da Bahia. 2020.

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

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Elementos da Estética**. EDUFBA, Belém, 2002.

MAGNANI, Jose Guilherme Cantor. **Da periferia ao centro trajetórias de pesquisa em Antropologia Urbana**. São Paulo. Editora terceiro nome, Coleção Antropologia Hoje, 2012.

MALHEIRO; PORTO-GONÇALVES; MICHELOTTI. **Horizontes Amazônicos: para repensar o Brasil e o mundo**. 1 ed. São Paulo. Expressão popular, 2021.

MARAJOARA Carla, Performance Incorpore. *Gira, girando: Mulheres Amazônicas na mesa, e agora? O que têm a dizer?* YouTube, 31 de mar. de 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hCIQFvbupol>.

MARCELLINO, Nelso Carvalho. **Lazer e Educação**. Papirus Editora, São Paulo. 1993.

MARCELLINO, Nelson Carvalho. **Estudos do Lazer**. Autores Associados, São Paulo, 1996.

MASCARENHAS, Fernando. **Dialética do lazer**. São Paulo: Cortez Editora, 2006.

MAUSS, Marcel. 2003. **As técnicas do corpo**. In: *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, pp.399-422. [1934].

MELLO, Maria Teresa Bandeira de. **Arte e fotografia: o movimento pictorialista no Brasil**. Rio de Janeiro: Funart, 1998.

NETO, Francisco Antônio Nunes. **A condição social das lavadeiras em Salvador, (1930-1939):** quando a história e a literatura se encontram. Dissertação de mestrado em história social. Faculdade de filosofia e ciências humanas-UFBA, 2005

NORA, Pierre. **Entre Memória e história: A problemática dos lugares**. Proj.Historia. São Paulo, 1993.

OLIVEIRA, Gleice Izaura da Costa; ROCHA, Genylton Odilon Rêgo da. Transformando menores órfãos ou abandonados em feitores do campo, pomicultores, horticultores, jardineiros, abegões e profissionais práticos nos diversos ofícios agrícolas: a criação do patronato agrícola no Pará Republicano. **Revista HISTEDBR On-Line**. Campinas, número especial, p. 103-123, out 2011 – ISSN 1676-2584

PEREIRA, Nazaré. **Xapuri do Amazonas**. Disponível em: [Xapuri do Amazonas - Nazaré Pereira - YouTube](#). Acesso em 17 de abril de 2020.

PINHEIRO, Luizana. **Anarcometodologia: o que pode uma pesquisa em Arte**. UFPA, 2016. 312 páginas.

POLACK, Michal. **Estudos Historicos**, Rio de Janeiro, 1992.

PREFEITURA MUNICIPAL DE BELÉM, 2020. Disponível em: [belem.pa.gov.br](#). Acesso outubro/2020.

PUNÇA, Beatriz Silva. Moda e periferia: a cultura de brechós a partir da vivência comunitária como alternativa democrática de moda sustentável. TCC (graduação em Ciências Sociais - Licenciatura). Universidade Federal de São Paulo. Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Guarulhos, São Paulo. 2022.

RAMIRES, Natalie Mreya Mansur. O que é Performance? Entre contexto histórico e designativos do termo. *Arteriais | revista do ppgartes | ica | ufpa | n. 04 Jul 2017*.

RANCIERE, Jacques. **Partilha do Sensível: Estética e Política**. São Paulo. Exo/34, 2005.

RIVERA, Cusianqui. Silvia. Ch'ixinakaxutxiwa. Uma reflexão sobre práticas y discursos descolonizadores. **Pinturas**, p. 88, 2010, Tinta Limón, Buenos Aires.

ROLNIK, Suely. **¿El arte cura?**. Disponível em: [medicinayarte.com/img/rolnik_arte_cura.pdf](#). Acesso em 20 de maio de 2021.

ROLNIK, Suely. **Subjetividade Antropográfica**. Revista territórios de filosofia. Aurora Baêta. 2014.

ROSA, Renata. Sereia. France: Not on Label: 2002. RRIBVMFB1003 (duração: 03:08 min).

SANTANA, José Acácio. Nossa Senhora cuida de mim. Santa Mãe, Maria. YouTube, 05 de jul. de 2019. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=zPdmZVeEwdw>

SAMBA ENREDO. **Viradouro de Alma Lavada**, Unidos da Viradouro, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3frsJHJEAYw>

SANTOS, Milton. **Metamorfoses do Espaço Habitado**. Hucitec. São Paulo, 1988

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização: do pensamento único a consciência universal**. Rio de Janeiro; 2008; São Paulo: Record, 2008.

SILVA, Tania Maria F. **quando os getos/ações quotidianos passam a performance: lavadeiras da afurada**. Dissertação de mestrado em comunicação e arte. Universidade de Aveiro/ Portugal 2016.

SCHECHNER, Richard. **“O que é performance?”**, em **Performance studies: na introduccion**, second edition. New York & London: Routledge, 2006 p. 28-51.

SCHECHNER, Richard. “O que é Performance?”. O Percevejo – **Revista de teatro, crítica e estética**. 2003, n.12.

SCHECHNER, Richard. “O que é performance?”, em **Performance studies: an introduccion**, **second edition**. New York & London: Routledge, 2006 p. 28-51.

SOARES, Daniel Araújo Sombra. **PRODUÇÃO DO ESPAÇO, DINÂMICAS TERRITORIAIS E VETORES TÉCNICOS NA ZONA COSTEIRA DO ESTADO DO PARÁ: uma geografia da subsunção e das exterioridades: uma geografia das águas**. 2021. 405 f. Tese (Doutorado) - Curso de Geografia, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, Belém, 2021.

SOBRAL, Raymundo Mário. **Dicionário Papachibé - A Língua Paraense: Volume III**. 2005.

SOUSA, Fernando Augusto Penafort. **Lavadeiras de Nova Olinda: o corpo cotidiano como Fonte para treinamento do ator**. 2015.

SOUSA, Vera Solange Pires Gomes de. **PERFORMANCE LAVADEIRAS DE BASTIÃO: O criativo pela via das memórias de mulheres performers amazônidas nas ruas da periferia de Belém**. **Cadernos do GIPE CIT**, Salvador, ano 26, n. 49, p. 76-96, 2022-2.

TAFFAREL Celi, LEPEL Pará. **Pedagogia Histórico-Crítica e Cultura Corporal: desafios para os tempos atuais**. YouTube, 12 de mar. de 2021. Disponível em:
https://www.youtube.com/watch?v=m8u_VNNx3hl

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório**: performance e memória cultural nas américas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

TERRA DE DIÉRITOS (Brasil). **CONSELHO NACIONAL DA AMAZÔNIA LEGAL**: Militarização da política socioambiental e climática brasileira. Militarização da política socioambiental e climática brasileira. 2022. Disponível em: <https://terradedireitos.org.br/uploads/arquivos/CNAL---documento-digital.pdf> . Acesso em: 26 nov. 2022.

TUNER, Victor witter. Do ritual ao teatro: a seriedade humana de brincar. Rio de Janeiro. Editora UFRJ, 2015. 183 p.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ (Pará). Instituto de Ciências da Arte. Edição 2023 do Auto do Círio vai Celebrar Nossa Senhora e as Vozes da Amazônia. 2023. Texto: Isabelly Risuenho - Assessoria de Comunicação Institucional da UFPA. Disponível em:< <https://www.ica.ufpa.br/index.php/ultimas-noticias/1364-edicao-2023-do-auto-do-cirio-vai-celebrar-nossa-senhora-e-as-vozes-da-amazonia>> Acesso em: 13 out. 2023.

UFBA, Escola de Teatro da. Projeto Transborda - Entrevista com Lucio Agra. YouTube, 07 de out. de 2021. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=aUJsOalk_Qs.

VELOSO, Caetano. **Oração ao Tempo**. Álbum Cinema Transcendental. 1979.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. Editora Paz e Terra: Rio de Janeiro, vol. 2, 2000.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura e Materialismo**. Editora Unesp. São Paulo. 2011.420p.

WERNECK, Christianne Luce Gomes; STOPPA, Edmur, ISAYAMA, Hélder Ferreira. **Lazer e mercado**. Campinas: Papirus, 2001. Paz e Terra: Rio de Janeiro, vol. 2, 2000.

