



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
MESTRADO EM ARTES

MARISE MAUÉS GOMES

**DIBUBUÍSMO POR RIOS ANTES NÃO NAVEGADOS: NARRATIVAS DE UMA
PERFORMER PESQUISADORA**

BELÉM/PARÁ
2021

MARISE MAUÉS GOMES

**DIBUBUÍSMO POR RIOS ANTES NÃO NAVEGADOS: NARRATIVAS DE UMA
PERFORMER PESQUISADORA**

Memorial apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Artes.
Linha de pesquisa: Poéticas e Processos de Atuação em Artes

Orientador: Prof. Dr. Orlando Franco Maneschy
Coorientadora: Profa. Dra. Marisa de Oliveira Mocarzel

BELÉM/PARÁ
2021

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará
Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)**

M447d Maués Gomes, Marise.
Dibubuísmo por rios antes não navegados : narrativas de uma
performer pesquisadora / Marise Maués Gomes. — 2021.
147 f. : il. color.

Orientador(a): Prof. Dr. Orlando Franco Maneschy
Coorientação: Prof^a. Dra. Marisa de Oliveira Mokarzel
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará,
Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-Graduação em
Artes, Belém, 2021.

1. Dibubuísmo. 2. Performance. 3. Amazônia. 4.
Refugiados. I. Título.

CDD 341.143



INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

ATA DE DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE Mestrado DO PROGRAMA DE
PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ.

Aos seis (06) dias do mês de setembro do ano de dois mil e vinte e um (2021), às dez(10) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se, sob a presidência do orientador professor doutor Orlando Franco Maneschy, conforme o disposto nos artigos 73 ao 77 do Regimento do Programa de Pós-Graduação em Artes, para presenciar a defesa oral de Marise Maués Gomes, intitulada: **DIBUBUÍSMO POR RIOS ANTES NÃO NAVEGADOS: NARRATIVAS DE UMA PERFORMER PESQUISADORA**, perante a Banca Examinadora composta por Orlando Franco Maneschy (Presidente); José Denis Bezerra (Examinador interno); Cesário Augusto Pimentel(Examinador interno); Marisa de Oliveira Mokarzel (Examinador externo à Instituição). Dando início aos trabalhos, o professor doutor Orlando Franco Maneschy, passou a palavra a mestranda, que apresentou a dissertação, com duração de trinta minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pela mestranda, após o que a sessão foi interrompida para que a Banca procedesse à análise e elaborasse os pareceres e conclusões. Reiniciada a sessão, foi lido o parecer, resultando em **aprovação**, com conceito EXCELENTE, destacando que o trabalho sinaliza para exposições e publicações, devido a qualidade do mesmo. A aprovação do trabalho final pelos membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pela mestranda, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, o professor doutor Orlando Franco Maneschy agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão. A presente ata que foi lavrada, após lida e aprovada, vai assinada, pelos membros da Banca e pela mestranda. Belém-PA, 06 de setembro de 2021.

Prof. Dr. Orlando Franco Maneschy.
Presidente

Prof. Dr. Cesário Augusto Alencar
Membro Interno

Prof.ª. Dr.ª Marisa de Oliveira Mokarzel
Membro Externo

Prof. Dr. José Denis Bezerra
Membro Interno - Suplente

Marise Maués Gomes
Mestranda

À minha mãe *in memoriam* e todos os organismos femininos moventes e desdobráveis.

AGRADECIMENTOS

“Somos todos anjos com uma asa só; e só podemos voar quando abraçados uns aos outros (Luciano Crescenzo)”.

Perdi a conta de a quantos anjos me abracei para chegar até aqui. Cada querubim com sua asa necessária me fez ser quem sou e contribuiu para que eu voasse tão longe. Portanto, é com sentimento de gratidão que expresso de pronto meus sinceros agradecimentos:

Ao meu orientador Orlando Maneschy, por segurar firme na minha mão e amparar-me sempre que eu ameaçava ir ao chão; pela generosidade, afeto e por acreditar que eu seria capaz de seguir adiante.

À minha coorientadora Marisa Mokarzel, por sua disponibilidade em me ouvir, apoiar e orientar na escrita deste trabalho.

Ao professor Afonso Medeiros por, gentilmente, ter me recebido como ouvinte no Programa de Pós Graduação em Artes - UFPA, reforçando meu desejo de me submeter a uma pós graduação em Artes.

Às professoras Cláudia Leão e Valzeli Sampaio, pelos ensinamentos compartilhados.

Ao meu parceiro de jornada Miguel Formigosa, por me incentivar e acreditar nos meus mais loucos devaneios.

Aos meus filhos Elton e Danielle, por representar, até certa medida, a mola propulsora para que eu me lance em direção à vários campos de batalha.

À minha irmã Maria do Socorro, pelos incentivos de toda manhã quando eu duvidava que completaria essa caminhada.

À minha prima Júlia Maués, pelo incentivo e colaboração com a pesquisa no que concerne às informações de minha ancestralidade paterna.

Aos colegas do mestrado que, direta e indiretamente, me encorajaram a não desistir. Em especial à Glauce Patrícia da Silva Santos e Heberton dos Santos Lobato.

Às companheiras, mulheres determinadas e resilientes que generosamente participaram da ação propositiva “A Ceia. Ceemos, ainda há peixe no Rio”: Rosilene Cordeiro, Karla Pessoa, Tisa Moraes, Bianca Levy, Valéria Américo, Marcela Cabral, Glauce Santos, Nani Tavares, Brenda Takeda, Marcilene Pinheiro, Keila Monteiro e Patrícia Abud.

Aos demais professores do programa, pelo compartilhamento de saberes.

A todos os profissionais do Programa de Pós Graduação em Artes – UFPA, em especial à bibliotecária Larissa Lima pela disponibilidade em atender minhas demandas.

A todos os organismos femininos viventes e moventes que inspiram meu fazer artístico.

RESUMO

Trata-se de um memorial poético prático composto pelas narrativas do processo criativo. Tem ancoragem autobiográfica e nasce no âmbito da performance buscando compreender o que move o meu fazer artístico no campo desta linguagem, onde o corpo é o suporte e conteúdo na formação do testemunho artístico. Seu fio condutor é a prática do dibubuismo segundo Paes Loureiro, para quem representa o ato de seguir boiando no rio, ir levado pela correnteza, rio abaixo, rio acima e sob o império das marés. Tal conceito é tomado como metodologia de pesquisa. Na busca pela materialização do objeto aqui proposto, permite-se a constituição de um território de experiências com organismos femininos moventes da etnia venezuelana *Warao* em condição de refúgio na capital do Estado do Pará, bem como seus filhos menores, imergindo fundo em meus peraus preamares rebujando memórias sedimentadas nos escaninhos de meu inconsciente, fazendo delas imagens sobreviventes que alimentam o processo artístico. A viagem transcurrou com intercorrências, onde marés lançantes me direcionaram por outros furos e igarapés. Encalhei e desencalhei várias vezes. Urdi com fios de papel crepom um vestido-corpo que joguei nos ombros e levei - no sentido literal do termo - para passear. Visitei meu quintal, uma pequena centelha da Amazônia paraense, uma gotinha de chuva precipitada em terreno belenense; hidratei árvores e, com suas folhas, pari corpos-folhas que gentilmente convidei para dibubuiar comigo no mangue de Algodual. Os rastros dessa jornada estão espalhados pelas páginas deste memorial e abrangem conteúdos e práticas que se referem, sobretudo ao itinerário de minha viagem. No ir e vir de marés lançantes frequentam-se imagens conceituais pinçadas de diversos campos do conhecimento, as quais se constituem em ferramentas simbólicas, lugares de onde se parte na busca pelo exercício do dibubuismo aqui proposto.

Palavras-chave: Dibubuismo. Performance. Amazônia. Refugiados.

ABSTRACT

t is a practical poetic memorial composed of the narratives of the creative process. It has autobiographical anchorage and was born in the scope of performance, seeking to understand what moves my artistic work in the field of this language, where the body is the support and content in the formation of the artistic testimony. Its guiding thread is the practice of dibubuism according to Paes Loureiro, for whom it represents the act of continuing to float in the river, being carried by the current, downstream, upstream and under the empire of the tides. This concept is taken as a research methodology. In the search for the materialization of the object proposed here, it allows the constitution of a territory of experiences with moving female organisms of the Venezuelan ethnic group Warao in refuge condition in the capital of the State of Pará, as well as their minor children, immersing themselves deep in my high-water peraus rebujando memories sedimented in the corners of my unconscious, making them surviving images that feed the artistic process. The trip was uneventful, where rising tides directed me through other holes and streams. I grounded and unloaded several times. Using crepe paper threads, I wove a body dress that I threw over my shoulders and took - in the literal sense of the term - for a walk. I visited my backyard, a small spark of the Amazon of Pará, a drop of rain precipitated in Belenense land; I moisturized trees and, with their leaves, gave birth to leaf bodies that I kindly invited to soak with me in the Algodual mangrove. The traces of this journey are spread across the pages of this memorial and cover contents and practices that refer, above all, to the itinerary of my trip. In the coming and going of the rising tides, conceptual images from different fields of knowledge are frequented, which constitute symbolic tools, places from which one starts in the search for the exercise of the dibubuism proposed here.

Keywords: Dibubuism. Performance. Amazônia. Refugees.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1- Furo Pai Pedro - Terreno que morei até meus dois anos.....	25
Figura 2 - Avô paterno, Horácio do Carmo Maués.....	27
Figura 3 - Fotopintura de meus avós maternos - Messias Monteiro Ferreira e Raimunda Negrão Ferreira.....	27
Figura 4 - Minha mãe Ana Ferreira Maués.....	28
Figura 5 - Meu pai, Hamilton do Carmo Maués.....	28
Figura 6 - Mulher tecendo pano.....	29
Figura 7 - Mulher tingindo cuia.....	30
Figura 8 - Nativo das ilhas em sua estrada de águas.....	31
Figura 9 - Ensaio para o espetáculo "Os Alienistas".....	43
Figura 10 - Mirada externa do hotel.....	45
Figura 11 - Interior do quarto de hotel.....	46
Figura 12 - Imagem construída a partir de uma situação vivenciada no hotel....	47
Figura 13 - <i>Drag queen</i> que habita o hotel.....	49
Figura 14 - Persona que habita o hotel.....	49
Figura 15 - Frames do vídeo Nóstos.....	60
Figura 16 - Loess – parte 1.....	64
Figura 17 - Loess – parte 2.....	64
Figura 18 - Loess – parte 3.....	65
Figura 19 - Paisagem Derruída.....	66
Figura 20 - Performance Superfícies Erodíveis – parte 1.....	73
Figura 21 - Performance Superfícies Erodíveis - parte 2.....	74
Figura 22 - Performance Superfícies Erodíveis - parte 3.....	74
Figura 23 - Performance Superfícies Erodíveis - parte 4.....	75
Figura 24- Jantar experiência de Rafael Segatto.....	79
Figura 25- "Convescote", ação deflagrada por Valzeli Sampaio.....	81
Figura 26- "Convescote", ação deflagrada por Valzeli Sampaio.....	81
Figura 27- Assado de tambaqui na brasa.....	86
Figura 28- Água de cheiro sendo aspergida.....	87
Figura 29- Relatos de experiências.....	87
Figura 30- Relato de experiências.....	88
Figura 31- Momento da ceia.....	88

Figura 32- Momento da ceia.....	89
Figura 33- Acampamento dos Warao na Praça Felipe.....	93
Figura 34- Menores no interior de barraca de lona.....	93
Figura 35- Redes atadas na praça.....	94
Figura 36- Mulher Warao cortando frango.....	94
Figura 37 - Mulher Warao lavando roupas.....	95
Figura 38 - Indígenas Warao tomando banho no centro comercial.....	95
Figura 39 - Montagem da sala de aula com lona plástica.....	104
Figura 40 - Eu em companhia de dois indígenas Warao na montagem do espaço.....	105
Figura 41 - Atividades de desenho e pintura junto aos menores Warao na Praça Felipe Patroni.....	106
Figura 42 - Atividades de desenho, pintura e construção de câmera obscura junto a menores Warao na Praça Felipe Patroni.....	106
Figura 43 - Atividades de desenho e pintura junto aos menores Warao na Praça Felipe Patroni.....	107
Figura 44 - Construção da câmera obscura junto aos menores Warao na Praça Felipe Patroni.....	107
Figura 45 - Construção da câmera obscura junto aos menores Warao na Praça Felipe Patroni.....	108
Figura 46 - Construção da câmera obscura junto aos menores Warao na Praça Felipe Patroni.....	108
Figura 47 - Compra de víveres para o preparo de refeição.....	110
Figura 48 - Mulher Warao cortando pimenta.....	111
Figura 49 - Eu descascando batatas no acampamento.....	111
Figura 50 - Anotação de pedidos no livro dos desejos.....	113
Figura 51 - Saída da praça Felipe Patroni.....	115
Figura 52 - Brinquedos espalhados pelo chão da praça.....	116
Figura 53 - Montagem da Ceia com os Warao.....	118
Figura 54 - Montagem da praça desocupada.....	119
Figura 55 - Montagem de Realidades Imaginadas.....	123
Figura 56 - Montagem de uma de minhas idas ao quintal fazer uma muda de alocásea plunbea negra ou tajá Rio Negro.....	127

Figura 57 - Imagem impressa em folha de alocásea plunbea negra ou tajá Rio..	129
Figura 58 - Imagem impressa em folha de alocásea plunbea negra Tajá Rio Negro.....	130
Figura 59 - Imagem impressa em folha de bananeira.....	130
Figura 60 - Imagem impressa em folha de jurubeba.....	131
Figura 61 - Imagem impressa em folha de cóleus ou coração magoado.....	131
Figura 62 - Imagem impressa em folha de lírio da paz.....	132
Figura 63 - Impressão de imagem em folha não identificada.....	132
Figura 64 - A direita, feixe de miriti e a esquerda dispositivo para a prática do dibubuísmo.....	133
Figura 65 - Mangue da Ilha de Algodal.....	134
Figura 66 - Performance Sonhei que dibubuiava com corpos, eram mulheres guerreiras 1º movimento.....	134
Figura 67 - Perfomance Sonhei que dibubuiava com corpos, eram mulheres guerreira - 1º movimento.....	135
Figura 68 - Perfomance Sonhei que dibubuiava com corpos, eram mulheres guerreiras - 1º movimento.....	135
Figura 69 - Perfomance Sonhei que dibubuiava com corpos, eram mulheres guerreiras - 1º movimento.....	136

SUMÁRIO

1	RITOS DE BUBUIA.....	13
2	PERAUS PREAMARES: MEMÓRIAS DE RIOS E TERRAS: SUBJETIVIDADES DE UMA PERFORMER PESQUISADORA.....	25
3	TRAJETÓRIA NAS ARTES: LUGAR DE FALA.....	39
3.1	Primeiros passos.....	41
3.2	Meu percurso na performance.....	51
3.3	Do processo criativo na linguagem da performance.....	59
3.4	O discurso do corpo nas obras "Loess" e "Paisagem Derruída"....	61
3.5	O tempo como materialização da ação e exploração dos limites do corpo.....	67
3.6	Da imersão no mestrado.....	69
3.6.1	"Superfícies Erodíveis".....	70
3.6.2	"A Ceia. Ceemos, ainda há peixe no rio".....	77
4	DIBUBUIANDO EM OUTROS RIOS: NARRATIVAS DE UMA PERFORMER PESQUISADORA EM EXPERIÊNCI(AÇÃO): DE QUE ORGANISMOS?.....	90
4.1	Meu encontro com os <i>Warao</i>.....	91
4.2	Experiencia (Ações).....	99
4.2.1	A partilha do sensível : Proposta de ação educativa junto aos menores Warao.....	103
4.2.2	Poética da alimentação: Pretexto para o encontro entre corpos.....	109
4.2.3	Livro dos desejos ou mecanismo para satisfazer anseios reprimidos....	112
4.3	Dibubuiando ao império de correntezas.....	119
4.3.1	Da performance intitulada "Realidades imaginadas".....	120
4.3.2	Da performance intitulada "Sonhei que dibubuiava com corpos, eram mulheres guerreiras - 1º Movimento.....	123
4.3.3	Do dispositivo para a prática do dibubuismo.....	133
5	CONSIDERAÇÕES DESSE DIBUBUIAR.....	137
	REFERÊNCIAS.....	143

1 RITOS DE BUBUIA¹

“Escrever para lembrar? Não para me lembrar, mas para combater a dilaceração do esquecimento, na medida em que ele se anuncia como absoluto [...] (BARTHES, 2009, p. 123).”

Para início de bubuia, cabe destacar que ingressei no mestrado com um projeto de pesquisa que previa a experiência artística num dos vários canais presentes na paisagem urbana de Belém-Pará. Contudo, por razões alheias à minha vontade, o mesmo não pôde ser concretizado na medida em que fui surpreendida por marés lançantes, as quais me arrastaram por meandros de rios antes não navegados culminando no meu encontro com organismos femininos moventes da etnia venezuelana *Warao*, bem como com rastros de minha ancestralidade.

Walter Benjamin (1987)² me ajuda a pensar sobre possibilidades e alternativas para nossa vida diária. Em seu ensaio "O Narrador" de 1933, teoriza sobre a figura do narrador ressaltando existir duas espécies de narradores: aquele que viaja e, por conhecer muitos lugares tem muitas histórias para contar, e aquele que nunca se ausentou de sua morada, detendo um vasto conhecimento desse lugar, histórias e tradições. Ainda nesse estudo, diz que os ensinamentos eram transmitidos de geração para geração por meio da oralidade e, por vezes, parábolas com primorosos ensinamentos.

Em outro ensaio de Benjamin "Experiência e Pobreza", um de seus textos mais visitados, noticia o recrudescimento da perda da experiência na modernidade. Neste texto, o filósofo berlinense lamenta o fato de sua geração se encontrar distante do verdadeiro significado do ato de narrar uma história que contenha os traços de uma tradição vinda de outros tempos e de algo que pudesse proporcionar uma aprendizagem vital e significativa na forma de experiências.

Walter Benjamin foi um grande crítico da modernidade capitalista, portanto, alguém que se preocupava muito com os avanços tecnológicos e, a despeito de

¹ Ato ou efeito de bubuiar.

² É um dos mais importantes pensadores do século XX. Filósofo, ensaísta, crítico literário e tradutor, abandonou a carreira acadêmica após a rejeição de sua tese de livre docência intitulada Origem do drama trágico alemão, pela Universidade de Frankfurt, que a considerou pouco convencional. Escreveu peças para rádio, além de artigos para diversos jornais e revistas [...]. Alemão, filho de judeus, deixou seu país em 1933 rumo à Paris, onde ficou até a invasão nazista. Em 1940, fugiu ilegalmente para Portbou - Espanha, onde se suicidou para não ser capturado pela Gestapo. Benjamin deixou vasta e brilhante obra literária, além de ter contribuído enormemente para a teoria estética, para a filosofia, para o pensamento político e para a história (BENJAMIN, 2013).

concordar que tais avanços promovem de fato melhorias, indaga até que ponto tais evoluções geram relações sociais mais solidárias, respeitosas e convívios sociais com mais significados para todos os partícipes.

O filósofo e historiador da arte Georges Didi-Huberman (1953-) em seu título “Sobrevivência dos vaga-lumes” (2014) diz que quando Walter Benjamin refutava a perda da experiência na modernidade não estava a repelir a destruição da experiência em si, na medida em que ela sempre existirá, mas sim a transmissão dessa experiência ou seja, a sua narrativa:

Não se pode, portanto, dizer que a experiência, seja qual for o momento da história, tenha sido “destruída” (grifo do autor). Ao contrário, faz-se necessário [...] afirmar que a experiência é indestrutível, mesmo que se encontre reduzida às sobrevivências e às clandestinidades de simples lampejos à noite (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 148).

Assim, a experiência é algo que sempre vai existir. Contudo, é a forma de vida na modernidade capitalista mediada pelo fluxo frenético das cidades que leva ao não compartilhamento das experiências vividas.

Posso dizer que meu pai, Hamilton do Carmo Maués, em certa medida, foi nosso narrador oficial, pois era a pessoa que nos contava as histórias. Um homem de hábitos simples e sem grandes ambições, pelo que era duramente criticado em casa. Ele tinha um lema: “O que tem de ser meu na minha mão há de vir”. O que ele queria dizer com isso? Queria dizer que se uma pessoa não lograva êxito em um dado intento não adiantava lutar, pois não conseguiria ainda que passasse uma vida tentando. Segundo ele, o dizia por experiência própria, pelas inúmeras tentativas que empreendeu sem sucesso. Recordo-me até hoje de uma historinha que ele nos contava e era narrada assim:

Era uma vez um homem que, deitado em sua rede e de posse de sua viola cantava a seguinte modinha: o que tem que ser meu na minha mão há de vir, o que tem que ser meu na minha mão há de vir. Certo dia, esse homem teve um sonho: sonhou que no tronco de uma árvore frondosa estava enterrada uma gaçaba³ cheia de moedas de ouro. Ao ter um dedo de prosa com um seu compadre que fora fazer-lhe uma visita, revelou o tal sonho. Seu compadre sem perda de tempo foi até o local indicado, cavou e encontrou a gaçaba, contudo quando a abriu, um enxame de cabas cobriu-lhe o corpo de picadas. Mais que depressa tampou a gaçaba e, chegando na casa do compadre sapecou o objeto janela adentro.

³ Recipiente de barro usado para armazenar líquidos, farináceos etc.

Do lado de fora, boquiaberto, pode ouvir o tilintar das moedas de ouro no chão do assoalho (INFORMAÇÃO VERBAL)⁴.

Essa historinha tem muitas conotações é verdade, portanto, passível de muitas interpretações. Não quero aqui fazer uma apologia ao homem que permanece de braços cruzados esperando que a sorte bata à sua porta, contudo, refletindo sobre ela, me pergunto: Papai não teria sua parcela de razão? Não seria ele o homem lento de que nos fala Santos (1988)? Não seria ele aquele homem que não se deixou seduzir pela modernidade, preferindo optar por uma vida simples, vivida às margens do rio? Não seria ele aquele homem que queria ter desejos próprios e não os desejos impostos pelo mercado?

Imputamos culpa ao grande capital por toda a desorganização da vida no planeta, mas a nossa culpa, onde reside nessa história toda? Nós temos de fato encontrado tempo para ouvir e contar histórias que nos ensine a ser seres melhores ou que nos impeça de cometer os mesmos erros do passado? Ou nos encontramos fechados em nós mesmos não nos permitindo ensinar e aprender?

Vivemos tempos duros. Tempos de catástrofes, pandemia, fluxos migratórios involuntários e um planeta que pede socorro, para citar algumas das mazelas do mundo contemporâneo. Vivemos ainda, o recrudescimento da perda da experiência noticiada um século atrás por Walter Benjamin, já referido acima. Quando Benjamin noticia a perda da experiência, ele está fazendo uma clara crítica à modernidade que traz consigo o mito do progresso conduzido pelas asas do avanço tecnológico. Contudo, não revela quem serão os verdadeiros contemplados.

Assim, o sujeito da modernidade é cooptado pela falácia do progresso na ilusão de que vá atingir todas as camadas da sociedade. Para Benjamin, o que chamamos de progresso não passa de uma tempestade. A sua Tese IX é uma alegoria que associa o progresso à catástrofe. Nela se refere a um quadro de Paul Klee intitulado *Angelus Novus*, onde apresenta um anjo que crava o seu olhar sobre algo do qual parece estar se afastando. Olhos arregalados, boca aberta e asas estiradas: para Benjamin, este é o retrato do anjo da história que, ao olhar para o passado, ao invés de ver uma cadeia de eventos, enxerga uma única catástrofe que amontoa escombros e os arremessa aos seus pés. Frente às ruínas, o anjo tem o intuito de despertar os

⁴ Hamilton Maués, Abaetetuba, ([197-?]).

mortos e juntar os destroços, mas do paraíso sopra uma tempestade que o atira em direção ao futuro de maneira inexorável (BENJAMIN, 1987).

Benjamin havia descoberto que o que chamamos de progresso é meramente a progressão técnica no sentido da catástrofe, inclusive pessoal. Via com os olhos do *Angelus Novus* que parece afastar-se daquilo que olha, o anjo que vê apenas catástrofes e ruínas e parece não compreender o que enxerga. Os acontecimentos do passado revelados pela história são pistas para mudarmos de direção.

Os últimos acontecimentos como pandemia, mudança climática, deslocamento em massa de populações no globo são indícios de que não há mais tempo para siderar⁵ e sim considerar⁶: “[...] movimento de consideração, isto é observação, atenção, delicadeza, cuidado, estima, e conseqüentemente de reabertura de uma relação, uma proximidade, uma possibilidade (MACÉ, 2018, p. 28).

É neste sentido que a arte, com seu engajamento social, político, estético e, sobretudo, com a sua potência de intervir, gerando novas percepções e afetos sobre os modos de vida, possui um especial desafio neste contexto. Sua força micropolítica, a qual poderá nos ajudar a enfrentar os tempos de sideração, nos colocando em um movimento contínuo em busca de novos modos de viver, habitar, criar, imaginar, sentir, intervir, afetar e ser afetado, enfim, tudo o que estiver na ordem da consideração.

Ao discorrer sobre o conceito de epistemologias do Sul o sociólogo e poeta português Boaventura de Sousa Santos (1940-), questionado sobre qual o lugar da arte na nova epistemologia do saber do Sul, assim infere:

É o lugar central realmente [...]. Nós estamos em um mundo em que nós somos tão poucos a lutar por uma sociedade melhor que é preciso que todos e todas se juntem e é por isso que os artistas a meu entender podem ter um papel muito importante, até porque o artista é o único[...]que é capaz de poder trabalhar em cima da linha abissal. De ver o lado de cá e o lado de lá da linha. Vejam as letras do *raps*, obviamente os *raps* antes de se industrializarem [...] (SANTOS, 2015).

Amparada em tais ensinamentos, nesta pesquisa, esbarro em uma questão social que só se agrava a nível mundial, a saber, a migração involuntária de povos

⁵ SIDERAR verbo 1. transitivo direto deixar sem ação; estarrecer, paralisar, fulminar. 2. transitivo direto fig. causar perturbação em; atordoar. (MACÉ, 2018).

⁶ CONSIDERAR verbo 1. transitivo direto e pronominal olhar(-se), fitar(-se) com atenção e minúcia. 2. transitivo indireto bitransitivo e intransitivo p. ext. refletir sobre (algo, alguém ou sobre si mesmo); pensar.) (MACÉ, 2018).

pelo planeta, em especial a migração de venezuelanos da etnia *Warao* que se deslocaram para o Brasil em decorrência da grave crise política, econômica e humanitária enfrentada pela Venezuela.

Atualmente, registra-se a presença dessa população em diferentes cidades dos estados de Roraima, Amazonas e Pará e, há pouco tempo, nas capitais do Maranhão, Piauí e Ceará. A presença de indígenas refugiados no Brasil iniciou com um fluxo moderado a partir de 2016 na região Norte, principalmente nos estados de Roraima e Amazonas, seguido do Pará em 2018 (ALTO COMISSARIADO DAS NAÇÕES UNIDAS PARA OS REFUGIADOS, 2019).

Em certo dia do ano de 2019, em um mover pelo complexo do Ver-o-Peso⁷, me deparei com um grupo de venezuelanos, cujas mulheres, com suas roupas coloridas, se destacavam na paisagem. Na ocasião, identifiquei um acampamento embaixo de uma frondosa samaumeira⁸ que habita a Praça do Pescador ali no aludido complexo.

De outra feita, caminhando pelo bairro da Campina, já sabendo se tratar de venezuelanos em condição de refúgio na capital do Estado, avistei mais um grupo na Rua Campos Sales. Na ocasião, crianças corriam pelas ruas estreitas do bairro a brincar nas calçadas. Passando em frente a uma casa, ainda no dito bairro, avistei rostos de mulheres, homens e crianças. Suas faces emergiam de um ambiente

⁷ Inaugurado em 1625, no antigo Porto do Pirí, a Casa de “Haver o Peso” - inicialmente era apenas um posto de aferição de mercadorias e arrecadação de impostos - viria a constituir um grande mercado aberto. O conjunto arquitetônico e paisagístico foi reconhecido pelo Iphan, em 1977. No século XVIII, Belém era o maior entreposto comercial da região, sendo o centro de comércio de produtos oriundos da extração da Floresta Amazônica destinados aos mercados locais e internacionais, e o principal ponto de chegada dos produtos europeus para suprir o mercado regional. Foi esse movimento intenso de comércio de produtos que deu origem ao Ver-o-Peso. Ao longo do tempo, sofreu diversas modificações, inclusive para se adaptar à necessidade e gostos da Belle Époque, período de cultura cosmopolita que, segundo alguns autores, marcou o fim do século XIX e durou até à 1ª. Guerra Mundial. Nesse período, o Ver-o-Peso passou por uma grande reforma, inclusive com a construção do Mercado de Ferro (ou de Peixe) e do Mercado Francisco Bolonha (ou de Carne). O Ver-o-Peso se estende por um complexo arquitetônico e paisagístico de 25 mil metros quadrados, com uma série de construções históricas. O conjunto tombado inclui o Boulevard Castilhos França, o Mercado de Carne e o Mercado de Peixe, o casario, as praças do Relógio e Dom Pedro II, a doca de embarcações, a Feira do Açaí e a Ladeira do Castelo. Destaca-se como um lugar de intensa vida social e intercâmbio cultural, onde as práticas trabalhistas tradicionais tem lugar e uma complexa teia de relações sociais é tecida, envolvendo o comércio de natureza comercial, mas também simbólica (IPHAN, 2014).

⁸ A samaúma, também conhecida como sumaúma e algodoeiro é a maior árvore da Amazônia e uma das maiores do mundo. Chega a ter 60 metros de altura e 40 metros de copa e o seu tronco é muito volumoso, até 3 m de diâmetro. É uma planta tropical nativa do México, América Central e Caraíbas, norte da América do Sul e da África Ocidental. Essa árvore consegue retirar a água das profundezas do solo e trazer não apenas para abastecer a si mesma, mas também para repartir com outras espécies, pois suas raízes, conhecidas como sapopemba, arrebentam em determinadas épocas do ano irrigando toda a área em torno dela (IGUI ECOLOGIA, 2018).

insalubre e carente de luminosidade, de cujo andar superior avistavam-se peças multicores de vestuário, estendidas na grade de ferro e que tremulavam ao sabor do vento. Aquelas imagens intrigaram ainda mais minha curiosidade, afinal de contas, que corpos guardavam aquelas faces?

Ante minha curiosidade de geógrafa, que detém certa pré-disposição para investigar o espaço habitado, quis saber de quem se tratava. Contudo, com que justificativa eu me acercaria dos mesmos?

Em uma noite setembrina, o acaso colocaria novamente em meu caminho os venezuelanos, cujas silhuetas se divisavam do claro escuro de um acampamento montado com lonas azuis, localizado na Praça Felipe Patroni, no centro de Belém. Dizem que nada acontece por acaso e que tudo acontece por um motivo determinado. Assim, muito antes de algo acontecer em nossas vidas, em algum momento nossa mente projetou essa situação e a energia foi recebida pelo Universo, que devolveu e nos deu a chance de vivenciar. Contudo, geralmente não temos esse entendimento, cabendo ao tempo revelar.

Nessa esteira de raciocínio, o tempo me mostrou que o povo *Warao* estava na minha rota de colisão e, se nossos corpos e olhares se cruzaram por mais de uma vez, o universo provavelmente conspirava em meu favor, pelo que, se no canal não poderia dibubuiar, dibubuiaria eu no rio de histórias de dramas dos venezuelanos da etnia *Warao*, fazendo desse dibubuiar uma experiência de arte e vida.

Didi-Huberman, em seu livro *Cascas* (2017), um misto de ensaio, narrativa fotográfica e relato de experiência, narra sua visita ao Museu de Auschwitz-Birkenau, na Polônia, onde seus avós e mais de oitocentos judeus com sobrenome Huberman foram mortos nas câmaras de gás. Sua escrita parte da observação de três cascas de bétulas⁹ coletadas no Bosque de Bétulas de Birkenau, um dos campos de concentração nazista, trazendo à tona as memórias do holocausto. No mencionado livro, faz a seguinte indagação: Eu morto, o que pensará meu filho quando encontrar essas cascas de bétulas? Assim, o livro é uma espécie de carta não apenas para seu filho, mas para toda a coletividade (DIDI-HUBERMAN, 2017).

De igual forma, debruçar-me sobre esta pesquisa me fez ir ao encontro do meu passado, trazendo à tona fatos de minha ancestralidade ignorados por muito tempo,

⁹ São árvores típicas de terras pobres, estéreis ou siliciosas. Por conseguirem geralmente a primeira formação arbórea mediante a qual uma floresta começa a vencer a lande selvagem, são chamadas "plantas pioneiras".

o que implicou num processo de apagamento em decorrência da eminente colonização impingida à maioria da população brasileira.

Na esteira de raciocínio de Arendt apud Didi-Huberman (2014, p. 152), temos que “[...] o sentido de uma ação [...], só é revelado quando o próprio agir [...] se tornou história narrável”.

A escritura que se segue, dissertada em formato de memorial narrativo, trata da investigação teórico prática do meu trajeto criativo de pesquisa em Artes, em especial, no campo da performance arte, intitulado "Dibubuísmo¹⁰ por rios antes não navegados - Narrativas de uma *performer* pesquisadora ", como proposição de projeto de pesquisa para o Programa de Pós-graduação em Artes (PPGArtes) / Instituto de Ciências da Arte (ICA) / Universidade Federal do Pará (UFPA), na linha de Poéticas e Processos de Atuação em Artes.

A proposta da pesquisa se constituiu de uma reflexão sobre meu fazer artístico na linguagem da performance, tendo como fio condutor a prática do dibubuísmo, tomado aqui como metodologia de pesquisa, a qual possibilitou uma série de experiências de Arte e Vida junto a um grupo de mulheres venezuelanas da etnia *Warao*, tramando um corpo artístico participante e visto como o corpo que se deixa afetar pela experiência.

A pesquisa parte de um desejo que não quis ver-se reprimido diante dos inúmeros desvios no caminho. Afinal, “[...] as rugas e dobras do rosto são as inscrições deixadas pelas grandes paixões, pelos vícios, pelas instituições que nos falaram, sem que nada percebêssemos, porque nós, os proprietários, não estávamos em casa (BENJAMIN, 1987, p. 46)”.

Para Sandra Rey (2002) a pesquisa em artes constitui-se numa modalidade específica com características próprias a seu campo. Pressupõe uma abordagem específica do objeto artístico e requer questões metodológicas também específicas. A autora afirma que não existe uma metodologia para a pesquisa em artes visuais, mas que esta modalidade é (s) cem modelo e implica que existam tantas metodologias quanto artistas e/ou obras. Mas, o que constituiria uma pesquisa sem modelo pré-estabelecido? Para Rey, a metodologia da pesquisa *em* artes visuais não pressupõe a aplicação de um método estabelecido *a priori* e requer uma postura diferenciada, porque o pesquisador, neste caso, constrói o seu objeto de estudo ao mesmo tempo

¹⁰ Dibubuísmo. Conceito cunhado por Paes Loureiro que significa o ato de seguir boiando no rio, ir "de bubuia", levado pela correnteza.

em que desenvolve a pesquisa. São as interpelações da *práxis* que indicarão e delimitarão a pesquisa teórica.

Neste sentido, é condição *sine qua non* que, na pesquisa em artes, o artista-pesquisador dê corpo a seu objeto de estudo, pois é a partir do seu processo de formação que se dará a pesquisa teórica, na medida em que, ao produzir, reflete sobre seu fazer que se inventa no próprio ato e a interpretação é um processo ininterrupto e o esforço constante de penetração em que os graus de compreensão são infinitos, "[...] e nem se pode dizer quando é que termina um processo [...]" (PAREYSON apud RANGEL, 2015, p. 26).

Quando nos propomos a deflagrar um projeto artístico, não conhecemos, *a priori*, o modo como o implementaremos, sabendo apenas que há uma forma de fazê-lo, pelo que nos lançamos em tentativas em busca de novas possibilidades até chegarmos ao produto final, ou seja, a obra, sendo que o próprio processo pode ser a obra.

Diante de tais ensinamentos, a experiência artística foi conduzida por uma metodologia que se entende dibubuísta com base nos ensinamentos de Paes Loureiro, para quem é o "[...] ato de seguir boiando no rio, ir 'de bubuia' (grifo do autor), levado pela correnteza. De bubuia, isto é, flutuando nas águas [...]" (LOUREIRO, 2007, p. 180.), pelo que, nesta pesquisa, me pus ao sabor das marés.

A razão que me impulsionou a empreender esta jornada decorreu da possibilidade de refletir acerca de meu processo criativo no campo da performance em um programa público de ensino, por entender que o Estado me devia esse direito, como deve a todo brasileiro que dele queira desfrutar.

Como ao norte mencionado, meu processo criativo nesta pesquisa seguiu um método dibubuísta de pesquisar, o que equivale a dizer que não partiu de hipóteses previamente definidas, oriundas de perguntas sequiosas de respostas, mas tributário do desejo de desfrutar de experiências de arte e vida com organismos femininos que encontrei no percurso criativo.

Foram adotados os seguintes procedimentos metodológicos que surgiram à medida em que a pesquisa requeria: consultas bibliográficas em livros, artigos, dissertações, matérias jornalísticas na *web*, videográficas, proposição de ação performática com 12 mulheres de distintos programas de mestrado e doutorado da UFPA, bem como experiência, por cinco dias, junto a um grupo de mulheres

venezuelanas da etnia *Warao* em dois espaços de morada das mesmas em Belém, a saber: Praça Felipe Patroni e Abrigo da Perimetral.

Visando constituir um território de experiência junto às mulheres *Warao*, tangenciei no campo Antropologia da performance¹¹ e encontrei nos textos de Francirosy Ferreira as primeiras pistas para esta pesquisa, onde aborda a performance como método de investigação. No referido texto, a autora problematiza o lugar do corpo como instrumento de pesquisa e da performance como forma de acesso do corpo do pesquisador às experiências dos grupos estudados.

Estruturada enquanto pesquisa interdisciplinar, adota procedimentos desenvolvidos no âmbito da arte contemporânea, amparando-me em autores de outros campos do conhecimento, bem como indo em busca da descolonização do conhecimento, onde travei diálogos com os seguintes autores: Paes Loureiro (2007) para pensar o conceito de dibubuísmo; Gaston Bachelard (1996) para pensar a poética do devaneio; Walter Benjamin (1987) para refletir a perda da experiência na modernidade, memória e narrativa; Paola Jacques (2012) para arrazoar sobre a deriva; Francirosy Ferreira (2013) para raciocinar a performance enquanto metodologia de pesquisa; Jorge Glusberg (2013) Roselle Goldberg (2007) Regina Melim (2008), Renato Cohen (2002), Orlando Maneschy e Danilo Baraúna (2017) e Marisa Mokarzel (2014) para pensar a performance nas artes; Lúcia Santaella que lança luzes sobre o corpo na Arte (2004), o processo criativo em Cecília Salles (2006), dentre outros que complementam a bibliografia principal e que aparecerão no decorrer da escrita.

Paes Loureiro¹², em conferência proferida no auditório Rio Negro/UFAM, em Manaus¹³, ao tomar de empréstimo do contista paraense Rafael Costa a palavra dibubuísmo, emprega-a de forma alegórica ao tratar do tema "Amazônia: Identidades/Identificações". O poeta conceitua dibubuísmo como o ato de seguir boiando no rio e reflete que, assim passam os homens, os barcos e as pequenas ilhas formadas por porções de terra e vegetação, que se desprenderam da margem do rio

¹¹ Um campo de estudos que surge nas interfaces da antropologia e do teatro nos anos de 1970, a partir do encontro e colaboração entre Victor Turner e Richard Schechner (Dawsey, 2005, p. 166).

¹² Poeta e professor de Estética, Arte e Cultura Amazônica na Universidade Federal do Pará. Doutor em Sociologia da Cultura, Sorbonne/Paris. Prêmio Nacional de Poesia com Altar em chamus. Suas obras estão publicadas, além do Brasil, na Alemanha, França, Portugal, Itália, Japão e EUA. Obra mais recente: *A conversão semiótica na arte e na cultura*. Belém: Editora Universitária/UFPA, 2007.

¹³ Conferência proferida no Auditório Rio Negro/ICHL, no dia 24 de setembro de 2007, como conferencista convidado para a abertura do 2º semestre acadêmico de 2007.

pela força da correnteza, denominadas marapatás. O gesto de um caboclo que passa navegando no rio e amarra sua canoa nessa ilha e segue puxado por ela ao sabor da enchente ou vazante, rio-abaixo ou rio-acima, revela notável integração com a natureza do lugar. Reflete:

Atitude de imobilismo conformado não pode ser, tanto que há o deslocamento de um para outro espaço. Não é, apenas, um deixar-se levar pela correnteza do rio porque o caboclo foi quem tomou essa decisão e pode renunciar a ela no momento que deseje. Há, nesse dibubuísmo, uma integração funcional com o fluir das águas do rio, quando o caboclo se faz parte do dinamismo de seu movimento. Mas ele não está nadando ou remando ou interferindo no ritmo desse devenir. Trata-se de uma espécie de repouso no movimento. Imobilidade móvel e sem imobilismo. Esse gesto revela preguiça? Creio que não. Denota sabedoria? Creio que sim. Por que gastar energias físicas quando não é necessário e se pode deixar que apenas o espírito, a imaginação, o devaneio trabalhem? (LOUREIRO, 2007, p. 181).

Ainda segundo o autor, há aí uma relação lúdica operativa com a natureza, pois é pelo devaneio diante da beleza natural que o caboclo exerce sua compreensão da realidade. Libera sua imaginação no campo do imaginário com dominância poética, através do que é capaz de compreender e recriar a realidade. Arremata, aludindo que a imaginação é para o caboclo amazônico o que a racionalidade é para o cidadão cosmopolita. Imaginação e racionalidade são mergulhos na profundidade das coisas.

Paes Loureiro (2007, p. 181) indaga: "[...] esse gesto não é um dos inumeráveis temas que a complexidade ilusoriamente singela da vida amazônica estimula para quem quer ver além do olhar?" Refletindo sobre a sábia lição do filósofo e poeta paraense, percebo ser este dibubuísmo uma atitude de completa experiência do caboclo ribeirinho junto ao espaço em que vive e com o qual interage e aufere conhecimento. Nesse sentido, tomo de empréstimo o conceito de dibubuísmo do referido autor, para dibubuiar neste projeto de pesquisa, entendendo-o como uma atitude performativa, ou seja, uma atitude de alteridade ao me deixar levar pela correnteza de situações diversas que o processo criativo possa apontar em um jogo corpóreo-sensorial.

Ademais, para me ajudar a pensar essa experiência de alteridade com o lugar, invoco o conceito de deriva de que nos fala Paola Jacques (2012) na obra "Elogio aos Errantes", onde deriva é um tipo específico de errância urbana, uma apropriação do espaço urbano pelo errante:

A experiência errática, assim pensada como ferramenta, é um exercício de afastamento voluntário do lugar mais familiar e cotidiano, em busca de uma condição de estranhamento, em busca de uma alteridade radical. O errante vai de encontro à alteridade na cidade, ao outro, aos vários outros, à diferença, aos vários diferentes; ele vê a cidade como um terreno de jogos e de experiências. Além de propor, experimentar e jogar, os errantes buscam também transmitir essas experiências através de suas narrativas errantes. São relatos daqueles que erraram sem objetivo preciso, mas com uma intenção clara de errar e de compartilhar essas experiências. Através das narrativas errantes seria possível apreender o espaço urbano de outra forma, pois o simples ato de errar pela cidade cria um espaço outro, uma possibilidade para a experiência, em particular para a experiência da alteridade (JACQUES, 2012, p. 22-23).

Percebe-se que a deriva seria, então, uma apropriação do espaço urbano pelo pedestre através da ação de andar sem um rumo definido, contudo, com uma intenção.

Diante de tais reflexões, vislumbro pontos de contato entre o conceito de *dibubuismo* de que trata Paes Loureiro e a deriva a que se refere Paola Jacques, pois ambos dizem muito de deslocamentos fortuitos, portanto, de experiências de alteridade com o lugar. Entrementes, esse andar quase que sem rumo se manifesta na situação do povo *Warao* ao buscar refúgio para além de seu território, na medida em que se deu ante um processo involuntário, como uma estratégia de sobrevivência desse grupo étnico.

A presente escritura se propõe a contar várias histórias, que narrarei em primeira pessoa por sua ancoragem autobiográfica, revelando um exercício de desnudamento de mim mesma.

A primeira história a ser contada, inicia no capítulo segundo, denominado "Peraus¹⁴ Preamares¹⁵", onde narro as subjetividades de uma *performer* pesquisadora, iniciando por minhas memórias de rios e terras evidenciando que reverberam em poéticas artísticas.

A segunda história descrita, inicia no capítulo terceiro e decorre de meu percurso nas artes visuais. Discorro como se deu esse processo criativo nas performances *Nóstos*, *Loess* e *Paisagem Derruída*, bem como se deu minha imersão no mestrado e posteriores performances realizadas na academia, a saber: "Superfícies Erodíveis" e "A Ceia. Ceemos, ainda há peixe no rio".

A terceira narrativa, exposta no capítulo quarto implica, de fato, no objeto deste estudo. Início traçando um breve histórico do contexto migratório dos *Warao* para o

¹⁴ Declive abrupto do leito de um rio ou do mar.

¹⁵ Nível máximo da maré; maré-cheia, maré alta.

Brasil descrevendo como se deu meu encontro com eles e nossa experiência de arte e vida, em especial junto as mulheres e seus filhos menores. Por fim, explico a interrupção de minha imersão ante a crise sanitária mundial, descrevendo como se deu o processo artístico nas performances intituladas "Realidades Imaginadas" e "Sonhei que dibubuiava com corpos, eram mulheres guerreiras" - 1º Movimento, como produto final.

2 PERAUS PREAMARES: MEMÓRIAS DE RIOS E TERRAS: SUBJETIVIDADES DE UMA *PERFORMER PESQUISADORA*

“Pesco meus versos boiando, nas águas em preamar, pois tudo o que sei cantar, quem me ensinou foi o rio, que, sem ouvir, aprendeu e soube, sem estudar” (LOUREIRO, 2000, p. 65).

Diante de uma alarmante tensão psíquica que, segundo Ostrower (2008), é inerente ao processo criativo, tal como Proust, recorro às minhas memórias de rios, remos, cascos e cores¹⁶ para iniciar esta narrativa.

Sou a oitava de nove filhos do casal Hamilton e Ana Maués (figuras 4 e 5). Nasci na casa que pertenceu aos meus avós paternos às margens do Igarapé Pai Pedro, na Costa Maratauíra, uma das muitas ilhas ribeirinhas localizadas no município de Abaetetuba, no Estado do Pará em janeiro de 1964.

A casa grande que pertenceu aos meus antepassados não mais existe, mas ainda lanço um olhar nostálgico para a casa verde (figura 1) que ocupa seu lugar no terreno toda vez que navego aquele braço de rio. Penso que, de certa forma, ainda reside um pouco de mim naquele chão.

Figura 1- Furo Pai Pedro - Terreno que morei até meus dois anos



Fonte: Marise Maués. Arquivo pessoal da autora, 2014

¹⁶ Alusão ao título do Trabalho de Conclusão de Curso na graduação em Artes Visuais e Tecnologia da Imagem na Universidade da Amazônia no ano de 2013.

À propósito de minha cidade natal, o município de Abaetetuba localiza-se na região Amazônica, Norte do Brasil, Estado do Pará e compreende dois distritos: a sede Abaetetuba e a Vila de Beja. A cidade está localizada à margem direita do rio Meruú (Maratauíra), afluente do Tocantins. Esse rio recebe as águas do rio Abaeté e segue a partir desse trecho até desaguar na baía do Marapatá, na foz do rio Tocantins.

O município dista de Belém, capital do Estado do Pará, em linha reta de 60 (sessenta quilômetros), segundo o IBGE sendo por isso a sexta cidade do Estado mais próxima de Belém.

Abaetetuba possui uma rede hidrográfica bastante vasta, navegável em quase toda a sua extensão e com 72 ilhas povoadas, cujas populações vivem basicamente do extrativismo e da pesca, tendo o açaí conquistado o prestígio de produto alimentício e seu consumo ultrapassou as fronteiras locais e nacionais.

No que respeita à minha ancestralidade paterna, sou neta de um "mulato", Horácio do Carmo Maués (figura 2) e de Antônia da Conceição Maués¹⁷. Minha avó era filha bastarda¹⁸, palavra forte que ouvi de um dos descendentes legítimos de meu bisavô. Vovó foi criada na casa da família, no engenho que pertencia ao meu bisavô.

No tocante à ancestralidade materna, tenho como avós Messias Monteiro Ferreira e Raimunda Negrão Ferreira (figura 3). Apesar de uma convivência estreita junto a eles, nada sei de suas origens e histórias de vida, apenas que eram do Rio Maracapucu Miri-Abaetetuba/PA, cuja propriedade ainda se conserva na família e onde ainda reside a filha caçula do casal, tia Benedita. Era o local onde eu costumava passar os períodos de férias escolares.

¹⁷ Minha avó Antônia da Conceição Maués era filha de um próspero proprietário de engenho de cana de açúcar localizado no rio Tucumanduba, Abaetetuba/PA, coronel Higinio Maués, cuja descendência era portuguesa. Migrou para o Brasil, segundo informação coletada junto a membros mais velhos da família. Paes Loureiro também menciona o nome de meu bisavô em seu livro "Café Central".

¹⁸ Por ser fruto de um relacionamento ilegítimo desse comerciante, visto que minha bisavó era escravizada em seu engenho, talvez a palavra adequada não seja bastarda, pois indago: Sob que condições se deu essa concepção?

Figura 2 - Avô paterno, Horácio do Carmo Maués



Fonte: Arquivo da família Maués, [19--?]

Figura 3 - Fotopintura de meus avós maternos - Messias Monteiro Ferreira e Raimunda Negrão Ferreira



Fonte: Marise Maués. Arquivo pessoal da autora, 2011

Figura 4 - Minha mãe Ana Ferreira Maués



Fonte: Arquivo pessoal da autora, [199-?]

Figura 5 - Meu pai, Hamilton do Carmo Maués



Fonte: Arquivo pessoal da autora, [200-?]

Quando ainda morávamos na ilha ribeirinha, papai trabalhou como piloto de embarcação. Auferia ainda, renda pelo cultivo da cana de açúcar no sistema de meia¹⁹. Mamãe se ocupava de criar a prole generosa, bem como das demais tarefas domésticas e, para contribuir no orçamento doméstico, tingia²⁰ cuias (figura 7), cultivava plantas medicinais e ornamentais, tecia paneiros (figura 6) e coletava açai. Tais produções eram comercializadas junto aos comerciantes, denominados de marreteiros que as negociavam na residência da família. Essas atividades eram exercidas pela maioria das mulheres ribeirinhas daquela região.

Importante ressaltar que, a cada dia, essas atividades ficam mais escassas.

Figura 6 - Mulher tecendo paneiro



Fonte: Marise Maués. Arquivo pessoal da autora, 2012

¹⁹ Quando alguém tinha uma porção grande de terra não utilizada, cedia aquele espaço para o meieiro a fim de que este cultivasse uma determinada lavoura e, ao final da colheita, tirava a despesa e dividia o lucro com o dono da terra. Esse sistema foi muito utilizado no interior do Brasil. Na ilha, essa plantação era chamada de roçado, no caso de cana de açúcar, contudo o meieiro também plantava outras culturas como: feijão, arroz, mandioca que seriam usados na alimentação da família.

²⁰ Tingir cuia equivale a aplicar um corante vermelho nas cuias e deixar descansar sobre uma cama de cinza e urina, para que fiquem negras.

Figura 7 - Mulher tingindo cuia



Fonte: Marise Maués. Arquivo pessoal da autora, 2011

No braço de rio onde nasci, quase tudo que necessitávamos para nossa subsistência estava ao alcance das mãos: um pomar de frutas de várias cores, sabores e odores como: açaí, cacau, manga, miriti, jambos rosa e vermelho, para citar os que mais aprecio; frutos do rio abundantes e frescos como: peixes de várias espécies, camarões, além da caça, dentre elas a mucura²¹, ainda hoje muito cobiçada e em maior abundância.

Ali, a vida era ditada pelo fluxo do rio (figura 8), do qual o caboclo nativo tem total dependência, fazendo dele a sua estrada. Assim, quer necessite transportar seus produtos para vender na cidade, conduzir os frutos coletados do interior da mata para a residência, se deslocar até a igreja para cumprir seu devocional ou ainda qualquer outro lazer se faz imperioso singrar os meandros dos rios. Sobre essa dinâmica simbiótica entre homem e rio temos que:

O rio, sempre o rio, unido ao homem, em associação quase mística, o que pode comportar a transposição da máxima de Heródoto para os condados amazônicos, onde a vida chega a ser, até certo ponto, uma dádiva do rio, e a água uma espécie de fiador dos destinos humanos.

Veias do sangue da planície, caminho natural dos descobridores, farnel dos pobres e do rico, determinantes das temperaturas e dos fenômenos

²¹ O mesmo que gambá.

atmosféricos, amados, odiados, louvados, amaldiçoados, os rios são a fonte perene do progresso, pois sem eles o vale se estiolaria no vazio inexpressivo dos desertos. Esses oásis fabulosos tornaram possível a conquista da terra e asseguraram a presença humana, embelezam a paisagem, fazem girar a civilização - comandam a vida no anfiteatro amazônico (TOCANTINS, 1983, p. 234).

Figura 8 - Nativo das ilhas em sua estrada de águas



Fonte: Marise Maués. Arquivo pessoal da autora, 2013

Daquelas memórias de rios, na casa ancestral que nos dava guarida, me vem à memória uma imagem. Nela me vejo deitada no assoalho de madeira sobre uma das pernas de meu pai, que se abriam em um ângulo de 35°, a fim de receber outro menor, cujas feições me escapa a imagem. Neste ínterim, minha mãe fritava no fogão a lenha, os generosos camarões que papai tinha capturado no lanço²². Antes de papai chegar, mamãe já havia tirado o vinho do açaí e misturado à farinha em um grande alguidar²³, formando uma massa consistente denominada de pirão. Uma vez frito o camarão, mamãe distribuía em nossas cuias negras como ébano, as quais adquiriam

²² Pesca de camarão utilizando a rede de lançar que tem formato de um saco cônico, com madeira nas extremidades da abertura. A pesca é realizada, no mínimo, por dois pescadores desembarcados que arrastam a rede pela praia dos rios, em profundidades em torno de um metro.

²³ Bacia de barro, cuja borda tem diâmetro muito maior que o fundo. No caso específico das comunidades ribeirinhas era usado no preparo do vinho do açaí.

o tom escuro pelo corante extraído do cumati²⁴. Naquele tempo não havia vasilhas plásticas e parte dos utensílios que guarneciam a cozinha eram de barro ou do fruto das cuieiras²⁵, portanto biodegradáveis. Papai ficava contando histórias para nos manter acordados até mamãe concluir o jantar.

A bem da verdade, penso que essa imagem é consequência das memórias da ilha que mamãe nos contava, afinal para Halbwachs (2006, p. 30): “[...] nossas lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que se trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos”. O autor assevera ainda “[...] que é muito comum atribuímos a nós mesmos [...]”, as ideias, as reflexões, sentimentos e emoções que nos foram inspiradas no grupo”.

Exemplifica que: “[...] quantas vezes expressamos com uma convicção que parece muito pessoal reflexões tiradas de um jornal, de um livro ou de uma conversa! [...]” ao ponto que indago: Seria crível guardar na memória essa cena vivida em idade tão tenra? Não o sei. Contudo, tenho certo que essa imagem de uma cena familiar ribeirinha persiste em meu imaginário (HALBWACHS, 2006, p. 64).

Cresci ouvindo mamãe narrar nossa vinda para a cidade, destino de muitas pessoas que nascem na zona rural da plaga amazônica, geralmente atraídas por melhores condições de vida e, sobretudo, melhores condições de educação para seus filhos. Eu tinha apenas dois anos quando, em 1966, meus pais colocaram os poucos pertences que possuíam dentro de um batelão²⁶, sete de seus oito filhos à época e singraram as águas do rio Maratauíra, rumo à então pequena cidade de Abaetetuba. A razão de nossa saída da ilha foi a educação escolar. Minha mãe queria que fôssemos letrados. Na sua visão, quem não sabia ler e escrever era cego, surdo e mudo.

Em Abaetetuba nos instalamos numa humilde casa de madeira, afastada do centro do aglomerado urbano. Mamãe teve dez filhos, nove "de tempo", como ela costumava dizer, e um natimorto. Dos nove filhos que chegaram à fase adulta, apenas

²⁴ Botânica -Árvore de pequeno porte (*Myrcia atramentifera*), da família das mirtáceas, nativa da região amazônica, de ramos cinzentos, folhas coriáceas, flores em panículas e frutos bacáceos. Fornece madeira escura, resistente, apropriada para a construção civil e a marcenaria; de sua casca se extrai tintura roxa; araçá-do-campo) - Dicionário online Michaelis.

²⁵ Árvore, cujo fruto é a cuia.

²⁶ Canoa normalmente usada para carregar cargas, é feita com mais robustez, própria para ser empregada em serviços pesados, brutos. Em Abaetetuba foi largamente utilizado no transporte de cana de açúcar e argila para o fabrico de telhas, tijolo e louças variadas.

eu e minha irmã caçula concluímos o ensino superior. Por algum tempo, quem sabe injustamente, atribuí a meu pai culpa pelo parco desempenho escolar da família, por entender que a residência na periferia nos tornava mais dificultoso o acesso à escola. Me ressentia por ele não ter nos acomodado no terreno que pertencia à minha avó e que ficava no centro da cidade, tendo localização privilegiada e, como tal, concentrava os principais serviços públicos, como as escolas. Julgava que papai deveria ter nos acomodado no aludido terreno, pois era generoso, a exemplo do que fez seu irmão que ali acomodou sua família. Coincidência ou não, dos 14 filhos de meu tio, apenas três não chegaram ao ensino superior. Por outro lado, papai sentia orgulho de ter comprado o chão no qual construiu nossa casa ali naquela cidadezinha.

Sempre me achei discriminada por morar na periferia. Penso ainda que o meio influencia em grande medida o destino de um homem ou mulher. Contudo, hoje vejo que morar ali teve seus encantos e prazeres. Lembro-me com carinho das rolinhas alçando voo ao toque de meus pés no chão atapetado de flores do campo e que se abraçavam quando o vento soprava no antigo campo de pouso da cidade, formando uma enorme colcha de *chenille* branca sobre o chão de terra batida.

Recordo ainda das histórias de assombração compartilhadas no velho banco de madeira que ficava na frente de nossa casa ou ao pé da escada de madeira que dava acesso ao interior da humilde residência pintada à cal. Nunca entendi essa temática das prosas noturnas, pois era difícil conciliar o sono após ouvir tantas histórias que permeiam o imaginário amazônico. Jam desde caixões atravessados na rua, histórias da Matinta Perera, Lobisomem... para citar algumas mais corriqueiras. Essas narrativas me causavam pesadelos noturnos. Em um deles eu via a Matinta Perera sentada na folha do inajazeiro²⁷ que ficava na mata do outro lado da rua. Trajava um vestido branco longo e me fitava com seus olhos penetrantes e cabelos emaranhados²⁸.

Quando migramos para a cidade, éramos estrangeiros em nosso próprio país

²⁷ O inajá (*Maximiliana maripa* (Aubl.) Drude) é uma palmeira da família Arecaceae (Palmae) encontrada em toda a Amazônia tanto brasileira como dos demais países vizinhos, tendo sua maior incidência no Estado do Pará e no estuário do Rio Amazonas, chegando até o Maranhão. É uma palmeira mono caule, alcançando de 3,5m a 20 m de altura, sendo frequente em ambientes muito distintos, desde áreas abertas até matas úmidas, de solos argilosos a arenosos, encharcados a bem drenados. As sementes do inajá são dispersas por uma fauna bastante diversificada, compreendendo animais como cutia, anta, cateto, veados de rabo branco e mateiro, catinguelê, macaco-prego, arara-azul, entre outras.

²⁸ Narrativas orais recolhidas pelo projeto - O Imaginário nas Formas Narrativas Oraí Populares da Amazônia Paraense (IFNOPAP), do Instituto de Letras e Comunicação, sendo ambos da UFPA.

e a adaptação foi difícil. Uma vida de privações. Na urbe, desde que o dia amanhece é necessário ter dinheiro no bolso para a aquisição de víveres. A começar para a compra do pãozinho necessário ao desjejum. Ah, aqueles pãezinhos caseiros compridos e pontiagudos que eram apresentados para a venda dentro de grandes paneiros.

Distintamente da cidade, na ilha, quase todos os gêneros necessários à alimentação vinham da floresta ou do rio. Mamãe fazia uma bebida de cacau como ninguém e o processo consistia em coletar os frutos maduros, retirar as suas sementes e colocar para secar, torrar, tirar a casca, macerar no pilão, envolver na folha do próprio cacau e colocar para descansar por alguns dias. Findo o prazo, era só ralar²⁹ e diluir na água quente. Nominava de chocolate e tinha um sabor que até hoje não encontrei em bebidas feitas a partir desse fruto.

Na cidade, papai foi trabalhar como feirante, comercializando verduras. Por último, vendeu cafezinho. Recordo da sua baiúca³⁰, como ele se referia a seu ponto de vendas e ficava em uma palafita sobre o rio onde atracavam as embarcações vindas das comunidades ribeirinhas. Mamãe prestava serviços de lavagem de roupas (lavadeiras como eram chamadas) para as famílias mais abastadas da cidade. Na sua sabedoria ela dizia que a gente tinha que se escorar em um “pau forte”, a fim de que este pudesse nos sustentar acaso precisássemos. Tal atividade tinha o objetivo de ajudar no orçamento doméstico.

Ademais, mamãe fazia a troca de roupas que recebia como doação de suas patroas por artigos produzidos por mulheres que moravam na zona rural de terra firme, tais como derivados da mandioca: farinha, goma de tapioca e crueira³¹, bem como frutas das mais diversas espécies, cores e sabores.

Mamãe, acompanhada de dois ou três filhos, empreendia as viagens para a troca sempre aos finais de semana. Inicialmente ia andando e, posteriormente, de bicicleta para o sítio da Dona Lilita. Era uma festa para mim e meus irmãos, pois tinha uma casa de fazer farinha e, chegando lá, eu me permitia viver como se fosse um dos seus filhos: tomava banho no igarapé, comia a farinha meio cozida, tirada do grande

²⁹ O instrumento utilizado para ralar era feito a partir de um pedaço de lata que era todo perfurado com prego e afixado em uma tábua.

³⁰ Casa comercial em que se vendem bebidas alcoólicas a varejo; bodega, taberna, baiucal.

³¹ A mandioca descascada após amolecer em água, é triturada, prensada no tipiti e depois passada na peneira. O que passa pela peneira vai pro tacho virar farinha e o que ficam são fibras, pedaços mais duros e pavios. Esta é a crueira.

tacho redondo de metal, comia as frutas colhidas diretamente das árvores ou, ainda, ajudava no preparo da farinha de mandioca. Mamãe também fazia troca com mulheres ribeirinhas e de lá trazia galinhas, patos, louças de barro e açaí, para citar alguns itens.

O que papai ganhava mal dava para as despesas básicas. O almoço era garantia quase certa, ao passo que o jantar era uma incógnita e, às vezes, era garantido por meio de nossas visitas noturnas à parentes que tinham uma condição financeira um pouco melhor que a nossa ou quando íamos entregar as roupas na casa de alguma das famílias para quem mamãe prestava os serviços. Ainda posso sentir o cheiro da carne de porco colada no fundo da panela quando de nossas visitas na casa da tia Maria. Misturávamos o resíduo espesso colado no fundo da panela com farinha e saboreávamos com o prazer de quem degusta um manjar, não sei se pelo sabor ou pela fome ou os dois juntos.

Nos colocar para estudar foi um ato de rebeldia de minha mãe a julgar pelo empenho que ela fez no que respeita à nossa educação escolar. Nossos cadernos eram feitos a partir de folhas de papel almaço, doação da Dona Maria do Dinho, uma professora para quem mamãe lavava roupas. Tais folhas eram refugio das provas do final do ano não entregues aos alunos. Os cadernos eram confeccionados em casa e encapados com o papel de embrulho rosa com o qual vinham acondicionadas as mercadorias da mercearia. Naquela época não havia o saco plástico, que deve ser uma invenção do supermercado.

Para a maioria dos filhos, de igual forma, estudar foi um ato de bravura. Tínhamos que caminhar grandes distâncias por um chão de terra batida até a escola mais próxima. Muitas vezes, sob sol escaldante com um sapato de borracha preto que ficava a ponto derreter nossos pés ante o sol inclemente do verão amazônico. Às vezes, no estômago, um mero ovo frito com farinha.

Tenho uma história um tanto traumática com essa questão de alimentação deficitária. É que, certa vez, levei de mamãe uma surra de vassoura de açaí, instrumento corretivo próprio para quem usava de má-criação naquela época. A punição só acabou quando restava apenas o talo da vassoura nas mãos dela. Ocorre que eu tinha uma colega de estudos, cujo pai trabalhava no mercado de peixe, Seu Gato, como era conhecido. A mãe desse afeto juvenil fazia uma caldeirada de pescado como ninguém e eu preferia comer aquele peixe delicioso, de cujo caldo boiavam pedaços de tomate, cebola, chicória e coentro, a ir para escola com fome. Fui

descoberta em minha infração por obra de uma amiga da minha mãe que era vizinha da tal amiga e contou-lhe o que se passava, pelo que levei a merecida reprimenda.

Apesar de tantos percalços, me formei em Magistério e atuei como professora de 1ª a 4ª série primária à época, tendo lecionado por 9 anos, quando me desliguei da Secretária do Estado de Educação e mudei para Tucuruí/Pa, para assumir um posto no Tribunal Regional do Trabalho da Oitava Região. Em 1998 fui transferida para Belém, tendo fixado residência até os dias atuais.

Mamãe nutria paixão por seu lugar de origem e, sempre que tínhamos folga escolar se punha a caminho, levada pelas águas pardacentas do Rio Maratauíra, em direção ao recôndito amazônico que a viu nascer e se tornar mulher aguerrida, posto que forjada nos combates ferrenhos que travou desde pequena. Ali se refugiava na casa de meus avós maternos, no Rio Maracapucu Miri, contíguo ao braço de rio onde nasci. Meu pai nunca nos acompanhou nessas viagens, por sustentar a promessa que havia feito ao sair da ilha de ali não mais retornar, pois ele não queria se mudar para a cidade e se o fez foi por muita insistência de minha mãe. Seu juramento perdurou até a sua morte.

Quando mamãe chegava na ilha não esquentava rede e se punha a viver o cotidiano ribeirinho eivado de saberes e fazeres: pescava, apanhava açáí, coletava miriti, etc. Os produtos coletados se revertiam em moeda de troca na cidade. Eu era sua companhia constante nas viagens, tendo herdado dela o amor pelo lugar. Como toda criança, eu queria imitá-la. Insistia em ir para o mato em sua companhia e me via fazendo as mesmas atividades que ela: coletava açáí e miriti³², pescava de linha peixes no poço que ficava no fundo do terreno e camarão no sistema de gapuia³³ e coletava sementes de seringueira no rio.

Em meus passeios na ilha, confeccionava meu próprio barquinho a partir do caule de miriti com o qual amarrava uma fibra de embira³⁴ e ficava a brincar sentada na escada à margem do rio. Brincar à margem do rio caudaloso pode se revelar traumático pelo risco de afogamento. Eu temia a água e, por um gesto de respeito a

³² Buriti; muriti.[Botânica] Aspecto comum a várias palmeiras areáceas, dos gêneros *Astrocaryum*, *Mauritia*, *Mauritiella* e *Trithrinax*, cujas folhas formam uma espécie de leque, usadas como telhados para casas, para retirada de um óleo e fibras; murutizeiro, muritizeiro, buritizeiro.

³³ A gapuia que praticávamos consistia na pesca do camarão dentro de poços d'água, formados pela maré baixa e que consiste em represar um trecho do igarapé, remexendo o sedimento depositado no fundo do igarapé de modo a fazer com que os camarões venham até a flor d'água quando então são capturados.

³⁴ Fibra de certos vegetais usada como cordel (dicionário online português). Na ilha é feita com fibra do miritizeiro ou buritizeiro.

ela, sempre que lá estava, produzia minha própria boia³⁵ unindo pedaços de miriti com fibra de embira, assim podia desfrutar da agradável companhia do rio.

Essas recordações catapultadas das páginas de meu livro de memórias pessoal formam um leque de experiências vividas na Amazônia paraense, em especial junto aos ribeirinhos e assim tenho tatuado no corpo marcas dessas experiências, corporeidades no dizer de Le Breton (2010). Cumpre ainda dizer que compõem parte de meu repertório cultural, o qual uso em favor do meu processo criativo, bem como denunciam o lugar de onde falo.

Ao cabo dessa primeira narrativa, me dou conta de que minha história de vida, em certos aspectos, se vê atravessada pela história de vida dos *Warao*, cujo nome significa "pessoas de canoa" e, guardando características de outros povos indígenas, eles possuem uma relação forte com a natureza. São tradicionalmente ribeirinhos e possuem grande ligação e respeito com os rios.

O povo *Warao* habitava terras alagadas, moravam em palafitas e se locomoviam em seu território por meio de embarcações. Viviam do extrativismo, da caça e da pesca, de forma que, quase tudo que precisavam estava ali ao alcance de suas mãos.

Los *Warao* habitan desde hace siglos, y talvez milenios, en la región del Delta del Orinoco em el Estado Delta Amacuro y regiones adyacentes de los Estados Bolívar y Sucre, en Venezuela. Son una cultura de pescadores y recolectores sin cerámica, desde hace unos 70 años convertidos en horticultores, cuyas comunidades palafíticas y sus actividades de subsistencia se ubican tradicionalmente en las zonas de riberas fluvio marítimas y humedales (pantanos, manglares, bosque inundable deltaico) (GARCIA-CASTRO, 2000, p. 79).

Dessa vida em comunhão com a natureza, se desligaram, não por vontade própria, mas pela força das circunstâncias adversas impostas por reiteradas invasões forâneas em seu território, tal qual ocorre com os indígenas e camponeses do lado de cá do Brasil, os quais são expulsos de suas terras abrindo espaço para extração de minério, construção de hidrelétricas, agronegócio, etc.

É certo que o nomadismo é um fator cultural na sociedade *Warao* e remonta desde os primórdios de sua civilização, na medida em que sempre que havia escassez de alimentos em seu território, migravam para outro local a fim de garantir a subsistência do grupo, contudo, nada que se compare ao regime migratório a que foi

³⁵ Objeto flutuante que se atira aos naufragos ou que se mantém de reserva em certas embarcações para emergência de naufrágio; boia de salvação, salvamento ou salva-vidas (dicionário online português).

submetido mediante várias inserções de terceiros em seu ambiente como: "[...] invasão europeia, empresas petrolíferas, fechamento da tubulação de Manamo, surto de cólera, construção de diques em seus territórios e por último a forte crise econômica, política e social enfrentada pela Venezuela³⁶.

Desde o surto de cólera os *Warao* buscam nos centros urbanos da Venezuela alternativas para manter a sobrevivência do grupo e, nesses deslocamentos, enfrentam toda má sorte de dificuldades, morando em praças, rodoviárias, inclusive, em muitos casos, são discriminados pelos seus próprios patrícios em decorrência do exercício da mendicância nas ruas das cidades venezuelanas. Portanto, são estrangeiros em seu próprio território como eu um dia fui.

³⁶ Ver AYALA LAFÉE-WILBERT; WILBERT. *La Mujer Warao: De recolectora Deltana a Recolectora urbana*, Caracas, 2008.

3 TRAJETÓRIA NAS ARTES: LUGAR DE FALA

As subjetividades ao norte narradas, as quais habitam todo pesquisador, denunciam minha condição de amazônida colonizada, mulher, negra e de periferia. Tais classificações de raça, gênero e condição social indicam o grupo social ao qual pertencço, bem como apontam para o meu lugar de fala nesta sociedade.

Djamila Ribeiro (2019, p. 65), em seu título literário "Lugar de Fala" nos diz que "[...] todos temos um lugar de fala". Tal declaração nos faz refletir sobre qual é esse lugar. Ao abordar a temática, assevera que a origem do termo é imprecisa, mas acredita ter origem a partir da tradição da teoria racial crítica, estudos sobre diversidade, onde determinadas autoras negras, latinas, indianas discutem acerca de quem pode falar em uma sociedade patriarcal, racista e onde o discurso legitimado é o discurso do homem branco heterossexual que detém o regime de autorização discursiva, impedindo, dessa forma, que as vozes tidas como dissonantes tenham os mesmos direitos à voz.

A autora adverte, contudo, que esta voz não é necessariamente no sentido de emitir palavra, mas no sentido de existência, de pensar discurso de uma maneira ampla, de discutir poder de fato. Que quando se fala em lugar de fala refere-se a lugar social, de localização de poder dentro da estrutura e não a partir da experiência individual. Assim, todos temos um lugar de fala pelo fato de estarmos localizados socialmente, não implicando dizer que uma pessoa de um outro grupo social não possa se manifestar sobre questões nas quais não esteja enquadrada, sob pena desse grupo passar a reproduzir questões de dominação.

Tal advertência da autora decorre da apropriação indevida do seu conceito de lugar de fala por aqueles que entendem que se uma pessoa está em um outro grupo social não pode debater sobre temáticas que não integrem pauta de reivindicação de seu grupo. Tal pensamento é equivocado, pois seja se unindo com quem queira se livrar de injustiças, seja à revelia do oprimido desavisado, seja contra a vítima que colabora, a luta por franquias libertárias é direito e obrigação de toda e qualquer mentalidade livre. Nesse sentido, quem quer que deseje expressar-se em desfavor das situações de opressão está no lugar de fala adequado para realizar sua manifestação.

Um exemplo dessa discussão resta nítido em resposta dada pelo sociólogo português Boaventura de Sousa Santos em uma de suas falas ao ser questionado de

como pode advogar em favor da teoria descolonial sendo ele de nacionalidade portuguesa, portanto, com um histórico de responsabilidade colonialista? Vejamos sua resposta:

É uma pergunta que me surge muitas vezes, que é um pensamento identitário que é o seguinte? O Senhor é Português, veio de um País que fez o colonialismo e que se calhar é responsável por isto. Por que é que agora nos vem dizer estas coisas muito interessantes que vem de um colonizador? Tenho responsabilidades históricas pelo colonialismo, mas não tenho nenhuma responsabilidade pelo colonialismo português pessoal. Não tenho, aliás, lutei contra o colonialismo português [...]. Portanto não tenho nenhum problema de identidade. E uma questão de identidade que uma pessoa para ser feminista tem que ser mulher, pra poder fazer um pensamento intercultural tem que ser negro, ou tem que ser indígena, não. A mim não me interessa de onde vem as pessoas na sua etnicidade, me interessa de que lado estão. Portanto eu acho que aqui nós precisamos de desencializar obviamente as identidades. Isto sem pôr em causa de maneira nenhuma a responsabilidade histórica do colonialismo [...]. Eu era branco não posso lutar por causa negra, se eu amo não posso lutar por causa da mulher. Então estamos a meter em boxes, em caixas, mas isso é o que o poder global quer é que a gente se divida. Portanto, o essencialismo identitário é um dos grandes males do pensamento crítico hoje e no meu entender um dos mais paralisantes (SANTOS, 2015).

Nesse sentido, ao se reivindicar um lugar de fala, é preciso não incorrer em discurso essencialista identitário, pois hierarquias sociais exploram e opressões reafirmam hierarquias sociais. Portanto, não pode haver nenhuma distinção na construção de igualdades. Nem o sujeito mais violado está melhor posicionado para essa fala.

Quijano, (2006) em artigo intitulado "Colonialidade e Modernidade-racionalidade", dá subsídios para compreendermos que, mesmo após mais de 500 anos de colonização, as populações afetadas por estes processos violentos ainda sofrem seus reveses. São feridas até hoje abertas na dita América Latina que, aliás, não passa de uma invenção da retórica da modernidade, conforme afirma Mignolo³⁷. Essa América Latina tão pilhada e saqueada em suas instâncias sociais, políticas e culturais, conforme se nos apresenta os escritos:

Com a conquista das sociedades e das culturas que habitam o que hoje é

³⁷ O nome América Latina é consequência da colonialidade do saber. A partir da segunda metade do século XIX, quando se inventa o nome América Latina, esta fica já cativa do vocabulário da retórica da modernidade, ou seja, do autorrelato civilizatório e salvacionista. A Declaração dos Direitos Humanos e Civis coincide com o momento crucial em que a França e a Inglaterra tomam a liderança imperial e se expandem pela Ásia e a África, além de controlarem econômica e epistemicamente a 'América Latina' (MIGNOLO, 2013).

chamado de América Latina teve início a formação de uma ordem mundial que culminou, quinhentos anos depois, em um poder global que articula todo o planeta [...]. Embora tenha-se moderado ocasionalmente diante de revolta dos dominados, isso jamais cessou desde então [...]. Os explorados e dominados da América Latina e da África são as principais vítimas [...]. A América Latina é, sem dúvida, o caso extremo da colonização cultural da Europa (QUIJANO, 2006, p. 416).

Tais reflexões me fazem pensar que meu lugar de fala é dessa América castrada, vilipendiada, quer seja em seus recursos econômicos, como políticos e culturais, que nos reduziram a seres menores e sem lugar de fala por tanto tempo, nos colocando na condição de seres exóticos e tratados como objeto de conhecimento ao teorizar sobre nossas questões mais caras.

Ainda para Ribeiro (2019, p. 89), "[...] pensar lugar de fala seria romper com o silêncio instituído para quem foi subalternizado, um movimento no sentido de romper com a hierarquia, muito bem classificada por Derrida como violenta".

Minhas subjetividades ao norte narradas, as quais habitam todo pesquisador, acusam uma história ancestral calcada na colonialidade, sendo esta a face oculta da modernidade, pois o projeto de modernidade europeu só foi possível às custas da subalternização das sociedades do Sul e a transferência predatória dos recursos destas para os países do Norte (MIGNOLO, 2017).

O povo *Warao*, hoje presente em terra paraense tão distante da pátria mãe, também descende de sociedades subalternizadas e continua resistindo ao extermínio de sua gente e cultura, pelo que reconheço pontos de contato entre esse dado de minhas memórias pessoais com o contexto histórico de migração dos indígenas venezuelanos, quer dentro de sua fronteira geográfica, quer fora. Quem sabe não resida aí uma das razões que me ligou a eles?

3.1 Primeiros passos

De certa forma, desde a adolescência fui atravessada pela linguagem artística, seja por fazer parte de um grupo cultural destinado à apresentação de manifestações ditas folclóricas, seja pela prática de atividades classificadas como manuais como: *crochê*, bordado e pintura em tecido. Conhecimentos adquiridos no clube de mães de que minha mãe fazia parte. Naquela época, as igrejas católicas dispunham de clubes de mães. Eram uma espécie de Organização não Governamental (ONG) de hoje, onde as mães, em sábados à tarde iam praticar as atividades acima referidas.

Os grupos folclóricos são uma tradição que resiste até hoje em Abaetetuba. Fiz parte, por algum tempo de um que era coordenado pela Dona Nazaré, personalidade abaetetubense ligada à cultura, professora, escritora e poeta. As apresentações iam desde rituais tribais à lendas e danças folclóricas como o boi-bumbá.

Afora isso, no currículo, uma apresentação de dança moderna, coreografada para apresentação por ocasião do Projeto Rondon que passou por Abaetetuba, na década de 70. Apresentamos uma dança moderna, ao som de Patrick Dimon (Pigeon Without a Dove). A dança, de modo geral está em meu DNA. Se havia algo que dava alegria à minha mãe, se chamava dança.

Quando éramos criança, ainda na ilha, não media esforços para ir às festas, porém, não aconteciam com a frequência dos dias de hoje, o que fazia dessas um acontecimento de grande repercussão. Ela nos punha na canoa, juntamente com o porta-redes³⁸ e singrava as águas sedimentosas do rio Maratauíra rumo ao baile. Na casa onde ocorria a festança, nos acomodava em um grande salão destinado às crianças e ia dançar com suas amigas. Ainda na adolescência fui atraída pelo balé, contudo, qualquer sonho nesse sentido morreria no nascedouro, pela falta de oportunidade.

Em 2014 (figura 9) fiz uma oficina de teatro no Serviço Social do Comércio (SESC) Boulevard, que consistiu no treinamento *Viewpoints* e, segundo Miriam Rinaldi³⁹ "[...] é uma técnica de improvisação que compreende um sistema organizado de categorias relacionadas à noção de Tempo e de Espaço". Nessa técnica se privilegia o corpo dos atores, que interagem com o espaço e os objetos no palco. Quase não há fala e o envolvimento corporal é que dá a tônica da apresentação nessa modalidade de teatralização. Essa forma de fazer teatro está muito na base da improvisação. Tal experiência contribuiu com meu trabalho corporal no campo da performance, por enfatizar a relação do corpo com o espaço, bem como os objetos de composição da cena.

³⁸ Um saco de tecido grande que se fechava com um cordão e servia para colocar as redes e lençóis.

³⁹ Atriz formada pela Escola de Arte Dramática da Universidade de São Paulo (ECA-USP) e em Educação Artística, com habilitação em Artes Cênicas, pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (IA-Unesp); professora no curso de Artes do Corpo da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP). Participou do Teatro da Vertigem por mais de 10 anos. Dedicou-se à pesquisa em *Viewpoints* desde 2008.

Figura 9 - Ensaio para o espetáculo "Os Alienistas"



Fonte: Marise Maués. Arquivo pessoal da autora, 2014

Desde adolescente manifestei interesse pela fotografia. Me encantava olhar as fotografias monocromáticas do álbum na casa de uma das famílias para quem mamãe prestava serviços como lavadeira. Ocorre que, quando mamãe ia levar ou buscar as roupas, eu ia junto e tinha acesso ao álbum de fotografias.

Outra reminiscência relativa à fotografia diz respeito ao meu avô paterno, a quem não conheci. O retrato ficava pendurado na parede da sala da casa da minha avó e, sempre que ia visitá-la, ficava a admirá-lo, não sei se pela sua beleza expressa na imagem fotográfica monocromática ou se pelo fato de não o ter conhecido. Achava linda aquela face negra, cuja cabeça era emoldurada por um chapéu e trajava um terno de casimira. Suscitava a imagem do boto que encantava as donzelas ribeirinhas nas noites de lua cheia.

Quando comecei a trabalhar, comprei minha primeira câmera fotográfica compacta e arrisquei algumas fotos. Quando passei a morar em Belém nasceu a vontade de estudar fotografia. Esse desejo me levou até a Associação Fotoativa, lá pelos idos de 2004, quando me inscrevi na oficina *Photomorphosis*, ministrada pelo fotógrafo Miguel Chikaoka. Ao concluir, quis me aprofundar no estudo. Passei a frequentar eventos na cidade que abordassem essa linguagem artística. Recordo-me que fui em uma fala da professora Marisa Mokarzel, cuja temática era fotografia, ainda

no antigo Instituto de Artes do Pará. Os termos empregados por ela me fugiam a compreensão, pois estavam relacionados à história da Arte, conteúdo escolar que não compôs minha grade curricular. Meu amor pela fotografia e meu acanhamento naquele dia foram tão grandes que decidi fazer uma graduação em Artes Visuais a fim de obter conhecimentos relacionados à História da Arte. Assim, em 2013, concluí a Graduação em Artes Visuais e Tecnologia da Imagem na então Universidade da Amazônia (UNAMA).

De outra banda, a performance é uma linguagem artística híbrida que abre um leque de possibilidades para quem decida enveredar por seus labirintos e o estudo da fotografia se revelou de fundamental importância, pois incorporei essa linguagem no processo artístico nesse mister.

O presente projeto de pesquisa é desenvolvido no campo de conhecimento das Artes Visuais. Contudo, uma primeira graduação compõe meu currículo acadêmico a saber: bacharelado e licenciatura em Geografia pela UFPA. No decorrer do curso, as disciplinas que mais cativaram meu interesse foram as ligadas às questões do homem na Amazônia. Temas como o processo de colonização da Amazônia, conflitos agrários, impactos ambientais e sociais causados pelos grandes projetos na região sempre atraíram minha atenção, afinal de contas, por pertencer a essa região, sofro os reveses de tais problemáticas.

Ainda na graduação em geografia, viagens à campo a cada semestre me colocaram em contato com a problemática de atingidos por barragens, questões agrárias e a luta no campo pela posse da terra, me possibilitou imprimir um olhar geográfico sobre a paisagem, entendendo esta como manifestações e fenômenos espaciais que podem ser apreendidos pelo ser humano através dos sentidos. Vista desta forma, a paisagem não é somente o que nossa visão alcança como o volume, a forma, mas também as cores, movimentos, odores e sons (SANTOS, 1988). É com esse olhar que busco perceber o espaço habitado.

Essa graduação foi de fundamental importância em meu processo artístico, pois reverbera em ações performativas, na medida em que aborda temáticas e questões que estão presentes em meu processo criativo. A título de exemplo, a diáspora involuntária enfrentada pela etnia venezuelana *Warao* para além de seu território.

Meus primeiros trabalhos no campo artístico foram imagens fotográficas, tendo aferido duas menções honrosas, prêmios locais e participações em salões e

exposições. A fotografia é a escrita com luz, pelo que a tenho como um meio de comunicação. É uma escrita, um narrar com a luz minhas impressões acerca de uma dada realidade que penso ver na paisagem.

Ademais, a fotografia é importante aliada em ações performáticas e meu currículo artístico dispõe de trabalhos que incorporam essa técnica em ações orientadas para a fotografia e o vídeo. Dentre tais ações, um projeto iniciado em 2013, onde me hospedo em hotéis e pousadas da cidade. Nessas incursões, fotografo suas dependências (figura 11), bem como seu entorno a partir de uma mirada privilegiada de suas janelas (figura 10) e que são previamente selecionadas. Nesses hotéis só me identifico quando sou instada a fazê-lo e se não pedem documento de identificação dou um nome fictício. Assim, a ação performática já começa a se desenvolver no momento do meu ingresso na hospedaria.

Figura 10 - Mirada externa do hotel



Fonte: Marise Maués. Arquivo pessoal da autora, 2013

Figura 11- Interior do quarto de hotel



Fonte: Marise Maués. Arquivo pessoal da autora, 2013

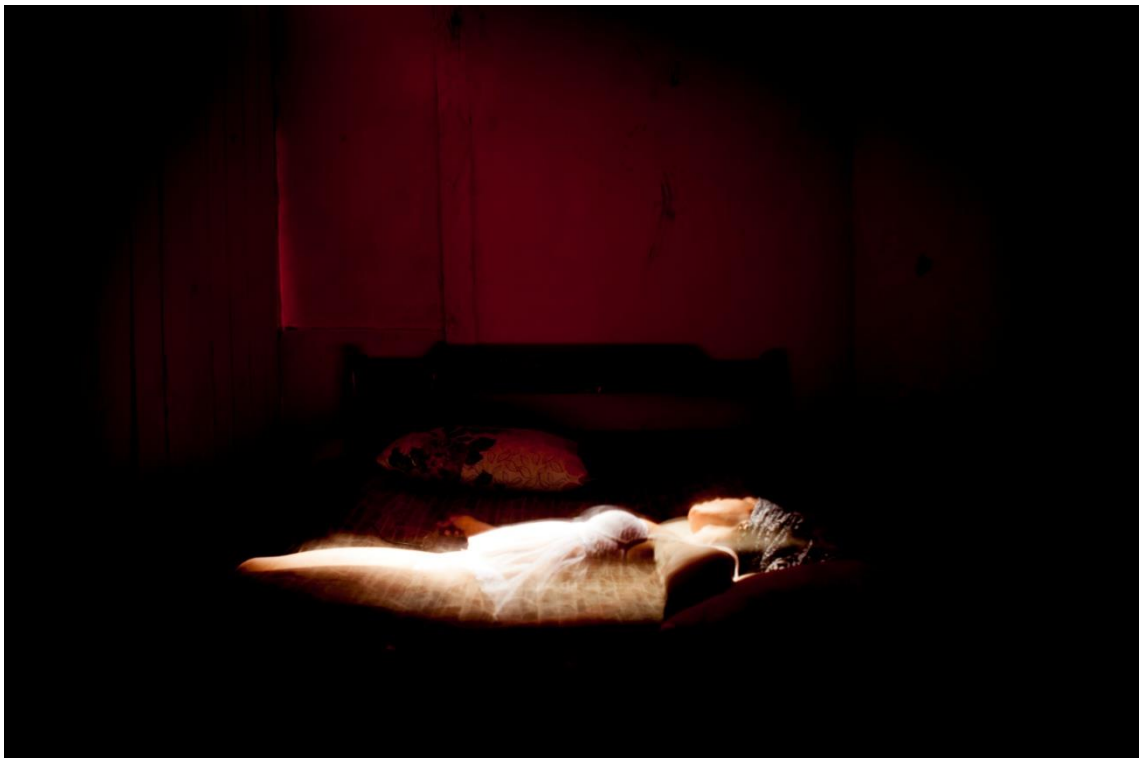
Ainda nesse projeto, incorporo *personas* que habitam esses lugares de passagem. Algumas delas com substrato em situações observadas ali. Outras nascem prenes de minha imaginação. A ação inicia com a montagem do personagem, em seguida ponho a câmera no tripé, ativando o temporizador, a fim de que seja acionado o botão de captura da imagem. Os registros fotográficos exibem um corpo feminino envolto em penumbra, ocultando sua identidade. A ação se caracteriza como uma performance orientada para a imagem e se materializa mediante as imagens fotográficas que se constituem em rastros deixados pela ação.

A figura 12 é um exemplo da incorporação de *persona* que teve como inspiração uma situação observada no hotel. Era manhã de domingo. Eu havia me hospedado naquela humilde pensão no sábado pela manhã. Não havia banheiro dentro do quarto⁴⁰. Cedo da manhã, necessitando fazer minha toalete, me dirigi até o banheiro que ficava nos fundos do abrigo. Ao sair do quarto e cruzar o corredor que dava acesso ao banheiro coletivo me deparei com um homem nu que estava parado

⁴⁰ Muitos lugares que frequentei, inclusive no centro da cidade, eram barra bem pesada. Uns três bem decrépitos e quase inóspitos para um ser humano, posto que mofados, com baratas e até insalubres. Alguns o banheiro era coletivo.

no vão da porta e me causou arrepios quando nossos olhos se cruzaram. Na volta, percebi que o corredor estava ensanguentado. Logo adiante um cesto exibia lençóis com manchas de sangue. A porta do quarto onde havia avistado o homem estava entreaberta. Curiosa entrei no quarto agora vazio. As paredes e colchão exibiam manchas de sangue. Aquilo aguçou ainda mais minha curiosidade e fiquei a me indagar o que afinal havia se passado ali? Busquei respostas em vão com a camareira. Assim, minha imaginação vagueou e se deparou com uma cama onde um corpo repousava inerte.

Figura 12 - Imagem construída a partir de uma situação vivenciada no hotel



Fonte: Marise Maués. Arquivo pessoal da autora, 2013

Esse testemunho artístico remete a imagem "O Afogado" do fotógrafo francês Hippolyte Bayard (1801-1877), datada de 1840, sendo considerada como a primeira ação performática da história da Arte. Na fotografia, ele próprio aparece afogado, tendo escrito no seu verso um texto. Bayard usou essa encenação para fingir que estava morto. Esse gesto irônico de Bayard nos permite constatar as inúmeras possibilidades de criação fotográfica. Com esse trabalho inscreveu-se no campo da performance para a fotografia, ou fotografia "construída" ou "encenada".

É certo que a imagem produzida por mim e a de Bayard tem propósitos distintos, já que Bayard compôs a imagem movido por um sentimento de contestação. No meu caso, quis materializar uma imagem movida pela minha imaginação em decorrência de manchas de sangue em um quarto vazio, cujo fato e causa eu desconhecia, mas que me incomodaram por pensar que ali um corpo feminino poderia ter sido alvo de violência.

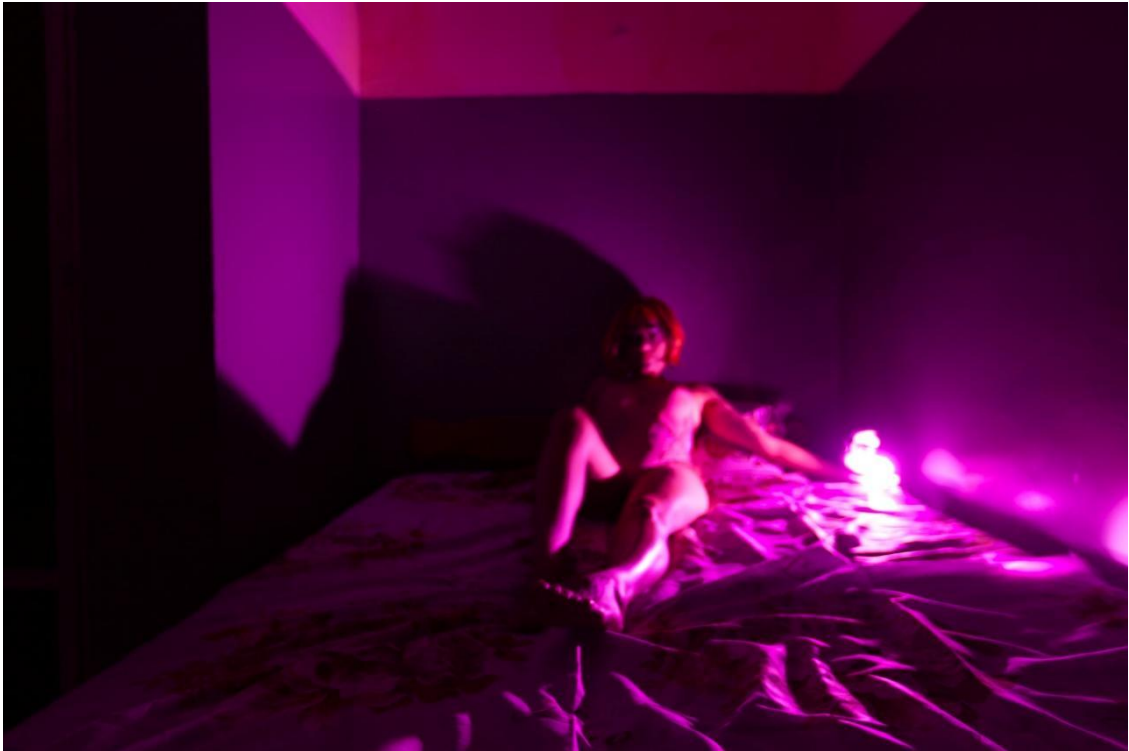
No contexto da Amazônia, Maneschy e Baraúna (2018) em artigo intitulado "Performances e suas relações com a especialidade, visualidade e a cultura da Amazônia" ao refletirem sobre a cena performativa no Estado do Pará e na Amazônia brasileira, retroagem no tempo e nos apresentam a história de uma imagem que caracteriza uma fotografia encenada, fruto da expertise do fotógrafo alemão Christoph Albert Frisch (1840-1918), provavelmente no ano de 1867. A imagem em questão é do Índio Umuá e é materializada pela montagem de dois negativos a fim de produzir uma fotografia perfeita.

No registro, o índio é apresentado em primeiro plano, emoldurado por uma paisagem nítida ao fundo, algo impossível pela escassez de recursos técnicos da época. Os autores destacam a engenhosidade do fotógrafo que, guardadas as devidas proporções e sem que essa fosse sua intenção, se assemelha ao que temos hoje como uma atuação orientada para a fotografia:

La genialidad metodológica y estética de Frisch hace un guiño para lo que hoy comprendemos como actuación orientada para lá fotografía.
[...] Comprendemos el pulsante deseo del autor en constituir una imagen que estaba en su cabeza, una fotografía que diera cuenta de la percepción que legustaría constituir acerca del otro, lo que nos lleva a pensar en el acto fotográfico como una foto-actuación (MANESCHY; BARAÚNA, 2017, p. 75).

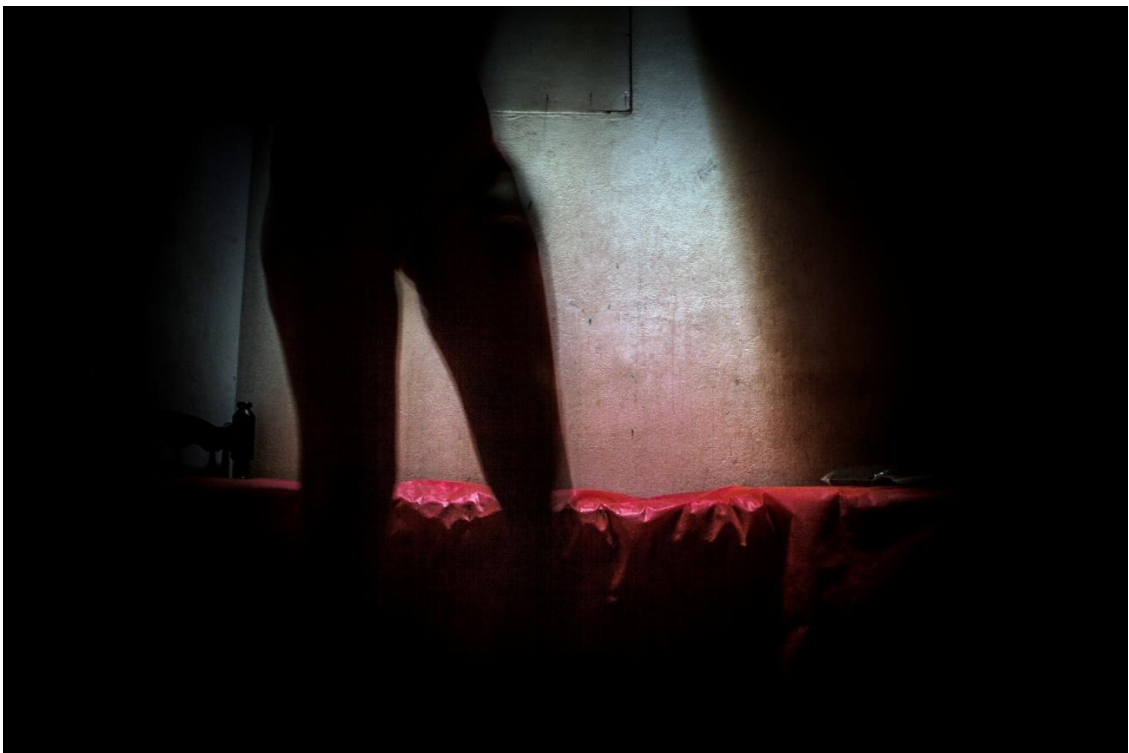
É importante ressaltar que no testemunho artístico em questão (figura 12), a cena não é uma performance sendo fotografada, mas um ato criado com o expresso propósito de ser fotografado. Nela a *mise-en-scène* foi previamente pensada, observando-se aspectos como o local, a luz, o figurino e o ângulo da câmera.

Figura 13 - *Drag queen* que habita o hotel



Fonte: Marise Maués. Arquivo pessoal da autora, 2017

Figura 14 - *Persona* que habita o hotel



Fonte: Marise Maués. Arquivo pessoal da autora, 2014

Ações performáticas executadas e gravadas em um espaço inteiramente ausente do público foram muito recorrentes no final da década de 1960 e início da de 1970, quando apareceram os primeiros recursos tecnológicos e permanecem até hoje.

No final da década de 1960 e início da de 1970, quando as primeiras câmeras de vídeo surgiram e eram incorporadas nos processos de alguns artistas, Bruce Neuman, Vito Acconci e John Baldessari, entre outros, punham-se em frente à câmera em seus ateliês, e com uma série de gestos repetidos realizavam suas obras (MELIM, 2008, p. 47).

O testemunho artístico das ações realizadas no projeto dos hotéis repousa em imagens fotográficas, vídeos e um diário de bordo onde é descrita a ação.

Durante muito tempo me perguntei o que me fazia ir àqueles lugares, onde passei algumas situações inusitadas. Pressentia que havia um algo além do desejo de espreitar e colher flagrantes da cidade sem sofrer violência por estar carregando equipamentos fotográficos. Hoje me dou conta que essas fugas de casa em finais de semana ocorreram em uma fase difícil de minha vida e de meu pai. Ocorre que, por esse período, papai encontrava-se enfermo, sob meus cuidados, de uma cuidadora e ainda de meus filhos. Havia dias em que ficava difícil suportar a pressão de ter tão perto de mim uma vida precarizada pela enfermidade, sem chance de recuperação e à espera de um desfecho final, sem nada que eu pudesse fazer além de administrar os remédios que não passavam de meros paliativos. Me doía muito a condição de meu genitor, então penso que as escapadas no final de semana também eram uma forma de tentar fugir daquilo tudo e imaginar viver uma vida que não era a minha.

Um dado interessante dessas experiências nos hotéis e pousadas da cidade é o fato de que alguns deles não mais se encontram em funcionamento, pois sucumbiram nesse lapso de tempo, pelo que as fotografias se constituem como um arquivo documental que narra parte de suas histórias, mesmo que não tenha sido esse o objetivo.

Um recorte desse trabalho, intitulado "304", foi selecionado no ano de 2017 no Festival de Fotografia de Goiânia (GOYAZES), sob a curadoria de Diógenes Moura e integrou aquela exposição.

3.2 Meu percurso na performance

Dê-me, portanto, um corpo: esta é a fórmula da reversão filosófica. O corpo não é mais o obstáculo que separa o pensamento de si mesmo, aquilo que deve superar para conseguir pensar. É, ao contrário, aquilo em que ele mergulha ou deve mergulhar, para atingir o impensado, isto é, a vida (DELEUZE, 1990, p. 227).

A graduação em Artes Visuais me permitiu o contato com outras linguagens artísticas, dentre elas a performance em seu segmento das artes plásticas.

É sabido que o gênero artístico performance é tão amplo quanto as inúmeras situações em que o termo é empregado, pelo que essa temática rende uma dissertação não sendo esse o foco da pesquisa. Dessa forma, tangenciarei por esse campo apenas para justificar o terreno pelo qual me movo.

Normalmente encontramos o conceito de performance associado ao modo de fazer arte utilizando o corpo para uma plateia em determinado tempo e local, porém, pode nos mostrar muito mais do que a utilização do corpo em manifestações artísticas. É um termo que possui muitas designações levando-se em consideração a abrangência de campos do conhecimento que envolve, mediante interpretações de autores nacionais e internacionais, bem como de diversos exemplos históricos, não havendo, até o momento, um consenso do que seja de fato essa linguagem.

Diante de tais considerações, para refletir sobre meu processo criativo nessa expressão artística, trago à colação algumas questões acerca do que seria essa linguagem vinda de vários campos do conhecimento.

Inicialmente, vamos adentrar na questão do corpo na arte. Segundo Santaella (2004), a história da arte revela que o corpo humano se situa, de uma maneira ou de outra, com maior ou menor intensidade, no foco de atenção dos artistas. Diz que, a par do teatro e da dança que são artes do corpo por excelência, também nas artes visuais, desde o mundo grego, as medidas perfeitas compunham o modelo abstrato de um corpo ideal.

Acrescenta que, para a arte religiosa, a imagem do corpo era emanção do sagrado. Entretanto, ao se desvincular da religiosidade, o corpo foi encontrando na arte da escultura e da pintura, em especial no retrato, formas privilegiadas de registro. Contudo, em que pese sua aparição reiterada particularmente nas artes ocidentais, nada se assemelha ao lugar de destaque que o corpo assume nas artes a partir das vanguardas estéticas do início do século passado.

Nesse sentido, inúmeras manifestações nas artes dos anos 70 do século XX voltaram sua atenção para a questão do corpo. O corpo vivo do artista, tomado como suporte da arte que teve início em Duchamp e continuou no *happening*, Fluxus e Acionismo dos anos 50 e 60, atingiu seu apogeu na *bodyart* dos anos 70, culminando no que temos hoje como performance ou arte da performance.

A performance, enquanto movimento artístico e autônomo, adquire prestígio na década de 70. No uso da linguagem performática, o artista utiliza seu corpo como suporte, atitude política contra o objeto-produto de arte instituído e precificado. A Arte Conceitual, em moda na época, reiterou o sentido da prática performática ao propor uma arte não material, na qual a ideia atribuída à criação tivesse preponderância sobre qualquer intenção mercadológica, como reitera a autora Roselle Goldberg:

Nessa linha, o objecto de arte tornou-se algo inteiramente supérfluo, formulando-se a ideia de uma "arte conceptual", cujo material são os "conceitos" [grifo da autora]. O desdém para com o objecto de arte estava associado ao facto de este se resumir a moeda de troca no mercado da arte: se o objecto de arte tinha uma função meramente comercial, prosseguia o argumento, então a obra conceptual não podia ter esse uso. Embora as necessidades económicas (sic) tenham ditado vida breve a esse sonho, a performance tornou-se - neste contexto - uma extensão de tais ideias: apesar de visível, era intangível; não deixava rasto e não podia ser comprada ou vendida. Considerava-se finalmente que a performance reduzia o efeito de alienação entre o *performer* [grifo da autora] e o espectador - o que se adequava à análise frequentemente esquerdista das funções da arte -, uma vez que a experiência da obra era vivida em simultâneo pelo público e pelo artista (GOLDBERG, 2007, p. 193).

No contexto da arte conceitual, observa-se uma massiva inserção de artistas mulheres no circuito artístico na década de 70, onde vê-se que os meios de execução como vídeo, performance, fotografia, poemas, textos, livros de artistas, facilitou o acesso e participação das mesmas, possibilitando que estas pudessem, através do registro, demarcar sua inserção na história da arte. Grande parte da discussão travada por essas artistas se debruçou em questionamentos acerca do papel social da mulher, sua aparência, beleza, autobiografia político-feminista através do uso do próprio corpo. Santaella reitera: "Esta contou com a notável introdução de irreverentes mulheres artistas alimentadas pela força libertária dos discursos feministas da época" (SANTAELLA, 2004, p. 68).

Desde sua "pré-história", como se refere o autor argentino Jorge Glusberg para aludir às manifestações performáticas nas vanguardas européias, muitos outros

termos foram utilizados para se referir a performance, entre eles estão *Performance Art* ou Arte da Performance, *Body Art*, *Happening*, *Live Arte e Lectures*.

No título “A Arte da Performance”, Jorge Glusberg afirma que *Body Art* foi um termo designado para especificar toda manifestação artística que abrangesse a utilização do corpo como veículo de expressão, assim como aduz a pesquisadora Roselle Goldberg que “[...] as demonstrações que se concentravam no corpo do artista enquanto material tornaram-se conhecidas sob a designação de *body art* ou arte corporal” (GOLDBERG, 2007).

O *Happening*, manifestação artística que tem no pintor e performer norte americano Allan Kaprow (1927-2006) um expressivo expoente e que compunha o grupo intermediário FLUXUS⁴¹ a rigor aparece ligado à ideia de improvisação e que exige a participação de um público.

Nesse sentido, infere o pesquisador brasileiro Renato Cohen “[...] tradução literal de *happening* é acontecimento, ocorrência, evento. Aplica-se essa designação a um espectro de manifestações que incluem várias mídias, como artes plásticas, teatro, *art-collage*, música, dança, etc.[...]” (COHEN, 2002, p. 43). Essa definição se aplica também à performance, visto que não foi mencionado o caráter eventual do *happening*, o que é recorrente quando a intenção é distingui-lo da performance.

Se a diferenciação entre performance e *happening* se dá pelo caráter de eventualidade, se apresenta possível através do conhecimento do quanto há de fortuito neste ou naquele. Porém, é muito arriscado diferenciar os dois termos práticos, por esse viés, apesar de ser o mais aceito, visto que no embate que a performance traz entre corpo, tempo, espaço e público, que por vezes não é um público convidado, ou seja, o qual não se conhece, a eventualidade está presente. Portanto, talvez o que difira o *happening* seja o caráter participativo dado ao público, fazendo com que a eventualidade seja parte da proposta.

E se pensarmos que tal eventualidade é programada, essa tentativa de diferenciação é invalidada, pois por vezes é atribuído a performance a noção de delimitação de um enredo, ou seja, atividade na qual se tem um mínimo de controle sobre o seu desenvolvimento. Se pensarmos, ainda, que a performance pode ser participativa, ou seja, que ela pode trazer um público para interagir e que isso implica

⁴¹ Foi inventado por George Maciunas (1931-78) em 1961, a fim de evidenciar a natureza sempre mutante do grupo e de estabelecer ligações entre suas várias atividades, linguagens, disciplinas, nacionalidades, gêneros, abordagens e profissões (DEMPSEY *et al.*, 2013, p. 228).

riscos, talvez a diferenciação entre a prática do *happening* e a performance esteja na frequência da participação do público.

Para comprovar a ideia de improviso ligada ao *happening*, um dos mais conhecidos, "*18 Happenings in 6 parts*", realizados por Alan Kaprow, datado de 1959, na *Reuben Gallery, NY*, foi ensaiado com bastante antecedência.

Como tentativa de distinguir a prática com seus alunos do *California Institut Of Art*, Alan Kaprow fazia experimentações denominadas por ele de *Activities* ou Atividades, as quais também surgem como resposta à crítica institucional que visava traçar nomenclaturas para os trabalhos de arte inovadores da época, como os *happenings* e, nessa tentativa de não adequação de seu trabalho com as nomenclaturas do mercado de arte, o artista denomina suas próximas realizações de *Activities*, aproximando experimentações à ideia de arte e não arte.

Glusberg (2013) aponta que o diferencial do *Happening* para as *Activities* também está na ausência de uma plateia, pois Kaprow funde a figura do ator com a do espectador. Entretanto, uma análise entre esses dois termos evidencia mais semelhanças do que diferenças. Talvez a marca das *Activities* resida no fato de que eram experimentações com alunos, e nada mais, o que não era uma premissa nos *Happenings*.

Live Art surge como outro termo para se referir as artes performativas, porém para a autora americana Roselle Goldberg (2007), faz jus à interdisciplinaridade utilizada por parte dos artistas para criar seus experimentos corporais e, por isso, é preferível utilizá-lo para nos referirmos à arte da performance quando ligada à música, teatro, dança, cinema ou artes visuais.

Live Art ou arte ao vivo pode ser entendida como um designativo para qualquer manifestação, no âmbito artístico, em que o artista utilize seu próprio corpo para produção de sentido: o corpo como suporte, a mensagem como obra, numa tentativa de aproximar arte e vida. O termo também está ligado a uma não representação, no sentido mimético-teatral.

Cohen (2002) afirma que a performance está intimamente ligada às artes cênicas, mas que a mesma rompe com os padrões aristotélicos de representação, narrativa e linearidade. Assim como a performance, existem outras manifestações que visam romper com a ideia tradicional de teatro, como o "Teatro da Crueldade", estabelecido pelo dramaturgo francês Antonin Artaud (1896-1948). Deste ponto de vista, o termo *Live Art* pode ser utilizado para qualquer âmbito artístico, desde que tal

manifestação utilize o corpo como motor da obra e a desconstrução de paradigmas como índice, tendo suas origens nos finais dos anos 1990.

Todavia, já que o termo não se refere às ações específicas e sim com aspectos gerais ao que concerne à arte da performance, podemos dizer que *Live Art* e *Body Art* aludem as mesmas questões: o corpo presente e o tempo real e cronológico em oposição ao tempo experimentado internamente. Não que o artista utilize apenas seu corpo em uma dada ação, mas o importante é frisar que seu corpo é o motor da obra, o fundamental, o suporte.

Existe, ainda, a concepção de performance antropológica. É assim abordada pela pesquisadora e fundadora do Instituto Hemisférico de Performance e Política Diane Taylor, em entrevista concedida em 2002 ao projeto interdisciplinar e digital Scalar:

Eu acho muito difícil definir os estudos da performance, porque eles são claramente formados por várias disciplinas e diferentes modos de pensar sobre comportamento corporal. Temos a antropologia, temos a sociologia, temos a fenomenologia, temos a escola francesa, de [Jean-François] Lyotard em diante, tratando da performance. Por isso eu acho difícil definir se é somente um objeto de análise, se é uma praxe, se é uma episteme, um meio de conhecimento, se é uma transação comercial, se é uma medida de eficácia. O que importa para mim em relação à performance, e aos estudos da performance, é que ela nos permite olhar para todas essas coisas como se constituindo mutuamente, de maneira que não dá para pensar sobre comportamento e práticas corporais sem pensar sobre performances disciplinares – como construímos gênero, como construímos raça, e como somos construídos como corpos – mas ao mesmo tempo há um aspecto verdadeira e maravilhosamente libertador e contestatório, porque podemos performar de maneiras diferentes; a performance refere-se a uma ação, a uma intervenção, a uma quebra estrutural e a uma busca de novas alternativas. Por isso eu acredito que os estudos da performance não são uma coisa específica, e que a sua polivalência é, na realidade, o que há de mais promissor nesse campo (TAYLOR, 2002, p. 28-30).

A amplitude da discussão do termo performance também é debate no grupo brasileiro pioneiro de estudos em Antropologia da Performance, o Napedra. Coordenado pelo professor e pesquisador John C. Dawsey, os debates ligados à performance ocorrem através da aproximação entre Antropologia e Teatro, visto que os teóricos fundamentais para o grupo são Victor Turner, antropólogo britânico, e Richard Schechner, diretor americano de teatro. Para a Antropologia da Performance, ainda é possível realizar seu estudo e análise a partir da Linguística. Tais apontamentos reiteram o caráter interdisciplinar ligado ao termo performance, independente da área fenomenológica em que ela é analisada e ampliam seu campo de conhecimento e debate no Brasil (NÚCLEO DE ANTROPOLOGIA, PERFORMANCE E DRAMA, 2012).

Para Ramirez (2017, p. 123):

Em grupos acadêmicos e artísticos, o conceito de performance adquire formas variadas, cambiantes e híbridas; há algo de não resolvido neste conceito, que resiste às tentativas de definições conclusivas ou delimitações disciplinares. Aquém ou além de uma disciplina, ou até mesmo de um campo interdisciplinar, os estudos de performance configuram para alguns autores uma espécie de antidisciplina. A partir de diferentes campos do saber e expressão artística – desde o teatro e as artes performativas à antropologia, sociologia, psicanálise, linguística, pesquisas sobre folclore e estudos de gênero – formula-se o conceito performance.

O que a performance faz é criar mundos, ou, se levarmos ao pé da letra o que afirmam mestres de cerimônias sagradas, proporcionar o acesso a outros mundos e relações interativas com seres não humanos.

Temos, então, que todos os termos criados para se referir a performance são cunhados historicamente a fim de se refletir sobre a trajetória da prática performática. Visto que é uma linguagem recente, esses termos servem de caminhos e direções, tanto para artistas quanto para críticos teóricos sobre o que esteve e está sendo produzido no campo da arte ao vivo. As delimitações dos termos estão menos associadas a demarcar o que é performance do que a reconhecer o que é o processo de performance, pois este é muito mais amplo e muitas vezes não condiz com um termo fechado em si mesmo, mas com aspectos de diferentes termos.

Para Natalie Ramirez (2017), o corpo é condução de comunicação no cotidiano em nossas relações com o mundo. A pesquisadora brasileira Christine Greiner reitera a importância do corpo como motor de relações expressivas:

O próprio corpo resulta de contínuas negociações de informações com o ambiente e carrega esse seu modo de existir para outras instâncias de seu funcionamento. Cada tipo de aprendizado traz ao corpo uma rede particular de conexões. Quando se aprende um movimento, aprende-se junto o que vem antes e o que vem depois dele. Nesse aspecto, vê-se instalada no corpo a própria condição de estar vivo e ela se apoia basicamente no sucesso da transferência permanente de informação (RAMIREZ, 2017, p. 103).

Talvez o fato de que nossos movimentos corporais estejam estritamente associados a um tipo de comunicação funcional, ao qual, por vezes, se torna ferramenta de alienação para uma compreensão mais profunda do outro, ler pode ser uma tarefa complexa para qualquer espectador, pois a quebra de sintaxe a um gesto e seu significado cotidiano é rompido e, portanto, incompreendido quando fora de contexto. O autor argentino Jorge Glusberg descreve que na performance:

Os programas comportamentais e gestuais não vão responder, exceto em certos casos, às convenções comuns, e sim, ao invés disso, impor novos significados, totalizando uniões de campos semânticos, dinâmicos e flexíveis. A essência, e acreditamos que isso seja fundamental, é que a *body art* e a performance não trabalham com o corpo, mas com o discurso do corpo. Porém a codificação a que está submetido o discurso é oposta às convenções tradicionais; embora parta das linguagens tradicionais ela acaba por entrar em conflito com elas (GLUSBERG, 2007, p. 56-57).

Isso faz com que o espectador não consiga dispor de um pressuposto conotativo das ações executadas pelo *performer* com as ações que ele reconhece funcionalmente no mundo, ou seja, não é possível conceber a performance com a facilidade que se concebem os atos cotidianos. Há uma naturalização do corpo como veículo funcional, desprovido de significado e expressividades comunicantes.

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 resignificação pressupõe novas formas de pensar o corpo.

As controvérsias com relação à performance não se esgotam, havendo, ainda, quem se insurja até mesmo contra a própria documentação desse gênero artístico, defendendo a ideia de que, a partir do momento em que uma performance é registrada, não pode mais ser categorizada enquanto tal. Este é o caso da americana Peggy Phelan que defende que:

Atos não se repetem. Performance é viva somente no presente. Não pode ser conservada, gravada documentada, do contrário, isso seria outra coisa. A documentação da performance através de fotografias ou vídeos é somente um estímulo para a memória, um encorajamento da memória para tornar-se presente. Performance implica o real, através da presença física do corpo (MELIM, 2008, p. 37).

Quem aquiesce desse entendimento é a sérvia Marina Abramovic ao afirmar que A Performance só pode viver se for apresentada de novo, tendo inclusive apresentado em 2005 o projeto *Seven easy pieces*, no *Guggenheim Museum*, em Nova York (CULTURA GENIAL, [20--?]). Durante sete dias, por oito horas consecutivas, a artista reapresentou seis performances históricas dos anos 1960 e 1970 de diversos *performers*, incluindo uma sua. Vejamos o que Marina nos diz a esse respeito em entrevista à pesquisadora Ana Bernstein:

O destino da performance sempre me intrigou, pois, depois de realizada, depois que o público deixa o espaço, a performance não existe mais. Existe na memória e existe como narrativa, porque as testemunhas contam para as outras pessoas que não assistiram à ação. É uma espécie de conhecimento narrativo. Ou existem fotografias, slides, gravações em vídeo etc, mas eu acho que essas apresentações nunca conseguem dar conta da performance

propriamente dita, fica sempre faltando alguma coisa. A performance só pode viver se for apresentada de novo (MELIM, 2008, p. 46).

Em contrapartida, Stile, citada na obra de Melim (2008), importante teórica no estudo da performance, utiliza o termo 'performance' situando-a dentro de uma perspectiva de alargamento, acrescentando nessa categoria distintos procedimentos. Para a teórica, performances podem ser desde simples gestos apresentados por um único artista ou eventos complexos através de experiências coletivas. Podem envolver grandes espaços geográficos, assim como diferentes comunidades, transmitidas via satélite e vistas por milhares de pessoas, ou se resumir a pequenos espaços íntimos. Diz, ainda, que performances podem ocorrer sem audiência e sem documentação alguma, ou podem ser registradas através de fotografias, vídeos, filmes, entre outros. E esses meios, acrescentados às ações, se tornam a base de uma forma híbrida de performance (MELIM, 2008).

Deixando de lado a polêmica que paira em torno do registro das performances, a sua documentação, desde a década de 1960, se revela de extrema importância para se conhecer e analisar obras que não são mais possíveis de se presenciarem ao vivo por seu caráter efêmero. De qualquer forma, não há como negar que esses registros documentais das ações têm servido de apoio material e reflexivo, tanto por artistas, como por estudiosos do campo das artes e de qualquer área de conhecimento que a tenham como objeto de estudo.

Vimos que são divergentes as interpretações acerca da sobrevivência das performances após a realização da ação. Como alguém que faz uso dessa linguagem, me sinto à vontade para não comungar da posição dos que defendem que a performance só pode existir no momento da ação, por entender é, sobremaneira, o discurso do corpo, não importando se será um lampejo na escuridão ou se vai eternizar-se por meio de um dado recurso tecnológico qualquer e a critério de seu idealizador. Assim, defendo que se deve levar em consideração a intencionalidade do artista ao escolher apresentar por diferentes meios a materialização de seu processo criativo.

É interessante notar como estudiosos da performance reconhecem a dificuldade em delimitá-la, isto é, torná-la um conceito fechado em si mesma, pois talvez seu significado esteja relacionado a uma falta de compreensão da amplitude e hibridez que há em sua teoria e prática não se tratando de analisar o termo como um designativo geral e panorâmico de uma prática, mas os estágios pelos quais se

constitui a performance. De minha parte, prefiro ficar com a assertiva de Schechner, segundo a qual "[...] o que a performance faz é criar mundos" (SCHECHNER, 2013, p. 63).

3.3 Do processo criativo na linguagem da performance

Meu trajeto criativo no campo da performance se deu de forma despretensiosa. Ocorre que, nos idos de 2004, quando fiz minha primeira performance, não tinha consciência enquanto tal, tampouco que se enquadrava na modalidade de performance orientada para a imagem. De igual forma não parti de um conceito pré-estabelecido para levar a efeito aquela ação, mas tão somente do desejo de fazer uma experiência. Foi tudo muito intuitivo.

Ocorre que, nas idas para a ilha, me deparava com um velho pé de mututi⁴². Essa espécie habita terras irrigadas e costuma seguir o curso dos igarapés. Em devaneios poéticos, as vejo estrategicamente posicionadas nas margens dos charcos, a fim de colher os frutos que o rio lhes oferece. Lá também se miram no espelho das águas antes da reponta da maré. Conquanto, aquela árvore era diferente. Se desenvolveu no leito do igarapé e era sustentada por outras árvores e cipós que lhe circundavam. Sua aparência esguia e sinuosa revelada pela maré baixa me lembrou a aparência de um corpo feminino. Quis eternizar minha existência naquela árvore, criando uma *persona* que habita aquele lugar e que, a despeito de sua sujeição as marés diárias, resiste há anos no leito daquele córrego, o que, a meu ver, se configura como um ato de rebeldia, portanto, de resistência ante sua condição de ter germinado exatamente ali, em condições adversas.

Diante dessa imagem, pensei na execução da ação e parti com um fotógrafo para a ilha. Lá chegando, diante da câmera costurei, um vestido de tule branco, coloquei-o dentro de uma canoa e remei⁴³ até a árvore vestindo-a. Aguardamos a maré subir e descer, sendo tudo registrado em vídeo e fotografia. O material foi editado e a ação resultou no vídeo que participou do V Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia.

⁴² Uma espécie vegetal abundante nas ilhas de Abaetetuba. Ela costuma crescer nas margens dos igarapés. Tem as raízes largas e o caule vai se afinando à medida que sobe em busca de luz e por essa aparência me remete a figura de um corpo feminino.

⁴³ Mover (a embarcação) com auxílio do remo ou dos remos.

Figura 15 - *Frames* do vídeo *Nóstos*



Fonte: Pedro Rodrigues. Arquivo pessoal da autora, 2014

Nesse passo, a performance entra no meu campo de práticas artísticas, a partir de um deslocamento da posição de fotógrafa para fotografada.

Ao utilizar a performance como linguagem, meu corpo assume o papel concomitante de sujeito e objeto, que aparecem misturados de forma a simbolizarem simultaneamente carne e conteúdo.

O processo criativo pode ser deflagrado por um incômodo ou simplesmente decorrente de um desejo que busco materializar por meio de ações performáticas. Tais ações podem ser efêmeras ou orientadas para a imagem fotográfica ou videográfica. A fotografia é a linguagem artística que mais me dediquei, concentrando a maioria de meus estudos e leituras, contudo é na performance que minha imaginação voa mais alto, impulsionando o ato criador, atribuindo essa *expertise* à experiências pretéritas como o teatro e a dança, onde o corpo estava em cena na medida em que, para Renato Cohen, “[...] a performance se colocaria no limite das artes plásticas e das artes cênicas, sendo uma linguagem híbrida que guarda características da primeira enquanto origem e da segunda enquanto finalidade” (COHEN, 2002, p. 30).

Memórias e experiências de vida são o manancial onde busco a matéria prima para usar no meu processo criativo em sintonia com o dizer de Bachelard quando infere que:

Essas lembranças que vivem pela imagem, na virtude de imagem, tornam-se, em certas horas da nossa vida, a origem e a matéria de um devaneio bastante complexo. Quando esse devaneio da lembrança se torna o germe de uma obra poética, o complexo de memória e imaginação se adensa, há ações múltiplas e recíprocas que enganam a sinceridade do poeta (BACHELARD, 1996, p. 20).

Assim, extraio de minhas memórias parte da matéria prima para criar mundos, matéria bruta que burilada faz-se forma que, entregue ao espectador, tem a pretensão

de estabelecer, de alguma forma, uma comunicação, onde “[...] toda forma é forma de comunicação ao mesmo tempo que forma de realização” (OSTROWER, 2008, p. 5).

3.4 O discurso do corpo nas obras "Loess" e "Paisagem Derruída"

O ano 1960 presenciou transformações no panorama sócio-cultural mundial e converteu o corpo em um instrumento de contestação e questionamento através de ousadas e, até mesmo agressivas, edificações no campo artístico. Basta lembrar intervenções de grupos como o *Living Theatre* com sua montagem-protesto "*Paradise Now*", criação coletiva que reforçava a revolução individual e a quebra dos *tabus* sexuais ou ainda artistas como Marina Abramovic e suas performances radicais de risco corporal para nos darmos conta da existência de uma estrutura social baseada em padrões muito conservadores e limitantes que os artistas procuravam romper com a utilização de seus corpos.

O corpo causava tanto furor que apenas sua exposição em determinados contextos, já era suficiente para provocar discussões e conflitos, a título de exemplo, Yves Klein com suas esculturas vivas ou Joseph Beüys e suas performances ritualísticas. Vejamos:

Não obstante sua aparição constante particularmente nas artes do Ocidente, nada se comparava à crescente centralidade do corpo nas artes a partir das vanguardas estéticas no início do século passado. Além de onipresente, no decorrer do século XX, até hoje, o corpo foi deixando de ser uma representação, um mero conteúdo das artes, para ir se tornando cada vez mais uma questão, um problema que a arte vem explorando sob uma multiplicidade de aspectos e dimensões que colocaram em evidência a impressionante plasticidade e poliformismo do corpo humano. É o corpo como algo vivo, na sua vulnerabilidade, seu estar no mundo, suas transfigurações, que passou a ser interrogado (SANTAELLA, 2004, p. 65).

Pari passu a esta emancipação do corpo, havia o despontar das tecnologias emergentes do vídeo, onde podemos destacar o pioneirismo do norte americano Bruce Nauman (1941) na utilização do corpo associado ao vídeo como instrumento de arte, com trabalhos como *Art Mak-up* (1967-68), *Clown Torture* (1987), e *Rinde Spinning* (1992). Seu corpo, somado às potencialidades técnicas do vídeo, produziam obras que caminhavam na fronteira entre as performances corporais e as artes eletrônicas. Nesse sentido, Regina Melim infere:

No final da década de 1960 e no início da década de 1970, quando as primeiras câmeras de vídeo surgiram eram incorporadas nos processos de alguns artistas, Bruce Nauman, Vito Acconci e John Baldessari, entre outros, punham-se em frente à câmera em seus ateliês e, com uma série de gestos repetidos, realizavam suas obras [...] são alguns dos muitos exemplos de ações performáticas gravadas em um espaço inteiramente ausente do público.

Procedimentos dessa natureza começaram a ser empregados no final dos anos 1960 e permanecem até o presente. Isso se torna evidente quando observamos alguns trabalhos, endereçados ao vídeo e a fotografia.

Não foi diferente no Brasil, no início dos anos 1970, quando grande parte dos trabalhos produzidos pela primeira geração de vídeos consistia basicamente no registro de gestos performáticos diante da câmera. Mantidos até os dias de hoje por uma gama considerável de artistas, com variante ou extensão de suas práticas, tais procedimentos são percebidos também não apenas em vídeos, mas igualmente, em ações performáticas orientadas para a fotografia (MELIM, 2008, p. 47-48).

Assim, o corpo se transformou em suporte, instrumento, foco e emissor de informações, portanto, matéria viva e pulsante, negando as convenções anteriores calcadas na pintura, música e literatura.

A busca por mais liberdade de criação expandiu os horizontes dos artistas a ponto de avançar para além de sua pele e ocupar espaços fora do seu alcance físico através das novas possibilidades que as tecnologias ofereciam aliadas à linguagem performática que expunha questões particulares dos *performers*. O corpo passou a ser tudo o que representava.

Nesse contexto artístico, situo a obra "*Loess*", até então o trabalho mais importante do meu currículo artístico e "*Paisagem Derruída*".

"*Loess*" (figuras 16, 17 e 18) foi produzida em 2015 na ilha ribeirinha de Maracapucu Miri e recebeu reconhecimento no VI Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia, sob a chancela do Diário do Pará - Rede Amazônia de Comunicação e Diário do Pará, tendo auferido um dos prêmios do certame.

Em 2015, ano da VI edição do Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia, eu contava com 51 anos e tinha o corpo com muitas camadas de experiências. Algumas boas, outras nem tanto. Queria expressar a imagem de um corpo que física e psiquicamente se (des)construía. Queria falar de uma identidade fragmentada, tendo como referência a leitura da obra de Stuart Hall - Identidade Cultural na Pós-modernidade, com a qual tive contato na graduação em Artes. Queria, de alguma forma, evidenciar esse corpo que muda com o passar do tempo, quer em aspectos físicos, quer psicológicos.

Imbuída desse desejo, me propus a ficar por pouco mais de sete horas

ininterruptas no leito do igarapé com o qual guardo laços afetivos, no intuito de receber um regime de maré de enchente e vazante com um vestido de tule branco de aproximadamente três metros de comprimento. A maré de lança pôs-se a encher e, conseqüentemente, cobrir meu corpo e minhas vestes de material orgânico trazido pelas águas de março que corriam apressadas. O sol iluminava o cenário caboclo e salpicava dardos de luz filtrada pela vegetação ribeirinha que colidia com meu rosto desprovido de qualquer armadura.

À medida em que o tempo escoava, meu corpo escurecia pelo depósito de sedimentos transportados pela maré. Meu rosto se apagava ante o cansaço imposto pelas horas de acomodação do meu corpo sobre o banco confeccionado com caules de açazeiro. O sol escorria por sobre a copa das árvores, os insetos açoitavam minha carne e se lançavam com apetite voraz sobre a minha face, braços e busto, golpeando sem dó meu corpo que se fazia arquivo pela experiência vivida.

O curador do projeto Prêmio Diário Contemporâneo de fotografia Mariano Klautau Filho assim escreve acerca da obra:

Marise Maués na performance intitulada *Loess*, transmuda-se no próprio sedimento quando testa seu corpo imóvel, durante sete horas ininterruptas, no leito de um igarapé, nas correntezas de sua enchente e vazante. O sentido de permanência rígida contrasta com o passar do tempo, da luz, da cor e das mudanças do ser. O que se vê é uma fotografia que se move e um filme a capturar em sua resistência estática a transitoriedade das coisas (KLAUTAU FILHO, 2015, p. 12).

Figura 16 - Loess - parte 1



Fonte: Pedro Rodrigues. Arquivo pessoal da autora, 2015

Figura 17 - Loess - parte 2



Fonte: Pedro Rodrigues. Arquivo pessoal da autora, 2015

Figura 18 - Loess - parte 3



Fonte: Pedro Rodrigues. Arquivo pessoal da autora, 2015

Por se tratar de performance orientada para a imagem, o trabalho tem versão videográfica e bidimensional. Compõe o acervo do Museu da Casa das Onze Janelas (vídeo) e a Coleção Amazoniana de Arte da UFPA (fotografias). Este último acervo reúne obras de artistas que atravessaram a região amazônica em tempos distintos. O projeto é de autoria do Prof. Dr. Orlando Franco Maneschy, pesquisador e também curador da coleção.

"Paisagem Derruída" (figura 19), performance datada de 2018, tem como proposta uma ação performática presencial. A ação efêmera, se revestiu em um ato político e visava chamar a atenção para o descaso, por parte do poder público, para com o casarão centenário. O que estava em questão não era o patrimônio de pedra e cal em si ou sua estrutura física, mas o que ele representa enquanto parte de nossa história social que não deve ser perdida de vista.

A ação teve como fio condutor um vestido manufaturado com papel crepom na cor azul com o qual caminhei pelo complexo do Ver-o-Peso, indo em direção ao rio. Coletei água em um pote de cerâmica. Na volta, posicionei-me em uma cadeira em frente ao Solar da Beira que guarda a memória de um contexto histórico, político, econômico e social de nossa cidade. A data, 12 de janeiro 2018, aniversário da cidade. O complexo do Ver-o-Peso, encardido e deteriorado sediava os festejos

comemorativos ao aniversário de Belém e reunia autoridades políticas. Ali, em frente ao casarão, fiquei por três horas a encharcar minhas vestes com a água poluída pelos dejetos não tratados despejados no rio tendo como condutor os canais⁴⁴.

Há uma diferença entre as duas ações, enquanto "Loess" se constituiu em performance orientada para a imagem, "Paisagem Derruída" foi concebida para ser uma ação efêmera que, a rigor, existiria somente no momento em que foi executada, conforme já tratado em tópico anterior, posição que, inclusive, discordo tendo explicitado essa posição. Entretanto, tal ação pode ser acessada ainda hoje, pelo cuidado que tive em documentar o processo.

A mim, é significativo registrar as ações efêmeras que proponho, pois sua documentação possibilita o acesso por parte das pessoas que não estavam presentes no momento da ação. Servem, ainda, como apoio material e reflexivo para o aprimoramento de minha poética no campo da performance.

Figura 19 - Paisagem Derruída



Fonte: Pedro Rodrigues. Arquivo pessoal da autora, 2018

“Paisagem Derruída” também compõe o acervo da Coleção Amazoniana de Arte da UFPA.

⁴⁴ Os canais são grandes valões que substituíram os igarapés que abundavam na paisagem belenense antes do processo de urbanização pelo qual passou Belém no final do século XIX.

Essa ação está estritamente ligada ao corpo enquanto discurso político e que vai aparecer no processo de imersão junto aos refugiados.

3.5 O tempo como materialização da ação e exploração dos limites do corpo

Como já mencionado em tópico anterior, a performance *Loess* em 2015, (ação orientada para a imagem) contou com mais de sete horas de duração. Nessa ação, o tempo é um código relevante porque se constitui como a materialidade da obra. Ele configura as camadas sobrepostas com o passar do tempo, o que se evidencia no corpo da *performer*, no espaço e na indumentária. Um exemplo radical dessa modalidade de performance, classificada por alguns pesquisadores como duracional, vem do artista Taiwanês Tehching Hsieh (1950).

Hsieh fez uma série de performances em sua vida, sintetizando o significado da frase, 'arte é vida' ao propor programas que tiveram duração de um ano, onde "Peça de Relógio" durou de 1980 a 1981. Hsieh se veste com uniforme operário, raspa a cabeça e bate regularmente o cartão de ponto em uma máquina de uma em uma hora. Justifica caso haja algum atraso. As fotografias evidenciam a passagem do tempo no crescimento do seu cabelo e desgaste físico (HSIEH, 1981).

Na performance "Peça ao ar livre" com duração de 26 de setembro de 1981 a 26 de setembro de 1982 ele (o corpo) deveria estar apenas em lugares abertos, ao ar livre, sem poder estar dentro de nenhum ambiente coberto. Ele não poderia estar em um avião, navio, caverna, subterrâneo ou tenda (HSIEH, 1982).

Insistir numa atitude denota a obsessão que permeia nosso modo de vida absurdo. No exemplo em tela, o corpo, no caso de Hsieh, mergulha nas constrictões promovidas por questões inevitáveis, como o regime de trabalho sacrificante, delimitado por contrato na burocracia cotidiana. O tempo não se diferencia da vida. O tempo faz arte.

Na performance em que o tempo materializa a ação, em muitos casos, também poderá ocorrer a exploração dos limites do corpo. Elas se comunicam no que tange à insistência que faz o gesto consistir, sendo que, muitas vezes, o corpo é levado ao encontro de seus limites psicofísicos, mas isso não se constitui como regra.

Um outro exemplo excessivo de *performers* que militam por essa área é o da servia Marina Abramovic (1946), considerada uma das artistas que mais levou o seu corpo ao extremo do limite físico. Nos anos 70, sua performance denominada ritmo

(chamada assim por usar sistemas sonoros), exigia da artista gestos emblemáticos, tais como gritar até a exaustão, completa ficando totalmente sem voz e dançar até cair por esgotamento.

Na *Galleria Studio Morra*, em Nápoles, Marina Abramovic posicionou 72 objetos em cima de uma mesa e se colocou ao dispor do público durante um período de 6 horas. Com instrumentos variados: uma flor, canetas, facas, tintas, correntes e até uma arma de fogo carregada. Deixou instruções avisando que a plateia poderia fazer o que quisesse com ela durante esse tempo. Marina foi despida, pintada, machucada e teve mesmo uma pistola apontada à sua cabeça. Levando o seu corpo ao limite novamente, problematizou a psicologia humana e as relações de poder, transmitindo uma reflexão arrepiante sobre os modos como nos conectamos.

The Artist is Present ou *A Artista está presente* (2010) foi uma performance de longa duração que teve lugar no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA). Durante os três meses da exposição, que fazia uma retrospectiva do seu trabalho e ocupava o museu inteiro, Marina marcou presença, somando 700 horas de trabalho performático. Sentada em uma cadeira, ficava frente a frente com os espectadores que quisessem, um de cada vez, partilhar um momento de silêncio com ela. Vejamos o que Melim nos diz desse ícone da história da performance:

[...] contudo, foi a sérvia Marina Abramovic, sem dúvida, não apenas na década de 1970 - ela mantém até o presente essa mesma postura -, uma das artistas a levar o seu corpo aos limites físicos mais extremos para deixá-lo, conforme prefere sempre assinalar, preparado para a experiência espiritual plena (MELIM, 2008, p. 19).

O que podem os excessos? A partir do momento em que se chega a um limite e que se sente que o ultrapassou, o corpo alarga sua intensidade de experiência. É como conhecer um lugar novo, tatuar-se da imanência do gesto: engendrar marcas sensíveis. Provocar em si um estado de corpo que dissolve o corpo, e, quando fazemos o caminho de volta, as coisas já não são mais as mesmas.

A performance “*Loess*” de 2015 apresenta essas duas particularidades, ou seja, um tempo distendido que materializa a ação ao mesmo tempo em que explora os limites do corpo.

Conforme já mencionado acima, tal performance teve duração de pouco mais que sete horas. Nessa ação, tive meu corpo extremado pela tensão, medo e dor, no

entanto, enfrentei tudo isso em nome de um desejo, qual seja o de viver a ação e arquivar no corpo a experiência consentida.

Ações de longa duração tem sido uma marca em minhas performances. Faz parte do processo a experiência ser sentida de fato pelo corpo, ou seja, viver a arte pelas horas que escorrem no relógio, materializando assim a ação. Esse dado do processo permite experiências sensório-corporais potentes. Minha proposta é sempre viver a experiência, sentir a ação no corpo, tal qual sentimos diariamente o corpo em nossas alegrias, agruras, portanto, pelos sentidos em movimento. Arte é Vida e Vida é Arte.

A artista e pesquisadora pernambucana Juliana Notari (1975) transita por esse nicho de obras que submetem o corpo ao limite de sua fisicalidade. Na obra *Symbebekos* em 2002, "[...] a artista abre espaço por entre um caminho formado por cacos de vidro, que são cautelosamente retirados do percurso pelo movimento de seus pés descalços. A ação é realizada até que todo corredor de casos seja atravessado" (NOTARI, 2012, p. 84).

Juliana caminha sem escudo nos pés por sobre um corredor salpicado de cacos de vidros, deixando atrás de si rastros de sangue, contudo ela segue adiante não se deixando intimidar pela dor e o medo. É uma obra carregada de tensão, dor, medo, contudo acontece sob o signo do enfrentamento.

3.6 Da imersão no mestrado

Diante dos trabalhos já citados na linguagem da performance, me vi inquieta. Queria entender meu processo criativo, então sonhei mais uma vez e o sonho tinha nome, mestrado. Digo sonhar, pois em um país onde a educação não é algo que está na pauta do dia na agenda dos governantes, estudar, na maioria das vezes, não passa de uma quimera. Entretanto, insisti no propósito e, em 2018, ingressei no Programa de Pós Graduação em Artes da UFPA, no segmento de Poéticas e Processos de Atuação em Artes.

Em minha incursão no mestrado realizei dois projetos artísticos, como exercícios relacionados às atividades acadêmicas, a saber: "Superfícies Erodíveis" e "A Ceia. Ceemos, ainda há peixe no rio".

3.6.1 “Superfícies Erodíveis”⁴⁵

Realizada em 2018, é uma performance efêmera conduzida pelo olhar poético oriundo de memórias afetivas vividas nos limites territoriais da Amazônia paraense e tem como fio condutor relações com a história de vida de minha mãe. Teve como referência a personagem Ofélia da obra *Hamlet*, de William Shakespeare.

Refletir sobre o que move uma produção artística é tarefa um tanto embaraçosa, pois nem sempre sabemos como tudo começou, contudo, essa, em especial, teve como provocação a disciplina Seminários Avançados do PPGArtes da UFPA, ministrada pelo Prof. Dr. Orlando Franco Maneschy e pela Profa. Dra. Marisa Oliveira Mokarzel.

Naquele final de semestre, precisávamos apresentar uma prática artística com vistas a conclusão da disciplina. Nos foi proposta a ocupação das dependências do prédio que abriga o programa com produções artísticas pensadas com base nos conteúdos debatidos em sala de aula. A efetivação da proposta teve a orientação dos professores citados acima e que ministraram a disciplina.

A performance foi orientada por dois signos chave, a água e o vestido. A água simboliza aquilo que tudo erode sem fazer alarde e quando menos se espera, a estrutura física vem abaixo. O vestido é um elemento performativo importante, em seu entorno gira o discurso. Ele é a segunda pele e alude a "estrutura" do próprio corpo que nos acompanha dia após dia e nos embates diários, passível aos reveses de toda uma existência terrena.

Primeiro transformei o papel crepom em fios e depois tramei o barbante, dando forma ao vestido-corpo utilizando as técnicas de crochê e macramê, cuidando de cada detalhe, o que por si só já é um ato performático.

⁴⁵ Ficha técnica

Performance

Título: Superfícies Erodíveis

Conceito: Marise Maués

Ação realizada por: Marise Maués

Tempo de duração: aproximadamente 6h

Local: Prédio do Programa de Pós Graduação em Artes da UFPA, Belém-PA

Materiais utilizados: vestido de papel crepom vermelho (tecido nas técnicas crochê macramê), piscina, um pote, um quartilho, ervas e essência de alecrim

Câmera de vídeo: Pedro Rodrigues

Fotos: Pedro Rodrigues

Evento: Mostra de produção dos alunos do mestrado e doutorado relativo ao calendário acadêmico de 2019.

A poética, mais uma vez, teve como fio condutor minhas subjetividades. Ocorre que meus pais tiveram um número considerável de filhos, nove no total e um prematuro. Eu, filha de um piloto de embarcação que praticava regatão⁴⁶ nos rios da região, feirante, ex-morador da zona rural ribeirinha. Minha mãe foi extrativista, trabalhou no cultivo de plantas ornamentais e medicinais, comerciante, tecelã de paneiros, dona de casa e por fim lavadeira de roupa. Em síntese, meus pais fizeram de tudo um pouco para sobreviver em uma Amazônia desigual.

Sempre projetei em minha mãe a imagem da intrépida guerreira. Por estar corriqueiramente em sua companhia, fui testemunha de sua força hercúlea com vistas a conciliar suas atividades domésticas com as que lhe rendiam algum dinheiro para ajudar no orçamento familiar. Tanto esforço custou-lhe a saúde física e mental. Doente e depauperada veio morar comigo.

Eu assisti toda a sua estrutura corpórea e psíquica derruir. Seu corpo firme, agora se decompunha em escaras pelos anos acamada. Sua epiderme rasgava ao menor toque, abrindo espaço para o fluir de sangue de um vermelho intenso. Ela me olhava com aqueles olhos grandes e balbuciava algo sem que eu pudesse entender o que queria dizer. Isso me marcou sobremaneira. Tais imagens ainda cativas em minha retina constituíram a matéria para minha poética na proposta.

Quase todos os elementos usados na performance fizeram parte de meu cotidiano em Abaetetuba, como: os utensílios de barro, as plantas, (tajás)⁴⁷ cultivadas no quintal de casa e a água aromatizada com ervas e essência de alecrim.

Ambientada no quintal do programa e cercada de generosos tajás fora instalada uma piscina plástica com água e iluminada com luzes de *led*, recurso utilizado para que tivesse luz e captar as imagens na cena noturna. Um pote de cerâmica ocupava

⁴⁶ Comerciante dos rios.

⁴⁷ A etnobotânica tem, entre os inúmeros vegetais ligados às crenças, superstições e usos dos indígenas e dos caboclos da Amazônia, os Tajás. Conhecidos, entre os civilizados, pelas denominações de tinhorão e caládios, foram eles batizados, consoante a botânica indígena pelo nome de Tajá. Segundo E. Stradelli: Taiá " é nome comum a muitas plantas que se distinguem pelas largas folhas, formando toíça, muitas vezes elegante e caprichosamente manchadas, do gênero *Caladium* e afins. "O mesmo autor enumera as seguintes espécies de Tajá: Taiá-embá - é uma espécie que toma a forma de tajá sem sê-lo como aliás diz o nome - não tajá. Taiá-peua, tajambeba, tajápeba - tajá de raiz chata. Taiá-pinima - tajá-pintado Tajá-piranga - tajá-vermelho, tajá-pintado de vermelho. É entre estes que, parece, estão as espécies mais venenosas. É um tajá de largas manchas vermelhas, cor de sangue, de cujas raízes os indígenas do Uaupés extraem o veneno que propinam às mulheres condenadas à morte por terem surpreendido alguns dos segredos do Jurupari. Tajá-puru- tajá a cuja raiz se atribui a propriedade de trazer a felicidade nos amores e de tornar marupiara (feliz) a quem o trás consigo pelo que se encontra muito cultivado especialmente no baixo Amazonas (RESQUE, 2018).

o centro do espaço, contendo água aromatizada com as ervas: catinga de mulata, manjerição, vindicá, priprioca, paticholi⁴⁸ adquiridas das mãos de erveiras do Ver-o-Peso, essência de alecrim da Perfumaria Orion⁴⁹, localizada no centro comercial de Belém; um quartilho de cerâmica produzido por oleiros de Abaetetuba, atividade que está em vias de extinção, ante ao não estímulo das novas gerações, abrindo espaço para as louças de plástico, apesar destas serem menos duráveis e agredirem o meio ambiente.

Ressalte-se que, no passado, as comunidades ribeirinhas de Abaetetuba detinham significativa importância na produção de utensílios de argila, que iam desde bocas de fogão a carvão a grandes reservatórios utilizados para acondicionar água para consumo das famílias. Ainda é possível encontrá-los no mercado, inclusive alguns tem uma plasticidade incrível.

Vestida em meu traje em papel crepom vermelho carmim, inicio a ação tramando os fios no quintal do PPGArtes. Após, silenciosamente, caminho em direção ao espaço onde estão expostos os demais trabalhos. Ao caminhar, bolas de papel crepom levemente presas na barra do vestido se desprendem e vão ficando para trás. Retorno ao quintal, tomo nas mãos o pote com água odorizada e entro na piscina.

Antes, porém, lavo meus pés com a água em um ritual de limpeza corpórea, em uma atitude de purificação de minha carne acossada pela sina de ter como lar a Amazônia, lugar paradoxal, visto que paraíso pela riqueza presente em sua fauna e flora, por outro lado, insólita de injustiças sociais, que nos acompanham desde tempos imemoriais. Submerjo na piscina. A chuva não fora convidada, porém irrompeu vigorosa precipitando-se do céu agora tingido de cinza.

Com a face voltada para o céu, em uma atitude de contemplação da noite que se instalara, recebo de bom grado a visita de última hora, afinal é dezembro, é tempo dela, *“lá vem ela”* gritam Marias e Joãos. Seus pingos volumosos precipitam-se sobre meu corpo, sorvo suas gotículas agora untando meus lábios. Que prazer desmesurado sinto ao ouvir a melodia da chuva, um prazer há muito esquecido, dos tempos de outrora na pacata Abaetetuba quando era apenas uma cidadela, ainda não violentada pelo capital com sua promessa de falso desenvolvimento. Enquanto isso,

⁴⁸ Ervas encontradas no mercado do Ver-o-Peso e que são utilizadas sobremaneira em banhos.

⁴⁹ Fundada em 1927 por imigrantes portugueses e registrada desde 1931, a Orion Perfumaria chegou à terceira geração familiar produzindo e comercializando ricas essências da Amazônia sob diversas formas.

o vermelho tingira a água da pequena piscina pelo descorar do vestido que se desmanchava pouco a pouco até tornar-se um amontoado de papel desbotado e sem vida.

Figura 20 - Performance Superfícies Erodíveis - parte 1



Fonte: Pedro Rodrigues. Arquivo pessoal da autora, 2018

Figura 21 - Performance Superfícies Erodíveis - parte 2



Fonte: Pedro Rodrigues. Arquivo pessoal da autora, 2018

Figura 22 - Performance Superfícies Erodíveis - parte 3



Fonte: Pedro Rodrigues. Arquivo pessoal da autora, 2018

Figura 23 - Performance Superfícies Erodíveis - parte 4



Fonte: Pedro Rodrigues. Arquivo pessoal da autora, 2018

Ter como poética minhas memórias afetivas é revelar uma certa face da Amazônia por ser indicativo do lugar de onde falo. É dar voz a nossas questões sociais e culturais. No dizer de Paes Loureiro:

A fala amazônica sobre a cultura será o homem da região, de modo misterioso e aberto, incluindo-se como ser no mundo, contextualizando-se como ser social. Uma tensão humana para além da cultura. O triunfo da região como realidade exibível, capaz de converter-se em produtora de ação cultural, em que o exotismo ceda lugar à originalidade (LOUREIRO, 2000, p. 75).

A história da Amazônia é de muita violência. Sou herdeira de uma cultura na qual o projeto nefasto de colonização foi o encontro traumático entre costumes, violência ideológica da evangelização, usurpação de territórios e riquezas, genocídio, etnocídio, escravidão, crença na inesgotabilidade da natureza e no progresso material.

O artista e pesquisador paraense Armando Queiroz (1968) possui uma importante poética voltada para questões dessa natureza. Suas obras manifestam crítica contundente sobre essa história de violência e nos faz refletir sobre o estigma que paira sobre o homem amazônico desta parte do globo.

Sobre esta faceta poética do artista, assim aduz a pesquisadora e curadora Marisa Mokarzel:

Armando Queiroz desde os anos 90 se destaca por um trabalho denso que se detém nas questões específicas da arte e, ao mesmo tempo, as envolve em distintos campos do conhecimento. O artista conhece o lugar em que vive, sabe que se encontra em um espaço delimitado por atuações de poder que reverberam na vida cotidiana do cidadão. Atento, mergulha nas tensas condições daquele que vive na Amazônia [...]. Seu trabalho deixa transparecer as relações entre subjetividades e uma realidade de luta em que as contradições não impedem o respeito pelo outro e o sentimento de pertencimento (MOKARZEL, 2014, p. 61).

Na obra *Ymá Nhandehetama* em que realizou em parceria com Almiros Martins, indígena Guarani, o artista reflete sobre os dilemas da região a partir da história oral. Em guarani, significa “antigamente, fomos muitos”. A obra nasceu do encontro entre Almiros Martins e Armando Queiroz, que realizava uma pesquisa sobre estigmas históricos da região amazônica. Os depoimentos individuais colecionados na pesquisa, elaboraram uma memória coletiva (de um povo que, como o título da obra revela, estava longe de ser minoria no passado). A subjetividade das falas empodera o narrador, legitimando seu discurso e suscitando novas reflexões sobre o contexto amazônico. Vejamos:

Nós sempre fomos invisíveis. O povo indígena, os povos indígenas, eles sempre foram invisíveis pro mundo! Aquele ser humano que passa fome, que é massacrado, que é perseguido, morto, lá na floresta, nas estradas, nas aldeias, esse não existe! Pro mundo aqui fora existe aquele indígena exótico [...]. Mas aquele outro que tá lá na aldeia, esse sofre de uma doença que é a doença de ser invisível, de desaparecer. Ele quase não é visto tanto para o mundo do direito, principalmente para o mundo do direito, como ser humano. Ele desaparece. Ele se afoga nesse mar de burocracia, no mar de teorias da academia. Ele deixa..., ele perde a voz, ele perde o foco, ele perde a imagem. Ele some, ele desaparece. Ele volta novamente quando tem o conflito. O índio que quer muita terra, o índio que tem muita terra, esse aparece [...] A nossa história sempre foi escrita com muito, muito sofrimento, com muita dor, com muito sangue, no passado e no presente [...]. A história tem escrito as suas linhas em sangue vermelho, sangue vermelho, sangue indígena. Assim como foi também, com o do negro. Mas, no nosso caso ainda se mata muito índio [...]. É um índio invisível...Ele é como um grito no silêncio da noite: ninguém sabe de onde veio, o que foi que aconteceu... e ninguém sabe onde encontrar (COMO PENSAR, 2014).

Na fala grave de Almiros, temos um depoimento contundente das injustiças cometidas contra os povos originários do Brasil. Aqui a fala que arrepia e surge de um fundo negro configura um ato político deflagrado por Armando Queiroz e Almiros Martins e que analisada com acuidade nos leva a refletir sobre a Amazônia como um

terreno de tensões, disputas geográficas, econômicas e identitárias.

3.6.2 “A Ceia. Ceemos, ainda há peixe no rio”⁵⁰

Na década de 1990, Nicolas Bourriaud propõe o conceito de estética relacional que possui, na sua essência, o diálogo com o outro, as potencialidades do cotidiano e do ordinário, não produzindo objetos, mas acontecimentos. Sua ideia surgiu da seleção e observação de um grupo de artistas que criavam, naquele momento, suas proposições artísticas com referência nas relações de convivência.

A possibilidade de uma arte relacional (uma arte que toma como horizonte teórico a esfera das interações humanas e seu contexto social mais do que a afirmação de um espaço simbólico autônomo provado) atesta uma inversão radical de objetivos estéticos, culturais e políticos postulados pela arte moderna (BOURRIAUD, 2009, p. 19-20).

Um dado comum na cepa de artistas nos quais o autor acima mencionado apoia seu conceito é o fato de que esses artistas concebem seus processos artísticos no âmbito social, relacional e interativo.

Um dos exemplos citados por Bourriaud é o artista visual Tailandês nascido na Argentina Rirkrit Tiravanija (1961), considerado um dos expoentes da estética relacional. Em seu trabalho *Untitled (Free/Still)*, de 1992, reconhecido por muitos como o marco de sua carreira, o artista fez da galeria de arte (*303 Gallery, Nova York*) um espaço de convívio, no qual cozinhou e ofereceu aos visitantes, gratuitamente, uma receita tailandesa de arroz com *curry*. No caso em tela, Tiravanija, além de oferecer algo palpável (a comida) constrói um lugar de convivência que reúne e aglutina os participantes. A obra de arte, nesse caso, é um pretexto para que as pessoas possam

⁵⁰ Ficha técnica

Ação propositiva

Título: A Ceia. Ceemos, ainda há peixe no rio

Conceito: Marise Maués

Ação realizada por: Marise Maués, Rosilene Cordeiro, Karla Pessoa, Tisa Moraes, Bianca Levy, Valéria Américo, Marcela Cabral, Glauce Santos, Nani Tavares, Brenda Takeda, Marcilene Pinheiro, Keila Monteiro e Patrícia Abud.

Tempo de duração: aproximadamente 6h

Local: Casa das Artes

Materiais utilizados: alguidar, fogão, carvão, peixe, caixas de madeira, esteiras, cuias, folhas de bananeira, vinho, castanha do Pará, farinha, um quartilho, uma bilha, ervas e essência de alecrim

Câmera de vídeo: Pedro Rodrigues

Fotos: Pedro Rodrigues

Evento: IX Fórum de pesquisa em Arte 2019

interagir umas com as outras. Mais do que aceitar o alimento, um indivíduo deve se relacionar com os demais: este é o propósito do trabalho. Nesse sentido, cria espaços que convocam pessoas, comunicação e, principalmente, a troca.

Bishop cita a experiência relatada por Jerry Saltz em *Art in America*:

Na 303 Gallery eu geralmente me sentava com alguém ou era acompanhado por algum desconhecido e era ótimo. A galeria virou um lugar para compartilhar, um lugar alegre para conversar com sinceridade. Tive maravilhosas rodadas de refeições com galeristas. Uma vez Paula Cooper e eu comemos juntos e ela recontou um pedaço longo e complicado de uma fofoca profissional. Outro dia, Lisa Spellman relatou em detalhes hilariantes a história de uma intriga sobre um colega galerista que tentava, sem sucesso, roubar um de seus artistas. Mais ou menos uma semana depois David Zwirner me acompanhou. Encontrei-o por acaso na rua e ele disse “nada está dando certo hoje, vamos ao Rirkrit”. Nós fomos e falamos sobre a falta de emoção no mundo da arte novaiorquino. Outra vez fui acompanhado por Gavin Brown, o artista e galerista... que falou do colapso do SoHo – só para considerá-lo bem-vindo e dizer que já era hora porque as galerias andavam mostrando muita arte medíocre. Em outro momento uma mulher não identificada me acompanhou e um clima de paquera curiosa pairava no ar. E teve ainda uma outra vez que conversei com um jovem artista que morava no Brooklin e tinha tido verdadeiros insights sobre as mostras que tinha acabado de ver (BISHOP, 2012, p. 9).

Regina Melim (2008), ao refletir sobre as distintas possibilidades de alargamento de performance nas artes visuais, destaca o ato do artista como ativador de outras ações que nascerão da participação do público. Tal possibilidade remete à noção de obra como proposição ou instrução.

Vejamos o que a autora nos fala acerca dessa prática à luz da performance enquanto um campo expandido:

Entre as múltiplas possibilidades de alargamento da noção de performance nas artes visuais, cumpre-nos, ainda, destacar neste último, segmento os procedimentos que requerem outra ação para a sua realização: o ato (do artista) como ativador de outros atos (dos participantes), endereçando de imediato a noção de obra como proposição ou como instrução (MELIM, 2008, p. 57).

Rafael Segatto, em residência artística na Associação Fotoativa no ano de 2017, propôs a ação denominada "Formas de voltar para casa, jantar - experiência". A ação foi proposta como prática artística no final de sua residência naquela associação. O artista capixaba fez uma chamada pública lançando um convite para participação em um jantar. Ocorre que o jantar proposto se tratava na verdade de uma de uma ação propositiva. Segatto sugeriu que os presentes ajudassem na feitura da refeição, o que foi atendido por algumas pessoas que compareceram ao evento. O

prato escolhido pelo artista foi a moqueca à moda capixaba, que tinha relação com suas memórias afetivas. Vejamos o convite veiculado pela Associação Fotoativa: "Na próxima semana, concluindo a sua residência na Fotoativa, o artista capixaba Rafael Segatto prepara um jantar-experiência para até 20 participantes" (ASSOCIAÇÃO FOTOTATIVA, 2017).

Figura 24 - Jantar experiência de Rafael Segatto



Fonte: Marise Maués. Arquivo pessoal da autora, 2017

Temos então que Rafael Segatto, ao propor um jantar-experiência, transformou o espaço físico da Associação Fotoativa em um ambiente de convivência relacional de troca entre artista e público, sendo crível catalogar sua ação propositiva no campo da estética relacional noticiada do Bourriaud (2009), que assevera que a produção artística vivencia o tempo de uma estética relacional, cujo foco encontra-se na convivência e interação das manifestações de arte, ou seja, uma sensibilidade coletiva da qual fazem parte novas formas da prática artística. Para o crítico, os artistas contemporâneos buscam formas de estar no mundo, apostando na ideia de arte como

um campo de trocas. A obra de arte é entendida assim, como princípio dinâmico, construído por meio da interação entre autor, espectador e obra, esta última, existe exatamente nessa relação em que o outro/espectador é elemento importante para a realização do objeto artístico.

Cito ainda, como experiência artística no campo da estética relacional, as ações/intervenções políticas deflagradas pela artista e pesquisadora Valzeli Sampaio, intitulada "Convescote". As ações ocorreram, a quando do movimento político contrário a transformação da Casa das Onze Janelas em polo gastronômico. Nessas ações a artista promovia piqueniques oferecendo alimentos de consumo para os participantes, enquanto conversavam sobre vários temas. Vejamos o resumo publicado no Fórum Bienal de Pesquisa em Artes:

O convescote ou piquenique evoca o ato de compartilhar e o estar junto. Os convescotes estão na história da arte, e podem ser um hábito que remete aos primórdios dos seres humanos, quando o ato de comer era sempre uma atividade nômade. A ação/intervenção opera os alimentos como modo de pensamento. Este convescote põe na mesa relações heurísticas advindas das experiências, dos acasos, e das surpresas inerentes ao processo criativo, a partir de uma roda de conversa estimulados pelas experiências compartilhadas, e resignificadas na construção teórica sobre as interações, as relações espaço e tempo social e individual do processo criativo (SAMPAIO, 2017).

Em que pese às ações propositivas aventadas por Sampaio não serem deliberadamente pensadas com base na estética relacional de Baurriaud, conforme declaração da própria artista, estas flertam com a estética relacional ao promover espaços de convivência entre os partícipes a quando da proposição de ato político, bem como um convite a confraternização e ao estar junto.

Figura 25 - "Convescote", ação deflagrada por Valzeli Sampaio



Fonte: Valzeli Sampaio, 2017

Figura 26 - "Convescote", ação deflagrada por Valzeli Sampaio



Fonte: Valzeli Sampaio, 2017

Situa a ação performática intitulada "A Ceia. Ceemos, ainda há peixe no rio" no

campo teórico da estética relacional. Foi gestada a partir de um convite que recebi da comissão organizadora do IX Fórum de pesquisa em Arte⁵¹. A ação performática ocorreu no dia 18 de dezembro de 2019, na Casa das Artes.

A ação propositiva teve como referência a Santa Ceia e foi pensada com base na estética relacional de Bourriaud (2009), a partir de minha leitura sobre o tema, contudo, poderia perfeitamente encontrar referência nas ações propostas pelo brasileiro e artista performático, pintor e escultor Hélio Oiticica (1937-1980).

A despeito do conceito de estética relacional ter sido teorizado na década de 90 por Bourriaud, conforme acima referido, e que tinha como base a construção poética centrada nas relações humanas e sociais, experiências desta natureza já eram praticadas no Brasil desde a década de 60 e 70, evidenciando-se nas práticas de vários artistas, dentre os quais Hélio Oiticica, sobremaneira na obra “Parangolé”, o que não foi considerado pelo crítico francês que, ao teorizar sobre o tema focou suas análises em artistas europeus do final do século XX.

Os parangolés são fruto das experiências de Hélio Oiticica com a comunidade da Escola de Samba Estação Primeira da Mangueira, no Rio de Janeiro, no fim da década de 1960, sendo uma produção que busca “[...] estabelecer relações perceptivo-estruturais [...]” entre o espectador e a obra (OITICICA, 2011, p. 69). É o ápice de toda a experiência que realiza com a cor e o espaço. Apresenta a fusão de cores, estruturas, danças, palavras, fotografias e músicas. Estandartes, bandeiras, tendas e capas de vestir prendem-se nessas obras, elaboradas por camadas de panos coloridos, que se põem em ação na dança, fundamental para a verdadeira realização da obra: só pelo movimento é que suas estruturas se revelam. Temos então que:

O Parangolé revela então o seu caráter fundamental de ‘estrutura ambiental’, possuindo um núcleo principal: o espectador-obra, que se desmembra em ‘participador’ quando assiste, e em ‘obra’ quando assistida de fora nesse espaço-tempo ambiental. Esses núcleos participadores obra ao se relacionarem (numa exposição, por exemplo) criam um ‘sistema ambiental’ Parangolé, que por sua vez poderia ser ‘assistida’ por outros participadores de fora (OITICICA, 2011, p. 74).

Nesse sentido, “Parangolés” ampliam a participação do público na medida em

⁵¹ O Fórum Bienal de Pesquisa em Arte, implantado no ano de 2002 pelo então Núcleo de Artes da Universidade Federal do Pará - NUAR/UFPA, é atualmente uma realização do PPGARTES. Período da realização do evento: De 16 a 20/12/2019 - Casa das Artes, Belém/Pa.

que sua ação não está mais restrita ao manuseio como nas obras anteriores. Eles pressupõem a transformação na concepção do artista que deixa de ser o criador de objetos para a contemplação passiva e passa a ser um incentivador da criação pelo público ao mesmo tempo que pressupõe uma transformação no espectador, dado que a obra só acontece com sua participação.

Trata-se de deslocar a arte do âmbito intelectual e racional para a esfera da criação e da participação, pelo que é crível pensar as práticas de Oiticica como fundadoras da estética relacional, posto que suas experiências são anteriores aos trabalhos que deram base à teorização de Bourriaud pautando-se nas produções de artistas europeus na década de 1990.

Temos aqui um exemplo da colonização do conhecimento calcado nos cânones europeus que valoriza as epistemologias do Norte em detrimento das do Sul. Ao trazer tais reflexões, não quero invalidar os escritos de Bourriaud. Contudo, precisamos atentar para o conhecimento produzido por nossos pares, dando-lhes o destaque que merecem e, assim, mostrar que as classes subalternizadas há muito falam, porém, não são ouvidas e por reiteradas vezes são silenciadas. E nós, a cada vez que não buscamos essas falas para respaldar nosso pensamento, reforçamos as epistemologias do Norte em detrimento as do Sul.

A ação "A Ceia. Ceemos, ainda há peixe no rio" (figuras 27, 28, 29, 30, 31, 32), se caracteriza pela constituição de um território de experiência, um espaço troca, compartilhamento e confraternização mediante a reunião de 13 mulheres, que tinham em comum o fato de estarem vivenciando experiências em programas de pós-graduação. Na ocasião, as convidadas foram estimuladas a compartilhar suas experiências em seus respectivos programas.

A ação resultou de uma inquietação que me afligia há algum tempo, a qual se originou numa imagem impressa em minha retina. Tratava de um *post* nas redes sociais de uma, à época, mestranda do programa de Pós-graduação em Artes.

O registro veio ilustrado por uma fotografia na qual a acadêmica assistia aula em companhia de seu filho menor. Fiquei refletindo sobre aquela imagem e conjecturando a razão daquela cena. Nesse processo reflexivo, recordei da Marise mãe em Abaetetuba. Me vi naquele *post*, pois quantas vezes eu coloquei meus filhos sobre a minha velha magrela⁵² (lágrimas descem de meus olhos) e os conduzi até a

⁵² Uma referência a bicicleta.

casa de minha mãe que ficava a dois quarteirões de minha casa. Eu os deixava com ela após uma rotina pesada de trabalho para ir me reunir a um grupo de mulheres que se preparava para um concurso público. Lembro-me que era muito difícil para mim, pois eu já estava esgotada da lida diária.

Após os estudos, tinha que acordar os menores, colocá-los novamente na bicicleta e ir para casa. O marido e, sobretudo, pai, onde estava? Jogando dominó ou baralho com os amigos e ainda se achava no direito de tentar impedir meu gesto de rebeldia. É claro que ele dançou! Nunca fui mulher de capinar sentada, tampouco com faca de cortar pão.

Na pós-graduação, a situação não foi muito diferente. Era difícil conciliar as aulas no mestrado, o trabalho que pagava minhas contas, as rotinas domésticas e demais formações complementares ligadas à arte, o que não é um "privilegio" meu, pois tinha conhecimento de que algumas de minhas colegas de turma enfrentavam toda sorte de desafios por terem um dia ousado cursar a pós-graduação.

Refletindo sobre isso tudo, quis ouvir daquelas mulheres sobre suas experiências e ver até onde nossas histórias de vida se tocavam. Assim nascia a ação.

O processo consistiu da seguinte maneira: as 12 mulheres foram previamente convidadas para a ação constituída em três momentos. No primeiro, o assado do peixe, em um segundo, o compartilhamento de nossas experiências enquanto acadêmicas, mulheres e mães e, por fim, foi servido o jantar com o peixe acompanhado de farinha, castanha do Pará e vinho.

A ação foi conduzida pela seguinte indagação: Que Corpos femininos são esses que chegam a um programa de pós-graduação?

Relato da ação: conduzi o processo compartilhando minha própria experiência enquanto acadêmica, no que fui seguida pelas demais mulheres. Os relatos foram os mais díspares possíveis, como: desafios enfrentados na academia, conquistas, dores, desafios enfrentados em uma sociedade que cobra muito da mulher e na qual a mulher desdobra-se em muitas para dar conta de uma agenda que não se esgota, angústias... Houve muito choro. Emoções afloraram, pois houve descida em nossos íntimos e secretos peraus. O encontro propiciou uma verdadeira catarse. Houve ainda o cuidado de ouvir atentamente o relato de cada uma, era um momento nosso, afinal, a cada dia nos ouvimos menos e damos menos importância ao outro que, muitas vezes, só quer um colo amigo.

O pequeno banquete regado a vinho contou com o assado do peixe da espécie

tambaqui. Pescado que ainda encontra morada em nossos rios, apesar de não sabemos até quando. Quantos rios sucumbem a cada novo engenho nefasto do grande capital? Quantos *Xingus* não deixaram piracemas estéreis, matando de inanição o homem, a flora e a fauna?

A ação ocorreu no anfiteatro da Casa das Artes, onde foi montada uma estrutura para acolher os 13 corpos. Foram dispostas no chão 13 caixas de madeira que comportavam frutas vendidas nas esquinas de Belém devidamente posicionadas sobre esteiras de palha compradas no mercado do Ver-o-Peso.

Sobre as caixas, cuias e rolinhos de folha de bananeira em substituição aos copos e pratos. O peixe teve acompanhamento de farinha, molho de tucupi com jambu e pimenta. Tudo de nossa deliciosa culinária. Não houve utilização de talheres, na medida em que a proposta era que houvesse um contato íntimo com os alimentos. O vinho foi depositado em uma bilha de barro, antigo utensílio onde era acondicionada a água potável para consumo. Tal objeto de argila foi largamente produzido por oleiros ribeirinhos de Abaetetuba e tinha a finalidade de conservar fria a água em um tempo que não havia geladeira. Uma bacia de barro continha água para a higienização das mãos e acompanhava uma toalha branca para sua secagem. Outra bacia de barro continha água aromatizada com folhas de vindicá⁵³, catinga de mulata⁵⁴ e essência de alecrim, tendo referida água sido aspergida sobre os corpos das mulheres, sobre meu o próprio corpo, bem como sobre os corpos do público que assistia a ação.

Ainda compondo o cenário, um suporte de ferro recoberto com fio de sisal recebeu dois paneiros contendo mudas de catinga de mulata e hortelã, ambas cultivadas por mulheres residentes nas comunidades ribeirinhas de Abaetetuba. Como já explicitarei anteriormente, minha genitora trabalhou no cultivo e comercialização das ervas ornamentais e medicinais. Assim, sentir o odor dessas ervas a invadir minhas narinas é revisitar um passado distante. É ver minha mãe acorada no seu canteiro de plantas em Abaetetuba. É mergulhar em minha infância e me ver na casa do experiente⁵⁵ Peteleque, como era conhecido, para ser benzida e ter receitado banhos de ervas para espantar o quebranto⁵⁶.

⁵³ Vindicá é uma planta medicinal, contudo na Amazônia ela é usada para fazer banhos.

⁵⁴ A *Tanacetum vulgare* e, conhecida pelos nomes de tanaceto, atanásia, erva-de-São-Marcos, Palminha, entre outros nomes populares, alguns depreciativos cujo a alcunha é pejorativa racista, é uma erva medicinal encontrada na Europa, América do Norte e América do Sul em abundância.

⁵⁵ Como mamãe chamava o curandeiro.

⁵⁶ Efeito malévolo, segundo a credence popular, que a atitude, o olhar etc. de algumas pessoas produzem em outras.

Gentilmente aceitaram meu convite as pesquisadoras Rosilene Cordeiro, Karla Pessoa, Tisa Moraes, Bianca Levy, Valéria Américo, Marcela Cabral, Glauce Santos, Nani Tavares, Brenda Takeda, Marcilene Pinheiro, Keila Monteiro e Patrícia Abud. Algumas delas eram minhas companheiras de classe no mestrado e outras chegaram até mim por indicação de terceiros. A ação durou por volta de seis horas. Tempo gasto no assado dos peixes, nos relatos das 12 mulheres, incluindo o meu e a degustação.

Um dos lugares estava vazio, era o lugar da artista e pesquisadora Bianca Levy que recentemente fixou residência em Marabá, contudo expressou seu desejo em compartilhar sua experiência na academia, tendo seu relato garantido mediante um vídeo que encaminhou. A fala de Bianca Levy foi bastante contundente acerca do quanto pode se revelar difícil para as mulheres a caminhada em um programa de pós-graduação.

Quantas camadas de histórias, resiliência e resistências vieram à tona em cada relato! Escrevendo sobre essa ação, percebo que é isso que meu trabalho persegue, escavar memórias femininas ao mesmo tempo em que escavo a minha própria memória.

Figura 27 - Assado de tambaqui na brasa



Fonte: Pedro Rodrigues. Arquivo pessoal da autora, 2019

Figura 28 - Água de cheiro sendo aspergida



Fonte: Pedro Rodrigues. Arquivo pessoal da autora, 2019

Figura 29 - Relato de experiência



Fonte: Pedro Rodrigues. Arquivo pessoal da autora, 2019

Figura 30 - Relato de experiência



Fonte: Pedro Rodrigues. Arquivo pessoal da autora, 2019

Figura 31 - Momento da ceia



Fonte: Pedro Rodrigues. Arquivo pessoal da autora, 2019.

Figura 32 - Momento da ceia



Fonte: Pedro Rodrigues. Arquivo pessoal da autora, 2019

A propositura de uma ação é como uma flecha lançada no ar e não sabemos ao certo onde vai chegar. Confesso que foi surpreendente, comovente e potente toda a ação, quer seja para mim, quer seja para as mulheres que falaram, se emocionaram e, também, para o público que aprendeu muito sobre a força que move a nós mulheres. Minha gratidão à todas aquelas que contagiaram e inspiraram os presentes com suas narrativas cheias de coragem e bravura.

4 DIBUBUIANDO EM OUTROS RIOS: NARRATIVAS DE UMA PERFORMER PESQUISADORA EM EXPERIÊNCI(AÇÃO): DE QUE ORGANISMOS?

A maior etnia indígena venezuelana presente atualmente no Brasil são os *Warao*. "Povos da água" na língua nativa - grupo étnico constituído originalmente há mais de oito mil anos na região do Delta do Rio Orinoco. É a segunda maior etnia da Venezuela, com cerca de 49 mil indivíduos. Subdividem-se em centenas de comunidades na região que se estende por quase todo o estado do Delta Amacuro, parte do estado de Monagas e de Sucre. É um grupo com características específicas que, a partir de 1960, em virtude de intervenções em seu território que impactaram sua água e o seu solo de origem, passaram a estabelecer ciclos migratórios para os centros urbanos.

Posteriormente, na década de 1990, a Venezuela enfrentou uma epidemia de cólera que provocou a morte de cerca de 500 pessoas no delta do rio Orinoco, em sua maioria, indígenas *Warao*. Em busca de atendimento médico, comunidades inteiras se deslocaram para as cidades. Essa mesma época é marcada pela contaminação ambiental do território indígena comprometendo as condições de sobrevivência local.

Entre 1991 y 1992, una epidemia de cólera en Venezuela dejó un saldo de alrededor de 500 muertos entre la población *Warao*. La misma tuvo una incidencia 30,4 veces mayor em los grupos indígenas, siendo las etnias Wayú y *Warao* las más afectadas (Venezuela 1998). A consecuencia de esta enfermedad que acabó com la vida de un número importante de indígenas *Waraos* originarios del poblado de Mariusa, ubicado em la desembocadura del río de su mismo nombre em el margen izquierdo del canal de navegación (Punta Mariusa) del Orinoco, los sobrevivientes huyeron de su comunidad hacía los centros urbanos de Tucupita y Barrancas (LAFÉE-WILBERT; WILBERT, 2008, p. 89).

A partir do final de 2016, em virtude dos problemas de desabastecimento de produtos básicos, da hiperinflação e do aumento da violência causados pela crise econômica e política que afeta o país, os *Warao* iniciaram um novo ciclo de migração mais forte. Desta feita, em dimensões transfronteiriças, chegando até o Brasil.

Atualmente, registra-se a presença dessa população em diferentes cidades dos estados de Roraima, Amazonas, Pará e, há pouco tempo nas capitais do Maranhão, Piauí e Ceará. A presença de indígenas refugiados no Brasil iniciou com um fluxo moderado a partir de 2016 na região Norte, principalmente nos estados de Roraima e Amazonas, seguido do Pará em 2018. Estima-se que existam aproximadamente 4 mil indígenas refugiados da Venezuela no território brasileiro.

A Agência da ONU para Refugiados (ACNUR) vem monitorando a situação de refugiados e migrantes da etnia indígena *Warao* que se deslocam para o Estado do Pará (ALTO COMISSARIADO DAS NAÇÕES UNIDAS PARA OS REFUGIADOS, 2019).

Enquanto parte da população é acolhida em abrigos institucionais, outra parte vive em casas privadas, em situação de extrema vulnerabilidade, sem acesso a saneamento e água potável, além de estado severo de desnutrição.

Segundo Mayra Souza (2019), dados da Secretaria de Assistência do estado do Pará, representantes de Organizações de Sociedade Civil, do portal de notícias do Governo do Pará “Agência - PA”⁵⁷ e o documento do Ministério Público e Defensoria Pública do Estado do Pará indicam que, desde o dia 02 de julho de 2017, Belém recebeu os primeiros imigrantes venezuelanos. Inicialmente, uma família composta por 15 pessoas sendo cinco adultos e 7 crianças (3 homens, 5 mulheres e 7 menores) e no mês de setembro no período de 15 dias chegaram mais 39 indígenas, que passaram a ocupar o entorno do mercado “Ver-o-Peso”.

Os indígenas chegam à capital de barco com saída de Santarém. Ao chegar, se alojam em pensões no bairro do comércio, em ruas próximo ao Mercado Ver-o-Peso ou em acampamentos nas praças da cidade. A hospedagem e alimentação são custeadas por doações arrecadas pelas indígenas na companhia de seus filhos. Algumas vão acompanhadas pelos maridos, entretanto geralmente as mulheres *Warao* tomam a frente no ato de pedir (BARBOSA, 2018).

Em meu último contato com o antropólogo e coordenador dos refugiados Carlyle Martins, em 2019, o fluxo migratório continuava intenso, tanto interno (intermunicipal e municipal) quanto externo (internacional e estadual), pois a todo momento estavam chegando e saindo indígenas *Warao* nos abrigos.

4.1 Meu encontro com os *Warao*

Meu primeiro contato com esta etnia ocorreu no final de setembro, quando se encontravam acampados há mais de quarenta dias na praça Felipe Patroni, no centro da metrópole paraense. Recém-chegados da Venezuela, percorreram os estados de Roraima e Amazonas passando de acampamento em acampamento até chegar no

⁵⁷ Agência Pará, é a agência de notícias do Governo do Estado do Pará.

Pará. Desembarcaram em Santarém e, posteriormente, Belém, o que nem sempre significa o fim de sua jornada não somente pelas condições adversas que encontram, mas também pelo fator cultural, uma vez que descendem de povos nômades. A título de exemplo, um dos *Warao* que tive contato no acampamento, Sr. Nestor, mudou-se para o Maranhão, depois para o Piauí e hoje retornou ao Maranhão, residindo em São Luís. Optam por permanecer nas capitais, onde conseguem mais doações.

Meu encontro com o grupo aconteceu por acaso. Naquela noite, saí do Museu do Estado do Pará, situado às adjacências da Praça Felipe Patroni. Podia sentir a brisa noturna que soprava lá das bandas da baía do Guajará. O sol, há pouco havia declinado por detrás da cobertura das folhagens que margeava a baía do Guajará, tingindo o céu anil de um laranja intenso. Naquela noite resolvi fazer uma deriva noturna⁵⁸ naquele logradouro na esperança de fotografar algo que atraísse meu olhar. Após caminhar por uns cinco metros, localizei um aglomerado de lonas azuis suspensas no ar por cordas retesadas de uma árvore a outra. Me aproximei pé ante pé, receosa de estar sendo invasiva. Parei e fiquei por algum tempo espiando o grupo de pessoas que ocupava o interior do *camping*.

Minha curiosidade foi maior que o receio de estar sendo inconveniente, então entrei no acampamento e me fiz notar. Assim, fiquei sabendo que seus moradores, em pleno miolo da cidade e à vista de vários órgãos públicos eram indígenas da etnia *Warao* que haviam saído da Venezuela ante precárias condições de vida que enfrentaram naquele país vizinho.

Se abrigavam em barracas improvisadas de lona, assoalhadas com papelão que recolheram no centro comercial da cidade. Faziam suas necessidades fisiológicas no banheiro público localizado no Ver-o-Peso. À noite, quando o comércio fechava suas portas, iam fazer a higiene pessoal com a água captada de um cano em frente às Lojas Americanas. A comida era tratada em praça pública e cozida em fogões à lenha ou carvão. Ali na praça também lavavam suas roupas, pondo-as a secar sobre a grama ou em cordas esticadas no interior do acampamento. Alguns faziam uso de redes atadas em árvores ornamentais da praça. Frequentemente, ao anoitecer, um grupo de voluntários vinha lhes servir alimentos.

⁵⁸ Alusivo a um ensaio fotográfico que realizei na Ilha de Algodão. São saídas fotográficas noturnas e solitárias com vistas a observar e fotografar a paisagem noturna.

Figura 33 - Acampamento dos Warao na Praça Felipe



Fonte: Marise Maués. Arquivo pessoal da autora, 2019

Figura 34 - Menores no interior de barraca de lona



Fonte: Marise Maués. Arquivo pessoal da autora, 2019

Figura 35 - Redes atadas na praça



Fonte: Marise Maués. Arquivo pessoal da autora, 2019

Figura 36 - Mulher Warao cortando frango



Fonte: Marise Maués. Arquivo pessoal da autora, 2019

Figura 37 - Mulher *Warao* lavando roupas



Fonte: Marise Maués. Arquivo pessoal da autora, 2019

Figura 38 - Indígenas *Warao* tomando banho no centro comercial



Fonte: Marise Maués. Arquivo pessoal da autora, 2019

Ao desembarcar em Belém, o grupo ficou acampado na praça e seu sustento era obtido mediante a coleta de dinheiro nas ruas da cidade e doações de gêneros alimentícios de transeuntes que passavam pela praça e se sensibilizavam com sua condição de penúria. Também recebiam contribuição de roupas, brinquedos e material escolar.

Naquela noite, após o primeiro contato, no caminho de volta para casa, fui pensando naquelas pessoas ali na praça morando debaixo de lonas, mal agasalhadas, sem banheiro, sem luz elétrica, sujeitas ao calor e o frio. Decidi que não seria nosso último encontro. De forma que, na manhã seguinte, retornei à praça levando algumas doações.

Além da ajuda necessária e oportuna, intuí que os donativos seriam uma oportunidade de ganhar a confiança dos *Warao* e, assim, me inserir em seu cotidiano, afinal, que crédito eles dariam a uma estranha se eu não demonstrasse que, de alguma forma era solidária com sua condição de refugiados. Boaventura de Souza Santos, fala da importância desse tipo de estratégia quando se vai a campo em um projeto de pesquisa, pois o grupo estudado pleiteia alguma forma de compensação.

Houve certa dificuldade na nossa comunicação com relação à língua, pois os *Warao* são, geralmente, monolíngues, principalmente as mulheres que falam apenas a língua mãe por questões culturais. Os homens por terem mais inserção no mundo crioulo falam o espanhol, o que torna a comunicação com eles mais acessível. Tal fato decorre das altas taxas de analfabetismo, principalmente entre as mulheres, que eram meu foco de interesse.

El hombre *Warao* tiene una interrelación directa con el mundo criollo mucho más frecuente que las mujeres, para cual le es esencial hablar el idioma español. Las mujeres, primordialmente por razones culturales y formativas, pasan más tiempo en su casa. El uso del idioma *Warao* y su transferencia a los hijos se conserva en el grupo doméstico, desempeñando la tarea didáctica de mantener viva la lengua y la cultura en los espacios urbanos.[...] Sin embargo, esta situación está asociada directamente con el monolingüismo ya que las estadísticas señalan que sólo un 26% de la población *Warao* mayor de 5 años es bilingüe. De hecho, el analfabetismo prueba la gran segregación existente hacia esta sociedad indígena y, especialmente, hacia la mujer y constituye una obligación para desarrollar nuevas estrategias para la juventud *Warao*, simultáneamente con el esfuerzo por cimentar la identidad cultural y nacional (LAFÉE-WILBERT. WILBERT, 2008, p. 162-164).

Contornar a dificuldade na nossa comunicação só foi possível com a ajuda de um adolescente *Warao*, Silfredo que falava fluentemente o português e passou a ser

uma espécie de tradutor, fazendo a ponte entre mim e o grupo. Este menino me surpreendeu certo dia ao pedir minha câmera fotográfica e fotografar minha atividade no acampamento. Essa atitude me trouxe à mente a leitura de um texto, cuja referência não recordo, onde um antropólogo, ao fazer uma pesquisa junto a um grupo étnico, fotografou um indígena, ocasião em que também foi fotografado pelo mesmo indígena. Entretanto, a imagem que o antropólogo fez do indígena foi dada a conhecer, mas a imagem que o indígena fez do antropólogo não.

Então, a partir daquele momento e, diante do interesse do menor pela fotografia dava a câmera para ele fotografar. De certa forma queria o olhar dele com relação a minha estada no acampamento. Pensei cá comigo que teríamos duas falas, a dele sobre mim e a minha sobre eles. Isso para mim se mostrava importante.

Francirossoy Ferreira (2013), em sua pesquisa no campo da antropologia, fala acerca da importância das formas expressivas (imagem e performance), uma vez que contribuíram substancialmente para a elaboração de seu projeto de pesquisa. Esse dado relatado em sua pesquisa me lembrou o francês Marcel Proust (1871-1922), ensaísta, romancista e crítico:

"[...] que tinha nas imagens fotográficas importante aliada na escritura de seus romances. Sendo ele um aficionado pela invenção do século XIX, colecionava, mostrava e trocava fotografias ao ponto que fazia de tudo para conseguir as que lhe interessava e até mesmo perseguia quem tinha uma que desejasse e se não conseguia chegava até mesmo a roubar (BRASSAI, 2005)".

As fotografias que o poeta colecionava lhe serviam de matéria prima nas descrições minuciosas de personagens ou paisagens em seus romances. Tal forma de registro, a meu ver é uma importante ferramenta na pesquisa, pois se revela como uma fonte de documentação e funciona como um diário de bordo imagético não deixando que dados importantes se percam. Ela traz à memória do pesquisador a experiência em campo, proporcionando uma espécie de "*revival*".

Minha inserção no cotidiano dos *Warao* possibilitou que eu estreitasse laços de amizade com os adolescentes, Yanelli e Estelita. Observando suas rotinas no acampamento eu ficava a imaginar a dureza de suas jovens vidas sem a provisão de um quarto, uma cama, uma mesa para estudar e fazer as refeições. À propósito de estudos, como pode um refugiado estudar vivendo de acampamento em acampamento? Silfredo, Yaneli e Estelita marcaram minha passagem no

acampamento. Certa feita eles pediram que os levasse para conhecer a cidade de carro. Eu bem que tive vontade de atendê-los, mas não poderia fazê-lo sem me tornar responsável por suas integridades físicas e eu tinha medo de que algo desse errado no passeio. Sei lá, a violência que marca nossa contemporaneidade nos torna, por vezes, neuróticos.

Em uma outra ocasião, me pediram para conhecer minha casa, queriam passar um final de semana. Penso que queriam assistir televisão, quem sabe tomar banho em um banheiro decente, estar em uma casa que não tivesse um teto de lona e um chão de papelão. Eu me indagava há quanto tempo aqueles menores não sabiam o que era uma casa de verdade, equipada mesmo que com o mínimo de que uma pessoa precisa para viver, pois a jornada até Belém é longa e já haviam passado por vários abrigos até chegar aqui, desde a Venezuela, Pacaraima, Boa Vista, Manaus e Santarém. Aquele pedido me comoveu, mas também não pude atender pelas razões já mencionadas.

Quando passei a frequentar o acampamento, não entendia por que as mulheres *Warao* passavam as manhãs fora do acampamento e os homens ficavam em companhia de menores na praça. A meu ver a situação deveria ser inversa, com mulheres no acampamento e homens nas ruas. As mulheres acordavam cedo e, após os primeiros cuidados de higiene pessoal e o desjejum, seguiam para os sinais ou calçadas com caixinhas de leite ou suco e ainda cartazes de papelão com pedido de auxílio.

A coleta em ruas e calçadas se mostra uma estratégia de sobrevivência desse grupo étnico se revelando em uma herança cultural que remonta desde o surto de cólera na década de 1990, quando muitos indígenas perderam suas vidas e os sobreviventes tiveram que se deslocar para as cidades em busca de ajuda.

Os *Warao* não costumavam ir aos centros urbanos venezuelanos. De forma que, quando foram vistos no mercado e nas ruas com suas crianças em situação de carência, receberam a solidariedade dos crioulos que passaram a oferecer ajuda em forma de dinheiro, alimentos e agasalhos. O grupo percebeu que sua ida para esses locais lhes era proveitosa pela solidariedade da população em geral. Logo, passaram a se deslocar para os principais centros periodicamente em busca deste auxílio. As mulheres perceberam que quando estavam acompanhadas de menores arrecadavam mais dinheiro e é por isso que sempre levam crianças consigo.

[...] podemos resumir los resultados de ese viaje a San Félix, em solicitud de ayuda a la alcaldía. Simplemente, las mujeres descubrieron por casualidad que, un número apreciable de los criollos de las ciudades de San Félix y Puerto Ordaz, se condolían de sus hijos más que de ellas y les daban dinero. A partir de entonces y aprovechando esta situación, las mujeres *Warao* que vivían en Barrancas, apoyadas logísticamente por los hombres, se organizaron para coordinar viajes de corto plazo (una semana), primero hacia los centros urbanos más cercanos: San Félix y Puerto Ordaz, donde podían obtener el equivalente de un mes de ingresos durante una corta fracción de tiempo de unos cinco días. Posteriormente, estos desplazamientos fueron haciéndose más prolongados y más frecuentes, extendiéndose hasta las ciudades más populosas del país y por períodos de tiempo de hasta tres y cinco semanas (LAFÉE-WILBERT; WILBERT, 2008, p. 96).

Estudos apontam que a coleta realizada por mulheres *Warao* nos centros urbanos não denotam que estejam realizando mendicância, mas desempenhando um trabalho como outro qualquer. Ocorre que, na sociedade deles, a divisão social do trabalho era bem definida, importando dizer que homens e mulheres desempenhavam funções específicas dentro da comunidade. Onde a mulher era responsável por produzir e distribuir alimentos. Em sua terra natal, elas colhiam produtos silvestres na floresta.

Las mujeres asocian el proceso y la habilidad que involucra el "pedir dinero" com las estrategias de que se valían em los caños del delta bajo para cosechar sus alimentos. Según ellas, la diferencia consiste en que en lugar de adentrarse em el bosque en busca de alimentos silvestres, entran em las ciudades y, em menos tiempo, obtienen el dinero suficiente para cubrir sus necesidades alimenticias. Em otras palabras, sus "correrías" por los centros urbanos del país no parecieran ser otra cosa más que una extensión de esas incursiones recurrentes em busca de recursos económicos, pero em una geografía mental más amplia que aquella que visualizaban sus padres y abuelos semanas (LAFÉE-WILBERT; WILBERT, 2008, p. 99).

Assim, embora o cenário sociocultural em que as mulheres *Warao* estavam familiarizadas difira a dos centros urbanos, elas fazem uma correlação entre a coleta de produtos silvestres que era feito na floresta e a coleta de dinheiro que fazem nos centros urbanos.

4.2 Experiencia (Ações)

Ao passo em que se encontra esta pesquisa, performance pouco interessa aqui. Sigo meu dibubuísmo rio adentro rumo à outras paisagens, outros planos e sentidos. As teorias da performance não entram em consenso. Quem sabe isso me favoreça. Elas estão em fluxo, sendo construídas e relativizadas constantemente. Já

vimos que essas conjecturas não definem uma linguagem, mas se friccionam no emaranhado de experiências.

Eis uma afirmação temporária do que seja performance, usada por conveniência de quem, sobre seu estudo se debruça, nenhuma verdade seja dita. Nada de novo. Quem sabe o uso de tantas nomenclaturas reflita apenas a interpretação de cada autor sobre o tema e à luz de arcabouço cultural e vivências.

Diante de todas as acepções já colecionadas à presente pesquisa no que tange à performance, compreendi que ela é, antes de tudo, experiência e ação.

Na enciclopédia livre *Wikipédia* encontramos a palavra experiência relacionada à vários contextos. Pinço aqui o que se coaduna com o propósito desta pesquisa, que é o sentido de experiência sensorial, onde experiência é "[...] forma de aquisição de conhecimento baseada na percepção dos órgãos dos sentidos" (WIKIPEDIA, 2020). De igual forma, encontramos a palavra ação relacionada a vários significados, me interessando aquele que vem da filosofia, no qual ação "[...] é um certo tipo de coisa que uma pessoa pode fazer" (WIKIPEDIA, 2020). Atirar uma bola, por exemplo, que requer uma intenção e um movimento corporal coordenado, é uma ação.

Assim, denomino minhas ações junto às mulheres *Warao* de experiênci(ações), por entender que é algo que se aproxima da vida e segue junto, pois as ações levadas a efeito com os *Warao* consideraram a vivência do cotidiano, seja no acampamento da Praça Felipe Patroni, seja no abrigo da Perimetral.

Como mencionado anteriormente, ingressei no mestrado com um projeto de pesquisa que previa a imersão em um dos vários canais presentes em nossa cidade. Nele, desenvolveria minha poética na linguagem da performance. Iniciei minha pesquisa bibliográfica sobre a temática dos canais e fiz reconhecimento de campo, contudo, não pude levar adiante a proposta por questões de ordem pessoal.

Quando me deparei com o acampamento dos *Warao* e vi a rotina das mulheres, senti um desejo de me juntar a elas e viver aquela experiência. Então eu, à deriva, dibubuiando em um rio de incertezas quanto ao meu objeto de estudo, as encontrei sem lar, sem teto, dibubuiando em pleno centro de Belém. Resolvi seguir com elas para ver onde daria nosso dibubuísmo.

A mulher *Warao* sempre ocupou um lugar de destaque junto a seu grupo étnico. O elemento feminino surge na visão de mundo *Warao* como símbolo de procriação, ordem, administração, proteção e até retaliação. Entre as várias versões da criação do mundo *Warao*, atribuem-se às mulheres, pela transformação do sangue uterino, a

formação das terras e a topografia específica do baixo delta, a imigração do "povo das árvores" (*daunarao*) e o influxo dos "povos peixes" (*Ijomakabaraov*), além da criação do masculino e procriação por meio do sexo.

"Ser mulher na sociedade *Warao* requer um conhecimento íntimo sobre as ligações que existem entre o telúrico, o cultural e o cósmico em seu universo de múltiplas camadas altamente animado" (LAFÉE-WILBERT; WILBERT, 2008, p. 150).

A participação das mulheres na economia *Warao* teve e ainda tem grande relevância, pois cabe a elas garantir a instituição da reciprocidade dos bens, distribuição e redistribuição eqüitativa dos recursos econômicos em suas famílias, especialmente os alimentos.

Na história atual das mulheres *Warao* é o corpo delas que se destaca na coleta diária em ruas e calçadas. Por percebê-los na paisagem de Belém, a quando de seu trabalho, me aproximei do grupo e desejei ter uma experiência de arte e vida.

A capacidade de se reinventar da mulher *Warao* se assemelha em muito à das mulheres que cruzaram meu caminho, desde minha mãe, tias, irmãs, amigas e colegas. Mulheres forjadas a ferro e fogo vivendo perigosamente no seio de uma sociedade patriarcal e desigual.

Meu projeto inicial previa acampar com as mulheres *Warao* por uma semana. Meu desejo era tomar parte de sua rotina diária e assim "[...] colocar o corpo à prova" (Macé, 2018, p. 280). Enfim, ter uma experiência de arte e vida junto àqueles organismos femininos, me colocando na condição marinheira que deixa seu lugar em busca de outras experiências em terras estrangeiras.

Nesse passo, firmo um diálogo com os ensinamentos do judeu alemão Walter Benjamin (1892-1940), ensaísta, crítico literário, tradutor, filósofo e sociólogo, veiculado em seu ensaio "O Narrador" de 1933. Nesse estudo, ele faz uma associação entre experiência e narração. Aquilo que ele considera narração está diretamente relacionado à experiência que o sujeito narrador tem. Entende por experiência o enraizamento na cultura popular, ou seja, uma série de experiências de vida são transmitidas através da narrativa oral que, por sua vez, torna a oralidade muito importante para as culturas porque permite que as experiências possam circular através da narração entre as pessoas.

Outra ligação que Walter Benjamin faz no referido texto é entre experiência e viagem, na qual aquela pessoa que sai se enriquece em termos de experiência. Convive com outras pessoas e então amplia seu leque de experiências. Entra em

contato com narrativas de outros sujeitos e grupos e, conseqüentemente amplia seu repertório de histórias para contar. Nesse texto, o poeta usa a imagem do camponês sedentário que, ao exercer seu labor diário vai veiculando as suas experiências por meio da narrativa oral. Também usa a imagem do marinheiro comerciante que é aquela pessoa que viaja e, no seu deslocamento, tem oportunidade de trocar experiências através das narrativas. Vejamos o que nos fala Benjamin nesse particular:

A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos. Entre estes, existem dois grupos, que se interpenetram de múltiplas maneiras. A figura do narrador só se torna plenamente tangível se temos presentes esses dois grupos. "Quem viaja tem muito que contar", diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair de seu país e que conhece suas histórias e tradições. Se quisermos concretizar esses dois grupos através dos seus representantes arcaicos, podemos dizer que um é exemplificado pelo camponês sedentário, e outro pelo marinheiro comerciante (BENJAMIN, 1987, p. 198-199).

Assim, associo o dibubuísmo conceituado por Paes Loureiro com o ócio do marinheiro viajante. Me fazendo viajante na história de vida das mulheres *Warao*, entrei em contato com suas narrativas de deslocamentos, rumando de cidade em cidade de acampamento em acampamento no seu processo ininterrupto de desterritorialização, afinal "[...] o que tem acontecido nos últimos anos é um enorme salto no contingente de refugiados e pessoas em busca de asilo" (BAUMAN, 2017, p. 11).

No período em que estive em companhia dos *Warao*, em especial das mulheres, foram executadas quatro ações, a saber: ação educativa junto aos menores no acampamento, ajuda no preparo de uma refeição (Praça Felipe Patroni), como não esquecer um pedido - O livro dos desejos e o preparo de uma Ceia (abrigo da Perimetral).

4.2.1 A partilha do sensível⁵⁹: Proposta de ação educativa junto aos menores *Warao*

Na manhã seguinte ao primeiro encontro com os *Warao*, retornei ao acampamento e percebi que um número significativo de crianças e adolescentes

⁵⁹ RANCIÈRE, 2009.

corria pela praça sem ter o que fazer. Nesse horário, suas mães já se encontravam nas ruas fazendo a coleta diária. Resolvi ocupá-las por algumas horas do dia e, assim, me inserir em seu cotidiano.

Vendo o ócio daquelas crianças, me pus a pensar em como poderia socializar os conhecimentos, até então, adquiridos no campo da arte. Pensei que aquele espaço era fecundo para a prática da partilha do sensível, tal como proposto por Rancière, onde:

Partilha significa duas coisas: a participação em um conjunto comum e, inversamente, separação, a distribuição em quinhões. Uma partilha do sensível é, portanto, o modo como se determina no sensível a relação entre um conjunto partilhado e a divisão de partes exclusivas (RANCIÈRE, 1995, p. 7).

Temos que a partilha, no modo de ver de Rancière, pode ser entendida como repartição ou compartilhamento: fazer a partilha dos bens, uma divisão, uma repartição, das quais se pode tomar um “quinhão” ou compartilhar algo. Em outros termos, implica tanto um “comum” (a cultura, os direitos civis, a liberdade) quanto um lugar de disputas por esse comum; porém, de contestações que, baseadas na diversidade das atividades humanas, definem competências para ver e qualidade para dizer - ou incompetências - para a partilha.

A “Partilha do Sensível” é uma espécie de distribuição de lugares e ocupações, um modo negociado de visibilidade que “[...] faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce” (RANCIÈRE, 2009, p.16).

Ademais, o autor costuma observar as próprias práticas artísticas como formas modelares de ação e distribuição do comum, uma vez que, segundo ele, são “[...] maneiras de fazer que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade” (RANCIÈRE, 2009, p.17).

A primeira atitude para concretizar a proposta foi falar com as lideranças do acampamento, o que fiz tão logo lá cheguei, propondo ao cacique Nestor a realização de atividades artísticas com os menores. A ação foi de pronto aceita, pois os pais viam naquele projeto uma forma de manter os menores ocupados e a salvo dentro do acampamento.

Naquele mesmo dia comecei os preparativos para a ação. Providenciei uma lona de plástico, tal qual a que os indígenas usavam para se abrigar no acampamento.

Na manhã seguinte segui para o *camping* e, junto aos pais dos menores escolhemos o melhor lugar para a montagem do espaço para as atividades. O próximo passo foi ir em busca de papelão e caixas de madeira no Ver-o-Peso. Os homens se encarregaram de limpar o local e montar a cobertura. A mesa para as atividades foi improvisada com as caixas de frutas coletadas no Ver-o-Peso e um tampo de compensado que eu trouxe de casa.

Figura 39 - Montagem da sala de aula com lona plástica



Fonte: Marise Maués. Arquivo pessoal da autora, 2019

Figura 40 - Eu em companhia de dois indígenas *Warao* na montagem do espaço



Fonte: Silfredo. Arquivo pessoal da autora, 2019

Por três dias, desenvolveram-se trabalhos de pintura, desenho e colagem com crianças e adolescentes do acampamento. A confecção da câmera obscura foi uma atividade realizada apenas com os adolescentes. As demais previstas, como: construção da câmera *pinhole*⁶⁰, saída fotográfica e revelação das imagens em laboratório não puderam ser concretizadas, pois os *Warao* finalmente conseguiram o tão esperado abrigo junto à Prefeitura de Belém. Fiquei ao mesmo tempo feliz e egoisticamente triste, pois minha intenção era que os menores concluíssem todas as etapas do processo fotográfico e ficassem aptos a fotografar seu cotidiano ali na praça, por entender que, além de ser uma atividade que lhes proporcionaria conhecimento sobre a técnica fotográfica, as imagens produzidas por eles dariam conta da visão de cada menor sobre o acampamento.

⁶⁰ Do inglês Pin=agulha, hole=buraco, furo; buraco de agulha. Pinhole é a técnica de fotografia realizada com a câmera artesanal que utiliza um pequeno furo como receptor de luz, o mesmo papel que uma lente industrializada exerce em uma câmera de fotografia convencional.

Figura 41 - Atividades de desenho e pintura junto aos menores *Warao* na Praça Felipe Patroni



Fonte: Marise Maués. Arquivo pessoal da autora, 2019

Figura 42 - Atividades de desenho, pintura e construção de câmera obscura junto a menores *Wara* na Praça Felipe Patroni



Fonte: Marise Maués. Arquivo pessoal da autora, 2019

Figura 43 - Atividades de desenho e pintura junto aos menores *Warao* na Praça Felipe Patroni



Fonte: Silfredo. Arquivo pessoal da autora, 2019

Figura 44 - Construção da câmera obscura junto aos menores *Warao* na Praça Felipe Patroni



Fonte: Marise Maués. Arquivo pessoal da autora, 2019

Figura 45 - Construção da câmera obscura junto aos menores *Warao* na Praça Felipe Patroni



Fonte: Silfredo. Arquivo pessoal da autora, 2019

Figura 46 - Construção da câmera obscura junto aos menores *Warao* na Praça Felipe Patroni



Fonte: Silfredo. Arquivo pessoal da autora, 2019

Foram gratificantes aqueles dias junto aos menores, mesmo diante de todo o desafio que enfrentei ao me submeter as altas temperaturas embaixo da barraca de lona. Contudo, o que eram três dias sob tais condições se comparado aos quase cinquenta dias que aquelas famílias ficaram na praça à espera de uma solução. Às vezes eu parecia desfalecer com o calor e a umidade sufocante, pois ainda estava em convalescença de uma intervenção cirúrgica. Entretanto, não desisti, tal como no dia em que não larguei o cacho de açaí que era maior que a força física que eu tinha para sustentá-lo na descida do topo do açazeiro até o chão quando de uma experiência na infância já relatada. Notar o envolvimento das crianças mediante as atividades propostas e perceber que era algo salutar foi a recompensa para todo o esforço.

4.2.2 Poética da alimentação: Pretexto para o encontro entre corpos

A minha inserção no cotidiano das mulheres *Warao*, permitiu que eu observasse suas práticas diárias. Elas acordavam bastante cedo e, após o desjejum, saíam para a coleta diária nos semáforos e calçadas da cidade sempre na companhia de algum menor. No retorno, por volta do meio dia, traziam os produtos necessários ao preparo da principal alimentação do dia. Tudo o que arrecadam é para a alimentação da família, segundo me falou uma *Warao*.

Pensei: Como seria cozinhar na precariedade daquele acampamento?

Tal indagação originou minha segunda ação. Assim, na manhã seguinte, em companhia do *Warao* mais velho do acampamento me dirigi ao Ver-o-Peso e providenciei os víveres necessários para um almoço do grupo.

Figura 47 - Compra de víveres para o preparo de refeição



Fonte: Marise Maués. Arquivo pessoal da autora, 2019

Na volta do Ver-o-Peso me juntei ao grupo. Sobre caixas de madeira coletadas, as mulheres improvisaram bancada para cortar verduras e carnes. Para cozinhar, usavam fogões de ferro à lenha ou carvão. Quem não possuía fogão, improvisava um no chão da praça com pedras. Lembrei que em Abaetetuba, na falta de fogão à lenha, mamãe improvisava um no chão do quintal feito com pedras para o preparo de camarão e caranguejo, pois além de economizar no gás de cozinha, dizia que a comida ficava mais saborosa.

Figura 48 - Mulher Warao cortando pimenta



Fonte: Marise Maués. Arquivo pessoal da autora, 2019

Figura 49 - Eu descascando batatas no acampamento



Fonte: Silfredo. Arquivo pessoal da autora, 2019

Minha experiência naquele dia com os Warao me fez perceber que, apesar de todos ali serem indígenas e ocuparem o mesmo espaço, pertenciam a grupos étnicos heterogêneos. Eu intuía que, por estarem juntos no acampamento, partilhavam as refeições coletivamente, então providenciei panelas grandes para cozinhar, mas descobri que cada família cuidava de sua própria subsistência. Contudo, naquele dia a proposta era fazer a refeição compartilhada. Assim, juntamos os produtos que eu havia adquirido na feira mais as doações de cada família e cozinhamos para o grupo todo.

Percebi que esse comportamento separatista entre as famílias ocorria também com as doações que eram constantemente deixadas na praça, e quem pegava os donativos primeiro ficava com tudo e não compartilhava com os demais. Fiquei refletindo se a dureza dos constantes deslocamentos os fez perder o espírito de comunhão ancestral.

4.2.3 Livro dos desejos ou mecanismo para satisfazer anseios reprimidos

Essa individualização das famílias fazia com que não repartissem as doações na medida das necessidades de cada membro do grupo. Assim, a vida no acampamento apresentava muitas demandas e, sempre que eu chegava, aparecia um novo pedido. Uma me pedia uma calça legging, outro um sapato, outro queria uma mesa para escrever, outro uma sandália e assim por diante. Certo dia, veio ter comigo um menor *Warao* a queixar-se de que eu havia dado seu objeto de desejo para outro menor. Fiquei acanhada e para não incorrer no mesmo erro, adotei o livro dos desejos, onde passei a anotar os pedidos e, na medida do possível, atendia.

Alguns pedidos me causaram certo impacto. Um deles veio de um menino que queria uma mesa, caderno e lápis para escrever. Três adolescentes me pediram para ir dar uma volta de carro na cidade. Esses mesmos adolescentes queriam passar um final de semana em casa. Eu pensei que talvez quisessem apenas usar um banheiro decente ou simplesmente assistir televisão acomodados numa sala de estar. Fiquei a imaginar aquelas criaturas ainda em formação, que se abrigavam em lonas plásticas, sem privacidade, sem um cômodo condizente com suas preciosas vidas e sem estrutura física e tecnológica mínima para tornar suas vidas menos infelizes. Essas "[...] formas de vida que são vividas como que provisoriamente, como que à espera à beira, na borda [...]" permaneceram por quase cinquenta dias, sob lonas azuis. Ali,

bem no meio da praça a poucos metros do Ministério Público, da Prefeitura Municipal, do Tribunal de Justiça, da Assembleia Legislativa... ficaram à margem, sem eira nem beira os desterrados de sua pátria (MACÉ, 2018, p. 10).

Figura 50 - Anotação de pedidos no livro dos desejos



Fonte: Silfredo. Arquivo pessoal da autora, 2019

Confesso que estava me sentindo realizada na pesquisa por entender que estava conjugando arte e vida. Tudo caminhava bem. As ações com os menores continuavam acontecendo no que correspondiam com minhas expectativas participando ativamente das atividades.

Quando conheci os *Warao* na Praça Felipe Patroni, eles me relataram que já estavam há mais de 40 dias aguardando uma solução por parte dos órgãos responsáveis pelo acolhimento de refugiados, sem, contudo, ter uma solução. A Prefeitura queria alojá-los junto a outro grupo de *Warao* no abrigo da João Paulo II. O referido local estava passando por obras de ampliação para recebê-los, porém, o grupo não concordava, sob a justificativa de que não havia espaço nem estrutura para acolher suas famílias, além disso, se queixavam de que no abrigo proposto pela prefeitura havia muitas brigas e consumo de bebidas alcoólicas.

Os dias se passavam permanecendo o impasse com relação ao

remanejamento das famílias para. Os indígenas expressavam grande preocupação, pois já estavam cientes que se aproximava o Círio de Nossa Senhora de Nazaré, uma das maiores festas religiosas do Brasil que ocorre todo segundo domingo do mês de outubro. Esse evento concentra uma vasta programação na cidade, inclusive, a praça onde eles estavam acampados recebe uma multidão de pessoas por ocasião do Auto do Círio⁶¹. Nesse sentido, temiam pela falta de segurança de suas crianças.

Um grupo de indígenas me pediu para que os acompanhasse até o abrigo na rua João Paulo II, lugar cotado para alojá-los a quando do remanejamento. Nos dirigimos até lá e constatamos uma construção que media cerca de 12 metros de comprimento por três de largura, de teto baixo e coberto com telha de amianto. Na avaliação do grupo o local não atenderia a todas as famílias. Ainda naquela tarde visitamos um abrigo para refugiados localizado na Perimetral.

Na manhã do dia 4 de outubro de 2019, me dirigi ao acampamento da praça para dar prosseguimento às atividades com os menores. Na noite anterior uma forte chuva se abateu sobre Belém e o assoalho de papelão havia se perdido. Então convidei Silfredo e juntos fomos comprar esteiras para cobrir o chão da sala de aula improvisada onde os menores faziam as atividades artísticas.

Na volta, encontramos alguns venezuelanos espalhados pelo comércio, ocasião em que relataram que algumas pessoas chegaram no acampamento e pediram que arrumassem seus pertences, pois seriam levados para um abrigo da Prefeitura. Já no acampamento me deparei com os venezuelanos em polvorosa, recolhendo seus pertences e os amontoando sobre as caçambas que estavam estacionadas no meio fio da praça. Do lado direito do acampamento, um micro-ônibus aguardava para fazer o transporte dos indígenas. Às proximidades, um destacamento de soldados da Polícia Militar cuidava para que a praça fosse desocupada ordeiramente.

Horas mais tarde o veículo partia levando consigo uma carga de vidas humanas e os pertences que os venezuelanos conseguiram reunir na pressa. Fiquei pensando para onde iriam aquelas vidas que:

Vidas sob condições de imensa indigência, imensa destruição, imensa precariedade, têm, sob essas condições de imensa indigência, imensa destruição e imensa precariedade, de ser vividas, cada uma delas é atravessada em primeira pessoa, e todas devem encontrar os recursos e as

⁶¹ Espetáculo-cortejo de Artes Cênicas da Universidade Federal do Pará em homenagem a Nossa Senhora de Nazaré e que ocorre na sexta-feira que antecede o Círio.

possibilidades de reformar um cotidiano: de preservar, experimentar, erguer, melhorar, tentar chorar, sonhar *até* (grifo da autora) um cotidiano: essa vida, esse vivo, que se arrisca na situação política que lhe é imposta (MACÊ, 2018, p. 32).

Na celeridade, muita coisa ficou espalhada pelo chão da praça. Passei vista ao acampamento, que parecia cenário de guerra, muitos brinquedos podiam ser vistos espalhados pelo chão, denotando que muitos corpos de querubins passaram por ali, vivendo suas vidas precarizadas. As roupas lavadas na noite anterior, foram deixadas para trás e tremulavam em cordas ou nos galhos das árvores embaladas por determinação do vento, tal qual suas vidas, que vividas são ao sabor, não do vento que traz o frescor, o refrigério, mas o vento-bafo-humano da ganância que traz consigo a barbárie, para citar mais uma vez Benjamin.

Experimentei com certa angústia a sensação de alguém que foi deixada para trás. Quando o micro-ônibus partiu, eu fiquei ali, paralisada, uma lágrima temia em descer pelo meu rosto, afinal um laço de amizade havia se estreitado junto àqueles organismos que, desterritorializados, vivem feito folhas ao vento, rolando sem um paradeiro certo, hoje aqui, amanhã acolá.

Figura 51 - Saída da praça Felipe Patroni



Fonte: Marise Maués Arquivo pessoal da autora, 2019

Figura 52 - Brinquedos espalhados pelo chão da praça



Fonte: Marise Maués. Arquivo pessoal da autora, 2019

Ainda não havia saído da praça e me encontrava envolta em pensamentos quando um jovem casal de *Warao* e seus dois filhos menores retornaram da coleta diária. Me encarreguei de dar a notícia do remanejamento sem aviso prévio para os abrigos da João Paulo II e da Perimetral. Àquela altura, o sol já estava a pino sobre nossas cabeças, então me senti na obrigação de conduzi-los até o abrigo, pois suas faces denunciavam a fadiga de um dia de trabalho, apesar de que a nossa cultura não interpreta enquanto tal.

A transferência da praça para os abrigos da prefeitura se deu às vésperas do Círio de Nossa Senhora de Nazaré e sem nenhum comunicado prévio. É claro que a presença do grupo ali não era bem vista, pois deporia contra a administração pública. Sem dúvida, não fosse o Círio ainda teriam permanecido por mais tempo naquelas precárias condições.

O Círio de Nossa Senhora de Nazaré se aproximava e eu queria constituir um território de experiência exatamente nessa data que é um marco cultural na sociedade belenense, tido pela comunidade católica como o natal do paraense. Me perguntava: Como seria aquele dia para eles?

Assim, nascia a ação intitulada a "A Ceia ou cheguem-se a mim" e tinha como proposição um almoço experiência com 12 mulheres Warao por ocasião do Círio de Nossa Senhora de Nazaré⁶².

Acertei tudo no abrigo da Perimetral, inclusive o prato que iria servir. Minha ideia inicial foi fazer um dos pratos típicos servido no almoço do Círio, a fim de compartilhar um pouco da nossa cultura alimentar nessa ocasião, a saber: frango no tucupi. Contudo, como sei que seus hábitos diferem dos nossos, levei o tucupi para que provassem. A bebida não foi aprovada, pelo que mudei para frango com batatas.

No domingo do Círio de Nossa Senhora de Nazaré a cidade estava movimentada, a procissão já estava nas ruas e eu a caminho do abrigo. Quando lá cheguei, a cozinha já estava funcionando e as mulheres andavam de cá para lá com suas panelas, caranguejo, frango e verduras. E assim, naquela manhã me juntei às mulheres na cozinha, compartilhando o espaço físico apertado, o fogão e a pia.

Como as mulheres Warao são responsáveis pela alimentação de suas famílias, as mesmas preferiram que as crianças ceassem comigo, vontade que respeitei e acatei.

Naquele dia não me senti uma estranha junto aos Warao, mas como um deles pela partilha de seu cotidiano.

⁶² Registre-se que esta ação foi prevista para ocorrer na Praça Felipe Patroni, por ocasião do Círio de Nossa Senhora de Nazaré. Teria um caráter de protesto, ante ao impasse envolvendo a Prefeitura de Belém e os Warao no que respeita a acolhida dos refugiados. Na proposta de ação eu iria cozinhar na praça, tal qual as mulheres faziam todos os dias e me juntaria a 12 mulheres para cear. Contudo, como o impasse chegou ao final não ocorreu como planejado, mas não desisti da proposta.

Figura 53 - Montagem da Ceia com os *Warao*



Fonte: Marise Maués. Arquivo pessoal da autora, 2019

Minha imersão no universo urbano *Warao* viria terminar naquele dia, ante o agravamento da crise sanitária mundial que culminou com nosso confinamento. Ainda espero ver tudo isso passar e contemplar medidas favoráveis a este povo que acompanhei no acampamento. Deixá-los mais uma vez me trouxe à mente aquele nosso último ajuntamento na Praça Felipe Patroni, quando acompanhei o micro-ônibus até perdê-lo de vista e voltar minha atenção para a última caçamba carregada com os seus pertences e ainda a imagem dos que ficaram espalhados sobre o chão da praça.

Tais narrativas me fazem recordar ainda da verdadeira desinfecção pela qual passou a praça após a saída do povo *Warao* ao ponto que não restasse nenhum vestígio de sua passagem por aquele território de experiências, a não ser pelas marcas no solo onde suas barracas foram erguidas e que tiveram a grama sufocada pelo peso de seus corpos mal agasalhados sobre o chão coberto de papelão.

Figura 54 - Montagem da praça desocupada



Fonte: Marise Maués. Arquivo pessoal da autora, 2019

4.3 Dibubuiando ao império de correntezas

Em pesquisa científica nas demais áreas do conhecimento, há fatos que acontecem no decorrer do estudo que não entram na escrita do trabalho, por mais que sejam interessantes e falem muito sobre o processo. Contudo, este é um programa de pesquisa em artes onde tal rigor não se aplica, o que pode ser uma vantagem, ainda maior, quando esses fatos são a matéria prima para a produção da poética. Lançando mão dessa deferência concedida ao artista-pesquisador, segui por novas correntes de água, abraçando meu dibubuísmo errático.

Cecília Sales (2006, p.15) assim conceitua processo de criação:

O processo de criação, com o auxílio da semiótica peirciana, pode ser descrito como um movimento falível com tendências, sustentado pela lógica da incerteza, englobando a intervenção do acaso e abrindo espaço para a introdução de ideias.

Em seu artigo intitulado “Por uma Abordagem Metodológica da Pesquisa em Artes”, Sandra Rey diz que a obra se constitui numa utopia, na medida em que a idealização de um projeto é como lançar uma flecha: partimos de um ponto

determinado como uma mira, porém o ponto de chegada só poderá ser determinado pela trajetória (REY, 2002).

As falas das teóricas vão ao encontro do que conceitua Paes Loureiro como dibubuísmo, na medida em que quem resolva prosseguir sua viagem por esse viés, segue ao império das marés, sem interferir na navegação. Quando me propus neste projeto de pesquisa a seguir um percurso de viés metodológico dibubuísta, não tinha noção de onde isso me levaria, contudo achei que navegaria por cursos d'água livres de correntezas.

Esse se deixar levar pela maré lançante de águas pardacentas nutridas por sedimentos plurais me conduziu por caminhos e trincheiras diversas. Primeiramente, não pude dibubuiar nos canais, conforme previa meu projeto aprovado no mestrado. Depois, não pude seguir meu dibubuísmo junto as mulheres *Warao*, pelo confinamento que nos foi imposto em decorrência da Pandemia. Assim, mais uma vez fui arrastada por uma corrente pandêmica que me levou a dibubuiar no espaço físico de minha própria casa, flamar em meu próprio quintal, uma centelha da Amazônia paraense, onde existem espécies da flora amazônica tão caras a mim e minha ancestralidade e ainda recolher-me no litoral paraense por um mês, a fim de recobrar meu equilíbrio mental. Nesse confinamento, me debrucei sobre dois processos poéticos na linguagem da performance: Realidades Imaginadas e Sonhei que dibubuiava com corpos, eram mulheres guerreiras - 1º Movimento.

4.3.1 Da performance intitulada "Realidades imaginadas"

Como dito acima, mais uma vez fui surpreendida por uma maré lançante, que me tirou do caminho dos *Warao* me jogando em uma feroz correnteza. Essa corrente inesperada me fez seguir outro norte, desembocando em novas experiências criativas.

Começo dizendo que 2020, foi o ano que não começou, nem acabou.

Diz uma velha máxima que, no Brasil, o ano só começa após os festejos de Carnaval. Mas naquele fatídico ano de 2020 esse pensamento não seria confirmado. Como dizer que iniciamos um novo ano, se fomos surpreendidos pela Pandemia do novo Corona vírus, que pôs por terra todas nossas expectativas para aquele ano e no qual não tínhamos mais autonomia para demandar sobre nossos passos e querer?

O confinamento se tornou necessário e, só aqueles cuja necessidade imperiosa impedia, se arriscaram a sair de suas casas por um tempo mais prolongado, bem

como os imprudentes e negacionistas.

De repente, me vi enclausurada e amedrontada. As notícias eram desanimadoras e passei a viver sob o signo do medo. Mergulhei em um processo depressivo.

Sempre fui pai e mãe e, na maioria das vezes, cuidei de tudo, desde sair para trabalhar a ir ao supermercado e na feira. Aliás, prefiro feira à supermercado. Acho o supermercado um lugar impessoal. Já a feira, me soa como algo mais intimista e faço amizade com os feirantes, seja a mulher que vende verduras e vem do outro lado do rio para trabalhar ou o vendedor de peixes que sabe que sou exigente com a carne do pescado. Moro próximo à feira da Cremação e, neste mercado, há muitos produtos oriundos das comunidades ribeirinhas próximas a Belém.

De repente me vi impedida de ir naquele lugar, como em muitos outros. Naquele confinamento, advindo de uma guerra contra um inimigo silencioso, meu filho tomou as rédeas da situação, afinal faço parte do dito grupo de risco. Do portão para fora eu não podia passar. Tomar sol, só se fosse na janela. O estudo, que oxigena os sentidos, só virtual. Abraços, só no travesseiro. O tempo foi passado e a tensão aumentando, quase asfixiando. Nos noticiários, desde que o dia amanhecia, o assunto não era outro que não as mortes causadas pelas complicações da Covid-19. Aliás, no momento que escrevo estas linhas (09 de março de 2021), tudo voltou ao estado de um ano atrás.

Esse estado de coisas me fez lembrar dos cadáveres que chegavam na igreja matriz para serem benzidos pelo vigário da Igreja de Nossa Senhora da Conceição em Abaetetuba. Naquela época, as mulheres mais velhas eram sepultadas de vestido roxo. De igual forma, os caixões eram fabricados nas próprias casas e forrados de igual cor. Naqueles tempos idos, quando se ouvia o soar do martelo a esbater a cabeça do prego madrugada adentro, sabia-se que alguém havia fechado o paletó⁶³.

Diante desse cenário macabro me propus a tecer meu vestido-corpo com fios de papel crepom roxo. Na minha ingenuidade, o confinamento levaria uns seis meses no máximo, tempo que eu concluiria o vestido-corpo e faria uma ação. Ingênua que fui, pois o Brasil segue desgovernado por um déspota incompetente e a população já está há mais de um ano a chorar perdas de pessoas queridas e se aproximando das raias da loucura.

⁶³ Na gíria popular, diz-se de alguém que morreu.

Então pus-me a tecer o vestido-corpo. Ele ficava no meu quarto, mas o tempo foi passando e ele crescendo, assim como o tempo de confinamento, então passou a me assustar. Escondi a veste em um saco preto e tirei do quarto.

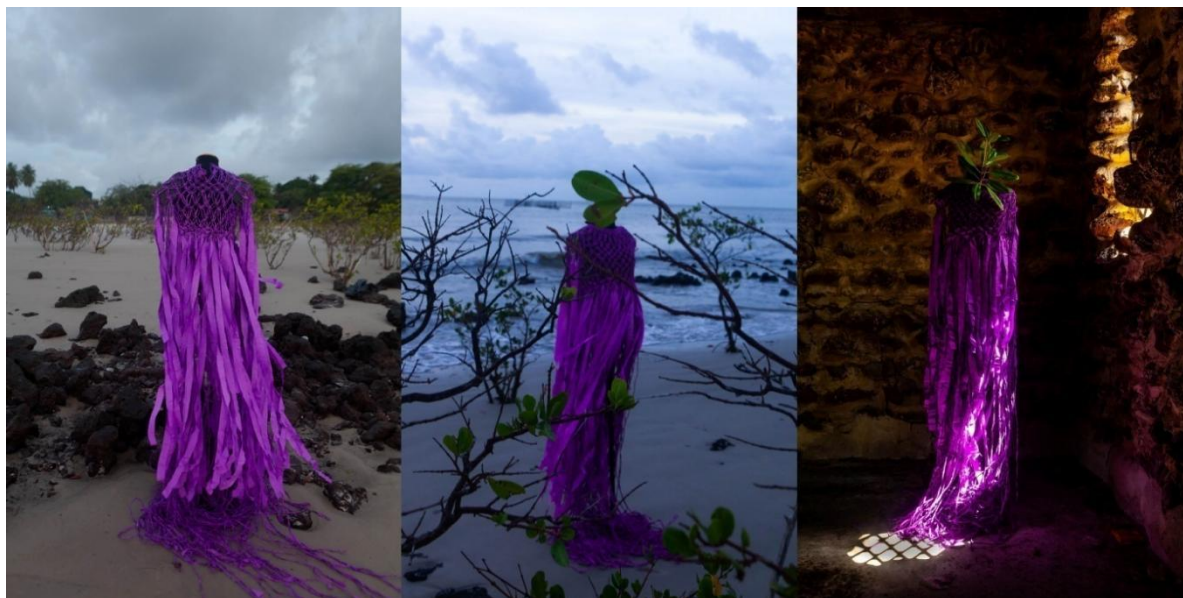
Continuei minha tessitura. O confinamento seguia a passos largos. O vírus ceifando vidas inocentes e que importam. A água me chamava. Tenho existência anfíbia e necessito dos dois elementos para me manter sã. Então, parti para mais um confinamento, desta vez na ilha de Algodoal⁶⁴.

Naquela ilha a reclusão foi solitária, pois não tinha mais a presença da família. Passei a fazer caminhadas matinais na praia e decidi levar o vestido-corpo para passear, afinal ele representava minha extensão. É uma *persona* em exílio no litoral paraense em decorrência da Pandemia. Em seu degredo involuntário vagueia pela paisagem deserta da ilha de Algodoal, agora sem turistas e habita as ruínas do que outrora foi o Jardim do Éden⁶⁵. Coisas de minha imaginação delirante. Afinal, quem não está a delirar?

⁶⁴ Ilha de Maiandeuá, também conhecida por Ilha de Algodoal ou APA Algodoal, é uma ilha brasileira localizada no município de Maracanã no estado do Pará, no Brasil.

⁶⁵ O Hotel Jardim do Éden, foi construído para ser o melhor hotel de Algodoal, área de preservação ambiental, de belas praias, e muito procurada por pessoas não só do Brasil, como estrangeiros. Foi construído por uma empresária francesa, que, passando pela ilha, se apaixonou pelas suas praias e paisagens, e resolveu construir o hotel, com todo o conforto, para atender turistas de todos os países. Sua arquitetura apresentava uma área central, com restaurante, e luxuosos chalés. A proprietária ficou trabalhando na França, trazendo grupos para Algodoal. O hotel passou por momentos áureos, até a ocorrência de um desencontro entre o casal. A empresária abandonou o hotel, voltou para França, e seu esposo, não conseguiu mantê-lo. Hoje, entre as matas, no caminho da Praia da Princesa, ficaram as ruínas, despertando a curiosidade das pessoas que passam pela sua frente.

Figura 55 - Montagem de Realidades Imaginadas



Fonte: Marise Maués. Arquivo pessoal da autora, 2020

4.3.2 Da performance intitulada "Sonhei que dibubuiava com corpos, eram mulheres guerreiras - 1º Movimento

O processo de confinamento me levou a revisitar meu quintal, quando passei a cuidar de minhas plantas e refletir sobre minha ancestralidade, pois descendo de mulheres ribeirinhas que tinham uma relação muito próxima com o cultivo de plantas. Ademais, dessas plantas serem utilizadas em banhos e remédios, eram também comercializadas.

Nesse revisitar meu quintal, encontrei, mais uma vez, subsídios para mais uma poética nesta pesquisa, qual seja a performance intitulada "Sonhei que dibubuiava com corpos, eram mulheres guerreiras". Nela, crio um programa performativo, conforme preceitua Eleonora Fabião (2013), onde o programa é o enunciado da performance: "[...] um conjunto de ações previamente estipuladas, claramente articuladas e conceitualmente polidas a ser realizado pelo artista, pelo público ou por ambos sem ensaio prévio" (FABIÃO, 2013, p. 4).

Assim, defini um Programa Performativo para a ação:⁶⁶.

⁶⁶ Ficha técnica do programa performativo:

Ação: Performance orientada para a imagem

Título: Sonhei que dibubuiava com corpos, eram mulheres guerreiras - 1º movimento.

Conceito: Marise Maués

Ação realizada por: Marise Maués

Em uma maré de enchente matutina do mês de março e, de posse do dispositivo para a prática do dibubuísmo, bem como de imagens de mulheres impressos em folhas, caminhar em direção à praia; subir na canoa e navegar o mangue. No local previamente escolhido, vestir o dispositivo para a prática do dibubuísmo. Aguardar o momento oportuno apontado pela maré de enchente e, no momento em que ela estiver escoando com maior ligeireza, me lançar na água dispondo ao meu entorno os corpos-folha e deixar que a maré nos conduza pelos meandros do rio. Não oferecer resistência a possíveis obstáculos e deixar que a água faça o seu trabalho. Aspergir água aromatizada no ar enquanto perdurar o percurso, em busca de conexão como ambiente.

A ação, mais uma vez, foi pensada pelo desejo de me lançar nas águas do mangue de Algodoal acompanhada de corpos-folha. Nasce, ainda, de reflexões sobre minha ancestralidade. Nesse processo, restou patente o fato de meu corpo guardar matrizes indígena, negra e europeia. Digo, matrizes, a fim de me esquivar da palavra raça, por ser um discurso colonialista, capitalista e patriarcal.

Dessas matrizes que compõem minha identidade, a que mais se impôs foi a europeia, pois a cor posta em minha certidão de nascimento (parda) conduz a um certo branqueamento e embaça minha condição de miscigenada. Essa pequena palavra fez com que eu não me desse conta desta minha condição. A maioria de nós, brasileiros, não tem muita referência sobre sua própria história. Só vim ampliar minha consciência, no tocante a essa questão, nesta pesquisa com as várias leituras e que me fizeram remexer em meu baú ancestral.

Apesar disso, parte de minha ancestralidade resta encoberta. Me refiro a minha ascendência materna que quase nada sei. Minha mãe nunca nos falou sobre seus antepassados. Quem eram? Onde nasceram? De onde vieram? De quem descendiam?

São perguntas que restam sem respostas e que, de certa forma, me causam incômodo e fazem nascer a vontade de ir mais fundo na investigação futuramente. Quem sabe um doutorado.

Tempo de duração: Uma hora
Local: Mangue de Algodoal -Ilha de Maiandeuá, Maracanã/Pa
Materiais utilizados: dispositivo para a prática do dibubuísmo, rostos de mulheres impressas em folhas (fitotipo) e essência de ervas
Câmera de vídeo: Pedro Rodrigues
Fotos: Pedro Rodrigues
Ano: 2021

Essa mistura de povos que compõe meu DNA foi apagada com o tempo e fez com que eu não desse a devida importância ao tema. Isso decorre do silenciamento imposto na ancestralidade do povo brasileiro pela cultura hegemônica, afinal:

A história de nossos povos nos tem sido contada a partir do olhar colonizador. Todo o restante tem sido invisibilizado, escondido atrás das paredes da desqualificação e da interdição, como ignorância, atraso, vulgaridade, ou das muralhas do preconceito (GANDUGLIA, 2010).

Lançar outros olhares e dispor de outras versões históricas sobre os fatos de nossas origens, das culturas que compõem a miscelânea de povos latino-americanos é muito recente. Em especial, no que respeita à história dos indígenas e dos afro-brasileiros, cujos braços construíram grande parte da riqueza deste país e cujos saberes têm constituído o enorme colorido da nossa cultura, a beleza dos nossos traços e a nossa alegria.

Entretanto, há uma ancestralidade que grita dentro de cada um de nós, basta atentarmos para os sinais, na medida em que, se hoje existimos, alguém nos precedeu. Pelo que fica a pergunta: Em minha genealogia, quem veio antes de mim?

Difícil responder a essa indagação sem uma generosa dose de lacunas. Todavia, por mais que eu não tenha conhecimento da minha real origem, traços dessa ancestralidade indígena e negra vem à tona e sempre se manifestou na dança, na música e em alguns hábitos alimentares, bem como no cultivo de plantas medicinais usadas em chás e preparo de banhos.

Minha mãe era exímia cultivadora de plantas e aprendi com ela a gostar e cultivar vegetais. Refletir sobre esses traços de minha ancestralidade reprimida é fazer um caminho de volta para mim mesma, para minhas raízes subalternizadas.

Ao acompanhar o cotidiano das mulheres indígenas no acampamento e diante das pesquisas na literatura sobre sua cultura e histórias de vida, fui atravessada por sua ancestralidade que, de certa forma, atravessa a minha própria, pois muito de seus saberes e fazeres são análogos aos saberes e fazeres das mulheres que cruzaram meu caminho no universo amazônico paraense. Adentrar na mata para coletar frutos, o fabrico de paneiros, pescarias, pintura de cuias, o cultivo de plantas medicinais e de ornamentação se constituem em saberes e fazeres de muitas mulheres que vivem às margens dos rios.

As mulheres indígenas *Warao* também viviam em um ambiente ribeirinho e adentravam na mata para coletar frutos, beneficiar as palmas de *moriche* (*Mauritia*

flexuosa), coletar caranguejo e faziam artesanato (WILBERT; AYALA-LAFÉE, 2007, p. 335).

Ao tomar conhecimento do contexto histórico dessas mulheres e o longo caminho que as trouxe até aqui, me fez perceber o quanto nossas histórias de vida tinham em comum. Desde uma vida em comunhão com a natureza, dependência da água para o transporte, hábitos alimentares, modos de saber e fazer, invasão de seu território por estrangeiros trazendo morte e expulsão de seu lugar de origem, falácia de desenvolvimento alardeada pelo capital internacional e a necessidade de se apartar da sua primeira morada e se aventurar na cidade grande em busca de melhores condições de vida.

Essa dispersão das mulheres *Warao* para além de suas fronteiras me fez compará-las a folhas forçosamente retiradas de seus respectivos caules e lançadas ao vento. Assim, vi na impressão de rostos das mulheres *Warao* em folhas uma forma de materializar essa imagem pensamento, espriando para os rostos das mulheres que cruzaram meu caminho na Amazônia paraense com as quais, de alguma forma, me identifiquei.

Vale ressaltar que venho pesquisando, desde 2017, processos artísticos com vegetais, tais como: antotipia⁶⁷, fitotipia⁶⁸ e *ecoprint*⁶⁹, inclusive para aprender esta última técnica viajei em 2019 para Florianópolis, a fim de fazer a oficina de *Ecoprint* com Nara Guichon⁷⁰, uma das mais renomadas artistas brasileiras a trabalhar com essa técnica.

Apesar de a impressão de imagens em folhas (fitotipo) ser uma técnica que pesquisa há algum tempo, não havia encontrado uma razão plausível para empregá-la em meu processo artístico. Não obstante, vi nesta pesquisa fundamento para utilizá-la, quer pela analogia que estabeleci entre a dispersão das mulheres e as folhas, quer seja porque carrega uma carga significativa de ancestralidade, pois, para imprimir imagens em folhas venho cultivando vegetais em meu próprio quintal com base nos

⁶⁷ Impressão de imagens com pigmentos vegetais.

⁶⁸ Impressão de imagens sobre folhas.

⁶⁹ É uma técnica de estamperia apenas com vegetais, ou seja, toda coloração é extraída de flores e plantas.

⁷⁰ É artista plástica, ambientalista e designer têxtil com mais de 40 anos de experiência. Vive atualmente em Santa Catarina, onde desenvolve diversos projetos ambientais.

Seu trabalho é reconhecido mundialmente por seu caráter inovador e com total respeito com a natureza.

Desde 2013 dedica-se ao aprimoramento e difusão das técnicas de *Ecoprint*. As oficinas presenciais receberam, desde 2015, mais de 350 alunos do Brasil e do exterior.

ensinamentos transmitidos por minha mãe e mulheres ribeirinhas que tive o privilégio de conhecer em minhas incursões pelos rios da Amazônia.

A impressão de imagens sobre vegetais ou sobre seus pigmentos são técnicas antigas, inclusive temos hoje muitas pesquisas em curso⁷¹.

Figura 56 - Montagem de uma de minhas idas ao quintal fazer uma muda de alocação plunbea negra ou tajá Rio Negro



Fonte: Marise Maués. Arquivo pessoal da autora, 2021

⁷¹ A título de exemplo, a da artista e pesquisadora Evna Mara Moura Gutierrez, faz uso da fitotipia em sua pesquisa de mestrado. Minha primeira oficina nessa técnica foi facilitada por Rogério Nagaoka, quando em passagem por Belém em uma residência artística na Fotoativa, no ano de 2017.

Imprimir rostos de mulheres em folhas e me lançar junto com as mesmas em um curso d'água é uma forma de prestar tributo àquelas que cruzaram meu caminho e, por sua força e coragem, me representam. Ademais, flutuar com esses corpos-folhas nas águas de um rio que tem como característica o transporte de sedimentos, que atravessa o mangue e alimenta a mata e tudo o que nela habita visa devolver à natureza toda nossa carga de ancestralidade que se originou nas águas de um rio qualquer e, assim, alimentar esse rio-mar devolvendo o substrato que dali se originou.

Por outro lado, a impressão de imagens em folhas requer um programa performático complexo com muitas etapas: selecionar as imagens; tratar, aplicando uma boa dose de contraste para a impressão ficar mais nítida, mandar para a impressão, selecionar a folha para imprimir, montar o sanduíche (tábua, esponja, folha e transparência) e, por fim, expor ao sol. Imprimir no inverno requer outra performatividade, ou seja, vigiar para que a chuva não ponha tudo a perder.

A impressão em folhas é um ato performático também pelo fato de que é uma ação efêmera e o que vai restar da ação é apenas o seu rastro em forma de registro ou narrativa oral, já que, com o tempo, a imagem vai esmaecendo.

Schechner (2013) diz que nem tudo é performance, mas tudo pode ser estudado como performance. Nesse sentido, tomo esse projeto-processo como ação performática, ainda que o testemunho artístico⁷² não tenha se concretizado por conta da Pandemia.

A escolha das imagens para impressão levou em consideração o grau de parentesco, o fato de serem mulheres que tem ou tiveram uma relação com as águas e, ainda suas histórias de vida.

O emprego da expressão *mulheres guerreiras* nasceu da força e determinação que vi na maioria das mulheres que cruzaram o meu caminho. Não é minha intenção romantizar a força da mulher, pois eu bem sei o preço que é ter de carregar o mundo nas costas, contudo, toda mulher é uma guerreira, fato. Vi nas histórias de vida de muitas delas força, determinação e capacidade de superação, comumente chamada de resiliência.

Um dos relatos veio de uma amiga de juventude, quando de meus passeios na ilha. Era negra e casou-se com um homem branco com quem teve filhos. Por sua cor, nunca foi aceita pela sogra e, quando seu esposo faleceu, tudo lhe foi tirado pela

⁷² Expressão usada por Sérgio Figermann para se referir a materialidade de uma produção artística.

própria sogra, chegando mesmo ao ponto de não ter o que comer juntamente com sua prole, contudo, sobreviveram às injustiças.

Outra história veio do Xingu. Certo dia explorando uma vila nesse rio situado em Altamira/PA que, no passado serviu de morada para os garimpeiros que trabalharam na extração de ouro, conheci uma mulher. Solitária, varria a frente de sua casa. Me confidenciou que fora prostituta em um garimpo no Sul do Pará e teve sua filha roubada. Disse que tudo aconteceu quando ficou muito doente e deixou sua filha menor aos cuidados de uma amiga que a raptou e nunca mais teve notícias dela. Me confidenciava chorosa que seu maior desejo era encontrar a filha.

Cada mulher impressa nas folhas tem uma história de vida. Não cabe neste trabalho contar todas e relatei em poucas palavras duas delas para ilustrar que cada rosto que fotografei tem um valor significativo para mim, pois cada uma compartilhou comigo sua história de vida.

Figura 57 - Imagem impressa em folha de *alocásea plunbea* negra ou tajá Rio Negro



Figura 58 - Imagem impressa em folha de *alocásea plunbea* negra Tajá Rio Negro



Fonte: Pedro Rodrigues, 2021

Figura 59 - Imagem impressa em folha de bananeira



Fonte: Marise Maués, 2021

Figura 60 - Imagem impressa em folha de jurubeba



Fonte: Pedro Rodrigues, 2021

Figura 61 - Imagem impressa em folha de *cóleus* ou coração magoado



Fonte: Pedro Rodrigues, 2021

Figura 62 - Imagem impressa em folha de lírio da paz



Fonte: Pedro Rodrigues, 2021

Figura 63 - Impressão de imagem em folha não identificada



Fonte: Pedro Rodrigues, 2021

4.3.3 Do dispositivo para a prática do dibubuísmo

O objeto que produzi e denominei de "dispositivo para a prática do dibubuísmo", mais uma vez, nasceu prenhe de minhas memórias, pois aprendi a nadar com boias que eu mesma confeccionava utilizando pedaços de caule de miriti. Com elas, podia flutuar e, assim, brincar à vontade na margem do rio.

Essas memórias me permitiram produzir novamente a boia, contudo com adaptações. Ocorre que, por ocasião da disciplina Pesquisa e Procedimentos Metodológicos em Artes, em uma aula extra-classe que se realizou na Ilha do Combu, eu pretendi experienciar o dibubuísmo. Para isso, tal como em minha infância, confeccionei o "dispositivo para a prática do dibubuísmo" que, neste caso, é composto por cinco boias que me dão autonomia para flutuar nas águas do rio, enquanto eu contemplava a flora que o margeava em uma simbiose com a natureza. Assim, refiz o dispositivo a fim de empregá-lo no programa performativo para a ação no mangue.

Figura 64 - A direita, feixe de miriti e a esquerda dispositivo para a prática do dibubuísmo



Fonte: Marise Maués. Arquivo pessoal da autora, 2021

Apesar de haver criado o programa performativo, fui impedida de realizar a ação, pois ainda seguimos sob a ameaça do vírus, entretanto, fui à campo para reconhecer o lugar e a viabilidade da ação, o que configurou o 1º movimento da performance a ser executada quando possível.

Figura 65 - Mangue da Ilha de Algodal



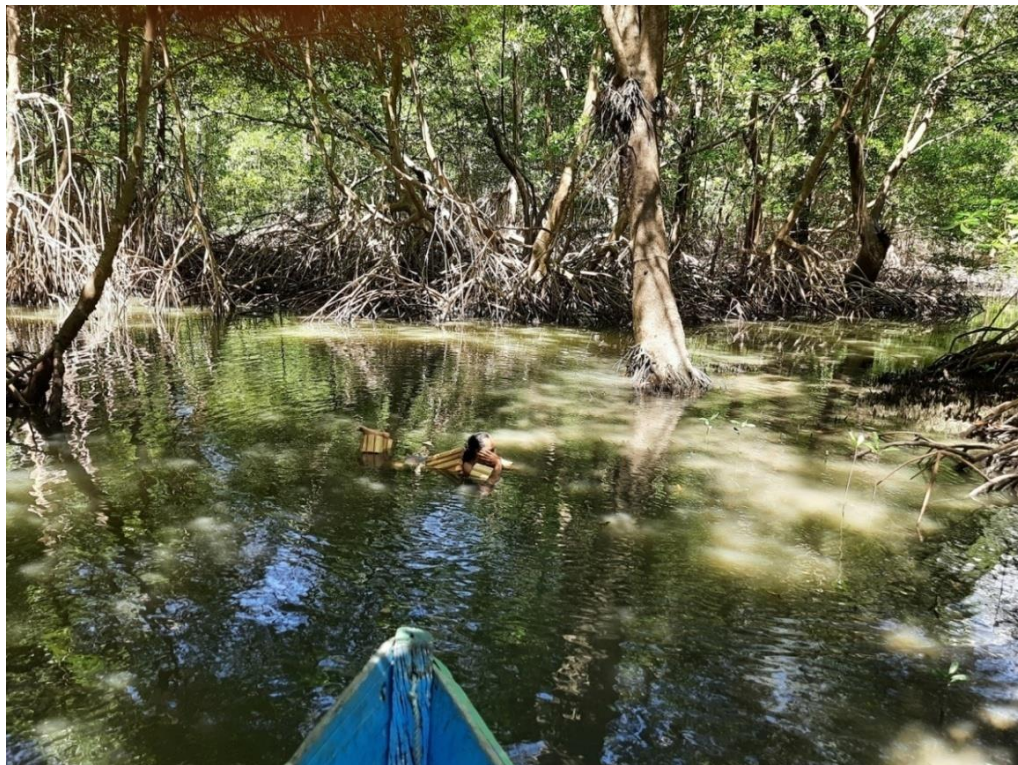
Fonte: Marise Maués. Arquivo pessoal da autora, 2021

Figura 66 - Performance Sonhei que dibubuiava com corpos, eram mulheres guerreiras
1º movimento



Fonte: Milton Monteiro. Arquivo pessoal da autora, 2021

Figura 67 - Performance Sonhei que dibubuiava com corpos, eram mulheres guerreira
- 1º movimento



Fonte: Milton Monteiro. Acervo da pesquisadora, 2021

Figura 68 - Performance Sonhei que dibubuiava com corpos, eram mulheres guerreiras
- 1º movimento



Fonte: Milton Monteiro. Acervo da pesquisadora, 2021

Figura 69 - Performance Sonhei que dibubuiava com corpos, eram mulheres guerreiras
- 1º movimento



Fonte: Milton Monteiro. Acervo da pesquisadora, 2021

5 CONSIDERAÇÕES DESSE DIBUBUIAR

Há dias venho tentando organizar minha derradeira narrativa e me esforçando para arrematar as pontas de cada narração compartilhada nestas páginas. Aí, a cada novo ensaio, desfaço e me ponho a reescrever. Para uma capricorniana obstinada que sou, minha escrita nunca está à contento.

Dentre as várias tentativas de avançar na escrita deste derradeiro tópico, não esqueço de quando me ergui do computador e, andando no quarto, avistei uma caixinha de incenso, “Anjo da Guarda”, sobre o aparador e a peguei num gesto quase que de desespero, retirando uma vareta de seu interior. Ao sentir seu aroma, respirei fundo e sua fragrância inebriou minhas entranhas. Coloquei no incensário e, acendendo-o, vi a fumaça subir serpenteando no ar.

Enquanto sentia seu perfume pedi baixinho ao meu anjo da guarda que me valesse nessa hora (risos). Voltei ao computador e levantei novamente, pois entendia que faltava algo. Pensei: “Ah! acho que preciso de um pouco de música para relaxar, liberar a ansiedade e o medo de errar”. A música exerce certo poder sobre mim e, dependendo de como me atinja, posso até entrar em transe.

Vamos lá! Disse para mim mesma. Então busquei a música, optando pelo mantra que tem me acompanhado desde o início da Pandemia, a saber: “*Bolo, bolo Om Nama Shivaya - parī*”. Comecei a ouvir seus acordes e lembrei que a dança me afeta de forma prazerosa produzindo bem-estar e refrigério ao passo que, embalada por sua melodia, me pus a dançar. Inicialmente, bem devagar e lindamente como ditava a melodia e, à medida em que os acordes ditavam a frequência da dança, meus movimentos se tornavam mais vigorosos e aumentavam até que senti uma energia tomando conta de mim.

Me entreguei e deixei meu corpo ditar as regras. Primeiro mandou eu tirar a blusa, depois o *short*, a calcinha e, por fim, mandou eu tirar a única coisa que ainda ornava meu corpo e que não era obra da natureza. Então joguei longe o acessório que prendia meus cabelos. Agora sim, ali estava eu em minha primeira essência. Apenas meu corpo a bailar no espaço físico do quarto. Evoluí no ar, toquei meu corpo no chão, balancei os cabelos deixando-o tocar minhas costas e seios. Meti os dedos por seus fios desalinhados, desci até a abertura de minhas pernas e deixei que minhas mãos reproduzissem o gesto que fazem as parteiras quando mergulham em nossas entranhas e extraem do nosso ventre o corpo estanho que nos habitou por nove

meses. Atitude quase selvagem, contudo, necessária, afinal, chegou a hora do ser que habita um lago amniótico iniciar sua jornada em terra.

Só depois de usar o mantra a meu favor, li que ele funcionava como destruidor de energias negativas, portanto, tudo o que eu precisava no momento. Me alinhando às reflexões de Walter Benjamin, ao referir sobre o ofício de escritor, quando assevera que este se limita a articular somente aquilo que pensa. Significa dizer que algo não é apenas expressão, senão realização do pensamento. Que o bom escritor nunca diz além do que pensou. Com base nesses ensinamentos do nobre narrador berlinense, procurei realizar meus pensamentos.

Um dia sonhei em me acomodar em uma das cadeiras do Programa de Pós-graduação em Artes, da Universidade Federal do Estado do Pará e desfrutar de um alpinismo cultural na área de Artes.

Diz uma velha máxima que devemos ter cuidado com nossos desejos, pois o universo bem que pode conspirar a nosso favor.

O universo urdiu os fios de meu desejo e, assim, vesti meu dispositivo para a prática do dibubuísmo e segui ao sabor das marés. Minha viagem consistiu em olhar, experimentar e refletir. Dibubuiando na busca por ampliação de conhecimento, proseei com pensadores de várias áreas, os quais foram meus faróis nesta navegação.

Walter Benjamin (1987) me pareceu aquele marinheiro viajante que, por sua trajetória de vida, tinha muito para ensinar enfatizando a Arte de narrar e fazer dela uma experiência transmissora de conhecimento que impacta de forma positiva a vida das pessoas. Versava sobre os perigos de uma vida mediada pela pressa, da não observância dos ensinamentos do passado deixados por quem veio antes de nós; do mito do progresso que carrega em sua bagagem o gérmen da barbárie e conseqüente destruição de tudo o que encontra pela frente, seja água, terra ou ar.

O ritmo frenético da vida na cidade grande tem nos deixado pobres de experiências e sem repertório para contar, o que foi ainda mais agravado pelo confinamento imposto nestes tempos de Pandemia. Na época em que Benjamin (1987) fez sua crítica à vida nas sociedades modernas, se contrapunha ao processo de modernização pelo qual passavam as grandes cidades, como construção de grandes avenidas, o que afastava as pessoas de um convívio social mais íntimo. Fico me perguntado, o que ele diria hoje caso se levantasse do seu túmulo e visse que as relações sociais na contemporaneidade são mediadas por aparatos tecnológicos e

redes in(sociais).

O fato de pretender fazer de minha pesquisa a constituição de um território de experiências junto aos *Warao* em condição de refúgio na capital paraense é um indício de que nem tudo está perdido, me fazendo concordar com a assertiva de Didi-Huberman (2014), para quem a experiência não morreu, mas se amofinou e precisamos exercitar mais ações desta natureza, ou seja, nos importarmos mais com nossos semelhantes, independente da sua origem.

A propósito de minha experiência no universo de refúgio dos *Warao*, me senti profundamente afetada por vê-los habitar espaços inabitáveis, contudo habitados sem que tivessem escolha. São os filhos degredados de sua pátria e que, muitas vezes, só percebemos nos seus espectros em meio a paisagem. Aparições que muitas vezes desencadeiam sentimento de sideração e tudo o que fazemos é seguir adiante sem olhar para trás, com o medo da violência que esse sentimento de sideração autoriza em nós cotidianamente.

Naquele dia, adentrando ao acampamento de lonas azuis, venci esse sentimento indigno que, por vezes, experimentei e tencionei abrigá-los através de ações junto às crianças do espaço. Como bem disse, Macé (2018) "[...] acolher não é fazer ato de caridade, mas de justiça: trata-se de reparar os danos sofridos por aqueles que a história expulsa".

Vi algo de familiar nos gestos daquelas mães que se empenhavam a cada novo amanhecer para dar de comer aos seus, pois tinham fome. Vi que tudo o que as mulheres angariam em suas buscas pelas ruas, semáforos e calçadas é para investir na alimentação da família. A mulher *Warao* está sempre empenhada em proporcionar a sobrevivência de sua família, sendo esta prática cultural datada de tempos imemoriais, herança de seus antepassados quando ainda habitavam as zonas ribeirinhas e tudo estava ali ao alcance das mãos, restando apenas disposição para entrar no rio ou na mata para pegar.

Fiquei frustrada quando fui impedida de continuar as atividades junto às mulheres e menores *Warao*, pois percebia crescer confiança, respeito e afeto entre nós. Meu pesar foi pelo que ainda não tinha feito, nem partilhado. Naquele dia em que desocuparam a praça às pressas, sem aviso prévio, deixando muito de seus poucos pertences para trás, também tive que desmontar minha lona e voltar para casa com gostinho de quero mais. Mas guardei na retina uma última imagem do micro-ônibus que saía levando um carregamento de vidas, as quais se arriscam nessa situação

política que lhes é imposta.

Por outro lado, não me deixei abater. O impedimento causado pela Pandemia e o conseqüente confinamento me colocou em outra rota. Fui conhecer novas paragens e viver outras experiências. Agora dibubuiava no meu quintal e hidratava plantas que me retribuía com folhas para que eu desse vida a outros corpos-folha que, por sua vez, seguiriam comigo na reta final desta travessia.

Vendo meu banco de imagens, percebi que concentra muitos rostos femininos e que, na sua maioria, contém muitas camadas de cascas. Cada uma com sua história de vida que, de alguma forma, me atravessou. Selecionei, tratei, imprimi, fiz *sanduíche*, expus ao sol subindo e descendo escada, vigiei da chuva. Me alegrei com cada imagem que surgia depois de tanto empenho e dedicação. Agora eram folhas-corpos-filhas. Nasceram por minhas mãos e querer. Pura performance.

Parafraseando Paes Loureiro (2017), "cambemos o leme".

Já perceberam que quanto mais o homem produz conhecimento, menos o utiliza em seu proveito e da coletividade?

Diz-se por aí que os ignorantes nunca aprendem, os inteligentes aprendem às custas de seus próprios erros, mas os sábios, estes aprendem às custas dos erros dos outros. Porque é tão difícil sermos sábios se a história da humanidade está cheia de lições do que não se deve fazer? Por que é tão difícil construir ao invés de destruir, ou apenas manter o que já se tem? Se já sabemos que não é necessário produzir excedente e que viver com o que de fato é importante pode equilibrar a natureza, porque insistir no erro? Porque é tão difícil desistir de combater a natureza se já sabemos que ela é sábia e está perfeitamente encadeada para manter a vida na terra?

Refletindo sobre o conceito de memória, aprendi que ameahamos memórias no decorrer de toda a nossa existência e que essas reminiscências reverberam em nossas maneiras de pensar e agir.

Refletindo sobre minhas produções artísticas percebi o quanto minhas reminiscências atravessam meu processo criativo que, aliada à minha imaginação, se constituem na matéria prima que burilo no intuito de dar forma à imagens-pensamentos.

No campo da performance, linguagem que encontrei abrigo para me expressar fazendo de meu corpo, ao mesmo tempo, suporte e conteúdo, aprendi que não é apenas uma linguagem híbrida ao se encontrar na fronteira entre as artes visuais e cênicas, mas também é expandida no sentido de que a performance pode ter

inúmeras possibilidades de ocorrência, inclusive em uma pesquisa de campo como na antropologia, o pesquisador pode lançar mão da performance para interagir com seu objeto de estudo, tendo-a como método de pesquisa, ou ainda, no teatro pode performar uma dada situação antropológica.

Na busca por entender meu processo artístico no campo da performance me debrucei sobre os trabalhos realizados antes de meu ingresso no mestrado. Engendrei outros por ocasião deste, identificando que minhas memórias de rios e terras, aliados a uma boa dose de imaginação, são o manancial onde busco aporte para meu processo criativo e, ao final, percebo que guardo dentro de mim a menina criativa e inventiva que produziu sua primeira boneca a partir de pedaços de perna-manca com braços de pregos 3x9; que fazia tucupi e tirava tapioca de caroço de mari.

Descobri que performance é ação, é experiência, é vida ativa e vivida no *continuum* do tempo presente. Sendo assim, desde criança, performatizo. Performatizei quando subi no pé de açazeiro em busca do cacho de açai, quando descii o poço para pegar camarão, quando remei na canoa de cinco cores de meu avô, quando apanhei semente de seringueira no remanso da maré.

Enfim, esse experimentar o cotidiano do outro está no campo de ações performáticas, onde há a entrega do corpo que experienciando aprende por meio da experiência vivida. Quando busco a experiência no acampamento de refugiados e, ali, tenho uma pequena parcela da real dimensão do que é ser um indivíduo disperso como folhas ao vento, não estou apenas vivendo como se um deles fosse, mas acionando um gesto político na medida em que essa vivência se converte na narrativa a ser contada, compartilhada.

Dibubuiando assim, cumpro o compromisso que assumi de singrar o caminho do rio sem rota definida, contudo, não sem experimentar uma generosa dose de medo vencida apenas por um último olhar disseminado à paisagem que, aos poucos, ficava para trás. Deixei a ponte que sustinha meus pés e lancei-me rio adentro nas incertezas. Mergulhei fundo em meus peraus preamares até encontrar a Marise menina na beira do rio a brincar com seu barquinho de miriti amarrado com *embira*. Saí da água e pulei para a terra, sem, contudo, renunciar a minha existência de rio feito um ser anfíbio que não consegue viver só na terra ou só na água, mas que precisa dos dois elementos para se manter vivo. O rio é o lugar que me devolve a energia que a terra tira na árdua tarefa de resistir a cada novo confronto, como agora à mercê de um confinamento absurdo e amedrontador.

Aprendi com Paes Loureiro (2017) que é preciso se permitir o exercício do dibubuísmo, ou seja, se deixar levar pela maré, rio acima, rio abaixo, prestando mais atenção aos sinais que a natureza nos emite e aprender com ela, pois é sábia e segue um encadeamento perfeito ao passo que somos nós que a desorganizamos.

É hora de atracar e desembarcar, recompor as energias e, quem sabe, sair para uma nova viagem.

Tenho certo que satisfiz meu desejo inicial, no que se refere a refletir sobre meu fazer artístico deixando-me levar pelas correntes que me posicionavam em vários cursos de água. Ruminei sobre a performance, seus vários conceitos e possibilidades, experienciando sua aplicação no percurso. Desembarco cheia de experiências, como a de vida de um caboclo ribeirinho, a quem o conhecimento vindo da razão só pode, de fato, fazer sentido se aliado à emoção e imaginação.

Qual seria o sentido de gastarmos nossas energias na produção de um conhecimento científico, filosófico ou artístico se seu testemunho, em qualquer forma de apresentação, vai se tornar ineficaz e inaplicável no que realmente deveria importar que não seja a garantia de uma vida plena para toda a humanidade, independente de cor, identidade ou credo?

Que tal se fizermos de nossa vida experiências que sejam lindamente narradas e que tragam boas lições de bem viver e amor, ao invés de experiências eivadas de verdades secretas e sem nenhuma honradez?

REFERÊNCIAS

- ALTO COMISSARIADO DAS NAÇÕES UNIDAS PARA OS REFUGIADOS (Brasil). Notas informativas para municípios sobre chegadas espontâneas de população venezuelanas, incluindo indígenas. Brasília: [s.n.], 2019.
- ALTO COMISSARIADO DAS NAÇÕES UNIDAS PARA OS REFUGIADOS (Brasil). Protegendo refugiados no Brasil e no mundo. Brasília: [s.n.], 2019.
- ALTBERG, Tatiana (Org.). **Cada dia meu pensamento é diferente**. Rio de Janeiro: Nau, 2013.
- ASSOCIAÇÃO FOTOATIVA. Formas de voltar pra casa: jantar-experiência com Rafael Segatto. Belém, 13 dez. 2017. Facebook: Associação Fotoativa. Disponível em:
https://www.facebook.com/events/185142345373347?acontext=%7B%22event_action_history%22%3A%7B%22surface%22%3A%22page%22%7D%7D. Acesso: 23 ago. 2021.
- BARROS, Talita Delgrossi; JARDINE, José Gilberto. **Buriti**. Agência Embrapa de informação e tecnologia. [20--?]. Disponível em:
<https://www.agencia.cnptia.embrapa.br/gestor/agroenergia/arvore/CONT000fbl23vmz02wx5eo0sawqe3flbr6im.html>. Acesso em: 24 fev. 2021.
- BAUMAN, Zygmunt. **Estranhos à nossa porta**. Rio de Janeiro: Zahar, 2017.
- BACHELARD, Gaston. **A Poética do Devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- BARBOSA, Catarina. **Migrante cidadão**: a sobrevivência dos *Warao* em Belém e Santarém. Amazônia Real, 2018. Disponível em: <https://amazoniareal.com.br/a-segunda-luta-por-sobrevivencia-dos-indigenas-Warao/>. Acesso em: 07 ago. 2020.
- BARTHES, Roland. **Diário de luto**. Lisboa: Edições 70, 2009.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica. arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BENJAMIN, Walter. **Imagens de pensamento**: sobre o haxixe e outras drogas. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- BISHOP, Claire. Antagonismo e estética relacional. **Revista Tatuí**, n. 12, 2012. Disponível em:
https://www.academia.edu/39539250/Antagonismo_e_Est%C3%A9tica_Relacional. Acesso em 07 set. 2020.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. São Paulo: Martins, 2009.
- COSTA, Ana Angélica; Garcia, Janaina (Orgs.). **Regina Alvarez: experiência fotossensível**. Rio de Janeiro: Gráfica Stamp, 2011.

COHEN, Renato Cohen. **Performance como linguagem**: criação de um tempo-espço de experimentação. São Paulo/SP: Perspectiva, 2002.

COMO PENSAR coisas que não existem. 31ª Bienal de São Paulo. Bienal / Itaú, 2014. Disponível em: https://issuu.com/bienal/docs/31_livro_pt/110. Acesso em 25 fev. 2021.

CULTURA GENIAL. **Marina Abramovic**: as 12 obras mais importantes. Disponível em: <https://www.culturagenial.com/marina-abramovic-obras/>. Acesso em: 05 jul. 2020.

DAWSEY, John C. **Vitor Turner e a Antropologia da Experiência**. Cadernos de campo, v. 13, p. 163-175, 2005. Disponível em: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/378/o/Victor_Turner_e_a_Antropologia_da_Experi%C3%Aancia.pdf. Acesso em: 31 jun. 2019.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos Vaga-lumes**. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cascas**. São Paulo: Editora 34, 2017.

FABIÃO, Eleonora. Programa performativo: o corpo em experiência. **Revista do LUME** - Núcleo interdisciplinar de Pesquisa Teatrais - UNICAMP. n. 4, dez, 2013.

FERREIRA, Francirosy Campos Barbosa. Pesquisadoras e suas magias: uma meta-antropologia. *In*: DAWSEY; John C. MÜLLER, Regina; HIKIJI, Rose S. G; MONTEIRO, Marianna F. M. **Antropologia e performance**: ensaios Napedra. São Paulo: Terceiro Nome, 2013.

GANDUGLIA, Néstor. **País de magias escondidas**: Montevideo: Ed. Planeta, 2010.

GARCIA-CASTRO, Álvaro A. Los *Warao* en Brasil son refugiados, no inmigrantes: cuestiones etnológicas y etno históricas. *Perípros*: GT CLACS - **Fronteiras internacionais e migração indígena na América do Sul**, v. 2, n. 2, p. 32-58, 2018. Disponível em: https://periodicos.unb.br/index.php/obmigra_periplos/article/view/25456. Acesso em: 21 ago. 2020.

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

GOLDBERG, Roselee. **A arte da Performance**: do futurismo ao presente. Lisboa, 2007.

HALBAWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.

HSIEH, Tehching. **Performance de um ano 1980-1981 (peça do relógio)**. 1981. Disponível em: <https://www.tehchingsieh.com/oneyearperformance1980-1981>. Acesso: em 14 fev. 2021.

HSIEH, Tehching. **Desempenho de um ano 1981-1982 (peça ao ar livre)**. 1982. Disponível em: <https://www.tehchingsieh.com/oneyearperformance1981-1982>. Acesso em: 14 fev. 2021.

IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Ver-o-Peso (PA)**. 2014. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/828>. Acesso em: 21 jan. 2021.

IGUI ECOLOGIA. **Samaúma**. 2018. Disponível em: <https://www.iguiecologia.com/samauma/>). Acesso em 28 jan. 2021.

JACQUES, Paola. **Elogio aos Errantes**. Salvador/Ba: Edufba, 2012.

KLAUTAU FILHO (org), Mariano. VI Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia: tempo movimento. Belém: Diário do Pará, 2015.

LAFÉE-WILBERT, Cecília Ayala; WILBERT, Werner. **La mujer Warao: derecolectora deltana a recolectora urbana**. 2008. Monografía (Ciencias Naturales) - Fundación La Salle de Ciencias Naturales, Instituto Caribe de Antropología y Sociología. Caracas, 2008.

LE BRETON, Davi. **A Sociologia do corpo**. Rio de Janeiro: Vozes, 2010.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Obras reunidas**. São Paulo: Escrituras, 2000,

LOUREIRO, João de Jesus Paes. Somanlu: **Revista de Estudos Amazônicos do Programa de Pós-Graduação Sociedade e Cultura na Amazônia da Universidade Federal do Amazonas**, v. 7, n. 2, jul./dez. 2007. Manaus: Edua, 2007.

MACÉ, Marielle. **Siderar, considerar-Migrantes, formas de vida**. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2018.

MANESCHY, Orlando; BARAÚNA. Performance y sus relaciones con la especialidad, visualidad y la cultura de la Amazônia. In: Fugas e Interferencias - II Congresso de Arte de Accion - 2017. Vigo: Universidad de Vigo, p 74-86.

MELIM, Regina. **Performance nas Artes Visuais**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

MIGNOLO, Walter. Decolonialidade como caminho para a cooperação. **Revista do Instituto Humanitas Unisino**, Edição 431, nov, 2013.

MIGNOLO, Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. V.32, n.94, jun. 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v32n94/0102-6909-rbcsoc-3294022017.pdf>. Acesso em: 20 fev. 2021.

MOKARZEL, Marisa. **Navegante da Luz: Miguel Chikaoka e o navegar de uma produção experimental**. Belém: Kamarakó Fotografias, 2014.

NOTARI, Juliana. *Dez dedos*. Recife, 2012.

NÚCLEO DE ANTROPOLOGIA, PERFORMANCE E DRAMA - NAPERDA.

Antropologia da performance: drama, estética e ritual. 2012. Disponível em: www.usp.br/napedra. Acesso: 12 fev. 2020

OITICICA, Helio. **Museu é o mundo**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis: Vozes, 2008.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade e Modernidade-Racionalidade. In: BONILLA, Heraclio. **Os conquistados**: 1492 e a população indígena das Américas. São Paulo: Hucitec, 2006.

RAMIREZ, Natalie Mireya Mansur. O que é performance? entre contexto histórico e designativos do termo. **Revista do PPGARTES**. n.4, jul. 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/ppgartes/article/viewFile/4868/4365>. Acesso em: 21 fev. 2021.

RANCIÈRE, Jacques. **Políticas da escrita**. São Paulo: Editora 34, 1995.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. Rio de Janeiro: Editora 34, 2009.

RANGEL, Sonia Rangel. **Trajeto Criativo**. Lauro de Freitas/BA: Solisluna, 2015.

RESQUE, Olímpia Reis. **Tajá**: uma planta interessante. Belém, 2018. Disponível em: <http://olimpiareisresque.blogspot.com/2018/02/taja-uma-planta-interessante.html>. Acesso em: 08 abr. 2021.

REY, Sandra. **Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes**. 2002. Disponível em: <http://www.artvisualensino.com.br/index.php/textos/send/16-textos/558-pesq-arte>. Acesso em 24 nov. 2019.

RIBEIRO, Djamila (coord.). **Lugar de Fala**: feminismos plurais. São Paulo: Sueli Carneiro/Pólen, 2019.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes da Criação**: construção da obra de arte. São Paulo: Horizonte, 2006.

SAMPAIO, Valzeli Suely Nascimento. Convescote: sobre movimentos e fragmentos poéticos. **Jornada de pesquisa em arte**: espaços, itinerários e *modos operandis* da pesquisa em arte. Belém, 16 e 17 mar. 2017.

SANTAELLA, Lucia. **Corpo e Comunicação**: sintoma da cultura. São Paulo: Paulus, 2004.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Palestra** ministrada pelo Prof. Dr. diretor do Centro de Estudos Sociais e Professor Catedrático da Faculdade de Economia, Universidade de Coimbra no dia 27 de outubro de 2015. *Youtube*. Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=ZUO_EnEZzRw&t=7157s. Acesso em 23 fev. 2021.

SANTOS, Milton. **A metamorfose do Espaço Habitado, fundamentos teórico e Metodológico da geografia**. São Paulo: Hucitec, 1988.

SANTOS, Milton. Elogio da lentidão. São Paulo: Folha de São Paulo, 11 de março de 2001. Disponível em <
<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1103200109.htm>>. Acesso em 23.08.2021.

SCHECHNER, Richard. **Pontos de Contato Revisitados**. In: DAWSEY; John C. MÜLLER, Regina; HIKIJI, Rose S. G; MONTEIRO, Marianna F. M. **Antropologia e performance**: ensaios Napedra. São Paulo: Terceiro Nome, 2013.

SOUZA, Mayra Ribeiro. **Políticas Migratórias do Brasil**: os limites do programa de interiorização para indígenas *Warao* da Venezuela. 2019. 79 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Administração Pública e Políticas Públicas) - Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Foz do Iguaçu, 2019.

TAYLOR, Diane. **O que são estudos de performance?** 2002. Disponível em:
<https://scalar.usc.edu/nehvectors/wips/diana-taylor-portuguese>. Acesso: 02 set. 2020.

TOCANTINS, Leandro. **O Rio Comanda a vida**: uma interpretação da Amazônia. Manaus: SUFRAMA, 1983.

WIKIPÉDIA. **Experiência**. 2020. Disponível em:
<https://pt.wikipedia.org/wiki/Experi%C3%Aancia>. Acesso em: 18 fev. 2021.