

# TEATRO E MEMÓRIA CULTURAL AMAZÔNICA

José Denis de Oliveira Bezerra<sup>1</sup>

**Resumo:** O presente artigo tem por objetivo refletir sobre processos pedagógicos no campo teatral em diálogo com práticas de pesquisas que tomem como base elementos culturais amazônicos. O diálogo teórico-metodológico se dá com os estudos da memória e da história social e cultural, ao apresentar conceitos que possibilitam o desenvolvimento de trabalhos artísticos e acadêmicos, em que práticas culturais e seus agentes são os protagonistas das ações. O trabalho com a diversidade cultural amazônica mostra, como resultado, experiências de integração entre teatro e memória como espaços de formação multidisciplinar e lugares de reflexão e produção de conhecimento.

**Palavras-chave:** Artes Cênicas; Estudos da Memória; Culturas amazônicas.

## THEATRE AND AMAZONIAN CULTURAL MEMORY

**Abstract:** This article aims to reflect on pedagogical processes in the theatrical field in dialogue with research practices that take amazonian cultural elements as a basis. This theoretical-methodological dialogue takes place within the studies of memory and social and cultural history, by presenting concepts that enable the development of artistic and academic works, in which cultural practices and their agents are the protagonists of actions. The work with amazonian cultural diversity shows, as a result, experiences of integration between theater and memory as spaces of multidisciplinary formation and places of reflection and production of knowledge.

**Keywords:** Drama; Memory Studies; Amazonian cultures.

## INTRODUÇÃO - MEMÓRIA E TEATRO: LUGARES DE ONDE SE VÊ

Deitado na rede que fica na varanda de minha casa, observo o rio e seu fluxo diário rumo ao encontro das águas salgadas; as embarcações que vão e vêm levando para todos os cantos tudo aquilo que escoa e transita pelas águas escuras da baía do Guajará. Ao fundo, vejo as ilhas e seu verde, seus pássaros que vêm ao continente todos os dias para cantar e espalhar alegria e vida. Por outro ângulo há o movimento nas ruas, veículos que transportam trabalhadores, pessoas que transitam em suas rotinas diárias. Em geral, vejo o encontro entre a natureza e a paisagem urbana, com suas edificações, ao som das buzinas, do revoar dos pássaros, ou silêncio nas horas mortas em que o sol quente se impõe e às dezoito horas ele se põe, espalhando tons de rosa, azul, laranja pelos céus de minha

---

<sup>1</sup> Universidade Federal do Pará ([denisletras@yahoo.com.br](mailto:denisletras@yahoo.com.br)).

região. Às vezes, têm-se as torrenciais chuvas que lavam o dia, que lavam essa terra.

Essa ação de olhar a paisagem da varanda revela um pequeno universo do que seja as várias realidades amazônicas, marcadas por rios, florestas, estradas, cidades que carregam suas histórias de migração, de luta diária pelo pão de cada dia, pelas festas que marcam a fé, o descanso e o lazer do povo. Essa diversidade de práticas culturais imprime o que as pessoas são e fazem, hábitos passados de geração a geração, mas que possuem no presente a força renovadora, a transição, a transformação. Nesse contexto, trabalhar com a cultura em suas dimensões variadas marca um processo de desvelamento do que nos constituímos enquanto coletivo social, sem deixar de evidenciar percepções e experiências individuais da vida, seja no âmbito mais pessoal e familiar, seja na perspectiva mais comunitária.

A arte possui seu lugar, sua força catalisadora, seu papel de elucidar a vida, de possibilitar observações, sensações e experiências, tanto em sua função lúdica, quanto em seu papel educativo e social. Nesse contexto, este artigo procura apresentar e debater sobre o potencial da memória e da história social amazônica em processos pedagógicos de estudantes, pesquisadores e professores de teatro/artes cênicas, enquanto espaço formativo que valoriza a diversidade cultural, que emancipa e potencializa sujeitos a pensar seu lugar na sociedade, bem como pode agenciar processos poéticos que dialoguem com os aspectos socioculturais, singulares e plurais, da tradição ou da contemporaneidade<sup>2</sup>. A produção em e sobre artes / cênicas, em nosso caso, é o caminho, o meio e os artefatos usados para a construção de conhecimento, para a valoração dos bens culturais, com o objetivo de conhecer a diversidade e dela dizer o que sentimos, pensamos, queremos. Portanto, aspectos da cultura são o porto de onde partimos, e o rio por onde navegamos.

As aproximações teóricas com os postulados da memória cultural (ASSMANN, 2011) e suas dimensões sociológicas, antropológicas, em diálogo com o campo das artes, proporcionam momentos de aprendizagem, no sentido de possibilitar a construção e a partilha de conhecimentos múltiplos. Dessa

---

<sup>2</sup> As discussões apresentadas neste artigo pautam-se nas experiências de ensino e pesquisa desenvolvidas por integrantes do Grupo de Pesquisa Perau, através de seus projetos; e no curso de Licenciatura em Teatro, no campus de Belém, e no PARFOR - Plano Nacional de Formação de Professores da Educação Básica/MEC/UFPA, com as duas turmas do município de Gurupá/PA. Nesses espaços de formação e de pesquisa, acompanhei os discentes através dos componentes curriculares obrigatórios do Projeto Político Pedagógico, na orientação dos Trabalhos de Conclusão de Curso, e do Estágio Docente I, II e III. Em um dos casos analisados, participei como artista-pesquisador convidado.

maneira, a memória e a história social amazônica agenciam caminhos que permitem olhar o local em diálogo com o global, na valorização das diversidades culturais, que nos constituem como indivíduos, dentro de uma coletividade plural. E as artes da cena são um dos nossos lugares de pensamento e articulação política, seja através de processos poéticos, seja como o lugar de vivências, de reflexão sobre nossas existências, nossas práticas sociais, culturais e artísticas.

## MEMÓRIA, HISTÓRIA E PERFORMATIVIDADES DA CULTURA AMAZÔNICA

“Cada povo com seu uso, cada roca com seu fuso” (FLORES, 1990, p. 73). Esse provérbio popular, que o escritor paraense Jaques Flores, em seu livro *Panela de Barro*, registra em uma de suas crônicas sobre manifestações culturais do Pará, nos instiga a pensar nossas práticas culturais e como se estruturam as engrenagens que fazem a vida girar, através das organizações socioculturais. Nesse contexto, como o campo das artes cênicas, em especial do teatro, pode contribuir ou articular espaços de reflexão e formação poética e política? Esses caminhos reflexivos nos movimentam a pensar o lugar do teatro na formação de uma consciência social, individual e coletiva, de profissionais da área e, também, da sociedade como um todo. Defendemos que há potencialidade formativa nessas experiências que valorizem os saberes locais, não institucionalizados, em diálogo com os saberes da tradição acadêmica ou cultural da sociedade amazônica, proporcionando o protagonismo dos sujeitos e suas narrativas no centro do palco cultural.

Os processos de pesquisas acadêmicas e artísticas, já desenvolvidos pelo grupo de pesquisa Perau<sup>3</sup>, revelam que a memória social amazônica é um lugar importante de (auto)conhecimento, e, articulado com os saberes e fazeres teatrais, potencializa ações na promoção e comunhão dos bens culturais e simbólicos dos espaços amazônicos. Esses processos que privilegiem e coloquem como protagonistas as memórias cênicas da/na Amazônia, por meio da expansão e do amadurecimento de uma escrita historiográfica, por exemplo, voltadas para a construção de narrativas sobre as artes da cena, criam possibilidades reflexivas sobre a sociedade, sobre os modos de produção artística e os sentidos socioculturais dos artistas e das obras de artes e dos sistemas dos quais fazem

---

<sup>3</sup> O Grupo de Pesquisa Perau – Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia/UFPA/CNPq desenvolve pesquisas no campo das artes cênicas, no diálogo com os estudos teórico-metodológico da memória e da história. Organiza-se em duas linhas pesquisa, “História e Historiografia das Artes Cênicas na Amazônia” e “Memória e Performatividades”.

parte (BEZERRA, 2016)<sup>4</sup>. Há, dessa forma, um processo educativo pelo e com o teatro no diálogo intermitente que ele estabelece com a sua própria tradição e com as questões que o movem na contemporaneidade.

Nesse cenário, processos de pesquisa sobre teatralidades amazônicas possibilitam um profundo mergulho nos aspectos socioculturais, que nos constituem enquanto sujeitos sociais, e o conhecimento através dos estudos da memória promove a vivência educativa sobre os saberes gerais da linguagem, na qual os pesquisadores estão inseridos, além de aprofundar temas variados que atravessam essa área de conhecimento. Essa prática de investigação, em nosso entendimento, insere os pesquisadores, através do reconhecimento e da valorização de suas práticas culturais específicas, suas memórias, individuais e coletivas, ao mesmo tempo que desvela para o mundo acadêmico práticas silenciadas, marginalizadas pelos postulados tradicionais. Tal procedimento de trabalho fundamenta-se, epistemologicamente, no campo dos Estudos Culturais, defendidos por Stuart Hall (2003), quando ele afirma que:

O que importa são as rupturas significativas – em que velhas correntes de pensamento são rompidas, velhas constelações deslocadas, e elementos novos e velhos são reagrupados ao redor de uma nova gama de premissas e temas [...]. É por causa dessa articulação complexa entre pensamento e realidade histórica, refletidas nas categorias sociais do pensamento e na contínua dialética entre “poder” e “conhecimento”, que tais rupturas são dignas de registro (HALL, 2003, p. 131).

Com base nesses princípios, compreendemos que o trabalho com aspectos do universo cultural motiva um processo dialético, em que os saberes, tradicionais e contemporâneos, universais e locais, se encontram, se misturam. A investigação sobre as teatralidades paraenses, por exemplo, com o objetivo de escrever sobre artistas, grupos, movimentos, temas específicos da linguagem em uma perspectiva da relação com a organização social, promove espaços de ensino-aprendizagem em que o mergulho nas tradições artísticas, em diálogo com a contemporaneidade desse fazer, permite entender os sentidos socioculturais, estéticos, políticos dos mecanismos de produção da arte teatral. Ao garantir esse espaço, possibilita-se o acesso a esses conhecimentos, que, por sua vez, proporcionam um autoconhecimento, um desvelamento da relação entre arte e

---

<sup>4</sup> Bezerra (2016) apresenta uma análise, a partir do movimento teatral amador das décadas de 1940 a 60, em Belém do Pará, sobre a relação entre as práticas teatrais e a organização social, as relações de poder, as articulações políticas em prol do desenvolvimento da arte teatral, através de leitura crítica pelo prisma da história social amazônica.

sociedade. Com base nisso, é necessário repensar os próprios conceitos de cultura e suas análises, como Hall (2003) aponta:

A concepção de cultura é, em si mesma, socializada e democratizada. Não consiste mais na soma de o “melhor que foi pensado e dito”, considerado como os ápices de uma civilização plenamente realizada – aquele ideal de perfeição para o qual, num sentindo antigo, todos aspiravam. Mesmo a “arte” – designada anteriormente como uma posição de privilégio, uma pedra-de-toque dos mais altos valores da civilização – é agora redefinida como apenas uma forma especial de processo social geral: o dar e tomar significados e o lento desenvolvimento dos significados comuns; isto é, uma cultura comum: a “cultura”, neste sentido especial, “é ordinária” (HALL, 2003, p. 135).

A cultura comum, a vida como ela se organiza e se estrutura, em suas múltiplas faces, é um lugar não só para as artes se alimentarem, com a finalidade de produzir obras, mas um lugar agenciador de processos de conhecimento, seja no âmbito das individualidades, seja no movimento de compreensão e ação coletiva, a fim de modificar os ambientes sociais em que pessoas vivem, produzem e agenciam suas práticas culturais. Em processos de formação de pesquisadores, professores e artistas de teatro, investigações sobre as práticas cênicas da/na Amazônia brasileira, pautadas em epistemologias e metodologias que promovam a reflexão a inserção dos próprios sujeitos, garantem a diversidade cultural e espaços educativos multidisciplinares. Nesse conjunto de fatores, as artes / cênicas têm um papel importante, porque o teatro exerce uma função social como elemento integrante e participante dos sistemas políticos existentes, e como espaço de análises das relações socioculturais possibilita a reflexão sobre esses aspectos, mas também, articula ações na busca do estudo e da compreensão dos sujeitos e dos espaços, físicos e simbólicos, que habitam e se constituem como elemento participante e agenciador.

Nesse sentido, experiências de pesquisa no campo das artes cênicas na aproximação com os estudos da memória cultural, como lugar teórico e metodológico, agenciam trabalhos artísticos e acadêmicos em que se objetiva analisar experiências culturais, com a finalidade de escrevê-las pelo olhar da historiografia; e, ainda, como um lugar de produção e reflexão de conhecimento, quando possibilita a escrita de si e do espaço cultural em que o pesquisador se insere, ou no campo das performatividades culturais mais gerais. No diálogo com os estudos das culturas, os postulados dos estudos da memória social/cultural

abrem caminhos reflexivos e articulam vivências em que a valoração dos bens simbólicos de espaços sociais organizados se torna uma ação importante.

Nesse contexto de leitura, Assmann (2011) relaciona o conceito de “memória funcional” a de “memória habitada”, essa última corresponde a um processo de guarda e transmissão de valores, seja por meio de um indivíduo, de um grupo ou de uma instituição. A memória habitada “estabelece uma ponte entre o passado, presente e futuro; procede de modo seletivo, à medida que recorda uma coisa e esquece outra; intermedeia valores dos quais resultam um perfil identitário e normas de ação” (ASSMANN, 2011, p. 146). Esse conjunto de fatores articulam estratégias metodológicas para a realização de trabalhos acadêmicos e artísticos que oportunizem o desenvolvimento de momentos de formação reflexiva, ou seja, trabalhar com os aspectos culturais nos quais estamos inseridos é um movimento de olhar para si, de reconhecer-se, olhar para o meio e para o outro e nos entendermos enquanto coletividade, enquanto comunidade que partilha e vivencia a vida (HALBWACHS, 2003).

Nos processos pedagógicos desenvolvidos no campo teatral, o saber histórico sobre a linguagem é fundamental, por proporcionar o conhecimento das tradições, dos movimentos estéticos e políticos do passado e do presente, em torno do teatro. Por isso, ao escrever, pela perspectiva da historiografia e dos estudos da cultura e da memória, sobre as artes da cena, desenvolvemos não apenas um processo crítico sobre a arte, mas um espaço de conhecimento, em que o ato de aprender fundamenta-se no olhar para o passado, em seu reconhecimento e pertencimento enquanto elemento cultural, e para o presente como esse momento de consciência de si nesse universo. Por isso, a história do teatro não representa apenas um registro de fatos, mas um espaço de análise e construção de significados para a compreensão dos sentidos estéticos da linguagem e os sentidos sociais da presença nas práticas culturais desse fenômeno artístico.

Nesse contexto, as memórias cênicas têm um lugar decisivo na formação do pensamento crítico sobre arte na sociedade, por possibilitar a leitura reflexiva sobre a organização social de forma mais ampla, isso, porque “a memória produz sentido, e o sentido estabiliza a memória. É sempre questão de construção, uma significação que se constrói posteriormente” (ASSMANN, 2011, p. 149). Assim, a memória é lugar não só de conhecimento, mas de ação transformadora da cultura. A memória movimenta a sociedade e, no caso do teatro, agencia processos poéticos; articula trabalhos em que o propósito seja um mergulho na

história dos espaços sociais. O teatro promove atividades de investigação das práticas culturais, com o propósito de não apenas criar, artisticamente, a partir delas, mas de instigar espaços de conhecimento, seja pela memória individual, seja pelo registro escrito e pela socialização dos aspectos mais amplos da memória cultural. Nesse contexto, Assmann (2011) aponta que:

Esses mecanismos derivados da observação da memória individual podem ser transpostos para a memória cultural. Em uma cultura oral da memória, na qual memórias individuais fortalecidas por esteios materiais e corpóreos como bordadura, pintura, ritmo, dança, música constituem o refúgio da memória cultural, é impensável haver uma distinção entre memória funcional e cumulativa. Há tão pouco lugar na memória e as técnicas de memorização são tão dispendiosas que não entra sequer em questão conservar algo que também não seja útil para a identidade do grupo e, portanto, decisivo para sua sobrevivência. Com a escrita, por outro lado, enquanto *médium* cumulativo paradigmático extracorporal, ultrapassa-se esse horizonte das culturas orais da memória. Com a escrita pode-se registrar e acumular mais do que se poderia evocar por meio da recordação. Com isso, distende-se a relação entre recordação e identidade; a diferença entre memória cumulativa e funcional está embasada nessa dimensão (ASSMANN, 2011, p. 150).

Em diálogo com esse pensamento sobre os caminhos entre a memória cumulativa e funcional para a memória cultural, no encontro com o teatro, Raimunda Moraes<sup>3</sup> (2016) escreve sobre sua experiência em trabalhar com as práticas culturais de sua comunidade, em que as metodologias e os postulados da memória social ativaram um processo de conhecimento de suas tradições, das histórias que a constituem como pertencente ao lugar:

Falar dessa pesquisa é um orgulho muito grande, porque aqui tenho a oportunidade de apresentar o meu olhar sobre o meu lugar, a minha família e a minha trajetória no âmbito artístico, mais precisamente no teatro [...]. Embora afastada da comunidade de Bom Jesus, morando na cidade de Belém do Pará, entrei na Universidade Federal do Pará em 2012, para cursar Licenciatura em Teatro. Foi nesse período que comecei a observar a comunidade de Bom Jesus com olhar diferente, já não era apenas o chamado da minha mãe que me estimulava, mas sim, o lugar

---

<sup>3</sup> Raimunda Moraes é professora de teatro, formada pelo curso de Licenciatura em Teatro da UFPA, campus Belém, em 2016; integra o grupo de pesquisa Perau - Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia/UFPA/CNPq. Em sua pesquisa, aborda sobre dois fenômenos culturais de sua comunidade: as folias e as ladainhas presentes na festividade de São Sebastião e seus sentidos afetivos e sociais.

como um todo, não se resumindo apenas à igreja e sim a todas as histórias dos meus avós, dos meus pais, meus irmãos, meus tios e toda a localidade. Nesse caminho universitário, fui conhecendo linguagens artísticas que amadureceram a ideia de escrever sobre Bom Jesus, por ser o local onde renovo, constantemente, as energias.

Dessa maneira, o teatro e a comunidade são os alicerces para essa pesquisa, porque falamos da construção comunitária e dos pioneiros da história de Bom Jesus. Portanto, as ferramentas de trabalho são as memórias e a história oral, pois o *corpus* da pesquisa vem das experiências da minha comunidade, fundamentadas nas reflexões acadêmicas sobre esse campo de conhecimento (MORAES, 2016, p. 10).

Os estudos teatrais, através do curso de licenciatura em teatro, proporcionaram que essa pesquisadora realizasse um reencontro com a história de sua comunidade, com suas raízes identitárias, ativando suas lembranças afetivas dos espaços simbólicos, e, também, a escrita das memórias culturais de seu lugar de origem e de pertencimento. Seu objetivo foi analisar dois fenômenos culturais da comunidade de Bom Jesus, localizada no município de Santo Antônio do Tauá/PA, ligados à festividade de São Sebastião: as ladainhas e as folias que, no momento de sua pesquisa, haviam estagnado, devido à morte do líder que conduzia as manifestações culturais. Por isso, o trabalho dialogou com a História Oral, porque possibilitou a coleta de narrativas, além de motivar os moradores do lugar a contar sobre os mais variados acontecimentos. As entrevistas em história oral articulam esses momentos de trocas de saberes e revelam dados importantes presentes, muitas vezes, apenas nas lembranças afetivas ou nas práticas orais.

Além disso, a experiência dessa professora de teatro evidencia os alcances de trabalhos em artes cênicas que potencializem práticas culturais de pesquisadores, um caminho para trabalhos com as memórias culturais dos espaços sociais aos quais estão inseridos e possuem relações de afetividade e de pertencimento. Nesse caso, o processo desenvolvido tomou como caminho metodológico os registros das memórias comunicativas (ASSMANN, 2016) da comunidade, como um processo de conhecimento das histórias que fazem parte tanto do universo pessoal da pesquisadora, quanto do imaginário e do cotidiano coletivo dos moradores desse espaço social:

Assim, podemos concluir que a memória é um laço que se cruza entre passado e presente capaz de fazer e refazer a história de um lugar, de uma comunidade, e de uma sociedade, através dela se

estrutura conhecimentos culturais e pessoais. Através dela, também, é possível dar voz e vez às pessoas que são menos reconhecidas no cunho social, e valorizar as experiências de vida. A memória é nosso próprio corpo, capaz de nos refazeremos como pessoa, pois foi por essas memórias que consegui lembrar a minha infância, como citado no início, e repassar essa pluralidade da memória em todos os âmbitos de uma vida (MORAES, 2016, p. 59).

O teatro, nesse contexto, não é apenas um meio para a vivência das memórias culturais, mas um espaço que mobiliza e permite a experiência de poder conhecer tradições, e de refletir sobre os processos socioculturais. A escrita sobre esses processos de pesquisa em teatro e memória não potencializa somente a acumulação de informações, mas codifica e atualiza “encenações coletivas” (ASSMAN, 2011) e, “por meio de *media* cumulativos extracorporais e independentes da memória humana, vai pelos ares o horizonte da recordação viva e corporificada e criam-se condições de existência para arquivos culturais, saber abstrato e tradição esquecida” (ASSMANN, 2011, p. 150).

Essas informações acumuladas, por meio do trabalho com a memória, além de proporcionar estudos e reflexões sobre aspectos culturais, articulam a criação de acervos documentais. Essa memória cumulativa (ASSMANN, 2011) pode agenciar ações fundamentais na renovação dos saberes culturais, como é apontando por Moraes (2016), em que determinadas práticas culturais de sua comunidade, no momento de sua pesquisa, encontravam-se silenciadas e que seu trabalho conseguiu reativar lembranças, e, também, produzir uma série de documentos, um acervo memorial sobre a comunidade, suas tradições, suas festividades, suas histórias. Dessa maneira:

A memória cumulativa pode ser vista como um depósito de provisões para memórias funcionais futuras, esta não é apenas condição prévia para o fenômeno cultural que denominamos “renascença”, esse é também um recurso fundamental da renovação do saber cultural e uma condição de possibilidade das mudanças culturais. Igualmente importante é o significado da memória cumulativa para o presente de uma sociedade enquanto corretivo para memórias funcionais atuais (ASSMAN, 2011, p. 153).

Além do trabalho com a memória cumulativa, Raimunda Moraes (2016) promoveu, no campo das experiências pedagógicas da arte, a inserção da prática teatral em sua localidade, através da formação de um grupo de teatro com jovens,

que puderam vivenciar em seus corpos as memórias de seus antepassados<sup>6</sup>. Uma vivência de teatro e memória, em que se congregou a experimentação da linguagem e suas técnicas com os saberes culturais do lugar. Nesse contexto, esse processo de pesquisa agenciou o que Koudela e Almeida Júnior (2015) definem como “teatro por comunidades”, em que “as pessoas das comunidades tomam parte de todo o processo criativo, inclusive a representação” (p. 184). Assim, o trabalho, como um todo, possibilitou a escrita das tradições culturais, a promoção do teatro como espaço lúdico e de trocas de saberes, e como agenciador político em que os sujeitos e suas vivências foram os protagonistas das ações:

Fazer esse trabalho cênico, com base nas manifestações do meu lugar é, acima de tudo, interagir com indivíduos e vivências particulares, percebendo que elas chegam para cada um de maneiras distintas, sem o propósito de confirmar verdades, mas de dialogar em grupo tudo o que foi produzido. Assim, a história oral aproximou aqueles jovens para as lembranças das ladainhas, folias, pajelança e da Festividade de São Sebastião em Bom Jesus. Cada elemento ali exposto, em especial os de época, é substituído por construções pessoais de um passado verdadeiro. Os objetos que os atuantes enxergaram (como a viola, o maracá, a cuia e a imagem de São Sebastião, utilizados por Job Barbosa) fazem crer que eles estão reproduzindo as histórias desse lugar.

A oralidade entra no ângulo de imaginação dos atuantes, pois, cada vez que eles narram suas vivências, criam imagens e ações deles mesmos dentro na encenação, isso através das observações que fiz do grupo nos ensaios, ao narrar suas histórias imaginavam-se no palco, rodeado de plateias e com muitos aplausos. Quando eles falavam desses itens, seus corpos mudavam, era a imaginação tomando conta de cada um através de suas memórias e de seus parentes, um ria do outro, dizendo “sonhou né?”. Sentia-me feliz, quando ouvia essas conversas, porque consegui inserir o teatro dentro do grupo, como ferramenta de histórias e de mudança (MORAES, 2016, p. 71).

Nesse sentido, pesquisas em história/memória e/do teatro como lugar de ensino de memórias culturais fomentam processos pedagógicos que oportunizam a escrita sobre o passado histórico ou sobre a presença cotidiana da arte na vida

---

<sup>6</sup> O espetáculo ou ato performativo criado foi apresentado na Festividade de São Sebastião da comunidade, situada no município de Santo Antônio do Tauá/PA, a 69 km da capital Belém, em 2017, juntamente com uma série de manifestações que integraram a programação cultural. além disso, o grupo se apresentou, também, no ato de apresentação/defesa da monografia de conclusão de curso de Raimunda Moraes, em 2016, na Escola de Teatro e Dança da UFPA.

social. Como exemplo disso, Ana Paula Alves<sup>7</sup> (2019) apresenta seu processo de inserção no trabalho com as memórias de um grupo de teatro popular de Belém do Pará e o que significou, para a sua formação enquanto professora de teatro, essa experiência:

Os registros das memórias e histórias do Boi Bumbá Malhadinho, narradas por interlocutores que fizeram e fazem parte desse importante objeto da cultura popular paraense, belenense e guamaense e, em especial, os moradores da passagem Pedreirinha, me deu a oportunidade de um mergulho no estudo do Boi, me fazendo amadurecer como pesquisadora e estudiosa do folguedo, pois foi a partir dessa imersão no mundo deste folguedo junino que pude me reconhecer como tal e a partir disto, notar o quanto a cultura popular vem sendo desvalorizada (ALVES, 2019, p. 108).

A pesquisa em questão surgiu de uma vivência realizada na disciplina História do Teatro no Pará, do curso de Licenciatura em Teatro, ao visitar um grupo de Boi Bumbá, na periferia da capital paraense, com o objetivo de apresentar aos alunos do curso a trajetória do Boi Malhadinho. Os integrantes desse grupo compartilharam suas memórias, os significados poéticos e sociais desse gênero teatral, oportunizando um momento de formação pela integração entre a universidade e a comunidade. A partir desse encontro, Ana Paula Alves motivou-se a estudar esse movimento cultural de seu bairro, através da memória como lugar de reflexão e pensamento crítico, os saberes culturais como espaços de contato com a tradição, mas também o sentido contemporâneo em se conectar com as histórias que constituem os sujeitos enquanto pertencentes a espaços sociais.

Ainda nesse contexto de experiências entre estudos teatrais e estudos da memória, Cinthya Fernandes<sup>8</sup> (2018) pontua sobre seu processo de investigação acerca do fenômeno carnavalesco de sua localidade, Vila do Conde - Barcarena/PA, em que as memórias individuais e coletivas de um Bloco de Carnaval, criado por seus antepassados, são lugares para processos de construção de conhecimento. Investigar essas narrativas proporcionou a ela conhecer suas

---

<sup>7</sup> Ana Paula dos Reis Alves é professora de teatro formada pelo curso de Licenciatura em Teatro da UFPA, campus Belém; e integrante do grupo de pesquisa Perau. Sua pesquisa versa sobre teatro popular paraense a partir do fenômeno do Boi Bumbá.

<sup>8</sup> Cinthya Fernandes é professora de teatro formada pelo curso de Licenciatura em Teatro da UFPA, campus Belém. Sua pesquisa versa sobre manifestações teatrais populares paraenses, a partir do estudo de um bloco de carnaval de sua cidade, fundado pelos seus bisavós. Além disso, seu trabalho contribui para as pesquisas sobre carnaval paraense fora da capital Belém, lugar que concentra a maioria dos estudos já desenvolvidos.

tradições, escrever sobre suas memórias e apresentar à sociedade parte de sua história cultural, por meio da arte:

Além da pesquisa bibliográfica que fundamentou a escrita deste trabalho, foi possível realizar o TCC por meio da memória e também sua aplicabilidade para autenticar a história do Bloco Castanheira. Isto mostra que foi possível construir a história com testemunhos individuais e coletivos; e que cada vez mais é preciso que pesquisadores da arte e de outras áreas do conhecimento aprofundem esta discussão e voltem os olhares aos saberes amazônicos paraenses.

Esta pesquisa proporcionou horizontes determinantes para a produção da cultura carnavalesca barcarenense que ganhou mais visibilidade e mais uma referência sobre sua cultura e história, enriquecendo e destacando Vila do Conde por sua importância neste imenso estado do nosso país.

Nos campos de estudos sobre o Carnaval Paraense pudemos conferir as aproximações das brincadeiras de Carnaval, a produção regional e aspectos que marcam a identidade singular destes fazeres (FERNANDES, 2018, p. 72).

Esses três exemplos de trabalhos revelam que entrecruzamentos entre as artes cênicas com os estudos da memória e da história cultural proporcionam espaços agenciadores de ações educativas. A memória como esse lugar de conhecimento constituído, e como espaço político de agenciamento de atividades que garantam o acesso aos saberes tradicionais e contemporâneos sobre os mais variados fenômenos da cultura.

## **MEMÓRIA E PERFORMATIVIDADES CULTURAIS**

O trabalho com a memória cultural no campo das artes cênicas, além de valorizar os saberes produzidos pelos sujeitos que a vivenciam e compartilham com aqueles que convivem, permite a artistas e pesquisadores produzir conhecimento e obras de arte fruto de investigações que destacam aspectos culturais silenciados ou colocados nas bordas da cultura (FERREIRA, 2010). Nesse contexto, promove-se o reestabelecimento de conexões, por meio da memória, entre os sujeitos e suas culturas, seus espaços físicos e imaginários; suas crenças, suas reminiscências individuais e coletivas.

Com base nisso, os trabalhos de pesquisa em teatro, que colocam no centro do debate “lugares de memória” (NORA, 1993), articulam ações com a memória social/cultural, a fim de valorizar um patrimônio que não está apenas nos museus, nas instituições de pesquisa, nos espaços oficiais que se voltam para a

patrimonização da cultura, mas nos saberes tradicionais e contemporâneos presentes na voz, nas relações cotidianas, nas práticas culturais de bairros, grupos, comunidades urbanas e rurais amazônicas. Como exemplo disso, apresentamos três trabalhos que potencializaram aspectos da cultura amazônica em suas múltiplas performatividades.

A primeira experiência, desenvolvida por Monica Santos<sup>9</sup> (2018), mostra um trabalho com aspectos da cultura amazônica a partir de práticas do universo afro-religioso e da pajelança cabocla<sup>10</sup>. O trabalho consistiu em investigar, pelo método da história oral e dos estudos culturais da memória, a trajetória de vida de uma mãe de santo de um município paraense, que disparou na pesquisadora a necessidade de adentrar em seu universo de lembranças familiares. Ao longo da pesquisa, Monica Santos percebeu que suas memórias pessoais, ligadas ao seu universo feminino, através da figura da mãe e da avó e o trabalho com ervas, compõem a memória social amazônica, e, assim, estabeleceu um diálogo entre memórias individuais e coletivas, na análise de práticas socioculturais de seu município.

Além disso, como percurso metodológico, no intercâmbio com as artes da cena, desenvolveu uma série de experimentações com a linguagem, com as quais vivenciou um processo performativo da cultura. As ações de performance contribuíram para as reflexões e a escrita do trabalho, revelando um procedimento poético e pedagógico, no sentido de que tais experimentações proporcionaram a ela o autoconhecimento de si, através das histórias de vida familiar, e o conhecimento das tradições de sua cidade, nos aspectos coletivos da cultura, como relata:

Essa experimentação artística me fez sentir, pela primeira vez, dentro do meu próprio trabalho, fazendo-me perceber que as memórias que escrevo de Dona Helena, em relação ao dom da cura como mãe de santo, proporciona ter acesso às minhas memórias de infância, no que diz respeito à prática da pajelança. Entretanto, essa performance ativou minhas lembranças, recordei do contato que tinha diretamente com essas vivências, das ervas que minha avó praticava e que ainda pratica; da minha trajetória de vida com a cura, através da pajelança, porque cresci vendo minha

---

<sup>9</sup> Moradora do município de Gurupá/PA, é professora de teatro formada pela Licenciatura em Teatro/ETDUFPA/PARFOR- Plano Nacional de Formação de Professores da Educação Básica. Sua pesquisa foi desenvolvida entre os anos de 2016 a 2018 sobre práticas religiosas ligadas ao universo da pajelança e da umbanda paraense e seu diálogo com a linguagem da performance.

<sup>10</sup> Sobre esse tema ver Maués (1995).

mãe indo ao benzedor, fazendo remédios com as ervas que eles ensinavam para ela, e também o que ela sabia fazer (SANTOS, 2018, p. 52).

Esse processo evidencia que experimentações com a linguagem performativa não só produzem obras de artes, mas fomentam momentos de formação reflexiva, no caso em questão, ao trabalhar com aspectos culturais ativados pelas memórias, que possuem não apenas a funcionalidade de transmitir valores (ASSMANN, 2011), mas de articular processos pedagógicos. Nesse sentido, o teatro torna-se espaço de vivências em que a própria linguagem permite aberturas a novos horizontes, ou seja, lugar de onde se vê e age. Esses processos de pesquisa em teatro e memória valorizam a produção de conhecimento e estabelecem trocas com a sociedade, constituem-se em espaços múltiplos de formação, e a linguagem cênica como espaço de mediação.

A segunda experiência que apresentamos estabelece a relação entre trabalhos performativos no fomento de reflexões sobre espaços urbanos, no sentido de pensar lugares de memória silenciados, ativados por lembranças afetivas, que acionam campos de reflexão social. Rosilene Cordeiro<sup>11</sup>, através de *Performance a São Marçal, Proibido para o banho*, propõe uma ação artística em que revisita espaços do distrito de Icoaraci, em Belém do Pará, a partir de suas recordações de infância. A cada lugar revisitado constitui uma relação em que vai experienciando reminiscências em diálogo com questões contemporâneas que a atravessam, resultando em reflexões sobre a poluição de rios, o aterramento de nascentes d'água, e sobre os espaços sociais do imaginário coletivo do distrito, como a feira e a praia:

“Performance a São Marçal, proibido para o banho” consistiu no que se propôs (em diálogo prévio entre os três performers) como caminhos poéticos de água. Procuramos revelar, nos espaços vazios carregados de algumas de minhas lembranças, esse elemento vital e líquido precioso que escorreu e desapareceu da rotina cultural de Icoaraci, um dos mais importantes distritos da cidade de Belém,

---

<sup>11</sup> Rosilene Cordeiro se auto intitula como uma perform@triz centropérfica com suas/seus pares e ímpares, realizadora de cenas artístico-pedagógico plurais, produtora sem formação e sem recursos na Amazônia paraense. Mestre em Comunicação, Linguagens e Cultura pela Universidade da Amazônia/ UNAMA (2018) com pesquisa voltada para religiosidades amazônidas e sincretismo religioso na Amazônia paraense. Especialista em Artes Cênicas, Estudos Contemporâneos do Corpo pelo Instituto de Ciências da Arte/ UFPA (2012) com pesquisa sobre processo criativo atoral, performance e memória performativa. Pesquisadora integrante do grupo de pesquisa Perau, e professora efetiva da SEMEC-Belém (desde 2013) e especialista educacional da SEDUC-Pará (desde 2012).

onde nasci, cresci e vivo durante toda minha vida (CORDEIRO, 2020, p. 116).

Essa vivência possibilita pensar ações que explorem aspectos da vida cotidiana em diálogo com memórias pessoais, possuidoras de sentidos culturais mais amplos, e a performance toca em questões de práticas culturais de uma memória coletiva do espaço urbano, que perpassa pela vida de moradores, trabalhadores ou simplesmente de visitantes do lugar. Assim, a performance instiga a pensar “lugares de memória” (NORA, 1993) não ligados ao pensamento tradicional de patrimônio ou bem cultural, em que os elementos da cultura material, centralizados em prédios históricos, por exemplo, são descolados. Dessa maneira,

Tais aspectos memoriais, individuais e coletivos, presentes na esfera estética deste trabalho, refletem como pesquisa artística na intersecção política do meu corpo na/com a cidade, nos pontos específicos do bairro onde resido, meu lugar de origem, e integra, deste modo, a tentativa de referendar uma reflexão social, por meio das ações performativas da atuação em tela, como um trabalho em arte contemporânea - por sua natureza interventiva - permite dialogar com a problemática da cidade. Somos, assim, levados/lavados pelo drama urbano ‘entre’ a fartura do manancial de águas que margeiam Icoaraci, literalmente; do mesmo modo ilhados pela carência de água limpa, potável, saudável adequada para diferentes usos e consumos, principalmente da população periférica que dela carece em totalidade no seu dia a dia (CORDEIRO, 2020, p. 16).

O trabalho artístico de Rosilene Cordeiro, nesse contexto, ativa um processo reflexivo pela memória, em que práticas cotidianas são acionadas, em diálogo com suas reminiscências dos espaços e dos fatos que tais lugares possuem, e também a memória sociocultural de uma coletividade. Esse processo investigativo gera um procedimento metodológico, em que se é possível experienciar lembranças, registrar os momentos e escrever pelo corpo a história cultural de um lugar, a isso, a artista-pesquisadora intitula de Corpografia Memorial, em que:

Memória, corpo e cidade, que na cena performativa atual se redescobrem possibilidades temáticas para outras de-conjecturas, argumentos e interações, afetações e denúncias, promove outros discursos em diferentes campos de conhecimento; sem perder de vista os novos acessos aos saberes locais, coincide com um diálogo mais sólido e fecundo desta modalidade artística local com o cenário global que cada vez mais se volta com interesse para nosso

conhecimento e fazeres experimentais (CORDEIRO, 2020, p. 119).

A terceira experiência que escolhemos para trazer a esse debate consiste em um trabalho com a memória cultural de uma comunidade amazônica, localizada no município paraense de Gurupá, desenvolvida pelo professor de teatro André Brito<sup>12</sup> (2018), que buscou registrar histórias do lugar onde nasceu e vive, através das narrativas orais dos moradores mais velhos. O pesquisador partiu da necessidade de entender a origem do local, na busca de conhecer sua história, além de abordar as práticas culturais às quais pertence e promover, pelo teatro, ações artísticas e pedagógicas com a memória sociocultural de sua comunidade. O trabalho de André Brito, além de explorar as técnicas e as teorias da memória social, proporciona uma vivência de teatro e comunidade, partindo de seus elementos culturais, fato que evidencia a potencialidade desse encontro entre as pedagogias teatrais com as performatividades culturais:

Além da busca do registro memorialístico, em diálogo com a minha formação em teatro, por meio da atividade Estágio Docente III, componente curricular obrigatório em nossa formação docente, procurei desenvolver um projeto de intervenção pedagógica, voltado para espaços não-formais de ensino. Dessa maneira, procurei envolver minha comunidade com a sua própria história, presente, na maioria, nas memórias dos mais antigos. Porém, sentia necessidade de compartilhar com os mais jovens, como eu, essas memórias (BRITO, 2018, p. 17).

Percebemos, no exposto acima, que a pesquisa em teatro proporcionou ao pesquisador conhecer sua história e, ao mesmo tempo, experienciar o lugar de docente, ao transmitir aos jovens o conhecimento cultural da comunidade. Além disso, observamos que há o desenvolvimento e a aplicação de um processo pedagógico que agrega a linguagem teatral como meio comunicacional de bens culturais, que proporciona aos moradores do local experienciar em seus corpos as suas próprias histórias. Por isso, André Brito realizou um trabalho de teatro e história ao sistematizar os fatos na representação do passado (NORA, 1993), e de teatro e memória, porque:

A memória é vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da

---

<sup>12</sup> Morador da comunidade Santa Luzia do Flexinha no município de Gurupá/PA. Professor de Teatro formado pela Licenciatura em Teatro/ETDUFPA/PARFOR- Plano Nacional de Formação de Professores da Educação Básica. Sua pesquisa foi desenvolvida entre os anos de 2016 a 2018 sobre as memórias culturais de sua comunidade, em diálogo com o campo teatral.

lembança e do esquecimento, inconsistente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, susceptível de longas latências e de repentinas revitalizações[...] a memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente (NORA, 1993, p. 09).

Destacamos, ainda, que o curso de licenciatura em teatro, através da pesquisa de conclusão de curso e da aplicação do estágio docente, articulou e possibilitou ao pesquisador o desenvolvimento dessas ações, por entender sua importância e sua função na formação de professores de arte/teatro da educação básica, de forma a garantir os conhecimentos da tradição, já instituídos, mas abertos às novas possibilidades e contextos. O momento do estágio foi fundamental, porque nele o pesquisador pôde colocar na prática seu processo de investigação das memórias culturais e a autodescoberta, pela prática pedagógica, como professor de teatro:

Esse resultado apresentado não trouxe conhecimento só para os membros da comunidade, mas para nós que estávamos vivenciando no estágio, na área do teatro, pois a história oral possibilitou esta vivência e trouxe para os alunos da escola, professores e o povo em geral, uma grande aula de “história” da nossa própria comunidade que celebramos (BRITO, 2018, p. 69).

A partir desses três exemplos de trabalho em artes cênicas, percebemos que a relação entre a linguagem performativa com os estudos da memória cultural articula uma pedagogia do conhecimento, em que o olhar para a sociedade é atravessado pelo ato político de (re)pensar o acesso aos bens culturais, centralizados não apenas em objetos simbólicos da tradição, mas nos trânsitos e deslocamentos de corporalidades por espaços físicos e simbólicos. Assim, as artes cênicas possibilitam aos produtores e receptores de obras de arte problematizar a vida, avaliar as relações socioculturais mais gerais ou as que fazem parte da cotidianidade.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Depois desse percurso expositivo-argumentativo, em que mostramos os sentidos socioculturais e pedagógicos de trabalhos de pesquisa em artes cênicas com os estudos da memória e da cultura, cabe ainda reiterar que esses procedimentos são resultados de um árduo trabalho de leitura, de investigação de campo, de desconstrução de modelos e remodelagem de outros. A experiência de estudos no encontro desses saberes revela questões importantes para o desenvolvimento de práticas de pesquisa, de ensino e de fomento de ações

formativas tanto no campo profissional em que atuamos, no meio universitário, quanto nos espaços culturais visitados, pertencentes ao cotidiano de seus habitantes que nos recebem, comungam, partilham seus saberes, suas vidas.

A cada experiência vamos tateando esse lugar que procuramos olhar e interagir, não mais na varanda de nossas casas, mas no meio social efetivamente. Esses processos desenvolvidos por orientandos, por colegas pesquisadores, por artistas e agentes culturais, nos provocam a repensar o lugar do teatro na sociedade, não apenas como agenciador de produtos artísticos, tão necessários no organismo social, mas como espaço efetivo de ações que transformam a vida. A cada vivência vamos construindo esse lugar de reflexão, experimentando formas, questionando teorias e propondo novas abordagens, procurando entender os significados de pesquisar artes cênicas na Amazônia, nesse lugar de análise das práticas culturais, seja no desenvolvimento de escritas historiográficas, seja na experimentação com a linguagem e com escrituras múltiplas de nossas tradições ou de nossas ações cotidianas.

A cultura perpassa pela memória, como peraus constituídos ao longo dos rios amazônicos, por exemplo, que desviam fluxos de água, e possibilitam aos que navegam cortar caminhos, adentrar por espaços que margeiam o grande rio, mas que conduzem para outros lugares. Em nossas travessias, as artes cênicas ora são embarcações, ora os próprios rios que carregam histórias, tradições, vivências que se transformam, que se multiplicam. E nesse navegar é importante, também, aportar, adentrar nos lugares ao longo das margens dos rios, porque possibilita outras perspectivas de ver a sociedade, no sentido de trocar com aqueles que habitam esses espaços.

## REFERÊNCIAS

ALVES, Ana Paula dos Reis. **Uma Estrela que brilha na Pedreirinha**: o Boi Malhadinho - Memórias e Histórias. Monografia de Conclusão de Curso, Licenciatura em Teatro, Instituto de Ciências da Arte, Escola de Teatro e Dança, Universidade Federal do Pará: Belém, 2019.

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Tradução de Paulo Soethe. Campinas/SP: Editora da Unicamp, 2011.

ASSMANN, Jan. Memória comunicativa e memória cultural. Tradução de Méri Frotscher. **História Oral**, v. 19, n. 1, jan. - jun. de 2016, p. 115-128.

BEZERRA, José Denis de Oliveira. **Vanguardismos e Modernidades: cenas teatrais em Belém do Pará (1941-1968)**. Tese de Doutorado, História, Instituto de Filosofia e Ciência Humanas, Universidade Federal do Pará: Belém, 2016.

BRITO, André de Freitas. **Santa Luzia do Flexinha, da voz ao palco: memórias dos olhos que se abrem para o rio**. Monografia de Conclusão de Curso, Licenciatura em Teatro, Instituto de Ciências da Arte, Escola de Teatro e Dança, Plano de Ações Articuladas Formação de Professores da Educação Básica - PARFOR, Universidade Federal do Pará: Gurupá/PA, 2018.

CORDEIRO, Rosilene da Conceição. Corpografia Memorial: a narrativa poética do corpo em “Performance a São Marçal - Proibido para o banho”. **Revista Sentidos da Cultura**. V.07 N.12 Jan./Jun./ 2020, p.115-135 Disponível em: <https://periodicos.uepa.br/index.php/sentidos/article/view/3459>. Acesso em 11.ago.2020.

FERNANDES, Cynthia Valadares. **Quem fala do meu Conde porque nele quer brincar! Memórias carnavalescas do lugar**. Monografia de Conclusão de Curso, Licenciatura em Teatro, Instituto de Ciências da Arte, Escola de Teatro e Dança, Universidade Federal do Pará: Belém, 2018.

FERREIRA, Jerusa Pires. **Cultura das Bordas: Edição, Comunicação, Leitura**. Cotia/SP: Ateliê Editorial, 2010.

FLORES, Jaques. **Panela de Barro: crônicas, ensaios, fantasias**. 2 ed. Belém: Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves; Secretaria de Estado de Cultura, 1990.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Organização Liv Sovik; Tradução Adelaide La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora da UFMG; Brasília: representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2003.

KOUDELA, Ingrid Dormien; ALMEIDA JÚNIOR, José Simões de. **Léxico de pedagogia do teatro**. 1 ed. São Paulo: Perspectiva: SP Escola de Teatro, 2015.

MAUÉS, Raymundo Heraldo. **Padres, pajés, santos e festas**: catolicismo popular e controle eclesiástico. Um estudo antropológico numa área do interior da Amazônia. Belém: Cejup, 1995.

MORAES, Raimunda Silva. **Uma flecha não bastou para calar a sua voz**: a comunidade de Bom Jesus em cena. Monografia de Conclusão de Curso, Licenciatura em Teatro, Instituto de Ciências da Arte, Escola de Teatro e Dança, Universidade Federal do Pará: Belém, 2016.

NORA, Pierre. Entre Memória e História: a problemática dos lugares. Tradução: Yara Aun Khoury. **Projeto História, Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História**, v. 10, JUL./DEZ, 1993.

SANTOS Monica Marques. **Flor do Mar**: performance memorial. Encantaria em cena. Monografia de Conclusão de Curso, Licenciatura em Teatro, Instituto de Ciências da Arte, Escola de Teatro e Dança, Plano de Ações Articuladas Formação de Professores da Educação Básica - PARFOR, Universidade Federal do Pará: Gurupá/PA, 2018.

*Recebido em 31 de outubro de 2020.*

*Aprovado em 08 de março de 2021.*