

**TERREIRO É O MUNDO: PROCESSOS COLABORATIVOS E
(RE)CONFIGURAÇÃO DO ESPAÇO-TEMPO IN PERFORMANCE**

**TERREIRO ES EL MUNDO: PROCESOS COLABORATIVOS Y
(RE)CONFIGURACIÓN DEL ESPACIO-TIEMPO EN PERFORMANCE**

Bianca Levy / UFPA

RESUMO

O presente artigo propõe uma reflexão sobre os atravessamentos suscitados em processos performativos colaborativos, a partir de duas experiências de ações performáticas realizadas na cidade de Belém-PA, nos anos de 2017 e 2018, envolvendo artistas de terreiro e artistas sem relação com a religiosidade de matriz africana. Neste trabalho, além de analisar os mecanismos ativados nestes processos criativos, e de que forma o trânsito cultural e artístico alterou e/ou expandiu os processos individuais, aborda-se também o protagonismo do espaço na construção da obra, promovendo uma intermediação entre artista e obra, e ativando juntamente com os propositores e participantes da ação, a própria reconfiguração em outros espaços-tempo, onde corpo, arte, cidade e religiosidade estabelecem uma existência desejante.

PALAVRAS-CHAVE: Processos colaborativos; ações performáticas; orixás; espaço-tempo.

RESUMEN

El presente artículo propone una reflexión sobre los atravesamientos suscitados en procesos performativos colaborativos, a partir de dos experiencias de acciones performáticas entre artistas de terreiro y artistas sin relación con religiosidad de matriz africana, realizadas en la ciudad de Belém-PA, en los años 2017 y En este trabajo, además de analizar los mecanismos activados en estos procesos creativos, y de qué forma este tránsito cultural y artístico alteró y / o expandió procesos individuales, se aborda también el protagonismo del espacio en la construcción de la obra, y cómo él dialoga y, se reconstituye, promoviendo una intermediación entre artista y obra, y activando junto con los propositores y participantes de la acción, otros espacios-tiempos, donde arte, ciudad y religiosidad establecen una existencia deseante.

PALAVRAS CLAVES: *Procesos colaborativos; acciones performativas; orishas; espacio-tiempo.*

“Zai, zai, zai, boa noite, meus senhores, zai, zai, zai, boa noite, peço licença”¹. Parafraseando Oiticica² e Moraes Moreira³, Cordeiro (2018), afirmou que o Terreiro é o mundo. Território de trincheira, afetos e sociabilidades. Espaço de trânsito cultural, material, energético. Espaço do “entre”, e que com toda sua carga, história e energia, intermedia, protagoniza e constitui a arte performática, promovendo encontros e convidando os corpos a baiar² in performance, alterando espaço-tempo, intervindo as dinâmicas da cidade, e, por meio da partilha, eternizando-se na efemeridade.

Este grande terreiro que é o mundo abarca diuturnamente ações de corpos, como adjetiva também Cordeiro (2018) “sincréticos”. Corpos carregados de memórias, experiências e religiosidades. Corpos que ocupam o terreiro-mundo, e o interferem, por meio de inúmeras ações, entre elas, as performáticas. O encontro destes corpos singulares, promovem relações de afetos e afetAÇÕES, de partilhas criativas, que espraiam-se nas encruzilhadas da cidade.

Venho para falar sobre dois processos colaborativos, duas grandes performances giras⁴ das quais fui partícipe e também propositora: O cortejo performático “Janaína do Cruzeiro” (que ocorreu no Distrito de Icoaraci, Belém-PA, no dia 8 de dezembro de 2017, dia consagrado à Nossa Senhora da Conceição, com quem Iemanjá é sincretizada); e “Batismo Caminhar de Ogum Beira-Mar” (ocorrida no Centro Histórico de Belém-PA, no dia 23 de abril de 2018, dia de São Jorge-Ogum). Duas criações coletivas advindas do fluxo do diálogo e encontros de artistas de terreiro (ou não) na Região Metropolitana de Belém- Pará, proporcionando um intercâmbio energético-criativo, uma encruza de saberes.

As duas experiências que eu tive nestas ações performáticas colaborativas, nascem da potência das relações afetivas, particularmente da minha amizade pessoal com a professora e performer paraense Rosilene Cordeiro. Ela, filha e esposa de senhor Ogum, forjou nossa amizade à ferro e fogo pela arte da performance e fé nos orixás. Amizade que hoje, como pontua Barrus (2008, p.114) representa um exercício político de experimentação de novas formas de sociabilidade e comunidade, com ênfase à pluralidade dos participantes, agregando para a vida, atelier e ação performática, outros corpos que nos atravessam.

LEVY, Bianca. Terreiro é o mundo: processos colaborativos e (re)configuração do espaço-tempo in performance, In Anais do 27o Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 27o, 2018, São Paulo. Anais do 27o Encontro da Anpap. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018. p.3328-3341.

Como poeta, performer, pesquisadora, e filha de santo, meu desejo, comum ao de Rosilene, era o de saudar os orixás e pensar a dinâmica da cidade, e da arte da performance por meio da sabedoria deles (sabedoria lorubá trazida ao Brasil durante a diáspora africana). A água, elemento condutor na nossa cidade (em seus caminhos e descaminhos), e presente em nossa poética, emerge no processo criativo, representada por duas entidades-força, chamadas Iemanjá e Ogum. E da fusão destes dois braços de rio, das potências criativas de uma artista filha de Iemanjá em parceria com uma artista filha de Ogum, nos ramificamos e retroalimentamos de outros rizomas criativos estabelecidos neste fluxo artístico.

Maryori Cabrita, Arthur Dória, Ramón Rivera, Edilene Rosa, Mateus Moura, Beatriz Morbach, Tita Padilha, Juliana Bentes, Andreia Rocha, Hugo Caetano, José Viana, Wellington Romário, Francisco Weil, e Cuité Marambaia, são alguns dos nomes que participaram destes processos de imersão, atravessando tempo-espço com suas contribuições e impressões.

A disposição para se viver as afetações, estranhamentos e fricções nas duas proposições, que convidaram artistas de terreiro e artistas não vinculados às religiões de matriz afro, a pensar e produzir arte a partir da cosmovisão africana, é um importante ponto de análise destes dois processos criativos. Todos, independente de terem maior ou menor familiaridade com a religiosidade e cultura de matriz africana, trouxeram olhares e contribuições fundamentais para construção das ações, sem a presença de uma hierarquia dentro deste transcurso. Ambos processos foram pautados pela horizontalidade, partindo de construções individuais dos elementos estéticos das ações, e posterior partilha com o coletivo. Como observa Biancalana (2017, p.8-9) a partir destas singularidades descontínuas e imprevisíveis, geraram-se pontos de contato e deslizamentos entre modos de sentir, pensar e agir de cada um, que lapidaram e potencializaram a criação. Por meio do feedback de cada participante, as ações criaram corpo.

O tônus destas ações performáticas, e particularmente das minhas ações individuais, foi construído inicialmente na “Aruanda 103”, meu atelier residência, localizado no caos central de Belém. As primeiras inquietações da minha produção foram levadas, em seguida, para o quintal-atelier da Rosilene Cordeiro, no distrito de Icoaraci. Deslocamento este que dialoga com a própria mitologia iorubá em suas

inúmeras histórias do caminhar dos orixás, e também necessário para esta profusão criativa, (pois dialogou diretamente com o feedback dos outros participantes), salientando além disso, desde o início do processo de criação artística, o protagonismo conferido ao espaço como sujeito da performance.

O quintal-atelier de Rosilene é um espaço onde vive-se a fusão da natureza, cidade, sabedoria ancestral e técnico-científica. Lugar de encontro de artistas, sensibilidades e conceitos. Lá, primeira instância deste grande terreiro-mundo, pensou-se a intervenção. Lá, pensamos a cidade, este território de trincheira, onde busca-se firmar os pontos das identidades e direitos civis. Pensamos performance, a necessidade de se fazer performance nestes espaços. Refletimos também sobre a representatividade e força arquetípica dos orixás, e sobre as questões que poderiam ser suscitadas por meio da representação deles na arte. Cada um, dentro das suas experiências, somaram com suas impressões sobre o mundo mágico-mítico da vida e da arte.

Estes encontros que antecederam as performances foram de trocas e proximidades. Quem não se conhecia, pôde se conhecer. Quem já se conhecia, pôde se conhecer mais. Conversas na beira da rede, com os pés na terra e de frente para o Congá⁵. Os processos de bastidores permitiram a fruição necessária para a criação, dispondo de elementos naturais e símbolos que faziam alusão aos orixás-força de cada ação performática. Na véspera da ação performática “Janaína do Cruzeiro”, por exemplo, nos deleitamos com uma Piramutaba assada, peixe típico da região, comida votiva da Rainha do Mar. Já na véspera da ação de senhor Ogum, preparamos coletivamente e saboreamos uma apetitosa feijoada, iguaria atribuída ao orixá, distribuída também durante a ação performática. Mesa farta de comidas e ideias, como em todo terreiro que se preze.

Observando o processo de criação no quintal-atelier, nota-se a estreita relação e atualização da proposta de “Crelazer”, proposição apresentada por Hélio Oiticica na exposição na Whitechapel gallery, em Londres, em 1969. Nas bólides área 1 e 2, e no Éden, o artista convida os participantes à experimentarem um espaço-estado de descontração que propicie a criação, que aspira, como o próprio Hélio (1969, p.43) afirmava, o começo de um mundo que cria a partir do lazer, em torno dele, não como uma fuga, mas como ápice dos desejos humanos. Nas trocas realizadas no

LEVY, Bianca. Terreiro é o mundo: processos colaborativos e (re)configuração do espaço-tempo in performance, In Anais do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 27o, 2018, São Paulo. Anais do 27o Encontro da Anpap. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018. p.3328-3341.

atelier-quintal, “as proposições nascem e crescem nelas mesmas e noutras (...) erguendo um mundo onde eu, você, nós, cada qual é uma célula mater” (OITICICA, 2003, p. 45), seres com suas próprias construções e crenças, que em comunhão constroem possíveis totalidades.



Figura 1: Arthur Dória, Bianca Levy, Rosilene Cordeiro e a pequena Angelina, entre brinquedos, conceitos e encontros, na véspera da ação performática. Atelier-quintal. Dia 22 de abril de 2018. Foto: Wellington Romário.

Neste sentido, outro ponto importante que a ser observado durante os dois processos criativos é a instauração espontânea de um sistema de respeito à sabedoria e experiência pessoal, compartilhamento, circularidade e coletividade-valores civilizatórios africanos, que trouxeram ao processo colaborativo em artes, a apreensão de experiências, semelhante às vivenciadas dentro dos terreiros. A riqueza e generosidade das partilhas, permitiu a cada participante olhar o outro e a si mesmo a partir das diferenças, criando associações que ultrapassam o individual, ou como afirma Barrus (2008, pg.105), dissolvendo o artista a partir das somas e subtrações realizadas pelo grupo e refazendo-o em outro lugar. Esta disposição para o outro, para o desconhecido, para a hibridização criativa, pôde ser claramente percebida nas duas ações performativas, onde trabalhos pessoais se fundiram e

desdobraram-se também para além da própria ação corporal-performativa, em diversas outras linguagens e registros performativos.

Um exemplo significativo foi a participação do performer cearense Arthur Dória, que participou do “Batismo Caminhar de Ogum Beira Mar”. Ele compartilhou com o grupo envolvido na ação o processo pessoal dele, desenvolvido no Doutorado em Artes, na Universidade Federal do Pará- PPGArtes/UFPa. O processo do caminhante que recolhe em um carrinho os sapatos perdidos nas guerras cotidianas da cidade, se condensou às poéticas pessoais dos outros participantes, e às semelhanças em relação a mitologia do Orixá Ogum, até então desconhecidas pelo artista; resultando no “batismo” do carrinho do performer.

“Foi a primeira vez que eu fiz uma performance, uma caminhada, naquilo que eu considero como caminhada, tendo alguém, alguém comigo, fazendo também uma performance em paralelo e simultâneo, mas que ao contrário do que eu imaginei não se tornou um processo distinto. Não eram dois trabalhos, no sentido de composição mesmo. Para mim, a riqueza desse convite é pensar as contaminações de dois processos. Foi tudo acontecendo ali, as ampliações, as oscilações, durante todo o movimento da caminhada, fazendo os trabalhos se ampliarem, ganharem uma textura, com a possibilidade de compor até com o que você não sabe, o que não é uma ideia de improvisação, mas de contaminação. Abrir a minha caminhada para que outras pessoas pudessem interferir, ganhando aderência com outros processos era uma coisa que eu já queria fazer, e pude botar em prática nesta experiência, quando fui convidado para participar da ação coletiva. Falando do meu processo pessoal, ele demoraria muito mais para acontecer se fosse sozinho. Foi a provocação que eu precisava para começar. Esta linha de contato, esta conexão possível, me deu uma resposta de como trazer as pessoas para o meu trabalho, detectando propostas de interação e assumindo a possibilidade do meu trabalho se tornar outra coisa, em uma ampliação. O carrinho se ampliou muito, ganhou corpo, incorporou. E esta experiência de aproximação com a umbanda, os santos e orixás- Ogum principalmente- que esta ação proporcionou, me levou a pensar sobre a familiaridade do meu trabalho com outros processos, e sobre como um reverbera no outro. Esta experiência me fez entender que não caminhamos sozinhos, e produziu, na verdade uma grande trincheira que ultrapassa a própria ação”. (Arthur Dória. Relato oral, em caminhada no centro da cidade. Belém, 06/06/2018).



Figura 2: Performer Arthur Dória durante a ação performática “Batismo Caminhar de Ogum Beira-Mar”. Belém, 23 de abril de 2018. Foto: Maryori Cabrita.

Do processo de produção das ações no atelier-quintal até a ação in loco, dissolvemos nossas “poéticas da arte em levantes, em eventos coletivos e transitórios, evidenciando novas formas de interação e forças na construção do comum” (BARRUS, 2008, p.106). A mobilidade deste trânsito cultural e novas situações encaradas pelos artistas, propiciaram a eles “ambientes instáveis, de fluxo caudaloso, onde corpo e obra lançam momentaneamente as suas âncoras” (MANESCHY, 2011, p.110). Em experiências coletivas e colaborativas como estas, o artista, ao se dispor a se dissolver na experiência do outro, alcança uma terceira margem tanto no que tange à experiência pessoal quanto coletiva. Lugar este de plena expansão.

Do quintal para o mundo: Alargando tempo e espaço.

As experiências performáticas advindas dos processos de criação colaborativos, tomam proporções ainda maiores dentro do espaço-tempo onde elas ocorrem. Em primeira escala, pôde-se constatar isso dentro das vivências realizadas no quintal-atelier, onde a potência e protagonismo daquele espaço dentro do processo criativo se mostrou evidente. Esta experiência alargou-se de forma exponencial no momento das ações performáticas inundaram o espaço público. O espaço oferece uma

encruzilhada de possibilidades para a arte. Além de ser participe da ação performática, suscita discussões sobre as desigualdades instauradas nele, promove encontros, e o alargamento do próprio tempo-espaço e o da obra, que eterniza-se na efemeridade.

A aproximação da arte com o mundo exterior, o público e a vida cotidiana, (impulsionada no Brasil pelas vanguardas da década de 1960, por nomes como Hélio Oiticica e Lygia Clark), levou-a a ultrapassar os aspectos estéticos e se deter à política-social do entorno dela, do lugar aonde ela é produzida e executada. Neste sentido, “A cidade com sua dinâmica converte-se num reflexo do mundo e o artista, atento a isto, utiliza-a como meio de reflexões das relações entre sujeito e realidade” (CARTAXO, 2011, pg.42).

Assim, a arte se insere em uma proposta de transformação do espaço social, dentro de uma perspectiva decolonial. Ao ocupar as ruas e encruzilhadas, ao “habitar a borda” (MIGNOLO, 2014, pg. 7, apud, GOMES, 2016, pg.260) a arte, especialmente da performance, que nasce da fusão de linguagens e ruptura com espaços formais, assume o caráter político-social inerente a ela e dialoga com o espaço de forma profunda, fazendo uma fusão entre o artista (no caso, o artista performático) e a cidade.

Por isso é imperativo dizer que a arte, especificamente a performance, é indissociável do seu lugar de ação. O terreiro-mundo, espaço participe e presente nas ações, intermedia o sujeito e obra. A importância desse espaço se mostra ainda mais evidente, sobretudo em uma terra de singularidades e idiosincrasias como no Norte do Brasil, que devido a questões geográficas, estruturais e institucionais, faz com que o artista seja menos comprometido “com os apelos do mercado e que possua um profundo vínculo com o lugar” (MANESCHY, 2011, p. 99).

No caso das duas ações performáticas aqui apresentadas, os lugares escolhidos para realiza-las, carregam consigo questões simbólicas e histórico-sociais que gritam nas entrelinhas e linhas das performances. Em “Janaína do Cruzeiro”, o lugar escolhido para a ação foi a Praia do Cruzeiro, no Distrito de Icoaraci, região metropolitana de Belém. O local recebe anualmente na madrugada do dia 8 de dezembro -dia em que se comemora Nossa Senhora da Conceição, sincretizada

com lemanjá- centenas de admiradores, filhos e fiéis da orixá, que levam oferendas e festejam o dia dela. A população saúda a Rainha do Mar, regente de rios e oceanos, em uma bela praia, considerada pelos agentes de saúde pública, imprópria para banho. Porém, apesar dos alertas, o local segue esquecido pelas autoridades competentes.



Figura 3: Performer Bianca Levy durante o cortejo performático “Janaína do Cruzeiro”. Praia do Cruzeiro, Distrito de Icoaraci-Belém. Dia 08 de dezembro de 2017.

Foi nesta praia imprópria para banho que o cortejo emergiu, trazendo Janaína, performer-entidade, que mergulhou e perfumou as águas, refletindo o seu abebê⁷, espelho imagético da água, na direção de cada “filho” que assistia a ação, para que eles se reconhecessem como reflexo da própria natureza que clama cuidados e morre diariamente, e lembrando que, de acordo com a sabedoria oral iorubá, a vida humana e a perpetuação os orixás na terra, dependem da preservação da natureza.



Figura 4: Performance no cortejo “Janaina do Cruzeiro”. Praia do Cruzeiro, Distrito de Icoaraci-Belém. Dia 08 de dezembro de 2017. Crédito: Maryori Cabrita.

Já na ação “Batismo Caminhar de Ogum Beira Mar”, realizada no dia 23 de abril, data em que se comemora São Jorge e o orixá Ogum, o local escolhido para se fazer a performance foi o centro histórico de Belém. A proposta era fazer um caminho inverso, um retorno do orixá guerreiro, guardião dos caminhos e sentinela das estradas e do mar, para a primeira cercania da cidade, o Forte do Presépio. Se hoje as séries de chacinas que assolam a cidade de Belém se concentram nas áreas periféricas, é porque em um momento da História os verdadeiros habitantes e donos desta terra foram empurrados para “fora” dos limites da cidade, impostos pelo colonizador português. E foi o Forte do Presépio, localizado no limite entre os primeiros punhados de terra da cidade com a Baía do Guajará, que se tornou o primeiro muro segregador entre a cidade e o rio, problemática estrutural em toda a extensão da orla de Belém. Além disso, o Forte foi espaço de lutas, onde inocentes tombaram e morreram. Foi para lá que Ogum Beira-Mar, performer-entidade, voltou, em memória a todos os filhos que morreram e morrem diariamente nas mãos gananciosas do “homem branco”.



Figura 5: Ação performática “Batismo Caminhar de Ogum Beira-mar. Forte do Presépio. Belém. Dia 23 de abril de 2018. Crédito: Maryori Cabrita.

Dentro do contexto em que as duas ações performáticas se inserem, é impossível pensar em outro espaço para realização. Como afirma Cartaxo (2011, pg.38), sob este aspecto, as ações dos artistas só fazem sentido dentro do contexto político-social aos quais elas abordam, trazendo à tona o conceito de site-specific oriented, localizando a prática da performance indissociável do local em que a ação é realizada. Mais do que meros lugares destituídos de sentido ou escolhidos aleatoriamente, estes espaços constituem a ação performática e literalmente performam juntamente com os outros participantes da ação. Neste terreiro-mundo, nos espaço-tempo do real cotidiano escolhidos para se desenvolver a ação performática, espaço e obra, em conjunto derramam-se e dilatam o tempo, levando os indivíduos, e o próprio mundo à mudarem suas realidades, frente as experiências e possibilidades de conexão, seja entre artista/artista, artista/público, arte/vida.



Figura 6: Ação performática “Batismo Caminhar de Ogum Beira-mar. Centro histórico de Belém. Dia 23 de abril de 2018. Crédito: Maryori Cabrita.

A arte, dentro desta relação com mundo exterior e a vida cotidiana, assume o que Cartaxo (2011, p.39) chama de papel político-social, onde prevalece na obra os aspectos e tensões emergentes nos espaços, a exemplo de questões ecológicas, raciais, sexuais e habitacionais, que afloram o material sensível. Neste sentido, a escolha e a relação entre as duas ações performáticas em questão, e os locais onde elas ocorreram (Praia do Cruzeiro e Centro histórico de Belém), surge do desejo de subjetivação da estrutura espacial e do contexto histórico-social destes espaços.

Estes lugares particulares (e ao mesmo tempo universais), assolados pelo concreto, pelos dejetos da urbe, pela segregação espacial e social, pelas chacinhas e perda dos direitos civis. Neste lugar em que se perdeu a conexão original, com o sagrado, com a natureza, com a perspectiva do fenômeno. Neste lugar, segundo Biancalana (2017, pg. 02), fruto do império da razão sobre outras dimensões humanas, encontram-se as resistências em ações experimentais que permitem aflorar universos humanos sufocados, como por exemplo, o mítico, o ritual.

É neste espaço-tempo que Iemanjá em “Janaína do Cruzeiro”, e Ogum em “Batismo Caminhar de Ogum Beira-Mar”, fazem suas aparições performáticas, interferindo o

espaço, deslocando-se do Orun⁸ ao Ayé⁹ para restaurar os sentidos, nas duas intervenções. Neste ponto vale ressaltar que o Orixá-performer em questão é o próprio artista em estado de conexão-concentração consigo, com espaço e com o público em ação e/ou fruição, alterando e dilatando em conjunto espaço e tempo, construindo outras relações de presença. Presença do artista, presença do público, presença do espaço. E permanência da ação, que em sua dialética e interação se mantém sempre no presente.

Em meio a ação performática, ao acessar as personas, toca-se, segundo Cohen (2004, pg.110) no “âmago da essência”. Essência que para a sabedoria e tradição oral Iorubá, representa a energia e centelha criadora, pela qual cada indivíduo foi fatorado no momento da criação original. Esta energia é representada pelos arquétipos dos Orixás, regentes dos elementos presentes na natureza. Neste sentido, as ações performáticas “Janaína do Cruzeiro” e “Batismo Caminhar de Ogum Beira-Mar”, propõem a ativação e fruição da essência pessoal de cada participante, do eu visceral, imanência presente em cada um, independente de crenças, a partir da interação coletiva com o outro e com o espaço por meio da arte, alcançando assim outras realidades desejantes, ou como afirma Akalaitis (1979, pg.10, apud Cohen, 2004, pg.110), a sensação de saída para outra zona de tempo e espaço, em uma experiência mística, semelhante ao “tocar o vazio”.

Notas

¹ Música “Ponto do guerreiro branco”- Maria Bethânia (1969).

² “Museu é o mundo”.

³ Álbum “Terreiro do mundo”, 1993.

⁴ termo utilizado nos terreiros para designar a dança ritual que antecede o transe, ou mesmo a descida dos guias espirituais e orixás a dançar no salão por meio do médium.

⁵ Gira, ou chamada é o próprio ritual litúrgico das religiões de matriz africana, caracterizado pelo caráter circular e pela dança.

⁶ Congá é o nome dado ao salão, ambiente ou compartimento onde ficam dispostas as imagens dos guias espirituais e as louças e objetos de força e conexão com os orixás.

⁷ Abebê é a ferramenta de lemanjá; espelho utilizado para a limpeza energética de pessoas e espaços. Através do reflexo desse espelho, a energia negativa se esvai e as vidências e autoconhecimento são despertados.

⁸ Orun é um termo Iorubá para designar o plano espiritual onde vivem as entidades de alta elevação espiritual.

⁹ Ayé é um termo Iorubá que significa terra, ou o plano terreno, onde vivemos.

Referências

BARRUS, Edson. GerAção Comum/ a mania de dizer A GENTE: Portas lógicas e conexões periféricas para entender a amizade como polarização da arte. In: Já! Emergências Contemporâneas / org. Orlando Maneschy e Ana Paula Felicíssimo de Camargo Lima. Belém: EDUFPA/Mirante. Território Móvel, 2008. P 105- 116.

- BIANCALANA, Gisele Reis. Performance colaborativa: o corpo-arte político em perspectiva. Anais do 26 Encontro da Associação Nacional dos pesquisadores em Artes Plásticas (Anpap), Memória e InvenAÇÕES. Campinas, 25 a 29 de setembro de 2017. 12p.
- CARTAXO, Zalinda. Ações performáticas na cidade: o corpo coletivo. Revista VIS (UnB), v. 10, p. 38-45, 2011.
- COHEN, Renato. Performance Como Linguagem. 2 edição. São Paulo, Editora Perspectiva, 2004. 176 p.
- CORDEIRO, Rosilene. Corpo Sincrético. Belém, 2018. Disponível em: <<http://rosileneporsimesma.blogspot.com/>>. Acesse em 06 de junho de 2018.
- CORDEIRO, Rosilene. A bandeira de Oxalá, brilhou, brilhou!: uma corpografia memorial. Dissertação de mestrado defendida no programa de Pós Graduação em Comunicação, Linguagens e Cultura-PPGLC/UNAMA. 2018.
- DARÓS, Mila Guimarães; ROJAS, Francine Carla. O (des)aprender aesthetico como opção descolonial: resenha do livro Arte y estética em la encrucijada descolonial II. Campo Grande: Editora da UFMS, 2016.
- GOLDEBERG, RoseLee. A arte da performance. Do futurismo ao presente. São Paulo, editora Martins Fontes, 2006. 228 p.
- MANESCHY, Orlando. Amazônia, arte e utopia. In: GERALDO, Sheila Cabo, COSTA, Luiz Cláudio da. (orgs). Anais do Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas [Recurso eletrônico], Rio de Janeiro: ANPAP, 2011. 14p.
- OITICICA, Hélio: cor, imagem, poética. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 2003. 88p.

Bianca Levy

Bianca Levy é performer, escritora, jornalista e mestranda do PPGArtes/UFPa. Desenvolve a pesquisa "Elemento Transitório-Caminho de volta para o mar", onde analisa os processos criativos desenvolvidos a partir da sua relação pessoal com a água e a orixá Iemanjá. É autora do livro "Aquífera" (Editora Escaleras-2018), e artista premiada pelo Prêmio Proex-2017 (UFPa) com o projeto "Elemento Transitório", com exposição prevista para 2018/2019.