



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS E ARTES DO PARÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
DOUTORADO EM ARTES

CAROLINE DE CÁSSIA SOUSA CASTELO

POÉTICAS PARIDAS: a dança como política de aparecimento

BELÉM

2022

CAROLINE DE CÁSSIA SOUSA CASTELO

POÉTICAS PARIDAS: a dança como política de aparecimento

Tese-memorial apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Ciências e Artes do Pará da Universidade Federal do Pará como parte das exigências para obtenção do título de Doutora em Artes. Linha de Pesquisa: Poéticas e Processo de Atuação em Artes.

Orientadora: Profa. Dra. Ana Flávia Mendes

BELÉM

2022

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBDSistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará

Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

C348p Castelo, Caroline de Cássia Sousa.
POÉTICAS PARIDAS : a dança como política de aparecimento
/ Caroline de Cássia Sousa Castelo. — 2022.
150 f. : il. color.

Orientador(a): Prof. Dr. Ana Flávia Mendes
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-Graduação em Artes, Belém, 2022.

1. Política de Aparecimento. 2. Poética de aparecimento. 3.
Processos de criação. I. Título.

CDD 792.62



INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

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

Aos vinte e quatro (24) dias do mês de novembro do ano de dois mil e vinte e dois (2022), às quinze e trinta (15h30) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se sob a presidência da orientadora professora doutora Ana Flávia Mendes, conforme o disposto nos artigos 73 ao 77 do Regimento do Programa de Pós-Graduação em Artes, para presenciar a defesa oral de Tese de Caroline de Cassia Sousa Castelo, intitulada: **Poéticas paridas: a dança como política de aparecimento**. Perante a Banca Examinadora, composta por: Ana Flavia de Mello Mendes (Presidente); Ivone Maria Xavier de Amorim Almeida (Examinador Interno); Mayrla Andrade Ferreira (Examinador Externo ao Programa); Waldete Brito Silva de Freitas (Examinador Externo ao Programa); Wladilene de Sousa Lima (Examinador Externo à Instituição). Dando início aos trabalhos, a professora doutora Ana Flávia Mendes, passou a palavra à doutoranda, que apresentou a Tese, com duração de quarenta e cinco minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pela doutoranda, 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 (X) reprovação ()**, com o **conceito EXCELENTE COM DISTINÇÃO E RECOMENDAÇÃO DE PUBLICAÇÃO**. A aprovação do trabalho final pelos membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pela doutoranda, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, a professora doutora Ana Flávia Mendes 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 doutoranda. Belém-Pa, 24 de novembro de 2022.

Ana Flavia de Mello Mendes

Ivone Maria Xavier Almeida

Mayrla Andrade Ferreira

Mayrla Andrade Ferreira

Waldete Brito

Waldete Brito Silva de Freitas

Wladilene de Sousa Lima

Wladilene de Sousa Lima

Caroline de Cassia Sousa Castelo

Caroline de Cassia Sousa Castelo

AGRADECIMENTOS

Escrevo este agradecimento em trabalho de parto, de uma escrita que está parida no mundo e se dedicou a falar do parto de quem não pariu, do parto das “putas que me pariram!” e de tantas mulheres fortes e fudas que me ajudaram nesse momento gestacional tão importante. Eu precisaria escrever um outro livreto para agradecer dignamente uma a uma.

Primeiramente quero agradecer as mulheres prostitutas por me aceitarem no seu convívio e por me ensinarem a admirá-las e aprender dia-a-dia com elas. Esse trabalho só foi possível pelo aceite do Grupo de Mulheres Prostitutas do Estado do Pará (GEMPAC).

Agradeço a minha avó Dilarimar Sousa, que foi enfermeira e cuidadora de prostitutas que moravam ao redor de sua casa. Obrigada por ter sido meu colo e minha proteção durante os 16 anos de minha vida. E do mesmo modo de quando eu subia no palco ela festejava, tenho convicção que também deve estar muito feliz pela tua “bailaroca” ter chegado até aqui.

Reconheço também todo o esforço de minha mãe Aqueline Sousa, mãe-solo de três meninas, professora e artesã, cursou até o ensino médio em escola pública, mas “batia de porta em porta” nas escolas particulares, pedindo desconto e bolsa para garantir nossos estudos. Obrigada por apoiar minhas escolhas artísticas,

Agradeço minhas irmãs Isabelle Soares e Jñane Sousa por serem as melhores irmãs que eu poderia ter e são exemplos de força e dedicação em tudo que fazem, meu amor por vocês é incondicional!

É importante lembrar que a maternidade se exerce de várias formas eu preciso honrar meu segundo útero e a minha segunda irmandade; a Cia Experimental de Dança Waldete Brito. Waldete que, sem dúvida, é a minha maior referência na dança e na docência, me conhece desde os 10 anos de idade e acompanhou vários momentos difíceis da minha vida e sempre estava ali, generosamente me ensinando e me curando com dança, foi ali que eu entendi o poder curativo da Arte. Obrigada por tanto! Também honro minhas irmãs da cena:

Alessandra, Lika, Liliane e Ana Lúdia, obrigada por tanto! Saibam que a cada gesto de minha dança tem um passo de vocês.

Agradeço ao Coletivo Ruar: Will Costa, Luiz Henrique e Manu Mendes, pela colaboração nesse trabalho e s contribuição afetuosa das artistas Carol Magno e Nanan Falcão.

Agradeço a minha orientadora Ana Flávia Mendes, uma artista que eu já admirava desde minha juventude, e passei a admirar ainda mais. Sou grata por você construir uma relação horizontal com seus orientandos, legitimar nossas escolhas, e por nos ensinar que a pesquisa pode ser leve, prazerosa e sensível.

Gratidão a Wlad Lima pela puta artista-pesquisadora-professora que tanto inspirou e inspira gerações de artistas-pesquisadores como eu. Obrigada por abrir sua casa e seu porão várias vezes para atender uma artista em luto, teu abraço e tua gargalhada me reconfortou em muitos momentos.

Também faço reverência as demais mulheres que compõe essa banca, escolhidas a dedo pela importância que elas tiveram na minha formação e como me inspiram até hoje, prof^a Ivone Xavier e Mayrla Andrade, obrigada por essa caminhada.

Agradeço aos meus amigos: Thales Branche, Aíde Esmeralda, Lázaro Castro e Raquel Cruz que vibram pelas minhas conquistas como se fossem as deles, a vocês todo meu amor e consideração.

Agradecimento a Faculdade Estácio, na figura do meu amigo e coordenador Gabriel Paes Neto, por ser um entusiasta desse momento e e me incentivar a finalização deste trabalho.

E por fim, e não menos importante, pelo contrário, considero inclusive um divisor de águas na minha vida e foi fundamental para a entrega final desse trabalho, o meu companheiro, marido, parceiro de vida: Rafael Castelo (sim! Colocou o meu sobrenome) que a cada dia que passa me faz eu me sentir uma mulher extremamente capaz e poderosa. Obrigada por sonhar junto comigo e por construirmos uma nova história.

RESUMO

Esta tese-memorial, dividida em uma série poética, teve como objetivo compreender a dança como uma política de aparecimento a partir dos processos de criação dialético (tese, antítese e síntese): *Cinderela* (2018), *Nas Brenhas* (2020) e *Subterrânea* (2021). Os dois primeiros partos foram poéticas paridas das histórias de vida do Grupo de Mulheres Prostitutas do Estado do Pará, uma associação precursora na militância dos direitos humanos das prostitutas no Brasil, que atua desde 1990. Revela narrativas sobre amor, maternidade, violência, militância, trabalho, sobre orgasmos e desprazeres dentro do meretrício. *Subterrânea* (2021), por sua vez, é uma narrativa pessoal atravessada pelo meu desencontro com a maternidade, onde discuto a potência de uma dança abortada, descamada e petrificada. Os processos de criação transam com as perspectivas metodológicas de Ferreira (2012) e Speck (2016), assumo-me uma habitante-criadora (FERREIRA, 2012) em caminhabilidade (SPECK, 2016), embrenhando-me pelas ruas do bairro da Campina, conhecendo e me reconhecendo enquanto criadora de vida/dança com a rua, encontrando nas esquinas e encruzilhadas autores como Judith Butler (2018), André Lepecki (2011), Di Monteiro (2018), Bia Medeiros e Natasha de Albuquerque (2016), Thereza Rocha e Márcia Tiburi (2012), Juliana Moraes (2013), entre tanto outros que me ajudaram a pensar a dança com a rua e como política de aparecimento. Embrenhar-se também é entranhar-se pelos úteros, pelo íntimo, pelos segredos da vida de quem ali habita, de processos que se criam na ânsia do vivido, movidos em “fazê-lo aparecer”.

Palavras-Chave: Política de Aparecimento. Poética Parida. Processos de Criação.

ABSTRACT

This memorial thesis, divided into a poetic-series, aimed to understand dance as a policy of appearance from the processes of dialectical creation (thesis, antithesis and synthesis): *Cinderela* (2018), *Nas Brenhas* (2020) and *Subterrânea* (2021). The first two deliveries were poetic births from the life stories of the Grupo de Mulheres Prostitutas do Estado do Pará, a pioneer association in the human rights militancy of prostitutes in Brazil, which has been active since 1990. The creation of the works : *Cinderela*, *Nas Brenhas* and *Subterrânea* reveal narratives about Love, motherhood, violence, militancy, work, about orgasms and displeasures within the prostitute. Through the metodological paths and veins. I assume myself as a creator- inhabitant (FERREIRA, 2012) in walkability (SPECK, 2013), immersing myself as a creator of life/dance with the street, finding on street corners and crossroads authors such as Judith Butler (2018), André Lepecki (2012), Di Monteiro (2016), Bia Medeiros e Natasha de Albuquerque (2016), Thereza Rocha e Márcia Tiburi (2012), Juliana Moraes (2013), among so many others Who helped me to think of the street and dance as a policy of appearance of a disappearing people. To immerse yourself is also to immerse yourself in the uterus, in the intimate, in the secrets of the lives of those Who live there, of processes that are created in the anxiety of what is lived, moved to “make it appear”.

Keywords: Appearance Policy. Born Poetics. Creation Processes

POÉTICAS PARIDAS: A DANÇA COMO POLÍTICA DE APARECIMENTO**CADERNO 1 - CINDERELA**

Dobrando a esquina

Das dobras, duras.

Dobraduras, bifurcadas em ruas.

Na esquina se faz o “ponto”.

Dos carros que as compram.

De passagem eu passo, pago, atravesso, pego o expresso.

Na clara noite daquilo que não vejo.

Para aonde vão?

Quais os desejos?

Da puta rua pura de asfalto.

Na escura poética do medo

Travestida em segredos.

(Caderno pessoal da autora, 2017)

1 AS PRELIMINARES (PRINCÍPIOS)

A presente tese-memorial filia-se a linha de pesquisa de poéticas e processos de atuação em artes, na qual o pesquisador se debruça em materiais teóricos e práticos imerso nos próprios processos de criação. Na série poética que compõe esta tese, busquei descabaçar poéticas paridas a partir de minha experiência com o Grupo de Mulheres Prostitutas do Estado do Pará (GEMPAC) e da relação entre essa vivência e minha própria trajetória de vida/arte ao longo da trajetória de doutoramento. Assim, o trabalho foi dividido em três cadernos, cada caderno revela uma poética diferente, mas que assumem uma relação dialética entre si. Esta série de trabalhos foi composta, cronologicamente, pelas obras: *Cinderela* (2018), *Nas Brenhas* (2020) e *Subterrânea* (2022).

Neste primeiro caderno, eu penetro na obra *Cinderela* e os aspectos econômicos e sociais acerca da prostituição, partindo da premissa de que não há como pensar a mulher trabalhadora sexual sem refletir as implicações de interseccionalidade de Karla Akotirene (2019), discutida no campo dos “feminismos”, sobretudo no feminismo negro de Djamila Ribeiro (2017), e no Putafeminismo de Monique Prada (2018), além das obras: *A Mulher na sociedade de classe* (SAFIOTI, 2013) e *Gênero, Patriarcado e Violência* (SAFIOTI, 2015).

No segundo caderno, apresento processo de criação do espetáculo *Nas brenhas*, tecido a partir das narrativas e do protagonismo do Grupo de Mulheres Prostitutas do Estado do Pará (GEMPAC), em diálogo com conceitos sobre memórias subterrâneas, esquecimentos, silêncios e espaços de recordação (POLLAK, 1989; ASSMANN, 2011; NORA, 1993). Em resgate ao meretrício no bairro da Campina, na década de 50 e 60, através das pesquisas de Sousa (2018), Araújo, Bandeira e Vaz (2015), Campos (2003) e citações de jornais publicados na época, até a formação da GEMPAC, no final da década de 80, início da década de 90.

No segundo caderno, também trago a caminhabilidade (SPECK, 2016) metodológica nas suas fases gestacionais do processo de criação em dança, desde os primeiros flertes com o GEMPAC, até o casamento com essa militância. Nesse capítulo também me assumo uma habitante-criadora (FERREIRA, 2012), por reconhecer que o lugar que habito é o local que eu crio, e crio a partir da zona do bairro da Campina e faço uma suruba com artistas/autores do teatro, da dança, da performance, que pensam a rua como um campo de potência compositiva, são eles: Turl e Trindade (2016) e Di Monteiro (2018) com suas obras e reflexões acerca do teatro de rua, não distante disso, aprofundo os aspectos de dramaturgia urbana com Carreira (2009) e Medeiros e Albuquerque (2016), que cunham o termo Composição Urbana (C.U), assumindo que o ato de ir para rua é um ato de “dar o C.U”. Também aciono o conceito de

política de aparecimento de Judith Butler (2018), para pensar a dança como geradora de aparecimentos a partir das obras apresentadas nesta tese-memorial, em diálogo com conceitos de coreopolítica e coreopolícia de André Lepecki (2011).

No terceiro e último caderno (em uma perspectiva dialética, considero a síntese da série), desnudo um processo de criação a partir de uma narrativa pessoal abortiva, que pariu um trabalho batizado de *Subterrânea* (2021), a obra foi fruto de um luto gestacional vivido por mim, seguido de um sonho. No caderno, reflito sobre o processo de criação em dança/vida e sobre a potência onírica como imagem criadora, trazendo como referência a simbologia de Jung (1964), seguindo na investigação psíquica entre o inconsciente e consciente, as tomadas de consciência, percebendo o processo de criação em dança como, também, um processo de cura. E ato de criar como uma poética parida. Além de Jung, nesse caderno também namoro autores como: José Gil (2005), Salles (2006) e Kuniichi Uno (2018) que como doulas me ajudaram no trabalho de parto.

Nas Brenhas (2020), *Cinderela* (2018) e *Subterrânea* (2021) são as poéticas protagonistas deste trabalho, que convergem na luta diária do que é ser mulher e das questões cicatrizadas cotidianamente em nossos corpos, como: a misoginia, o patriarcado, as violências simbólicas ou físicas, a maternidade, os abortos e tantas outras marcas próprias da condição do “ser” mulher.

As três obras serão apresentadas a partir da tríade sugerida por Sônia Rangel (2006) e de seus princípios, processos e produtos, na tentativa de compartilhar com o leitor o *modus operandi* das poéticas paridas e seus atravessamentos pela política de aparecimento. Para Rangel (2006, p.03), “o princípio opera por uma didática estética, de reconhecimento, aproximação, pulsão, desejo, compreensão, invenção”. Podemos pensar o início deste caderno como um conjunto de preliminares/princípios do processo de criação,

O relacionamento sério com a temática dança/rua e processo de criação, iniciou em 2015, na minha dissertação de mestrado, intitulada: *Corpo(coreo)grafia Urbana: uma poética Nomadista*, onde pude vivenciar um trabalho poético-teórico com artistas de rua e, desde então, “não saí mais das calçadas”. Fui aprofundando meus estudos, cada vez mais na relação dança e a rua, formas pedagógicas de penetrar a rua, metodologias, proposições poéticas e masturbações urbanas (experimentações na rua).

Após a defesa, tive a oportunidade de ser convidada pelo SESC Pará, SESC Rondônia, SESC Ji-Paraná e SESC Acre para ministrar oficinas sobre a dança contemporânea e composição com a rua. Paralelo a isso, continuei produzindo academicamente, participando de congressos e apresentando trabalhos sobre o tema rua-dança.

Somado a isso, em 2018 fui professora substituta do curso de licenciatura em dança da UFPA, uma experiência ímpar e amorosa que me oportunizou fazer amigos e compartilhar minhas pesquisas, ideias e devaneios poéticos na rua. Foi nesse mesmo ano que, junto com os graduandos Will Costa, Luiz Henrique e Manu Mendes, criamos o Coletivo Ruar, que segue até hoje com trabalhos de investigação da dança com/na/para a rua.

Anterior a esse processo específico com a rua, tive alguns sexos casuais com a rua, no curso técnico de dança pela Escola de Teatro e Dança da UFPA, em 2006, na disciplina improvisação com a professora Dra. Waldete Brito. Anos depois, em 2009, fui convidada a participar da companhia dirigida pela professora, a Cia experimental de dança Waldete Brito, da qual faço parte até hoje. Já é um casamento de mais de treze anos e foi onde, de fato, eu aprendi a pesquisar dança, foi o lugar onde eu me formei e me preparei para ser a artista que sou hoje, foi o meu útero em vida e ainda é minha principal referência de processo criativo em dança, foi lá que eu aprendi a parir! E ainda sobre coordenação da profa. Dra. Waldete Brito, também fui professora colaboradora do Projeto de Pesquisa e Extensão Bricolagem Coreográfica (UFPA), no qual compartilhei pesquisas e experimentações acerca das improvisações na dança em diferentes contextos, inclusive na rua.

A minha trajetória artística-acadêmica cada vez mais foi aprofundando na dança contemporânea e na improvisação como metodologia de investigação nos processos criativos em dança. Junto com a companhia pude participar do ensaio de espetáculos na rua, participação em eventos com apresentação e improvisação dentro e fora do ambiente urbano.

Em 2013 também fui convidada pelo fotógrafo Cleyton Telles para participar de seu projeto chamado “Entreruas”, um trabalho que convidou bailarinos da cidade para serem fotografados dançando na rua. O trabalho de Cleyton trouxe imagens reveladoras de quanto o diálogo entre o movimento e a fisicalidade urbana geram leituras.

Em *Cinderela* o processo de criação foi movido pelo interesse em investigar e compor com o que a rua me oferece: suas rugas, buracos, valas, odores, as pessoas em situação de rua, os vendedores ambulantes, os transeuntes, os carros e as prostitutas que por décadas se fazem presentes em muitas ruelas do centro da cidade de Belém. E foi nesse “olhar para a rua” e olhar para a minha condição mulher, que houve o encontro com as duas primeiras obras deste trabalho, *Cinderela* e *Nas brenhas* (caderno 2).

1.2 A PUTA

Puta, substantivo feminino: profissão. Mulher que vende o próprio corpo para a prática do sexo. Adjetivo: com muita raiva. Pessoa nervosa, estressada, puta da vida, irritada. [...] Tomando ao pé da letra: Mulher que vive da prostituição. Mulher promíscua, desonesta, de vida fácil. [...] Puta, prostituta, meretriz, garota de programa, marafona, mulher da vida, messalina, mulher-dama, cortesã, rapariga... Puta. (PRADA, 2018, p. 25).

Inúmeros são os significados da palavra “puta”, desde uma profissão até algo ofensivo, talvez um dos piores xingamentos para se referir a uma mulher, e outros como: “filho da puta”, “a puta que te pariu”, “puta merda”, etc. Ainda assim, em muitos momentos desse trabalho vou me referir às participantes como “putas”, isto acontecerá pelo fato identitário delas assumirem a prostituição na sua vida e, também, por ser ato importante dentro da militância, muitas delas se autodeclarando “puta”, por reconhecerem que esse lugar existe e que é importante reafirmar suas existências. Também é uma luta contra o estigma da profissão e contra todos esses significados acerca do substantivo.

Para Lourdes Barreto, um grande nome da militância das prostitutas na América Latina e fundadora da GEMPAC, a palavra puta significa: *“toda mulher que é forte”* (ESPETÁCULO NAS BRENHAS, 2020); em um dos ensaios do espetáculo ela vira para mim e diz: *“Carol tu é [sic] uma puta que nem nós!”* (Diário de Bordo, 2019), senti-me honrada! E saibam que das vezes que a palavra puta for referida a alguma mulher, aqui neste trabalho, a palavra terá a conotação atribuída por Lourdes, uma mulher de quase 80 anos, que traz tatuado no seu antebraço esquerdo a frase *“eu sou puta! A vagina tem poder”*.

Apesar de décadas de militância ainda há muito a ser feito para que as mulheres prostitutas e sua profissão sejam respeitadas, seja pela população de modo geral, pelos governantes do país e até mesmo por alguns movimentos feministas que desconsideram a prostituição como parte do movimento. Figueiredo e Peixoto (2010) constatarem que:

A prostituição se baseia na desigualdade de gênero e nas desigualdades socioeconômicas, étnico-raciais e geracionais. Esses pilares são revelados pelo universo dos “prostituídos”: geralmente mulheres, homossexuais, transgêneros, rapazes, jovens e adolescentes, de baixo nível socioeconômico. Também migrantes, etnias/raças/cores discriminadas, como negros, pardos e indígenas (no Brasil); latinos e afrodescendentes ou oriundos do Leste Europeu e da Ásia (nos países do chamado 1º Mundo). Por outro lado, quem são os “prostituidores”? São homens, geralmente adultos, brancos, heterossexuais ou bissexuais, que desejam aparentar *status* de gênero masculino, além de possuir recursos e utilizá-los para compra do serviço/profissional do sexo, para satisfazer sua necessidade, fantasia ou desejo. (FIGUEIREDO E PEIXOTO, 2010, p.197).

Ferreira, Pereira e Amaral (2010) discutem em sua pesquisa se a prostituição seria uma escolha ou uma determinação social. Seus resultados desnudam que a recorrência de argumentos que defendem a ideia da prostituição como uma opção, baseia-se na perspectiva de que existe na sociedade alternativas de sustento além da prostituição, e que, portanto, basta querer ou não encarar os pontos positivos e negativos que o ofício traz. No entanto, se a opção é uma escolha, isso implicaria vários fatores externos, entendendo-se, então, que essa alternativa poderia vir a se transformar em uma determinação social.

A mulher na prostituição é tema de debate muito presente na contemporaneidade. Há divergências críticas a respeito da profissionalização desta prática, ao mesmo tempo em que se discute a necessidade de descriminalizá-la, respeitando e valorizando as mulheres que, de alguma forma, foram induzidas a ter nesta atividade sua forma de sobrevivência, seja por necessidade, seja por gostar e querer estar na prostituição. Afinal, isto não é uma regra, muitas prostitutas assumem sua escolha, gozam e se orgulham dela, de acordo com o coletivo GEMPAC, assumir a identidade puta e se orgulhar disto é um ato importante para a militância.

No entanto ainda existe um grande repúdio com o trabalho sexual por confundi-lo com tráfico de pessoas, exploração sexual, com violência sexual etc., como afirma Prada (2018), ao se referir à ideia dos que defendem o fim da prostituição como o fim das práticas exploratórias ilegais, o que para a autora é uma argumentação falsa, causada pela distorção daquelas categorias, esclarece: “Trabalho é trabalho, exploração, estupro, tráfico de pessoas são crimes – e não trabalho” (PRADA, 2018, p. 48). Para o senso comum, ainda parece existir uma fronteira tênue entre exploração e prostituição.

Visto isso, algumas falas dentro do movimento feminista cobram fortemente que o trabalho sexual seja, de algum modo, empoderador, como se fosse uma forma de justificar a prática. Para Monique Prada (2018), em obra citada acima, essa linha de pensamento não a representa:

Considero que nenhum trabalho exercido em nossa sociedade, e em especial nenhum trabalho precário exercido por mulheres de baixa escolaridade e classe social, possa realmente ser considerado empoderador ou emancipatório. Não há nenhum questionamento sobre o empoderamento alcançado por mulheres que exercem outros trabalhos precários, ninguém se importa se uma mulher precisa limpar privadas, ocupar seus dias embalando compras ou costurar até a exaustão, mas basta que ela use o sexo para garantir o seu sustento que passamos a nos preocupar com a sua condição (PRADA, 2018, p. 58).

A preocupação com a mulher que se prostitui parece não existir nas esferas de outros trabalhos exploratórios. A fala de Monique me lembra do relato de Vitória Morgalho durante

um dos encontros na sede do GEMPAC. Ela conta que em função dos maus tratos, fugiu de casa aos 12 anos de idade e sem estudo precisou se virar na rua, aprendeu a sobreviver, usou todo tipo de droga e transava por um prato de comida.

Pergunto-me quais foram as oportunidades de “escolhas” que Vitória teve na vida? E mesmo quando tentou trabalhar em casa de família como empregada, sofreu maus tratos e foi até abusada: *“Eu entrei na prostituição por precisão mesmo!”* (Diário de Bordo, 2019), disse Vitória.

Fotografia 1 - Vitória Morgalho - Registro do ensaio do Espetáculo *Nas Brenhas*.



Fonte: Luiz Almeida (2019).

Prada (2018) situa que a maioria das mulheres que se prostituem são pobres e que buscam alternativa para sustentar suas famílias, na tentativa de ter uma vida um pouco menos precária e alcançar alguma mobilidade social. Podendo inclusive acumular algum capital, seja montando um pequeno negócio, seja investindo em sua formação, com o fim de viver melhor. A autora ressalta:

Nós, trabalhadoras sexuais, na maioria das vezes somos, apenas, mulheres de origem humilde tentando escapar da pobreza. Em algum momento da nossa vida, o trabalho sexual – com todas suas questões e a opressão que lhe é inerente nos surgiu como uma boa opção, como a melhor possível entre as poucas disponíveis. Cada uma de nós está sim, ligada a questões financeiras. Estamos juntas contra as opressões, contra a violência, contra a brutalidade do sistema em que vivemos, somos aliadas das lutas por direitos de todos os trabalhadores. (PRADA, 2018, p. 27).

A ativista se autodeclara uma putafeminista, é uma forma de referendar sua luta feminista agregada à condição de prostituta, faz isso para demarcar um lugar que não é de um

feminismo conservador ou feminismo radical, esses que por sua vez negligenciam e marginalizam a puta, apartando-as das discussões e deixando de lado uma importante pauta da interseccionalidade.

Alguns feminismos vão compreender a prostituição como um papel social que se submete àquilo que os homens bem entendem fazer com elas, objetificando seus corpos e tornando-as menores em função disto. Porém, a autora defende que na profissão, como em qualquer outro trabalho, existem regras, existem acordos entre o prestador de serviço e os que usufruem dele. E, sim, também existem atitudes exploratórias, como em qualquer outra relação de trabalho, como disse Lourdes: *“Parem de dizer que a exploração só existe na prostituição, nós vivemos num mundo capitalista, quem, em qualquer outro trabalho, nunca se sentiu explorado?”* (Diário de bordo, 2020). Era notório que Lourdes não era adepta de certos discursos sobre a prostituição, sobretudo quando as mulheres falavam sobre as condições de violência e precariedade da profissão, ela muitas vezes considerava uma forma de vitimização, dizia:

A prostituição não tem só o lado ruim não. Eu não faço apologia à prostituição, mas foi graças a ela que eu consegui sobreviver e foi nessa profissão que eu aprendi muito! Eu usei a cama pra aprender, eu nunca estudei não, eu me formei na vida, me formei na melhor faculdade que foi a zona! (LOURDES, Diário de bordo, 2020).

Lourdes, assim como tantas outras mulheres prostitutas tiveram oportunidade de escolher estar ou não no mundo da prostituição, mulheres como Gabriela Leite, que também optou pelo trabalho sexual e tantas outras. Não há como generalizar as escolhas e determinantes sociais que repercutem na escolha por essa profissão. Foram apenas escolhas, saibamos respeitá-las e legitimá-las independente de suas causalidades.

As mulheres putas e militantes compreendem a prostituição como um lugar de poder, de um trabalho que educa sexualmente as pessoas, uma função social de dar prazer, atenção, cuidado, realizar fantasias e ensinar sobre o seu corpo e o corpo do outro. O movimento de luta dessas mulheres é, sobretudo a compreensão de sua profissão, no combate ao preconceito e às ideias do senso comum que insiste em colocar a puta no lugar do vitimismo, inclusive dentro do próprio movimento feminista. Reforço que não! A exemplo disto, Monique Prada (2018) afirma que, mesmo com décadas de luta, ainda há feminismos que deslegitimam as mulheres prostitutas, diz:

Quando falo em feminismos e não em “feminismo” eu estou lembrando que o feminismo não é único, não é um. Temos os feminismos ditos radicais, o feminismo negro, o feminismo interseccional, o feminismo marxista, o feminismo asiático e por

aí vai. Entre os diversos feminismos podemos perceber, já na superfície, inúmeros pontos de tensão e conflito. Isso é bastante natural: falamos de movimento de mulheres, mas de mulheres diferentes, que existem e resistem a partir de lugares e realidades diversos. Um desses pontos de conflito ou talvez possamos dizer que um dos mais espinhosos – está hoje justamente entre as prostitutas feministas e as feministas contra a ideia de que a prostituição, apesar de estar presente em nossa sociedade há tantos séculos, exercida por um número considerável de pessoas, a maioria mulheres, deva ser considerado um trabalho possível em nosso mundo – e não pura e simplesmente um tipo de violência contra as mulheres. Ou um tipo de aliança contra o patriarcado feita por mulheres pobres que tentam escapar da miséria. Nós feministas, estamos divididas sobre essa questão até hoje. (PRADA, 2018, p. 32).

O putafeminismo consiste no movimento parido pela militância das prostitutas, galgando espaços no movimento feminista, combatendo o estigma sobre estas mulheres e excitando sua busca por direitos trabalhistas, respeito, sem que para isso precisem abrir mão ou omitir seu trabalho, como bem fala Lourdes Barreto: “*é preciso reconhecer a identidade puta!*”, (Diário de bordo, 2020). Mas essa firmeza em assumir sua profissão não é um discurso presente na fala de todas as mulheres prostitutas, é uma pauta muito debatida no movimento.

Na casa da Dona Célia, que é uma casa de prostituição quase vizinha da sede da GEMPAC, existe várias moças que se prostituem e que a família não sabe, as moças moram em municípios vizinhos e dizem para a família que vêm para o centro de Belém a trabalho e omitem sobre a real profissão, é compreensível à omissão diante da discriminação que elas teriam que enfrentar. As moças são mães, filhas, esposas, que encontraram na prostituição sua forma de sustento, mas não divulgam isso aos seus familiares.

Reconhecer a identidade puta é significativo para o Movimento, por criar uma zona de pertencimento e de existência e de fazer aparecer essa parcela do que chamamos de povo, é tomar consciência das interseccionalidades. Quando as identidades são fortalecidas pelo grupo, é um importante passo para pensar nos seus direitos, reivindicar seus espaços nas políticas públicas, além de problematizar os preconceitos tão pulsantes nessa camada social.

Mulheres negras, por exemplo, possuem uma situação em que as possibilidades são ainda menores – materialidade! – e, sendo assim, nada mais ético do que pensar em saídas emancipatórias para isso, lutar para que elas possam ter direito à voz e melhores condições. Nesse sentido, seria urgente o deslocamento do pensamento hegemônico e a ressignificação das identidades, sejam de raça, gênero, classe para que se pudessem construir novos lugares de fala com o objetivo de possibilitar voz e visibilidade a sujeitos que foram considerados implícitos dentro dessa normatização hegemônica. (RIBEIRO, 2017, p. 25).

A luta dessas mulheres é reunir coro para um embucetamento coletivo, é afirmar identidades para ejacular existências, refletir suas condições de trabalho, lutar pelos seus

direitos e sua interseccionalidade dentro do próprio movimento feminista e da sociedade como um todo. A interseccionalidade abarca uma pluralidade de mulheres e de lutas que diferem uma das outras. Ou seja, uma mulher branca de classe média, que porventura sofreu agressões na rua, possivelmente será atendida numa delegacia de polícia. Nas mesmas condições de violência, uma mulher negra, pobre, prostituta, quando perguntada sobre seu ofício, ninguém mais ouvirá. A exemplo de Cinderela, uma mulher puta e negra parece que não lhe foi oportunizado atendimento devido, nem o direito de fala e isso vale para várias outras situações, lugares e condições que lhes são negadas.

E do que me vale toda essa teoria para pensar uma poética que poderia ter se “findado” no relato de Cinderela? Poderia responder: “Porque sou uma artista-pesquisadora”, mas além de me parecer uma resposta vaga e redundante, visto que eu considero todo artista um pesquisador, sempre inquieto, buscando novas formas de experimentar, criar, errar, recriar, descobrir etc. A beleza de conhecer mais sobre o que se pretende poetizar é encontrar uma forma de conhecer a fundo, instaurar modos mais orgânicos e mais próprios de sentir, é abraçar o processo e começar a vê-lo em tudo, olhar para a rua e imaginar uma cena, ouvir uma história e visualizar uma cena, ler um texto e ver uma cena, é se permitir ser seduzido por isso, a cada novo processo de criação um novo namoro, que começa na porta sob a vigília da avó, ou sentados no sofá sob o olhar do irmão mais velho, até nos envolvermos a ponto de dar uns amassos as escondidas nas ruas soturnas. Os princípios de um processo de criação são um grande enamoramento de riscos.

2 MASTURBAÇÃO (PROCESSOS).

A masturbação como processo de criação ou processos masturbatórios tem a ver com a fricção, com a tentativa, a condução, com a manipulação de algo, a repetição prazerosa, tem a ver com a pegada firme ou com o dedilhar mais delicado, suave e suado na busca do gozo poético. Mas antes de tudo, a masturbação tem a ver com a vontade e com a delícia da ação.

Os processos, assim como ato de se masturbar, nascem da vontade, do desejo de querer fazer, do ato em si, de criar princípios e preliminares condutoras de algo maior ainda desconhecido, mas desejado. O desejo ou vontade de pesquisar a prostituição, primeiramente se deu no bairro do Reduto, um bairro que eu frequentava bastante por trabalhar nas redondezas e sempre me chamava atenção a quantidade de mulheres cis e trans que se prostituíam. Contudo, em junho de 2018, movida pela pesquisa, eu encontrei na internet um

evento que estaria prestes a acontecer. um evento chamado “Putá Dei”, realizado pelo Grupo de Mulheres Prostitutas do Estado do Pará (GEMPAC).

Fotografia 2 – Putá Dei, 2018. Lourdes Barreto e Cinderela.



Fonte: Arquivo pessoal da autora (2018).

O “Putá Dei” acontece sempre no dia 2 de junho, em homenagem ao Dia Internacional das Prostitutas. Esse dia lembra o momento histórico em 1975, quando 150 prostitutas ocuparam uma Igreja, na cidade de Lyon na França, em protesto perante a discriminação e violência do Estado, em 1975. Em 2012, a data é nomeada como o “Putá Dei”, nome dado pelo Grupo de Mulheres Prostitutas do Estado do Pará (GEMPAC), em Belém. Desde sua

primeira edição na GEMPAC, o evento vem sendo realizado em várias outras cidades do Brasil.

No ano de 2018, estive presente pela primeira vez no evento que foi realizado na sede da GEMPAC, e contava com a participação de prostitutas militantes de outros estados. Na ocasião houve uma extensa programação com mesa de debate, oficinas, apresentações de dança, música, desfile, etc. Esse evento foi o meu primeiro contato com Eunice da Silva, conhecida por todos como: *Cinderela*.

Cinderela é uma mulher de 60 anos, negra, cabelos crespos, semblante alegre, olhar desconfiado, mas sempre atento; de fala rápida e apressada, caminha como se sempre tivesse algo para fazer. É uma figura muito respeitada pelo coletivo e uma das principais responsáveis pelos cuidados da Sede.

Nesse dia, em meio a comemoração e falas das mulheres prostitutas celebrando o dia, lembro do discurso de Cinderela que, ao pegar o microfone estava muito emocionada, falou sobre sua felicidade na trajetória de puta e sobre sua recente aposentadoria, ela dizia: “*ah eu fui muito feliz, mas já não dá mais pra mim não...*”. Ao final do seu discurso eu me aproximei dela e quis saber o porquê do fim de sua carreira no meretrício, ela relatou que o seu último cliente havia tentado enforcá-la com um cinto. A sua quase morte foi o principal motivo de afastamento da profissão. Nesse dia, Eunice estava toda arrumada, perfumada e enrolada na bandeira do Brasil (Fotografia 2), desfilou com a bandeira do Brasil, em seguida pegou o microfone e começou a cantar um trecho da música “*Cinderela*” de Ângela Maria, música que deu origem ao seu apelido.

Ao me contar um pouco de sua história de violência e sobre a desistência da prostituição, falou que agora era temente a Deus, e que Deus a salvou. Falou de sua filha que mora na França, pegou o celular e tentava ler algo para mim, mas não acertava escrever o nome da filha, procurou pela foto e me mostrou. Emocionada, disse-me: “*essa é minha filha... Ela é linda, né?*” (Diário de bordo, 2018), e seguiu desfilando.

Foi uma conversa rápida, de dez ou quinze minutos, tempo suficiente para embargar a minha voz e lubrificar os meus olhos, aquele momento me paralisou por dias. Sua história me trouxe muitos incômodos e muitas imagens. Eunice da Silva, mas conhecida como Cinderela, também protagonizou a segunda cena do espetáculo *Nas Brenhas*, falarei disso no segundo caderno.

*Como alguém pode se sentir autorizado em violentar outros corpos?
Quantas vezes isso não aconteceu?
Quem são essas Cinderelas da rua?*

*Quais suas histórias?
Eu quero saber! Eu quero dançar isso!*

(Diário de bordo 2018).

Os processos de criação são os debulhamentos de seus princípios, o processo é a o esfregar da ação, é o território do não saber, e é justo por não saber, que a experimentação é uma prática bem-vinda. “Os processos de criação obra-pensamento demandam reconhecer e recuperar essa experiência em seu lugar mais profundo e original” (RANGEL, 2006, p. 04). Em outras palavras, o processo é a tessitura do que fica e do que vai, das sobras, das perdas e do que será emprenhado, fecundado na incerteza do fluxo que é o processo de criação. Processo é, sobretudo, ação!

E sobre as primeiras ações práticas e experimentações de *Cinderela*, aconteceram durante aula do doutorado em Artes, onde o professor pediu que em pouquíssimo tempo, os alunos elaborassem um trabalho cênico que tivesse a ver com a nossa pesquisa. Eu, engravidada pela história de Cinderela e imbuída do desejo de ter um tempo hábil para o término do trabalho, rascunhei algumas imagens e verbos de ação imbrincados com a narrativa de Cinderela.

Tomei nota:

*Rolar
Repetir
Cair
Enforçar
Comer a carne
Vender a carne
Calar
Despencar
Girar no mesmo lugar.*

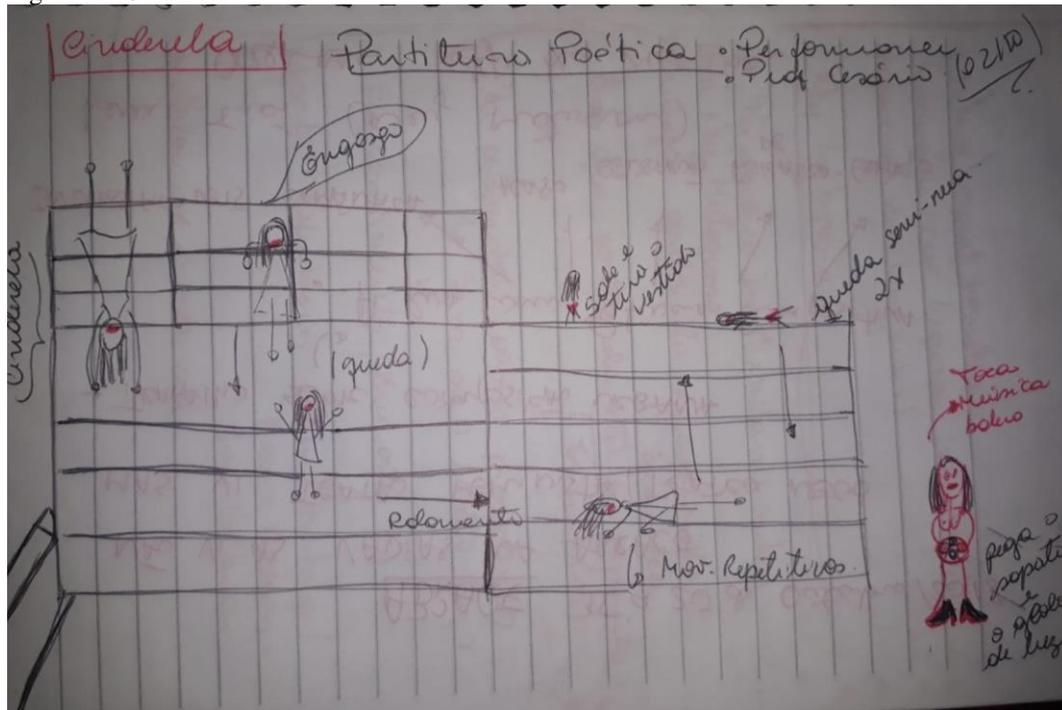
(Diário de bordo, 2018).

Anotar, rascunhar, desenhar, escrever poemas foram importantes dispositivos para maturação do processo, era uma forma ativa de dançar pela imagem, pela palavra; a sequência de ideias e movimentos foram tomando nota e forma.

“A inclusão de poemas como textos de referência instiga outra forma de pensamento como fonte para artistas e teóricos pesquisarem o seu próprio pensar” (Rangel, 2006, p. 01). A escrita e os rascunhos me fizeram organizar melhor as composições, frases, poemas e palavras soltas, me ajudaram na materialização da dança, “kamasutrar” o meu corpo em relação ao espaço, selecionar possíveis elementos cênicos que podem ou não fazer parte do processo, etc.

Uma teia de ideias e possibilidades de ação, formam uma espécie de mapa ou um esqueleto da estrutura poética.

Figura 1 – *Cinderela*.



Fonte: Diário de Bordo da autora (2018).

No decorrer da aula, após o comando do professor e após a feitura do rascunho, eu subi no batente da escada localizada no auditório do PPGARTES e experimentei diversas possibilidades de movimentos. Começo me colocando na posição que eu chamei de posição do “boi”. O boi no açougue, pronto para venda, para o abate, a carne pela carne, alimenta os famintos, é comida para os homens. Então, pus-me de cabeça para baixo, na representação desse boi, uma imagem que perseguia desde quando ouvi a história de Cinderela. Lá estava meu corpo fixado no batente, pendurado, quase imóvel e o sangue subindo para a cabeça e o corpo imóvel.

A imagem do boi de cabeça para baixo e a imobilidade do corpo, tem muito mais relação de como eu me senti ouvindo o relato de Cinderela, do que de fato como ela vivenciou tudo isso, não tenho acesso preciso de como foi isso para ela, mas em como sua narrativa reverberou no meu corpo.

Fotografia 3 - Movimento: O boi.



Fonte: Arianne Pimentel (2018).

O boi pendurado de cabeça para baixo. Na época eu morava próximo a um açougue e talvez em função disso a imagem do boi tenha ficado tão forte na minha mente, o boi como um corpo à venda, sem subjetividade ou sentimento algum, uma carne pronta para consumo, que pode ser atacada por mosquitos, uma carne que pode ser violada de várias formas, a cabeça dói, o sangue circula diferente. Eu me perguntava: Como alguém pode tratar outra

pessoa como se fosse um boi? A metáfora, para além de uma relação de compra e venda, faz alusão a desumanização das mulheres prostitutas e de todo estigma social que atravessam seus corpos cotidianamente. Como naturalizamos formas discriminatórias, violentas e preconceituosas que roubam seus direitos e suas próprias humanidades?

Reitero que este corpo imóvel não foi a reação de Cinderela, pelo contrário, ela reagiu, escapou da morte e precisou se movimentar rapidamente para sobreviver. Segundo ela: “*Foi Deus quem me salvou!*”. Seguiu para a delegacia e tentou prestar queixa. O corpo não agiu com imobilidade, esse corpo sem ação é meu.

Na sequência de movimentos eu posiciono meu pescoço no ferro de modo que o resto do corpo fique engatado sem muito esforço. O pescoço segura uma parte do meu corpo, o corpo pesa, o ferro me violenta, ao me enforçar, eu tusso, engasgo-me e ao mesmo tempo o corpo fica mais uma vez sem movimento aparente, sem reação. O movimento quase interno, a tosse, o grunido, o desconforto, é o peso de um corpo vulnerável, cedido pela gravidade.

Fotografia 4 - Movimento-força: O enforcamento.



Fonte: Arianne Pimentel (2018).

A composição aproveitou os espaços do auditório como possibilidades de criação de movimentos, a disposição dos ferros, a escada; criaram diferentes níveis e planos; o espaço dança comigo. É interessante observar como mesmo dentro de um espaço fechado, eu me interessei em dançar em um local não convencional e compor com o lugar a partir do que ele me oferece de possibilidade, sem dúvida que essa busca é contaminada pela forma que componho e penso a dança com a rua, explorando seus espaços e possibilidades de fluxos.

O terceiro movimento foi a imagem de um corpo em queda escada abaixo, como mostra a Fotografia 5, a seguir. A queda acontece repetidas vezes, um corpo, agora, sem seu vestido, rola escada abaixo, aparenta um corpo sem controle de si, joga-se pela escada repetidas vezes, sobe as escadas e rola, tenta subir e rola novamente.

Fotografia 5 – Movimento-força: A queda



Fonte: Arianne Pimentel (2018).

A repetição da queda; acelera, cai, rola escada abaixo; corpo passivo jogado, sem força, termina cansado e ofegante. Rolar a escada machuca, é um corpo deixado, jogado escada a abaixo, que rola repetidamente e ali finalizo a minha breve composição.

Ao término da aula, o grupo de alunos comentou sobre o trabalho e o professor fez suas considerações técnicas sobre o exercício de cada um. E esse breve momento de experimentação já foi uma importante fricção (pensando em termos de processos masturbatórios), foi prazeroso perceber que o desejo de dançar a narrativa de Cinderela, havia se concretizado, mesmo que na condição de um exercício poético/acadêmico, a ejaculação poética ganhava vida e empenhada por todas essas imagens e experimentações senti a necessidade de parar este trabalho na rua e uma semana após esse exercício, reuni com o Coletivo RUAR para articular o ato poético.

Abro parêntese para falar que o coletivo não tem uma relação monogâmica de trabalho, temos um relacionamento aberto, casual, poliamoroso e afetivo. Ou seja, o Coletivo

não funciona com uma rotina semanal de encontros; ele é movido pela nossa necessidade de “RUAR”. O coletivo também não tem a figura de um diretor, coreógrafo ou alguma hierarquia estabelecida, as ideias e colaborações são pensadas por todos os integrantes.

A primeira versão de Cinderela aconteceu em grupo, onde os 4 integrantes, um em cada esquina de uma encruzilhada, improvisavam uma sequência a partir dos verbos de ação descritos abaixo. Uma segunda versão é uma versão solo, realizada por mim.

O trabalho segue uma improvisação dirigida com os seguintes verbos de ação:

Pendurar
Enforcar
Corpo-boi-carne
Morrer,
Cair,
Quietar,
Gritar.
Repetir.

(Diário de Bordo, 2018).

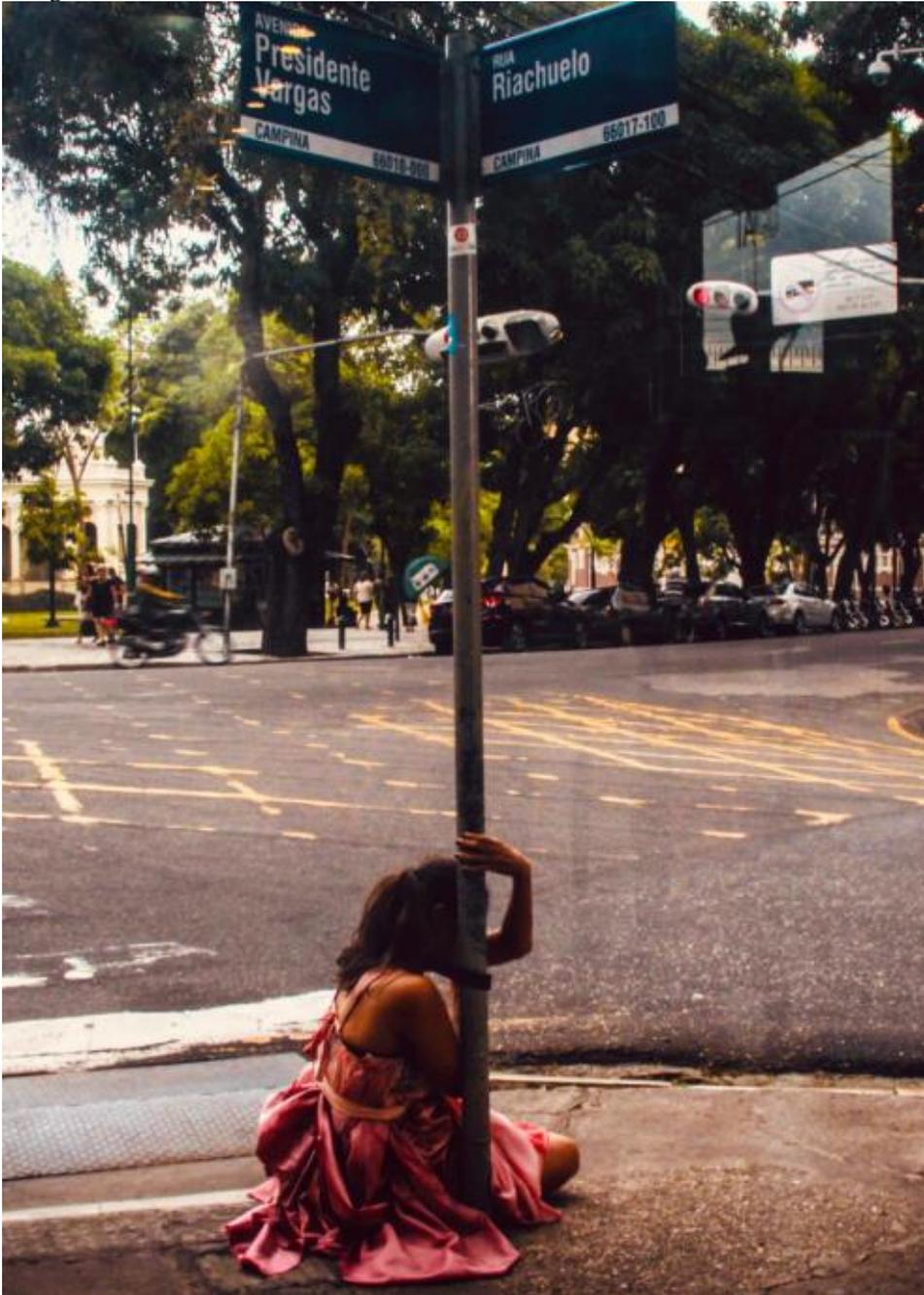
3 GOZAR (PRODUTO)

No dia 15 de novembro de 2018, às 17 horas, fomos para a esquina da rua Riachuelo com a Av. Presidente Vargas. A escolha do local não foi aleatória, o perímetro é historicamente conhecido pela prostituição, e a poética acontece literalmente na esquina, é o lugar do “ponto”, onde o programa acontece.

Semanas antes do trabalho ir para a rua, eu fiz a encomenda do figurino e pedi ao figurinista Lucas Belo, que o figurino remetesse a um vestido de princesa com vários tons de rosa e vermelho e tecidos diversos que lembrasse uma Cinderela em trapos.

A sequência de movimentação segue os verbos de ação ditos anteriormente, mas, agora, foram incluídos dois elementos: cinto e a estrutura de ferro que serve de suporte para as placas com os nomes da rua, a proposta nesse momento se modificou, o meu corpo deveria dançar os verbos de ação ao mesmo tempo que estava amarrado no ferro da esquina.

Fotografia 6 – Solo: Cinderela.



Fonte: Luiz Almeida (2018).

As imagens do “Movimento: O boi”, “Movimento-força: O enforcamento” e “Movimento-força: A queda” estavam presentes na movimentação. Eu, atada por um cinto, exploro outras ações além dos movimentos disparadores do processo, utilizo a limitação do espaço como uma possibilidade de descobrir novas movimentações no aqui-agora da cena.

Os demais integrantes do Coletivo RUAR estavam presentes no local e ficaram responsáveis pelo registro das fotos e do vídeo do trabalho. O trabalho foi filmado de dentro de uma loja de roupa, localizada exatamente na esquina da rua Riachuelo com a avenida

Presidente Vargas. O trabalho teve duração de seis minutos porque foi interrompido pelos transeuntes no momento em que usava o cinto para “enforçar-me”.

O local de apresentação de *Cinderela* é uma região comercial bastante movimentada da cidade. No quarteirão, temos muitas lojas, bancos, uma padaria, vendedores ambulantes e um ponto de ônibus com uma considerável circulação de pessoas.

Ao iniciar o trabalho naquela esquina ouvi murmúrios dos transeuntes, duas mulheres pararam e disseram: “*Jesus lhe ama*”. Outra: “*levante daí... a vida é tão bonita, Jesus não quer lhe ver assim*” (Diário de Bordo, 2018). Segui executando as movimentações amarrada ao cinto, quando comecei o enforcamento, um conglomerado de pessoas juntou-se ao meu redor pedindo para eu não fazer aquilo, eu, timidamente, tentei continuar o trabalho, até que uma mulher pega o telefone e informa às pessoas que está ligando para o Corpo de Bombeiros. Nesse momento, eu levantei do chão e disse que estava tudo bem, um senhor raivosamente pega o cinto da minha mão e atravessa a rua levando o cinto com ele. Eu, ainda sem saber muito bem como contornar a situação, escuto uma voz distante: “*Isso é uma peça, não é?*” (Diário de Bordo, 2018), eu aceno a cabeça indicando que sim, uma senhora, ainda inconformada, disse: “*Não pode ser! Olha sua roupa, você tá descalça!*” (Diário de Bordo, 2018). Eu reafirmo ser uma peça e agradeço a todos pela atenção.

A obra, naquele momento, tomou uma proporção que eu não havia premeditado, o “não saber o que fazer”, se continuava o trabalho, se parava de fazê-lo, se explicava do que se tratava, foram opções que naquele instante não foram de fácil decisão. Percebo que o tempo dessa composição foi delimitado pelos pedestres, assim como as interrupções e ações do público são imprevisíveis. A rua exige do artista manejos de como lidar com determinadas situações, pela imprevisibilidade que é ocupar esse espaço.

Ao fim da apresentação, fui ao encontro do coletivo e muitas questões entre nós foram compartilhadas, questões como: o tempo da obra foi determinado pelos espectadores-pedestres, não por mim; como findar esse trabalho caso haja essa preocupação do público? Qual a função da poética nesse espaço? Quais questões éticas estão envolvidas? Talvez eu não tenha as respostas ou serão sempre perguntas que se responderão no ato da cena? Continuo sem saber.

Em um outro momento, *Cinderela* (2018) foi apresentado em um evento de performance, realizado pelos alunos do Programa de Pós-Graduação em Artes. Dancei na esquina da Rua Três de Maio com a Av. Magalhães Barata; em um dos ensaios apresentei para a turma, os colegas ficaram me assistindo do outro lado da rua. Até que no ato de enforçar-me com o cinto, uma senhora, também evangélica (suponho eu), aproximou-se e

falou palavras doces, ajudou-me a levantar do chão, tirou o cinto de mim e fez várias perguntas. Perguntou como me chamava, onde eu morava, entre as minhas respostas ela fala sobre Deus, citava Salmos e perguntou onde ela deveria me deixar. Eu aponte na direção do prédio do PPGARTES, e ela foi cuidadosamente me conduzindo até o local.

No percurso, ela perguntou: “*E você, estuda? Estuda o quê?*”

Eu: “*Eu estudo Arte, eu danço*”.

Ela: “*Dançar é uma coisa maravilhosa!*”

Ela (ainda me segurando pelo braço): “*É nesse prédio que você vai ficar?*”

Eu: “*Sim*”.

Ela: “*Posso te deixar aqui mesmo? Você vai ficar bem?*”

Eu sinalizei com a cabeça que sim.

Quando falei que estudava arte/dança, eu pensei, agora ela vai entender que se trata de um trabalho artístico, mas não. Ela seguiu a conversa como se aquilo que ela havia visto jamais pudesse ser algo artístico, mas sim de alguém em surto, fora de si, doente, não sei! O fato é que aquela mulher me tocou muito, quanta sensibilidade de me acolher; o cuidado, as palavras que disse; falou de Deus e me conduziu até um lugar seguro, fiquei muito mexida com sua bondade, e quão carinhosa ela foi.

No entanto, outras questões também me atravessaram, pensei: e se fosse uma pessoa em situação de rua? Uma prostituta? Uma travesti? Ou qualquer outra pessoa que estivesse ali, aparentemente em situação de vulnerabilidade? Teria esse mesmo acolhimento?

Talvez, não.

Talvez, sim.

E aqui eu abro uma discussão evocada pela poética, que consiste em refletir sobre: quem é ajudado? Ou ainda, quem merece ser ajudado? Pergunto-me, e se fosse a própria Eunice (Cinderela) naquela esquina? Mulher negra retinta, mais velha, puta, que foi violentada, tentou ir à delegacia, não foi escutada, pediu ajuda e não a socorreram. Quais corpos são merecedores de ajuda, de direitos, e quais não são nem vistos?

As práticas são discriminatórias, interseccionais e seletivas de quem pode ou não ser escutado/atendido pelos serviços públicos. Como exemplifica Carla Akotirene (2019):

A despeito do feminismo hegemônico, argumentar que na velhice as mulheres experimentam discriminações geracionais impostas pelo mercado de trabalho, o qual consideram velhas; e de classe, porque perdem o dinheiro da aposentadoria para os

netos e adultos da família, é a marcação que a raça garantirá às mulheres brancas seguridade social, pois estas tiveram emprego formal, e a marcação de classe irá mantê-las na condição de patroas [...] para a mulher negra inexistente o tempo de parar de trabalhar, vide o racismo estrutural que as mantém fora do mercado formal, atravessando diversas idades no não emprego, expropriadas, e de geração, infantil, porque fazer o que ambos – marido e patroa – querem, como se faltasse vontade própria é, o que é pior, capacidade crítica. Independente da idade, o racismo infantiliza as mulheres negras. Velhice é como a raça é vivida; e classe-raça cruza gerações, envelhecendo mulheres negras antes do tempo. (AKOTIRENE, 2019, p. 27).

As reverberações da poética me fizeram alargar o meu olhar sobre o episódio da vida real de Cinderela e dançar as minhas sensações a partir disso, mas é sobretudo uma busca por tentar compreender também as camadas sociais desse feminino, onde “a fluidez das identidades subalternas impostas a preconceitos, subordinações de gênero, de classe e raça e as opressões estruturantes historicamente colonizadoras” (AKOTIRENE, 2019, p. 37).

Heleieth Safioti, em seu livro *Gênero, Patriarcado e Violência* (2015, p. 122) acrescenta que não se trata sobre somar o racismo ao gênero e à classe social, mas de perceber a realidade composta e complexa dessa junção de fatores. Ou ainda, não é uma mulher triplamente discriminada, não são variáveis quantitativas, mas sim, determinações de qualidades contingenciais, que tornam a situação dessas mulheres mais complexas.

E apesar das considerações sociais feitas até aqui, me pergunto: afinal, como dar conta de histórias como a de Cinderela? O que acontece numa casa de prostituição tem dimensões urbanas? E o que estava na rua, em alguma medida, também entra na casa? Por que me instiga penetrar numa dimensão entre quatro paredes a partir de um fato violento, a ponto de sentir a necessidade de levar uma poética para a rua?

Na tentativa de lubrificar possíveis caminhos de resolutividade, cruzo com Damatta (1997), autor que sugere uma perspectiva social de fronteiras mais dançantes entre rua e casa, como espaços geridos por normas, regras estabelecidas daquilo que pode ou não, dentro de casa, e daquilo que pode ou não, na rua. Ao mesmo tempo o autor pulveriza as delimitações entre os espaços e enfatiza o perigo de reforçar polaridades universais, dentro de um sistema fértil de valores. É o que ele chama de “razão teórica ou moral”, ou seja, na precocidade de pesquisadores encontrarem uma alternativa “mais verdadeira que a outra” acabam por generalizar fatos sociais de extrema complexidade.

Quando digo então que "casa" e "rua" são categorias sociológicas para os brasileiros, estou afirmando que, entre nós, estas palavras não designam simplesmente espaços geográficos ou coisas físicas comensuráveis, mas acima de tudo entidades morais, esferas de ação social, províncias éticas dotadas de positividade, domínios culturais institucionalizados e, por causa disso, capazes de despertar emoções, reações, leis,

orações, músicas e imagens esteticamente emolduradas e inspiradas. (DAMATTA, 1997. p. 08).

Diante disto, é pertinente deixar claro para o leitor que a prostituição é diversa e plural, porque ao mesmo tempo que compartilho as denúncias feitas de Cinderela, é bom termos clareza de que o fato não se constitui em uma generalização com a categoria, muitas prostitutas inclusive nunca passaram por formas de violência física ou situações parecidas. Sobretudo, nos dias de hoje, com o uso das ferramentas tecnológicas, sites, redes sociais, utilizados como canais de interlocução para as mulheres oferecerem seus serviços sexuais até de forma mais segura.

Concordo com Damatta (1997) quando chama atenção para a generalização dos fatos sociais e utiliza a metáfora da casa como um lugar, um espaço íntimo, uterino, lugar que faz mais sentido quando está em oposição ao mundo externo, a rua. No entanto, esses espaços não podem ser medidos com unidades matemáticas precisas, mas vistos como um espaço moral, que transam por intermédio de contrastes, complementariedades, oposições, e são recortados pela perspectiva que nós escolhemos, ora “brechar” a porta da casa, ou olhar por cima do muro que dá para a rua.

Nesses aparentes opostos, é importante pontuar que a “composição da gramática social brasileira”, não se trata de um contraste duro ou simplista, pelo contrário, inúmeras são as variáveis diante de um fenômeno social, constituído e constituinte na própria dinâmica de sua relação. É pertinente trazer essa colocação para a compreensão deste trabalho.

Na prostituição, não cabe um discurso vitimista, nem generalista, tão pouco reforçar estereótipos (isso fica mais claro no próximo caderno), muito menos se trata de uma escrita que reforce os antagônicos do certo ou errado, da puta ou da santa, da moral ou imoral. Longe disso, é justamente na complexidade que as dinâmicas aparecem, tentar compreendê-las no seu modo próprio de existência e como isso pode servir de material reflexivo e compositivo em dança.

4 CONSIDERAÇÕES NÃO-FINAIS

Dentro de uma estrutura dialética das poéticas que compõem esta série poética, a obra *Cinderela* é o descabaço da série e foi propulsora para obras seguintes, *Nas brenhas* (2020) e *Subterrânea* (2022), que compõem os demais processos presentes no caderno 2 e 3. *Cinderela* é o princípio da série poética, e de forma isolada possui seus próprios princípios, processos e produtos. No entanto, para além de pensar uma ordem cronológica dos trabalhos, é perceber a relação dialética, a transa estrutural que elas estabelecem entre si e as camadas sociais e atravessamentos que se descamam ao longo de cada trabalho.

Cinderela é um trabalho chave para os princípios, inclusive teóricos desta tese, é a partir dela que me pergunto: seriam as práticas e as ações humanas seletivas? Assim como as políticas públicas, atendimentos e acesso aos direitos? A narrativa de Eunice da Silva é uma resposta que ilustra bem isso. De certo, também, que a história violenta não pode ser generalizada dentro da prostituição, mas também não se trata de um fato isolado e nem distante da realidade de muitas mulheres, inclusive mulheres que não são prostitutas, mulheres casadas, mães de família, que sofrem diferentes tipos de violência diariamente.

De certo que a luta feminista converge em muitos pontos, como a luta contra o patriarcado, contra condições de trabalho, contra inúmeros aspectos das questões de gênero, mas muitas dessas mulheres precisam também levantar lutas contra o racismo, classicismo, capacitismo, etarismo, homofobia, transfobia e assim por diante. Essas camadas de lutas sempre estiveram presentes na história da humanidade, mas nem sempre conscientes dentro do próprio feminismo, sobretudo dentro do feminismo branco. Ir para rua e dançar isso é um modo de fazer aparecer (falarei mais sobre isso no segundo caderno).

REFERÊNCIAS

AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo, Coleção Feminismos Plurais, coordenação Djamila Ribeiro. Editora Pólen. 2019.

ARAÚJO, BANDEIRA & VAZ. Prostituição de Luxo: Gênero, Trabalho e Sociabilidade na cidade de Belém. Dossiê Trabalho, Gênero e Território. *In: Revista Pegada*, vol. 16, n. 2. 2015.

DAMATTA, Roberto. **A Casa & A Rua**: Espaço, Cidadania, Mulher e Morte no Brasil. 5ª edição. Rio de Janeiro – 1997.

FERREIRA, I.; PEREIRA, M.; AMARAL, S. **Prostituição**: opção ou determinação social? São Paulo. Artigo PUC-SP. 2010. Disponível em: http://www4.pucsp.br/ic/20encontro/downloads/artigos/ISABEL_BERNARDES_FERREIRA_e_MAYRA_CARDOSO_PEREIRA.pdf. Acesso em: 01 jul. 2021.

FERREIRA, Mayrla Andrade. **Da casa de contato à dramaturgia do contato**: experimentações e reflexões na casa Ribalta. 2012. 263 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Belém, 2012. Programa de Pós-Graduação em Artes. Disponível em: <<http://repositorio.ufpa.br/jspui/handle/2011/7621>>. Acesso em: 21 abr. 2021.

CENTRO latino-americano em sexualidade e direitos humanos. **Putá Dei**. 2017. Disponível em: <http://www.clam.org.br/noticias-clam/conteudo.asp?cod=12655>. Acesso em: 06 jan. 2022.

PRADA, Monique. **Putafeminista**. São Paulo. Veneta, 2018.

RANGEL, Sônia. **Processos de Criação**: Atividade de Fronteira. UFBA. Bahia Edição 01, 2006.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte, Editora: Letramento, 2017. (Feminismos Plurais).

SAFIOTI, Heleieth. **Mulheres na sociedade de classe: Mito e realidade**. São Paulo - 2 ed. Expressão Popular: Fundação Perseu Abramo, 2013.

SAFIOTI, Heleieth. **Gênero, Patriarcado e Violência**. São Paulo - 2 ed. Expressão Popular: Fundação Perseu Abramo, 2015.

POÉTICAS PARIDAS: A DANÇA COMO POLÍTICA DE APARECIMENTO

CADERNO 2 - NAS BRENHAS

Figura 1- Capa do diário de bordo do espetáculo *Nas Brenhas*.



Fonte: Berimbau de boca, Artesania (RODRIGUES, Maria)..

Comprei o caderno acima numa pequena exposição de artesanato durante uma festa no bairro da Campina, a ilustração é sem dúvida uma imagem que sintetiza esta série-poética. A arte é uma técnica de colagem, onde aparece partes do corpo de uma mulher preta, o batom vermelho, a boca fora do lugar, a mulher que olha pelo útero, o útero dessecado realça sua estrutura biológica: ovários, trompa, canal vaginal e a mão com sangue. Sangue de menstruação, sangue da violência, sangue dos abortos, do parto, não se sabe.

1 O PRINCÍPIO: NAS MINHAS BRENHAS E OS POSSÍVEIS PARTOS...

“Parto”, de parir, de partir de algum lugar, gerar, iniciar.

É difícil dizer exatamente quando este processo de criação começou, mas consideremos que a ideia do trabalho teve início, ou foi fecundado, em 2017, ainda no período de mestrado, onde prematuramente já formulava um projeto de pesquisa para concorrer ao processo seletivo de doutorado daquele ano. Eu, recém mestra, rascunhei aquilo que ganharia mais força no ano seguinte. O pré-projeto, ainda embrionário, precisava amadurecer em vários sentidos, sentia que a pesquisa precisava ser mais minha, precisava ter mais conhecimento do fenômeno da pesquisa e, principalmente, sair do senso comum e ouvir as protagonistas deste estudo.

Aprovada, mas não classificada no doutorado em 2017, resolvi mergulhar ainda mais na pesquisa e aos poucos fui me sentindo mais à vontade e com mais propriedade de pesquisar as prostitutas. Um marco importante para isso foi, em 2018, quando descobri a existência do Grupo de Mulheres Prostitutas do Estado do Pará. Através das redes sociais fiquei sabendo do PUTADEI, o dia da puta, comemorado todo dia 02 de junho. Fui ao evento e conheci Lourdes Barreto (Caderno 1).

No evento havia muitas putas, feministas, políticos, professores universitários, pesquisadores e público em geral. A programação foi recheada de falas, debates importantes e atrações artísticas. Lembro que as falas e depoimentos que ouvi naquele dia me tomaram como um vendaval. Tenho a sensação de que foi nesse momento que o objeto me autorizou a falar sobre ele, ou melhor, a falar com ele. Apresentei-me à Lourdes Barreto e comentei sobre a ideia do projeto. Falei sobre o tema de doutoramento, sobre possíveis editais que poderia escrever para realizá-lo. Estava muito barulho naquele dia. Ela me olhou meio estranho, como se não tivesse entendido, e talvez realmente não tivesse, mas tentou ser gentil e disse: “*Ah, pode ser sim*” (acenando com a cabeça). O evento seguiu até a noite, um pouco antes de a polícia chegar no local e “empatar a foda”.

Fotografia 1 – Leila Barreto (filha de Lourdes Barreto), no PUTA DEI.



Fonte: a autora (2018).

O evento ocorreu o dia inteiro, com várias palestras, apresentações artísticas e desfile. Na foto acima, Leila Barreto, filha de Lourdes Barreto, que atualmente mora em Brasília mas tem uma história e uma grande contribuição nas articulações políticas da GEMPAC. Na conversa com Lourdes, falava sobre a possibilidade de concorrer a um edital artístico que agregasse o coletivo e suas histórias de vida como protagonista da cena, algo já experienciado por algumas mulheres do coletivo: Leila Barreto, Lourdes Barreto, Cinderela, Vitória Morgalho e outras mulheres já tiveram a oportunidade de atuar em espetáculos teatrais realizados no Teatro Cuíra, que era localizado na esquina da Rua Riachuelo com a 1º de

Março, o grupo de artistas já havia realizado vários espetáculos ao longo dos seus nove anos de resistência. O primeiro espetáculo do grupo, foi uma peça chamada *Laquê*, uma peça escrita a partir das narrativas das prostitutas do entorno do bairro da Campina.

Em uma matéria do jornalista paraense Marcelo Damaso (2007), ao entrevistar Edyr Augusto Proença, escritor responsável pelos textos encenados pelo Grupo Cuíra, comenta que pessoas dos arredores começaram a aparecer e perguntar o que estava sendo “construído” ali. Este foi o primeiro *insight* para a criação do espetáculo *Laquê*.

No texto de Damaso, Edyr conta que fez um trabalho de coleta dos depoimentos das prostitutas e moradores do entorno, conta que a primeira ideia do espetáculo *Laquê* nasceu desse contato. E durante a construção do Teatro as pessoas ficavam curiosas perguntando o que iria acontecer ali naquele local. “A idéia de trabalhar com essas pessoas foi imediata”, revela autor da peça. Para Wlad Lima (uma das diretoras da peça) e Edyr Proença, a ideia do espetáculo era dialogar com o entorno da nova sede, respeitando seus moradores e as meninas da zona do meretrício. Estas que compuseram metade do elenco da peça.

O enredo do espetáculo *Laquê* mostra a época áurea, os tempos de gozo da zona, época em que “a zona cheirava a Laquê”. A peça se passa nos anos 30, quando marinheiros franceses desfilaram nus protestando em uma greve no navio. A peça fala de uma história real de uma das prostitutas que se apaixona por um cliente, mas descobre que ele vai casar com uma virgem rica. E então, resolve levar as colegas para a igreja. Após a bagunça feita no casamento, elas são presas e retornam para a “casa da luz vermelha” onde viviam. Lá, a protagonista, triste com o casamento, veste-se para uma noite de gala e toca fogo no próprio corpo (Damaso, 2007). O espetáculo teve a direção de Wlad Lima e Cláudio Barros - um dos fundadores do Cuíra -, que juntou atores profissionais, estudantes de teatro da Universidade Federal do Pará e dez prostitutas que vivem nas redondezas no elenco da peça.

É importante referenciar esse espaço e trabalho artístico na zona do meretrício, para pontuar que há anos os artistas da cena paraense já trazem este olhar político e poético para o bairro da Campina e os “personagens” da vida real que fazem história nesse lugar. Durante o tempo que estive trabalhando com elas, esta passagem das prostitutas pelo teatro Cuíra era sempre lembrada com muito afeto, muitas delas se identificavam como atrizes experientes, ao recordar da peça que esteve em cartaz durante quatro meses. Era excitante ouvi-las falar sobre suas experiências no teatro, e vejo o quão significativo isso foi na história de vida dessas mulheres e como a política de aparecimento, de memórias afetivas também se faz presente nessas práticas.

O bairro da Campina e o bairro da Cidade Velha historicamente já namoram com um repertório artístico diverso, são bairros frequentado e habitados por muitos artistas da cena, artistas plásticos, fotógrafos, músicos, etc. Nos bairros também encontramos eventos mensais, como o Circular Campina Cidade Velha, que mobiliza diversas atrações culturais desde 2013. O projeto surgiu como um circuito cultural de revalorização de bairros históricos da cidade de Belém, incentivando a melhor apropriação destes. No bairro da Campina, encontramos ainda, teatros experimentais, galerias, espaços gastronômicos, espaços musicais, botecos, etc. Ou seja, a fertilidade artística do lugar existe há muitos anos e isso, de forma direta e/ou indireta, também faz parte da cultura das pessoas que ali habitam. Logo, fecundar um processo de criação nas brenhas do bairro da Campina era ter ciência das gestações poéticas do lugar.

Contudo, durante o enamoramento com a GEMPAC eu era apenas uma visitante, e isso não bastava, era preciso conhecer o bairro, senti-lo, apalpá-lo, fez-se necessário para que pudesse perceber suas curvas, nuances, para então compor com esses territórios. E em meados de 2018, influenciada pela pesquisa, decido mudar de casa e virar moradora do bairro da Campina. Nós então decidimos “morar juntos”, eu e a pesquisa.

Os autores Mayrla Ferreira (2016) e Jeff Speck (2016) me encorajaram a abraçar o lugar mais de perto, a experienciá-lo e percebê-lo com o olhar de “habitante-criadora” (FERREIRA, 2016) em um percurso de “caminhabilidade” (SPECK, 2016). Mudar para o bairro da Campina foi uma busca de aprofundamento do campo, um “relacionamento sério”, na busca de um adensamento com o lugar vivido, sentido, partilhado, habitado; e gerar modos de criação em dança.

Jeff Speck (2016) é um autor urbanista que compreende a implantação dos projetos urbanos como vias de acesso que priorizem os pedestres, de modo a encorajar a população ao ato de caminhar e/ou utilizar transportes alternativos para seu deslocamento. A teoria de Speck discorda das estruturas urbanas que se organizam, tão somente, para viabilizar o fluxo de carros em detrimento de projetos de circulação adequado aos transeuntes que, de modo geral, apresentam calçadas estreitas e inseguras, faixas de pedestres largas ou até ausente, inacessibilidade de determinados espaços urbanos, ausência de arborização, entre outros. A justificativa teórica se pauta em planejar uma cidade que se atente ao combate aos impactos ambientais, que promova uma qualidade de vida da população – visto o aumento mundial do quadro de obesidade – ganhos na economia, sobretudo no mercado mobiliário e desenvolvimento geral da cidade.

Caminhabilidade é, ao mesmo tempo, um meio e um fim, e também uma medida. Enquanto as compensações físicas e sociais do caminhar são muitas, talvez a caminhabilidade seja muito mais significativo indicador dessa vitalidade. Após inúmeras décadas redesenhando áreas da cidade, tentando torná-las mais habitáveis e bem sucedidas, observei meu foco se estreitar na direção dessa questão como a única que parece influenciar e incorporar a maior parte das demais. Garanta uma caminhabilidade adequada e muito do restante virá a seguir. (SPECK, 2016, p.14).

A teoria tem como premissa tonar a cidade atraente e desejável para os pedestres, possível de realizar deslocamentos a pé, sem a necessidade exacerbada de veículos. Contudo, pensar na possibilidade de idealizar planejamentos para que as pessoas possam caminhar pela rua, como o próprio autor enfatiza, levam-se em conta os fatores estruturais e sociais. O autor aponta quatro condições preliminares para uma cidade ser caminhável: ser proveitosa, segura, confortável e interessante. São aspectos essenciais, mas quando isoladas são insuficientes.

Proveitosa significa que a maior parte dos aspectos da vida cotidiana está por perto e são organizadas de tal modo que uma caminhada atenda as necessidades do morador. Segura significa que a rua foi projetada para dar aos pedestres uma chance: os pedestres precisam se sentir seguros, condição ainda mais difícil de atender. Confortável significa que edifícios e paisagem conformam as ruas como salas de estar ao ar livre, em contraste com os imensos espaços abertos que, geralmente, não conseguem atrair pedestres. Interessante significa que as calçadas são ladeadas por edifícios singulares e agradáveis e com fartura de sinais de humanidade. (SPECK, 2016, p. 20).

Dentre as condições sublinhadas pelo autor, destaco o aspecto segurança como um dos principais fatores para um projeto brochante, não bem-sucedido de caminhabilidade em Belém, pois além dos aspectos estruturais, que de fato precisam ser repensados, existe um alto índice de criminalidade que gera insegurança na população em usar a rua para seu deslocamento, o que também é uma realidade em muitas outras cidades brasileiras. O autor utiliza o termo segurança para sinalizar necessidade dos mecanismos construídos que garantam a tranquilidade do pedestre na relação com os automóveis, mas o autor não aprofunda na condição social e nos índices de violência urbana.

Sob a ótica da teoria da Caminhabilidade, observo que o bairro da Campina possui aspectos favoráveis e desfavoráveis. O bairro apresenta vantagens quanto à localização, ao dar possibilidade aos pedestres acessarem muitos serviços via caminhada; a aproximação com áreas comerciais, igrejas, feiras e praças, muitas vezes mais acessíveis do que ir de carro, uma vez que as ruas são estreitas e facilmente há engarrafamento em horários de pico.

O fluxo de carro e de pessoas na Campina obedece ao horário das lojas, o bairro também comporta uma parte da principal área comercial da cidade. Ao entardecer as ruas ficam mais vazias e, à noite, muitas ruas não têm uma boa iluminação, e soma-se a isso o crescente índice de violência na cidade. Logo, uma rua estreita (uma brenha) com pouca luz e

sem fluxo de pessoas provoca uma sensação de insegurança. Esses aspectos inviabilizam a utilização dessas ruelas como uma possibilidade de caminho pelo pedestre em determinados turnos.

Outro ponto é que mesmo sendo uma área próxima ao Comércio, as vias dos pedestres disputam com as vias automobilísticas, pessoas caminham pelo meio da rua e os carros e motos estacionam nas calçadas pelo fato das calçadas e das ruas serem muito estreitas, o que dificulta ainda mais a caminhabilidade. Foi nessas condições, de quase incaminhabilidade que o espetáculo *Nas Brenhas* (2020) foi encenado.

Fotografia 2 – Registro do Espetáculo: *Nas Brenhas*. Cena de abertura.



Fonte: Raoni Figueiredo (2020).

Na foto acima, podemos perceber a calçada estreita, uma parte do elenco próximo das casas e bem perto também da sarjeta. Em alguns ensaios elas se queixavam da dificuldade de caminhar nessa calçada estreita e da aproximação dos carros em algumas cenas. Lourdes se queixava: “*Carol, nós somos senhoras já! Não damos conta de andar nessa calçada do jeito que tá*” (Diário de Bordo, 2019). Foi quando usamos parte do dinheiro do projeto para ajeitar a calçada.

Jeff Speck utiliza como metodologia de seu trabalho habitar a cidade que irá realizar o planejamento urbano durante o período de um mês a três meses, para ele, esse contato com a população e com o lugar faz ter a compreensão da lógica de funcionamento, costume, cultura, hábitos, construídos ali e, a partir disso, propor mudanças estruturais significativas.

Conhecer o lugar, guardar na memória cada edifício, rua e quadras. Também dá a chance de familiarizar-se com os moradores com inúmeras justificativas como tomar um café, jantar na casa deles, tomar um drinque em bares da vizinhança e através de encontros casuais. É justamente nesses encontros não planejados que se consegue obter uma compreensão real do lugar. (SPECK, 2016, p.18).

Inspirada pela sua obra e pela busca de uma compreensão da zona no bairro da Campina, decidi mudar e penetrar o bairro, na tentativa de conhecer e vivenciar as ruas, pessoas e histórias.

Outra autora fundamental nessa mudança de bairro foi Mayrla Ferreira (2012) e seu conceito de habitante-criador, “desenvolvido como uma linguagem de pesquisa em dança contemporânea, fundamentada na dramaturgia pessoal do habitante-criador como composição coreográfica” (FERREIRA, 2012, p. 13). Em suas palavras:

O habitante-criador parte de caminhos que fazem emergir um pensamento vivo do cotidiano pela memória e pelas narrativas vindas da cidade enquanto lugares de formação humana, de processos educativos e pedagógicos a partir da produção cotidiana desses saberes pela experiência. Caminhos são espaços em movimento e seus trajetos deixaram-se ver à medida que percebia, por seus próprios sujeitos, os saberes locais, seus territórios poéticos e as suas narrativas com seus modos de ser e estar no mundo. (FERREIRA, 2012, p. 24)

Habitar e criar a partir do lugar que se vive também é corpografar, penetrar entre a cidade/corpo e o corpo/cidade. Numa partilha de memórias da vida cotidiana, em movimento mútuo, transversal e transformador, como descreve a autora “uma encorpação implicada”, isto é, “não se trata apenas de descrever o lugar estudado, sua demarcação territorial ou distribuição geográfica, mas as atividades próprias de trocas com o ambiente” (FERREIRA, 2012, p. 13). Para a autora, o habitante-criador dança com o lugar, em todas suas porosidades, rugas, dobras, sentidos, líquidos, partilhas, habitar não somente como indutor para o processo de criação, mas como formação humana, formação do sensível para permitir-se olhar a dança e ser dança em qualquer lugar que seja movente e mover-se a partir do sentir, da troca, transformar o espaço e a si mesmo.

Morar, mudar de casa, habitar, ejaculam memórias de infância quando eu e minha família precisamos mais de 14 vezes e depois de adulta compreendi que mudávamos de casa quando o aluguel ficava caro demais, outras vezes éramos despejadas. A maioria delas era localizada em bairros periféricos da cidade de Belém.

Já morei no Val Paraíso, no Telégrafo, na Pedreira, no Marco, na Pedreira de novo, no Guanabara, na Pedreira mais uma vez. Em casas às vezes pequenas, às vezes grandes, em bairros perigosos e alguns sem saneamento, e assim seguimos mudando até os meus 14 anos de idade, quando minha avó conseguiu financiar uma casa. E aos 20 anos eu mudei

novamente, mas dessa vez, mudo sozinha, saio de casa, brigada com a minha mãe. Com um salário de recém-formada, fui morar num kitnet no bairro da Pedreira e quando o aluguel ficava muito caro eu mudava de casa, repetindo a tradição familiar.

Essa trajetória de mudanças nunca era para um bairro central de Belém, e ter mudado para o bairro da Campina me causou alguns estranhamentos; morar neste bairro era diferente de todos os lugares que eu já havia morado; a arquitetura antiga das casas, os moradores majoritariamente brancos e idosos, o caminhão de lixo que, incrivelmente, passava todo dia, e a guarda municipal fazendo a ronda.

Mas algo me chamava atenção, a população de classe média parecia compartilhar geograficamente dos “mesmos” espaços com a população mais pobre, incluindo as pessoas em situação de rua, os dependentes químicos e as prostitutas. Essa disputa de espaços e demarcação de lugares é histórica! Percebo uma “tolerância social” de uma desigualdade escrachada.

Ao caminhar pelas brenhas da Campina você observa casas com placas “casa de família” ou com imagens de Santos nas portas das casas, sinalizando que ali mora uma família religiosa, logo, aquele estabelecimento não poderia ser confundido com um puteiro. Apesar de ocuparem a mesma região, há claramente um desconforto e uma delimitação de classes, que transitam por ali cotidianamente. Os mais privilegiados almoçavam no restaurante vegetariano, enquanto as pessoas em situação de rua aguardavam o fechamento do restaurante para pegar as sobras, quando não, juntavam moedas e almoçavam a dois reais no restaurante popular, que fica bem ao lado da vila onde eu residia.

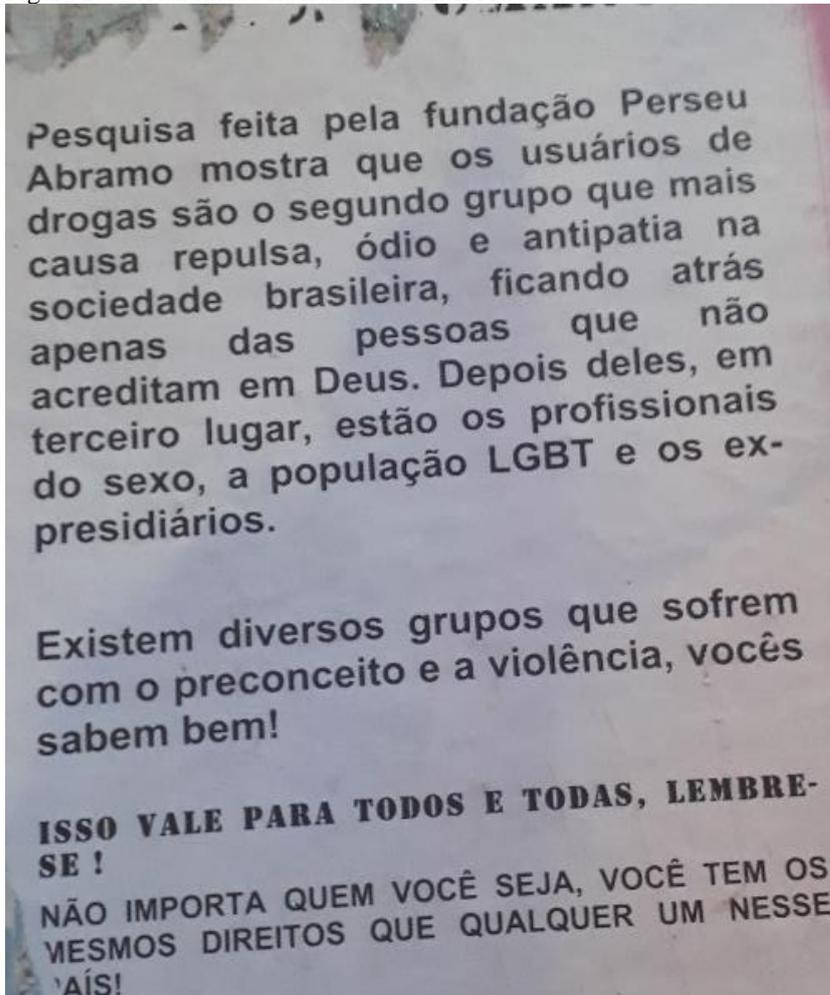
A presença de várias igrejas no bairro da Campina, inclusive bastante frequentadas pelos antigos moradores, também traz ambiguidade de um bairro cristão e conservador, mas ao mesmo tempo cercado por uma realidade marginalizada e pelo protagonismo da prostituição em algumas ruelas, características que também tecem a construção histórica do bairro e que, curiosamente, foi a igreja que acolheu e deu condições para as primeiras articulações do Grupo de Mulheres Prostitutas do Estado do Pará. Também é a igreja quem ajuda as pessoas em situação de rua, dando comida todos os dias ao lado da Igreja Nossa Senhora dos Homens Pretos. Mas isso também incomoda muito alguns vizinhos, a ponto de existir uma ação judicial para acabar com as filas de pessoas pobres e com fome, que ocupam suas calçadas.

Habitar o bairro da Campina me fez olhar/viver esse lugar de uma forma muito mais próxima e desnudar o lugar! Compreendo quando Mayrla Ferreira (2012) fala que a “encorpação implicada” tem a ver com a escrita que este lugar traça no meu corpo, num devir

corpografado, gerador de movimento pulsante e substancialmente transformador, cotidianamente transformador. Um bairro fortemente marcado de conflitos de classe, de mundos aparentemente divorciados, mas que precisam habitar a mesma “casa”.

Abaixo um cartaz exposto na frente da GEMPAC.

Figura 2 - Cartaz fixado na frente da GEMPAC.



Fonte: a autora (2018).

No bairro da Campina, você facilmente encontra as “pessoas que causam repulsa” (como descrito no cartaz), os ex-presidiários ou foragidos que andam com tornozeleira, as prostitutas, as pessoas em situação de rua, os dependentes químicos, etc. A leitura que faço hoje do bairro da Campina só foi possível após habitá-lo e perceber as especificidades do lugar, o trânsito, as pessoas que moram e as que estão de passagem, a lógica de funcionamento, o convívio da vizinhança e as invisibilidades sociais às opressões, o descaso, a desigualdade. Habitar me permitiu criar dança por outros poros, mais sensíveis, mais humanos e mais críticos.

As mulheres da GEMPAC, que durante o processo de criação do espetáculo *Nas Brenhas* (2020) sempre contavam histórias sobre a prostituição na cidade de Belém, lembravam-se de outras prostitutas da época, das antigas casas de prostituição, dos bares que até hoje ainda resistem no bairro da Campina. Abaixo, um croqui que desenha a localização do meretrício no ano de 1921, as ruas Padre Prudêncio, 1º de Março, Carlos Gomes, Frutuoso Guimarães, General Gurjão, Riachuelo, Campos Sales compõem a região conhecida como o quadrilátero do amor.

Figura 3: Croqui do Meretrício do bairro Campina, publicada em jornal de 1921, conhecido como “quadrilátero do amor”.



Fonte: Acervo Theodoro Braga, arquivo público de São Paulo (1921).

Na década de 20 existiam vários quarteirões dedicados ao mercado da prostituição, havia casas, pensões, hotéis, casas de show que recebiam os clientes, dos mais variados tipos. Eram turistas, marinheiros, homens da imprensa, homens casados, etc. A prostituição na cidade de Belém foi amplamente percebida dentro da sociedade, sobretudo pela imprensa local e pelas famílias residentes, imbuídas de um conservadorismo cristão. A zona de

prostituição localizada no bairro da Campina nasce junto com a própria fundação da cidade, conflituosamente, ao mesmo tempo em que as mulheres trabalhadoras sexuais. Mas, especificamente, as que batalhavam¹ na Zona da Campina tinham a desaprovação de grande parte da população belenense, por outro lado detinham a empatia e o apoio de poderosos homens e de algumas autoridades das igrejas do bairro. A ponto de ser alvo de debate, na última década do século XIX, o regulamento acerca da profissão, junto a isto o decreto de lei 181 de 24 de janeiro de 1890 que daria às instâncias judiciais o direito ao divórcio. Os debates dividiam opiniões na imprensa.

Os debates sobre os efeitos que o divórcio e o regulamento da prostituição poderiam trazer para a sociedade de Belém do final do século XIX ocuparam páginas inteiras em diversos periódicos da capital paraense. Neste sentido, somos capazes de perceber que esses veículos de comunicações que circulavam na capital paraense na ordem da última década do século XIX não podem ser percebidos apenas como folhas que somente traziam à tona notícias para os seus leitores, mas faz-se necessário compreendê-los como instrumentos políticos e ideológicos que buscavam diariamente os seus interesses particulares. (CAMPOS, 2003, p. 01).

A prostituição e o divórcio eram temas abordados na imprensa, o jornal *O Democrata*², por exemplo, passava a explorar o tema, tanto o divórcio quanto a prostituição eram percebidos por alguns juristas e jornalistas como ameaça moral e social. Neste momento, a mulher casada assumia um papel facilmente julgado, pela incapacidade em não conseguir manter a família. E no caso de divórcio, para os preceitos religiosos isto era inconcebível, ainda mais se fosse para assumir uma mulher do meretrício. O divórcio e a prostituição tornaram-se pautas constantes nas matérias dos jornais que circulavam em Belém, nos primeiros anos da última década do século XIX.

Este interesse dos jornais da capital paraense por estes assuntos pode ser explicado a partir de duas razões principais que vieram à tona de forma efusiva naqueles últimos anos do século XIX. Em primeiro lugar, em janeiro de 1890 o governo provisório republicano publicou, repita-se, a lei do casamento civil com o decreto-lei 181 passando a vigorar em maio daquele ano, onde estabelecia não somente a legalidade desse tipo de enlace, mas também, as novas possibilidades de se estabelecer uma separação conjugal no Brasil. Em segundo lugar, o governo republicano do Pará procurava estabelecer no Estado a regulamentação da prostituição. Estes ao nosso ver, foram os dois elementos que alavancaram os interesses dos jornalistas, das mais variadas folhas, no sentido de construir uma harmonia entre as temáticas que estamos procurando dar vazão. (CAMPOS, 2003, p. 04).

¹ Batalhar é o modo como às prostitutas se referem ao seu trabalho. “Ela foi batalhar” (trabalhar na prostituição).

² O Jornal O Democrata: Órgão do Partido Republicano Democrático- PA (1890-1895) encontra-se parte (os anos de 1890 a 1893) - disponível no site da Hemeroteca Digital Fundação Biblioteca Nacional <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 19 out. 2022.

A maneira como o jornal entrelaçava os temas prostituição e divórcio, era sempre em teor pejorativo, associando a imagem da mulher divorciada com a da prostituta, uma vez que ao romper o matrimônio, esposa que antes dependia financeiramente do marido, não encontraria outro caminho senão um caminho da mulher fracassada, próximo ao mesmo lugar da prostituição, tornando-se “uma mulher vulgar, frequentadora do cadastro policial e divorciada”, três características abomináveis para a sociedade belenense, que vivia o auge da Belle Époque.

Em 1890, o jornal *O Democrata*, em 23 de agosto, cria uma história com uma personagem chamada Maria da Conceição, uma mulher divorciada que se torna prostitua e que vai morar na rua do Rosário, entre 1º de Março e Riachuelo. Segundo o jornalista d’*O Democrata*, a personagem foi descrita com “desenfreamento de linguagem” e falava termos inapropriados para serem publicados no jornal. A história descrevia os detalhes do local onde Maria da Conceição foi morar, as ruas citadas estão localizadas na região da Zona de prostituição no bairro da Campina. Colocou um recorte geográfico juntamente onde as “relações libertinas” se faziam latentes naquele período, e até hoje é um perímetro conhecido por ainda ser um lugar marcado pela prostituição (CAMPOS, 2003, p. 07).

O jornal *O Democrata*, por sua vez, representava um pensamento de grande parte da sociedade paraense, a qual acreditava que o divórcio teria uma relação direta para a promoção da prostituição. Neste sentido, a parcela social que discordava da possibilidade de se conseguir uma separação conjugal passaram “a construir articulações que tinham como objetivo lançar sobre os corpos dos personagens que se divorciavam, particularmente sobre os corpos femininos” (CAMPOS, 2003, p. 09) de modo a reforçar preconceitos e atrasar o processo de emancipação das mulheres, fossem elas putas ou não.

No mesmo período, debatia-se sobre a normatização do meretrício, que foi institucionalizada pelo governador Justo Leite Chermont, em 13 de março de 1890 – publicada no Diário Oficial do Estado, em 19 de março do mesmo ano –, a regulamentação da prática da prostituição no Estado do Pará. A imprensa, naquela época, se mostrava dividida, de um lado, o jornal *A república*, favorável à regulamentação, e os anti-regulacionistas, representados pelos jornais *O Apologista Cristão Brasileiro* e *Diário de Notícias*, ambos divergiam em vários aspectos.

O favoritismo do jornal *A República* justificava sua postura em prol da regulamentação da prostituição, pois acreditava ser uma forma de determinar as condutas das prostitutas e, assim, deter a proliferação da sífilis nas zonas meretrícias e consequentemente na família, como forma de proteção das esposas e mulheres do lar. Já o jornal *O Apologista*

Cristão Brasileiro colocou-se ao contrário, argumentando “ser uma imposição pueril, uma afronta à família e à moralidade.” (CAMPOS, 2018, p. 03). O jornal *Diário de Notícias*, que também se posicionava anti-regulamentarista, valorizava o *status* cristão da família, para sustentar seus argumentos. Desse modo, os três jornais pregavam a importância de preservar e proteger a família, nas suas diferentes formas, mas nenhum destes se debruçava sobre a saúde e proteção das prostitutas. Logo, o controle das atividades das mulheres prostitutas se dava, principalmente, pela prática a ser controlada em decorrência da sífilis, segundo o jornal *A República*.

As medidas reguladoras passavam igualmente, dizia o veículo, pela proteção da família porque ao se deter a doença “venérea a grassar pela cidade de Belém” as esposas permaneceriam seguras em seus lares, porquanto maridos jamais continuariam a contaminar suas companheiras no leito conjugal. Regular a vida das prostitutas era entendido, pela República, para muito além do controle das suas práticas no interior das “casas de diversões” e nas ruas, o regulamento mediar a vida, saúde e a felicidade da mulher casada em seu inviolável lar, ou seja, passaria a inexistir o flagelo da sífilis que permeava no seio da família. (CAMPOS, 2003, p. 04).

As medidas preventivas de contaminação por sífilis consistiam na realização de um exame feito nas mulheres prostitutas que as descreviam como enfermas e não enfermas, as mulheres consideradas saudáveis poderiam continuar em exercício, as enfermas eram presas por três dias ou pagavam multas caso fossem pegas oferecendo seus serviços.

Semanalmente, as prostitutas teriam de comparecer ao Hospital da Caridade para realização do exame, ou, se preferissem, poderiam ser inspecionadas em suas casas. Os custos dos exames não eram por conta do Estado e sim responsabilidade das próprias prostitutas, estas que deveriam estar sempre munidas de sua caderneta de controle de saúde, onde deveria constar se a prostituta estava enferma ou não, caso a prostituta fosse pega sem essa documentação ou com os exames vencidos, sofreria represálias.

Justus Nelson, que era pastor da igreja metodista e redator do *O Apologista*, postulava a prostituição como crime. No entanto, Evaristo de Moraes, um dos principais criminólogos nacionais da passagem do século XIX para o XX, acreditava que a prostituição deveria ser descortinada como um “mal necessário”, pois a compreendia como essencial à preservação do lar, em apoio ao adultério naturalizado durante anos (CAMPOS, 2003). Todavia, para o missionário Justus Nelson, a vida das meretrizes era um delito pior do que o da “gatunagem”, ou seja, pior do que ser ladrão, logo, por que os bandidos podiam ser presos e as prostitutas agora estavam sendo legalizadas? Já que ambos eram marginais?

Nesse período, a moralidade colocava a família como instituição essencial. A família era importante e deveria ser protegida. Esta seara, todos assim compreendiam, e apesar das divergências, as pautas legislativas nunca de fato se interessavam pelos direitos humanos das prostitutas, mas, sim, como tolerar a zona e implantar estratégias menos danosas às relações conjugais.

Ao refletirmos acerca da cultura proibicionista, preconceituosa e patriarcal que se apresentava sobre a condição das mulheres, sobretudo as prostitutas, percebemos que ainda há muito a ser feito. Como dito anteriormente, no bairro da Campina, por exemplo, lugar ocupado por muitas igrejas e por uma população de moradores antigos, até hoje ainda encontramos placas na porta de algumas casas, escrita “casa de família”, para que a casa não fosse confundida com um prostíbulo.

Fotografia 3 - Foto de uma casa abandonada no bairro da Campina.



Fonte: Belenâmbulo (2010)³.

Lembro que em um dos ensaios eu fui pedir permissão para um senhor que trabalha bem ao lado da GEMPAC, para saber se podíamos usar a frente da casa dele numa cena, ele virou para mim e disse: “*Moça, mas aqui a gente não mistura não, aqui é casa de família*”, respondi, “*mas o senhor acha que essas mulheres não têm família? Não entendi o que o senhor quis dizer*”. Ele seguiu dizendo, meio sem jeito: “*pois é, né minha filha?...*” Encerramos a conversa.

O protagonismo deste trabalho é do Grupo de Mulheres Prostitutas do Estado do Pará (GEMPAC), fundado em 1990 por Lourdes Barreto, coordenadora do grupo e militante há

³ Disponível em: http://belenambulo.blogspot.com/2010_05_01_archive.html. Acesso em: 19 out. 2022.

mais de 50 anos pelos direitos das prostitutas. A GEMPAC tem como função estreitar relações com as autoridades políticas do estado e do município, na tentativa de garantir espaços de diálogos favoráveis à existência e resistência do coletivo. E, principalmente, conscientizar as mulheres sobre o autocuidado, o uso de preservativos e anticoncepcionais, além de realizar campanhas junto com a comunidade, contra o preconceito.

Percebo que acima de todas as funções citadas, a associação constrói uma importante rede de afeto e apoio para as mulheres que trabalham com a prostituição na cidade, para além de um órgão que busca proteger seus direitos, também se organiza como um grupo de acolhimento e de escuta.

“As ruas são, de uma maneira muito própria, lugares de memória coletiva social de uma sociedade, são emblemas que identificam certas pulsões sociais que levam as municipalidades a emprestar estes e não aqueles nomes às ruas”, afirma Cruz (2013, p. 08). O autor da obra *Ruas de Belém: Significado Histórico de suas Denominações*, pesquisou o significado do nome de ruas e bairros de Belém, como do bairro da Campina, que leva o nome de uma família que era residente no local, fato registrado no livro pelos antigos moradores daquela área de Belém. A Rua Riachuelo, que tem este nome em homenagem aos brasileiros que se cobriram de glórias na batalha naval do Riachuelo, travada em 11 de junho de 1865, durante a guerra do Paraguai. Curiosamente, a rua também já foi chamada de Rua dos Inocentes.

O bairro da Campina é uma das áreas mais antigas de prostituição da cidade de Belém. De acordo com o historiador e antropólogo José Ronaldo Trindade (1999) é possível encontrar já em jornais do século XIX a presença de prostitutas no bairro, constantemente denunciadas por perturbarem a ordem e propagarem práticas consideradas ofensivas à moral e à saúde pública. Segundo José do Espírito Santo Júnior (2013), em 1921 foi delimitada uma área reservada especialmente ao meretrício, também conhecida como Quadrilátero do Amor. Neste sentido, delimitar uma área reservada às práticas da prostituição se constituiu enquanto estratégia de controle dos corpos (De Certeau, 1998; Foucault, 2011) perpetuadas, sobretudo, a partir de práticas de higienização frente aos espaços destinados ao meretrício espalhados pela cidade de Belém, em especial, no bairro da Campina. (SOUSA, 2018, p. 278).

Convocar a memória coletiva acerca do Bairro evoca construções históricas e sociais do lugar. Neste sentido, Cruz (2013, p. 08) situa o espaço público na relação dialógica entre passado e presente. A excitação de uma sociedade acende sua memória, visita ao real, a partir dos grupos sociais dos quais pertence. As reflexões do autor conversam com o conceito de memória coletiva de Pollak (1989), para quem os acontecimentos e as interpretações do

passado se pretendem salvaguardar. A referência ao passado serve para manter a coesão dos grupos e das instituições que compõem uma sociedade e para definir seu lugar respectivo.

O princípio para a feitura do processo de criação foi fecundado, gestado e nutrido a partir do reconhecimento desse território. Embrenhar-me na memória no bairro da Campina, foi também uma forma de tatear esse lugar, reconhecer suas linhas de força e poderes que sempre fizeram parte da zona, são rugas que marcam até hoje a história do lugar e dessas mulheres, e é sobre isso que fala o espetáculo *Nas brenhas*.

2 A DANÇA COMO POLÍTICA DE APARECIMENTO: PROCESSOS MASTURBATÓRIOS DE CRIAÇÃO

Há um tempo venho me perguntando o porquê eu faço dança. Para quem eu danço? O que eu quero com isso? O que eu faço com isso? Que políticas eu construo? Qual a contribuição da minha dança no mundo? E Talvez eu não tenha respostas para essas perguntas, mas intuo que crio quando a palavra já não dá conta, como se escrever páginas e páginas teorizando, não bastasse. É preciso “gestar”, gerar vida, gerar dança! E quando danço na rua, percebo que a minha dança se dilata e chega a pessoas que nunca me viram dançar, noto-me mais provocada com isso, em todos os sentidos.

A rua parece me convidar para namorar/compor com ela; “com ela” e não “para” ela, o que difere um pouco de trabalhos que são produzidos em salas de ensaio, depois levados à rua. Esses trabalhos estão “na rua”, mas não necessariamente tiveram sua feitura “com a rua”. Tal como enfatiza Medeiros e Albuquerque (2016), e seu coletivo *Corpos Informáticos*, que optam pelo uso do termo composição urbana (C.U). A composição urbana não interfere nem intervém, ela compõe e decompõe com o corpo próprio, com o corpo do outro, um corpo nu entregue ao público, em diálogo, em conversa com o entorno, ambos sentem e se percebem. Há uma escuta entre o propositor e a rua. Logo, pensar uma poética em dança com a GEMPAC e apresentá-la na rua, num bairro historicamente demarcado pela prostituição, é compor com um campo semântico que comunica por si só; a cidade em si compõe a dramaturgia. Como anuncia Carreira (2009):

O contexto da cidade, devido a suas dinâmicas e potência de penetração no tecido da cena, implica sempre na sua formulação como dramaturgia. A cidade é dramaturgia porque é produtora de sentidos, e sempre interfere no espetáculo condicionando seu funcionamento e estabelecendo condições de recepção e mesmo promovendo a produção dos signos na cena. Essa escritura é realizada pela ação imagética da arquitetura – pela presença do aparato urbano construído –, pelas ações e atitudes

dos sujeitos que ocupam os espaços da cidade, e pela força dos discursos institucionais que tratam sempre de dominar a construção da paisagem urbana. (CARREIRA, 2009, p. 04).

O autor me seduz com a concepção de cidade como dramaturgia, nos seus fluxos, pessoas, arquitetura, memórias, produzem seus próprios sentidos, assim como uma recepção dos transeuntes instaura um lugar potentemente dramaturgicamente. Contudo, pensar a dramaturgia na dança é também pensar em textos e subtextos, camadas e curvas que se comunicam através de movimento, gestos e tudo aquilo que compõe a cena, a dramaturgia está no processo, no teso e nas tensões estabelecidas entre aquilo que se deseja como obra.

Corroborando com Carreira, Di Monteiro (2018) afirma ser necessário pensar o uso do espaço público como o único recurso para alguns artistas que precisam apresentar seus trabalhos na rua, por não terem outra opção, então, reconfiguram seus espetáculos para o espaço urbano, mas sem tencionar, relacionar ou compor, de fato, com aquelas estruturas e seus atravessamentos. No entanto, para além de uma discussão de termos “da rua/na rua” e muito mais do que as produções poéticas da rua, intriga o direcionamento ético e político que impulsionam tais criações. “Compor, aciona dispositivos éticos e de escuta sobre o que este lugar tem para nos contar. Nós ouvimos e compomos com ele” (DI MONTEIRO, 2018, p. 06). Para além de uma relação binária “da rua/ na rua” de fato interessa um “Teatro com a rua”, ou ainda um teatro que transe com a rua.

O teatro de rua, enquanto fenômeno urbano, desse modo, precisaria ser compreendido em sua potência de vida, de acontecimento que fere a ordem vigente e constitui, mesmo que de modo efêmero, outras cidades. Para além do plano temático, o próprio fato de realizar algo no espaço público já significa compor dentro das dinâmicas culturais, simbólicas, arquitetônicas e materiais da cidade. Nesse sentido, interessa pensar como que alguns coletivos de teatro brasileiros vêm compondo cidade a partir da sua relação com o espaço público. Corpos e cidades estão sendo compostos e decompostos na cena contemporânea: como avistá-los sem cooptá-los? Para isso, ensaio aqui a noção de “Teatro *com* a rua”, admitindo o teatro como um gesto de composição no mundo. Avançando no debate sobre arte pública, acredito realmente que seja importante romper com o sedentarismo das nossas culturas, com o fixar-se enquanto natureza, enquanto posse, enquanto lar. (DI MONTEIRO, 2018, p. 08).

Para além de discutir terminologias, é compreender a necessidade de ocupação dos espaços públicos de maneira dialógica, urgente e necessário para criação de tensionamentos políticos. Tensionamentos que Medeiros (2016) alerta:

Sentir que se é, e estar no mundo, traz a talvez possível liberdade de remexer nos meios espaços de meus/seus/nossos percursos. Há liberdade? Os espaços são públicos? Que Espaços são realmente públicos? A rua? A praça? Estes são espaços da polícia. Grafitar é proibido, namorar é difícil. Andar armado, se for camuflado, pode. A Polícia pode, ao dito bandido – impõe-se o poder. Shoppings, cinemas,

igrejas, lojas, enfim, quase tudo, é espaço policial. Que Espaço para uma arte que quer sair dos espaços institucionalizados para se tornar pública: arte de rua, arte na rua. (MEDEIROS, 2016, p. 200).

Refletir acerca disto é, sobretudo, tatear a arte com a rua, é uma estratégia de enfretamento, excitar tensionamentos diante de uma lógica opressora, seletiva, que dita as regras de quem pode circular na rua, do que é excludentemente público. Parece ambíguo, mas nem tudo que é público está realmente acessível para todo o povo. Utilizo o termo “povo” na perspectiva de Judith Butler (2018) ao questionar a funcionalidade do termo tão generalista, “o povo”. A autora abre o seguinte questionamento: o que chamamos de povo, realmente agrega todas as pessoas? Neste coletivo “povo”, inserimos as minorias? As travestis? As pessoas em situação de rua? As prostitutas? Que parcela é reconhecível como povo? O que reconhecemos ainda é seletivo. Aquilo que denominamos de povo não é, na prática, a representatividade de um todo, o termo não abarca uma considerável parcela da população e isto lubrifica modos de agenciamento de sua própria condição humana e coloca em xeque inclusive suas humanidades.

Para Butler (2018), viver uma vida mais humana já é admitir que há modos de vida desumanos, uma vez que a sociedade promove a desigualdade e categorizam socialmente a quem pertencem os espaços, quem pode ou não os ocupar e quem vive em modos mais humanos ou menos humanos. E você pode se perguntar: *e o que a dança tem a ver com isso?*

Eu respondo, embebida pelas leituras e feitura desta tese-memorial em dança, que a dança pode atuar como uma política de aparecimento, na compreensão que o corpo já é político, movente, ativo, atua no mundo e o mundo atua sobre ele. Quando eu danço, eu mobilizo/engravidou/gero vida no mundo. A dança/mundo como bem pontua Isabel Marques (2010), enfatiza que não há dissonância entre o que é dança e o que é o mundo, dançamos no mundo, fazemos parte dele. Aparecemos, e junto desse aparecimento vem toda a construção deste corpo; que corpo é esse? Qual sua história? Qual sua cor? Qual seu gênero? De qual lugar? Sobre o que ele dança? O que ele dança? As interrogações são alargamentos de suas possibilidades de aparecimento.

A dança, para André Lepecki (2011, p.18), é toda a relação entre os movimentos dos vivos e os movimentos dos mortos, é um curto-circuito, pode ainda não ser exatamente uma política do movimento, mas é certamente o ato que dança. De certo que o mover-se já é político também:

A noção de mobilização como um conceito que me faz a mediação entre dança e política – é particularmente relevante para nossa discussão. A mobilização é um

conceito chave que os estudos da dança precisam investigar e aprofundar, desde que o objetivo seja sair de sua estranha paralisia política. A formação de uma prática e de uma teoria política (...). Assim considerar as relações entre dança e política como literais e metonímicas (em oposição a analógicas e metafóricas) vira requisito fundamental para a teoria crítica e política tratar as dinâmicas coreográficas e as mudanças e dos movimentos sociais, a despeito desses movimentos e dessas mudanças manifestarem-se num palco ou nas ruas. (LEPECKI, 2011, p. 39).

Pensar o corpo que dança como uma mobilização é alargar sua potência de corpo/mundo, dança/mundo e de mobilização de mundos. Em outras palavras, a mobilização acontece frente à estranha “paralisia política” como sugere Lepecki, na pretensão de compreender aquilo que o autor denomina de coreopolítica.

A Coreografia se torna coreopolítica quando mobiliza ou auxilia uma tomada de ação nos vazios sempre presentes (mas recalçados, denegados, camuflados) na trama de circulação do urbano. Coreopolítica é a revelação teórica e prática do espaço consensual e liso de circulação como máxima fantasia policial, pois não há chão sem acidentes, rachaduras, cicatrizes de historicidade. É na rachadura e no seu vazio plenamente potente, é no acidente que todo chão sempre já é, que o sujeito político surge porque nele escolhe o tropeço, e, no desejo do tropeço, ele vê o delírio policial da circulação cega e sem fim ser sabotado. Como dançar uma dança que muda lugares, mas que ao mesmo tempo sabe que um lugar é uma singularidade histórica, reverberando passados, presentes e futuros (políticos). (LEPECKI, 2011, p. 48).

Para André Lepecki, a dança se revela como um instrumento político por excelência. “A dança entendida como teoria social *da* ação, e como teoria social *em* ação, constituiria simultaneamente o seu traço distintivo entre as artes e a sua força política mais específica e relevante” (LEPECKI, 2011, p. 45). A coreopolítica consiste em uma política do chão. O chão como uma narrativa histórica, que interroga: de onde eu sou? Do que eu falo? Qual o meu chão? Uma política coreográfica atenta aos modos de como as danças fincam seus pés nos chãos que as sustentam; e como diferentes chãos sustentam diferentes danças, transformando-as, mas também se transformando no processo.

Isto pode ser visto em trabalhos de dança da minha cidade, como: de Rosangela Colares Lavand⁴, pesquisadora da dança, moradora do bairro do Telégrafo na cidade de Belém-PA, junto ao Coletivo Umdenós⁵, concebe o espetáculo chamado *Anima trama* (2016), que fala de suas ancestralidades, suas avós, mães, mulheres que configuram fortemente uma trajetória de muitas outras mulheres que criam seus filhos sozinhas nas periferias da cidade de Belém.

⁴ Artista, pesquisadora e militante da dança formada pelo curso técnico de Intérprete Criador, licenciatura plena, e pelo Mestrado em Artes, todos cursados na Universidade Federal do Pará (UFPA). É doutora em Artes, na linha de Poéticas e Processos de Criação do Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Ciências da Arte (PPGArtes/ICA/UFPA), e integra o Coletivo Umdenós em Belém do Pará.

⁵ O Coletivo Umdenós foi fundado em 2015, o grupo busca pesquisar as diversas possibilidades da dança contemporânea.

Minha infância se passou no bairro do Telégrafo Sem Fio, em Belém do Pará, sendo eu filha de uma operária de fábrica de beneficiamento de castanha que se tornava costureira na entressafra. Fui criada por minha avó Ana, figura matriarcal que liderava a família, constituída por mim e meus três irmãos, duas irmãs e mãe. Apesar da presença de meus irmãos, era uma casa de mulheres, em um bairro de mulheres, que eram as figuras mais referenciais de minha infância. (LAVAND, 2017, p. 03).

O espetáculo traz as vozes dessas mulheres, a gestualidade do bordado, o fio, o corpo, as cantigas e tantos outros elementos que dão pistas do vivido. Quando uma obra fala sobre isso, ela potencializa, dilata, arregaça, alarga, arromba, provoca outros modos de refletir sobre esta condição tão particular da região, daquele bairro, daquela casa, daquelas famílias. Instaure-se uma política de aparecimento através da dança. Na mesma medida quando Rosângela, simplesmente, convoca uma roda de mulheres para bordar, aos olhos de Judith Butler (2018), ela convoca uma assembleia, que mobiliza, afirma existências e também gera políticas de aparecimento. Afinal, existem várias maneiras de provocar a potência do aparecimento, a dança é uma forma possível.

Do mesmo modo, quando a Cia Experimental de Dança Waldete Brito⁶ propõem, em 2020, o projeto Dança Floresta⁷, na ilha do Murucutun, mobiliza este espaço como campo investigativo para experimentações e composições coreográficas, promovendo oficinas para as pessoas da comunidade. Estamos, também, diante de uma política de aparecimento. Os encontros, as assembleias e a gestação poética reafirmam a existência dessa ilha, desse lugar, dessa população invisibilizada historicamente pelo poder público e de políticas públicas que não alcançam essa parcela do povo. A compreensão de que as políticas públicas, por exemplo, são feitas para o povo, implica em reconhecer que o sistema de serviços públicos também exerce práticas de invisibilidade e discriminação. O uso da palavra povo implica uma vontade popular, onde a própria ação já é um movimento performativo.

A entrada dessas populações na esfera de reivindicações sobre o direito de ser reconhecido e de ter uma vida vivível, mas também é uma maneira de reivindicar para si a esfera pública, seja ela uma transmissão de rádio, uma assembleia na praça, uma marcha pelas ruas dos centros urbanos ou uma insurreição na periferia da metrópole. (BUTLER, 2018, p. 49).

As estratégias de reunir em assembleia, exercem uma vontade de ação, o que Butler (2018) afirma se configurar como uma política performativa de aparecimento. Em suas

⁶ A companhia foi fundada em 1998, sob a direção da profa. Doutora Waldete Brito. O grupo se dedica em investigar possibilidades de composição em dança contemporânea, tendo como principal metodologia a improvisação. Companhia de dança da qual eu faço parte desde 2009.

⁷ Projeto contemplado pela Lei Aldir Blanc, 2021.

palavras a “reunião é para além do que é dito, esse modo de significação é uma representação corpórea concentrada, uma forma plural de performatividade” (BUTLER, 2018, p.14).

As reuniões da GEMPAC, portanto, podem ser consideradas como um ato performativo em si, e ainda, mesmo que esse coletivo reunido não deliberasse coisa alguma, a junção dessas mulheres prostitutas já instaura naquele lugar uma corporificação de existência e uma vontade popular de aparecimento, que ganha poder e subverte a premissa invisibilizatória, mesmo que num curto espaço de tempo, mesmo que na efemeridade de uma apresentação de dança com a rua, a prática de aparecimento acontece, seja na atuação em si, seja no próprio processo de criação.

O processo da obra *Nas brenhas* foi propositalmente e conscientemente construído para “aparecer”, ressoar, excitar provocações e ereções na rua, na vizinhança e naqueles que participaram e que assistiram ao espetáculo. Contudo as intencionalidades de um processo ou do surgimento de um trabalho, nem sempre são tão claros assim. Para Salles (2006) o processo de criação é feito de vários começos. Na perspectiva de Juliana Moraes (2013), os começos nem sempre são conscientes, a autora traz a dramaturgia do inconsciente para refletir sobre as escolhas cênicas que fazemos que têm relação com coisas, objetos, histórias, imagens das quais podemos não ter consciência de como e por que as escolhemos.

O estudo das operações conscientes e inconscientes que Freud inicialmente desenvolveu e Deleuze aprofundou me são caros pois me possibilitam vislumbrar a criação do que denomino de uma dramaturgia do in/consciente, que opera através de deslocamentos, condensações, repetições, substituições, trancos e loopings. Escrevo in/consciente para deixar claro que o processo se dá entre escolhas inconscientes e conscientes, e a transação define o espaço vivo e orgânico da criação, essa grafia topográfica e temporal que vou delineando durante todo o processo. Dessa forma, a narrativa deixa de ser causal e também pode se eximir de depender das explicações didáticas de pantomimas, vídeos ou textos que muitas vezes são usados para levar peças de dança adiante. (MORAES, 2013, p.127).

Como bem diz Salles (2006), “a obra possui muitos inícios”, posso então inferir que essas preliminares/inícios podem ser conscientes ou não, uma vez que selecionamos formas, imagens, elementos, assuntos, temas, lugares, tramamos e concebemos uma obra, e por vezes nos perguntamos “por que eu fiz esta escolha mesmo?”. É uma pergunta de muitas respostas.

A síntese ativa é desencadeada quando instantes que anteriormente pertenciam à percepção do presente são selecionados e passam a habitar a memória. A memória se constitui, assim, por um processo de seleção e transformação das experiências vividas em um passado de instantes escolhidos. (MORAES, 2013, p. 145).

E quando penso sobre as minhas memórias e experiências vividas, na busca de possíveis começos da obra, recordo da minha infância, por volta dos seis ou sete anos de

idade. Eu tinha um ex-padrasto que brigava constantemente com minha mãe e no ato da briga ele dizia que minha avó era uma cafetina. Este mesmo homem molestava a mim e as minhas irmãs e muitos anos depois eu me dei conta disso, e por sermos uma família de mulheres, eu, minha mãe, minha avó, e minhas duas irmãs, para ele o único caminho possível da minha família era prostituir as netas.

Eu não compreendia o que significavam aqueles termos e não entendia os abusos, minha mãe dizia para eu lhe chamar de pai, mesmo sabendo que ele não era meu pai biológico. Mas, ainda assim, ele foi a referência de figura paterna que tive até os meus 7 primeiros anos de vida. Também penso no que esta construção pode ter afetado a minha relação com o masculino e nas reverberações em meus relacionamentos amorosos na fase adulta. E o que tudo isso teria a ver com a criação/vida/dança? Não sei, mas com certeza ali foi a primeira vez que escutei a palavra puta, cafetina e derivados...

Um outro início, talvez mais concreto e importante de considerar, foi a aprovação do projeto do espetáculo *Nas Brenhas*, no Prêmio de Produção e Difusão Artística (2019) da Casa das Artes. Um dos poucos editais da cidade, e sem ele seria inviável realizar o espetáculo (2020). O prêmio garantia uma bolsa de 20 mil reais (5 mil descontado de impostos), não foi suficiente para todas as necessidades do projeto. A primeira parcela do prêmio demorou mais de um mês para sair. Não bastasse, o atraso da segunda parcela ainda foi mais complicado, o que acarretou grande desconforto na minha relação com algumas das participantes. Durante um dos encontros, uma delas manifestou desconfiança em relação ao atraso no pagamento da segunda parcela, como se eu não fosse pagá-las. E eu fazendo o possível e impossível para a manutenção dos ensaios. Teve dias que eu chorei, gritei, senti raiva, quis desistir! Por sorte, na semana seguinte a essa reunião, a técnica da Casa das Artes foi fazer uma visita no ensaio, e explicou para o elenco que realmente o dinheiro não havia saído.

Depois de todo o ocorrido, eu profundamente triste, comecei a refletir que, muito possivelmente, na história de vida delas, elas podem ter passado por muitos golpes, por muitas pessoas em quem depositaram confiança e depois as traíram ou não cumpriram sua palavra. Confiar em alguém parecia ser difícil, mas o coletivo me deu um voto de confiança muito em função da coordenação de Lourdes Barreto que deu total apoio ao projeto. Outro fator que ajudou muito foi o valor semanal de 12 reais de ajuda de custo que eu dava a elas. Eu precisei entender que elas não estavam ali pelo amor à arte, como erroneamente muitos de nós artistas trabalhamos, gratuitamente e sem que nos paguem absolutamente nada, para elas

não! A relação era outra, e não estavam erradas, pelo contrário, nós artistas temos que aprender com as putas.

Sigamos...

O projeto inicial indicava no máximo 10 pessoas no elenco, no entanto, Lourdes Barreto e seu poder de persuasão me fez colocar 13 mulheres (eram putas de 49 a 77 anos de idade), algumas ainda na batalha, outras não, mas como se diz na GEMPAC “não existe ex-puta!”.

Formado o elenco: Amélia Coelho; Aracy do Socorro (Ira); Delcy de Fátima; Eunice da Silva (Cinderela); Fafá Cardoso; Fátima Figueiredo; Francis Silva; Maria Cristina Silveira; Maria Domingas; Maria Elis Silveira; Lourdes Barreto; Maria do Socorro Lobato e Victória Magalhães.

Amélia Coelho

Policia Militar Reformada. Mulher Preta, formada em Educação Física. Doutora honoris causa nas áreas de HIV/AIDS e prostituição, também militante na causa LGBTQIA+.

Fotografia 4 - Cena do Espetáculo: *Nas Brenhas*.



Fonte: Luiz Almeida (2020).

Aracy do Socorro

Moradora do bairro do Telégrafo, manicure e prostituta, trabalhou durante muitos anos na boate Locomotiva, uma das maiores casas de show de mulheres. Chegou a levar o prêmio de “Miss Locomotiva” no ano de 1983.

Fotografia 5 - Cena do Espetáculo: *Nas Brenhas*.



Fonte: Luiz Almeida (2020).

Delcy de Fátima

Prostituta do bairro da campina e de São Brás, faleceu um ano depois do espetáculo, durante a pandemia.

Fotografia 6 - Cena do Espetáculo: *Nas Brenhas*.



Fonte: Luiz Almeida (2020).

Eunice da Silva (Cinderela)

É mãe, atriz, cantora, foi prostituta durante muitos anos no bairro da Campina, ao lado de Lourdes Barreto e Victória Morgalho. Hoje é aposentada, diz que largou a carreira de artista para ser “temente a Deus”, inclusive quando a encontro ela diz que o Espetáculo *Nas Brenhas* foi o seu último trabalho.

Fotografia 7 – Cena do Espetáculo: *Nas Brenhas*.



Fonte: Luiz Almeida (2020).

Fafá Cardoso

Fafá faz parte da militância do Movimento LGBTQIA+ desde a década de 80, atuante há mais de 30 anos no movimento contra o preconceito às pessoas com HIV.

Fotografia 8 – Cena do Espetáculo: *Nas Brenhas*.



Fonte: Luiz Almeida (2020).

Fátima Figueiredo

Conhecida na década de 70 como “cheira leite”, por ser a mais nova na zona. Fátima conta que durante anos foi a prostituta preferida de um importante nome da imprensa paraense e que ela não pode revelar o nome, também conta que circulou em grandes eventos de famílias ricas da cidade de Belém.

Fotografia 9 – Cena do Espetáculo: *Nas Brenhas*.



Fonte: Luiz Almeida (2020).

Francis Silva

Moradora do bairro da Campina e prostituta, uma personagem conhecida no bairro, principalmente no perímetro da General Gurjão com a 1º de Março.

Fotografia 10 – Cena do Espetáculo: *Nas Brenhas*.



Fonte: Luiz Almeida (2020).

Maria Crisitina Silveira

Vendadora de bombons, prostituta e costureira. Maria Cristina chegou no projeto por intermédio de sua irmã, Maria Elias, também prostituta.

Fotografia 11 - Cena do Espetáculo: *Nas Brenhas*.



Fonte: Luiz Almeida (2020).

Maria Domingas

Prostituta, cozinheira, vendedora de salgado e artesã. Domingas foi responsável pela produção das flores artificiais utilizadas no espetáculo, também fazia salgados para vender durante os ensaios.

Fotografia 12 - Cena do Espetáculo: *Nas Brenhas*.



Fonte: Luiz Almeida (2020).

Maria Elias Silveira

Trabalhadora sexual, sócia fundadora do Coletivo Coisa de Puta+, presidente do Grupo de Apoio Solidariedade GAS, Conselheira Estadual de Alimentação e Nutrição, Conselheira Municipal de Assistência Social CMAS, Conselheira Estadual de Segurança Pública, e mulher vivendo com HIV.

Fotografia 13 - Cena do Espetáculo: *Nas Brenhas*.



Fonte: Luiz Almeida (2020).

Lourdes Barreto

Nordestina, ativista, 79 anos, fundadora da Rede Brasileira de Prostitutas, com Gabriela Leite. Do Movimento de Promoção da Mulher e do Grupo de Mulheres Prostitutas do Estado do Pará (GEMPAC), considerada um dos principais nomes da luta contra o preconceito e estigma na América Latina.

Fotografia 14 - Cena do Espetáculo: *Nas Brenhas*.



Fonte: Luiz Almeida (2020).

Maria do Socorro Lobato

Prostituta, aposentada e moradora do bairro da Campina, uma das participantes mais velhas do espetáculo.

Fotografia 15 - Cena do Espetáculo: *Nas Brenhas*.



Fonte: Luiz Almeida (2020).

Prostituta, atriz e vendedora no Ver-o-Peso, conhecida como Vanda. Vitória protagonizou um documentário dirigido pelo cineasta Chico Carneiro, estreado em 2021. É uma figura muito importante, atuante e presente nas ações da GEMPAC.

Fotografia 16 - Cena do Espetáculo: *Nas Brenhas*.



Fonte: Luiz Almeida (2020).

2.1 AS LUBRIFICAÇÕES (OS ENSAIOS): PREPARAÇÃO DO CORPO PARA O ATO

Os encontros para os ensaios do espetáculo *Nas Brenhas* aconteciam na sede da GEMPAC, localizada na esquina da Frutuoso Guimarães com a General Gurjão, nos dias de chuva ensaiávamos dentro da sede, nos dias de sol conseguíamos ensaiar na rua. Os ensaios ora dentro e ora fora da sede, acabaram gestando e parindo cenas tanto na rua quanto dentro da GEMPAC. Ensaíamos durante três meses, todas as terças e quintas, sempre das 14h às 17h. Às 13h o coletivo já estava reunido antes mesmo de eu chegar com os materiais do ensaio, aproveitavam para discutir sobre o movimento, articular as ações do grupo e delegar algumas

tarefas do mês. Em função do meu trabalho, nem sempre conseguia participar, mas as vezes que eu conseguia participar das discussões, era sempre muito rico, e era onde eu mais aprendia sobre suas histórias de vida e sobre a importância da militância na prostituição.

Encerrada a reunião, afastávamos as cadeiras e nos posicionávamos em roda e eu começava um breve aquecimento, seguido de exercícios de alongamento, flexibilidade e mobilidade articular. Era hora de lubrificar o corpo (Fotografia 17). Em seguida íamos para o trabalho específico do dia, ou era um laboratório de experimentação para a construção da cena ora o ensaio da cena já finalizada. Todos os ensaios eu recapitulava o que havia sido feito no ensaio anterior e dávamos seguimento ao processo.

Descobri que trabalhar com um corpo idoso era algo novo para mim, precisei senti-lo, respeitá-lo e percebê-lo como um corpo outro, um corpo com outras potências e muitas histórias.

Em alguns momentos durante o processo, comecei a me questionar se esse projeto era realmente possível, diante de várias limitações, o atraso do cachê, as chuvas intermináveis, as faltas de algumas integrantes, o pouco tempo que o edital nos dava, minhas exigências como diretora, etc. Tentava me sustentar nos meus conhecimentos práticos e teóricos em dança contemporânea, afinal, é uma dança que se diz ser para todos os corpos, para todos os lugares, sem limitadores, uma dança em que não há o movimento errado, que promove a liberdade de movimento, a exploração dos espaços, tempos, fluxos e dinâmicas. Enfim, foi desafiador para mim e para o elenco. Era constante a pergunta, que eu me fazia: qual é mesmo o sentido deste trabalho? Quais os caminhos? No que realmente eu estou interessada? E o grupo, pelo que se interessa? O que eu deixo nesse espaço?

Encontro algumas possíveis respostas na afirmativa de Thereza Rocha e Márcia Tiburi e suas provocações: “A dança de qualquer um me interessa. Interessa-me particularmente a dança que não precisa avisar que dança. Antes e para além de mim, a dança de qualquer um interessa, sobretudo, à dança” (TIBURI; ROCHA, 2012, p. 42). Para além de interessar a própria dança, reitero que me interessa a política de aparecimento provocada por esse coletivo, que dança seus discursos, avisando que são suas aquelas falas e corpos dançantes, dançando com os recursos que lhes cabiam naquele momento.

Em determinado momento do processo, percebi que eu me cobrava demais, e consequentemente cobrava demais do elenco, eram senhoras que no meio do ensaio se sentavam e diziam estar cansadas, ou simplesmente que não queriam ensaiar naquele dia. Comecei a entender e respeitar que as coisas não funcionavam no meu tempo, era preciso escutar o tempo do outro, este outro ainda novo para mim, outra amplitude de movimento,

outra atenção, outro ritmo, outras vontades, que não só as minhas. Confesso que ao longo do processo me desprendi de um rigor cênico (desses que aprendemos a vida toda) e entendi que a importância daquele trabalho era outra, as urgências eram outras, para além de uma plasticidade, sincronia, presença cênica ou qualquer outro termo técnico que eu possa utilizar. Sinto que encontrar na arte outras formas de militância, de existência, de sobrevivência, talvez fosse algo mais urgente e o mais possível naquele momento também.

E foi nessas reflexões que eu comecei a entender o real papel do projeto, e cada processo era um processo, cada grupo era um grupo, eu precisei mudar, modificar o meu modo de pensar, afinal, criar é fluxo, é mudança. A dança modifica, o processo se modifica, eu me modifiquei, como bem afirma Tiburi e Rocha (2012, p. 34): “A dança como promessa. Mas não promessas no tempo futuro. Promessa da véspera. Da certeza de [que] um gesto feito modifica o tempo, o passado do tempo”. Num fluxo de transmutação dos processos e de si mesmo.

Os encontros e a comunicação com o grupo nem sempre foram tão compreensíveis assim, eu tive que organizar minha fala, torná-la acessível e clara para que elas compreendessem principalmente os comandos dos laboratórios de pesquisa de movimento, o equívoco de modo algum estava na compreensão delas, mas na minha forma acadêmica demais durante as proposições. Quando algum comando era solicitado, eu percebia suas feições de estranhamento, logo eu me dava conta de que não estava sendo clara nas solicitações, precisei rever minha linguagem e lidar com as minhas expectativas e frustrações no processo.

2.2 DOS LABORATÓRIOS

Os laboratórios de experimentação aconteciam a partir de alguma narrativa contada pelo coletivo, aquela ideia embrionária era aos poucos descamada, gestada até nascer como cena. Outras experimentações foram abortadas, ficaram pelo caminho, mas todas de algum modo foram importantes para conhecê-las melhor e para a desenvoltura delas em cena.

O trabalho com estas treze mulheres idosas dançando em ruas estreitas e calçadas desniveladas, numa cidade de clima quente, às vezes tão quente que tínhamos que esperar o clima amenizar, ou ainda, nos momentos de chuva aguardávamos a passagem dela. E durante muitas vezes precisamos ensaiar dentro da GEMPAC desviando das goteiras.

Começávamos o trabalho de corpo, em roda e de mãos dadas, e de diferentes formas eu conduzia um aquecimento desses corpos, como podemos observar na Fotografia 17.

Lubrificar as articulações, trabalhar a mobilidade, amplitude do movimento e flexibilidade do corpo e principalmente o olhar, o trabalho em roda trazia a provocação de olhar no olho, perceber o outro no exercício de roda para utilizar isto em cena. Também trabalhávamos exercícios vocais, em função dos cantos e das falas presentes no espetáculo.

Fotografia 17 - Aquecimento para o laboratório de experimentação.



Fonte: Raoni Figueiredo (2020).

Era gostoso o momento de aquecimento em roda, diziam: *“Agora é a hora da minha ginástica”*; *“É tão bom fazer isso, a gente percebe como a gente tá travada”*. Também eram nesses momentos que elas se queixavam das dores e percebiam como esse momento de exercício era benéfico para elas. Após o aquecimento lembrávamos o que havíamos feito no ensaio anterior e íamos trabalhar a cena no dia.

Alguns laboratórios foram fecundados a partir de uma pergunta. Por exemplo: *“quem já viveu um grande amor?”*, *“Como foi?”*, *“Quem era?”* *“Me contem...”*; e as histórias apareciam, falavam, falavam e em seguida eu dizia: *“Me conta isso com seu corpo, sem falar nada”*; *“agora imaginem que vocês estão se arrumando para encontrar esse amor.”* Elas prontamente gesticulavam como se estivessem passando batom, ajeitando a roupa, mexendo no cabelo, etc. No ensaio seguinte, eu levei pregos e pequenos espelhos para experimentar o laboratório na rua e isso deu origem a uma das cenas dos espetáculos.

Fotografia 18 - Laboratório de pesquisa para o Espetáculo *Nas Brenhas*.



Fonte: Raoni Figueiredo (2020).

Apesar da história de vida dessas mulheres ter uma trajetória na rua, ir para a rua e dançar não era algo familiar para elas, muitas interferências acontecem na rua, e para elas foi um processo aprender a lidar com essas intercorrências. Elas começaram a perceber a rua de outra forma e a serem percebidas de outra forma pelo entorno. Vizinhos, conhecidos e outras mulheres prostitutas passavam no local e perguntavam o que havia ali, alguns carros e pessoas de bicicleta paravam e assistiam, elas rapidamente também respondiam e acenavam também para os curiosos, muitas vezes elas interrompiam o movimento e a cena para atender as pessoas que ali paravam.

Em algumas situações de ensaio, era mais ou menos assim:

“Parou!” – eu interrompia a cena e falava:

“Francy! você não pode parar no meio da cena para falar com sua conhecida. A cena precisa seguir, depois vocês se falam”.

Francy: (acitava com a cabeça dizendo sim).

Algumas vezes os carros passavam e buzinavam, aplaudiam e interagiam durante o ensaio, elas ficavam faceiras e aí que performavam ainda mais. Em vários momentos homens se aproximavam e se interessavam pelo que estava acontecendo ali, outros eram clientes que moravam nas redondezas, algumas vezes elas paravam no meio do ensaio e saiam para

atendê-los. Eu precisava entender que aquele lugar também era o lugar da batalha, não dava para dispensar um programa.

Fotografia 19 - Laboratório de pesquisa para o Espetáculo *Nas Brenhas*.



Fonte: Raoni Figueiredo (2020).

Além dos laboratórios que partiam de uma pergunta, outra estratégia utilizada para conduzir o processo de criação foi a partir de materiais, como o do elemento flor e tecido. A experimentação com a flor se deu da seguinte forma, o comando era: “caminhe em direção a alguém e entregue essa flor e fale sobre o amor” (Fotografia 20). O elemento vem com o significado de troca, de afeto. Oferecer a flor tinha uma importância, era dar algo a alguém, acionava uma gestualidade do cuidado.

Fotografia 20 - Laboratório de experimentação.



Fonte: Raoni Figueiredo (2020).

A experimentação começou um pouco tímida, e os direcionamentos eram dados: “Fale olhando para a pessoa”; “fale mais alto e mais devagar”; “repete.”, etc. A cada repetição, o elenco se sentia mais seguro em falar, improvisavam o texto, mudavam os textos, experimentavam diferentes formas de gestualidades de cuidado diferentes; na improvisação a entrega do objeto era sucedida de um abraço, de um olhar afetuoso, de um toque delicado. Escrevo no diário:

“A dança como potência de cuidado”.

(Diário de bordo, 2019).

O laboratório foi utilizado em dois momentos do espetáculo, um deles ao final de uma cena, quando Cinderela joga as flores no chão, o elenco as pega e entrega para alguém da plateia, ao entregar elas falam sobre o amor e contam histórias de amor. Algumas histórias de amor foram contadas na cena final no espetáculo.

O tecido foi outro elemento escolhido para trabalhar com o coletivo, o objetivo inicial era tão somente pesquisar possibilidades de movimentos a partir do tecido, descobrir amplitude no movimento, a leveza do movimento e a partir da textura e peso do material criar uma relação sensível com o objeto gerador de movimentação. Contudo, o elemento teve outra

proporção, ao entregar os tecidos pedi que o elenco dançasse livremente, como se sentissem melhor, com o tecido aberto, girando, interagindo umas com as outras, etc.

Em seguida eu pedi que elas imaginassem que o tecido fosse algum outro objeto, elas prontamente dançaram com o tecido utilizando de diferentes formas no corpo. Por fim, eu solicitei: imaginem que esse tecido é uma pessoa; na minha cabeça elas dançariam com o tecido, como quem dança a dois, mas não, após o comando a maioria delas encurtou o tecido e colocou no colo, intuitivamente eu pedi que elas fossem trocando os tecidos entre si (“dançando com diferentes pessoas”) e que aos poucos elas deixassem os tecidos com uma só pessoa (Fotografia 21).

Fotografia 21 - Laboratório de experimentação.



Fonte: Luiz Henrique (2020).

A imprevisibilidade do processo de criação ainda me surpreende, quando propus um laboratório com tecido cujo objetivo era um, sou tomada pela proposta do coletivo em assumir o tecido como um filho e isso leva a composição para outro lugar. A gestualidade da maternidade apareceu fortemente nesse dia. Eu falo mais dos desdobramentos deste laboratório no próximo capítulo.

Aos poucos fui compreendendo a dinâmica do coletivo, entendendo os espaços e dimensões do lugar, a relação entre elas, e com os moradores e transeuntes do bairro. E os ensaios foram tomando forma, os artistas Will Costa e Carol Magno participaram de muitos

momentos da construção de cenas, direção do elenco e proposição dos laboratórios e elaboração do roteiro. Will, parceiro de cena do coletivo RUAR, estudante de licenciatura em dança e Carol Magno, atriz, doutora em Artes e, também, moradora do bairro da Campina. Ambos tiveram colaboração no processo de criação e no manejo de situações mais sensíveis e até conflituosas entre o próprio coletivo. Recordo de uma das participantes chegar corriqueiramente embriagada nos ensaios, conversávamos muito com ela e de como naquele momento o elenco precisava dela bem para ensaiar, aos poucos ela foi deixando o álcool, ou pelo menos nos dias de ensaio ela não chegava mais bêbada.

Diante de todos os processos econômicos, sociais e artísticos deste trabalho, seguimos penetrando mundos e territórios férteis, tecendo e entrelaçando as pernas de possibilidades cênicas até finalmente chegarmos a uma ideia de roteiro. Também foi um processo trabalhoso para elas memorizar as sequências das cenas, as marcações, os movimentos. E próximo da data de apresentação eu precisei escrever em um cartaz a sequência das cenas para que assim elas pudessem visualizar e memorizar melhor o espetáculo.

Cena 1 - Casa da Dona Célia

Cena 2 - O espelho da boneca cobiçada

Cena 3- Cinderela, eu sou!

Cena 4 - O grito

Cena 5 - "O cu do mundo" - Cena do Cinto

Cena 6 - Cabaré

(Diário de Bordo, 2020).

2.3 PARINDO NAS BRENHAS.

Cena 1 - Casa da Dona Célia.

Fotografia 22 – Registro do Espetáculo: *Nas Brenhas*.



Fonte: Raoni Figueiredo (2020).

A primeira cena do espetáculo *Nas Brenhas* (2020) acontece na rua Padre Prudêncio, entre General Gurjão e 1º de Março, na calçada que entra a GEMPAC e a casa de Dona Célia, uma casa que funciona até hoje como uma casa de prostituição, lá batalham cerca de 8

prostitutas, são mulheres entre 19 a 40 anos, Dona Célia é a dona da casa, moradora do bairro há muitos anos.

A ideia de começar o espetáculo na frente da casa da dona Célia também foi uma estratégia de incluir essas outras mulheres que não puderam participar do processo, mas estavam sempre à espreita durante os ensaios, faziam perguntas sobre o processo e estavam ansiosas pela estreia, então fiz o convite para elas participarem da primeira cena do espetáculo. E assim, começamos o espetáculo, com Lourdes Barreto em frente à casa da Dona Célia, falando sobre a GEMPAC, sobre a história da prostituição na cidade, um texto criado/improvisado por ela:

Eu sou Lourdes Barreto, natural da Paraíba, eu sou prostituta, trabalhei na zona nos anos 50, 60, 70, 80 e 90. Nos anos 50 era uma zona glamurosa, tinha muito laquê, muito perfume francês, nos anos 60, ditadura militar, em 64 as prostitutas passaram a ser perseguidas, violentadas e muita violência contra nós. Nos anos 70, dia primeiro de abril, dia da mentira, o governo fecha o quadrilátero do amor, a zona de prostituição, uma das segundas zonas mais antigas da América Latina, aqui você recebia vários clientes de várias partes do mundo. Nos anos 80, pela pressão policial, pela violência, nós continuávamos a viver aqui, nós invadimos o garimpo do Pará e da região, lutando por sobrevivência, lutando por direito. Ainda em 87, no Rio de Janeiro, fundamos a rede brasileira de prostituição, nos anos 90 a gente organiza esse grupo, o grupo de mulheres prostitutas do Estado do Pará. E eu tô muito feliz com esse elenco, com essas mulheres da terceira idade, sofreram vários tipos de violência, mas também deram muito prazer pra sociedade, que vem lutando por quebra de estigma, lutando por cidadania, que tá aqui sobrevivendo, lutando com essa violência social... Mas eu vou dizer pra essas putas maravilhosas que chegou muito navio, muito gringo. E vamos trabalhar, vamos fazer programa, ganhar dinheiro, porque a Madame Fanin aqui, que é uma das cafetinas mais poderosas do pedaço tá aqui pra arrebentar a boca do balão! E vamos lá trabalhar! (ESPETÁCULO NAS BRENHAS, 2020).

Fotografia 23 – Registro do Espetáculo *Nas Brenhas*.



Fonte: Raoni Figueiredo (2020).

Ao término da fala de Lourdes, o elenco caminha na direção dos espelhos que estão pregados nos muros da esquina da Rua Padre Prudêncio com a Rua General Gurjão. O elenco faz gestos como se tivesse se arrumando, passam batom, dançam, trocam de lugar. A movimentação é uma preparação para receber os seus amores, ou os clientes, os marinheiros gringos, vindo de muito longe.

Durante o processo de criação sempre apareciam várias histórias com os marinheiros, falavam sobre o romance, dos presentes que elas recebiam, algumas até casa ganharam, falavam sobre as joias, perfumes importados, algumas paixões que tiveram e era comum muitos dos viajantes se tornarem pais dos seus filhos e nunca mais voltarem. Contam com muita alegria e nostalgia desse tempo, onde viviam cobertas de presentes e ouro.

A cena acontece ao som da música *Boneca Cobiçada* de Pedro Bento e Zé da Estrada.

Quando eu te conheci
Do amor desiludida
Fiz tudo e consegui
Dar vida à tua vida

Dois meses de aventura
O nosso amor viveu
Dois meses com ternura
Beijei os lábios teus

Porém eu já sabia

Que perto estava o fim
 Pois tu não conseguias
 Viver só para mim

Eu poderei morrer
 Mas os meus versos não
 Minha voz há de ouvir
 Ferido o coração

Boneca cobiçada
 Das noites de sereno
 Teu corpo não tem dono
 Teus lábios têm veneno

Se queres que eu sofra
 É grande o teu engano
 Pois olha nos meus olhos
 É que não estou chorando

Porém eu já sabia
 Que perto estava o fim
 Pois tu não conseguias
 Viver só para mim

Eu poderei morrer
 Mas os meus versos não
 Minha voz há de ouvir
 Ferido o coração

Boneca cobiçada
 Das noites de sereno
 Teu corpo não tem dono
 Teus lábios têm veneno

Se queres que eu sofra
 É grande o teu engano
 Pois olha nos meus olhos
 É que não estou chorando
 É que não estou chorando.

A trilha sonora dessa cena era até então desconhecida por mim, assim como tantas outras do espetáculo. As músicas apareceram nos laboratórios de pesquisa, quando elas começavam a lembrar de músicas, cantores antigos e começavam a cantar; cantavam, cantavam, e eu comecei a pesquisar os artistas da época e trazia para os ensaios as músicas que elas gozavam de alegria.

Fotografia 24 - Cena do Espetáculo: *Nas Brenhas*.



Fonte: Raoni Figueiredo (2020).

Do mesmo modo, o figurino, assinado por Nanan Falcão, foi conduzido por elas. De maneira saudosa, elas relembavam as décadas passadas (Fotografias 6 e 7), e de como os vestidos eram luxuosos, os adereços de cabeça, mangas bufantes, as luvas, tudo foi tecendo a estética do espetáculo. As cores vermelho e preto foram uma referência à pombagira, uma das energias do poder das ruas e encruzilhadas nas culturas centro-africanas, é uma energia pulsante e libertadora, mas nunca descontrolada. “Ela é a própria potência do feminino e se manifesta em uma marcante característica da entidade: a pombagira é senhora dos seus

desejos e manifesta isso em uma corporeidade gingada, sedutora, sincopada e desafiadora do padrão normativo.” (SIMAS, 2021. p. 22).

Bombogira, pombagira, sabe exatamente o que faz com o corpo, tudo aquilo que quiser fazer. Nós, que na maioria das vezes somos ensinados a ver no corpo o signo do pecado, é que não temos a vaga ideia sobre como lidar com ele. As pombagiras gargalham para as nossas limitações, enquanto dançam na rua. (SIMAS, 2021, p. 24).

A força da energia feminina se encontra na rua, a mulher que dança, canta, gargalha, ama demasiadamente. Um dia antes da estreia do espetáculo, fui à meia-noite na encruzilhada que aconteceria o espetáculo, com orientação de um Pai de Santo, ofereci uma espumante cor de rosa para pedir permissão e a proteção da rua. A roupa traz as cores como signo a essa referência a entidade que protege as mulheres nas ruas.

O figurino parecia ter uma importância muito grande para essas mulheres, elas ficavam ansiosas para saber sobre a roupa que iam se apresentar no espetáculo. Comentavam de como se vestiam quando eram jovens, falavam dos tecidos importados, das joias que ganhavam de presente e das promessas de amor. As memórias das sensações, do cheiro do perfume, da juventude, dos clientes, das amizades, das inimizades, dos amores vividos e dos conflitos com a sociedade em geral.

A cena dos espelhos era, sobretudo, uma cena sobre autoamor, era a preparação para a batalha, um “se arrumar com leveza”. Na gestualidade da cena, elas se olham, se admiram no espelho, fazem poses, arrumam os cabelos, dançam e quando prontas se posicionam para a cena seguinte.

2.3.1 *Cena - Cinderela, eu sou!*

Eunice da Silva, mais conhecida como Cinderela, apresentada no Caderno 1 desta série poética, possui este apelido por conta da música *Cinderela* (1970), de Adelino Moreira, conhecida na voz de Ângela Maria. Cinderela protagonizou a segunda cena que aconteceu no meio da rua, em que o restante do elenco forma um corpo de baile que atravessa de um lado ao outro, dançando com flores e cantando junto com Cinderela. Ao longo da dança, Eunice pega as flores de cada mulher, forma um buquê e o lança para trás, como se o “príncipe encantado” - personagem da música - tivesse chegado e lhe pedido em casamento. Na cena, a música eletrônica é colocada ao fundo e Cinderela e as demais mulheres cantam juntas.

Venha de onde vier
 Chegue de onde chegar
 Aquele amor que sonhei
 Virá que eu sei
 É só esperar
 Venha de onde vier
 Chegue de onde chegar
 Encontrará Cinderela
 De beijo mais puro
 De amor
 pra lhe dar Cinderela
 Cinderela
 Menina moça, coração à palpar
 Cinderela eu sou
 Cinderela
 E o meu príncipe encantado

(MOREIRA, Adelino, 1970)

A cena, dançada no meio da rua, nem sempre era algo confortável para o elenco, havia carros que buzonavam ou passavam muito rápido, vizinhos que paravam e ficavam assistindo no meio da cena, o que exigia de Cinderela e do elenco muita atenção. Em muitos ensaios a vizinhança aplaudia e Eunice se emocionava. Em uma das apresentações, Aracy do Socorro, que também integrava o elenco, emocionou-se tanto na estreia, que após a esta cena entrou na sede da GEMPAC e começou a chorar compulsivamente, não conseguiu retornar mais ao espetáculo. Cinderela dizia que ela era a própria Ângela Maria na cena, era a inspiração de sua personagem. A música que fez sucesso na voz da cantora, fala sobre sonho, amor e romance. Em trechos como: “Aquele amor que sonhei/ Virá que eu sei/ É só esperar”.

Falar de um amor romântico em meio a prostituição também é acionar um lugar do afeto, da ternura, que parece não existir, mas existe! Existe o amor, a paixão, o cuidado, a declaração, a espera pelo amado, o prazer, e mesmo que muitas vezes ele não retorne, mesmo que muitas vezes não a assuma, o sentimento existiu. Cinderela, assim como outras, viveu momentos de violência, mas quando eu vejo essa cena eu penso o quão importante é que esse corpo ainda carregue lembranças de amor.

Fotografia 25 – Trecho do espetáculo *Nas Brenhas*. Cena: Cinderela.



Fonte: Luiz Almeida (2020).

A princípio, a narrativa de Cinderela se transformou em uma obra solo, encenada na esquina do bairro da Campina e dançada por mim. No entanto, a narrativa foi indutora de uma das cenas do espetáculo, não dançada por mim, mas protagonizada pela própria autora. Reflito como um mesmo disparador poético pode reverberar em vários trabalhos cênicos, como foi a história de Cinderela. É o corpo vivido, dançando sua história e múltiplas são as possibilidades de criação e de transformações de uma mesma temática. Para Cecília Salles (2006), a obra é uma rede de conexões inacabadas e imprecisas, imprevisíveis e não lineares, e mais:

É um processo contínuo, em que regresso e progressão infinitas são inegáveis. Essa visão foge da busca ingênua pela origem da obra e relativiza a noção de conclusão. Como cada versão contém, potencialmente, um objeto acabado e o objeto considerado final representa, de forma potencial, também, apenas um dos momentos do processo, cai por terra a ideia da obra entregue ao público como a sacralização da perfeição. Tudo, a qualquer momento, é perfectível. A obra está sempre em estado de provável mutação. (SALLES, 2006, p. 27).

Nesta tese-memorial, afirmo que o processo de criação é uma gestação em todas as suas etapas; refluxos; fecundado; embrionário, vira feto, cresce e é parido. A composição como sendo um fluxo de partos e abortos, onde ora a criação que nasce é gerida e se fixa

como cena, ora matamos algumas ideias ou as deixamos de lado, transformamos. É um processo masturbatório, de fricção, repetição, processual, cansativo e ao mesmo tempo orgástico.

2.3.2 Os filhos da puta!

Retomo nesse momento, o laboratório de experimentação realizado com o tecido e na imagem da mãe que surgiu a partir dessa materialidade. Num dos primeiros encontros propus que elas me contassem sobre “qual o dia/lembrança mais feliz da sua vida?”. Em ambos os momentos surgiu fortemente a maternidade como algo extremamente significativo para elas, muitas atribuíram que o dia que o filho nasceu foi o dia mais feliz.

É interessante observar como aprendemos socialmente a distanciar a figura da mãe da figura da puta, primeiro por parecer que maternidade é desprovida de desejo por sexo e segundo pelo papel materno se aproximar de uma imagem santificada, distante do que é compreendido como puta, pelo senso comum.

Cabe ao papel social atribuído à mulher, numa prerrogativa católica cristã, comportamentos mais próximos de Nossa Senhora de Nazaré e mais distante possível de Maria Madalena. Estipula-se inclusive o que pode ser chamado de “mulher” e o que deve ser chamado de “puta”: a primeira tem sua função legitimada ao dedicar-se às tarefas domésticas; tem como prioridade os filhos e o marido, e submete a sua sexualidade àquilo que o marido aceita ou pretende fazer com o seu corpo. Já a segunda não se adequa às “exigências” da maternidade ou de uma esposa, é conhecida como “mulher da vida”, devendo sentir vergonha e ser punida (ARAÚJO; BANDEIRA; VAZ, 2015).

Em um dos laboratórios perguntei ao elenco como os filhos e filhas lidavam com a prostituição. Elas falam que no início era difícil, mas com o tempo a aceitação foi acontecendo. Como no caso de Maria Elias (Fotografia 13), que é prostituta, vive com HIV há 19 anos, mãe, avó, militante do movimento de luta contra AIDS, presidenta do Fórum Paraense de ONG Redes HIV, Aids e Tuberculose, adjunta do Comitê Estadual de Controle da Tuberculose, sócia fundadora do coletivo Coisa de Puta. Maria tem um companheiro que participa da militância junto com ela e uma filha que também é prostituta, comenta que a relação sempre foi muito aberta e tranquila.

Depois dessa conversa, no encontro seguinte, propus um laboratório utilizando tecidos como se fossem seus filhos, um dos comandos foi trocar de tecido uma com a outra ainda com a proposta que elas estivessem segurando seus filhos. Uma delas, Francy Silva, sentou e

começou a chorar, e disse: *“Eu lembrei da filha que eu tive que dar, eu não tinha como ficar e eu dei...e nunca mais vi”* (Diário de bordo, 2019). Todas as mulheres se voltaram para Francly e tentaram consolá-la. Lourdes me olha e diz: *“Carol isso é muito comum, não tinha como batalhar e cuidar de filho... Isso quando não tinha que abortar, eu mesma fiz 37 abortos.”* (Diário de bordo 2019).

Naquela tarde abraçamos a tristeza de Francly, eu disse o quanto era legítimo seus sentimentos e suas dores, e ali ficamos, ouvimos e acolhemos sua dor até ela se sentir melhor e conseguir voltar para a casa mais tranquila, na conversa conduzi para que ela pudesse perceber que ter dado sua filha era o que estava dentro das possibilidades dela naquele momento de vida.

No encontro eu fiquei refletindo sobre o quão pouco sabemos a respeito da prostituição. Não à toa o movimento das mulheres prostitutas enfatiza tanto o uso do preservativo nas relações com os clientes, para evitar doenças e filhos, e não precisarem passar por um aborto clandestino.

Eu não imaginava que o laboratório fosse mobilizá-las dessa forma, eu me emocionei junto, eu não tinha conhecimento sobre as doações dos filhos e como isso foi presente na vida dessas mulheres. Dar o filho parecia ser uma ação sofrida e necessária em função do trabalho e por não ter com quem contar na criação dele.

As mulheres que tinham seus filhos, muito pequenos deixavam-nos com vizinhas ou cuidadoras e pagavam alguma quantia para elas ficarem com os filhos durante a jornada de trabalho, o “filho da puta” era o nome da cena, que foi se desenhando a partir dessas falas, era um filho que precisava de colo.

A dança acontecia numa ação lenta, o tecido estava no meio fio da calçada, elas se abaixavam, pegavam e carregavam no colo em uma gestualidade do cuidado, do dar e receber o filho da outra, ninavam e entregavam para alguém. No fundo, o barulho da rua, os carros passando, buzinas, pessoas e elas, ali, em silêncio e lentamente velando o filho.

Fotografia 26 – Maria Elias.



Fonte: Luiz Almeida (2020).

Na foto acima, Maria Elias segurando os tecidos (filhos) entregues por outras mulheres; muitos filhos que não conheceram suas mães, não tiveram notícia; filhos de pais que talvez nem soubessem de seus filhos e mesmo se soubessem, possivelmente não assumiriam. Muitos “filhos da puta” cresceram longe das mães biológicas, em outras famílias ou sem conhecer o pai, mas também existem muitos filhos e filhas que cresceram e foram criados e amados por elas.

Apesar da quase unanimidade sobre o sentimento de ser mãe, a autora Badinter, em 1985, já apresentava a seguinte questão: “Será o amor materno um instinto, uma tendência feminina inata, ou depende, em grande parte, de um comportamento social, variável de acordo com a época e os costumes?” Na obra, a autora desapaixonada, faz provocações sobre o universo feminino, principalmente acerca dos papéis sociais dos quais nos são impostos pela sociedade, reflete fortemente sobre a construção idealizada da maternidade.

Elisabeth Badinter percebe a construção social do amor materno como uma invenção, sobretudo ao pensar um modo universal do ser mãe. A autora constata a extrema variabilidade desse sentimento, próprios da condição humana: a raiva, a angústia, frustrações, e inclusive a possibilidade de não querer a maternidade.

A autora vai na contramão da generalização do tornar-se mãe e do amor incondicional, e muitas vezes a mulher é acometida pelo sentimento de culpa quando tomada pelo cansaço, pela tristeza, pela falha, pelo imperfeito, etc. Além disto as diferentes maneiras, inclusive culturais e geracionais da compreensão social da maternidade.

O amor materno não constitui um sentimento inerente à condição de mulher, ele não é um determinismo, mas algo que se adquire. Tal como o vemos hoje, é produto da evolução social desde princípios do século XIX, já que, como o exame dos dados históricos mostra, nos séculos XVII e XVIII o próprio conceito do amor da mãe aos filhos era outro: as crianças eram normalmente entregues, desde tenra idade, às amas, para que as criassem, e só voltavam ao lar depois dos cinco anos. (BADINTER, 1985, p. 02).

O ato de entregar o filho para alguém cuidar, por exemplo, é uma prática milenar; entregar para adoção, entregar por não querer o filho, entregar por motivos financeiros, dar para o outro cuidar e a mulher poder trabalhar/batalhar. Há várias motivações na lida entre a relação mãe e filho. E mesmo as que optam em ser mãe e prometem amar muito seus filhos, também são acometidas por todos os sentimentos naturalmente humanos.

Fotografia 27 – Trecho do espetáculo *Nas Brenhas*. Cena: O filho da puta.



Fonte: Luiz Almeida (2020).

É válido notar que a construção social da mulher, seja qual papel social ela queira ou não exercer, sempre vai estar à mercê de uma estrutura patriarcal determinante dos nossos modos de ser, nossas escolhas e nossa construção de subjetividade. É só pensarmos na construção social do pai e o quanto que os olhares sobre a mesma função de criar e cuidar de um filho é extremamente desigual, sobretudo na realidade brasileira onde o abandono parental é naturalizado, muitas pessoas crescem sem ao menos conhecer seu pai e, mesmo assim, os julgamentos se voltam em grande escala muito mais para as mulheres do que para os homens.

Dançar a maternidade, pela criação coletiva de uma gestualidade do cuidado, foi resultado dos laboratórios com os tecidos, estes que apresentavam diferentes texturas, cores, e no início da cena estavam dispostos na sarjeta da rua; elas pegam de lá, “o filho da margem”, do meio fio, dão colo, balançam de um lado para o outro, abraçam. Trocam de tecidos e cuidam em silêncio.

Para Ferreira (2012), a dança revela um princípio da multiplicidade, onde percebe o corpo nas suas inúmeras conexões que estabelece com o mundo, com o outro. “O corpo dança a sua própria realidade, é um texto a ser lido [...]. O corpo é como a memória que reside em movimento” (FERREIRA, 2012, p.26). É no encontro das histórias de vida, percepções, prazeres, sorrisos e tristezas, e todo significativo que se tece uma dramaturgia do contato, o encontro ressignifica, transmuta, recompõe o vivido em cena. Reviver o encontro e desencontro com a maternidade foi também um cuidado entre si, e de si, dar colo para o tecido, em alguma medida foi dar colo para elas mesmas.

2.3.3 Cena no Cruzamento - “O cu do mundo”

Ao final da cena com os tecidos, elas entram na sede enquanto Amélia se posiciona na outra esquina e com um cinto vendando os olhos declama: “*Na esquina é onde tudo acontece, a violência... mas acontece também amor da puta que vende a sua fantasia sexual!*” (Nas Brenhas, 2020).

O cinto é um elemento que entra no espetáculo a partir das histórias de violência trazida pelo coletivo, o acessório também foi utilizado na obra *Cinderela* (2018, Caderno 1) a partir do relato sobre o quase enforcamento de Eunice da Silva. No espetáculo, o cinto retorna, mas agora é dançado no coletivo, cada uma com os seus próprios enfrentamentos diários, cada uma com suas armas e defesas necessárias, e juntas também formam uma rede de proteção.

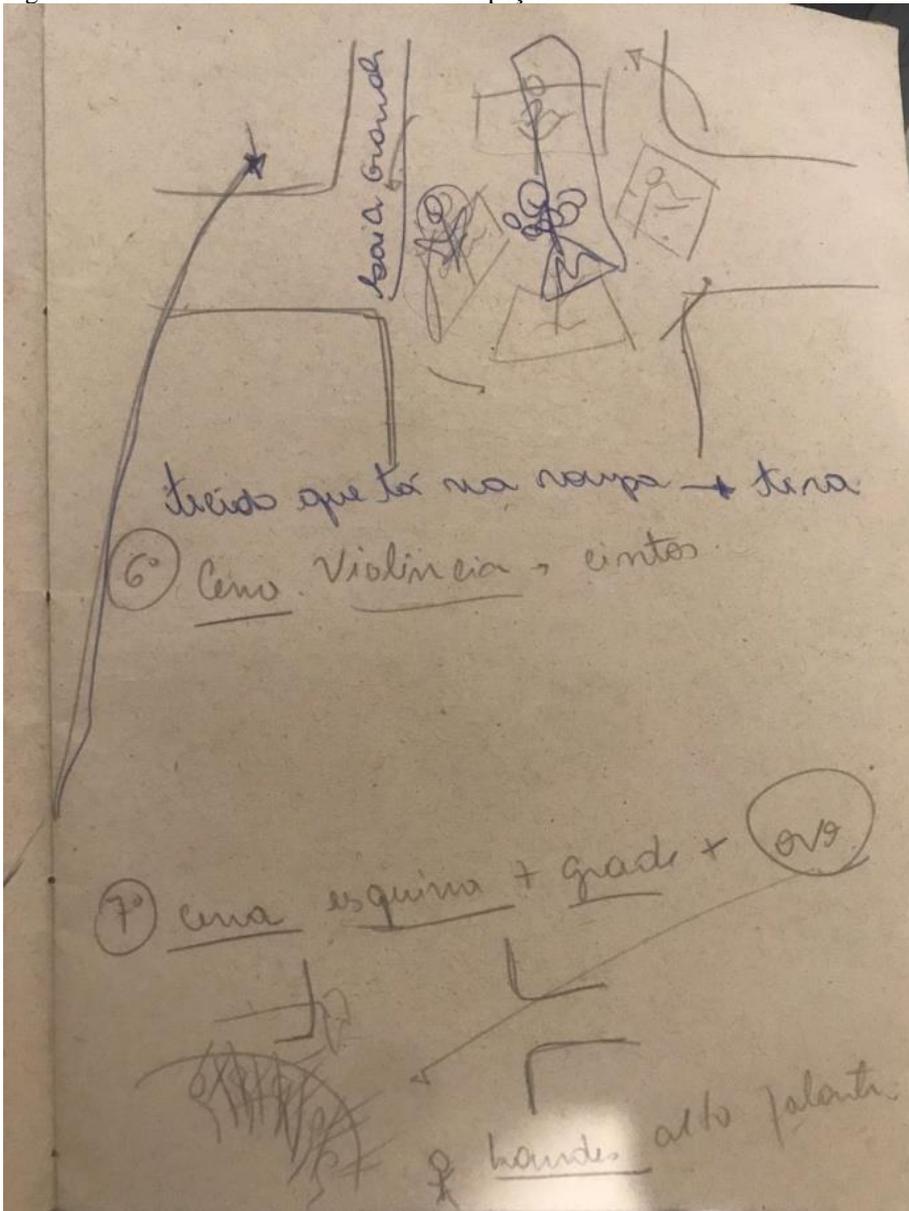
Fotografia 28 – Trecho do espetáculo *Nas Brenhas*. Cena no Cruzamento – O cu do mundo.



Fonte: Luiz Henrique (2020).

A cena “No cruzamento”, literalmente, acontece no meio da rua, precisamos parar o trânsito por 4 minutos para a encenação, que acontece no cruzamento da Rua Padre Prudêncio com Rua General Gurjão.

Figura 4 - Rascunho das cenas e estudo do espaço na rua



Fonte: Diário de bordo (2019).

As mulheres dançam cada uma com um cinto e, ao final, o emaranhado de cintos termina no pescoço de Fafá, ajoelhado no meio da rua. A imagem fala por si só, quando olho para essa cena vejo que ela fez aparecer uma questão significativa e importante de ser dita/dançada/tensionada. Fafá é militante da causa LGBTQIA+, homossexual, afirma-se puta, e durante muitos anos protagonizou várias lutas ao lado da GEMPAC e do movimento LGBTQIA+ em Belém.

Fotografia 29 – Fafá em Trecho do espetáculo *Nas Brenhas*. Cena: No Cruzamento.



Fonte: Luiz Almeida (2020).

A cena é um momento de tensão, por acontecer no meio da rua. Alguns motoristas param, alguns buzina, outros esperam. Nesse momento, cada mulher está segurando um cinto e dançando com ele, aos poucos uma a uma os colocam no pescoço de Fafá, quando a música termina todas as mulheres já estão dentro da GEMPAC e Fafá continua ali, ajoelhado por alguns segundos. A cena é acompanhada da música *O Cu do Mundo* (1991) autoria de Caetano Veloso, interpretada por Adriana Calcanhoto.

O Cu do Mundo

O furto, o estupro, o rapto pútrido
 O fétido sequestro
 O adjetivo esdrúxulo em U
 Onde o cujo faz a curva
 (O cu do mundo, esse nosso sítio)
 O crime estúpido, o criminoso só

Substantivo, comum
 O fruto espúrio reluz
 À subsombra desumana dos linchadores
 A mais triste nação
 Na época mais podre
 Compõe-se de possíveis
 Grupos de linchadores

O povo, a parcela que não é povo, os invisibilizados, “o cu do mundo”, “o substantivo comum”, “grupos de linchadores” e todo o imaginário que podemos acessar diante dessa letra, conversa diretamente com o que discutíamos anteriormente com as proposições de Butler (2018). A imagem de Fafá no meio do cruzamento com os cintos, também é a imagem da população que é mais violentada, assassinada nas ruas do Brasil, as travestis.

Para Heleieth Safioti (2015), o corpo violentado, discriminado, atrela-se com a superexploração, não existe somente uma condição quantitativa da discriminação, mas sim uma condição qualitativa, ou seja, uma pessoa não é duplamente discriminada por ser uma mulher cis ou trans, trabalhadora sexual, mãe solo e negra, a questão chave é que determinações de qualidades tornam a situação dessas mulheres muito mais complexas e vulneráveis às violências nas suas múltiplas facetas.

Pensar uma poética em dança com a GEMPAC, trazer as narrativas das prostitutas para a cena e apresentá-la na rua é instaurar também uma política de aparecimento. Afirmo isto na perspectiva de dilatar o pensamento em dança, sobretudo nas escalas das populações em vulnerabilidade, naquela parcela desconsiderada povo. Como enfatiza a autora, Judith Butler, é tornar “vidas mais vivíveis” (BUTLER, 2018, p. 14).

Nas palavras de Lourdes Barreto: *“É preciso falar da puta de outras formas! O teatro, a dança é uma delas, isso dá força para o movimento... Isso acontece quando a academia vem até nós fazer pesquisa, isso dá força!”* (Diário de Bordo, 2020). Fortalecer o movimento através da dança, o movimento social, político, histórico. Perceber que o coletivo se mobiliza de várias formas, inclusive pela dança.

É preciso aparecer!

2.3.4 O grito!

Durante os encontros na GEMPAC para o ensaio, como já havia comentado, sempre era antecedido por um momento de conversa dedicado à agenda da GEMPAC e às articulações do movimento, para deliberar alguma coisa (ação, palestras, participação em

evento, etc.) ou conversas sobre os direitos das mulheres, sobre preconceito, assuntos da própria militância. E foi nessas conversas e pautas próprias do movimento que surgiu a cena “o grito”.

Nos encontros e reuniões do coletivo, falas super importantes e fortes apareciam, em um dos laboratório de criação, perguntei: “se vocês pudessem gritar uma frase, ou uma palavra, que elas conseguissem alcançar o mundo, o que vocês gritariam?” É quando surge as frases abaixo:

Cena 5 - Grito

Queremos respeito!
 Parem de nos matar!
 Puta também é gente!
 Queremos nossos direitos!
 Respeitem as putas!
 Nossa carne não é mercadoria
 Dignidade!

(ESPETÁCULO NAS BRENHAS, 2020).

Na cena, o coletivo de mulheres berrava pelos seus desejos, atrás das grades, presas, separadas, divididas, isoladas, apartadas e muito conscientes de sua militância e de seus embucetamentos, aquilo precisava ser gritado. As vozes ecoavam na Campina e chamavam a atenção da vizinhança e daqueles que ali passavam. O grito não era um gemido, era um berro, um chamado de atenção, quebrava o silêncio da rua, o sossego das casas, os moradores iam para rua para saber o que estava acontecendo. Nos ensaios sempre havia uma mobilização (quase coreografada) da vizinhança, um rebuliço, um incômodo, provocado pela desordem na rua.

Recordo que a ideia de usar a grade da GEMPAC como um elemento cênico importante apareceu na fala de Aracy do Socorro, quando relatou uma experiência que teve em São Luiz do Maranhão, ao denunciar o tráfico de mulheres na cidade; estavam presas prontas para serem traficadas para outro país. É importante reforçar que existe uma grande diferença entre exploração de pessoas e prostituição, a diferença é que a prostituição tem caráter voluntário, isso cria uma linha tênue que gera discursos perigosos que deslegitimam cada vez mais a profissão. Muitos ainda acreditam que a prostituição é sinônimo da exploração e tráfico de pessoas, mas não. É importante ter essa distinção bem clara.

O processo da cena foi aos poucos dando outros significados para o coletivo, para além dessa imagem das mulheres presas e traficadas, mas também a prisão social, a

segregação, a exclusão e ao mesmo tempo a força de um coletivo de mulheres reunidas, como vozes que precisam ser escutadas.

Fotografia 30 – Trecho do espetáculo *Nas Brenhas*. Cena: O Grito.



Fonte: Luiz Almeida (2020).

A cena, que a princípio começou timidamente, com o elenco falando baixo, ainda sem saber o que dizer, foi aos poucos tomando força. Eu perguntava: “o que vocês precisam dizer para o mundo? O que vocês desejam enquanto movimento, enquanto pessoa?” E o grito saiu, a cada ensaio mais forte.

Gritar era preciso!
 Falar mais alto...
 O grito incomoda
 O vizinho na janela
 Desacomoda
 O útero inquieto
 Lateja
 Jorra sangue
 Sangue de PUTA
 Não, não é menstruação.
 A Zona é proibida

(Diário de Bordo, 2019).

Diante de um histórico de enfretamento para existência dessas mulheres, da discriminação no próprio bairro, da zona dividida entre “pessoas de família”, dos boêmios, dependentes químicos, prostitutas, pessoas em situação de rua, etc. Estes corpos atravessados

por décadas de intolerância clamavam por respeito e pelos direitos que ainda lutam para ter. Gritar, como um ato político e catártico também.

As brenhas⁸ da Campina são marcadas por opressões históricas dos policiais em diferentes épocas. Como esclarece Silvia Lilia Sousa (2018, p. 279): “No ano de 1970, período de intensa violência e repressão direcionadas de forma cruel e desumana às mulheres prostitutas, constantemente estupradas, a zona da Campina foi interdita”. As opressões presentes nestas esquinas, os usuários de drogas, o meretrício, marcam, de certa forma, a memória desse lugar. Seria então a rua por si só um lugar de memória?

Para Pierre Nora (1993), os lugares de memórias são antes de tudo, restos! Quando observo a Zona, não é custoso pensar a rua como resto ou o restante, aquilo que virou sobra, que entupiu na vala, impregnou com o cheiro do lixo, um lócus do chorume social. A rua como o lugar que restou para moradia aos desabrigados, terreno de aceitação dos dependentes químicos, abrigo dos ratos, dos cachorros e local de trabalho de muitas prostitutas.

A forma extrema onde subsiste uma consciência comemorativa numa história que a chama, porque ela a ignora. É a desritualização do nosso mundo que faz aparecer a noção. O que secreta, veste, constrói, decreta, mantém pelo artifício e pela vontade uma coletividade fundamentalmente envolvida em sua transformação e sua renovação [...]. Os lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea. (NORA, 1993, p. 12).

É necessário refletir que o modo como lemos e/ou percebemos o mundo não se dá de maneira arbitrária, mas é construída individualmente, coletivamente e se torna significativa a partir dos atravessamentos e acontecimentos do lugar, e de quem o ocupa.

Na compreensão de que a memória é a própria vida, sempre carregada por grupos vivos e, neste sentido, ela está em permanente construção, à mercê do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessíveis, vulnerável a todos os usos e manipulações, susceptível a um ciclo de latências e de repentinas revitalizações, a “memória se enraíza no concreto, no gesto, na imagem, no objeto” (NORA, 1993, p. 12). E que a memória do lugar instaura poéticas, uma vez que o espaço urbano por si só já comunica, provoca leituras pela sua fisicalidade e memória dos que ali transitam. Pode-se então inferir a memória ejaculada, líquida, fluída, falha, imprecisa e ao mesmo tempo necessária e importante fonte histórica.

É pertinente assim, atentar para os modos como são editadas e selecionadas à medida de determinados interesses históricos-sociais. Pollak (1989) problematiza a escrita da história que negligencia uma memória marginal, ou como menciona o autor, uma “memória subterrânea”. “A clivagem entre memória oficial e dominante e memórias subterrâneas, assim

⁸ Brenhas são ruas estreitas que em geral cortam as grandes avenidas.

como a significação do silêncio sobre o passado, não remete forçosamente à oposição entre Estado dominador e sociedade civil” (POLLAK, 1989, p. 7). Podemos compreender o “Subterrâneo” como aquilo que está por baixo da terra, aquilo que não é visto, a memória dos invisibilizados. Então, que memórias teriam essas mulheres prostitutas? Que histórias que não foram escritas/ouvidas? E o que ainda precisa ser gritado?

2.3.5 Cena: O cabaré

Fotografia 31 – Trecho do espetáculo *Nas Brenhas*. Cena: O cabaré.



Fonte: Luiz Henrique (2020).

A cena final inicia com Lourdes na porta da Sede da GEMPAC, segurando um microfone e falando sobre suas memórias da zona da Campina:

Eu quero falar um pouco desse bairro, bairro da Campina, do quadrilátero do amor, eu vivi momentos glamorosos, momentos importantíssimos, encontrei mulheres, mãe, encontrei a maternidade, o afeto, a simplicidade, também encontrei as violências que nós sofremos. Saindo das brenhas para as esquinas pra falar das nossas histórias, pra dizer que nós existimos, que nós tivemos o prazer de gozar a maternidade, que nós demos prazer pra uma sociedade toda. Enfim... mas eu queria dizer pra vocês que eu vou convidar vocês pra entrar no Cabaré da Madame Fanin, uma cafetina, dona da Long Beach, eu também vivi no corredor Polônês, na Boate Brasília, Madame Fernanda. Enfim... Na Madame Branca, na Madame Bibi, quando cheguei fiquei na casa dela. Quero dizer que a Madame Fanin era uma das cafetinas mais poderosas da zona, da época... E eu quero dizer pra vocês que o Cabaré vai pegar fogo! E vocês todas e todos estão convidados a entrar no Cabaré da Madame Fanin, uma puta poderosa, glamurosa, que botava a escola de samba Boêmios da Campina na rua, as putas desse quadrilátero do amor bancavam os Boêmios da Campina. Eu quero dizer que este bairro não tá morto ele tá vivo e nós estamos aqui resistindo, lutando por direito e cidadania. Vamos invadir o Cabaré. (ESPETÁCULO NAS BRENHAS, 2020).

O público entra no “Cabaré”, ambientado com luzes vermelhas e um jogo de luz colorida, algumas cadeiras e mesas distribuídas pelo espaço, fotos e cartazes do espetáculo na parede e alguns quadros de campanhas da GEMPAC. Na cena, o elenco tira o público para dançar ao som da música *Deusa do Asfalto* de Adelino Moreira, de 1977, interpretada por Nelson Gonçalves, repertório também escolhido por elas, “as deusas do asfalto”.

Um dia sonhei um porvir risonho
 E coloquei o meu sonho
 Num pedestal bem alto
 Não devia e por isso me condeno
 Sendo do morro e moreno
 Amar a deusa do asfalto.
 Um dia ela casou com alguém
 Lá do asfalto também
 E dizem que bem lhe quer
 E eu triste boêmio da rua
 Casei-me também com a lua
 Que ainda é a minha mulher
 É cantando que carrego a minha cruz
 Abraçado ao amigo violão
 Minhas noites de luar já não têm luz
 Quem me abraça é a negra solidão
 É, é, é, é, é cantando que afasto do coração
 Esta mágoa que ficou daquele amor
 Se não fosse o amigo violão
 Eu morria de saudade e de dor.

A cena é intercalada entre falas e a música. Ora a música toca, ora é pausada e há falas do elenco sobre suas histórias de amor, e gozam de rir!

Fátima: Aos 16 anos encontrei o amor da minha vida e só nos separamos porque ele foi embora com Deus.

Todas dançam ao som da música

Franci: Um dia o meu amigo perguntou pra mim: Franci, tu ainda tá fudendo? Eu disse que sim, aí ele perguntou e como é que tu faz? Eu vou e bato uma siririca, quando não eu vou pra baixo do chuveiro e fico, tu não come mas bebe água (fala isso passando a mão na genitália).

Todas dançam ao som da música

Domingas: Eu tinha um namorado em Vila do Conde, ele me traiu com a prima dele, e eu, com raiva, me vinguei dele também, eu vinha de Barcarena para cá e conheci uma pessoa no ônibus, ele se chama Jorge, nós passamos juntos três anos. Ele se foi pra Paragominas e o outro retornou pra mim.

Todas dançam ao som da música

Fafá: Eu tava com um malaco lá no chavão de casa e haja ele morder minha orelha, mordida minha orelha... E eu me sentindo, mordida de um lado mordida de outro, quando eu fui ver, o filha da puta não queria roubar o meu brinco? Eu falei tira essa camisinha e vai bater punheta sozinho! É por isso que eu canto...

Coro: VENHA DE ONDE VIER... CHEGUE DE ONDE CHEGAR... AQUELE AMOR QUE SONHEI VIRÁ QUE EU SEI É SÓ ESPERAR (3X)
(ESPETÁCULO NAS BRENHAS., 2020).

No Cabaré, as mesas estão dispostas tal como um bar, as mesas e cadeiras dispostas, a toalha de mesa florida na mesa e alguns copos estão disponíveis no cenário, o espetáculo finda com o elenco cantando e se posicionando nas cadeiras e mesas do Cabaré.

A cena final do espetáculo acontece dentro da Sede da GEMPAC, o local demarca um espaço político de resistência no centro da cidade e firma trajetória de luta do meretrício belenense. A rua é convidada para penetrar na Sede da GEMPAC, “nos conheçam!”. A dramaturgia do espetáculo vai seduzindo o espectador até convidá-lo para se deitar com ele e estabelecer construção mais corpo a corpo, uma transa conquistada. Como se dissessem... “Venham se embrenhar mais fundo e conhecer nosso íntimo! Cola o teu corpo no meu e te junta nesse ato sexual/político/dançado”.

Figura 32 – Trecho do espetáculo: *Nas Brenhas*. Cena: O cabaré.



Fonte: Luiz Henrique (2020).

O espetáculo teve dois dias de apresentação e um público de aproximadamente 70 pessoas ou mais tiveram a oportunidade de assisti-lo presencialmente, a gravação do espetáculo também se encontra disponível no Youtube⁹.

Após o último dia de apresentação, as mulheres estavam bem emocionadas eu idem. Foi para além de um processo de criação, foi um processo de vida, apesar de ambos processos serem indissociáveis, mas quero dizer que alterou o meu modo de ver o mundo, meus preconceitos, meus pudores, minhas dores, sem dúvida alterou o modo de olhar para elas de outra forma.

E sei que o processo também alterou aquele lugar, em vários momentos que acompanhei a Lourdes dando palestras, e ela sempre falava sobre o espetáculo, sempre enfatizava a importância da Academia e das Artes como um movimento político e necessário para mobilização e visualização do coletivo. Lembro de Maria Domingas se aproximar de mim e falar: “*E agora? O que vai ser das minhas terças e quintas sem essa dança?*” (nos abraçamos!).

Algumas falas gravadas que foram transcritas em meu diário de bordo trazem um pouco sobre como foi o processo do espetáculo para algumas delas:

⁹ Espetáculo *Nas Brenhas* Completo - Sem Edição. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=89cs12nmMA&t=1073s>. Acesso em: 20 out. 2022.

Socorro: Pra mim o espetáculo foi tudo de bom! Uma sensação maravilhosa que eu nunca vou esquecer, pra mim marcou porque eu nunca tinha participado e se não fosse você eu não teria participado, como eu te falei eu tenho uma deficiência na mão e por eu ter essa deficiência eu achei que eu não seria capaz. Eu me realizei, eu me senti muito feliz e realizada, você tem nota mil e foi uma professora exemplar em ajudar cada uma de nós nesse espetáculo, de falar pra prostituição... Pra mim foi tudo de bom e maravilhoso!... Eu já tô com saudade de fazer novamente, da gente fazer um novo teatro... Isso faz parte de uma ocupação mental. Pra gente que vive um pouco apreensiva, né e poxa vida ... da minha parte eu tô preparada para um novo espetáculo com você e com todas essas gatinhas que participaram né, e a gente tem uma nova união juntas.

Maria Cristina: Pra mim foi vivenciar um tempo que hoje não existe mais, foi uma experiência sem igual.

Amélia: “O espetáculo foi importante para falar dessa mulher, trabalhadora sexual que vive na sociedade, mostrando todos os por menores, do seu lar até chegar a zona, esse retrato que o espetáculo foi feito, eu amei, mesmo não sendo uma trabalhadora sexual, mas me identifico como uma puta que milito junto com essas pessoas, quero dizer o quanto foi muito importante pra mim e se possível que isso possa se expandido porque é muito importante colocar essa mulher que é invisibilizada pela sociedade a sua importância, então eu quero dizer o quanto eu fiquei feliz e quanto eu estou à disposição pra continuar fazendo isso.

Lourdes: Participar do espetáculo, além da emoção e paixão que foi tá interagindo com minhas parceiras e depois com a sociedade, pra mim foi de uma importância muito grande, contribuiu para o meu empoderamento. Fez com que aquelas mulheres já idosas renovassem, fez que eu acreditasse que um dos pilares da vida é a educação, é a formação, é a cultura. Vi também ali a questão do empoderamento, do orgulho de tá ali representando um grupo que sofre estigma e preconceito e quando a gente vê que a gente tem ali a possibilidade de mobilizar uma sociedade, faz com que a sociedade acredite na gente, somos putas, somos mulheres, somos mãe, companheiras, somos tudo! Pra mim foi importante, não só pra mim como pra todo grupo, pra quem tava assistindo também foi uma inovação.

Para mim também foi transformador, precisei me repensar em vários sentidos, como professora, diretora, como mulher, etc. Sem dúvida foi a experiência artística que mais me desafiou e me alterou profundamente a forma de ver o mundo, junto à vontade de seguir com o coletivo realizando novas propostas artísticas.

Após a finalização do espetáculo, ainda em 2020 eu escrevi para mais quatro editais, dois nacionais e dois editais locais, mas não fomos aprovados em nenhum. Meses após o espetáculo, o município de Belém aderiu ao isolamento social em função da Pandemia mundial do Covid-19, os processos e encontros ficaram ainda mais difíceis. Nos reunimos em três momentos durante a pandemia; para doação de cesta básica em parceria com a Funpapa; doação de materiais de higiene para grupos em vulnerabilidade na pandemia e na Campanha de teste e exames de rotina, realizada pelo instituto Evandro Chagas.

A dificuldade da permanência das atividades artísticas na GEMPAC tem a ver com o fator financeiro, principalmente, para custear o projeto, dar uma ajuda de custo, oferecer lanches nos ensaios, enfim, uma estrutura mínima a ser garantida para elas.

Com a pandemia, tudo ficou mais difícil ainda, a prioridade era sobreviver, ter o que comer e tentar não morrer de covid. Infelizmente, um ano depois do espetáculo, a Delcy, uma das mulheres que compunha o elenco de *Nas Brenhas*, foi achada morta dentro de casa, não se sabe exatamente quais foram as causas, mas já havia um tempo que ela estava muito magra e se queixava de dores no estômago, relatou isso em uma das campanhas de doação de alimentos.

Me despeço deste caderno com uma breve carta para Delcy:

Para: Delcy

Lá vem ela, mulher preta de batalha longa, sorriso largo e sandália de dedo.

Lá pelas brenhas todo mundo te conhece.

Eu tenho a impressão que tu ainda andas por lá.

Aquele lugar tem a tua cara, consigo ouvir tua gargalhada.

Que bom que eu te conheci e que bom que eu pude conhecer tua dança.

Continue dançando onde quer que estejas.

Eu dedico esse trabalho para você, espero que goste.

Com amor, “Carolzinha”.

3 CONSIDERAÇÕES NÃO FINAIS

A caminhabilidade percorrida até aqui, ensaia pensar a dança como política de aparecimento, daquilo que se pretende “fazer aparecer”, e isto se faz nas escolhas ao longo do processo criativo, na intencionalidade artística, *modus operandi* e principalmente, nos discursos que provocamos através da arte e que nos provocam também, afinal, o que temos feito existir? O que temos feito aparecer?

A questão fundante do trabalho aprofunda-se na gestação de obras a partir das narrativas das prostitutas do bairro da Campina. E o que a dança tem a ver com isso?

Seria a arte/dança outro modo de falar, como pontua Lourdes Barreto? Sim! E não há nada de novo nisso, a arte já fala sobre isso desde que o mundo é mundo. Acontece que o mundo muda e com ele novas estratégias de sobrevivências, novos modos de existir, novos modos de produzir, novas formas de dizer o que já parece estar dito, ou ainda, novas formas de escutar o inaudível, de pessoas que historicamente foram desautorizadas a falar e postas em local subalternizado.

Uma dança que não silencia, que não pretende “dar voz”, mas se dedica em ouvir e em habitar o outro em si e criar a partir das latências do encontro; gestar políticas, dança, vida e existência.

Hoje faço parte do Grupo, como coordenadora artística da GEMPAC. E a dança, nesse coletivo, foi compreendida como uma forma de discurso, uma dança que fala sobre um tempo, sobre um corpo, uma dança que é ação, é atuação, é prontidão, é reflexão, é tensionamentos, é provocação, é pulsão de vida, uma dança política, tal como as suas próprias existências, resistências e embucetamentos.

Então, que aparecimentos são estes que posso considerar? O que a obra alcança, se é que pretende alcançar? Seria uma utopia tornar a vida mais vivida a partir da dança? O que fazer com aquilo que apareceu? Parece pouco! Um vazio que me preencheu dessas interrogações, e agora? Eu me perguntava, o que eu faço com isso tudo que eu vivi?

Ao compartilhar meus escritos com a minha orientadora, ela pergunta: “*Carol, mas e tu? E tu nesse processo? Na cena? Como isso chega?*”.

Outra provocação veio de Mayrla Andrade, ao perguntar para seu grupo de pesquisa e extensão *Microdanças*, no qual me inscrevi para entender mais sobre o conceito de habitante criador, ela interroga: “*O que habita no outro que habita em você? O que o encontro gera?*”

Foi quando me dei conta que precisava dançar o meu encontro com essas mulheres, ou talvez o meu encontro comigo mesma, com o meu feminino e com tudo aquilo que rasga o meu útero e que também precisa “aparecer”, surge então o processo de criação da obra *Subterrânea*.

Leia o próximo caderno...

REFERÊNCIAS

ASSMANN, Aleida. **Espaços da Recordação**: formas e transformações da memória cultural. Campinas: Editora Unicamp, 2011.

BADINTER, Elisabeth. **Um Amor conquistado**: o mito do amor materno. Elisabeth Badinter; tradução de Waltensir Dutra. — Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BONECA Cobiçada. Intérprete: Palmeira e Biá. Compositor: Palmeira e Biá. *In*: Box Moda Sertaneja. São Paulo: Produtores: RCA Victor Radio, S.A 1958.

BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e a política das ruas**: notas para uma teoria performativa de assembleia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

CAMPOS, Ipojucan Dias. Divórcio e Prostituição em Belém no final do século XIX (1890 / 1900): A tentativa de uma analogia. *In*: **ANPUH – XXII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA**, João Pessoa, 2003.

CARREIRA, André. Ambiente, fluxos e dramaturgias da cidade: Materiais do Teatro de Invasão. *In*: **O Percevejo – online**. Periódico do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas PPGAC/UNIRIO. Rio de Janeiro. Volume 01 – Fascículo 01 – jan./jun, 2009. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/opercevejoonline/article/view/482/402>. Acesso em: 21 maio 2019.

CINDERELA. Intérprete: Ângela Maria. Compositor: Adelino Moreira. *In*: **Amigos**. Intérprete: Ângela Maria. Estúdio F, 1965.

CRUZ, Ernesto. **Ruas de Belém**: significado histórico de suas denominações. Belém: Cejup, 2013.

DAMASO, Marcelo. **Zona com cheiro de Laque**. Site: Overmundo. Disponível em <http://www.overmundo.com.br/overblog/zona-com-cheiro-de-laque> (2007).

DEUSA do Asfalto. Intérprete: Nelson Gonçalves. Compositor: Adelino Moreira. *In*: [Título do álbum]. Intérprete: Nelson Gonçalves.

DI MONTEIRO, Altemar. **Caminhares periféricos**: nós de teatro e a potência do caminhar no teatro de rua contemporâneo. Fortaleza, Belo Horizonte: Piseagrama, 2018.

ESPETÁCULO nas Brenhas completo sem edição. Direção: Raoni Figueiredo. Brasil: Maruja Produções. 2020. (25min). Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=89cs12nmMA>. Acesso em: 20 out. 2022.

FERREIRA, I.; PEREIRA, M.; AMARAL, S. **Prostituição: opção ou determinação social?** São Paulo. Artigo PUC-SP. 2010. Disponível em:

http://www4.pucsp.br/ic/20encontro/downloads/artigos/ISABEL_BERNARDES_FERREIRA_e_MAYRA_CARDOSO_PEREIRA.pdf. Acesso em: 01 jul. 2021.

FERREIRA, Mayrla Andrade. **Da casa de contato à dramaturgia do contato: experimentações e reflexões na casa Ribalta.** 2012. 263 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Belém, 2012. Programa de Pós-Graduação em Artes. Disponível em: <<http://repositorio.ufpa.br/jspui/handle/2011/7621>>. Acesso em: 21 abr. 2021.

LAVAND, Ana Rosangela Colares. **Ânima Trama: Memória, afeto e artesanania como tecido de um processo de criação.** São Paulo. Revista ASPAS. PPGAC- USP. Disponível em: file:///C:/Users/sigos/Downloads/137858-Texto%20do%20artigo-292116-2-10-20180511.pdf. Acesso em: 15 jul. de 2021.

LEPECKI, André. Coreopolítica e coreopolícia. *In: Ilha.* Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina. v. 13, n. 1, p. 41-60, jan./jun. (2011) 2012.

MARQUES, Isabel. **A Linguagem da Dança: Arte e Ensino.** São Paulo, Digitexto, 2010.

MEDEIROS, B; ALBUQUERQUE, N. Composição urbana: surpresa e fuleragem. *In: METAgraphias: letra C de Composições Urbanas e outras paisagens (vulgo C.U.), v.1 n.4,* dez. 2016.

MORAES, Juliana. **Dança: Frente e Verso.** Editora: nVersos; 1ª edição. São Paulo, 2013.

MORAIS, Líria de Araújo. O dançarino e a rua: pontos de vista em composição. *In: Anais do IX Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas.* Poéticas e estéticas descoloniais – Artes cênicas em campo expandido. Uberlândia-MG. Vol. 17, n. 1, 2016

NORA, Pierre. **Entre Memória e História: A problemática do Lugar.** Proj. História, São Paulo, 1993.

O CU do Mundo. Intérprete: Adriana Calcanhoto. Compositor: Caetano Veloso. *In: A mulher do Pau Brasil.* Intérprete: Adriana Calcanhoto. São Paulo, 2018.

POLLAK. Michael. **Memória, esquecimento e silêncio.** *In: Estudos Históricos,* Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, p. 3-15. 1989.

PRADA, Monique. **Putafeminista.** São Paulo. Veneta, 2018.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte, Editora: Letramento, 2017. (Feminismos Plurais).

SAFIOTI, Heleieth. **Gênero, Patriarcado e Violência**. São Paulo - 2 ed. Expressão Popular: Fundação Perseu Abramo, 2015.

SALLES, Cecília. **Redes de criação: Construção da obra de arte**. São Paulo. Ed. Horizonte 2006.

SIMAS, Luiz Antônio. **O corpo encantado das ruas**. Rio de Janeiro. Ed. Civilização Brasileira, 2021.

SOUSA, Silvia Lilia. **Na batalha e na militância: O cotidiano de prostitutas no bairro da Campina, Belém-Pa**. Iluminuras, Porto Alegre, v. 19, n. 47. 2018.

SPECK, Jeff. **Cidade Caminhável**. I Ed. São Paulo: Perspectiva, 2016.

TIBURI, Márcia; ROCHA, Tereza. **Diálogo/Dança**. São Paulo. Editora: Senac São Paulo, 2012.

TURLE, L; TRINDADE, J. **Teatro(s) de rua do Brasil: a luta pelo espaço público**. São Paulo: Perspectiva, 2016.

POÉTICAS PARIDAS: A DANÇA COMO POLÍTICA DE APARECIMENTO

CADERNO 3 - SUBTERRÂNEA

Subterrânea é tudo aquilo que se quer enterrar...

A dança é...

Um lugar onde tudo é possível, ela me faz achar isso... E quando eu penso em algo que parece estar muito distante, mesmo distante, eu acho possível... A dança me trouxe fé... alívio, respiro.

Eu lembro que quando eu era criança, eu tinha o pé meio torto, pra dentro, sabe? E a minha mãe perguntou para o médico se era muito grave, ele disse: não, mas ela só não pode ser bailarina...

A dança me tira de mundo racional demais, concreto demais..., a dança me leva pra outro lugar... Eu não sei explica, é meio mágico... A dança já me salvou de tanta coisa... Já me salvou até de mim.

E se hoje eu consigo ter um olhar mais poético sobre a vida é graças a ela.

Parece que a dança vem quando a palavra já não dá mais conta, não basta eu te contar, falar, gritar... nada. Eu preciso criar, dançar! E aí eu fico leve, a dança consegue fazer tudo ficar leve.

Subterrânea... Fala um pouco disso, dessas camadas escondidas em nós mesmos, do corpo esgotado e de quanto a vida pesa e a gente se sente só... Se juntando, em cada pedra uma solidão diferente. Se reconstruindo... catando pedra... pedra em cima de pedra, eu acho que a dança é isso!

Dançar é se refazer.

E a cada ano que passa eu tenho me refeito, acho que a idade faz um pouco isso com a gente...

Tenho repensado cada vez mais a minha dança e vejo que ela tem me levado para lugares cotidianos. Hoje eu me interesso pela rua, pela calçada, pelo asfalto, pelas pequenas plateias... Tenho me interessado pelo simples e pelo necessário...

A dança é um abraço que eu dou em mim, é o meu colo de vó.

(Diário de Bordo, 2021).

Fotografia 1 – Do processo de criação: *Subterrânea*.



Fonte: Luiz Henrique (2021).

*A pedra que me esmaga
Me paralisa
Me esgota
Eu sinto o peso na minha barriga.*

(Diário de bordo, 2021).

1 PRINCÍPIOS DE ABORTO

Diante de tantos disparadores dos processos de criação anteriormente apresentados (Cadernos 1 e 2), somado aos acontecimentos na minha vida e em conversas com minha orientadora, eu começo a olhar para mim e a pensar em uma poética autobiográfica de vida/morte, a qual eu chamo de *Subterrânea*.

Subterrânea parte do conceito de memória subterrânea de Micheal Pollak (1989), a memória subterrânea são as histórias que não são contadas, escritas, ditas, e ficam escondidas, enterradas.

O trabalho é parido a partir da experiência de um aborto espontâneo que sofri em outubro de 2020, e na semana seguinte eu sonhei que meu corpo estava soterrado por pedras. E entre tantos possíveis começos de *Subterrânea*, a ideia da poética nasce desse sonho, eu, sentada num canto escuro soterrada por pedras, de vários tamanhos, texturas e cores, meu corpo em pausa, com uma respiração sutil, e ali eu ficava sentada, sem movimento algum, abatida, como se uma casa tivesse desabado em cima de mim. Associei a perda do filho ao sonho e em alguma dimensão dessa experiência, aos poucos fui compreendendo que tomar consciência de nossas demandas também é “fazer aparecer” o que estava recalcado, aparecer para entrar em contato, para compreendê-las e elaborar estas questões.

A imagem do sonho reverberou significativamente no processo artístico em dança e na elaboração do luto gestacional. Para Jung:

Uma palavra ou uma imagem é simbólica quando implica alguma coisa além do seu significado manifesto e imediato. Esta palavra ou esta imagem têm um aspecto "inconsciente" mais amplo, que nunca é precisamente definido ou de todo explicado. E nem podemos ter esperanças de defini-la ou explicá-la. Quando a mente explora um símbolo, é conduzida a idéias [*sic*] que estão fora do alcance da nossa razão. A imagem de uma roda pode levar nossos pensamentos ao conceito de um sol "divino" mas, neste ponto, nossa razão vai confessar a sua incompetência: o homem é incapaz de descrever um ser "divino". Quando, com toda a nossa limitação intelectual, chamamos alguma coisa de "divina", estamos dando-lhe apenas um nome, que poderá estar baseado em uma crença, mas nunca em uma evidência concreta [...]. Por existirem inúmeras coisas fora do alcance da compreensão humana é que frequentemente utilizamos termos simbólicos como representação de conceitos que não podemos definir ou compreender integralmente. Esta é uma das razões por que todas as religiões empregam uma linguagem simbólica e se exprimem através de imagens. Mas este uso consciente que fazemos de símbolos é apenas um aspecto de um fato psicológico de grande importância: o homem também produz símbolos, inconsciente e espontaneamente, na forma de sonhos. (JUNG, p. 17. 1964).

Destaco a frase acima: “quando a mente explora um símbolo, é conduzida a idéias [*sic*] que estão fora do alcance de nossa razão”, é como se a imagem do sonho condensasse o estado psicológico. O autor prossegue:

Há, ainda, certos acontecimentos de que não tomamos consciência. Permanecem, por assim dizer, abaixo do limiar da consciência. Aconteceram, mas foram absorvidos subliminarmente, sem nosso conhecimento consciente. Só podemos percebê-los em algum momento de intuição ou por um processo de intensa reflexão que nos leve à subsequente realização de que devem ter acontecido. E apesar de termos ignorado originalmente a sua importância emocional e vital, mais tarde brotam do inconsciente como uma espécie de segundo pensamento. Este segundo pensamento pode aparecer, por exemplo, na forma de um sonho. (JUNG, 1964, p. 19).

O aspecto inconsciente de um acontecimento nos é revelado através de sonhos, onde se manifesta não como um pensamento racional, mas como uma imagem simbólica. O sonho é uma experiência humana universal. Na perspectiva fenomenológica, o sonho é uma experiência da vida que se reconhece, ter ocorrido na mente quando adormecida, mesmo que o sonho possa ser associado às experiências da vida real, é situado no lugar do “onírico”. (HALL, 2021, p. 37).

O sonho se faz necessário para o funcionamento psicológico e compensa as visões limitadas do ego, a finalidade da atividade onírica vai muito além da mera assimilação de novas informações. O sonho, por exemplo, pode compensar distorções na estrutura do ego, levando a pessoa a um entendimento mais abrangente das atitudes e ações e dos acontecimentos na vida.

Ao perceber que o meu sonho com as pedras veio logo após a minha efêmera maternidade, conecto as informações oníricas com o aborto sofrido. O sonho aconteceu na forma de autorrepresentação da psique, o que na perspectiva junguiana, evoca um processo de ajustamento no processo de individuação. Entende-se por individuação: “*A percepção consciente da realidade psicológica única de um indivíduo, incluindo forças e limitações. Leva a experiência do si-mesmo como centro regulador da psique*”. (HALL, 2021, p. 206).

Nos estudos sobre interpretação dos sonhos, o sonho nunca se esgota, podemos sim encontrar um significado relevante, útil e até mesmo esse significado pode ser alterado quando acontecem outros sonhos subsequentes, pois uma interpretação de sonhos envolve diálogo contínuo entre o ego e o inconsciente, diálogo que se estende indefinidamente. Incluindo a possibilidade de ampliação do sonho, sempre é possível ampliar um motivo onírico, descamar a imagem onírica e as possibilidades de significados que fazem sentido para aquele que sonhou.

O sentido do sonho era reverberação da perda, do luto inacabado e da tentativa de assimilação dessa experiência traumática. O fato ocorreu em 13 de outubro de 2020, na ocasião eu havia feito um teste de gravidez e deu positivo, no dia seguinte acordei com uma hemorragia e com muita dor, fui para o hospital e a médica, com seus dois dedos enfiados no

meu canal vaginal, disse: “*Não há nenhum bebê aqui, senhora*”. A enfermeira complementa: “*Acontece! Nem toda gravidez dá certo, não é?*”. Vesti minha roupa, saí da sala, e saí um pouco de mim também. Em seguida me encaminharam para a cirurgia.

A minha mãe chegou no hospital, meio chorosa me agasalhando e lamentando a perda do neto, olhei nos olhos dela e com a voz embargada eu disse: “*É difícil ser mãe, não é?*” (nesses breves segundos, vieram várias memórias boas e ruins que tive com ela, entendi seus desesperos, seus exageros, entendi suas limitações e em silêncio eu a perdoei e me perdoei também. Entendi que tem coisas que só mãe resolve).

Meu ex-companheiro assistia tudo, sentado, calado, até hoje não sei o que pensava ou sentia, me abraçou e ficou sentado ao meu lado a noite inteira. Na terapia, cheguei à conclusão de que vivemos lutos individuais. Aproximadamente um ano depois do ocorrido, terminamos o relacionamento.

O sonho com as pedras aconteceu na semana seguinte da perda do filho. A imagem nítida do meu corpo imóvel, soterrado por pedras de diferentes tamanhos, me remetia ao peso da experiência que vivi. Começa então um dos pontos de partida (ou ainda, a fecundação) de *Subterrânea*. As pedras, o elemento que me foi revelado no campo onírico, agora materializado no ego

A pedra, como elemento cênico fortemente presente na experimentação, também é um símbolo do sagrado, da arqueologia das civilizações antigas, do culto às divindades, alinhamentos das pedras, as simetrias e não simetrias, as preciosidades, riquezas e os mais diversos significados, de diferentes tipos de pedra ao longo da história da humanidade. E destes distintos e abrangentes modos de perceber a materialidade pedra, atribuo os meus próprios sentidos, significados e metáforas ao elemento. Em *Subterrânea*, a pedra é o próprio peso da mulher, é a matéria disforme, bruta, enrugada, a pedra é arma, é esconderijo, é alívio, é aquilo que o imaginário do espectador permitir fluir e sentir.

Metaforicamente, a pedra é o peso das coisas, é aquilo que não deixa fluir... Então, como dançar com o peso daquilo que não deixa fluir? Foi uma questão importante no processo de criação com essa materialidade.

José Gil (2005) traz uma contribuição pertinente que me dá pistas para compor a partir do peso e, assumidamente, percebê-lo. “A dança é de início obra de seres que andam e pesam sobre um solo. O astronauta não dança quando largado de se ligar direcionalmente à terra. Mas já a sua cabine, não tem a possibilidade de se ligar direcionalmente à terra” (JOSÉ GIL, 2005, p. 19.). Dançar com o peso que me cabia, dançar e petrificar, encaixar o corpo no chão,

decupar as pedras no corpo e perceber o processo de criação como um processo de tentativa de elaboração do luto.

Fotografia 2 – Ensaio no Casarão dos Bonecos.



Fonte: a autora (2022).

A metáfora da pedra como peso aciona este último como um fator de movimento relevante no que tange o estudo do movimento na dança de modo geral e no estudo do processo de *Subterrânea*. José Gil (2005, p. 20) nos traz a compreensão de peso real e o peso virtual específico, aquele que o dançarino pretende alcançar. Existe uma distância entre os pesos, em função do peso virtual ser sempre uma intenção de alcançá-lo, mas de fato, o peso virtual nunca é alcançado. Os dois pesos constituem assim uma condição essencial da dança. O corpo específico virtual é algo que cada bailarino possui, são diferentes, e as mutações do peso em gravidade transformam a força da última.

O bailarino experimenta no corpo a diferença das forças implicadas na passagem de uma posição para a outra, de um gesto para o outro (no interior de uma sequência, por exemplo). É a diferença dos níveis de energia que lhe permite avaliar a leveza do movimento. É, uma vez mais, como se tivesse permanentemente dois corpos consigo: um que puxa para baixo e cujo peso deve vencer o outro que visa a ausência do peso. (GIL, 2005, p. 21).

Em síntese, o peso do dançarino não é o peso objetivo, mas ele vive como um dado objetivo múltiplo e diferenciado. Acrescento ainda, o peso subjetivo, tem a ver com a intencionalidade e/ou subtexto que movimento pretende evocar.

Reflieto ... se o trabalho do bailarino é tentar controlar o peso enquanto dança, talvez consiga controlar o peso enquanto vive?

Para Gil, a dinâmica da dança pressupõe outra lógica física dos corpos. Uma vez começada a transformação do peso em energia, cada dançarino constrói sua própria força de conexão com a terra. Em *Subterrânea*, o corpo é a própria terra, corpo enterrado, move-se entre os níveis médio e baixo, arrasta-se, cai e se esmaga com a pedra, a movimentação pouco assume o nível alto, o corpo quase não se ergue, é cedido à gravidade. O corpo vulnerável está em difícil sustentação de si.

Ao viver o peso do luto de um aborto espontâneo, várias mulheres da minha família, amigas, pessoas próximas e não tão próximas, relataram o quão comum é a perda de um filho, sobretudo na primeira gestação. E comecei a me perguntar o motivo pelo qual quase ninguém fala sobre isso; como curaram suas dores? Como acontece o acolhimento dessas mulheres? Será que isso ainda é uma memória subterrânea do feminino? São perguntas que mobilizam esta proposta em dança, como uma tentativa de fazer aparecer uma questão ainda tão invisibilizada entre nós.

Pedra

Porque meu corpo ingrato
 não te nutriu nem aqueceu.
 Quisera-me eu tão fria
 quanto o mármore gelado da mesa
 onde ficaste, imóvel, rígida, sem cor.
 Quisera negar o meu desejo
 aflito de te dar calor
 te apertar junto a mim
 falar-te “meu amor”,
 “minha filhinha”.
 Sufocar por completo quisera
 a esperança inútil de que nada no mundo

houvesse que não um só movimento teu.
Apenas o privilégio quisera de,
imóvel e fria,
ficar contigo.

Ana Cecília de Sousa Bastos (PONTES, 2016)

O poema acima faz parte do prólogo do E-book intitulado: *Trajatórias interrompidas perdas gestacionais, luto e reparação*, de Vívian Volkmer Pontes (2016), a pesquisa conta com relatos de dez mulheres que sofreram abortos espontâneos recorrentes, ou seja, mais de uma ou duas vezes. Há casos de mulheres que sofreram aborto cinco, sete vezes e algumas que quase perderam a vida. A leitura do trabalho me causou muita angústia, sobretudo pelo modo de como essas mães enfrentaram o processo de luto e como a perda é negligenciada pelos próprios profissionais da saúde, familiares e amigos, é um luto solitário. Eu senti a dor dessas mulheres e o peso de suas pedras.

Subterrânea também faz alusão à estrutura psíquica do inconsciente, o sonho como uma forma de acessar as camadas mais profundas da psique humana: “os sonhos, é um modo de expressão do nosso inconsciente” (JUNG, 1964, p. 22). E é no diálogo entre consciente e inconsciente que aquilo que estava submerso, sutilmente emerge a partir das experimentações em dança, vai ganhando forma, num fluxo de memórias, recalque, esquecimentos, transfigurados em movimentos, na compreensão da dança/arte como possibilidade de elaboração (sublimação) das demandas psíquicas do artista.

Em seu livro: *Trajatórias interrompidas perdas gestacionais, luto e reparação*, Vívian Volkmer Pontes (2016), discute o quão o aborto espontâneo, no contexto cultural brasileiro, é deslegitimado socialmente, como se o fato do bebê não ter nascido diminuísse o processo de luto e sofrimento dos pais. A própria lida dos profissionais de saúde diante do evento contribuiu para a ausência de acolhimento e reconhecimento do luto, a perda parece ser menor, sem valor, discursos como:

“Vocês podem tentar novamente... Acontece!”
“Não era a hora ainda”. (frase de alguém)
“Você ainda é jovem, Carol”. (frase de um familiar)
“Eu também perdi, é normal!” (Disse minha mãe).
“Eu fiquei sabendo e não soube o que te dizer, simplesmente não disse nada” (Uma amiga).
“A gente vai aí te visitar!” (mulheres da minha família no dia seguinte da cirurgia).
A rede de apoio cura, nem todas as mulheres têm isso, nem todas as pessoas têm isso. Da família do meu ex-companheiro, ninguém foi visitá-lo.

(Diário de bordo, 2021)

A morte precoce é percebida como um tabu, onde o bebê não é reconhecido como um bebê real. “Dentre os significados encontrados, destaca-se a perda de controle; a quebra de

sonhos; sentimentos de incompletude; culpa; derrota pessoal; sentimento de menos-valia como mulher e em relação ao seu papel na sociedade” (PONTES, 2016, p. 38). A dificuldade de verbalizar sobre a perda, o não espaço de expressar seus sentimentos – não autorizados culturalmente – afetaria as mulheres na elaboração adequada do luto pela morte do bebê.

Para Pontes (2016, p. 40) o processo de elaboração da perda é demorado. De modo geral, as mulheres parecem sentir mais profundamente a perda do que seus parceiros, vivenciando, ao mesmo tempo, a culpa, ansiedade, o medo, uma série de preocupações e de pensamentos sobre “O que eu fiz de errado?”. Uma das principais preocupações relaciona-se à sua capacidade de ter um filho futuramente.

Fotografia 3– Do processo de criação: *Subterrânea*



Fonte: Wlad Lima (2021).

*Eu levitei
Parecia sobrevoar
Do meu colo entreguei*

*Pra mãe D'água te cuidar
Do ventre Maria
É dali nasce o céu!
Tome conta de minha filha, que eu dou conta do que vier.
E se alguém souber, enquanto tempo apaga uma dor?
Diga ao tempo que por aqui não passou.
Refrão 2x - Cuida dos teus, cuida dos teus, cuida dos meus, mando rio te abraçar.
Cuida dos teus, cuida dos teus, cuida dos meus, deixo rio me banhar.*

(Diário de Bordo, 2021).

Acima, a música que fiz para Iara, minha finada filha, esse seria seu nome, ela tinha cinco semanas e não sabíamos do sexo, mas no terreiro de Umbanda haviam dito ao meu ex-companheiro que ele seria pai de uma menina, então chamamos de Iara.

Meu encontro com a maternidade e com a perda repentina de uma filha, também me fez refletir sobre as dores narradas pelas mulheres do coletivo GEMPAC (Caderno 2), que precisavam dar seus filhos; abortavam porque não tinham como cuidar, tomavam medicamentos ou faziam clandestinamente com enfermeiros, arriscando a própria vida. Obviamente em contextos diferentes do meu, por motivos dispares, a perda aconteceu e foi dolorosa para mim, assim como pode ter sido para elas em vários momentos de suas vidas.

Reflexiva sobre o acontecimento e ainda com as ideias desorganizadas, fui ao encontro de Wlad Lima¹⁰, para uma possível organização desta tese-memorial e da poética *Subterrânea*, ainda em ruminação. Realizamos experimentações no Teatro do Desassossego (Fotografias 3, 4 e 5). Ao falar do sonho, da perda, das dores e do processo de criação, a professora Wlad me provocou:

- Carol, o que pesa?
- Tudo!
- Tudo o quê?
(Choro)

A experimentação começou com uma improvisação com pedras que havia no teatro, pedras imensas como mostram as fotografias supracitadas. Começo a improvisação exatamente como a imagem do sonho, soterrada com algumas pedras e sigo tentando manuseá-las, tentando sair do lugar e ao mesmo tempo percebendo seu peso, as limitações do

¹⁰ Artista-pesquisadora, atriz, diretora e cenógrafa de teatro na cidade de Belém do Pará. Possui doutorado e mestrado em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia PPGAC/UFBA e graduação em Ciências Sociais pela UNAMA - União das Escolas Superiores do Pará. Fez um Pós-doutoramento em Estudos Culturais junto a Universidade de Aveiro \ Portugal. Foi professora na Universidade Federal do Pará, no Curso Técnico de Formação de Ator, na Licenciatura em Teatro, nos Mestrados em Artes (acadêmico e profissional) e no Doutorado em Artes do PPGArtes - Programa de Pós-graduação em Artes do Instituto de Ciências da Arte ICA.

meu corpo e as possibilidades de movimento a partir da materialidade pedra. Em seguida, eu começo a experimentar o carrinho de mão, coloco pedras, caminho segurando o carrinho, coloco pedras, deito, abro as pernas, balanço-me, utilizo o carrinho como um berço, cama de hospital, carrinho de bebê, etc. Ao final da experimentação, Wlad pede para eu deitar a cabeça em uma pedra e cantar uma canção de ninar.

Fotografia 4 – Do processo de criação: *Subterrânea*.



Fonte: Wlad Lima (2021).

Para Salles (2006):

O artista é profundamente afetado por essa imagem que tem poder criativo; é uma imagem geradora. Essas imagens, que guardam o frescor de sensações, podem agir como elementos que propiciam futuras obras, como, também, podem ser determinantes de novos rumos ou soluções de obras em andamento. Essas imagens que agem sobre a sensibilidade pelo artista são provocadas por algum elemento primordial. Uma inscrição no muro, imagens de infância, um grito, conceitos científicos, sonhos, um ritmo, experiências da vida cotidiana: qualquer coisa pode agir como essa gota de luz. O fato que provoca o artista é da maior multiplicidade de naturezas que se possa imaginar. O artista é um receptáculo de emoções. (SALLES, 2006, p. 55).

Cada dia que passava eu tomava mais consciência das emoções, relacionava-me com as pedras e a medida que me relacionava com elas havia mais domínio do meu corpo e mais reconhecimento do que era aquele peso. Ao final da experimentação, iniciei uma descoberta: dançar com as pedras é um modo de lidar com elas e com toda a simbologia que apareceu nesse processo. Pedras gigantes, pesadas, disformes, pontiagudas, retangulares e meu corpo contra a gravidade, tentando sustentá-las, era assim na dança, era assim naquele momento da minha vida.

Em *A História das pedras: uma leitura simbólica de um mito familiar*, Gabriela Magalhães (2007) discute em sua monografia, as múltiplas simbologias de uma pedra e disserta sobre os infinitos campos com que a pedra se relaciona.

Antes de ganhar significados religiosos ou místicos, a pedra foi um dos primeiros instrumentos místicos. Cortavam, rasgavam, feriam e dentre as suas diversas funções a mais importante era bater. A rigidez e a imponência do instrumento davam poder ao homem que a utilizava. A função inicial da pedra parece permanecer viva no imaginário popular se olharmos para os provérbios: A pedra e a palavra não se recolhem depois de deitada; A vingança é uma pedra que se volta contra quem atira; Palavra fora da boca é pedra fora da mão; Aquele que só atira pedras, não pode esperar que um dia ele receba flores. (MAGALHÃES, 2007, p. 23).

Vários são os sentidos culturais atribuídos à pedra. As pedras que seriam atiradas em Maria Madalena, personagem bíblica que tanto representou e ainda representa fortemente aquilo que a mulher não deve ser, a prostituta, foi salva por Jesus Cristo e sua célebre frase: “*Quem aqui não tem pecado? Que atire a primeira pedra!*”. Ou no trecho da música de Chico Buarque (1979): “Joga pedra na Geni/ Joga pedra na Geni/ Ela é feita pra apanhar/ Ela é boa de cuspir/ Ela dá pra qualquer um Maldita Geni”.

Em termos metafóricos, “jogar pedra na mulher”, infelizmente, é uma prática social comum, a pedra vem de várias formas, vem do patriarcado, da família, da religião, as pedras vêm de todos os lados, vêm de nós mesmas quando nos cobramos demasiadamente, criamos e cultivamos pedras ao longo de nossas próprias vidas.

Fotografia 5 – Do processo de criação: *Subterrânea*.



Fonte: Wlad Lima (2021).

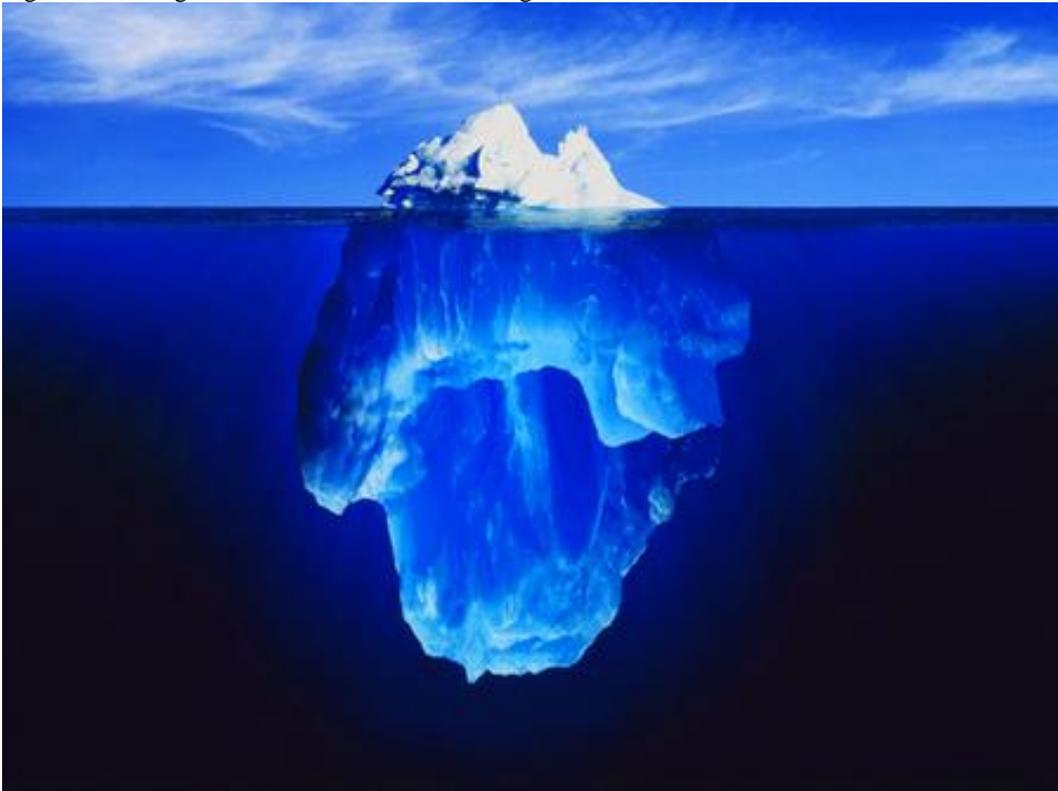
*Pedregulho
 Tem uma força
 Tem um jeito
 A pedra quase não dança
 Pontiaguda
 Chata
 Redonda
 Pedra filha
 Pedra de Madalena
 E se o meu corpo virasse pedra?
 Enrijecido, quase sem movimento?*

(Diário de Bordo, 2021)

Poderia então pensar em uma política de aparecimento daquilo que eu quero esconder?
 Falar das dores, do peso de ser mulher também é fazer aparecer as violências diárias e do

quanto carregamos o peso de ser quem somos? Obviamente os pesos não são iguais, nunca serão, os pesos têm suas relatividades e seletividades entre as mulheres. A pedra, tal como um iceberg, como um clássico modelo da psicanálise freudiana, onde parte dela está numa camada mais profunda/inconsciente e outra parte, acima, na superfície.

Figura 1- Iceberg ilustrativo da Teoria do Iceberg.



Fonte: Google Imagem.

A foto acima ilustra a metáfora do Iceberg, onde uma parte da estrutura está submersa (inconsciente) e, a menor parte está acima do nível da água (consciente). A enorme pedra de gelo é uma explicação bastante visual e mostra diferenças entre as instâncias psíquicas ou níveis de consciência, que por sua vez servem de base para outro de seus modelos.

Freud reconhece que a vida psíquica se manifesta em dois níveis, um consciente e outro inconsciente. Usando a metáfora de Fechner sobre o iceberg, Freud lembra que a vida consciente (a ponta do iceberg) representa uma parte mínima da vida mental. Por baixo, na base do iceberg, está uma grande área submersa e ali se encontram as pulsões (instintos) que, segundo a psicanálise, são as forças propulsoras do comportamento. Freud criou também um outro conceito que ele denominou pré-consciente ou ante-consciente, ou ainda, ante-sala da consciência. No pré-consciente, encontra-se o material parcialmente recalcado e que, por isso, aflui facilmente à consciência. (LEAL, 2010, p. 04).

O modelo expõe três estruturas básicas denominadas: Id ou parte primitiva e instintiva direcionada pelo princípio do prazer; o Superego ou parte de censura derivada do social; e o Ego ou elemento que sublima os impulsos para o que é aceitável para a psique com base no princípio da realidade. Contudo, existe uma grande parte, na verdade, geralmente muito maior do que a visível, que é a pedra submersa, a parte funda e para a qual não temos acesso visual ao menos que nós tenhamos ferramentas para submergir. O sonho é um elemento submerso.

Freud fez a observação simples, mas profunda, de que se encorajarmos o sonhador a comentar as imagens dos seus sonhos e os pensamentos que elas lhe sugerem ele acabará por "entregar-se", revelando o fundo inconsciente dos seus males, tanto no que diz quanto no que deixa deliberadamente de dizer. Suas idéias [*sic*] poderão parecer irracionais ou despropositadas, mas, depois de um certo tempo, torna-se relativamente fácil descobrir o que ele está querendo evitar, o pensamento ou experiência desagradável que está reprimindo. Não importa como vai tentar camuflar tudo isto, o que quer que diga apontará sempre para o cerne das suas dificuldades. (JUNG, 1964, p. 25).

Falar de minhas dores foi algo desconfortante, seja nas experimentações do processo de criação seja na própria escrita desse memorial. Não querer falar tudo, não acessar, recalcar, calar, não entrar em detalhes, esquecer, eram/são modos de evitar reviver as experiências ruins. “A consciência resiste, de forma natural, a tudo que é desconhecido” (JUNG, 1964, p. 27).

Na obra *O homem e seus símbolos* (1964), de Jung, o autor aponta três motivos recorrentes para ilustrar a presença e a natureza do simbolismo na arte: a pedra, o animal e o círculo. Sabemos que mesmo a pedra não trabalhada tinha um significado simbólico para as sociedades mais antigas. As pedras naturais e em forma bruta eram, muitas vezes, consideradas abrigo de espíritos ou deuses, utilizavam-nas como lápides ou objetos de cunho religioso. O emprego da pedra como uma forma de escultura - uma primeira tentativa de dar à pedra maior poder expressivo do que o oferecido pelo acaso ou pela natureza (JUNG, 1964, p. 226). Pertinente reavivar a metáfora da pedra como um poder, um culto à pedra, aquilo que a natureza produz como matéria para o simbolismo.

Em muitos santuários de pedra era uma divindade é representada por muitas pedras brutas, arrumadas em configurações e alinhamentos geométricos. Arranjos de pedras brutas são também, parte importante nos jardins altamente civilizados do zenbudismo. Sua disposição não é geométrica e parece devida ao mero acaso. São, no entanto, a expressão da mais refinada espiritualidade. Muito cedo o homem começou a tentar exprimir aquilo que sentia ser a alma ou o espírito de uma rocha trabalhando-a de forma distinta. (JUNG, 1964, p. 228).

A pedra na sua função divina, desperta outra possibilidade de vê-la, uma pedra com potência de cura, um elemento sagrado. Este trecho me remete a fala da Cabocla Mariana, que

no terreiro que eu frequentava, disse-me: “*Minha filha, a gente junta todas as pedras da vida e vira uma rocha*”. Eu, ainda fragilizada, escutava atenta tudo aquilo que me diziam. Juntar pedras e virar rocha era um movimento necessário.

Dançar até virar rocha!

No sonho o meu corpo parecia esgotado, preso, imóvel, então, penso como seria uma dança sem força, insustentável! Um útero cansado, o corpo quebrado, soterrado, mastigado pelas pedras, o corpo afundado no chão, o estado de corpo me fez recorrer a obra de Kuniichi Uno (2018), em seu livro: *Hijikata Tatsumi: Pensar um corpo esgotado*. Em seus escritos Hijikata postula: “Hoje em dia tentamos em vão dançar dando ordens ao próprio corpo” (UNO, 2018, p. 32), é como se seu corpo, poros, pele, ossos, articulações dançassem em grandes submissões a um comando esquematizado, programado exacerbadamente; racionalizar a movimentação, mas é preciso ouvi-lo na sua organicidade.

É um caminho importante perceber e pensar um corpo esgotado. A partir da obra de Kuniichi Uno (2018), autorizo-me a pensar em um corpo abortado, um corpo que dança suas pequenas mortes, desgastado, esgarçado, um útero descamado, gerador de vida, orgânico, marcado pela dor, mas ainda pulsante de vida, do feminino que não pariu, mas dança movimentos das pequenas esfoliações diárias, uma dança abortada, uma poética parida.

Para Hijikata, a dança está evidentemente do lado da desordem e da destruição, mas ele afirma que a dança se torna uma ação ambivalente, concomitantemente construtiva e destrutiva, na qual as duas direções se alternam instantaneamente. Nesse fluxo paradoxal, posso inferir que a dança ora aborta, ora pare, mata e faz nascer, “O desafio da dança é jogar com a fragilidade” (UNO, 2018, p. 32), diz ainda: “A dança é feita de gestos, de jogos, de atos que podem enganar os espectadores. Isso quer dizer que ela proteja suas operações sobre todas as coisas do universo”. (UNO, 2018, p. 35). A dança de um corpo abortado é uma dança do corpo em luto. O corpo soterrado é um corpo sem vontade, ora controlado, ora sem controle, cedido à gravidade.

Durante o processo de parto, alguns elementos, além da pedra, foram aparecendo para compor o trabalho, como o carrinho de mão, o saco plástico preto, as painelas, o camburão e as louças de alumínio. Wlad Lima, que me acompanhou em alguns ensaios, sugeriu alguns itens para a experimentação e para dar mais segurança na manipulação com as pedras, como o cinto de segurança para carregar o peso, joelheira, luvas e as botas. As experiências vividas vão tomando forma a cada experimentação.

O carrinho-berço.
Carrinho-maca.
Prepara o parto, não teve!
Carrega nas costas.
Cata pedra.
Equilíbrio/ queda/ chão.
Contra-mão.
Embala o bebê.
 (Diário de Bordo, 2021)

Algumas experimentações de *Subterrânea* aconteceram na rua, em salas de ensaio e em casa, os lugares possibilitaram diferentes formas de percepção e sensação do trabalho. Apesar de ter realizado experimentos na rua, e dos trabalhos anteriores terem sido pensados para a rua, este trabalho parecia ser mais intrauterino, um trabalho que não fosse para a rua, mas para um espaço fechado, para poucas pessoas. Pode parecer antagônico diante do que escrevi nos cadernos anteriores, contudo, a poética também fala e escolhe seus lugares de feitura e apresentação. *Subterrânea* pedia algo menor, fechado como o espaço de uma tuba uterina. A poética parida, mas ainda no útero, apertado, tímido, acuado, sangrando, dilatado e dolorido.

O laudo (sem complicações)

“Secções histológicas revelam fragmentos de mucosa endometrial em meio a material fibrino hemorrágico, composta por glândulas secretoras imersas no estroma celular decidual com infarto, hemorragia e infiltrado inflamatório misto.”

Resultado do laudo médico, 2020.

Figura 2 – Laudo Médico.

CLIENTE: CAROLINE DE CASSIA SOUSA CASTELO 32 anos
 ATENDIMENTO: 331-65667-1176 DATA: 15/10/2020
 MEDICO: Dr (a): SALLY CHRISTIANE OLIVEIRA DE MACED PED.INT.: 919203
 CONVENIO: SANTA CASA (RF)
 STA. CASA OBS_URG/EMER 3° UAG LT 39

MATERIAL.....: PRODUTO DE CURETADO UTERINO.
 DADOS CLÍNICOS.: CID: 0034 Aborto espontâneo-incompleto, sem complicações.

EXAME ANATOMO-PATOLÓGICO

MACROSCOPIA
 Fragmentos irregulares de tecido em meio a coágulos sanguíneos cobrindo uma área de 10,0x10,0cm, de coloração castanho vinhosa e consistência firme elástica.
 (Em 17/10/20: XF/1C/CR/1B/1L).

MICROSCOPIA
 Secções histológicas revelam fragmentos de mucosa endometrial em meio a material fibrino hemorrágico composta por glândulas secretoras, imersas no estroma celular deciduoide com infarto, hemorragia e infiltrado inflamatório misto.

DIAGNOSTICO:
 - FRAGMENTOS DE MUCOSA ENDOMETRIAL DECIDUOIDE INFLAMADA MISTA HEMORRÁGICA.

Resultado conferido e assinado eletronicamente por Dra. Tatiane Lamarão - CRM 4642

Fonte: a autor.

*O laudo sem complicações
 Sem complicações
 Sem complicações pra quem?*

(Diário de bordo, 2020-2022. Ou seria um diário de aborto?)

2 QUANDO O DIÁRIO DE BORDO VIROU DIÁRIO DE ABORTO: NOTAS SOBRE O PROCESSO E O PRODUTO

A anotação das movimentações foi uma estratégia que eu utilizei durante as experimentações, algumas eu eliminei, outras não faziam mais tanto sentido e assim a dança foi gestada, parida e abortada. Abaixo as anotações que deram origem a um dos primeiros roteiros:

*Brincar de peteca e amarelinha com as pedras (a minha criança brinca);
 Olhar pra cima; caminhar sentada trocando as pedras de lugar;
 dizer “não” com a cabeça; continuar pelo chão;
 Trocar as pedras de lugar (variar a dinâmica do movimento);
 Movimentos laterais e movimento do tronco (as pedras caem aos poucos);
 Contração no abdômen (respiração ofegante e o corpo se dobra em dor, as pedras estão em cima do corpo);
 Fazer um círculo com as pedras;*

Chuva de pedrinhas na cabeça;
Colocar pedras entre as articulações (corpo deformado pelas pedras, pela dor, o feto é um corpo sem forma, eu sou o feto que dança com as pedras);
Colocar pedras nas costas e deixá-las cair;
Risco o chão com as pedras (cicatrizo o chão; sigo em direção ao carrinho de mão; Me balanço e me nino, eu sou a criança no carrinho/berço);
Escorrego no carrinho e abro as pernas, tento me mover, mas a cirurgia já está acontecendo (abro as pernas para retirada da matéria - eu sangro!);
Boca no ferro; o ferro vira um pênis;
Me escondo com o carrinho sob as costas (queria sumir);
Deixo o carrinho no chão e soco a roda (repetidamente);
Jogo pedras nele (imóvel, tento reanimá-lo, mas está sem vida!)
Não há vida! (desespero);
Tiro os EPI's do meu corpo, coloco a música ("meu pequeno eu" – Iris da Selva);
Faço um barquinho de papel e coloco dentro de uma bacia (eu brinco com a Iara);
Visto um vestido branco;
Junto pedra por pedra e coloco no carrinho e vou embora;
Um pino de luz realça o barquinho de papel na bacia; luzes vão se apagando.

(Diário de aborto, 2022).

Subterrânea foi gestada em diferentes espaços: na rua, no pátio do Casarão dos Bonecos e no Teatro do Desassossego (teatro de porão), os espaços precisavam ter uma estrutura de chão de cimento, por conta da movimentação com as pedras. Os processos de criação aconteceram a partir de experimentações, improvisação e pesquisa com os elementos da cena, *modus operandi* que aprendi na Cia Experimental de Dança Waldete Brito, companhia de dança da qual faço parte há mais de 10 anos. Nesse coletivo vivenciamos as experimentações e improvisação sem o uso da música, é um modo de não se deixar “contaminar” pela letra, ritmo, pulso, etc. Mas o próprio movimento ser o protagonista da investigação, é explorando suas potencialidades de corpo, de ritmo e de pulso do próprio movimento como gerenciador de si.

A gestação de *Subterrânea* foi silenciosa, o silêncio foi tão presente que quase todo o trabalho acontece entre o silêncio e ruído das pedras, som da respiração e o som do carrinho de mão. A trilha se dá no aqui e agora da cena, produzida pelos elementos cênicos, com exceção da única música utilizada ao final do espetáculo.

José Gil (2005) rememora os pressupostos de Mercê Cunningham, um dos grandes nomes da dança no mundo, este realizava suas criações no silêncio. A música poderia ou não fazer parte de seus trabalhos. Cunningham trabalhou durante anos com o músico experimental Jonh Cage, em muitos trabalhos a música acontecia de forma improvisada.

Cunningham foi tão longe na importância concedida ao acaso que acontecia de os bailarinos tomarem conhecimento da partitura musical a não ser no dia da estreia. Os efeitos advinham-se: a música e a dança constituíram séries divergentes que apenas se encontravam em certos “pontos estruturais”. Entre a música e a dança relação

alguma se estabelecia. Cunningham comenta: “É, essencialmente, uma não-relação”. (GIL, 2005, p. 29).

Para Cunningham, o dançarino deve fazer silêncio no seu corpo. Ele deve suspender todo o movimento concreto, sensorial, com a finalidade de criar intensidade de outro movimento, na origem da mais vasta possibilidade de criação de formas. “Só o silêncio ou o vazio permite a concentração mais extrema de energia, energia não codificada, preparando-a, todavia, para escorrer-se nos fluxos corporais” (GIL, 2005, p. 16). O silêncio contribui com a escuta do corpo.

*O silêncio subterrâneo.
Engole o choro!
O silêncio dos hospitais.
O silêncio do choro do bebê.
O silenciamento da dor.
Não fale sobre isso!
Não se fala sobre isso.
Sishhhhhhhh...
Dorme o bebê profundamente.
Ele não acordou.
O mundo dos adultos é cheio de silêncios.
E como há silêncio no vazio.*

(Diário de aborto, 2022).

Era preciso o silêncio para eu escutar meu corpo, perceber a vida, a minha relação com meu ex- parceiro, afastar-me de pessoas. Senti que o trauma pode ser paralisante, mas também pode mover um indivíduo a agir impulsivamente, mas o que há em comum nas relações traumáticas, é que mesmo por um curto ou longo período de tempo, há um silêncio em suspensão, seguido de um olhar perdido e de um corpo que não sabe de si, só segue, anda, trabalha, acorda, às vezes come, às vezes não, por vezes chora, por vezes reza. Era preciso escutar essa dança do silêncio pós-trauma.

Em meses de pesquisa e ensaios em diferentes lugares, *Subterrânea* encontrou um lugar para ser parida (apresentada), tornar pública a obra, ou pelo menos um lugar para nascer e morar nos primeiros meses de vida. Assim que mais madura e crescida a obra também ganhará outros espaços, mas a primeira incubadora chama-se Teatro do Desassossego. É também um teatro subterrâneo, ou melhor, um Teatro de Porão, um espaço experimental que possui várias possibilidades de modificação no espaço, o que gera diferentes perspectivas aos espectadores. O espaço é bem grande e cada canto dele tem uma textura e estética diferente. Neste memorial, falarei somente do espaço específico escolhido para a apresentação do trabalho: “a caverna”, “a mina de escavação”, “o útero”, “a incubadora” são modos em como

eu percebo esse lugar. Não sei se a obra escolheu esse espaço ou ao contrário, dá a impressão de que ele foi concebido, premeditado e pensado nesse lugar.

Num segundo momento quando apresentei o trabalho mais amadurecido para a professora Wlad Lima, vou até o teatro do desassossego e ela me apresenta os vários espaços em que o ensaio poderia acontecer, eu a comunico que preciso de um espaço que possa machucar o chão com as pedras, ela me direciona para um lugar mais rústico do teatro, um lugar inclusive pouco utilizado pelos artistas. Ao perceber a tessitura do processo, o figurino, os elementos cênicos e a proposta da poética, olhei para o espaço e parece que ele também olhou para mim e disse “é aqui seu primeiro parto”, foi parto natural!

*O chão precisa de cimento.
Parece que as pedras saíram da parede...
É uma gruta?
Parece uma caverna.
Um útero.
Ali parecem as trompas de falópio,
Ali a tuba uterina.
O corpo fecundado dança sua morte.
Parece uma escavação de mina.
Um bueiro.
Seria o fundo do poço?
Ou uma incubadora.*

(Diário de aborto, 2022).

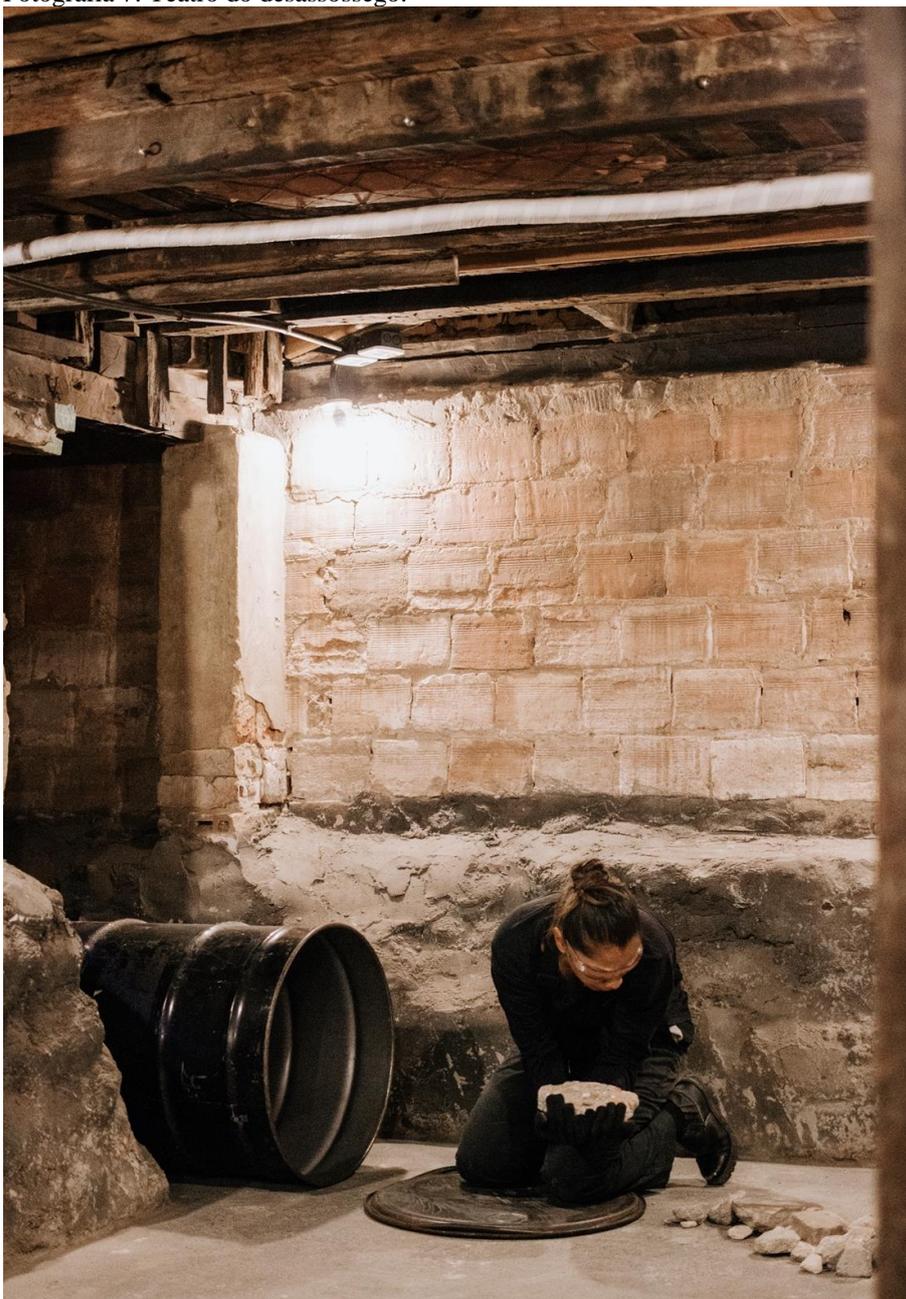
Fotografia 6: Teatro do Desassossego.



Fonte: Lorena Ramos (2022).

O teatro conta com pequenos focos de luz no teto, a parede de tijolo e cimento, o solo de cimento mais assentado. Na lateral uma mureta com concreto mais avantajado e disforme, nas laterais também tem janelas de garrafas de vidro, e do lado direito janelas vazadas que dão para outro espaço. A estética de um lugar sem acabamento, um lugar feito de material bruto, escavado. O Teatro do Desassossego é um Teatro Subterrâneo!

Fotografia 7: Teatro do desassossego.



Fonte: Lorena Ramos (2022).

A poética foi tomando corpo, descamando e dialogando com o espaço até então proposto. Elementos outros foram sendo penetrados no trabalho, um deles foi um camburão

preto, de ferro; colocamos em um dos cantos do espaço, como se fosse um túnel de um bueiro, algo que tivesse me cuspidado para aquele lugar. Cada elemento me proporcionou diferentes relações e disparadores psíquicos e de movimento, o camburão foi um deles.

Wlad: *“Entra aí, Carol.” (disse, pedindo para eu entrar no camburão).*

Dentro do camburão, eu pensei em como várias vezes eu quis esse lugar: sumir, me esconder, isolar. Ficar ali parecia um lugar acolhedor, um útero de mãe, muito confortável. Eu saí com os olhos lacrimejando, olhei para Wlad e disse: *Eu fiquei com vontade de chorar.* Olhava para o fundo do objeto, olhava para algo que havida deixado ali, parecia perguntar para mim mesma: eu esquecia alguma pedra? Será que trouxe todas? O que veio junto comigo? Onde eu estava antes de chegar nessa caverna? O camburão como um lugar de passagem, de trânsito, uma linha fuga entre consciente e inconsciente, real e onírico. A materialidade mobilizou sensações e eu me emocionei.

*Debato-me no camburão.
Saio, como eu cheguei até aqui?
Volto ao camburão, eu não trouxe tudo.
Pego mais uma pedra e trago cuidadosamente comigo.
O que tem aí dentro?
Nem eu sei...
Minha dança talvez dê algumas pistas.*

(Diário de aborto, 2022).

Fotografia 8: Ensaio *Subterrânea*.



Fonte: Lorena Ramos (2022).

Durante o processo de aborto espontâneo que sofri, a hemorragia aconteceu de forma progressiva, seguida de um processo físico e lento de dor, eu, literalmente, dobrava-me de dor, sentia o corpo latejar, as contrações e mais contrações, era difícil caminhar, seguia me dobrando de dor.

Dobrar o corpo, rastejar, contrair, rolar, deformar, viraram verbos de ação em *Subterrânea*, em poucos momentos do trabalho eu ocupo o nível alto do espaço. Eu sentia que o trabalho precisava ocupar os níveis médios e baixos do espaço, ficar de pé era custoso demais para um corpo esgotado e dobrado em dor.

Fotografia 9: Ensaio *Subterrânea*.



Fonte: Lorena Ramos (2022).

*Quantas pedras eu consigo carregar?
 E se meu corpo fosse pedra? Que forma seria?
 Danço e as pedras caem no chão.
 Elas caem e ferem o chão.
 Quantas dobraduras tem meu corpo?
 Quantas pedras cabem em cada dobra?*

(Diário de aborto, 2022).

Dobrar o corpo, envergar, deformar um corpo ou o corpo sem forma? Um conjunto de células sem forma de gente, mas que chamei de filha, a deformidade é também o corpo de minha filha. A cada pedra que coloco nas dobras do meu corpo, ele se modifica, desloco-me com o corpo cheio de pedras e elas caem na medida em que me movimento. A dança com as

pedras segue no silêncio e no barulho ao cair da pedra no chão, quanto mais densa, mais barulho, a sonoplastia é orquestrada pela movimentação.

Há pedras que fazem mais barulho que outras (umas mais perturbadoras, outras mais sutis).

(Diário de aborto, 2022).

Fotografia 10: Ensaio *Subterrânea*.



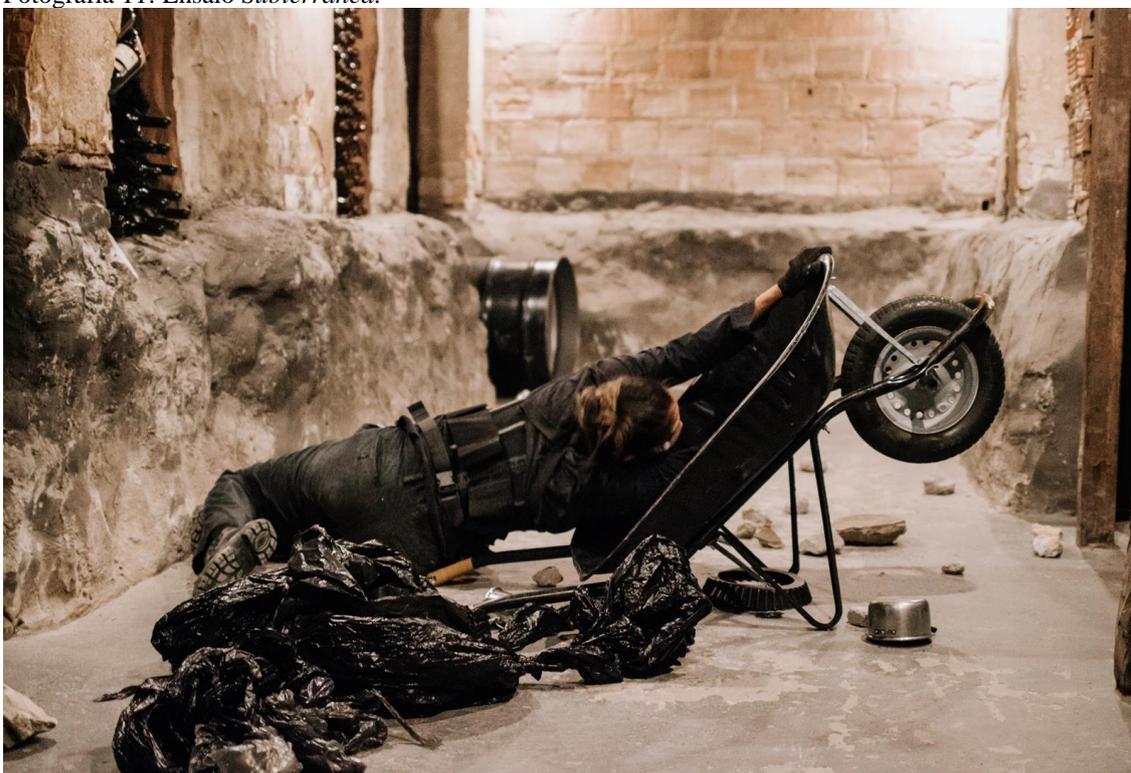
Fonte: Lorena Ramos (2022).

Em um dos encontros, Wlad propôs um saco de lixo cheio de panelas, conforme eu dançava os barulhos dos utensílios aconteciam. No saco de lixo havia panelas, colheres, conchas, utensílios domésticos de vários tipos e tamanhos. Cada movimento gerava novas formas de reposicionar o objeto em meu corpo. A fisicalidade do material despertou movimentos mais fluidos, ações menos enrijecidas, o corpo mais maleável tal como o saco com panelas. A cena ganha a sonoplastia das panelas batendo umas nas outras, o barulho caótico, desordenado toma conta da cena.

Na primeira vez que experimentei o material, ele foi se desfazendo na medida em que a dança improvisada acontecia. O saco foi progressivamente rasgando e os utensílios saltavam a cada rasgadura. O saco rasgado formou um grande pedaço de plástico, lembrava uma membrana, um vestígio de células, um cordão umbilical, uma placenta que rompeu e os objetos cuspidos saem sem vida; foram subtextos gerados a durante experimentação, e eu me emocionei, ao me dar conta do saco enquanto restos da matéria morta.

Os elementos cênicos da pesquisa foram disparadores de sensações e emoções para além de uma pesquisa de movimento. Um contato com a própria narrativa de vida/morte, é um acesso ao imaginário como parte dos processos psíquicos de elaboração do trauma.

Fotografia 11: Ensaio *Subterrânea*.



Fonte: Lorena Ramos (2022).

O carrinho de mão foi um dos primeiros elementos cênicos do processo, nele eu transportava as pedras e seguia caminhando pelas ruas, de casa para o ensaio, do ensaio pra casa. O carrinho transforma-se em maca, em berço, em pênis, em escudo, em carrinho de bebê, em casca, em pessoa, etc. É o que o espectador imaginar ser. O objeto é carregado nas costas, ora me embala, ora é apedrejado, socado, morto e eu tento ressuscitá-lo, mas já não há mais vida. A relação que estabeleço com o carrinho, é uma relação ambígua de amor e raiva, prazer e violência, tristeza e frustração...

“Há amores que a gente insiste em salvar, mesmo não tendo mais vida”.

(Diário de aborto, 2021).

A cena final de *Subterrânea* tem a ver com os processos de cura, não na cura como definitiva, mas uma diminuição progressiva da dor, ou ainda uma forma de lidar melhor com as fatalidades da vida, aprender, fortalecer-se, dançar e “virar rocha”.

O sofrimento pós-aborto me fez voltar para a terapia, entender minha fraqueza, me reconectar comigo mesma, reconhecer minhas fragilidades e vulnerabilidades. Tomar consciência das microviolências, da autocobrança, da culpa, da minha autossabotagem, das minhas escolhas precárias de afeto, dos abusos, dos meus silêncios e de como eu estava esquecendo de sonhar. As primeiras sessões foram regadas a muito choro e silêncio.

Paralelo a tudo isso, a vida seguia com trabalho a todo vapor, cobranças e prazos a serem cumpridos. O sistema trabalhista não tem espaço e nem tempo para dor, não se tem direito a luto no aborto espontâneo, o trauma acontece e vida que segue! Dois dias depois eu trabalhei normalmente (via online), ainda me dobrando de dor.

Trabalhe até sangrar!

(Diário de aborto, 2020).

Enviei um atestado para o trabalho, não falei sobre o ocorrido com ninguém, apenas comentei com um dos coordenadores: *“Eu precisei fazer uma cirurgia ontem”*. Ele: *Encaminhe o atestado, mas oh! Eu preciso daquilo até o final do dia!* A rapidez da vida parece ser contra a lógica de cura, não temos tempo para cura, para a pausa, respirar era preciso, chorar era preciso, parar de sangrar por fora e por dentro, também. E foi nessa velocidade da vida que eu forcei processos de cura.

Além da terapia, comecei a frequentar terreiro, fazer banhos de ervas, ir ao centro espírita, em qualquer lugar que eu me sentisse melhor eu ia. Posso dizer que ainda estou em processo de cura e isso não cessa, é permanente! A busca pela melhora é um processo lento e contínuo.

Hoje, faz sentido para mim, frequentar o centro espírita, ir ao terreiro com mais frequência, continuar com a terapia, dançar (foi o que sempre me salvou) e escrever esse trabalho, mesmo com a seriedade acadêmica que ele tem, também faz parte do processo de cura, e por muitos meses o choro e a escrita competiram entre si.

Em dias de solidão, eu escrevi:

*Hoje eu quero dormir com a luz acesa.
 Não tenho medo da escuridão, mas é que lá eu já passei muito tempo.
 Decreto em voz alta: Aqui estão minhas últimas águas daquilo que fui.
 Eu quero me enxergar, me encharcar, me tornar divindade de mim!
 Eu só quero olhar pra mim e ver Deus,
 E repetir com todo ar que me falta:
 O que é pra ser meu será meu.
 Não preciso de pressa, preciso de apreço, de abraço, de desejo, eu preciso de sonho, de pausa e de atropelo.
 Sentir o que merece minha alegria, já não imploro por nada que não seja vida.
 Eu só quero meu lugar e lutar com sabedoria e tranquilidade.
 Seguir de mãos dadas e casar comigo mesma.
 Hoje eu quero dormir com a luz acesa, pra ter certeza que ela não se apaga sozinha.*

(Diário de aborto, 2022).

Fotografia 12: Ensaio Subterrânea



Fonte: Lorena Ramos (2022).

O desfecho do trabalho tem um fundo musical da artista paraense Iris da Selva (2020) e sua música “*Meu pequeno eu*”, uma letra com melodia suave. A voz doce de Iris me traz calma e em tempos difíceis eu escutava como um mantra, emocionava-me e pensava: essa música precisa entrar no espetáculo, era a minha música de cura: “os axés que recebi”; “amor

dentro e fora”; “olhar de minha mãe”, e tantas outras frases contidas na música, momento da minha vida, fizeram muito sentido.

Ao mesmo tempo pensava que a música não precisava de grandes movimentações, pelo contrário, ela precisava ser cuidadosamente apreciada, com alguma pequena cena de transformação de figurino, de modificação do cenário, movimentos sutis de mudança. Na última cena, senti a necessidade de fazer pequenas referências a meus orixás de cabeça, o vestido branco em menção a Oxalá e a bacia com água, como um rio que levou Iara e entregou à Yemanjá.

A busca pela cura espiritual foi fundamental nesse processo. E o caos aos poucos vai se organizando, as panelas e pedras são lentamente colocadas no carrinho, lavo meu rosto com a água da bacia, vou me organizando e organizando o espaço também. Não volto para o bueiro, guardo as pedras cuidadosamente, ergo-me e agora eu já consigo ficar de pé.

Cena final de *Subterrânea* com Música de fundo:

Meu pequeno eu

*Calma aí, deixa eu te falar
Tenho sentido bem mais do que vejo
Pois, a pele que me habita
É uma esponja
E fazendo as contas
Nem sempre eu dou conta
Dou conta de mim
Só peço o ouvido e uma ponta
Não fazemos de conta
Não somos crianças
Mas tenho lembranças que me deixam bem
E eu não me acostumei
O tempo não passou
As mágoas que criei
Se alimentam de dor
O puro se sujou
E a lágrima caiu
De tanto que pingou
Agora virou rio
Nadando nesse imenso
Meu pequeno eu
Fazendo orações
Com a mente de um ateu
Mas ela entendeu
Que o tempo só se vai
E que o olho da gente
Não olha pra trás
Calma aí, mas quero lembrar
Que hoje eu acordei feliz
Sei que a vida alivia
Ela é dona
Me tira do coma
Pra eu sair da cama*

*E cuidar de mim
 Só peço
 Alimento pra alma
 Alimento pra alma
 Inspiração, calma
 E amor dentro e fora
 Palavras que ouvi
 Em meio a solidão
 Axés que recebi
 Canções no violão
 O olhar de minha mãe
 Sem cobrar um tostão
 Sem arrancar pedaços
 Do meu coração.
 Mais forte do que penso
 Mais fraca do que sinto
 Eu sei que minhas veias
 Apontam um caminho
 O tempo me contou
 Meu peito guarda a bússola
 De um bom lugar.*

Iris da Selva (2020).

Anos depois do aborto, escrevo estes últimos parágrafos da série, já em outra fase de minha vida; casada, amando a vida e planejando ter filhos, mesmo que ao falar sobre a maternidade sempre recorde de Iara.

O luto permanece, é o que alguns autores chamam de luto inacabado, e acredito que de fato seja, pois as lembranças e sensações que esta escrita e estas memórias ainda evocam me sensibilizam até hoje, de forma mais amena e mais controlada, mas ainda reverberam no meu corpo e em como ele se sentiu no passado e toda avalanche de coisas que aconteceu naquela época da minha vida. Inclusive coisas não ditas nesta tese, que lá ficaram enterradas, de vez em quando são desenterradas em terapia e enterradas novamente. Mas já que a escrita e a dança são processos de criação, onde selecionamos e excluimos coisas, algumas eu me preservei, e preservei pessoas, nem tudo precisa ser escrito, mas tudo está dançado nas entrelinhas confidenciais do processo/vida. Com a espiritualidade eu entendi que o processo de cura não termina, ele ameniza dores, recupera e, outras pedras virão, como um percurso natural da vida. É preciso estar pronto para virar rocha, e sempre que possível, dançar com elas.

A cada vez que eu ensaio *Subterrânea*, eu retorno a um lugar desconfortável, eu rememoro a dor, entro em contato e a encaro de frente, é um lugar que não há como fugir! A obrigatoriedade de entrar em contato com essa dor no ato da obra também é necessária para o seu processo de elaboração. Em terapia dizemos que quando o cliente não entra em contato com a dor, dizemos que ele está se esquivando, evitando, fugindo, por não conseguir lidar

com o fato. Então ele não fala, muda de assunto, usa recursos que promovem um não contato com o sofrimento, é confortável não entrar em contato. Gera desconforto lembrar a angústia, no entanto é uma forma de viver de novo aquilo e aos poucos ir compreendendo essa sensação, é um lugar que precisa ser acessado para ser digerido, revivido e dançado para ser transformado. E aos poucos entender que o lugar daquela dor é ali na cena, é simbólico dançar suas dores e perceber que elas ficam nos movimentos, nos ensaios, no trabalho com as pedras, ali as dores dançam. E hoje, a vida já é outra...

3 Considerações Finais

A escrita desta tese-memorial, *a priori*, teria apenas um único indutor e um único produto artístico, uma poética construída a partir da narrativa das mulheres prostitutas (e ponto!). Contudo, os princípios, processos e produtos são fluidos, assim como a vida. E por mais que tentemos planejar, projetar, colocar em cronogramas de ação, tecer uma previsibilidade dos caminhos da escrita, da poética e da própria vida, somos tomados pelos acasos, fatos e circunstâncias que nos atravessam ou nos atropelam e os percursos se alteram e mudam de rota! E a caminhabilidade já não é mais a mesma do início, porque eu também já não sou mais a mesma. Nós mudamos, as teses, os processos e a vida.

A gestação desta série-poética ou tese-memorial seriada é composta por teias, redes de conexão de fronteiras borradas, confluentes, e não percebemos onde um processo começou e onde o outro terminou (se é que termina). Há um cordão umbilical entre os trabalhos chamado: Vida. Os trabalhos falam antes de tudo, sobre modos de criação a partir da matéria vida, mas não é qualquer vida, falam das vidas das mulheres, em diferentes perspectivas de políticas de aparecimento. Assim considero que a série composta pelas obras: *Cinderela*, *Nas Brenhas e Subterrânea* são trabalhos narrativos uterinos que descamam o íntimo do feminino e pelas vias e veias da dança fazem aparecer feridas, alegrias, afetos, processos de cura, lutas, gritos e acolhimento.

A sequência das obras aconteceu em diferentes contextos, ora a dança se revela como trabalho solo, ora a partir de uma narrativa que não é a minha narrativa pessoal, ora eu dirijo com um coletivo de mulheres dançando suas próprias histórias e, por fim, eu danço embrenhada e emprenhada em meu luto gestacional, danço com minhas angústias, na busca de processo de dança/cura. A cada trabalho uma forma de criar, *modus operandi* diferentes de experimentar e experimentar, repetir e sentir a cada repetição uma organicidade própria.

Um processo de criação com as mulheres da GEMPAC foi uma forma de condução, eram outros corpos, no qual eu precisei dirigir, o que altera de forma significativa o modo de olhar para o trabalho, quando se está de fora é diferente de quando se é o próprio trabalho. De fora, o distanciamento, a visualização do trabalho como um todo é plenamente possível, como uma “gestação planejada”, mas olhar de dentro o trabalho é um esforço mais intrauterino, o cordão umbilical fica muito próximo, é difícil se olhar. Em *Subterrânea*, foi um processo de criação solitário, mas foi necessário que fosse assim, pelo menos no princípio, eu precisava estar só para criar e acima de tudo, para me escutar, escutar meu tempo, meu corpo, minha tristeza, era meu processo interno, dançar para curar, acalmar, aquietar o útero, estancar as hemorragias.

Em cada trabalho desta série, diferentes camadas de aparecimento. Em *Cinderela*, a experimentação acontece no aqui agora da rua, a criação parte de rascunhos de verbos de ação, verbos estes selecionados após o encontro com a história de Cinderela (Caderno 1). Dancei em uma encruzilhada, cercada por transeuntes que pareciam dançar comigo, a rua tem disso, o mundo urbano é imprevisível. É por isso que compactuo com os autores que utilizam o termo dança com a rua. Eu aprendi a dançar gentilmente com ela, pedindo licença e validando suas possíveis interferências que também compõem a obra. Em *Nas Brenhas*, outras políticas de aparecimento emergem quando os corpos das mulheres prostitutas protagonizam a cena e dançam suas próprias histórias, diferente de *Cinderela*, onde eu me aproprio de sua narrativa para dançar. As camadas de aparecimento são diferentes e necessárias.

Em *Subterrânea*, obra final desta série, a política de aparecimento parece inexistente ou aparentemente enterrada, mas não, há extrema necessidade de se fazer aparecer uma dor tão pouco compartilhada e acolhida como a perda de um filho, mesmo com poucas semanas gestacionais. Ainda há um silêncio profundo sobre o assunto e uma deslegitimação cruel desse tipo de luto.

As poéticas compartilhadas nos Cadernos 1, 2 e 3, trazem possibilidades de pensar a dança com política de aparecimento, aquilo que eu falo/danço é uma forma de fazer aparecer, de maneira proposital, intencional. A temática tem forma, tem foco, tem “palco”, tem rua, tem porões, tem corpos, tem o espaço de cena. A dança já é política, os corpos são políticos, sim! A questão chave é o que temos feito ou escolhido dançar? O que diz a minha dança, o que ela dilata como discurso? Temos reproduzido discursos ou não nos damos conta de suas potências? São provocações que eu faço para mim mesma. É o que tem me movido como artista-criadora nesses últimos anos.

Referências

GENI e o Zepelim. Intérprete: Chico Buarque. Compositor: Chico Buarque. *In: Ópera do Malandro*. Rio de Janeiro: Produtora: Universal, 1979.

GIL, José. **Movimento Total**: Corpo e dança. São Paulo. Editora Iluminuras, 2005.

HALL, James A. **Jung e a interpretação dos sonhos**: um guia prático e abrangente para a compreensão dos estados oníricos à luz da psicologia analítica - 2. Ed- São Paulo: Editora Cultrix, 2021.

JUNG, Carl. G. **O Homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro. Editora Nova Fronteira, 1964.

LEAL, Carlos José. **A Questão do Corpo** (Seção Especial Kairós 2010) Boletim Interfaces da Psicologia da UFRRJ - ISSN 1983-5507 Vol. 3, Nº. 1, Janeiro - Junho de 2010 78 JUNG E A FILOSOFIA DA ALMA.

MAGALHÃES, Gabriela. **A História das Pedras**: leitura simbólica de um mito familiar. São Paulo - Trabalho de Conclusão de Curso - Faculdade de Psicologia. Pontífice Universidade Católica (PUC), 2007.

MARQUES, Isabel. **A Linguagem da Dança**: Arte e Ensino. São Paulo, Digitexto, 2010.

MEU PEQUENO EU. Intérprete e compositor: Íris da Selva. *In: Das águas desse rio*. Belém: Produtora: Budokaos, 2020.

MORAES, Juliana. **Dança**: Frente e Verso. Editora: n Versos; 1ª edição. São Paulo, 2013.

POLLAK. Michael. Memória, esquecimento e silêncio. *In: Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, p. 3-15. 1989.

PONTES, Vívian Volkmer. **Trajatórias interrompidas perdas gestacionais, luto e reparação**. Universidade Federal da Bahia. Editora EDUFBA (2016). Ebook disponível em <https://books.scielo.org/id/95n6t/pdf/pontes-9788523220099.pdf>. Acesso em: 28 jul. 2022.

SALLES, Cecília. **Redes de criação**: Construção da obra de arte. São Paulo. Ed. Horizonte 2006.

UNO, Kuniichi. **Hijikata Tatsumi**: Pensar um corpo esgotado. São Paulo. Editora n-1, 2018.

