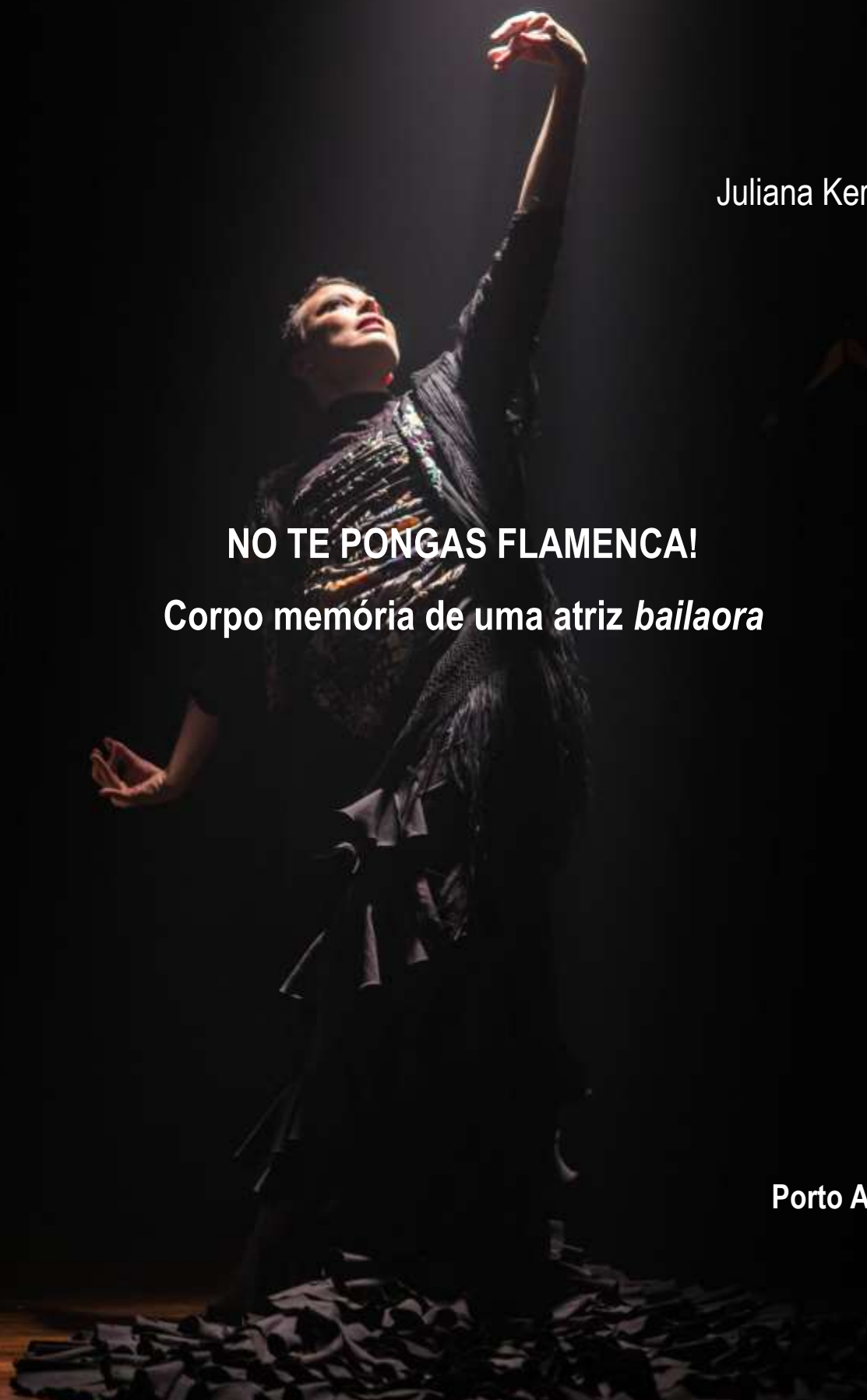


UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

Juliana Kersting

NO TE PONGAS FLAMENCA!
Corpo memória de uma atriz *bailaora*

Porto Alegre
2019



Juliana Kersting

NO TE PONGAS FLAMENCA
Corpo memória de uma atriz *bailaora*

Memorial crítico-reflexivo apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas, com área de concentração em Processos de Criação Cênica.

Orientadora: Profa. Dra. Silvia Patricia Fagundes

Porto Alegre
2019

Catálogo na Publicação (CIP)

Kersting, Juliana de Freitas

No te pongas flamenca: corpo memória de uma atriz bailaora / Juliana de Freitas Kersting. -- 2019.

195 f.

Orientadora: Silvia Patricia Fagundes.

Memorial crítico-reflexivo (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Porto Alegre, BR-RS, 2019.

1. Teatro. 2. Flamenco. 3. Feminismos. 4. Corpo. 5. Atuação. I. Fagundes, Silvia Patricia orient. II. Título.

FOLHA DE APROVAÇÃO

Juliana de Freitas Kersting

*NO TE PONGAS FLAMENCA:
Corpo memória de uma atriz bailaora*

Memorial crítico-reflexivo de Mestrado apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, na área de Processos de Criação cênica, como requisito para obtenção do título de Mestra em Artes Cênicas.

Professora Orientadora

Prof.^a Dr.^a Silvia Patrícia Fagundes - PPGAC/UFRGS

APROVADA EM: 23/09/2019.

Banca Examinadora:

Prof. Dr.^a Celina Nunes Alcântara - PPGAC/UFRGS

Prof.^a Dr.^a Isabel Porto Nogueira - DEMUS/UFRGS

Prof. Dr.^a Mirna Spritzer - PPGAC/UFRGS

Prof.^a Dr.^a Maria Brígida de Miranda – PPGT/UDESC

Agradecimentos

Yo no digo que mi barca, sea la mejor del puerto,
Pero si digo que tiene los mejores movimientos
Que ninguna barca tiene!
(Fandangos de Huelva, letra de domínio popular)

Chegar neste texto de agradecimentos é recompensador e nostálgico. Significa que está chegando ao fim desta jornada. E se aqui estou é porque muitas outras mulheres abriram a porta para eu passar. Uma barca de mulheres!

Agradeço às minhas tias avós Teresa, Tila, Zena, Ana e Nema. Estas mulheres, viúvas, desquitadas e solteirona, ensinaram que “uma gata sozinha se lambe toda”. Ensinaram a ter determinação e ser quem se é, ainda que mantivessem um comportamento por vezes machista. Ensinaram a dizer não para o que limita, para a dúvida e para o medo do futuro.

Agradeço à Eugenia Olga, a vó Olga, pelas tardes ouvindo música enquanto ela costurava e eu ficava em volta falando sem parar. Obrigada pelo romantismo em ver a vida.

À Beatriz, também conhecida como Dona Bea ou Bha, minha mãe. Eita mulher danada de brava e teimosa! Ai de quem mexesse com seus filhos! Firme, presente, amável, que sem deixar transparecer suas dúvidas ou discordâncias às minhas ideias, estava ali insistindo, por vezes deixando-me quebrar a cara e me esperando para tomar um chimarrão ou um vinho (e jogar um tarô). Com ela aprendi que sempre se dá um jeito “se deu pro sal, vai dar pra pimenta”. Obrigada pela valentia.

À minha filha Elis, uma menina doce, carinhosa, companheira de todos os dias. Com ela aprendo a ser mãe. Obrigada, contigo me refaço e atualizo todos os dias.

Ao Ruben, meu pai, por acreditar no amor que nos une em meio a tantas diferenças nas formas de ver o mundo. Por tentar, por conversar, respeitar e me reconhecer como mulher, artista e mãe.

Agradeço às mulheres que aceitaram o convite de subir na minha barca, mãe e filha, Larissa e Victória Sanguiné. Amáveis, cuidadosas, atentas e talentosas.

Agradeço à Jimi Melo pelo carinho e disponibilidade.

Agradeço à Iassanã Martins pela inspiração, estímulo e por ser nossa iluminadora.

Agradeço à Márcia Metz e a Guadalupe Casal, pelos ouvidos e olhos atentos em conversas e provocações.

Ao amigo artista, irmão e compadre, Denis Gosch, pelo amor, incentivo e confiança.

Ao amigo, encenador e colega Daniel Colin, pelos cafés, conversas e estímulo.

À minha orientadora, Patricia Fagundes, mulher tumulto, agitação, mar revolto, mas também aposta, confiança, reconhecimento e amor. Mulher inspiração e questionamento. Muito obrigada!

À todes amigas e colegas de ofício que aceitaram a condição do meu afastamento temporário para a imersão nesta pesquisa. Por compreenderem e aceitarem o valor que este momento tem e exige.

À todes colegas e companheiros de Mestrado. Pelo encontro, pelas trocas, pelas discussões.

Às professoras e professores do PPGAC, às funcionárias e funcionários do DAD. Pelo espaço proporcionado para pesquisa em Artes! Pelo privilégio de estar neste lugar, com condições e estrutura físicas oferecidas todos os dias, repito, todos os dias.

À CAPES por financiar parte desta pesquisa.

À equipe do Mulheragem, mulheres, mães, filhas, amigas, de mãos dadas comigo neste momento.

À Del Puerto, e tudo que pude aprender de e sobre flamenco, e sobre ser artista com profissionalismo e afetividade.

Muito obrigada à todas as mulheres, às que nos constituem, às que somos e às que virão.



Imagem 1: Casa da Olga, Triunfo. Fonte: Arquivo pessoal

E de repente tudo é memória

Sempre gostei de escutar histórias e adoro quando as pessoas sabem conta-las bem. Desde pequena me encantava quanto surgiam os “causos” familiares. Sou natural da capital, Porto Alegre, porém durante minha infância passei longos períodos em Triunfo na casa de minha avó materna, a Olga. A casa dela era grande e velha, cheia de quartos, assoalho de madeira que estalava à noite, um pé direito muito alto, dois porões, uma varanda grande, e fogão à lenha na cozinha.

Nessa casa eu aprendi a escutar música ucraniana e polonesa no toca-discos, e *Amor Cigano* (que nada mais

era que uma fita K-7 com a trilha da

novela de mesmo nome e que estava reprisando na época). Rezava antes de dormir e agradecia a “irmã nuvem” quando chovia e molhava as plantas. Nessa casa tinham latas vazias de óleo embaixo das goteiras e que faziam música quando chovia. Tinha porão com tantas quinquilharias e papéis, e todo um passado que eu adorava vasculhar. Tinha um galinheiro (que depois de ser galinheiro, virou minha casa de bonecas e depois voltou a ser galinheiro), plantas, horta, gatos e um lagarto. Tinha o melhor café da manhã (“descascou um pintinho”, dizia avó quando um de nós acordava e aparecia na porta da cozinha), tinha café com leite condensado e suco de vinho no domingo. Tinha presépio e árvore de natal na rua. Aprendi a costurar na máquina de pedal, a debulhar e moer milho, e costurar meia de lã. Tinha combinar a ceia de Natal nas férias de julho. Tinha brincar na rua até bem tarde. Tinha boneca de lã e o melhor guisado com pão que existiu. Tinha fogão à lenha, tinha bico escondido dos pais, tinha bala soft, tinha novela das 18h às 22h. Tinha a melhor cobertura de pena. Tinha a Dona Olga, braba e temperamental que acreditava nas pessoas quando achava que tinham uma cara boa. Tinha chamar o nome dela tantas vezes até ela nos xingar e rir.

“Vó, coloca aquela música pra gente dançar”.

RESUMO

Este trabalho propõe a criação de um espetáculo teatral feminista, por meio da articulação entre corporeidade e ritmos da dança flamenca com narrativas autobiográficas. Sob a perspectiva de uma pesquisa guiada pela prática artística, tomo o corpo-memória como matéria, para abordar as frestas encontradas pelas mulheres para existir em uma sociedade patriarcal. Corpo de mulher, objeto, assediado, clandestino, vulnerável e rebelde, como corpo político, corpo na cena atravessado pelos discursos críticos feministas e os estudos decoloniais reconhecendo epistemologias e subjetividades.

Palavras-chave: Teatro. Flamenco. Feminismos. Corpo. Atuação.

ABSTRACT

This work proposes the creation of a feminist theatrical performance, through the articulation between corporality and flamenco dance rhythms with autobiographical narratives. From the perspective of a research guided by artistic practice, I take the body-memory as matter, to address the cracks found by women to exist in a patriarchal society. Woman's body, object, harassed, clandestine, vulnerable and rebellious, as a political body, body in the scene crossed by feminist critical discourses and decolonial studies recognizing epistemologies and subjectivities.

Keywords: Theater. Flamenco. Feminisms. Body. Acting.

LISTA DE IMAGENS

Capa: Pré-estreia NO TE PONGAS FLAMENCA, Mostra Cena em Pesquisa	
Imagem 1: Casa da Olga	06
Imagem 2: <i>HORIZONTES, por farrucas</i>	20
Imagem 3: <i>HORIZONTES, por guajiras</i>	20
Imagem 4: <i>Del Puerto 15 anos, fin de fiesta</i>	20
Imagem 5: <i>Flamenco Imaginário</i>	20
Imagem 6: <i>DANKE - Mostra DAD</i>	22
Imagem 7: <i>DANKE - Seminário Interstícios Cênicos – Cruzamentos entre Teatralidades e Performatividades na Cena [...]</i>	23
Imagem 8: <i>Flamenco Imaginário 2</i>	24
Imagem 9: <i>Flamenco Imaginário 3</i>	25
Imagem 10: Primeira vez no palco, 1995	39
Imagem 11: <i>Peña Flamenca, Grupo Jaleo</i>	41
Imagem 12: <i>Esquinas</i>	42
Imagem 13: Passagem de som e palco <i>TABLAO</i>	44
Imagem 14: <i>HORIZONTES, por alegrias</i>	45
Imagem 15: <i>Volta ao mundo ao redor do umbigo</i>	51
Imagem 16: <i>Amor de Dom Perlimplim com Belisa em seu jardim</i>	51
Imagem 17: <i>Miséria servidor de dois estancieiros</i>	53
Imagem 18: <i>CNPJ - Uma Comédia Totalmente Ficcional</i>	54
Imagem 19: <i>É PROIBIDO MIAR – M.A.cia.</i>	55
Imagem 20: Eugenia Olga Stelmazczyk de Freitas	62
Imagem 21: Alcides e Olga, 19/04/1947	62

Imagem 22: Maria Beatriz de Freitas Kersting	62
Imagem 23: Olga e Beatriz. Triunfo, 01/12/1973	62
Imagem 24: Matilde Calista, tia Tila	63
Imagem 25: Noemia Laura, tia Nema	63
Imagem 26: Teresa Marta, tia Teresa	63
Imagem 27: Ana Maria, tia Ana	63
Imagem 28: Zenobia Josefa, tia Zena	63
Imagem 29: Nascimento Elis	64
Imagem 30: Casa da Olga 2	64
Imagem 31: MAPA – caderno de anotações 2017.....	85
Imagem 32: <i>Poéticas da Escuta</i> . Caderno de anotações	94
Imagem 33: Dona Rosita	105
Imagem 34: Improviso com <i>bata</i>	111
Imagem 35: Improviso com <i>bata 2</i>	111
Imagem 36: <i>Tecendo Teatros Feministas</i>	112
Imagem 37: <i>Tecendo Teatros Feministas 2</i>	113
Imagem 38: <i>Tecendo Teatros Feministas 3</i>	115
Imagem 39: Comunicação performativa, <i>X Congresso ABRACE</i>	118
Imagem 40: Projeto <i>Mulheragem</i>	123
Imagem 41: <i>Dia da cultura</i> da UFRGS 2018	125
Imagem 42: O que me MOVE? Evento de lançamento da <i>MOVE</i> [...]......	131
Imagem 43: Conserta-se Gaita	134
Imagem 44: Registro de ensaio	135
Imagem 45: Revista 14º <i>Festival Palco Giratório</i>	141

Imagem 46: Pré-estreia <i>NO TE PONGAS FLAMENCA!</i> – eu queria ser como um homem	144
Imagem 47: Pré-estreia <i>NO TE PONGAS FLAMENCA!</i> – tarô	144
Imagem 48: Pré-estreia <i>NO TE PONGAS FLAMENCA!</i> – memória	144
Imagem 49: Pré-estreia <i>NO TE PONGAS FLAMENCA!</i> - <i>por bulerias</i>	145
Imagem 50: <i>Qual o problema das mulheres?</i> , de Jacky Fleming	149
Imagem 51: Tatiana Flores	191
Imagem 52: Andrea Del Puerto	191
Imagem 53: Sílvia Canarim	191
Imagem 54: Stella Brás Rocha	191
Imagem 55: Fernando Marília	192
Imagem 56: Cadica Costa	192
Imagem 57: Andrea Franco	192
Imagem 58: Robinson Gambarra	192
Imagem 59: Ana Medeiros	192
Imagem 60: Bianca Benvenuto.....	192
Imagem 61: Pedro Fernandez.....	193
Imagem 62: Daniele Zill	193
Imagem 63: Juliana Prestes	193
Imagem 64: Graziela Silveira	193
Imagem 65: Giovani Capeletti	194
Imagem 66: Gabriel Matias.....	194

SUMÁRIO

Eu queria ser Isadora Duncan ou pequena para caber no mundo	15
Introdução - Escrever é performar a si mesma	21
1 Um CORPO EM CENA, um CORPO REBELDE ou vice-versa.....	38
1.1 Ole tu! Ole tu arte!Ole las buenas artistas!.....	38
1.2 Posso dizer que o flamenco me salvou	39
1.3 O teatro como possibilidade de ser	46
1.4 Sou uma atriz/<i>bailaora</i>	56
1.5 Um <i>corpo GRÁTIS</i> para Narrar-se.....	59
2.CORPO em PROCESSO	67
2.1 Prontuário	67
2.2 Aprender a desaprender	69
2.3 Cuidado Mulheres Trabalhando	77
3. CORPO CRIAÇÃO	84
3.1 Nossa riqueza é a descrição do processo	84
Des-Medidas	87
Medidas Cartesianas.....	88
Lista de músicas escolhidas para os ensaios	89
3.2 Diário de Práticas e Acontecimentos	90
5/03/2018, segunda-feira	90
14/03/2018, quinta-feira	94
12/04/2018, quinta-feira	94
30/05/2018, quarta-feira.....	96
Sobre a primeira questão: por que falar de aborto?	97
Sobre a segunda questão: onde está o flamenco?	99
11/06/2018, segunda-feira	101
CONSERTA-SE GAITA	101
Estes textos seriam o início da dramaturgia?	102
Novos procedimentos de ensaio	103
Sobre momentos prosaicos do cotidiano e a sala de ensaio.....	106
29/06/2018, sexta-feira.....	106
02/07/2018, segunda-feira	108

08/08/2018, quarta-feira - I Tecendo Teatros Feministas	112
Mas afinal, o que é Teatro Feminista?	114
11/10/2018, quinta-feira	115
17/10/2018, quarta-feira	117
X CONGRESSO ABRACE	117
05/11/2018, segunda-feira	121
Banca Qualificação,	121
21/01/2019, segunda-feira	122
Projeto <i>Mulheragem</i>	122
21/02/2019, quinta-feira	124
<i>VIII Simpósio Internacional Reflexões Cênicas Contemporâneas</i>	124
14/03/2019, quinta-feira	127
25/03/2019, segunda-feira	127
28/03/2019, quinta-feira	129
1/04/2019, segunda-feira	129
2/04/2019, terça-feira	130
A tábua de carne	130
A Máquina De Costura	132
E afinal, quem é esta figura em cena?	133
4/04/2019, quinta-feira	133
5 de abril de 2019,	133
7/04/2019, domingo	134
9/04/2019, terça-feira	135
10/04/2019, quarta-feira	135
11/04/2019, quinta-feira	136
13/04/2019, sábado	136
23/04/2019, terça-feira	136
29/04/ 2019, segunda-feira	137
30/04/2019, terça-feira	137
7/05/2019, terça-feira	138
10/05/2019, sexta-feira	138
Ensaio geral na Sala Qorpo Santo, Campus central da UFRGS	138
Vem que no caminho eu explico,	138
13/05/2019, segunda-feira	141
Pré-estreia Mostra Cena em Pesquisa - Sala Qorpo Santo	141

Onde estão elas, Elis e Beatriz?	143
Considerações finais.....	146
REFERÊNCIAS	151
REFERÊNCIAS DE SITES:	157
APÊNDICE I -	159
Improvisação: <i>Bata de cola</i> e os esforços do Laban	159
APÊNDICE II -	162
Primeiro roteiro de ações criada.....	162
APÊNDICE III -	165
Dramaturgia NO TE PONGAS FLAMENCA!.....	165
APÊNDICE IV -	175
Um poquito sobre flamenco.....	175
VAMONOS!.....	175
APÊNDICE V -	184
Glossário de termos e expressões flamencas	184
APÊNDICE VI -	191
Flamencos em Porto Alegre	191

Eu queria ser Isadora Duncan ou pequena para caber no mundo

Recordar: Do latim *re-cordis*, voltar a passar pelo coração (GALEANO, 2002).

Desde muito pequena, quis dançar. Queria ser bailarina. Dançava sozinha, dançava com a sombra. Queria cantar ou tocar um instrumento. Escutava música com minha avó quando ia para sua casa nas férias. Ela costurava, fazia tricô e crochê, e escutava a rádio da Universidade. Às vezes nós dançávamos, ela colocava discos de músicas polonesas ou ucranianas. Dançávamos na sala. Ela dizia “Tu és a minha Isadora Duncan, não precisa de sapatilhas”. Eu não fazia ideia quem era a tal Isadora, mas o nome era bonito e eu me sentia muito feliz por ser ela de vez em quando.

Eu queria dançar, tocar um instrumento, cantar. Queria e ponto. Mas não podia. “Quero fazer aulas de balé”, “Tu não podes, és muito grande. Onde já se viu uma bailarina do teu tamanho?” Queria fazer ginástica olímpica, “não pode, olha o teu tamanho”. Queria tocar piano, “não pode, olha o preço da aula”. Não pode. É supérfluo.

Os tempos não eram fáceis. 1986. Vivíamos o pós-ditadura, o país estava quebrado e a economia instável. Nós éramos uma família com seis pessoas – mãe e pai, três filhos - tendo o mais velho paralisia cerebral - e uma moça que meus pais trouxeram do interior para trabalhar em casa e ajudar a cuidar do meu irmão. Meu pai foi militar, ingressou na aeronáutica em meio a ditadura. Segundo ele, a Redentora ou a Revolução. Minha mãe, professora de escola estadual, trabalhava 40 horas semanais e levantava de duas a três vezes durante a noite para atender meu irmão. Vieram do interior à capital para buscar atendimento para ele. Ambos terminaram os estudos depois de casados; o pai foi primeiro, formou-se em Administração e eventualmente viajava para fazer os cursos de formação da Aeronáutica; a mãe, “quando deu”, fez Pedagogia e uma Pós-graduação em Orientação Educacional.

Ele viu a ditadura de dentro; ela, estava passeando no centro de Porto Alegre em 31 de março de 1964. Ele contou uma vez “os helicópteros que iam para Xambioá partiam da base de Canoas e quando regressavam traziam sacos de lixo com cabeças dentro.” E o que mais pai? “foi isso...o que vi não vi, e o que sei, esqueci”. Na época que ele contou isto, eu estava lendo *Dias e Noites de Amor e de Guerra*, do Eduardo Galeano, para construir a dramaturgia do espetáculo de meu trabalho de graduação em Teatro.

:

Minha mãe cursava a escola Normal, e junto à sua mãe, minha avó Olga, acompanhava as notícias pelo rádio amador. Soube que houve algumas prisões, ela me contou: “um grupo de pessoas, estavam se organizando em cidades do interior para fazer o que aconteceu na Rússia, só quem leu sobre a revolução Russa sabe, e no mais, vida que segue, atravessando o rio para estudar, voltando pra casa (...) o que aconteceu foi mais de São Paulo e Rio de Janeiro para cima, não se via tropas na rua, a gente não recebia notícias, eu fiquei muito distante disso, não tinha homem na família, não se via movimento, não se via falar”. Como professora, nunca participou de manifestações ou greves.

Sobre meus irmãos, o do meio se tornou militar da marinha depois de se formar como engenheiro químico. O mais velho, faleceu em 2014, com 39 anos. Cedo, o irmão do meio e eu, aprendemos a trocar e lavar fraldas, dar remédio, carregar, cuidar e empurrar cadeira de rodas. Era parte da nossa rotina.

Uma família de classe média branca vinda do interior. E eu querendo ser Isadora Duncan. Mas que bobagem! Coisa de menina, coisa de criança.

Às vezes, penso que minha avó gostaria de ter sido artista, imaginando que os artistas livres, podendo ser eles mesmos e outras tantas pessoas que quisessem ser, além de ir e vir pelo mundo mostrando sua arte para todos os tipos de gente.

Salto no tempo. Tinha 18 anos e já era professora de dança Flamenca. Uma amiga e aluna jogou tarô para mim. Naquele momento eu reclamava dos meus pais, que fizeram isso ou aquilo comigo, não deixaram isso ou aquele outro. Ela então disse “até quando tu vais colocar a responsabilidade nos outros. Acho que deu, tu já podes assumir tua vida”. Na época eu ainda cursava Psicologia. Ia para as aulas preenchida de flamenco. Não conseguia prestar atenção. Sapateava embaixo da classe. Em minha memória-corpo ressoava a voz da *cantaora*¹ que trouxemos do Rio de Janeiro para cantar no espetáculo *Que és el flamenco!*. Foi a minha primeira vez no palco com música ao vivo. Sim, já havia dançado em Cafés e Feiras neste formato, mas sem cante. E, nas vezes que tinha, era alguém que dizia poder cantar flamenco. Ou seja, quebrava o galho. Desta vez foi com uma *cantaora* de verdade: Marisol Jardim². Lembro dela até hoje caminhando entre um camarim e outro do Teatro do Sesc Porto

¹ Todas as expressões relacionadas ao Flamenco estão no APÊNDICE V - Glossário de termos flamencos.

² Procurei referências dela na internet e não encontrei. Segundo uma das *bailaoras* do antigo grupo *Jaleo*, Sílvia Canarim, a *cantaora* Marisol Jardim foi para Portugal, começou a cantar *Fados* e ao que parece, atualmente, não canta mais.

Alegre fazendo sons estranhos e esquivando-se do incenso que alguém havia acendido. “Prejudica a voz” ela disse. De volta a PUCRS e às aulas de Endocrinologia, entre hormônios da tireoide que o professor escrevia no quadro, surgia na minha mente a voz de Marisol cantando a *soleá por bulerias* que dançávamos na abertura do espetáculo. Prevendo que iria perder o semestre por não conseguir me concentrar, fui até a secretaria e tranquei o curso. Sem consultar ou conversar com alguém. Instaurei uma crise familiar. O que a Juliana pensa que está fazendo? Rebeldia, teimosia. Eu queria dançar, tal como Pina Bausch anunciou “uma coisa era evidente para mim: eu não queria fazer nada além de estar envolvida com teatro. Nada além de dançar” (BAUSCH, 2017, p.13).

A mesma amiga me ajudou com a carta de intenção para o primeiro curso de teatro e também me contou sobre o Departamento de Arte Dramática da UFRGS. Existe faculdade de Artes? De Teatro? Sim, existe. Pública, gratuita.

Nada melhor do que a UFRGS para encher de orgulho uma mãe professora e um pai militar. Era a minha chance de ter algum respeito pelas minhas escolhas, já que para eles ser bailarina de flamenco tratava-se de uma distração. Em 1999, fiz o primeiro curso de teatro no projeto de Extensão da UFRGS, e em 2000 ingresso no Bacharelado em Interpretação em Teatro. Eu dizia: quero fazer teatro para melhorar minha performance no flamenco. Acabo me envolvendo muito mais do que imaginava e descobrindo um novo universo.

No teatro encontro um espaço de liberdade ainda maior que a dança. Pude mergulhar com meu corpo em diferentes investigações de movimentos. Técnica, treinamento para o trabalho de atriz. Relaxei com relação ao meu tamanho e aparência. Já não tinha mais a preocupação de performar uma feminilidade que me cansava e pude existir com meu corpo de 1m85cm, vestida com roupas de ensaio, cabelos presos para cima ou curtos ou pintados. Já não me sentia sufocada ou calada. Muito se passou até eu construir uma relação de respeito com minha família sobre a escolha pela arte. Mas valeu a pena.

Posso dizer que a arte me salvou. Poder falar, mover, relacionar-me com pessoas diferentes. Trocar. Sem tantos certos e errados e com um universo de possibilidades. A arte tem disto, muitas possibilidades de ser. Arte para existir. E hoje, para insistir, para teimar, para reagir. Pesquisar, criar e escrever sobre e com uma investigação artística. Uma criação cênica. A escrita, assim como os ensaios para um

espetáculo, também é uma criação, uma prática em andamento que se relaciona com o hoje que me atravessa.

Percebo que esta teimosia pode ter sido aprendida com as mulheres que fizeram parte da minha infância: avó e tias. Mulheres que casaram, cedo enviuvaram ou se divorciaram e não voltaram a casar. Uma delas ficou “solteirona”. Criaram suas filhas(os) sozinhas. Elas pareciam diferentes das outras mulheres. A minha família parecia diferente das outras famílias. As mulheres que me constituem.

2018, ano de eleições presidenciais. Uma onda reacionária vem crescendo no mundo³. No Brasil, a possibilidade de termos um presidente de extrema direita⁴ é uma realidade. Discursos de ódio nas redes sociais reforçam comportamentos e atitudes como machismo, racismo, homofobia. Em contraponto, as minorias em direitos buscam a possibilidade de existir e não aceitam mais passivamente todas as opressões. Elas, as “minorias”, ironicamente no feminino.

Linha do tempo. Atravessamentos. Retorno. 2013 – Jornadas de junho, 2014 – Dilma Roussef é reeleita presidenta, 2016 – A presidenta sofre um golpe de estado. Ainda em 2016, a mais nova primeira dama, é enaltecida como mulher “bela, recatada e do lar”. 2018, a vereadora Marielle Franco e o motorista Anderson Pedro Gomes são assassinados⁵. Copa do mundo na Rússia e Boceta Rosa⁶. Femicídio. Uma

³ O Reino Unido, a França e a Alemanha são três exemplos recentes de países centrais na política europeia que viram a expressão eleitoral da extrema direita crescer nos últimos meses. O avanço da extrema direita europeia ocorre na esteira da inesperada vitória do republicano Donald Trump nas eleições presidenciais norte-americanas de 2016. Com um discurso sexista, xenófobo e belicista, Trump encorajou movimentos semelhantes em todo mundo. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/entrevista/2017/09/29/Por-que-a-extrema-direita-cresce-no-mundo-segundo-este-estudioso>. Acesso em: 04 out. 2018.

⁴ Após eleger em 2014 o congresso mais conservador em cinco décadas, a sociedade brasileira atingiu o ápice do conservadorismo dos últimos anos em dezembro de 2016, segundo uma pesquisa divulgada pelo Ibope. De acordo com o levantamento, 54% dos brasileiros têm posições tradicionais em relação a questões como legalização do aborto, casamento entre pessoas do mesmo sexo, pena de morte e redução da maioria penal. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/politica/a-nova-onda-conservadora-no-brasil>. Acesso em 30 set. 2018. O Brasil viu crescer, na figura do deputado federal Jair Bolsonaro (PSC-RJ), a agenda de extrema direita, marcada sobretudo pelo enaltecimento do uso da força - até mesmo da tortura praticada durante a ditadura militar (1964-1985) - e de uma agenda moralista que prega, por exemplo, a chamada “cura gay”. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/entrevista/2017/09/29/Por-que-a-extrema-direita-cresce-no-mundo-segundo-este-estudioso>. Acesso em 04 out. 2018.

⁵ A vereadora Marielle Franco fazia do combate ao racismo e à violência policial contra moradores de comunidades do Rio suas bandeiras. Na noite de quarta-feira (14/03/2018), ao voltar de um debate com jovens negras, a vereadora pelo PSOL foi morta a tiros, no Estácio, região central do Rio. Disponível em:

<https://www.nexojornal.com.br/expresso/2018/03/15/O-assassinato-de-Marielle-Franco-num-Rio-sob-interven%C3%A7%C3%A3o-em-4-pontos-centrais>. Acesso em: 19 nov. 2019.

⁶ Um grupo de homens brasileiros que foi à Rússia acompanhar a Copa do Mundo de Futebol de 2018, gravou um vídeo onde cantam “Buceta rosa, essa é bem rosinha” em volta de uma mulher loira, provavelmente russa, e ainda insistem para que ela tente repetir as mesmas palavras. Logo em

mulher, branca, classe média, com o corpo dentro dos padrões estéticos foi espancada pelo marido em frente às câmeras do prédio até finalmente ser jogada pela janela do apartamento. As imagens são veiculadas em rede nacional repetidamente. Tatiana Spitzner⁷. Os vizinhos ouviram os gritos e não fizeram nada. Fiquei me perguntando sobre aquelas que morrem todos os dias e não moram em prédios com câmeras. (In)Visibilidade. Se não vejo, não existe. Uma classe média que internaliza os discursos do poder – racismo, machismo, preconceito de classe, homofobia – e reforça sua condição de colonizada.

29 de outubro de 2018, ressaca emocional. O conservadorismo venceu as eleições. O aqui e agora rasgando esta pesquisa ao meio, desconcentra, desnorteia. Os tempos são obscuros. Um misto de distopia com desesperança.

É, 2019, um ano que está passando rápido demais, mas ao mesmo tempo muito devagar. Devagar a passar tudo isso. O chão é mais movediço do que já pareceu. Convivemos com diferenças ideológicas muito acirradas e teorias conspiratórias inspiradas e embasadas em crenças tidas como irrefutáveis. A era da pós-verdade que dissemina *fakenews* e turva o movimento do reconhecimento de narrativas que divergem da história hegemônica. As disputas de narrativas têm estado na ordem do dia: Marxismo cultural, terraplanismo, ideologia de gênero. Aumento dos índices de feminicídio e ataque direto aos feminismos; OITENTA TIROS⁸; Brumadinho⁹; Quem mandou matar Marielle Franco?¹⁰; Governar pelo *Twitter* e com *lives* no *You Tube*; corte nas verbas para educação. E isto tudo é somente uma parte do muito que tem acontecido. Que desejo é esse de ser colonizado? Ou, seria vontade de ser colonizador, capitão do mato, bandeirante?

seguida postaram o vídeo em suas redes sociais. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/06/19/deportes/1529434971_097233.html. Acesso em: 19 nov. 2019.

⁷ Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/08/10/politica/1533925399_818204.html. Acesso em: 19 nov. 2019.

⁸ Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2019/04/08/politica/1554759819_257480.html. Acesso em: 19 nov. 2019.

⁹ Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/colunistas/tribuna/2019/N%C3%A3o-podemos-esquecer-Mariana-e-Brumadinho>. Acesso em: 19 nov. 2019.

¹⁰ “Seja qual for a resposta objetiva, concreta, que já tarda um ano, Marielle também foi morta por carregar no seu corpo o levante dos Brasis periféricos que nos últimos anos vêm reivindicando o lugar de centro. Ela era a expressão cheia de curvas de tudo aquilo que aqueles que só conseguem conviver com ângulos retos sentem compulsão por exterminar”. Eliane Brum, Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2019/03/13/opinion/1552485039_897963.html. Acesso em: 19 nov. 2019.

Arte conservadora: existe teatro de direita e de esquerda? A instabilidade mais estável que já experimentei. Autoritarismo disfarçado de liberalismo conservador.

Em tempos como estes, de que vale um artista? Uma pesquisa artística?

Ao envolver-se num trabalho o ator, não apenas desenha no tempo e no espaço sua performance como faz sua intervenção no mundo. Quando atua o ator pensa o mundo, concebe, também ele, uma forma de transformá-lo. Aos poucos, todos os dias. (SPRITZER, 2000, p.7).



Imagem 2: HORIZONTES, por farruca. Teatro Santa Casa, Porto Alegre, novembro de 2017. Foto de Clara Assenato



Imagem 3: HORIZONTES, por guajiras. Ao fundo alunas da escola de flamenco Del Puerto e músicos. Teatro da Santa Casa, Porto Alegre, novembro de 2017. Foto de Clara Assenato



Imagem 4: Del Puerto 15 anos, fin de fiesta. Ao fundo alunas e professoras da escola de flamenco Del Puerto. Teatro São Pedro, Porto Alegre, dezembro de 2015. Arquivo Del Puerto.



Imagem 5: Flamenco Imaginário. Teatro Renascença, Porto Alegre, março de 2017. Foto Qex Bittencourt

Introdução - Escrever é performar a si mesma

A escrita é um desafio. Registrar as palavras em texto, com argumento, crítica e reflexão. Como atriz, a palavra se encarna no texto vocalizado, na cena, e a sua enunciação passa pelo meu corpo e em relação ao outro, seja um colega de cena, seja a plateia. Como *bailaora* de flamenco as palavras vêm nas letras das músicas e no *jalear*. Para esta escrita, para este encontro de muitas palavras, reúno o que venho escutando, pensando, investigando, questionando. Meu desejo, ao encarar a provocação de produzir textos, é o de construir uma escrita fluída, onde a leitora e o leitor possam vir junto comigo e que esta trajetória possa fazer algum sentido, quiçá colaborar em seus caminhos. Porém, ao debruçar-me sobre essa prática, neste ambiente acadêmico de formação em Artes, descubro que a escrita toma dimensões para além do registro de uma pesquisa. Através dela “plasmamos uma relação de indissociabilidade entre prática e pensamento, entre criação de uma obra e criação de si mesmo, sobretudo do sujeito que a processa” (ALCÂNTARA; ICLE, 2014, p. 469-470). Escrever é como materializar os momentos de criação, é como apresentar as múltiplas identidades que carrego e atualizar espaço e tempo em um mesmo lugar, “escrever é performar a si mesmo” (*Ibid.*, p.470).

O texto que segue é um memorial crítico-reflexivo estruturado sobre o processo de criação do espetáculo *NO TE PONGAS FLAMENCA! – Corpo memória de uma atriz bailaora* desenvolvido no Mestrado junto ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UFRGS e orientação da professora e encenadora Patrícia Fagundes (espetáculo na íntegra está disponível no link https://www.youtube.com/watch?v=FwgRS_put5Q&t=1808s). O objetivo inicial desta pesquisa era investigar a construção de uma poética de cena a partir do cruzamento das técnicas da dança flamenca, especificamente o uso da *bata de cola*, com as técnicas de atuação que compõem meu repertório como atriz, tomando também como inspiração as figuras da mãe, da rainha e da guerrilheira para evocar questões relacionadas à ser mulher. A narrativa que desenvolvo neste relato, começa no início da pesquisa, passa por sua transformação, atravessada por desejos, ensaios e conceitos, convergindo na prática e criação artística que articula corpo-memória-

flamenco-teatro e narrativas autobiográficas, contaminadas pelos discursos críticos feministas e estudos decoloniais.



Imagem 6: DANKE - Mostra DAD. Apresentação projeto de graduação, Departamento de Arte Dramática UFRGS, sala 2, Porto Alegre, julho de 2004. Foto Lesley Bernardi.

O desejo de fazer esta mistura do flamenco com o teatro, acompanha-me desde o momento que entrei na faculdade. Pude experimentá-lo em dois momentos diferentes: com o espetáculo *DANKE*¹¹, com o qual me formei bacharel em interpretação teatral em 2004, e *Flamenco Imaginário*, com a *Escola e Companhia de Flamenco Del Puerto*¹² em 2016.

Em *DANKE* utilizei alguns movimentos da dança flamenca para a construção de ações da personagem, a jornalista Ulrike Meinhof. Por exemplo, para a ação de datilografar, ao invés de gesticular com as mãos ou ter em cena uma máquina de escrever para executar a ação, transformei meu corpo em uma máquina de escrever. Sentada em uma cadeira, criei uma sequência onde meus pés sapateando, teclavam o chão, na tentativa de marcar para cada golpe uma letra, enquanto eu olhava fixo

¹¹ Baseado em *Eu Ulrike? Grito...* de Dario Fo e Franca Rame. Com atuação de Juliana Kersting e Paola Oppitz, orientação de Giselle Cecchini, Estreia dia 27 de julho de 2004 na sala 2 no Departamento de Arte Dramática da UFRGS. Este espetáculo foi apresentado até fevereiro de 2017.

Teaser de divulgação. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=E7Oy3IO4Ov8>.

¹² Coletivo do qual fui integrante, professora, *bailaora*, produtora, entre os anos de 2005 e 2018. Esse possui uma pesquisa continuada na arte Flamenca e nos últimos seis anos vem experimentando sua intersecção com outras linguagens.

para frente movendo a cabeça lentamente da direita para esquerda. Ao final de cada frase, com a mão direita batia no peito para a troca de linha, movendo a cabeça bruscamente da esquerda para direita, reiniciando a escrita. Foi a primeira vez que materializei a mistura entre teatro e flamenco, com a construção de ações a partir de movimentos da dança, propondo uma poética que, contrapondo-se a construção de ações figurativas, fazia uma provocação aos sentidos.



Imagem 7: DANKE - Seminário Interstícios Cênicos – Cruzamentos entre Teatralidades e Performatividades na Cena Contemporânea Latinoamericana. Terreira da Tribo, 2012. Foto de Paula Carvalho.

Já em *Flamenco Imaginário*¹³, um espetáculo de flamenco para crianças, onde da mescla entre Flamenco, Sapateado Norte Americano e o jogo do *Clown*, brincamos com as contaminações entre estas diferentes práticas artísticas na construção do trabalho. Por exemplo, o *compás da soleá por bulerías* se torna uma brincadeira de amarelinha, onde as bailarinas se deslocam saltando sobre os números que correspondem aos acentos do compasso, ou ao ritmo de um *tangos* fazem percussão com xicrinhas e pratinhos de café enquanto os colocam na mesa.



Imagem 8: *Flamenco Imaginário 2*. Esquerda para direita, Leonardo Dias, Juliana Kersting e Daniele Zill. Teatro de Arena de Porto Alegre, junho de 2016. Foto de Adriana Marchiori.

¹³ Direção: Denis Gosch. Coreografias: Juliana Prestes. Elenco: Ana Medeiros, Daniele Zill, Leonardo Dias e Juliana Kersting. Trilha sonora original: Giovani Capeletti. Iluminação: Leandro Gass. Cenário e figurinos Antônio Rabadan. Produção Daniele Zill e Juliana Kersting. **Prêmio Açorianos de dança 2014 nas categorias de melhor produção e figurino**, e o **Prêmio Tibicuera de teatro infanto-juvenil nas categorias de melhor figurino e iluminação**. Teaser de divulgação Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wOT3SEXa3AA>. Acesso em: 9 ago. 2019.



Imagem 9: Flamenco Imaginário 3. Esquerda para direita, Juliana Kersting, Ana Medeiros, Leonardo Dias e Daniele Zill. Teatro de Arena de Porto Alegre, junho de 2016. Foto de Adriana Marchiori.

Em ambos espetáculos, o teatro e o flamenco estão mesclados. No primeiro, movimentos da dança flamenca surgem como estrutura para a criação de ações da personagem, e no segundo o *compás* flamenco é evidenciado em cena e surge como base rítmica, dando liberdade e unidade às bailarinas para inventarem brincadeiras.

Teatro e flamenco, linguagens distintas e misturas. São um acontecimento cênico, artes da cena. O Teatro é um meio heterogêneo e aceita todas as formas de linguagens. O Flamenco é dança e música carregado de muitas camadas dramáticas e não se restringe à sua aparição mais tradicional, o *Tablao*. Ambos se desdobram, infiltram-se, estão em movimento. Aqui, meu intuito inicial estava em aprofundar esta mistura, onde a corporeidade flamenca, sua indumentária, seus diferentes estilos e ritmos, junto as figuras da mãe, guerrilheira e rainha, compusessem uma dramaturgia corporal.

Passado o primeiro semestre, começo os ensaios. Inicialmente, explorei movimentos com a *bata de cola* a partir de uma dinâmica de composição inspirada nos esforços do Laban¹⁴. Percebo que estou trabalhando de maneira automatizada e

¹⁴ Rudolf Laban (1879-1958), criou um importante método para análise do movimento humano, em que espaço, tempo, peso, energia/esforço são alguns parâmetros. Desenvolveu uma concepção de espaço a partir da figura da kinesfera – esfera englobando o espaço de proximidade do corpo em movimento,

sem conexão com a dimensão poética do que queria articular, o que me gerava incomodo. À medida que me movo, começo a mobilizar memórias, emoções e vontades que fogem ao objetivo inicial. Opto por escutá-las e me abrir para o que pudesse surgir. Experimento a construção de cenas a partir da ânsia de falar sobre o meu corpo e mulheres da minha família, desencadeando também os temas maternidade, aborto e violência contra a mulher. O flamenco acaba se tornando coadjuvante nesta proposta. Vi-me dividida em dois caminhos, um onde explorava movimentos com a *bata de cola*, na busca de uma dramaturgia corporal, e outro onde dei vazão para questões relacionadas a memórias pessoais. Sentia-me perdida, pois o material que mais me satisfazia estava descolado do flamenco.

Como retornar à proposta inicial? É necessário retomá-la?

No dia em que mostrei para Patricia todo o material produzido a partir das minhas ânsias, ela me questiona, “onde está o flamenco?”, e completa, “Ju o flamenco é um capital teu, deves investir nele. Acho que tu deves começar dançando”. *Madre mia de mi arma y de mi corazón!* O que faço? Não estava nos meus planos dançar, mas não será um caminho? Agarrar o que sei do flamenco, produzir uma coreografia, mesmo não sendo coreógrafa? Escrever as memórias que saltam e delas construir minha dramaturgia? Escrever um texto dramático?

Em meio a esta turbulência entro em uma livraria à procura de *Lugar de Fala*, da filósofa Djamila Ribeiro¹⁵, e encontro o livro *Qual o Problema das Mulheres?*, da cartunista Jacky Fleming. Acreditando que poderia ser um sinal do universo, compro os dois livros. No livro de Fleming, ela ironiza a construção da narrativa histórica a partir do olhar masculino, que tomava as mulheres como débeis, histéricas e, quando não eram mineradoras ou escravizadas, estavam restritas à esfera doméstica. Uns meses depois, opto por trazer à dramaturgia alguns trechos desta obra.

Cinesia. Estar em pesquisa é estar aberta, móvel, impermanente? Sinto-me como uma esponja absorvendo tudo o que encontro. Destaco alguns eventos que foram essenciais na construção da temática abordada, que aos poucos convergia nas narrativas das mulheres da minha família.

cujo centro corresponde ao centro de gravidade do corpo. Juntamente com Lawrence, um industrial, empreende uma pesquisa sobre como a fluência do movimento, o ritmo natural de cada pessoa, torna-a mais apta a lidar com determinados implementos, disso surgindo uma metodologia para análise, treino e notação do “Esforço” – parte do movimento que tem sua origem interna – aplicada primeiramente na seleção e treino de operários durante a guerra (ULLMANN, 1978, p. 10).

¹⁵ Cabe ressaltar a importância desta filósofa. Djamila Ribeiro é mulher, negra, brasileira e se tornou referência no feminismo negro assim como no movimento negro e antirracista.

Em outubro de 2017 assisti a defesa de Mestrado da atriz e pesquisadora Iassanã Martins, *TODAS NÓS - Práticas de Intimidade e Atuação Cênica*¹⁶, com orientação da diretora e professora Patricia Fagundes. No espetáculo que compõe a pesquisa, ela busca construir uma relação de intimidade com a plateia para abordar a violência contra a mulher. Entre os procedimentos de atuação que escolhe, a conversa direta com o público para contar suas memórias como filha, aproximam-me daquele lugar e me identificam, emocionam e inspiram.

As campanhas #primeiroassédio, #meuamigosecreto e #metoo¹⁷, que versam sobre aborto, maternidade e relações abusivas sofridas em casa, no trabalho, na escola ou na rua, provocaram em mim uma mudança de perspectiva sobre o tanto que as mulheres “devem” se acostumar. Confesso que estava acompanhando sua repercussão na internet e pensando, “deu mulherada, um mês de campanha já foi o suficiente, vamos ficar reclamando, de *mimimi*. A gente acostuma e aprende a se defender”. No instante seguinte, olhei para a minha filha, na época com 10 anos, e tive um choque com a minha atitude amansada, conformada. “E como ela vai lidar com um carro que persegue na rua? Com um olhar que a despe? Com um assédio?”, sem contar todas as outras formas de violência. A sensação que tive foi como de uma bigorna caindo em minha cabeça, “acorda mulher!”. Não é *mimimi*, não podemos nos acostumar. Tais campanhas são legítimas e necessárias até que a objetificação da mulher e, em consequência, a violência que causa, tenha um fim.

E finalmente, o documentário *O Corpo Feminino* (2017), criado pela realizadora audiovisual Thais Fernandes. Nesta obra ela entrevistou meninas cis gênero, com idades entre 10 e 13 anos, mulheres transgêneros, entre 20 e 50 anos, e mulheres cis, com idades entre 50 e 80 anos, fazendo as seguintes perguntas: “o que é um corpo feminino? O que é ser mulher?”. Considerando que estamos em pleno século XXI, e teoricamente, a sociedade deveria estar mais evoluída em relação às identidades de gênero e aos corpos das mulheres, fico impressionada em como as

¹⁶ Pesquisa desenvolvida no PPGAC/UFRGS durante os anos de 2016 e 2017. Deu origem ao espetáculo *TODAS NÓS* e Iassanã divide a cena com a atriz Juçara Gaspar.

¹⁷ #primeiroassédio, surgiu em apoio à menina de 12 anos que foi alvo de comentários de cunho sexual na internet durante sua participação em um reality show de culinária. As mulheres foram convidadas a compartilhar suas primeiras histórias de assédio.

#meuamigosecreto, fazendo um paralelo com a brincadeira típica de final de ano, **o amigo oculto**, a campanha expõe atitudes machistas que passam despercebidas no cotidiano.

#metoo, semelhante a campanha #primeiroassédio, surge como ideia de propagar a empatia entre as vítimas de assédio. Apesar de ter bastante repercussão em 2017 através de *twites* de atrizes *hollywoodianas*, foi ainda em 1996 que a expressão #MeToo foi pensada pela primeira vez pela ativista Tarana Burke, que luta pelo empoderamento das jovens mulheres negras.

subjetividades ainda são construídas a partir de um ponto de vista que define o feminino como algo ruim e o corpo da mulher como disponível.

Se fosse pra ser outra pessoa eu queria ser guri, não é por nada, mas acho que é melhor ser guri. Tipo, a minha mãe também me diz que é muito difícil ter uma filha mulher, não por nada, mas é que uma hora ela vai crescer e vai ter filho, e minha mãe tem medo que eu tenha filho cedo, por que a minha mãe teve filho cedo, ela me teve com 14, que nasceu eu, por isso, a minha mãe disse que preferia que fosse menino, não por nada, ela diz que me ama, mas filho menino ela diz que é mais fácil. **Menina branca, cerca de 11 anos.**

Eu acho que é um usuário pra homens. Por que a mulher tem o corpo, sei lá pra que, por que, os homens, os homens que usam o nosso corpo. É os homens. Por que as mulheres não dão valor por corpo delas, elas gostam de se mostrar, daí vão os homens e aproveitam. Algumas né, tem outras que não. **Menina negra, cerca de 13 anos.**

As meninas têm aquelas parte principal, ah, que eu não gosto de dizer, que é o peito e outras parte ali, e os meninos tem apenas o pênis, apenas isso. Isso eu nunca quero ter, filho eu não quero não. Filho dá muito trabalho, já visto a minha mãe. [...]O corpo da menina, eu não gosto muito, por que o corpo da menina, ele chama atenção dos caras, dos homens. Eu não gosto de andar na rua, por que os shorts que eu uso, as blusas que eu uso, ninguém gosta, por que eu tenho muito corpo, parece que eu tenho uns 13, 14 anos, ai pensam que eu tenho essa idade e querem fazer coisa errada comigo, daí eu não gosto. Da vontade de eu mudar, de trocar com alguém que queira o meu corpo. **Menina negra, cerca de 12 anos**

O corpo da mulher e as subjetividades que o definem?

Mulheres da minha família?

Atualizar-me já!

O projeto que inicialmente se chamava *Em Busca de um Território Poético* passa a se chamar *NO TE PONGAS FLAMENCA!*. Tal expressão resume em si cena e temática que começam a se evidenciar. Significa “Não fique brava!”, onde flamenca, entre outros significados (ver glossário de termos flamencos APÊNDICE V), é adjetivo para alguém que esta brava ou com um comportamento rebelde. Faço uma analogia entre o ser flamenca, artista e mulher, em contraponto ao estereótipo feminino de ser emocionalmente frágil, histérica ou descontrolada. Não se descontrole, não seja histérica! Não reclame, pare de *mimimi!* Não seja artista, não seja bailarina!

Ao longo das disciplinas do primeiro semestre de 2017, *Estudos Avançados em Artes Cênicas* (ministrada por Patricia Fagundes e Suzi Weber), e de 2018 - *Poéticas da Escuta* (ministrada por Mirna Spritzer), *Práticas cênicas e Relações étnico-raciais* (ministrada por Celina Alcântara) e *Práticas de Emergência Cênica* (ministrada por Patricia Fagundes e Vera Bertoni) – fui sendo apresentada à conceitos que promoveram mais reflexões. Alguns deles vão permanecendo e se repetindo,

:

acumulando, atualizando e reestruturando (*loading...*). Com a professora Mirna Spritzer vem a proposta da Escuta. Em suas aulas, através do encontro com a professora Isabel Nogueira, agrega-se um novo sentido ao conceito de lugar de fala, o de lugar de escuta, além de uma outra vertente dos feminismos, o decolonial. Junto à professora Celina Alcântara, a compreensão do conceito de ancestralidade me arrebatou. Noção esta que entra em consonância com a emergência de evidenciarmos narrativas que já existem, mas que ficam em segundo plano, e de reconhecermos epistemologias dissidentes, conforme sugerem os discursos decoloniais¹⁸ trazidos pela professora Patrícia Fagundes.

Quais as minhas práticas de reinvenção em tempos de emergência?

Com a disciplina *Corpo e Cena: possibilidade de criação, produção e distribuição*, ministrada no segundo semestre de 2018, pela bailarina e professora Luciana Paludo, compreendo como articular prática e teoria. A partir da dinâmica proposta em aula, faço um mergulho em minhas lembranças como uma prática metodológica, de onde emergem e se evidenciam os conceitos de corpo e memória encarnados em cena como matéria nesta pesquisa.

Converso com minha mãe sobre histórias que ouvi quando pequena, revisito o passado. Algumas lembranças que ela conta são diferentes de como eu lembro, será que inventei? Tenho a percepção de ser/estar um corpo memória, que não está fixado em uma linha do tempo onde o passado deve ser deixado para trás, e o futuro está a muitos quilômetros de distância. Quero ser o instante, o passado que aconteceu há um minuto atrás e o futuro de daqui uma hora. O estar no aqui e agora permeada de diferentes tempos e espaços, todos neste mesmo tempo e espaço. Parece-me por vezes confuso ou caótico, mas é o que me faz sentido. Viver no agora e neste instante e lugar, sem negar o passado e tentar relaxar com a ideia de futuro.

Portanto, estou exatamente onde gostaria de estar, pesquisando, atuando e escrevendo, buscando materializar os acontecimentos deste período curto, porém intenso, de investigação. Um corpo-memória, conforme articula a atriz e pesquisadora

¹⁸ “Tanto o termo decolonial quanto o descolonial são empregados na teoria crítica sobre as colonialidades. A apropriação do inglês decolonial, com a remoção do ‘s’, de acordo Catherine Walsh (2009), não é para promover o anglicismo, mas para marcar uma distinção em relação ao significado do prefixo “des” na língua espanhola. Walsh afirma que com isso não se pretende superar o colonial, ou seja, passar de um momento colonial para outro não colonial. A intenção é provocar um posicionamento de ‘transgredir, intervir, insurgir e incidir. O decolonial denota, então, um caminho de luta contínuo no qual podemos identificar, visibilizar e incentivar *lugares* de exterioridade e construções alternativas’ (WALSH, 2009, p. 14) contra as colonialidades globais” (WALSH *apud* FISCHER 2017, p.17).

Tatiana Cardoso ao citar Grotowski “não é que o corpo tem memória. Ele é memória” (GROTOWSKI, 2010, p. 173), e logo em seguida relaciona este corpo à coexistência de temporalidades,

Se corpo é memória, memória para mim, é a duração das experiências no corpo, que podem estar constantemente se atualizando. No momento da lembrança, não entro numa espécie de “túnel do tempo” para o passado, mas, como Ferracini afirma, ao comentar Bergson, faço que, “presente, passado, espaço e mesmo o futuro imediato” coexistam “na consciência do corpo presente a um só tempo”. (CARDOSO, 2009, p.29).

Assim também é fazer teatro ou flamenco, onde multiplicidades de tempos e espaços são reunidos em um momento fugaz. Segundo a encenadora Anne Bogart, “o ato da memória é um ato físico e está no cerne da arte do teatro. Se o teatro fosse um verbo, seria o verbo ‘lembrar’” (2011, p.30). É intenso, e vivo, por que é compartilhado entre corpos, entre redes de memórias, que no momento saltam ao presente, projetam-se no futuro e contraem-se no corpo do agora. Por vezes vaza pelos olhos ou relaxa depois de uma boa risada. Ou, nada acontece. Pode ser morno, indiferente, causar chateação ou irritar. Mas algo causa, remexe. E a memória em fluxo se faz presente no encontro entre corpos, “mais que na imersão individual em episódios privados, a potência da memória se atualiza no exercício compartilhado” (FAGUNDES, 2012, p.3).

Não podemos falar de encontro sem evocar o corpo. Corpo e encontro são fenômenos relacionados. Os corpos sempre querem encontrar outros corpos. O corpo é um dispositivo de conexão, um vasto órgão sensível que não se basta a si mesmo - somos organismos vivos que funcionam através de dinâmicas autopoéticas, sistemas autônomos, mas em desequilíbrio, que necessitam relações com o mundo. [...] O teatro é um espaço onde exercitamos esta condição, onde a carne se faz verbo e o verbo carne, onde nos encontramos e nos confrontamos com o outro, conosco mesmo, com o mundo. (FAGUNDES, 2009, p. 38).

Experimento durante o processo a percepção aguda de que sou ficção, de que somos ficção, e através do encontro reconheço que sou real, “mesmo partindo da memória episódica, não é o eu isolado que ‘fala’, mas sua relação com outro, considerando que o eu só se define em relação. Nos vemos através do outro” (FAGUNDES, 2012, p.3).

É no encontro de múltiplos corpos que a arte concretiza uma ação potencialmente transgressora: uma aliança. Será por isso que a arte é vista, principalmente nos tempos em que vivemos, como perigosa? Teço uma relação com o que escreve a filósofa Judith Butler em *Corpos em Aliança e a Política das Ruas*,

:

Portanto, esse movimento ou inércia, esse estacionamento do meu corpo no meio da ação do outro, não é um ato meu ou de outros, mas alguma coisa que acontece em virtude da relação entre nós, surgindo dessa relação, usando frases equívocas entre o eu e o nós, buscando a uma só vez preservar e disseminar o valor generativo desse equívoco, uma relação ativa e deliberadamente sustentada, uma colaboração distinta a fusão ou confusão alucinatória. (BUTLER,2018, p.15).

Ao longo deste processo de imersão reconheço essa maneira de perceber corpo, memória, tempo e espaço. Desenho muitas linhas do tempo, uma para cada tópico que queria aprofundar e entender melhor: uma para a minha trajetória profissional, outra marcando os anos dos nascimentos das mulheres da minha família, outra para entender a construção da heteronormatividade e conseqüentemente o conceito de gênero, outra como uma coluna vertebral do dia do meu nascimento até hoje, etc. Até chegar à conclusão: todas se cruzam em momentos distintos. São muitas linhas e são curvas, sinuosas, flexíveis, pontilhadas. Porém não nego a concretude das linhas que remetem à fatos históricos, baseadas em evidências, fatos e indícios de passado. Hoje percebo as narrativas que as construíram, bem como as subjetividades produzidas a partir de uma perspectiva muito bem orquestrada e estabelecida. Esta linha, reta e dura, onde o tempo é dinheiro, e ambos são sempre escassos, onde os sujeitos são gerenciados por um projeto de sociedade baseado na hegemonia masculina, branca, cis gênero, eurocentrada, colonizadora.

Mobilizada pelo filósofo Paul B. Preciado, que em seu livro *Testo Junkie*, faz um protocolo sobre a intoxicação voluntária à base de testosterona que submeteu seu corpo, traço uma analogia com esta pesquisa. Neste texto, ele “relata um cruzamento entre teorias, moléculas e afetos – para deixar uma marca de um experimento político que durou 236 dias e noites” (2018, p.14). O autor me inspira e instiga com sua forma de escrever e sua provocação ao não apresentar soluções e afirmar que é desta forma que se (des)constrói a subjetividade. Escreve em primeira pessoa, interseccionando acontecimentos pessoais e reflexões filosóficas em sua escrita.

Se o leitor percebe no presente texto uma série de reflexões filosóficas, relatos de aplicações de hormônios e detalhamento de práticas sexuais, sem as devidas soluções que a continuidade fornece, é simplesmente porque é deste modo que se constrói e se desconstrói a subjetividade. (PRECIADO, 2018, p. 14).

Meu experimento tem cerca de 730 dias, em uma “intoxicação” voluntária e em doses homeopáticas, não de hormônios, mas de autorAs, amigAs e colegAs artistAs:

:

Judith Butler, Maria Lugones, Simone de Beauvoir, Stella Fischer, Virginie Despentes, Margareth Rago, Luciana Paludo, Brigida de Miranda, Veronica Fabrini, Lucia Romano, Maria Amélia de Almeida Teles, Ana Cristina Colla, Patricia Fagundes, Mirna Spritzer, Celina Alcântara, Isabel Nogueira, Tatiana Cardoso, Larissa Sanguiné, Victória Sanguiné, Márcia Metz, Iassanã Martins, Lousie Pierosan, Debora Allemand, Juçara Gaspar, Guadalupe Casal, Thais Fernandes, Manuela Miranda, Silvana Rodrigues, Daniele Zill, Juliana Wolkmer e Stefani (Tefa) Polidoro. São muitas as mulheres, tantas que não cabem neste memorial. Uma legião de pesquisadorAs, historiadorAs, filósofAs, professorAs, diretorAs, atrizes e bailarínAs que direta ou indiretamente participaram da (trans)formação que inicio nesta pesquisa. Engajo-me em trazer mulheres para esta investigação, certa de que ao citar algumas invisibilizo outras, mas convicta de que elas existem, e são “tantas, tantas outras mulheres que compartilham saberes e estabelecem parâmetros para mudanças de paradigmas” (FISCHER, 2017, p.9).

Não é para deslegitimar a produção intelectual dos homens, mas criar fissuras na hegemonia epistemológica, na maioria das vezes androcêntrica, por meio das quais possam repercutir as vozes das mulheres pensadoras na antropologia, na filosofia e nas artes. Tais autoras também devem ser lidas, estudadas e insistentemente citadas. Esta minha escolha é um ato de engajamento contra o silenciamento histórico das mulheres na produção de conhecimento acadêmico, a fim de valorar suas colaborações. (FISCHER, 2017, p.9).

Foi como fazer um *update* no meu *disco rígido* de tudo o que aprendi até o momento. Encontro respostas à muitas inquietações, atualizo minha percepção com relação ao que entendia como gênero, sobre o que é ser mulher, e no fluxo destes movimentos mais questões vão surgindo e agindo como motor provocador.

Reconheço minha intoxicação voluntária articulada à todas as práticas - artística, escrita, reflexiva, etc. -, como uma pesquisa-guiada-pela-prática, onde “pesquisadores tendem a ‘mergulhar’, começar a praticar para ver o que emerge. Eles reconhecem que o que emerge é individualista e idiossincrático” (HASEMAN, 2015, p. 44). Diferente do que eu pensava inicialmente sobre a pesquisa em questão - que o espetáculo criado ou a maneira como articulo flamenco e teatro, seriam os objetos de análise e que eu deveria eleger questões problemas para responder -, aprendo que o processo de criação e o todo que a envolve é pesquisa. Sim, recheado de perguntas e aberto aos atravessamentos entre os procedimentos que experimento e os vieses do cotidiano, “sem uma fórmula que garanta uma navegação tranquila. [...] o conteúdo

:

que aparece na *vida pessoal*, de *não pesquisa* [...] é encarado em termos de sua semelhança com o objeto de estudo, o quanto lhe ajuda a discerni-lo e compreendê-lo” (ROYO, 2015, 543). É a partir e no corpo, a prática e a pesquisa acontecem, convergem-se uma à outra, fazendo-a “com e através de seu soma, corporeidade compreendida em seus vários aspectos e diversidades, a partir da experiência interna no/com o meio em constante mudança” (FERNANDES, 2014, p.3).

Assim, a arte deixa de ser apenas um produto ou mesmo um processo a ser descrito, analisado e inserido em outros moldes (por mais abertos e dinâmicos que sejam), e passa a ser em si mesma o modo de (des)organizar discursos e métodos, bem como questionar a imposição de resultados quantitativos. **Ou seja, a prática artística passa a ser a chave-mestra que acessa, conecta e/ou confronta os demais conteúdos, trazendo uma contribuição única para o contexto acadêmico, que muitas vezes torna-se estagnado com seu excesso de regras e normatizações.** (FERNANDES, 2014, p.2, grifo nosso).

Os procedimentos a seguir foram disparadores para as criações escritas e cênicas: vídeos, filmes, imagens em revistas, leituras feitas para as disciplinas do programa, produções textuais, ensaios e atividades ou ações que tenham reverberado diretamente nesta investigação - conversas nos corredores, discussões em aula e em momentos “fora da pesquisa”. E, quando já existiam algumas cenas encaminhadas participei de eventos tais como o *I Tecendo Teatros Feministas*, *Projeto Mulheragem*, *X Congresso da ABRACE*, *Dia da Cultura na UFRGS 2018*, *VIII Simpósio do LUME*, *Portas Abertas* da UFRGS 2019 e *Seminário Encontros Estéticos: Corpos em Alianças e Redes Festivas*. Em maio de 2019 realizei uma pré-estreia na *Mostra Cena em Pesquisa*, dentro da 14ª edição do Festival Palco Giratório Porto Alegre, apresentando todo o espetáculo.

Trata-se de uma pesquisa performativa, desenvolvida entre múltiplos estímulos e articulações constantes entre prática, teoria e o ambiente onde está inserida. Impõe à pesquisadora escuta atenta à sua intuição, ao entorno e na reverberação que lhe causa. Escolho esta metodologia por estar relacionada diretamente ao ofício do artista e, portanto, deve ser reconhecida, expandida e fortalecida no campo de estudos da arte: “na prática de sua ação o ator se apropria da teoria, recria a teoria e produz teoria” (SPRITZER, 2000, p.7).

Sou *sudaca*¹⁹, branca, mulher cis, mãe, artista e pesquisadora. Parto de um lugar de privilégio, ocupo um espaço em um programa de pós-graduação em uma universidade pública e sou bolsista. Nos interstícios de mulher branca e latina, desperto meu olhar e escuta para as muitas e diferentes formas de opressão impostas. Observo-me cada vez mais e começo a exercitar o meu lugar fala como lugar de escuta e também de “cala”. Calar não como uma violência ou resignação, mas uma atitude de respeito, atenção e afetividade. Como dizia minha avó, a Olga, “temos duas orelhas e uma boca”.

Como disse Rosane Borges, para a matéria *O que é lugar de fala e como ele é aplicado no debate público*, pensar lugar de fala é uma postura ética, pois “saber o lugar de onde falamos é fundamental para pensarmos as hierarquias, as questões de desigualdade, pobreza, racismo e sexismo”. (RIBEIRO, 2017, p.84).

Tomo como matéria desta pesquisa meu corpo-memória-atriz- *bailaora* para falar sobre as mulheres da minha família e nos desdobramentos de sua existência marcada por silenciamento, invisibilidade, resignação. Mulheres clandestinas, objetificadas, assediadas. É através da cena que levanto tais questões. Teatro e Flamenco, e o encontro de corpos (eu e os múltiplos corpos que carrego, a atriz e o público) através do acontecimento artístico. Onde a pesquisa performativa intersecciona-se à autobiografia em cena e neste memorial, como um movimento de *autopoiesis* entre espetáculo e público, corpo-memória e conceitos e discursos que o atravessam. Circulação de energia, intercâmbio de experiências, na prática artística e no narrar-se, nesta atualização e descoberta de si. O retorno para a universidade, a busca por associar prática a teoria, o encontro com os discursos feministas e os estudos decoloniais, convergindo em um espetáculo de Teatro Feminista. Uma imersão para a emersão de epistemologias e narrativas não hegemônicas e a afirmação de outras subjetividades.

Em junho de 2018, através da artista e pesquisadora Stefanie (Tefa) Polidoro, percebo que minha pesquisa se aproxima ao que se propõe os Teatros Feministas. Por seu intermédio, tomo conhecimento da disciplina *Introdução aos Teatros Feministas*, ministrada pela professora, diretora e pesquisadora Brígida Miranda, na UDESC, e assisto algumas aulas à distância. Em outubro do mesmo ano, na mesa

¹⁹ Trata-se de uma expressão xenófoba usada na Espanha para definir, de forma depreciativa, os sul-americanos.

*Voices Feministas: Arte e Ativismo*²⁰, tenho a oportunidade de assistir a professora Brígida, ao lado da diretora e professora Verônica Fabrini e a pesquisadora e professora Lucia Romano.

Enquanto campo de estudos o “Teatro Feminista” conjuga práticas teatrais, movimentos feministas, teoria crítica feminista, filosofia, historiografia, ativismo político e uma pletera de movimentos sociais. Além deste aspecto rizomático o Teatro Feminista como prática e construção epistemológica floresce em diversos contextos geo-político-culturais, o que lhe confere uma pluralidade de histórias, teorias, políticas, ativismos e práticas teatrais. (MIRANDA, 2017, p.11).

Teatros Feministas, no plural posto que existem diferentes feminismos, e uma forma não se sobrepõe à outra. Identifico-me com a compositora-performer e professora Isabel Nogueira, ao afirmar, “desejo falar de um feminismo que não se pretenda essencialista, reconhecendo a importância dos feminismos negros e indígena, e me sinto em diálogo mais próximo com o feminismo decolonial” (NOGUEIRA, 2017, p.6).

Teatro e Flamenco, corpo-memória-autobiografia, convergem nesta pesquisa-guiada-pela-prática até encontrar os feminismos e os Teatros Feministas, sendo atravessada pelos discursos críticos decoloniais. Segundo a pesquisadora Camila Bacelar,

Os discursos críticos decoloniais, assim como os discursos críticos de algumas teorias feministas, propõem rupturas epistemológicas e modos de conhecer, pesquisar e criar que sejam corporificados onde os saberes sejam localizados e os conhecimentos situados. (BACELAR, 2017, p. 27).

Discursos que me arrebataram, alertando-me para a necessidade urgente de atualização. Desta forma tais discursos, não surgem aqui como uma perspectiva que guia esta investigação, mas como provocação e proposição de novas práticas. Conforme declara a ativista do coletivo *Mujeres Creando* Maria Galindo “no se puede descolonizar sin despatriarcalizar”²¹.

Divido esta pesquisa em três eixos como uma maneira de visualizar os cruzamentos que constituíram esta investigação:

Eixo matéria: Corpo-memória-autobiografia-repertório;

Eixo atravessamentos e provocações: Gênero-feminismos-decolonial-teatros feministas;

²⁰ Tal mesa aconteceu no X Congresso ABRACE, no dia 18 de outubro de 2018, em Natal na Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

²¹ Disponível em: <http://www.mujerescreando.org/>. Acesso em: 25 ago. 2019.

Eixo Processo de Criação.

Estes não estão fixos ou isolados, e sim misturados e em movimento constante de retroalimentação. Os abordarei nesta mesma ordem conforme segue.

Em **Um CORPO EM CENA, um CORPO REBELDE ou vice-versa**, descrevo parte de minha trajetória artística no Flamenco e no Teatro, apresentando um panorama local de artistas e grupos em Porto Alegre e suas influências em minha formação. Exponho considerações a respeito das possibilidades de relações entre os campos de saberes aqui implicados, um cruzamento entre as experiências no flamenco e no teatro que me trazem até esta investigação, e que confluem na proposta do corpo da artista como um *corpo grátis*. Finalizo o capítulo, apresentando as noções de corpo-memória e autobiografia, que emergem na mistura entre lembranças, práticas de criação e o diálogo com artistas e autoras. No capítulo **CORPO em PROCESSO**, reflito sobre a percepção de gênero e de heteronormatividade como uma construção cultural, e a consequente imposição de representações de padrão de feminilidade inatingíveis. A partir desta, abordo a importância dos discursos críticos feministas e dos estudos decoloniais, no reconhecimento de narrativas e epistemologias não hegemônicas, como possibilidade de produção de outras subjetividades, convergindo nos Teatros Feministas. No capítulo **CORPO CRIAÇÃO**, quase de maneira confessional, reflito sobre o processo de criação, descrevendo procedimentos e situações que determinaram os rumos na pesquisa. Articulo e dialogo com algumas autoras e autores que permearam as práticas artísticas.

Nas *Considerações Finais*, faço um fechamento crítico e reflexivo acerca desta pesquisa. Nos APÊNDICES apresento, (I) Improvisação: *Bata de cola* e os esforços do Laban, (II) Primeiro roteiro de ações criada, (III) Dramaturgia NO TE PONGAS FLAMENCA!, (IV) Um *poquito* sobre flamenco, (V) Glossário de termos e expressões flamencas e (VI) Flamencos de Porto Alegre.

Meu desejo, ao encarar a provocação de produzir este memorial, é o de construir uma escrita fluída, onde a leitora e o leitor possam vir junto comigo. Espero que esta trajetória faça lhe algum sentido, gerando inquietações ou divergências, e colabore para o fomento e fortalecimento da produção acadêmica no campo da arte.

Desejo também que as próximas gerações tenham o direito de ocupar uma universidade pública, local imprescindível para a sociedade, espaço de formação e produção de conhecimento.

É na universidade pública que o ensino de arte encontra seu lugar mais autônomo, já que independe de mercado e, portanto, é nesse espaço que se aprofunda a ideia de arte como um sistema de conhecimento que não prescinde da percepção e que foi e é capaz de fazer conexões que nem sempre o discurso científico pode dar conta. (SPRITZER, 2000, p. 5).

1 Um CORPO EM CENA, um CORPO REBELDE ou vice-versa

1.1 Ole tu! Ole tu arte! Ole las buenas artistas!

Os pés que batem no chão, sapateiam, e repercutem no corpo, exigindo, chamando, conferindo presença²² ao corpo que golpeia. Convocam a presença de quem atua e de quem assiste. Este que golpeia o chão, aterrando, vai marcando território nos distintos lugares por onde passa, deixando seus rastros, suas marcas. Pé que bate e ao mesmo tempo empurra o corpo para cima, para o céu. Pés que aterraram, cabeça que vai aos céus. O corpo repleto de oposições, faz-se presente. Pronto para ação. O golpe, que é som, produz ritmo, faz música com o corpo. E também incomoda, desacomoda. Som que reverbera na *bailaora* e no público. Pressiona, percute, bate com e como o coração. Compasso. Descompasso. Precisão. Encontro entre o *baile* e a audiência: a percussão de dentro em consonância com a percussão de fora, que está ali enquanto há vida. Encarna e treme a carne. Barulha, acaricia, chicoteia, ponteia, empurra, puxa. Som, silêncio e pausa preenchem o espaço. Pulsa, invade, arrebatada, toca, comove, acalenta, seduz. O tronco carregado de oposições, torce, recolhe e se estende. O abdômen pressionado que sustenta as costas e dá equilíbrio, os ombros que buscam relaxar. Não se baila com tensão. Braços em movimento. Mãos que circulam com delicadeza em torno do pulso, dedilham, espalmam, agarram o ar. A corporeidade composta por estes cruzamentos todos, soma-se a música, a *guitarra* e o *cante*, que atravessam e preenchem a *bailaora*. Tons, maiores ou menores, andamentos variados, voz que parece um lamento, ou uma provocação ou um convite à dança. A tríade flamenca – *cante*, *baile* e *guitarra*. O movimento da música compõe o movimento da coreografia e vice-versa. Expande, contrai, ralenta, pontua. Uma troca, uma escuta constante entra em cena, em jogo, para que o flamenco aconteça. *Ole tu, ole tu arte! Ole los buenos artistas! Toma! Jaleamos*, gritos e expressões entre os artistas para estimular, comemorar, provocar e desfrutar. *Flamenca! Que tiene arte! Dulce! Agua! Que dice?* E em alguns

²² “A presença pode ser vista como uma força inerente a alguns atores capaz de atrair o espectador. Porém, não como algo estabelecido, imutável: ‘não se trata de algo que está, que se encontra aí, à nossa frente. É uma contínua mutação, crescimento que acontece diante de nossos olhos. É um corpo-em-vida.’ E este ‘corpo-em-vida’ é uma ampliação do corpo que vive, ou seja, do corpo cotidiano. ‘Um corpo-em-vida dilata a presença do ator e a percepção do espectador’ “(BARBA *apud* CARDOSO, 2009, p. 48).

pequenos trechos de música a emoção surge, num verso, num toque da *guitarra*, em um *trémulo*. Potente e suave e explosivo e alegre e triste e nostálgico ao mesmo tempo. É reboição, rebordosa, uma casa cheia.

Assim sinto o flamenco acontecendo em mim.

Não quero que este memorial pareça currículo estendido e comentado das práticas que vivenciei até ingressar no Mestrado. Mas farei uma viagem pela memória, por alguns fatos que me trouxeram até aqui. Pareceu-me inevitável. *Ojalá* eu consiga chegar à algum lugar neste labirinto de lembranças. Ou não.

1.2 Posso dizer que o flamenco me salvou



Imagem 10: Primeira vez no palco, 1995. Mostra de verão, promovida pela Coordenação de Dança de Porto Alegre. Teatro Renascença. Foto Claudio Etges.

Aos 14 anos eu já não queria mais ser a Isadora Duncan, mas ainda tinha o desejo de dançar. Um final de tarde em casa, vi um casal de bailarinos na televisão, ele de colete e calça justa com a cintura alta, ela de vestido longo, flor no cabelo e bem maquiada. Eles dançaram um pouquinho e eu pensei comigo “é isso que quero fazer”.

Alguns dias depois, entre ir e vir do Colégio Militar (CM), passando de ônibus pela avenida Cristóvão Colombo em Porto Alegre, olhei pela janela e vi um cartaz, no tamanho de uma folha de ofício, com a imagem, uma impressão que parecia um xérox, de três bailarinas de flamenco. No dia seguinte, depois da aula, de farda mesmo, fui até a escola da dança do cartaz na janela. Chamava-se *Espaço, Dança e*

Memória, e fiz minha primeira aula com a professora Tatiana Flores (no APÊNDICE

:

VI apresento uma brevíssima biografia dos artistas que menciono ao longo do memorial).

O Flamenco entra na minha vida em 1995, quando eu já podia ir às aulas com minhas próprias pernas. Uma escolha estranha, exótica, um pouco fora do comum. Mas eu me sentia estranha, então tudo se encaixava. Na frente do espelho tive um encontro com a dança, com o movimento. Primeiro duas vezes por semana, depois quatro, depois de segunda à sábado. Esse corpo todo em movimento. Podia ser grande e dançar. Lugar de pertencimento, de novas amizades. Uma felicidade em poder dançar, em sapatear e sapatear insistindo que este espaço é meu. Esta sou eu, ali no reflexo, inaugurando uma nova identidade. Uma das muitas “eus”, sem mãe e pai em processo de separação, sem irmão para atender, sem o colégio e aquela competição por notas que nunca me coube (no CM tinha um “quadro de honra” onde ficam os 10 primeiros alunos de cada série), sem a preocupação de “vestir uma roupa que não me cabia”, tão apertada que sufocava. Sapateei tanto, que 12 anos depois me tornei uma das donas da escola de flamenco, logo falarei sobre. Um ambiente predominado por mulheres, ainda que muito tempo depois eu fosse perceber o quão machista o ambiente flamenco pode ser.

Depois, veio a compreensão da música, já que Flamenco, mesmo que *baile*, é música. Dançar com música ao vivo, escutar a *guitarra* e o *cante*. Encontro, preenchimento, completude. Em dois anos comecei a dar aulas e a apresentar. Em 1997, ingressei em um grupo profissional, o Grupo *Jaleo*, composto pelas *bailaoras* Andrea Ferlin, Silvia Canarim, Stella Rocha, o *guitarrista* e *cantaor* Fernando de Marília, e o percussionista Berbel. Apresentávamos espetáculos com música ao vivo em restaurantes, cafés, bares, inaugurações, todos os tipos de feiras - da do livro à agrícola - festivais e em teatros. Neste fluxo tive minhas primeiras experiências como artista em Porto Alegre, ensaiando nos horários que davam, apresentando em todo o tipo de lugar, aprendendo a produzir e a divulgar. Realizamos dois espetáculos, o *Juerga Flamenca*²³ (1997) e *Qué es el flamenco?*²⁴ (1998). Em 1999 o grupo *Jaleo* se extingue e, Andrea Ferlin e Fernando de Marília inauguram a *Escola de Flamenco*

²³ Direção e coreografias: Silvia Canarim e Andrea Ferlin. Bailarinas Andrea Ferlin, Juliana Kersting, Silvia Canarim e Stella Rocha. Guitarra flamenco Fernando de Marília e percussão de Berbel.

²⁴ Reunia no corpo de baile as alunas de Andrea Ferlin e Silvia Canarim, além de Juliana Kersting e Stella Rocha. Guitarra flamenco Fernando de Marília e percussão de Berbel. *Cantaora* convidada Marisol Jardim.

Andrea Del Puerto, nome artístico que ela assume desde então. A escola fica ao lado da *Espaço, Dança e Memória*. No ano seguinte, ingresso na faculdade de teatro e



Imagem 11: Peña Flamenca, Grupo Jaleo. Esquerda para direita Silvia Canarim, Andrea Del Puerto, Stella Rocha e Juliana Kersting. Centro Cultural El Patio, Porto Alegre, 1997. Arquivo pessoal.

diminuo o ritmo das aulas durante algum tempo, retornando definitivamente em 2005 como aluna, *bailaora*, assistente de produção e professora substituta.

A década de 90 foi o período onde o flamenco se desenvolveu em Porto Alegre, desprendendo-se aos poucos da dança espanhola que era praticada na cidade. Atribuo o princípio deste movimento ao *bailaor* Robinson Gambarra que, vindo do Rio de Janeiro, radicou-se na capital e começou a ministrar aulas de dança flamenca.

Neste período, Silvia Canarim, Tatiana Flores, Cadica Costa e Andrea Franco iniciaram sua formação com ele e deram seguimento à esta prática abrindo novos espaços para classes de baile e formando grupos com *bailaoras* e *bailaores* amadores e profissionais. Destaco a figura de Tatiana Flores, com quem eu e Andrea Del Puerto começamos a dar nossos passos nesta arte. No que diz respeito à música, foi com Fernando de Marília que aprendi a escutar a *guitarra*. Durante os primeiros anos da escola, todas as aulas eram acompanhadas por ele, que era um dos poucos *guitarristas* da época. Em 2004, com a ida de Fernando para São Paulo, o *guitarrista* ainda em

:

formação, Giovani Capeletti, foi convidado por Andrea para começar a acompanhá-la em algumas apresentações.

Hoje a capital conta com aulas de baile, em espaços não somente dedicados a esta modalidade, ministradas por diversas *bailaoras* e professoras, das quais destaco Ana Medeiros e Silvia Canarim. Conta também com três espaços exclusivamente flamencos: a *Casa Palo Santo*, fundada em 2017 pela *bailaora* Bianca Benvenuto, no qual ministra aulas junto à Robinson Gambarra; o *Tablado Andaluz*, inaugurado em 1991, e atualmente administrado pelos artistas flamencos Andrea Franco e Pedro Fernandes, é um espaço com múltiplas atividades, incluindo um restaurante de gastronomia típica, aulas de baile e ritmo e o único *tablaó* do Rio Grande do Sul; e, a *Escola e Companhia de Flamenco Del Puerto*, a qual dedico uma atenção especial pois fui sócia integrante durante 13 anos.

A *Del Puerto*, carinhosamente chamada por sua equipe, elenco e alunas(os), foi dirigida e administrada por Andrea Del Puerto de 1999 a 2007, ano em que ela veio a falecer, precocemente, em decorrência de um câncer. A partir deste momento, o coletivo foi assumido por cinco alunas e *bailaoras* que já a acompanhavam em funções administrativas, eventualmente ministravam aulas e dançavam no Andrea Del Puerto y Grupo: Ana Medeiros, Daniele Zill, Juliana Prestes, Tatiana Flores e eu.



Imagem 12: Esquinas. Ao fundo alunas e alunos da Del Puerto e músicos do espetáculo. Esquerda para direita em primeiro plano, Juliana Kersting, Tatiana Flores, Ana Medeiros, Daniele Zill e Juliana Prestes. Espetáculo de final de ano da Escola de Flamenco Del Puerto, Teatro CIEE, Porto Alegre, novembro 2011. Foto Carlos Sillero.

Coube a nós a responsabilidade de cuidar da herança material e imaterial deixada por Andrea, uma artista reconhecida em Porto Alegre e no Brasil. A partir de 2008, passamos a nos chamar *Escola e Companhia de Flamenco Del Puerto*²⁵, e buscamos nos fortalecer como centro de ensino e difusão de arte e cultura flamenca, através das atividades de formação, produção, pesquisa, criação e circulação de espetáculos. Neste movimento nos tornamos um dos expoentes do flamenco no sul do Brasil, reconhecidas pelo rigor artístico e trabalho continuado no campo das artes. Em 2015 a trajetória da *Del Puerto* foi transformada no documentário *Arte Flamenca, Pasión Brasileira*²⁶ pelo cineasta espanhol Juan Quintáns, sendo recentemente exibido na mostra de Cinema realizado pelo *Instituto Andaluz de Flamenco* (2018) e na mostra anual sobre flamenco na cidade de *Jerez de la Frontera* (2018). Hoje o coletivo é dirigido por Daniele Zill e Juliana Prestes, e tem em sua equipe de professores/artistas a bailarina, *bailaora* e professora de dança Graziela Silveira e o *guitarrista* e compositor Giovani Capeletti. Os artistas Leonardo Dias, bailarino de *tap* e músico, Gabriel Matias, *bailaor*, e Denis Gosch, ator, bailarino e diretor, integram como artistas colaboradores parte do repertório da companhia. A partir de 2018 passo a ser somente integrante da cia como *bailaora*.

A cidade de Porto Alegre é considerada, atualmente, um dos polos mais importantes da arte flamenca no país, tanto em termos de ensino como de produção artística. É, inclusive, referenciada por grandes nomes nacionais e internacionais como um dos celeiros exportadores de artistas flamencos para o mundo. As premiações obviamente servem de incentivo, mas é o trabalho diário de todos os envolvidos – músicos e musicistas, bailarinos(as), professores(as), colaboradores(as) técnicos – que torna a arte flamenca ainda mais concreta como opção artística. (ZILL, 2017, p. 36).

Buscamos nos inserir no circuito profissional artístico local, movendo a *Del Puerto* do lugar de gueto comum às danças percebidas como folclóricas ou estrangeiras no Brasil. Esta ação foi construindo-se com a criação dos espetáculos

²⁵ Disponível em: <http://www.delpuerto.com.br/>. Acesso em: 21 ago. 2019.

²⁶ *Arte Flamenca, Pasión Brasileira*, estreia em 2016, direção de fotografia de Henrique Wallau e Juan Quintáns. Edição Pedro Martin. Pós-produção Eduardo Garke. Direção Juan Quintáns.



Imagem 13: *Passagem de som e palco Tablao. Circulação Sesc RS, Rio Grande sobe ao palco. Esquerda para direita Ana Medeiros, Tati Flores, Juliana Kersting e Daniele Zill.*

*Tablao*²⁷(2008), *Las Cuatro Esquinas*²⁸(2012), *Consonantes*²⁹(2014) e *Flamenco Imaginário* (2016), e suas circulações regionais e nacionais que antes não tínhamos alcance. Ressalto que os três primeiros foram construídos sem patrocínio ou financiamento de edital público ou privado, e o quarto recebeu o *Prêmio de incentivo às Artes Cênicas do Teatro de Arena de Porto Alegre* de 2015. Optamos também por

²⁷ Espetáculo realizado no ano seguinte ao falecimento de Andrea, nele recuperamos coreografias que estavam em processo e parte do repertório criado por ela. Direção e concepção: Cia de Flamenco Del Puerto. Coreografias: Andrea del Puerto, Ana Medeiros, Daniele Zill, Juliana Prestes e Miguel Alonso. Baile, coro, percussão e palmas: Ana Medeiros, Daniele Zill, Juliana Kersting, Juliana Prestes e Tatiana Flores. Guitarra flamenca: Giovani Capeletti. Cante: Sonia Bento. Iluminação: Fabrício Simões. **Prêmio Açorianos de Dança 2008 de melhor espetáculo e melhor bailarina** (Juliana Prestes), e o **Troféu RBS Cultura de Melhor espetáculo júri popular**.

²⁸ Direção Geral e Concepção: Cia de Flamenco Del Puerto. Direção musical, arranjos e trilha sonora original: Giovani Capeletti, Coreografias: Ana Medeiros e Juliana Prestes. Baile e palmas: Ana Medeiros, Daniele Zill, Juliana Prestes, Tatiana Flores e Juliana Kersting. Artistas Convidados: Gabriel Matias (baile), Leonardo Dias (flauta), Gustavo Viegas (baixo), João Viegas (percussão), Diego Zarcón e Roberta Campos (palmas e cante). Iluminador: Leandro Gass. Produção: Daniele Zill e Juliana Kersting. **Prêmio Açoriano de dança 2012 nas seguintes categorias: melhores espetáculo, bailarina (Ana Medeiros), bailarino (Gabriel Matias), produção, trilha sonora, figurino, coreografia e destaque flamenco.**

²⁹ Direção Geral e Concepção: Juliana Prestes. Direção Musical, composições e guitarra flamenca: Giovani Capeletti. Direção Cênica: Denis Gosch. Coreografia e bailarinos em cena: Gabriel Matias e Juliana Prestes. Músicos: Leonardo Dias (Flauta), Diego Zarcón (Cante), Juliana Kersting e Tatiana Flores (palmas). Arte visual, Cenografia e Figurinos: Ana Medeiros. Iluminador: Leandro Gass. Produção Daniele Zill. **Recebeu o Prêmio Açorianos de dança 2014 nas categorias de melhores bailarina e bailarino.**

separar as atividades realizadas pela escola e pela companhia, trabalhando em duas frentes:

Sendo assim, a escola trabalha com alunos, ou seja, pessoas de diferentes níveis de interesse – que podem ir do simples desejo da prática de uma atividade física à vontade de conhecer melhor a arte flamenca – e o aprendizado – do nível mais básico ao mais avançado. A companhia, por sua vez, investe em bailarinos mais experientes, aptos a desenvolver o trabalho cênico, musical e coreográfico, com dedicação integral e o entendimento que isso pressupõe. (ZILL, 2017, p. 25).

Nos anos que integrei o coletivo como sócia e artista, compreendi e desenvolvi no dia-a-dia procedimentos e atitudes que se tornaram minhas referências e, portanto, importantes para mim como profissional. Juntas conduzimos, mantivemos e defendemos uma sede para aulas, ensaios e eventos; compartilhamos todos os tipos de tarefas, do varrer a sala ao elaborar um projeto; aprendemos a conviver e acolher nossos diferentes tipos de humores e personalidades; desenvolvemo-nos como pessoas e profissionais, ampliando e marcando espaços com um gênero artístico estrangeiro, mas contaminada pelo nosso modo brasileiro, “as gurias da Del Puerto”. O Flamenco, uma linguagem construída por múltiplas identidades e na encruzilhada de saberes. Ali estamos nós, marcando com nossos *tacones* um território de existência artística, como mulheres flamencas, brasileiras e latinas.



Imagem 14: HORIZONTES, por alegrias. Teatro da Santa Casa, Porto Alegre, dezembro 2017. Foto Clara Assenato.

E no que diz respeito a presença do flamenco no campo dos estudos em Artes Cênicas em programas de pós-graduação, no Brasil e em universidades públicas,

:

tomo como referência as *bailaoras* e pesquisadoras Daniele Zill³⁰, Silvia Resende Camarim³¹ - colegas de palco, de cidade e deste Programa de Pós graduação -, Ana Paula Campoy³² e Laura Pacheco³³. Estas artistas contribuíram para o fomento, aprofundamento, reflexão e registro do flamenco a partir de suas práticas, por vezes dialogando e articulando com outras linguagens artísticas.

No APÊNDICE V segue um breve recorte da origem flamenco, bem como as tensões geradas ao redor do tema. Trata-se de um gênero bastante complexo que tem provocado diversos estudos acadêmicos sobre suas manifestações - artísticas, culturais e sociais.

1.3 O teatro como possibilidade de ser

Encontro no teatro a possibilidade de aprender a ser atriz, independente dos estereótipos que acreditava serem seus pré-requisitos, como ter um dom natural ou ser extrovertida. Entre as muitas formas de fazer teatro, o fato de existir diferentes técnicas de atuação me encantou. O desenvolvimento e compreensão de diferentes técnicas corporais pertencem ao ofício de atriz e pode ser aprendido, construído em fluxo de constante atualização.

Em paralelo aos conteúdos ministrados na faculdade, interessei-me pelas práticas que encontrei em oficinas do grupo *Usina do Trabalho do Ator* (UTA); no treinamento conduzido pela atriz e pesquisadora Tatiana Cardoso³⁴, atriz e pesquisadora do grupo *Vindenes Bro*, dirigido por Iben Rasmussen (*Odin Teatret*, Dinamarca); e nos workshops com o grupo *LUME Teatro – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais* da UNICAMP, fundado em 1985 pelo ator e pesquisador Luís Otávio Burnier. Tais artistas e coletivos, foram apresentados pela atriz e diretora Ana Cecília Reckziegel, a Ciça, que além de docente no DAD e integrante da UTA, era

³⁰ CORPO DEL PUERTO: GESTO FLAMENCO NO ESPETÁCULO LAS CUATRO ESQUINAS, dissertação desenvolvida junto ao PPGAC IA/UFRGS com orientação da Profª. Drª. Suzane Weber da Silva, 2017.

³¹ ISRAEL GALVÁN: POÉTICA EM METAMORFOSE, dissertação desenvolvida junto ao PPGAC IA/UFRGS com orientação da Profa. Dra. Mônica Fagundes Dantas, 2017.

³² ARTE FLAMENCA EM SÃO PAULO monografia desenvolvida junto a CELACC – ECA/USP com orientação da Profª. Drª Joana Rodrigues, 2014.

³³ DANÇA, PERFORMANCE E ARTES VISUAIS: IMAGENS E DISCURSOS DO CORPO dissertação desenvolvida junto ao PPGDança/UFBA com orientação Profa. Dra. Jussara Setenta, 2011.

³⁴ Tatiana Cardoso da Silva também é professora na faculdade de Artes Cênicas da UERGS e doutoranda do PPGAC UFRGS com a pesquisa *Conexões corporais com a memória* e orientação da professora Drª Inês Alcaraz Marocco.

coordenadora e uma das professoras no curso de extensão da UFRGS, *Corpo, Voz e Ação*, em 1999. Minha primeira vivência com teatro.

Segundo a pesquisadora Eliane Tejera Lisboa (2012), no artigo *Usina do Trabalho do Ator: reconhecimento de uma identidade*, a UTA, surge em 1992 visivelmente influenciada por oficinas e encontros com o grupo LUME, promovidos pela Secretaria de Cultura da Prefeitura de Porto Alegre, na capital.

As primeiras experiências do Grupo, embora não tenham sido orientadas diretamente por Luis Otávio Burnier, não o deixaram de ser de alguma maneira indireta, no reconhecimento que faz a Usina do elo com as experiências daquele e dos referenciais da Antropologia Teatral junto ao grupo Lume, nas trocas diretas feitas por integrantes da Usina com atores da companhia paulista. É evidente que, neste olhar em recuo, numa tentativa de reconstrução dos passos da Usina, desde sua origem, podemos encadeá-la numa corrente de influências vindas de Stanislavski a Barba e Burnier, passando por Grotowski, ainda que nestes 20 anos de existência outras influências tenham se feito sentir. (LISBOA, p.480, 2012).

As frequentes vindas do LUME a Porto Alegre, assim como a Antropologia Teatral³⁵ de Eugenio Barba, um dos fundadores do Odin Teatret, influenciaram a construção de saberes de uma geração de artistas e diferentes coletivos teatrais na década de 90 e princípio dos anos 2000. Nas obras *Canoa de Papel* (1994) e *A Arte Secreta do Ator* (1995), este segundo em autoria conjunta com Nicola Savarese, Barba revela a metodologia utilizada em seu estudo, afirmando:

[...] a antropologia teatral confronta e compara as técnicas de atores e dançarinos no nível transcultural e, por meio do estudo do comportamento cênico, revela que certos princípios que governam a pré-expressividade são mais comuns e universais do que se tinha imaginado à primeira vista. (BARBA; SAVARESE, 1995, p.188).

Começo a traçar possíveis conexões entre o flamenco e o teatro através dos *princípios-que-retornam* identificados por Barba, assim chamados “por estarem presentes ao se examinar os mais diversos atores de diferentes tradições, estão na base do trabalho com a ‘energia’ e possibilitam o ‘corpo dilatado’ almejado” (MELLO, 2006, p. 27-28). Tais princípios, regem o trabalho da atriz/bailarina no nível pré-expressivo e se relacionam às técnicas extra cotidianas, são eles: equilíbrio de luxo,

³⁵ “[...] antropologia teatral é o estudo do comportamento do ser humano quando ele usa sua presença física e mental numa situação organizada de representação e de acordo com os princípios que são diferentes dos usados na vida cotidiana. Essa utilização extra cotidiana do corpo é o que chamamos de técnica” (BARBA; SAVARESE, 1995, p.05).

dança das oposições, incoerência coerente (virtude da omissão) e equivalência. (BARBA, 1994, 1995).

Através de todo esse instrumental que delinea um caminho possível de trabalho – desenvolvimento de nível pré-expressivo, utilizando as técnicas corporais extra cotidianas baseadas nos princípios-que-retornam – o ator visa a transformação do seu corpo cotidiano em um corpo dilatado. (MELLO, 2006, p.33)

Naquele momento estes princípios me pareciam evidentes na dança flamenca assim como eram nas tradições orientais (*Ópera de Pequim, Teatro Nô, Kabuki*, dança *Buyo*, dança *Odissi e Kathakali*), ocidentais (balé clássico e a mímica de Etienne Decroux) e na *dança dos Orixás* com o bailarino Augusto Omulu, investigadas pela Antropologia Teatral (MELLO, 2006, p. 21-22). Desde então, busquei aprender sobre o ofício de atriz/bailarina, fazendo relações entre o teatro e o flamenco, e o reconhecimento de princípios corporais me instrumentalizando como artista.

Lembro de ir para os ensaios com Andrea Del Puerto e contar a ela como era possível ver flamenco no teatro e teatro no flamenco, para além dos referenciais que tínhamos de dança-teatro³⁶. Contudo, se por um lado as técnicas corporais que estava conhecendo me encantavam, o excesso de rigor e virtuosismo no flamenco me oprimia.

Diferente dos procedimentos na dança, os treinamentos como atriz/bailarina despertavam novas descobertas sobre mim mesma e a capacidade de criar e investigar a partir do próprio corpo. Tatiana Cardoso, em sua dissertação *Treinamento do Ator: Plano para reinvenção de si* (2009), reflete sobre a maneira como o treinamento reverberava em seu corpo.

Eu experimentava no meu corpo, meu limite. Eu encontrava aquele ponto divisor de águas, onde nada do que se faz pode ser menos, pela metade, quase ou pouco. Tudo era de uma intensidade, de uma profundidade, de uma verdade e de uma entrega absolutas. Corpo, alma, voz e energia integrados. Naquela experiência, eu conhecia e estava vislumbrando minhas

³⁶ **Antonio Gades**, ou Antonio Esteve Rodenas, dançarino, bailaor e coreógrafo espanhol, foi diretor durante três anos do Ballet Nacional de España; em 1981 formou uma nova companhia com a dançarina espanhola e bailaora **Cristina Hoyos**, que atuou ao seu lado como coreógrafa e bailarina em vários filmes do diretor Carlos Saura. Gades foi um dos grandes inovadores da dança flamenca. Entre suas coreografias mais aclamadas, incluem-se *Bodas de Sangre* (1974), baseada no texto de García Lorca. Esteve à frente da Companhia Antonio Gades até o final de sua vida. **Carlos Saura**, cineasta apresenta em sua filmografia a fusão entre o cinema e outras artes, como música, teatro, pintura e dança. É grande admirador e propagador da arte flamenca, através da trilogia *Carmen* (1983), *Bodas de Sangre* (1981) e *Amor Brujo* (1986), e filmes como *Sevillanas* (1991), *Flamenco* (1995) e *Flamenco Flamenco* (2010), uma celebração aos artistas de diferentes gerações e que despontavam neste período.

potencialidades. [...] Exercitar não para reproduzir, mas para reinventar. (CARDOSO, 2009, p. 12).

“Profundida, intensidade, verdade e entrega absolutas”, eram qualidades que também encontrei no flamenco, porém no teatro sentia mais liberdade para buscar outras potencialidades, de me reinventar a cada novo treino.

Pensando desde hoje em relação a esse período, quando a Antropologia Teatral marcou o horizonte de referências teatrais da cena de porto alegre, considero que algumas das questões apontadas estão defasadas, por de certo modo remeterem a busca pelo exótico ao importar da Europa uma visão do Oriente, reproduzindo técnicas colonizadoras. O pesquisador indiano Bharucha (1996, 2017) questiona práticas teatrais de diretores como Peter Brook e Ariane Mnouchkine por identificar perspectivas de um neocolonialismo. Segundo o autor, trata-se uma obsessão neocolonialista dos interculturalistas ocidentais, por materiais e técnicas de disciplinas tradicionais do terceiro mundo.

Há problemas óbvios na construção deste binário entre "o Ocidente" e "o não-Ocidente". Para mim, não havia reciprocidade nessa relação. O "não-Ocidente" foi reduzido a um repositório de materiais e recursos que poderiam ser transportados, adaptados, reinventados e recontextualizados em produções que foram finalmente produzidas e consumidas na Europa e na América para plateias nessa parte do mundo. (BHARUCHA, 2017, p. 15).

Outra questão importante em relação à esta percebida defasagem é a ideia de um corpo “essencial”, ou de princípios corpóreos universais que regem diferentes práticas de atuação – os estudos feministas e de gênero irão justamente afirmar a historicidade do corpo e sua relação com o contexto social, o corpo como espaço político. Por outro lado, os procedimentos e práticas sugeridos, pela Antropologia Teatral são impraticáveis para artistas de países subdesenvolvidos: treinos diários de longas horas em espaços adequados, por exemplo. Em Porto Alegre, artistas independentes geralmente não tem condições de manter um treinamento continuado aos moldes do proposto pela Antropologia Teatral, tampouco manter viagens internacionais para estudar outras culturas. Não faz parte da realidade de boa parte da classe teatral. Da mesma maneira que a busca por uma essência comum às diferentes artes da cena se tornou desnecessário.

É perceptível a influência da Antropologia Teatral ao longo das gerações de artistas em Porto Alegre, colaborando na construção dos procedimentos e trabalhos de determinados grupos. No entanto, a exemplo da UTA, a relação estabelecida com

:

outras culturas toma outra dimensão, tornou-se antropofágica, onde se absorve influências de diversas manifestações culturais, mescla-se as identidades e individualidades do coletivo, e os artistas e se regurgita uma matéria própria, seja em procedimentos para criação, seja na estética dos espetáculos. Eliane Tejera Lisboa (2012), ao citar um trecho do programa do espetáculo *Mudéu* (1998), salientará a fala de Gilberto Icle a respeito de seu processo de criação,

[...] da dança indiana, do Chaolin do Norte, do ballet clássico, da dança flamenca, referências plásticas indígenas, do oriente, do Nordeste e do Sul do Brasil, ritmos nordestinos, marcações indígenas, a forma do ritual afro-brasileiro é um modo de questionar a própria identidade e reeditar a metáfora antropofágica. (ICLE *apud* LISBOA, p.487, 2012).

Nas disciplinas junto ao DAD, as aulas práticas também envolviam a mobilização do corpo para o fazer artístico, mas a partir de outros pontos de vista: Laban, Grotowski, Stanislávski, Ioshi Oida, Bartenief, Alexander, Lecoq, Etienne Decroux, Thomas Liebhart, Meyerhold, Ivaldo Bertazzo, Klauss Vianna entre outros (onde estavam as mulheres este tempo todo?).

O aqui e agora das mensagens instantâneas que nos tomam a atenção me contamina. Acabo de receber um vídeo em um grupo de trabalho. Um vídeo produzido pelo grupo Galpão falando sobre economia cultural. O assisto. É lindo e conversa comigo imediatamente. Não fala de lei Rouanet ou em como a arte está sendo atingida neste (des)governo. Mas sim de como a arte mobiliza a sociedade, gira a economia e cria valores simbólicos e renda a muita gente. Lembro da montagem de Romeu e Julieta. Envio aos meus pais em um desejo sensibilizá-los. Sim, eles ajudaram a eleger o atual presidente. Lembro a eles que a trilha do espetáculo Romeu e Julieta era uma das preferidas de meu irmão já falecido. Procuo a trilha no you tube, abençoada seja esta plataforma. Começo a escutar e me emociono. Nossa...quando conheci esta trilha eu ainda era tão romântica com relação a arte, ao fazer em grupo. Tinha tantos quereres. Queria ser do grupo Galpão ou ter ou participar de um em Porto Alegre inspirado neles. (durante as escritas, em algum dia de julho de 2019)

Em meio a tais descobertas vislumbro a possibilidade de fazer teatro de rua. Por quê? Porque estabelecia relação direto com o público, na rua, encontrando com quem passasse no momento e sujeito a qualquer tipo de interrupção. Fui em busca de uma oportunidade para treinar e fazer teatro de rua. Quem sabe formar um grupo?

Primeiro, junto ao projeto de *Descentralização da Cultura de Porto Alegre*³⁷ em 2000, na oficina de teatro na região da Restinga ministrada pela também pela Ciça. Adaptamos para rua o *Inspetor Geral*, de Nicolai Gogol que se chamou *Ladrão que rouba ladrão*³⁸. Trabalhávamos com bastões, deslocamentos e partituras; saltávamos em cadeiras; ensaiávamos por vezes na rua e exercitávamos estar em cena o tempo inteiro durante a peça. Com a professora Ciça, aprendi a me divertir nos jogos realizados nos ensaios, eu exageradamente séria e preocupada em fazer certo.

Depois, entrei para substituir uma atriz em um processo de criação com direção de Jessé Oliveira. Na época formamos o grupo *Corpo Estranho*, estreamos dois espetáculos para rua, *Volta ao mundo ao redor do*



Imagem 15: Volta ao mundo ao redor do umbigo. Condomínio Cênico São Pedro, no hospital psiquiátrico de mesmo nome, Porto Alegre, 2002. Arquivo pessoal.



Imagem 16: Amor de Dom Perlimplim com Belisa em seu jardim. Esquerda para direita Nalu Faria, Juliana Kersting, Fernanda Marília, Plínio Marcos Rodrigues e Janaina Pelizzon. Praça da Alfândega, Porto Alegre, 2003. Foto Vilmar Carvalho.

³⁷ A Descentralização da Cultura, projeto desenvolvido pela prefeitura desde 1993 pela prefeitura de Porto Alegre. Mobiliza atividades de arte e cultura a comunidades periféricas da cidade, oferece gratuitamente oficinas de teatro, música, capoeira, dança entre outras modalidades.

³⁸ Espetáculo de finalização da oficina de teatro pela Descentralização da Cultura no bairro Restinga. Elenco: Aline Grisa, Elisa Lucas, Denis Gosch, Daniel Colin, Juliana Kersting, Eugênio Moreira, Roberto Corbo, Vânia Tavares e Dona Valdira. Direção de Ana Cecília Reckziegel.

*Umbigo*³⁹ (2002) e *O Amor de Dom Perlimplim com Belisa em seu jardim*⁴⁰ (2003). Com este coletivo fiz parte da ocupação artística no Hospital Psiquiátrico São Pedro, que deu origem ao *Condomínio Cênico São Pedro*⁴¹. Desenvolvíamos um treinamento continuado, realizado em função dos espetáculos de teatro de rua, que incluía encontros para preparação vocal e musical, acrobacias de chão, perna-de-pau, malabares, jogos teatrais, improvisações e seminários relacionados às temáticas dos espetáculos em processo. E, por integrarmos a ocupação cênica, também estávamos diretamente envolvidos nas atividades de manutenção do local, participação das reuniões com os demais grupos e produção de eventos para assegurar nossa permanência no espaço. O *Corpo Estranho* existiu entre os anos de 2002 e 2006.

Em 2004, finalizo a graduação Artes Cênicas com espetáculo *DANKE*. O processo de criação foi apoiado em práticas que experienciei em aulas e treinamentos (mais precisamente na dinâmica “elementos plásticos”, ações de bater e apanhar, saltos e idas ao chão e a construção de partituras físicas). Contudo, a partir de um determinado momento, senti a necessidade de ampliar os estímulos e referências para experimentar com o texto em questão.

Semelhante ao que vivenciei no processo do qual trata este memorial, estava sozinha na sala de ensaio na maior parte do tempo, e deveria fazer as escolhas que guiavam a investigação. E por isso, busquei no sapateado flamenco um dos caminhos para a construção de partituras relacionadas às ações da personagem.

Como um filme que se repete, vejo-me na sala de ensaio no mesmo dilema de escolher por onde seguir. Ou seja, em algum momento as dinâmicas originadas no treinamento parecem não dar conta da criação. Durante o *DANKE*, o prazo para a finalização do trabalho me impôs buscar uma solução que encaminhasse as cenas. O flamenco surge como uma carta na manga. Ou seria repertório? Será que estava trabalhando com os exercícios do treinamento de maneira correta? Existe um certo ou errado durante a concepção de material para cena?

³⁹ Elenco: Nalu Faria, Juliana Kersting, Marcelo de Paula, Kothe, Pape e Mauro Bruzza. Direção de Jessé Oliveira.

⁴⁰ Elenco: Janaina Pelizzon, Nalu Faria, Plínio Marcos Rodrigues, Juliana Kersting e Fernanda Marília. Direção de Jessé Oliveira.

⁴¹ O Condomínio Cênico São Pedro foi uma ocupação artística de prédios públicos ociosos ou abandonados, neste caso os blocos 5 e 6 do Hospital Psiquiátrico São Pedro, que aconteceu entre os anos de 2001 e 2017. Disponível em: <http://condominiocenicosaopedro.blogspot.com/2016/01/memorial-descritivo-resultado-final-da.html#more>. Acesso em: 20 jun. 2019.

Em 2007, através de uma audição, passo a integrar o elenco para criação do espetáculo de rua *Miséria – Servidor de Dois Estancieiros*⁴², da *Oigalê – Cooperativa de Artistas Teatrais*, que também fazia parte da ocupação cênica e com o qual eu já tinha proximidade por eventualmente trabalhar com o grupo como assistente de produção. Com a *Oigalê*, emergiu a condição de fazer parte de um grupo profissional que mantinha uma agenda de trabalho continuado, ensaios, manutenção da sede, produção e venda de espetáculos. (Lembro que em uma das circulações que realizamos pelo interior de São Paulo, dividíamos a programação de teatro de rua com o Grupo *Galpão*. Nós com *Miséria Servidor de Dois Estancieiros* e eles com *Molière Imaginário*). Posteriormente, passei a integrar o elenco dos espetáculos *O Negrinho do Pastoreio*⁴³ (2002) e *Mboitatá*⁴⁴ (2001).



Imagem 17: *Miséria servidor de dois estancieiros*. Esquerda para direita Fernando Pecoits, Roberta Darkiewicz, Paulo Brasil, Juliana Kersting e Giancarlo Carlomagno. Parque Farroupilha, Porto Alegre, 2008.
Foto Carlos Sillero.

De 2007 a 2010, estive neste coletivo como atriz e produtora, participando de festivais de teatro pelo Brasil e também das mobilizações por políticas públicas voltadas para o desenvolvimento da arte, a exemplo da *Rede Brasileira de Teatro de*

⁴² Elenco: Giancarlo Carlomagno, Paulo Brasil, Fernando Pecoits, Juliana Kersting, Roberta Darkiewicz e Carla Costa. Direção de Hamilton Leite. Preparação de elenco e assistência de direção Claudia Sachs.

⁴³ Elenco: Giancarlo Carlomagno, Hamilton Leite, Paulo Brasil, Juliana Kersting e Vera Parenza. Direção Sergio Etchichury.

⁴⁴ Elenco: Vera Parenza, Ilson Fonseca e Juliana Kersting. Direção coletiva.

Rua, RBTR. Mantinha uma jornada artística dupla, o flamenco na *Del Puerto* e o teatro com a *Oigalê*. Tripla ou quádrupla, considerando que já era mãe.

2010, desvinculo-me da *Oigalê*. Percebo que minha estada ali estava finalizada. Foi como uma escola. Com eles aprendi a divulgar, produzir, estar em cena nas mais diversas situações, ter disponibilidade e disposição para carregar o cenário, atuar e logo desmontar tudo e carregar novamente para o carro. E a jogar. O teatro de rua é uma escola de jogo e prontidão. Estar atenta ao que acontece durante o espetáculo, dentro e fora dele, e nos movimentos da roda, no ir e vir do público.

Experimentei trabalhar sem me tornar integrante de um grupo de teatro, buscando reconhecer quais as minhas qualidades e potencialidades como artista. Das experiências que tive com grupos, trago esta sensação de ficar presa a uma linguagem, forma de atuação e a construção de espetáculos balizados pelo mercado.

Retomei o *DANKE*, fui convidada a dirigir um espetáculo de teatro de rua, ministrei aulas pela *Descentralização da Cultura* (de oficina a oficina), trabalhei junto ao festival *Porto Alegre em Cena*, fiz disciplinas como aluna especial no PPGAC, integrei algumas montagens como atriz junto aos grupos *Mototóti*, *Cena*



Imagem 18: CNPJ - *Uma Comédia Totalmente Ficcional*. Juliana Kersting e Daniel Colin. Projeto das Artes, Usina do Gasômetro, sala 309, Porto Alegre, 2013. Foto Adriana Marchiori.

Expandida e *Teatro Sarcástico*. Viajei pelo Brasil a trabalho graças ao *Prêmio Funarte Klaus Vianna* de incentivo à Dança (2012) e à Lei Rouanet (2015-2018).

Hoje, faço parte da *M.A.cia – teatro, dança e assemelhados*, coletivo formado por mim e pelo ator e bailarino Denis Gosch em uma nova tentativa de fundar um coletivo artístico. Porém desta vez sem a perspectiva de desenvolver um treinamento continuado ou aprofundar uma técnica específica. Nos reunimos por afinidades, afeto e desejos em comum.



Imagem 19: É PROIBIDO MIAR – M.A.cia. Esquerda para direita Joana Amaral, Daniela Dutra, Douglas Dias Oliveira e Juliana Kersting. Teatro da Santa Casa, Porto Alegre, junho de 2016. Foto Luciane Pires.

De uma maneira geral, compreendo que fazemos muito com muito pouco. Nossas ferramentas são o fazer, repetir, ensaiar e apresentar. Estar prontas e disponíveis para o encontro com o público. Provavelmente seja por isso que entro em processos de criação de novos espetáculos sem nenhum tipo de financiamento. Gosto de estar na sala de ensaios investigando, como uma ânsia, um motor para continuar fazendo teatro. A manutenção da técnica acontece apresentando, ministrando cursos, produzindo, pesquisando, escrevendo, insistindo e desenvolvendo autonomia sobre as práticas e saberes que apreendi ao longo do tempo. Como aponta Tatiana Cardoso,

Dessa maneira, a palavra técnica vincula-se à capacidade operativa do artista, sendo ela quem fomenta sua relação com a energia criadora. A palavra autonomia vem do grego, *autos*, que significa si próprio, e *nómos* ou *nomia*, que significa lei. Autonomia predispõe a capacidade de governar-se por si mesmo, de criar suas próprias leis. O ator também é criador quando é capaz de promover os mecanismos para a sua formação, sendo capaz de construir sua própria técnica. (CARDOSO, 2009, p. 20).

E o estar junto e criando como veículo para continuar fazendo. Em cada novo encontro para um novo espetáculo, mais um momento de atualização e de mobilizar repertórios antigos e buscar novas possibilidades. Fui aprendendo que para cada novo processo, um novo formato de relação se constrói. Até mesmo com antigas(os) parceiras(os) de cena. Novas combinações e “rituais” são estabelecidos pelo coletivo e suas alteridades, e em função das condições do espaço e do espetáculo em

questão. Um processo, deixa-se permear pelo encontro e é atravessado pelo entorno onde está sendo concebido. Esta é a minha rebeldia, ser artista. Um corpo em cena, um corpo rebelde ou vice-versa.

1.4 Sou uma atriz/*bailaora*

Levei alguns anos para me assumir como flamenca, para afirmar sou *bailaora*. Mesmo tendo começado a dançar antes, quando perguntada sobre minha profissão, afirmava “sou atriz”. Dizer-me *bailaora* foi no processo desta investigação, quando reconheci o capital cultural que carrego e percebi as muitas maneiras possíveis de ser flamenco.

Ainda que o flamenco tenha sido o lugar onde me encontrei como artista inicialmente, foi no teatro que encontrei a possibilidade de fala e de manter uma continuidade, seja pelas questões implícitas no fazer teatral que me davam mais liberdade de criação, sem o rigor da virtuosidade da dança flamenca, seja pelas oportunidades de trabalho remunerado. Fazer flamenco toma tempo de estudo, necessita de um espaço preparado para ensaios e demanda materiais com um custo alto. Sapato, *bata de cola*, *mantón*, castanhola e os trajes de baile, todos são caros pois geralmente são importados ou necessitam de uma mão-de-obra especializada.

Do flamenco, para o corpo, para chegar no teatro e reencontrar no flamenco um *corpo grátis*.

Carrego uma percepção aguda de que a mistura entre os dois pode ser muito rica, sem que seja categorizada como dança teatro ou teatro coreográfico. Para além das muitas qualidades corporais que identifico no flamenco, sua corporeidade é carregada de passado, de múltiplos corpos e povos que o constituíram e seguem o fazendo existir, atualizando-se e mesclando-se a outras linguagens artísticas. Uma cultura que tem na transmissão oral uma de suas características mais marcantes e presentes.

Aproximo a maneira como esta linguagem foi difundida ao longo do tempo ao conceito de oralitura, cunhado pela professora, poetisa e ensaísta Leda Martins. A partir deste, amplia-se o conceito de transmissão oral, para além da verbal, reconhecendo a memória e os saberes inscritos no corpo como fonte de conhecimento.

O significativo oralitura, da forma como o apresento, não nos remete univocamente ao repertório de formas e procedimentos culturais da tradição verbal, mas especificamente, ao que em sua performance indica a presença de um traço residual, estilístico, mnemônico, culturalmente constituinte, inscrito na grafia do corpo em movimento e na vocalidade. Como um estilete, esse traço cinético inscreve saberes, valores, conceitos, visões de mundo e estilos. (MARTINS, 2003, p. 77).

No que diz respeito às origens do flamenco, tomo como perspectiva o estudo realizado pela antropóloga Cristina Cruces Roldán (2013), professora na *Universidad de Sevilla*, que desenvolve uma investigação sobre o flamenco na identidade andaluza. Segundo Roldán, o flamenco é andaluz porque as bases musicais e plásticas que o originam são a sobreposição de temporalidades que aconteceram na Andaluzia, como cultura milenar. Contudo, o flamenco não é milenar, e sim um sistema que nasce como novo gênero artístico no século XIX. A partir de quatro pontos, ela discorre sobre a relação entre o flamenco e a identidade andaluza, mapeando os marcadores que se interseccionam e o produzem: cultura musical e manifestações estéticas – *baile*; origem sociais e de classe; *la copla*, versos das músicas transmitidos pela tradição oral - seu conteúdo, forma e expressividade; e a sociabilidade e a ritualidade flamenca, ritos no sentido antropológico - a festa (2013, 23 min).

No trecho que segue, a autora relaciona algumas das formas de expressão presentes no flamenco com os povos que o construíram:

é criado graças às tradições mediterrâneas orientais, aos cânticos hebreus, à liturgia árabe, à escala e à plástica hindu paquistanesa trazida pelos *gitanos* que vieram do norte da Índia, à música e às festas mouriscas, os tambores e a percussão de ascendência africana. Ritmos e práticas afro cubanas, como se bailam, inclusive as letras dos tangos de Triana, de Cadiz, da zona ocidental, encontra influência dos bailes negros, do uso dos quadris. Cultura rítmica e vocal, e inclusive territorial, qualquer pessoa sabe tocar palma, ainda que se toquem de diferentes formas de um local à outro, mas qualquer pessoa tem o “sonido” cultural incorporado por que forma parte da enculturação e da socialização de uma terra com identidade específica. Conjuntos harmônicos, a *llave* básica do sistema musical flamenco é precisamente toda esta harmonia e cadência andaluza que tem esta expansão no arco mediterrâneo e muitas das músicas orientais com as quais o flamenco se emparenta. (ROLDÁN, 2013, 25 min.).

Sendo assim, trata-se de uma linguagem gerada na mistura de diferentes povos e modos de operar culturalmente. É uma arte multifacetada e que atua como uma substância líquida, ocupando, invadindo e se misturando à diversas linguagens artísticas e ambientes, do restaurante ao palco de um teatro. Percebo no flamenco uma qualidade de sobrevivência no mesclar-se e adequar-se à diferentes épocas e formas de viver e se expressar (da moda à contracorrente). Sua história é rica em

corpos distintos e dissonantes. E ainda que tenha sido uma arte que estabeleceu um viés mais comercial no início do século XIX, traz para o palco a tradição dos povos que o constituíram. Uma tradição “cinética e deslizante, nunca estagnada”, constituída na encruzilhada dos saberes que o flamenco carrega. Segundo Leda Martins,

A noção de encruzilhada, utilizada como operador conceitual, oferece-nos a possibilidade de interpretação do trânsito sistêmico e epistêmico que emergem dos processos inter e transculturais, nos quais se confrontam e se entrecruzam, nem sempre amistosamente, práticas performáticas, concepções e cosmovisões, princípios filosóficos e metafísicos, saberes diversos, enfim. (MARTINS, 2003, p. 69).

Os conceitos de oralitura e encruzilhada cunhados por Martins, dialogam e convergem com o que Roldán nos apresenta ao articular as *llaves* fundadoras do flamenco, *baile*, origem, *copla* (versos) e festa, à sua construção como linguagem artística, materializadas em sua corporeidade. Segundo a antropóloga, a relação que se estabeleceu com e partir do corpo foi crucial na criação dos movimentos e gestos percussivos nas coreografias, nas composições musicais e escolha de instrumentos (violão, castanholas e pandeiros), como expressão das condições sociais onde o flamenco se originou.

Sem esquecer o que é mais barato, móvel. O instrumento fundamental do flamenco, o corpo, que é grátis! Toda a percussão que pode ser feita com palmas, com *pitos* (estalo de dedos), que se pode fazer com os pés, se pode fazer com as pernas, a dança. Todo um povo pobre, todo ele um marco de uma sociedade do século XIX, assolada por uma pobreza que foi, a que origina, a que explica muitos dos elementos da música e do baile flamenco (ROLDÁN, 2013, 35min.).

Compreendo que a antropóloga toma o corpo como um instrumento para falar de sua versatilidade e disponibilidade para a criação, porém o uso desta relação no campo das artes tem sido problematizado por diferentes pesquisadoras e artistas. O corpo não é visto como algo utilitário, como instrumento que está fora do artista e tão pouco é constituído de matéria fixa, rígida ou morta. Segundo a atriz Tatiana Cardoso,

O estudo contemporâneo sobre o corpo remete a uma não separação entre corpo e mente e entre corpo biológico e corpo cultural. O corpo não é mais visto como um instrumento, como uma máquina, ou como uma estrutura que já nasce pronta, fixada, mas sim como algo que se revela, aberto a mudanças, como um processo vivo, em constante transformação. Um corpo individual, diferenciado, mas permeado pelo meio, pelas suas experiências em ação com o mundo, em relação. (CARDOSO, 2009, p. 25).

O *corpo grátis* é o corpo da artista e maior seu capital da cena. É carne, memória, pensamento, emoção, permeável, móvel e vivo. Produz sentidos, carrega

:

múltiplas camadas e saberes, constrói-se na encruzilhada. Materializa na cena sua corporeidade contaminada, entre o dentro e o fora (o corpo e o mundo), o real e o imaginado; fronteira e relacional, que se dá naquele momento e em estados anteriores (sempre imediatamente transformados), assim como durante as previsões, o fluxo inestancável de imagens, oscilações e recategorizações (GREINER, 2005, p.81).

É nessas intersecções entre flamenco e teatro, entre gestos, técnicas, acúmulo de vivências, memórias, afetividades, relações e identidades que me encharcam e constituem artista, que identifico a matéria desta investigação: *corpo-memória-atriz-bailaora*, um *corpo grátis* como princípio para criação cênica.

Sem corpo, não há performance; então, o corpo é o material primordial de uma *performance*. Mesmo que uma *performance* aconteça em meios a outros objetos, se desse espaço subtrairmos o *material corpo*, então, teremos, quem sabe, uma instalação, um objeto, ou mesmo um espaço vazio e não uma *performance*. O foco se estreita então para os discursos, que esse *material corpo* comporta. Conteúdo, recipiente, significante, ou simples forma, o corpo está a serviço da instauração de uma *performance*. (PALUDO, 2006. p. 53).

1.5 Um *corpo GRÁTIS* para Narrar-se

As questões ligadas ao corpo, por mais evidentes que sejam quando relacionadas à uma pesquisa em artes cênicas, acabam sendo difíceis de abordar pois parto do óbvio: para que exista cena, precisamos do corpo. Desta forma, ele sempre está presente, aqui e agora. É o que escreve, pensa, debate-se, reescreve-se, narra-se. É o corpo em processo de diálogo com o momento e com todo o passado, sendo transformado continuamente. Parece-me indefinível. Definir parece reduzir, limitar. Por outro lado, por sempre estar aqui, soa-me redundante falar a seu respeito. Com o corpo em cena encontrei como me expressar e existir. A dança flamenca. O teatro. Os dois juntos.

Interesso-me pelo teatro, inicialmente pela técnica como descrevi anteriormente. A partir dela é possível aprender e despertar potencialidades de movimento, ações, e mobilizar a imaginação, em um trabalho sobre si. A técnica que dá estrutura para a atriz que está no centro da cena e é imprescindível para a concretização do teatro, “o ator é, então, o elemento fundamental do espetáculo. É na sua respiração, no seu movimento, no aqui e no agora que se deposita a realidade do acontecimento teatral” (SPRITZER, 2000, p.1). Esta perspectiva ocidental no campo

:

conceitual que toma o corpo da artista e o explorar-se como princípio para a criação, tornar o invisível visível, começa a surgir no final do século XIX com bailarinas e coreógrafas da dança moderna que negam as técnicas anteriores, recorrendo à novas formas de mobilizar o corpo, como Isadora Duncam, Marta Graham e Mary Wigman. Assim com o músico Emilie Dalcroze, o bailarino Rudolf von Laban e o ator François Delsarte. Segundo a pesquisadora Marcia Strazzacappa, “a evolução das técnicas corporais confunde-se com a própria história da dança moderna no final do século XIX. Os pensamentos de pessoas como Delsarte, Dalcroze e Laban, impuseram um novo olhar sobre o homem e o movimento, a sua expressão” (STRAZZACAPPA, 1997, p. 166).

No século seguinte, se evidenciará no teatro ocidental o desenvolvimento de técnicas corporais para o trabalho do ator como, por exemplo, a biomecânica de Meyerhold, as ações físicas de Grotowski, as técnicas extra cotidianas de Barba e a mímica de Decroux, entre outras. Sem esquecermos da coreógrafa Pina Bausch.

Cada ator busca aproximar-se de uma forma humana, em si mesmo moldável, como uma matéria exercitável e apta a transformações. Um hibridismo aculturado, conquistável, possível de ser. A vida autêntica do espírito humano, da qual falava Stanislavski; o estado de verdade, de Grotowski; a busca de uma outra realidade, perigosa e típica de Artaud ou a busca pela convenção consciente de Meyerhold, são axiomas dos mestres do teatro, perseguidos pelos atores. (CARDOSO, 2009, p.34).

Tal profusão de diferentes formas de preparar o corpo para criação, bem como a proposição de novas estéticas, tem continuidade no século XXI e conseqüentemente atravessa o fazer dos artistas contemporâneos: “a atuação é um tema central no debate sobre as artes performativas, evocando uma complexa rede de referências que dialogam entre si” (FAGUNDES, 2013, p.1).

Desta percepção aguda da importância das técnicas corporais pelas quais me encantei, descubro no teatro um meio heterogêneo, complexo, misturado e que aceita qualquer texto e todos os corpos, um espaço-tempo que converge muitas expressões e linguagens. Teatro é corpo-memória, porque acontece no aqui e agora, e necessita do encontro com outros corpos para existir. Assim oportuniza encontros e estabelece relações.

O teatro acontece *em, com e entre* os corpos de atores e espectadores. Os ensaios são investigações de corporeidades e relações possíveis, em planos sempre “psicofísicos”. Corpo como processo, devir, metamorfose, tudo começa e circula no corpo, tanto na cena como no mundo”. (FAGUNDES, 2009, p.38).

O trabalho sobre si e o encontro, surgem nesta pesquisa com pontos fundamentais, pois tomo como matéria o corpo-memória-atriz-*bailaora*, que a partir de um mergulho em lembranças que se revelam ficções, reconhece a necessidade do encontro com o outro, com outras muitas ficções, para existir. O que me faz real é o encontro. Sei que existo, por que o outro existe. *Corpo grátis*, memória, encontro, carne e ficção.

Chego ao programa de pós-graduação para finalmente mergulhar nesta mistura que há tanto tempo desejo, teatro e flamenco, evocando as figuras da mãe, da rainha e da guerrilheira para abordar questões relacionadas a ser mulher. Foram 14 anos longe da universidade, sinto-me intimidada e confusa com o projeto que propus inicialmente. Após os primeiros ensaios dois caminhos surgiram como possibilidades de criação: o primeiro baseado em um trabalho de técnica corporal, misturando Laban e flamenco; o segundo movido pelo desejo de falar sobre o meu corpo grande, inadequado, sobre minha mãe e avó e sobre minha relação com a maternidade. Mas ambos estavam distantes do que eu imaginava como cena, o primeiro muito técnico e o segundo sem flamenco. Sinto-me perdida.

Mas a maioria dos artistas concordaria que seu trabalho não provém de uma ideia de como será o produto final; ao contrário, surge de um apaixonado entusiasmo pelo assunto. [...] Para gerar o entusiasmo indispensável, tem de haver algo em jogo, em risco, algo importante e incerto. Segurança não desperta nossas emoções. Não é uma tragédia não saber o que se está fazendo e não ter todas as respostas. Mas a paixão e o entusiasmo por algo o conduzirão pela incerteza. Se você se sente inseguro e não sabe realmente o que está fazendo, tudo bem. Tente apenas trabalhar com interesse na precisão. Seja preciso com aquilo que não sabe. (BOGART, 2011, p. 63).

A partir de então decido que preciso de uma temática para materializar, algo que me provocasse, instigasse, apaixonasse. Eu queria falar de mulher, mas o que exatamente?

E o tema sempre esteve comigo, foi o tempo de amadurecer e vislumbrar a possibilidade de dar vazão a vontades que me acompanham há muito tempo. Meu corpo grande e incomodado; as mulheres da minha família e o meu encantamento por elas; a Elis e o tanto que transformou a minha vida, de tantas maneiras diferentes, todos os dias. Estas mulheres que enchiam a casa, que me ensinaram a enfrentar a vida e a ser valente, ainda que repletas de incoerências sobre o papel social das mulheres. Elas, nascidas e criadas em uma colônia de Poloneses no interior do Rio Grande do Sul. Elas, rainhas, guerreiras e mães. Esta escolha desencadeia na

investigação a atuação em primeira pessoa, a construção de uma dramaturgia autobiográfica. Segundo Anne Bogart, “dentro de toda boa peça mora uma questão. [...] Montamos uma peça para lembrar de questões relevantes; lembramos delas em nossos corpos, e as percepções ocorrem em tempo e espaço real” (BOGART, 2011, p.29).



Imagem 20: Eugenia Olga Stelmaszczyk de Freitas. "Ao querido Alcides com votos de felicidade de sua namorada, Olga". Arquivo pessoal.



Imagem 21: Alcides e Olga, 19/04/1947. "Com todo o amor e carinho aos pais oferecem, mas como recordação. Alcides e Olga". Arquivo pessoal.



Imagem 22: Maria Beatriz de Freitas Kersting. Arquivo pessoal.



Imagem 23: Olga e Beatriz. Triunfo, 01/12/1973. Arquivo pessoal.



Imagem 24: Matilde Calista, tia Tila.
Arquivo pessoal.



Imagem 25: Noemia Laura, tia Nema. "Aos queridos pais, como recordação de vossa filha. Com todo respeito... Noemia Stemaszczyh".
Arquivo pessoal.



Imagem 26: Teresa Marta, tia Teresa.
Arquivo pessoal.



Imagem 27: Ana Maria, tia Ana. No colo, Mônica, filha da tia Tila.
Arquivo pessoal.



Imagem 28: Zenobia Josefa, tia Zena.
Arquivo pessoal.



Imagem 29: Nascimento Elis. Hospital Divina Providência, Porto Alegre, 23/12/2006, 10h18. Arquivo pessoal.



Imagem 30: Casa da Olga 2. Da esquerda para direita: Juliana, Elis, Olga e Beatriz. Triunfo, RS, 2007. Arquivo pessoal.

Identifico também que a escolha pela dramaturgia autobiográfica está relacionada ao trabalho que venho desenvolvendo ao longo de minha trajetória artística, buscando um aprofundamento no trabalho sobre mim mesma. “Um corpo capaz de produzir ficção é um corpo que se transformou, que traz em si as marcas psicofísicas de uma caminhada; ou seja, é um corpo que também se ficionou” (ALCÂNTARA, 2012, p.52). Nesta pesquisa, este exercício tomou proporções mais radicais, pois concentrei-me em articular meu repertório, memórias pessoais entrelaçadas com técnicas corporais, para materializá-las em cena.

Na antropologia teatral de Barba, inspirada na busca de Grotowski pela tradução cênica das “condições de vida da ação física” (Marinis, 1999), o trabalho dramático da atriz-criadora implica também no aprofundamento do chamado “trabalho sobre si mesmo”. Assim, as atrizes-criadoras (e não apenas as oriundas do grupo coordenado por Barba) manipulam o espaço, o tempo e as ações reais e ficcionais, com vistas a constituir um plano conjunto que implica no revezamento entre um trabalho “interno” e um olhar “externo”. (ROMANO, 2013, p.99).

Permito-me navegar nestas histórias, entre a ficção e o real, e em seus interstícios produzir, ou revelar, narrativas. Sou eu e não sou eu ao mesmo tempo. Não existe a construção de personagens ficcionais. Falo em primeira pessoa, todavia, compartilho histórias pessoais e lembranças que passaram por uma construção e edição que compôs o texto do espetáculo. Há verdade nos fatos, porém subjetivados por mim e sem a preocupação de agregar indícios de verdade além de fotos e do ato de recordar e conversar com minha mãe sobre alguns acontecimentos. São ficções reais. Desta forma, possuem outras versões, concebidas entre o lembrar e o esquecer e o subjetivar das mulheres que trago ao palco.

Para Stanislavski (2007), na assim denominada vida real, acredita-se em algo simplesmente por ser verdadeiro; porém, de acordo com seu modo de praticar o teatro, uma coisa torna-se verdadeira porque se crê nela. Eis aqui plasmado mais um traço sobre o fictício que interessa na composição da discussão desta tese: a ficção como algo que se torna verdadeiro por força da crença que se tem nela. (ALCÂNTARA, 2012, p.49-50).

No que diz respeito à prática de autobiografia, é um recurso bastante recorrente na cena atual, aparecendo tanto na forma de texto, como em depoimento pessoal, ou na forma de ação, gesto ou movimento (no trabalho de Pina Bausch, por exemplo); como afirma a pesquisadora e atriz Janaina Leite, em sua dissertação *Autoescrituras performativas: do diário à cena, teorias do autobiográfico como suporte para a reflexão sobre a cena contemporânea* (LEITE, 2014). Além dos conceitos problematizados pela autora, o espetáculo *Conversas com meu pai* (2014) atravessa sua pesquisa como matéria de investigação.

A encenadora Patricia Fagundes (2012) analisa a memória como dispositivo para a criação teatral, a partir da vivência do processo criativo dos espetáculos *Clube do Fracasso* (2010) e *O Fantástico Circo-Teatro de Um Homem Só* (2011), ambos dirigidos por ela junto à *Cia Rústica*. Através das experiências trazidas pelos artistas envolvidos, a memória é reinventada, encarnada e transforma-se em material compartilhado entre o elenco, compondo uma *máquina relacional* tanto durante os ensaios como no contato com o público. Deste artigo, identifico a criação de personas em *Clube do Fracasso* como um procedimento presente em NO TE PONGAS FLAMENCA!.

Na composição final, não houve uma preocupação com a "verdade" dos fatos em correspondência à biografia das pessoas, ainda que os atores usassem os próprios nomes e não houvesse personagens fictícios (no entanto, podemos considerar que mesmo na cena em primeira pessoa há personagens, pois a composição artística em determinado tempo-espço supõe escolhas do que queremos mostrar, ou seja, compomos uma figura, uma persona específica, a partir de nós mesmos... outras persona-personagem seriam possíveis, somos vários). A montagem se fez como um mosaico de percepções, relatos, sensações, memórias transformadas, reflexões e questionamentos sobre o tema do fracasso, articulando conceitos com a matéria bruta da vida e do cotidiano, transmutando experiências individuais em experiência compartilhada. (FAGUNDES, 2012, p.3).

De maneira semelhante, o grupo *Teatro da Vertigem*, conforme relata Eleonora Fabião (2013), trabalha sobre o depoimento pessoal de seus integrantes, posicionamentos como seres humanos, cidadãos e artistas. Interessam-se por

transformar suas experiências em arte, manipulá-las, sem esconder características, porém ampliá-las.

Considerando o viés desta pesquisa, aproximo-me de pesquisas que desenvolvem a temática sobre mulheres, a partir de depoimentos ou imersão em lembranças, para a construção de suas dramaturgias. São trabalhos que dialogam diretamente com os discursos feministas: *Vida Alheia* (2018), da atriz e pesquisadora Mariana Rosa e *Todas Nós* (2017), da atriz e pesquisadora Iassanã Martins, ambos trabalhos desenvolvidos junto ao PPGAC; *(E)terno* (2010) e *Pílula Da Visibilidade: Maria Scariot Presente!* (2016) da atriz e encenadora Stefanie (Tefa) Polidoro, sendo o primeiro sua pesquisa em graduação no DAD IA/UFRGS e o segundo de Mestrado no PPGT/ UDESC.

A biografia ou autobiografia tem sido um recurso bastante presente na construção de espetáculos que pretendem problematizar a condição das mulheres na sociedade. Conforme a pesquisadora Flavia Benjamin,

As políticas da diferença – enveredadas pela percepção da ausência das mulheres em diversos espaços sociais, inclusive em condições de desigualdade trabalhista – trouxeram avanços a partir das correntes feministas, que tanto somam nas políticas públicas e protestos de resistência. Desobediência, potência política, interseção entre privado e público, subalternidade dissonante, dissidência, ato político são alguns pontos que atravessam a autobiografia, não apenas como gênero literário, mas na fricção com a categoria mulher e também na fronteira que borra as manifestações artísticas. (BENJAMIN, 2018, p.11).

Assim como toma a cena, a autobiografia também está presente na metodologia elegida nesta investigação. Através da pesquisa performativa, ou pesquisa-guiada-pela-prática, o exercício de narrar-se atravessa a criação cênica e esta escrita reflexiva, está presente na cena e neste memorial, que evidenciam sua característica autobiográfica.

Aqui, hoje, eu falo como ATRIZ. Uma atriz que se propôs a investigar a cena e a narrar processos criativos. Escrevo sobre o vivido, depois me envergonho e me calo em seguida. Sem-vergonha, esqueço da vergonha e escrevo de novo, sabendo que ela logo virá. Acho graça nesse medo de dizer e me digo. (COLLA, 2019, p. 12).

2. CORPO em PROCESSO

2.1 Prontuário

Mulher cis. Branca, 1m85, 80kg, olhos verdes, posso dizer que bonita. Não sou? Mãe de uma menina cis, apesar de três gravidezes. Artista. Nunca fui boa jogadora de basquete ou vôlei. Nem magra o suficiente para ser modelo/manequim. Tornei-me *bailaora* e atriz. "Você se mexe bem para alguém do seu tamanho". Padrão. Não padrão. Depende do ponto de vista. Bom, de qualquer forma digo que a temperatura aqui em cima é a mesma que aí embaixo, ainda que o ar seja um pouco mais rarefeito, e sim, posso alcançar para vocês os objetos das prateleiras mais altas e depois trocar a lâmpada queimada. Namorei homens baixos, 1m68, e altos, 1m97. Fui motivo de deboche. Danem-se. Bailarina e atriz, deve ser puta. Separada com uma filha morando na capital, deve ser puta. E por que não? Danem-se. Fumante. Bebo, nem sempre socialmente. Solteira. Usuária contínua de cafeína, cloridrato de bupropiona, oxalato de escitalopram. Eventualmente, mizoprostol, paracetamol, pantoprazol, dipirona monoidratada, citrato de orfenadrina e clonazepam, glúten, açúcar, gordura vegetal, emulsificantes monoglicerídeos, lecitina de soja, gordura anidra de leite, poliglicerol polirricinoleato e aromatizantes.

Sim, aromatizantes. Sou uma mulher cheirosa e doce.

Mas nem sempre.

Meu corpo me apresenta e fala por mim.

Vivo num rolo compressor de ansiedade, entre prazer e frustração. Um corpo com o sexo, o prazer controlado e manipulado.

Corpo clandestino, corpo objeto, corpo vulnerável, corpo rebelde.

(Texto final NO TE PONGAS FLAMENCA)

:

Escolho este trecho da dramaturgia para abrir este capítulo pois foi escrito no reboliço que Paul B. Preciado, Judith Butler, Virginie Despentes, Grada Kilomba, Kimberly Crenshaw, Djamila Ribeiro, Verônica Fabrini, Stella Fisher e Brígida Miranda fizeram em mim. Foram tantas as fichas que caíram que me sinto imersa em uma grande piscina cheia delas (como na piscina do tio Patinhas, e ao invés de moedas, fichas).

Como são as relações que teço com o meu corpo?

Como me subjetivei ao me fazer mulher?

Que corpo é este inquieto e insatisfeito?

A quem cabe as características de impulso, força, violência, conquista, a exploração e o desbravamento? E a espera, calma, doçura?

Por que existe um paradigma de complementariedade entre homem e mulher?

Por que durante tanto tempo quis ser como um homem?

Uso o termo feminino ou o nego e uso somente a palavra mulher?

Algumas percepções saltam em meio à estas perguntas:

Não somos binárias ou binários. Somos singulares e múltiplos, e também parte de um contexto histórico e cultural, o que torna a questão muito mais complexa.

Há esta anedota: uma mulher Negra diz que ela é uma mulher Negra, uma mulher branca diz que ela é uma mulher, um homem branco diz que é uma pessoa. Branquitude, como outras identidades no poder, permanecem sem nome. É um centro ausente, uma identidade que se coloca no centro de tudo, mas tal centralidade não é reconhecida como relevante, porque é apresentada como sinônimo de humano. Em geral, pessoas brancas não se veem como brancas, mas sim como pessoas. A branquitude é sentida como a condição humana. No entanto, é justamente esta equação que assegura que a branquitude continue sendo uma identidade que marca outras, permanecendo não marcada. E acreditem em mim, não existe uma posição mais privilegiada do que ser apenas a norma e a normalidade. (KILOMBA, 2016, p.8).

Sou *sudaca*, branca, mulher cis, mãe, artista e pesquisadora. Localizo meu lugar de fala como lugar de escuta, para não cair em essencialismos em busca de algo comum a todas mulheres, “pensar lugar de fala é uma postura ética, pois ‘saber o que de onde’ falamos é fundamental para pensarmos as hierarquias, as questões de desigualdades, pobreza, racismo e sexismo” (BORGES *apud* RIBEIRO, 2017, p.

:

84) Somos singulares, complexas e interseccionadas⁴⁵ por marcadores sociais, que nos fazem a partir de lugares diferentes. Desta forma, evidencio que não parto de um lugar neutro e universal.

2.2 Aprender a desaprender

Retomo aqui meu diálogo com o filósofo Paul B. Preciado a partir de *Testo Junkie*. Nesta obra, o autor lança mão de uma densa bibliografia e uma complexa articulação entre fatos históricos e pensadores, desde o século XV até os tempos atuais, identificando e analisando um regime pós-industrial, global e midiático: o farmacopornográfico⁴⁶.

A hegemonia farmacopornográfica, que só se tornou explícita no final do século XIX, tem suas raízes na origem do capitalismo moderno, nas transformações dos sistemas medievais de produção do final do século XV que dariam lugar às economias industriais e coloniais, à ficção biopolítica dos Estados-nação e aos regimes de saber científico e técnico. (PRECIADO, 2018, p.158).

Tal sistema é um retrato, ou prontuário, dos nossos tempos, “o negócio farmacopornográfico e a invenção de um sujeito e, em seguida, sua reprodução global” (*Ibid.*p.38), onde “todos e cada um dos nossos corpos – é o enclave valioso em que transações de poder são incessantemente realizadas. Meu corpo = a multiplicidade de corpos (*Ibid.*, p.129).

No que diz respeito ao conceito de gênero, já em 1949 Simone de Beauvoir em sua obra *O Segundo Sexo* afirma “Ninguém nasce mulher: torna-se mulher”, com uma percepção aguda de que gênero não é natural e que o corpo é uma construção cultural. Judith Butler, com a teoria da performatividade de gênero⁴⁷, “acrescenta que

⁴⁵ Gosto de começar mencionando que a interseccionalidade pode servir de ponte entre diversas instituições e eventos e entre questões de raça e gênero nos discursos acerca dos direitos humanos - uma vez que parte do projeto da interseccionalidade visa incluir questões de raciais nos debates sobre gênero e direitos humanos e incluir questões de gênero nos debates sobre raça e direitos humanos (CRENSHAW, 2002, p.8).

⁴⁶ O objetivo dessas tecnologias farmacopornográficas é a produção de uma prótese viva: um corpo que seja compatível o suficiente para colocar sua *potentia gaudendi*, sua capacidade total e abstrata para a criação de prazer, a serviço da produção de capital e da reprodução de espécies.[...] Em nosso papel de sujeitos sexuais, habitamos parques de diversão biocapitalistas. Somos homens e mulheres de laboratório, efeitos de uma espécie de bioplatonismo político-científico. Somos estranhas ficções biopolíticas porque estamos vivos: somos simultaneamente o efeito do regime de poder farmacopornográfico (*biopoder*) e o potencial para seu fracasso (*bioempoderamento*). (PRECIADO, 2018.p.128-129)

⁴⁷ A teoria da performatividade de gênero foi desenvolvida a partir da performatividade dos atos da fala, sendo J.L. Austin o responsável pelo termo, “um enunciado dá existência àquilo que declara

a linguagem atua, mas que atua de uma maneira poderosa” (2018, p. 35), e que uma série de discursos sobre o meu corpo, engendraram modos de existência que não escolhi. No dia em que nascemos e alguém anuncia “é menina”⁴⁸, estamos destinadas, pelo menos durante nossos primeiros anos de vida, à uma educação para performar determinados padrões de feminilidade. Como brincar, vestir, andar, falar, sentar, comer, transar, amar, resignar, acostumar, ser mãe, silenciar, e por aí vai. Uma infinidade de verbos que determinam as maneiras de existir para uma mulher. Ser o feminino. Performar feminilidade. E conforme sua raça, classe social, religião, esta lista de verbos se intersecciona com os verbos conjugados pelos marcadores sociais.

No caso do gênero, as inscrições e interpelações primárias vêm com as expectativas e fantasias dos outros que os afetam, em um primeiro momento, de maneiras incontroláveis: trata-se da imposição psicossocial e da inculcação lenta das normas. Elas chegam quando mal podemos esperá-las, e seguem conosco, animando e estruturando nossas próprias formas de capacidade de resposta. Essas normas não estão simplesmente impressas em nós, marcando-nos e estigmatizando-nos como tantos outros destinatários passivos de uma máquina de cultura. Elas também nos “produzem”, mas não no sentido de nos trazer à existência ou de determinar estritamente quem somos. Em vez disso, informam os modos vividos de corporificação que adquirimos com o tempo, e esses modos de corporificação podem se provar formas de contestar essas normas, até mesmo rompê-las. (BUTLER, 2018, p.36-37).

Este determinismo sociocultural produz modos de existência que nós não escolhemos. Nos é imposta uma representação de padrão feminino historicamente construído, repleto de modelos corporais inatingíveis e comportamentos que nos reduzem às capacidades biológicas, tentando nos transformar em seres objetos, limitadas, fracas e insuficientes.

No encontro com estes conceitos, deparo-me com mais outra parte da história da sexualidade que ainda não conhecia, a construção da heteronormatividade; uma noção criada para controlar a sociedade, a partir de núcleos familiares centrados em um homem e uma mulher, com o objetivo de reproduzir a espécie e controlar o prazer, viabilizando a propriedade privada e, portanto, o próprio sistema capitalista. De tal

(ilocucionário) ou faz com que uma série de eventos aconteça como consequência do enunciado (perlocucionário) (BUTLER, 2018, p. 35).

⁴⁸ Minha aposta é que a maioria de nós teve seu gênero estabelecido porque alguém marcou um quadrado em um papel e o enviou, embora em alguns casos, especialmente para aqueles com condições intersexuais, possa ter demorado mais para que o quadrado fosse marcado, ou a marcação possa ter sido apagada algumas vezes, ou a carta possa ter demorado mais para ser enviada. Em qualquer caso, sem dúvida houve um evento gráfico que inaugurou o gênero para a grande maioria de nós, ou talvez alguém tenha simplesmente gritado: “é um menino” ou “é uma menina” (*Ibid.*, 2018, p. 36).

concepção derivam, entre tantas outras, as premissas de que meninas “amadurecem mais cedo que os meninos”, assim tem seu período de reprodução estendido o máximo possível, e de que, meninos “são imaturos por natureza” e, portanto, tem seu comportamento individualista justificado pela biologia. Aos homens e mulheres o dever de procriar, cabendo a elas serem parideiras e a eles virilidade, “homens e mulheres brancos do pós-guerra são seres biotecnológicos pertencentes ao regime sexopolítico cujo objetivo é a produção, reprodução e expansão colonial da vida humana heterossexual no planeta” (PRECIADO, 2018. p. 129). Um descompasso entre os sexos justificado pelas suas qualidades biológicas e perpetuados para a manutenção da sociedade capitalista. Gêneros construídos no ato da fala de seus pais quando descobrem seu sexo em um inofensivo “chá de revelação”.

Podemos dizer que a heterossexualidade feminina é, antes de tudo, um conceito econômico que designa uma posição específica no centro das relações biopolíticas de produção e de troca baseada na transformação do trabalho sexual, do trabalho de gestação, do cuidado dos corpos e outras atividades não remuneradas no capitalismo industrial. [...] É impossível imaginar a rápida expansão do capitalismo industrial sem o comércio de escravos, a expropriação colonial e a institucionalização do *dispositivo* heterossexual como modo de transformação em mais-valia dos serviços sexuais não remunerados historicamente realizados pelas mulheres. É razoável falar de uma dívida de trabalho sexual que os homens heterossexuais teriam historicamente contraído com as mulheres da mesma forma que países ocidentais deveriam, de acordo com Franz Fanon, ser forçados a ressarcir os povos colonizados com uma dívida colonial. (PRECIADO, 2018, p.132).

A construção da heterossexualidade feminina integra a criação do sistema capitalista, o corpo da mulher deve ser conquistado, e deve servir unicamente e sem remuneração, reproduzir a força de trabalho.

Ao contrário do que se acredita, as mulheres não esperaram até o século XX para entrar no mercado de trabalho. Suas práticas de saber e produção de riqueza foram cuidadosamente expropriadas dos circuitos da economia medieval, e sobre essa exclusão pode consolidar-se o capitalismo nascente. Como destacou Angela Davis, a condição das ‘mulheres brancas’ como mães e donas de casa é uma invenção do capitalismo moderno: a criação dos ideais burgueses da esposa e da mãe que dá à luz é acompanhada pela degradação econômica da figura da dona de casa e pela exclusão do trabalho doméstico da esfera produtiva. (*Ibid.*, 2018, p.163).

Os movimentos feministas ao longo do tempo têm (re)conquistado muitos dos direitos dos quais as mulheres foram privadas: estudo, trabalho remunerado, voto, ocupar lugares de poder em instituições públicas e privadas, o uso da pílula e a decisão de ter filhos ou não, a liberdade de escolha de parceiros(as) sexuais, entre

outras tantas vitórias. No entanto, para cada uma destas “conquistas”, podemos observar uma infinidade de “poréns” que delimitam nosso ponto de partida e o até onde podemos ir, denunciando que o machismo é estrutural e ainda temos muito trabalho pela frente: jornada tripla de trabalho, remuneração inferior à dos homens, criminalização do aborto, manutenção da cultura do estupro, aumento dos índices de feminicídio. Além disso, escutar os adjetivos de assassina quando aborta, desnaturada se deixa um filho com pai, mandona quando em cargos superiores, histérica quando quer se fazer escutar, fácil ou puta ao andar pela rua com uma roupa curta ou justa ou com um grande decote, uma infinidade de adjetivações.

Tal construção atinge não somente às mulheres, mas também aos homens aprisionados em uma masculinidade tóxica que os oprime, confunde, deprime.

(Foram séculos dedicados à construção destas narrativas, silenciando, invisibilizando, violentando...)

No período medieval, as mulheres eram encarregadas do cuidado e da cura do corpo pela utilização de formas de conhecimento tradicional baseadas na utilização de ervas no contexto da prática ritualística. Essas cuidadoras, fossem sábias ou parteiras, representavam uma ameaça às novas sociedades profissionais em torno das quais se encontravam os novos peritos da informação, que rapidamente seriam legitimados como científicos e incluíam aqueles que atuavam no campo da medicina. Os membros dessas ordens se organizariam como um grêmio no início do século XVI. Criam-se assim licenças para regular o exercício da profissão médica que excluem os saberes farmacológicos das mulheres brancas e de todos os tipos de povos não brancos. (*Ibid.*, 2018, p.164).

Neste contexto do capitalismo colonial moderno descrito por Preciado, que se fundou o conhecimento científico, patologizando as “tecnologias de subjetivação produzidas pela experiência coletiva e corporal dos rituais, o processo de transmissão de símbolos [...] Sobre esse esquecimento forçado a modernidade elétrica e hormonal seria erguida” (2018, p.165). Este conceito de conhecimento edificará um conjunto de epistemologias, definindo a partir de então o que conta como verdadeiro ou falso, quem pode falar, em quem acreditar, quem produz, reproduzindo as relações de poderes raciais e de gênero, refletindo os interesses políticos específicos de uma sociedade branca, colonial e patriarcal (KILOMBA, 2016, p.4).

Fazendo este apanhado sobre a construção de gênero e da heteronormatividade a partir de uma sociedade capitalista colonial moderna que instituiu as premissas para a construção de conhecimento e, portanto, definindo o homem branco como ser humano universal, identifico a urgência de articular discursos

e estudos que contaminaram e desassossegararam esta pesquisa: os feministas e o decolonial.

Segundo o semiólogo Walter Mignolo, a opção decolonial significa,

Entre outras coisas, aprender a desaprender, já que nossos cérebros tinham sido programados pela razão imperial/ colonial. Assim, por conhecimento ocidental e razão imperial/ colonial compreendo o conhecimento que foi construído nos fundamentos das línguas grega e latina e das seis línguas imperiais europeias e não o árabe, o mandarim, o aymara ou bengali, por exemplo. Você pode argumentar que razão e racionalidade ocidentais não são totalmente imperiais, mas também críticas como Las Casas, Marx, Freud, Nietzsche, etc. Certamente, mas crítica dentro das regras dos jogos impostos por razões imperiais nos seus fundamentos categoriais gregos e latinos. Há muitas opções além da bolha do Show de Truman. E é dessas opções que emergiu o pensamento descolonial. Pensamento descolonial significa também o fazer descolonial, já que a distinção moderna entre teoria e prática não se aplica quando você entra no campo do **pensamento da fronteira e nos projetos descoloniais**. (MIGNOLO, 2008, p.290-291).

A pesquisadora e atriz Stella Fischer, em sua tese *Mulheres performance e ativismo*, através de diversos procedimentos de investigação “apresenta um panorama de como a ressignificação dos discursos feministas podem ser lidos nas práticas cênicas latino-americanas” (2017, resumo), articulando a problematização proposta pelos estudos decoloniais às ações artísticas no enfrentamento às colonialidades. De acordo com a autora, o pensamento decolonial categorizou as colonialidades em de ser, de saber, de poder e de gênero⁴⁹, para discutir como estas afetam diferentes domínios sociais que se interligam, desde a política, economia, cultura, no controle aos grupos subalternos. Detenho-me ao estímulo, desequilíbrio e entusiasmo que tais estudos me provocaram: o aprender a reaprender e as questões levantadas pelo feminismo decolonial. Segundo a filósofa Maria Lugones,

Eu investigo a intersecção de raça, classe, gênero e sexualidade para entender a preocupante indiferença que os homens demonstram em relação à violência que é sistematicamente infligida às mulheres de cor: mulheres não brancas; mulheres vítimas da colonialidade do poder e, inseparavelmente, da colonialidade do gênero; mulheres que criticaram o feminismo hegemônico por ignorar a interseccionalidade de raça / classe / sexualidade / gênero. Acima de tudo, uma vez que é importante para as nossas lutas, refiro-me à

⁴⁹ A filósofa argentina María Lugones (2014) complexifica a ideia de Anibal Quijano (2010) sobre colonialidade do poder, do saber e do ser, ampliando o sentido dos termos para “colonialidade de gênero” como um dos construtos centrais do sistema de poder. Para ela, gênero, raça e classe são categorias indispensáveis para a constituição da colonialidade de poder, com o objetivo de racializar e engendrar as sociedades colonizada. Lugones critica Quijano ao concentrar-se na problemática de raça na sua abordagem sobre colonialidade, e por reforçar o sistema binário de gênero, que leva à essencialização das mulheres, pautado na ideia de sexo como atributo biológico de dominação e estabelecimento das dicotomias de poder (FISCHER, 2017, p. 18).

indiferença daqueles homens que continuam a ser vítimas da dominação racial, da colonialidade do poder, solapada pelo capitalismo global”. (LUGONES, 2014, p.57).

Lugones busca ampliar as pautas dos feminismos as relacionando “a questões sociais e políticas, envolvendo as multiplicidades identitárias e subjetivas inter-relacionais. Os desafios dos feminismos e suas lutas são contínuos e devemos ainda desestabilizar os binarismos” (FISCHER, 2017, p.3), convergindo com a perspectiva de Butler de “formular novas constelações para pensar a normatividade, se quisermos proceder de maneiras intelectualmente abertas e compreensivas a fim de compreender e avaliar o mundo em que vivemos” (BUTLER, 2015, p. 207).

O conhecimento hegemônico se diz neutro, científico, universal, objetivo, racional e imparcial. No entanto, não existe neutralidade ou imparcialidade a partir de um ponto de vista determinado como universal. O discurso construído como norma, estabelece quem pode falar, de onde, como e sobre o que. Aprender a desaprender. Passo pela desconstrução de tais regras e em retomarmos subjetividades invisibilizadas como forma de produzir conhecimento.

Segundo Simone de Beauvoir (1949) “toda história das mulheres foi escrita pelos homens” e, “portanto, está sob suspeição” completa Maria Amélia Teles (1993, p. 11). Assim, reescrevê-la é ir contra a hegemonia de uma sociedade masculina, branca e cis. É tomar autoria de si, corpo-memória-subjetividade.

Há muito tempo atrás surgiram os homens, não havia mulheres. É por isso que você não ouviu falar delas nas aulas de história. Só havia homens, e muitos deles eram gênios. Com o tempo, as mulheres apareceram, mas elas não eram muito eficientes ou necessárias em funções importantes por que tinham a cabeça muito pequena. As mulheres que não eram escravas ou mineradoras viviam na esfera doméstica e faziam coisas que não exigia muito esforço: cuidar dos filhos, limpar o chão, lavar lençóis e cortinas, costurar, cozinhar e aplaudir e elogiar os homens. Como disse Ruskin, um homem inglês branco de olhos claros do século XIX, “o intelecto feminino não serve para inventar ou criar...sua maior função é elogiar” INTELIGENTE, MARAVILHOSO, MUITO BEM, GÊNIO. (texto inicial NO TE PONGAS FLAMENCA, inspirado no livro *Qual o problema das mulheres?* de Jacky Fleming, 2018).

:

O *corpo grátis* como um corpo narrativo constituído de subjetividades individuais e coletivas em um fluxo constante entre o real e a ficção. Território preenchido de memórias da mulher que sou e das muitas mulheres que me constituem e constituíram. Memória de corpos que enfrentaram dificuldades em existir por serem mulheres. Resignação, culpa, silêncio. O que aconteceu a elas, acontece em mim e em outras tantas. Ontem, hoje, agora e amanhã: corpo clandestino, corpo objeto e corpo vulnerável. Aqui, corpo rebelde, corpo na cena: indomável, contraditório, imprevisível, encarnado de memórias. Corpo político.

(Mergulho na memória, em uma época em que eu queria ser pequena. Pequena para poder caber no mundo).

Em alguma medida, estamos dentro deste ambiente onde corpo-beleza-sexo-rendimento-competição traçam as “regras do jogo” em uma busca por alcançar a representação de padrões historicamente construídos. “Você não pode dançar por que é muito grande! Você não pode fazer ginástica olímpica por que é muito grande! Você não é bonita, delicada e/ou por que é grande! Você não cabe aqui por que é muito grande! Você tem tamanho de homem! Você nunca será a primeira da fila! Magra, corpo delineado – 90,60,90 -, estatura mediana, traços suaves, cabelos lisos, loiros, pele branca, bem-humorada, eficiente, uma mulher de sucesso, sem bafo, sem “asa”, sem pelos, sem chulé. (Eu queria ser Paqueta ou Garota Verão, mas não era loira e nem magra o suficiente). E também não queria ser uma boa moça.

Eu usava roupas ou sapatos de homem. Não por querer ou gostar, e tudo bem, eu até gostava. Mas também era o que me servia. As roupas femininas ou delicadas estão reservadas aos tamanhos pp, p ou m e aos sapatos do 35 ao 37. Moças bem vestidas com pés de princesa. Você aí do pé 40 e da calça 44, não temos roupa para vocês aqui. Quem dirá para as que usam 46, 48,50,52... A relação como o meu peso corporal sempre foi delicada, eu queria ser magra, para parecer menor e mais leve.

Porque o ideal de mulher branca, sedutora mas não puta, bem casada mas não nula, que trabalha mas sem tanto sucesso para não esmagar seu homen, magra mas não neurótica com a comida, que continua indefinidamente jovem sem se deixar desfigurar por cirurgias plásticas, uma mamãe realizada que não se deixa monopolizar pelas fraldas e pelos deveres de casa, boa dona de casa sem virar empregada doméstica, culta mas não tão culta quanto um homem; essa mulher branca e feliz, cuja imagem nos é esfregada o tempo todo na cara, essa mulher com a qual deveríamos nos esforçar para parecer – tirando o fato de que elas devem ficar de saco cheio com qualquer coisa – devo dizer que jamais a conheci, em lugar algum. Acredito até que ela nem exista. (DESPENTES, 2016.p.11).

Hoje, 2019, o corpo, e o que diz respeito diretamente a gênero e a sexualidade, estão na pauta do cotidiano. “Meninos vestem azul e meninas vestem rosa”⁵⁰, papéis de gêneros, reforçando a intolerância a respeito das diferentes identidades de gênero e enfraquecendo as mulheres. As consequências desta construção de subjetividade relacionada ao gênero, tratou o corpo da mulher como um território a ser conquistado, encarcerando-as ao ambiente privado, ou escravizando-as, as definindo como objetos, incapazes, invisíveis e sem voz.

Escrevo então a partir deste lugar, das não vendidas, das complicadas, das que têm a cabeça raspada, das que não sabem se vestir, das que têm medo de cheirar mal, das que têm os dentes podres, das que não sabem como se comportar, das que não ganham presentes dos homens, das que transariam com qualquer pessoa que as quisesse, das putonas, das putinhas, das mulheres de buceta sempre seca, das que são barrigudas, das que queriam ser homens, das que acham que são homens, das que sonham em ser atrizes pornô, das que não dão a mínima para os caras mas que se interessam pelas suas amigas, das que têm bunda grande, das que têm pelos duros e bem pretos e que não se depilam, das mulheres brutais, barulhentas, daquelas que quebram tudo o que encontram pela frente, das que não gostam de cosméticos, das que usam batom excessivamente vermelho, das que são muito feias para se vestirem como gostosonas mas que morrem de vontade de fazê-lo, das que querem usar roupas masculinas e barba na rua, das que querem mostrar tudo, daquelas que são pudicas por serem complexadas, das que não sabem dizer não, das que são presas para que possam ser domesticadas, das que dão medo, das que provocam pena, das que não provocam inveja, das que têm a pele flácida, a cara cheia de rugas, das que sonham em fazer um *lifting*, uma lipoaspiração, uma plástica de nariz mas que não têm dinheiro para tanto, das que estão acabadas, das que não têm nada que as proteja a não ser elas mesmas, das que não sabem proteger, das que são indiferentes aos filhos, dessas que gostam de beber nos bares até caírem no chão, das que não sabem manter as aparências (DESPENTES, 2016. p.8-9).

Ao pensar sobre as mulheres, em particular as da minha família - avó, tias e mãe - percebo que elas viveram sua época nos moldes do que era imposto, longe da política e tratando das questões da casa. No entanto, no decorrer de suas vidas enfrentaram situações como a morte de seus maridos e ficar com cinco filhos pequenos, ou desquitar-se em uma época onde ser uma mulher separada era sinônimo de fraqueza. Frases como “não conseguiu segurar o marido, o que será dela agora?” ou de fracasso “ruim com ele, pior sem ele” eram ouvidas por elas. Tais condições as obrigaram a se colocar à frente de suas famílias como chefes da casa. Mulheres que já não eram mais tão jovens, que não foram educadas para trabalhar

⁵⁰ Tal frase foi dita pela advogada e pastora evangélica Damares Alves no dia 02/01/2019, data de sua posse ao cargo de ministra da Mulher, Família e Direitos Humanos.

além dos limites da casa e da horta, e por serem viúvas ou desquitadas eram vistas como um risco às mulheres bem casadas, e se tivessem relacionamentos curtos ou descompromissados eram consideradas mulheres fáceis e “rodadas”. Por incrível que pareça, foi no movimento de seguir a vida dentro dos moldes das famílias “de bem”, abrindo mão de sua sexualidade, ou a restringindo a uma pequena parte de suas vidas, e trabalhando dentro de casa, que estas mulheres tocaram suas vidas sem estarem tuteladas por um homem. “Homem dentro de casa só dá trabalho. Não lavo mais cueca de macho”, diziam minhas tias, avós ...

Sou neta da Eugênia Olga, sobrinha da Zenóbia Josefa, Matilde Calista, Teresa Marta, Noemia Laura e Ana Maria, filha da Maria Beatriz, atriz-*bailaora* e mãe (solo) da Elis. Vislumbrando essa linha do tempo o pensamento que me ocorre, “é, a fruta não caiu longe do pé”.

2.3 Cuidado Mulheres Trabalhando⁵¹

Vou aprendendo que o feminismo aconteceu em Ondas, que já se passaram pelo menos duas delas, e que seguem se espalhando e tomando todos os ambientes. Uma pequena onda que tomou proporções de um tsunami.

Conforme descreve e analisa Marvin Carlson (2010), foi no início dos anos 70, que performances autobiográficas de comunidades previamente silenciadas desenvolveram grande parte da cena social e politicamente engajada. Ao mesmo tempo, as mulheres, tanto na teoria como na prática, trouxeram à pauta suas próprias questões. A partir de estratégias de performance da guerrilha radical, como guerrilha poética, e do teatro de rua, começaram a realizar demonstrações “surpreendentes e bastante públicas, como o fim do desfile de Miss América, que incluía a coroação de um carneiro vivo, o leilão de um manequim de Miss América e o arremesso de panos de prato, cintas e sutiãs na *Freedom Trash Can*” (CARLSON, 2010, p.187-188). Tal ação foi organizada por um coletivo de ativistas, entre elas as feministas estadunidenses Robin Morgam e Carol Hanisch. Inicia-se nos EUA um movimento

⁵¹ Inspiro-me no projeto artístico idealizado pela artista Liz Machado e que visa instigar o olhar de Mulheres sobre si e sobre as que as rodeiam, através de registros visuais e performances. Conta com a colaboração e co-criação de diferentes artistas e mulheres. Liz faz circular uma placa com os dizeres Cuidado Mulheres Trabalhando por diferentes grupos de mulheres que se fotografam junto a placa enquanto fazem diferentes tarefas ou práticas artísticas. Disponível em: <https://www.facebook.com/cuidadomulherestrabalhando/>. Acesso em: 27 ago. 2019.

contundente e continuado de performances feministas, que irá dialogar com as necessidades das mulheres, participando e se retroalimentando nas teorias feministas, expondo “práticas subliminares, sociais, culturais, estéticas e afirmações que davam suporte e validavam o fenômeno específico que estava sendo exibido” (*Ibid.*, 2010,p.189): *Guerrilla Girls*, nome que surge de uma brincadeira com a junção das palavras Guerrilha e Gorila, com cartazes e usando máscaras de gorilas em suas performances chamaram a atenção para domínio continuado do homem na arte; Lacy e Labowitz, criticaram e chamaram a atenção para o perigo que as mulheres estão expostas em museus, sua figura nua, como meros objetos e ao mesmo tempo transformada na representação do feminino; Ulrike Rosenbach e Valie Export, enfatizavam a “construção social do corpo, o corpo como um transportador de signos, e com ele a construção social do sujeito na performance” (*Ibid.*, 2010, p.189).

No artigo *A performance solo e o sujeito autobiográfico*, a crítica e pesquisadora de teatro Ana Bernstein apresenta e traça um comparativo entre os trabalhos das artistas estadunidenses Penny Arcade, Karen Finley e Peggy Shaw. Seu objetivo é de expor os depoimentos pessoais trazidos à cena como um material que vai além do privado ou do narcisismo, com forte caráter público e “desempenhado uma função crítica na criação de um espaço discursivo para minorias que não se enquadram na normatividade do discurso ideológico dominante” (BERSTEIN, 2001, p.92).

Seu trabalho não é sobre sentir-se vítima, é sobre ser um alvo, como ela mesma coloca. Para Penny, o trabalho autobiográfico só faz sentido se pode conectar as suas experiências com as experiências de outras pessoas: ‘Eu não conto tudo como alguém faria numa confissão, eu conto apenas aquilo que me ancora ao mundo, aquilo que me torna semelhante aos outros, não aquilo que me faz diferente’. (*Ibid.*, 2001, p.102)

Tais performances engajadas no discurso feminista também problematizaram diversas questões relacionadas à presença da mulher na cena, sendo algumas delas pertinentes até hoje: o corpo da mulher em exposição como transgressão ou como reprodução de sua condição de objeto da cena e das artes? Como romper com os gêneros conservadores? Acrescento, como não reforçar a posição de vítima e/ou oprimida? Como não reforçar a violência contra a mulher ao levantar tal temática? Como não reforçar discursos machistas internalizados? Assim sendo, para abordar estes assuntos é necessário cuidado, atenção e delicadeza desde sua prática de criação até a maneira como chega à cena. Portanto, quando me aproximo dos feminismos, opto por trazer a cena fatos que geraram fissuras no cotidiano e que

:

afirmam a insistência e rebeldia das mulheres com quem convivi e convivo. Corpos rebelados, que se reinventaram nos espaços privados onde viviam, produtoras de narrativas, subjetividades e, portanto, epistemologias.

Assim como outras correntes de pensamento, a teoria feminista propunha que se pensasse a construção cultural das diferenças sexuais, negando radicalmente o determinismo natural e biológico. Portanto, a dimensão simbólica, o imaginário social, a construção dos múltiplos sentidos e interpretações no interior de uma dada cultura passavam a ser priorizados em relação às explicações econômicas ou políticas. (RAGO, 1998, p.15).

Na propagação do feminismo, há muito ainda a ser feito. De Simone de Beauvoir a Maria Lugones (2008), existe uma infinidade de autoras, pesquisadoras, filósofas, historiadoras, artistas, que abordam o feminismo a partir de diferentes perspectivas - radical, socialista, liberal, ecofeminismo, negro, interseccional, decolonial e muitos outros. São múltiplas as vozes que se dedicam a problematizar o conceito dominante, dito universal, e a produzir conhecimento emancipador. Aprendo também que ainda temos muito trabalho pela frente, ainda mais em tempos em que os feminismos têm sido demonizados e deturpados.

O feminismo não apenas tem produzido uma crítica contundente ao modo dominante de produção do conhecimento científico, como também propõe um modo alternativo de operação e articulação nesta esfera. Além disso, se consideramos que as mulheres trazem uma experiência histórica e cultural diferenciada da masculina, ao menos até o presente, uma experiência que várias já classificaram como das margens, da construção miúda, da gestão do detalhe, que se expressa na busca de uma nova linguagem, ou na produção de um contradiscurso, é inegável que uma profunda mutação vem-se processando também na produção do conhecimento científico. (RAGO, 1998, p. 4).

Tais contradiscursos com frequência se produzem a partir de nossas *(Her)storys*, neologismo cunhado pela escritora e ativista norte-americana Robin Morgan com objetivo de provocar a aparente neutralidade da língua trocando o pronome na palavra *(his)story*, história deles, por *(her)story*, história delas. Assim, propõe-se uma nova perspectiva para a língua e a produção, fomento e reconhecimento de narrativas de mulheres. Tal termo foi adotado pela pesquisadora e professora Brígida Miranda, ao relatar no artigo *Teatros Feministas na Ilha das Bruxas: memórias e “herstory” de práticas teatrais feministas em Florianópolis* (2017), práticas e ativismos de mulheres de teatro feminista produzido dentro do ensino formal, na UDESC, assim como ações, eventos e produções cênicas de várias

mulheres e grupos que disseminaram temas, conceitos, conteúdos, estratégias e estéticas do que podemos chamar “Teatro Feminista”.

Como professora e pesquisadora do Departamento de Artes Cênicas da Universidade do Estado de Santa Catarina percebo o florescimento e amadurecimento de uma profusão experimentos teatrais que se inserem no campo de estudos e produção artística feminista e essas ações não estão isoladas, elas dialogam, reverberam e proliferam outros “ativismos” para muito além do campus. Mas é necessário que divulguemos essas experiências! (MIRANDA, p.4, 2017).

Da mesma maneira, uma legião de artistas em Porto Alegre tem se dedicado à narrar suas *(her)storys* através de suas práticas artísticas, atrizes, bailarinas, produtoras, audiodescritoras encenadoras, iluminadoras, operadoras de som, artistas visuais, bonequeiras, professoras... Iassanã Martins, Guadalupe Casal, Manuela Miranda, Camila Falcão, Denizeli Cardoso, Silvia Abreu, Silvia Duarte, Nina Picoli, Dedy Ricardo, Luciana Paludo, Renata Heinz, Gabriela Poester, Sol Casal, Simone Rasslan, Daiane Oliveira, Tania Farias, Mayura Matos, Kiti Santos, Lisiane Medeiros, Rafaela Giacomelli, Liane Venturela, Ana Cristina de Oliveira, Karen Rodrigues, Mirna Spritzer, Iluska Moura, Nathália Severo, Ekin Marques, Mariana Ferreira, Aline Spakovski, Celina Alcântara, Adriana Lampert, Negra Jaque, Valeria Houston, Natália Pagot Xavier, Mirela Kruel, Janaina Kremer, Naomi Luana, Rita Rosa Lende, Livia Pasqual, Renata Stein, Kalisy Cabeda, Elisa Heidrich, Carla Cassapo, Carol Martins, Renata Ibis, Juliana Coutinho, Letícia Paranhos, Manuela Albrecht, Catharina Conte, Ana Julia Amaral, Maria Falkembach, Paula Souza, Juh Balhego, Gabriela Greco, Joana Amaral, Dani Dutra, Kemi Oshiro, Mimi Aragon, Juliana Prestes, Kaya Rodrigues, Daniela Aquino, Isabel Nogueira, Carol Zimmer, Paula Pinheiro, Vika Shabbach, Caroline Falero, Patricia Leonardelli, Margarida Peixoto, Monica Dantas, Suzy Weber, Thais Petzhold, Michele Rolim, Ursula Collishonn, Tainah Dadda, Tais Ferreira, Luciane Olendzki, Juliana Wolkmer, Silvana Rodrigues, Juçara Gaspar, Ana Zanandréa, Vera Lopes, Liane Srapazzon, Anielle Lemos, Betha Medeiros, Jussara Brozoza, Cleyce Collins, Ana Luiza Bergmann, Carina Corá, Vitória Titton, Marina Fervenza, Natasha Vilar, Helena Sá, Claudia Sachs, Patricia Silveira, Dani Boff, Renata Teixeira, Eva Schul, Duda Meneghetti, Amanda Novinski, Qex Bittencourt, Fernanda Carvalho Leite, Cristiane Werlang, Adriana Jorge, Lara Coletti, Ana Fuchs, Debi Mayer, Dedé Ribeiro, Luiza Pires, Daniela Lopes, Carlota Albuquerque, Karen Radde, Roberta Alfaya, Paola Oppitz, Gisela Habeyche, Martina Fröhlich, Mirah

Laline, Leticia Viera, Verônica Prokopp, Aline Grisa, Diana Manenti, Laura Backes, Ida Celina Weber Silveira, Sandra Dani, Arlete Cunha, Bruna Baliari, Simone Buttelli, Gabriela Castro dos Santos, Maura Rodrigues, Lolita Goldschmidt, Mariana Rosa, Camila Bauer, Hayline Vitória, Atena Beauvoir, Marina Mendo, Cristiane Marçal, Aline Karpinski Dias, Raquel Durigon, Priscila Colombi, Viviane Juguero, Andressa Cantergiani, Luciana Paz, Mima Ponsi, Bruna Paulin, Mariana Vellinho, Elisa Lucas, Laura Boldrini, Amanda Gatti, Cibele Sastre, Leticia Schwartz, Márcia Metz, Miriã Possani, Camila Rosa, Miriam Amaral, Irene Brietzke, Brígida de Miranda, Giovanna Zottis, Rita Spier, Alessandra Kircher, Valquiria Cardoso, Aline Marques, Elisa Heidrich, Manoela Wunderlich, Bruna Immich, Elaine Regina, Lívia Dávalos, Sissi Venturim, Iandra Catani, Adriane Mottola, Evelyn Ligocki, Camila Vergara, Lu Leão, Carina Dias, Natasha Centenaro, Luciana Éboli, Patsy Cecato, Adriana Lampert, Vera Lucia Bertoni, Patricia Fagundes, Cristiane Werlang, Roberta Darkiewicz, Gisele Cecchini, Pamela Bratz, Danielle Rosa, Marta Haas, Juliana Kersting

O feminismo da luz à uma epistemologia da diferença, antes de Derrida, na qual conhecer mundo é pluraliza-lo, perceber diferenças. Portanto, não há sentido em uma teoria do conhecimento que tente reduzir o mundo a um conjunto mínimo de categorias para compreendê-lo, muito menos escolher este conjunto mínimo como referencial de conhecimento. Conhecer e emergir neste escuro e profundo mar de diferenças, entrar em contato com diferentes matrizes de entendimento, de perspectivas, sem se preocupar com uma unidade de sentido, mas com a unidade poética, da beleza de cada matriz. Eu penso o teatro como um espaço privilegiado para o exercício desta prática, prática das epistemologias feministas, dessa perspectiva pois é o teatro o lugar onde se é necessário multiplicar os olhares. No contexto atual brasileiro é urgente assumir esta causa em profundidade, ampliando essa própria ideia de feminismo. (FABRINI, 2018, mesa *Vozes Feministas: Arte e Ativismo*, X Congresso da ABRACE, caderno de anotações).

O Teatro Feminista surge nesta pesquisa durante sua caminhada. Após o *Tecendo Teatros Feministas* e assistir algumas aulas de *Introdução ao Teatro Feminista* (2018), vou aproximando-me desta perspectiva. Aos poucos, observando minha trajetória, percebo que já estou mais próxima desta prática artística do que imaginava. Em *DANKE* (2003), o motor para a criação do espetáculo foi minha identificação com o ativismo da jornalista e guerrilheira Ulrike Meinhof, ao enfrentar o estado de direito na Alemanha da década de 60, traçando pontes entre as questões que aconteceram na Alemanha e no Brasil durante a ditadura. Anos depois, integro o projeto *Mulheragem* (2017), que tem como princípio reunir artistas mulheres em um único espetáculo concebido por performances ou trechos de peças de seus

:

repertórios, gerando trabalho e potencializando as práticas individuais. Em cena temos sete solos, de diferentes personagens históricas como Frida Kahlo, Camile Claudel, Ulrike Meinhof e Violeta Parra, bem como cenas autobiográficas ou criadas a partir do depoimento de outras mulheres em situação de vulnerabilidade. A equipe é composta prioritariamente por mulheres, sendo a trilha sonora e a luz operadas, respectivamente, pela diretora Guadalupe Casal, e por uma das atrizes, Iassanã Martins, que se divide entre a iluminação e a atuação. À vista desses espetáculos, constato que estou, ainda que de maneira empírica, envolvida com uma prática artística feminista e reconheço *NO TE PONGAS FLAMENCA* como uma peça de Teatro Feminista.

O teatro feminista pode ser um dos principais veículos de comunicação de ideias feministas, um espaço ficcional onde a força está na presença física das atrizes e nas narrativas teatrais ancoradas nas experiências de mulheres; em seus corpos vivos e pulsantes que criam imaginários de igualdade e empoderamento feminino; Essa presença cênica encarnada e sem mediação tem o potencial de criar uma comunhão entre mulheres, entre atrizes e espectadoras dispostas a inventar existências que denunciam, resistem e destroem o sistema patriarcal. (MIRANDA, 2018, mesa *Vozes Feministas: Arte e Ativismo, X Congresso da ABRACE*, caderno de anotações).

Busco exercitar a escuta. Escutar a outra e escutar os ecos que fazem dentro de mim. Escutar e perceber quais os procedimentos fazem parte desta prática: priorizar as autoras mulheres, trabalhar com mulheres, propor uma cena que contribua para a percepção de subjetividades fortalecendo o protagonismo da mulher, visibilizar outras narrativas possíveis. Escutar os ecos que estas autoras, artistas e pesquisadoras causam em mim e ir em busca de respostas, novas provocações ou possibilidades de novos caminhos para trilhar.

Problematizo a articulação que estou fazendo entre o flamenco e o teatro na criação de um espetáculo de Teatro Feminista. Atravessada pelos estudos decoloniais, não posso ignorar que o flamenco é um gênero relacionado à Espanha e transmitido pela língua espanhola, carrega em si a marca do colonizador. Como decolonizar o flamenco na minha prática artística?

Recorro a pesquisadora Elisa Belém, que levanta questões semelhantes a essa, ao observar grupos de teatro brasileiros.

A atitude de grupos teatrais brasileiros, ao assumirem a elaboração de treinamentos próprios e também a autoria de seus espetáculos, parece colaborar para inverter a posição “subalterna”. Suas práticas como um todo, ao cruzarem aspectos do local, com outros, nacionais e internacionais (intra

e interculturais), valorizam as próprias sensibilidades e capacidades críticas de articulação de saberes. É recuperada uma liberdade, a qual a história primeiramente negou, atuando como uma forma de descolonização. (BELÉM, 2016, p.121-122).

Recorro às origens do flamenco que investiguei e os cruzamentos e entrelaçamentos que aconteceram durante a pesquisa. Tal gênero, ainda que espanhol, também é constituído em sua fundação pelos povos árabes, negros, ciganos indianos, toda uma miríade de etnias que estiveram na região da Andaluzia e deixaram suas marcas no flamenco. Retomando a relação que traço no capítulo anterior, percebo sua transmissão oral, a partir do conceito de oralitura de Leda Martins, assim como a encruzilhada de saberes, presente nas quatro *llaves* identitárias elegidas por Cristina Roldán. Mobilizam conhecimentos ancestrais, através das grafias do corpo de uma tradição móvel e deslizante, multi identitária. Encruzilhada – a percepção dos muitos corpos não-hegemônicos que compõem o flamenco. E por fim, eu: uma brasileira, que dança, canta e toca palma para si mesma enquanto diz textos e conta histórias sobre mulheres de sua família, descendente de poloneses e alemães. Exerço minha autonomia como artista articulando os capitais culturais que carrego. Desta forma, o flamenco é vestido e logo despido, de traje e música. Assim finalizo a cena, corpo grátis-memória-atriz-*bailaora*.

É preciso resgatar, ou mesmo, produzir um novo “olhar de dentro” da cultura brasileira para pensar questões geradas pelas encenações das peças teatrais, em seus gêneros variados e as práticas de grupos das diversas regiões do país – suas escolhas e alternativas para tornar a “letra”, “carne” ou a “carne”, “letra”; para colocar o corpo em ação e para construir linhas de ações psicofísicas. Essas práticas podem ser consideradas à luz do pensamento descolonial e daquilo que Boaventura de Sousa Santos (2004) nomeou como um anticolonialismo, subvertendo o primeiro propósito do estabelecimento do teatro no Brasil pelos colonizadores e a colonialidade do poder, do saber e do ser remanescentes. (BELÉM, 2016, p. 122).

E neste caminho sigo, conectando o fazer com entorno, como atualização constante e para seguir resistindo, insistindo.

3. CORPO CRIAÇÃO

3.1 Nossa riqueza é a descrição do processo⁵²

Recomeçar a escrever. Destruir. Já estamos em junho de 2019. Sinto-me travada há meses. Há meses tento escrever sobre os conceitos que se apresentaram ao longo desta pesquisa. Memória, corpo e criação cênica. Percebo que cada um deles contém os outros e os desdobramentos que aconteceram ao longo desta imersão onde memória, corpo e cena se misturam, atravessam e compõem este memorial. Acontece em fluxos, redes, entrelaçamentos.

Começo uma retrospectiva, uma viagem às memórias que esta investigação produziu - aulas, ensaios, conversas com colegas, professoras e amigas, leituras, escritas - que aconteceram desde o início do curso e as articulações que foram surgindo entre elas. Logo de início, em agosto de 2017, pensei que poderia criar um diário onde os conteúdos das aulas se interseccionassem com as práticas de ensaio. Mas ficou no âmbito do pensamento, apesar dos cadernos de anotações e o diário de ensaios existirem, esta intersecção não aconteceu. Ou melhor, aconteceu em mim, mas de uma maneira desordenada em comparação à organização e controle que eu gostaria de ter. Além das práticas relacionadas diretamente à pesquisa, outros muitos atravessamentos, por vezes epifanias ou “fichas que caíram” surgiram em momentos prosaicos do cotidiano. Como acontece nos processos de criação.

Perco-me, atrapalho-me neste movimento de escrever sobre o que já foi escrito e vivido. Confundo-me. A lembrança junto às anotações de aulas e ensaios vem em ondas, cada uma com um recheio e movimento diferente. Recua, repuxa e prepara outra onda. E aquela aula? E o dia que criei tal cena? E aquilo que li em um livro e que tem tudo a ver com este texto que escrevi para a peça? O que foi mesmo que a Patricia falou em orientação? Como comecei? Como assim, vou ter que escrever a dramaturgia? Quais procedimentos e técnicas vou usar? Por que ensaiar sozinha é tão difícil?

Lembro de programar ensaios e de não conseguir cumprir à risca o que propus. Lembro de parar para anotar no diário de ensaios e parecer que estava escrevendo sobre outra coisa, diferente da que acabei de fazer. Lembro de ficar muito excitada

⁵² Anotação da Professora Mirna Spritzer no texto da Qualificação.

com uma cena nova e me sentir um fracasso e vazia quando não produzia nada. Lembro de teimar comigo mesma nos momentos em que duvidei da proposta de pesquisa (afinal quem inventou isso fui eu. Minha mãe diria, “quem mandou inventar, agora aguenta!”). Lembro de desistir e depois retomar. Lembro de insistir até a cena surgir. E lembro de dizer a mim mesma para não julgar e me entregar ao momento. De traz para a frente, de frente para atrás. Tento organizar nesse exercício de narrar-se. Escrever é inventar a si mesma. Deve ser por isso que as vezes é tão cansativo. Revivo os momentos, refaço-me num processo de questionamento e (re)criação constantes.

Passado o primeiro semestre de curso, sinto-me completamente desacomodada e questionando as práticas que elegi para criação. No entanto, reviso a metodologia apresentada, faço alguns ajustes e trabalho a partir dela. Sinto a necessidade de visualizar o caminho que estou traçando, e reconhecer os saberes que estou invocando.



Imagem 31:
MAPA – caderno de anotações 2017.

Fevereiro de 2018. Uma primeira atualização começava a surgir. Ao final do primeiro semestre escrevi um artigo para a disciplina *Estudos Avançados em Artes Cênicas* ministrada pelas professoras Patrícia Fagundes e Suzane Weber, intitulado *NO TE PONGAS FLAMENCA!* a partir de inquietações e angústias que me contaminavam. Por que não podemos fazer determinadas coisas? Por que as coisas são como são? A partir destas questões, tomo como inspiração alguns filmes⁵³, vídeos⁵⁴ e campanhas #primeiroassedio, #meuamigosecreto e #metoo, e dialogo naquele momento com Guacira Louro (2008) e Berenice Bento (2012) sobre a construção de subjetividade que oprime as mulheres. E, tomando como perspectiva a arte como política, conforme nos fala Rancière (2010) e Ileana Dieguez (2012), reconheço em *Performances de Resistência* de Marvin Carlson (2010) propostas artísticas que começaram a surgir na década de 70 questionando e problematizando comportamentos estruturais machistas. Considero então que a pesquisa que estou iniciando pode estar diretamente conectada às mulheres. No momento que escrevi o texto, mobilizada pelo vídeo *Não tira o batom vermelho* da *youtuber* Jout jout, pensei em propor um espetáculo que produzisse uma relação de identificação, “isso já aconteceu comigo”. Mas ao mesmo tempo me questionava, de certa forma este já não é um dos efeitos possíveis no teatro? E, desta forma eu não estaria limitando a fruição das espectadoras? Determinando uma empatia somente com um público de mulheres?

Mesmo antes de começar os ensaios e perceber quais caminhos a sala me apresentaria, surgiu a vontade de falar sobre questões que envolviam minha relação com o meu corpo grande, e vezes que me senti inadequada, um corpo revoltado ou rebelde que encontrou na arte um lugar para existir. Minha autobiografia parece ser uma possibilidade para esta construção. Também quero questionar as identidades relacionadas à maternidade, acesso minha relação com o aborto e a indignação com o lugar de clandestinidade que as mulheres são colocadas quando escolhem fazê-lo, a fúria com a objetificação e padronização dos corpos das mulheres. A temática começa a se expressar como guia neste processo, como o artigo a partir do meu corpo, saberes incorporados, da minha subjetividade. Desta maneira, esta

⁵³ “Assunto de Mulheres” do diretor Claude Chabrol, “Clandestinas” dirigido por Fádhia Salomão e “O Aborto dos Outros” dirigido e roteirizado por Carla Gallo.

⁵⁴ O vídeo “Não tira o batom vermelho” da *youtuber* Jout Jout a respeito dos relacionamentos abusivos.

investigação que ingressou no PPGAC com o título *Em busca de um território poético*, atualiza-se para *NO TE PONGAS FLAMENCA! – ou porque ainda temos que brigar?*

Des-Medidas

Sou sujeita, no sentido de ser sujeito, e também sujeita a determinadas condições ou situações. Não me vejo como objeto e tão pouco quero me deixar objetificar. MAS NO FINAL DO DIA VOCÊ AINDA É UM OBJETO. O CORPO FEMININO, O CORPO DEFLORADO. Não quero ser a vítima, apesar de já ter sentido e sofrido diferentes tipos de violência ao longo da vida, inúmeras vezes, algumas vezes até causadas por mim mesma ou por outra mulher. Estou bastante cansada deste lugar. MAS NO FINAL DO DIA VOCÊ AINDA ESTÁ NESTE LUGAR. Eu já desejei ter nascido homem, já desejei não ser uma mulher, não me preocupar se não era forte o suficiente, não me preocupar em depilar ou fazer as unhas, não me preocupar em me maquiar, não preocupar se bebi demais em algum lugar público (ou até mesmo em casa), não preocupar com o tamanho da minha saia, não preocupar em tomar anticoncepcional, não me preocupar com uma gravidez indesejada, não me preocupar em ter que fazer um aborto com citotec e não me preocupar se meu útero foi danificado ou não pelo citotec, não me preocupar em ser eficiente e provar que posso ser competente como um homem é, não me preocupar em sair para trabalhar e deixar minha filha na escola, não me preocupar em fazer um segundo aborto e não me preocupar com o que aconteceu comigo durante aqueles minutos de completa inconsciência para que o procedimento fosse feito, não me preocupar em ter um humor estável, não me preocupar em sangrar demais e vazar na minha roupa, não me preocupar em sentir cólica e as pernas pesadas ao ponto de querer parar e não trabalhar, não me preocupar se sei cozinhar, não me preocupar se sei cuidar da casa, não me preocupar se dou conta de cuidar de uma casa, trabalhar, estudar e ser mãe. Não me preocupar tanto com o futuro, não me preocupar tanto com o futuro da minha filha e se ela vai saber se “defender” como eu soube (se é que eu soube). Não me preocupar em ser chamada de egoísta por não abrir mão das minhas vontades. E ao final disto tudo aqui escrito, dar-me conta que tudo isto nem sempre está apenas no outro, na sociedade e seu comportamento machista, mas está em mim e em como fui educada, treinada, condicionada. Eu mesma já me encarrego de julgar, achatar, apontar. E me dar conta disto tudo é como traçar um novo caminho, uma nova eu. Mas é tão, tão, tão frustrante. É frustrante saber que também já fui responsável pela reprodução de comportamentos machistas. Tenho feito esforço para mudar. Mas cansa, cansa muito. MAS NO FINAL DO DIA VAI TER VALIDO A PENA E TODA ESTA IMPOTÊNCIA VIRA POTÊNCIA PARA ALGO NOVO. Quanto mais me dizem não pode, mais aumenta a vontade de sim, sim, isso pode (Diário de ensaio, 26/02/2018).

Medidas Cartesianas

Buscando mensurar a quantidade de atividades realizadas nesta pesquisa, apresento um breve levantamento. Ao todo foram cerca de 118 ensaios, com duração de duas a quatro horas cada, e que aconteceram nos seguintes períodos:

- Entre março e novembro de 2018, 72 ensaios;
- Entre janeiro e maio de 2019, 46 ensaios.

Um total de 33 créditos cursados, cinco deles em anos anteriores como aluna especial, 2013 e 2014. Durante o primeiro semestre de 2018, realizei estágio docente na disciplina *Atelier de Composição e Montagem I* sob orientação de Patricia Fagundes. Como estagiária propus algumas dinâmicas da dança, as relacionando ao trabalho de ator/atriz, experimentando alguns ritmos durante caminhadas, a escuta de diferentes estilos flamencos aliada à investigação da corporeidade do(a) *bailaor(a)* como estímulo na composição de personagem. Além destas dinâmicas diretamente relacionadas à investigação que realizo, acompanhei e colaborei com os exercícios propostos em aula pela professora, bem como assessorei as(os) alunas(os), durante ensaios e as apresentações ao final do semestre.

Durante os primeiros meses de ensaio e atividades junto ao Mestrado, de março a junho, eu ainda estava atuando em um espetáculo que viajava pelo interior do estado (RS) e, portanto, houve intervalos de uma até duas semanas entre os ensaios. Esta peça estava em circulação desde 2015 e já havíamos realizado apresentações por diferentes cidades e estados do país. Porém, com o ingresso no Mestrado, negocieei com a equipe para apresentar somente uma semana por mês durante o primeiro semestre. Tornei-me *stand by*, por assim dizer, passando a personagem para outra atriz. Como ainda não era bolsista de Mestrado da CAPES, era necessário manter este vínculo para garantir um ganho médio mensal semelhante ao valor da bolsa. Para minha sorte a produtora responsável pelo projeto e o elenco foram compreensivos e aceitaram a proposta. Concomitante ao Mestrado e às viagens, ministrava aulas de flamenco, regulares e particulares na *Del Puerto*, atuava no espetáculo *Flamenco Imaginário* (realizamos uma temporada durante os meses de março e abril de 2018 em Porto Alegre) e participava do projeto *Mulheragem*, na época com cenas do espetáculo *DANKE*. A partir de agosto de 2018, começo a receber bolsa

:

CAPES, o que possibilitou que eu pudesse diminuir a quantidade de atividades paralelas ao Mestrado e, portanto, focando mais na escrita, ensaios e atividades relacionadas à pesquisa.

Lista de músicas escolhidas para os ensaios

(e para escutar ao ler este capítulo, mas só se você quiser)

Para lembrar da Olga:

Czardas – Vittorio Monti
 Rapsodia Hungara nº2 – Franz Liszt
 Dança Hungara nº5 – Johannes Brahms

Flamenco:

Pal’Parrón (soleá) – Marina Heredia “Marina”
 Paloma Azul (fandangos) – Los Activos “Hasta los Huesos”
 Soleá sin taconeo - “Learn to Dance Flamenco Soleá y Jaleo”
 Jaleo sin taconeo – “Learn to Dance Flamenco Soleá y Jaleo”
 Alegrias – “Learn to Dance Flamenco Cantiñas”
 Fandangos de Isabelle, Canto y Rio, A la luz de la vela - Las Migas
 “Las Reinas del Mamute”
 Soleá por bulerías – Solo compás
 Malamente, De aquí no sales, Que no salga la Luna - Rosalía “El mal querer”
 Pequeño Vals Vienés – Silvia Pérez Cruz y Raúl Fernandez

Primeira parte do processo de criação:

100% Feminista – Mc Carol e Karol Conka
 P.U.T.A – Mulamba
 Mulamba - Mulamba
 Ain got no I got life, Feeling good – Nina Simone
 Breezblocks, Interlude – Alt-J
 Survivor – Clarice Falcão
 Lela, Secreto em la Montaña – Gustavo Santaolalla
 Royal – Lorde
 Respeita – Ana Cañas
 Bloody Mother Fucking Asshole – Martha Wainwright
 Call on me – Janis Joplin
 September Song, Under Giant Trees - Agnes Obel
 Comptine dun Autre Été – Ludgero Rosas
 Fala Debora Diniz
 Karen Finley – performance It’s my body

3.2 Diário de Práticas e Acontecimentos

Utilizo as datas de ensaios como títulos para localizar nestes dois anos de pesquisa os períodos de ensaios. Alguns dias irão englobar somente o que dá título ao trecho que segue, outros abraçaram um mês ou dois. E, alguns destes períodos estão pontuados por questões ou expressões que faziam parte das reflexões e dúvidas que estavam atravessando as práticas naquele momento. Algumas das perguntas foram respondidas nos capítulos anteriores deste memorial e aqui aparecem entrelaçadas com os ensaios, outras tem suas respostas somente neste capítulo pois estavam diretamente relacionadas aos procedimentos e questionamentos que surgiam na construção das cenas. Os eventos que participei com cenas ou comunicações performativas, contribuíram diretamente para pesquisa como estímulo para a criação cênica e espaço/tempo para experimentar o material desenvolvido junto ao público. Tais acontecimentos foram uma parte importante para a (re)construção da dramaturgia e das cenas, pois a partir destes encontros com a plateia fui percebendo como o trabalho estava sendo recebido.

5/03/2018, segunda-feira

Sede da Del Puerto, primeiro ensaio de experimentos para a criação do espetáculo. Creio que é o coração da pesquisa.

Abro a sala e a arejo do final de semana fechada. Acendo um incenso. Coloco a roupa de ensaio e vou para sala. Coloco o linóleo no chão, pego meu caderno e começo a fazer algumas anotações. Como será a cara deste diário? Hoje seria aniversário do meu irmão mais velho. Resolvo fazer uma linha do tempo e reflito sobre minha trajetória desde que comecei a dançar flamenco até o dia de hoje. Além da linha do tempo desenhada, reflito sobre a temática que quero articular.

Se eu te disser que não? Que não pode? Isso já aconteceu com você?

A mulher - Rainha

Qual? Sempre gostei muito da Rainha Elisabeth I

Soleá por bulerías – para construir a rainha/guerra/enfrentamento

A mulher - Guerrilheira

Ulrike Meinhof. Voltar ao texto do DANKE?

A mulher - Mãe

Eu, minha mãe e avó?

Será que devo usar algum texto dramático como inspiração?

Há algum tempo tenho o desejo de trabalhar com a história das rainhas Elisabeth I e Mary Stuart. Principalmente, depois de ter assistido o espetáculo *Rainhas* (2009), com Georgette Fadel e Isabel Teixeira e direção de Cibele Forjaz, o filme *Elizabeth I – Era de ouro* (2007) com Cate Blanchet no papel da rainha e conhecer o texto *Mary Stuart* de Friedrich Schiller. Será que busco trechos do texto do Schiller para a construção da dramaturgia? Será que vou trabalhar com personagem? Ou personas?

O que eu articulo, pesquiso?

CORPO, ATUAÇÃO, DRAMATURGIA, CENA

As quatro Emoções Flamencas descritas por Juan Vergillos

O corpo flamenco, como ele é?

Toca a campainha, chega o meu companheiro de trabalho, o ator e bailarino, Denis Gosch⁵⁵. Ingressamos juntos na faculdade e fizemos as primeiras oficinas com o Lume. No decorrer do curso fomos encontrando afinidades e nos tornamos amigos. Convidei ele para estar comigo na sala de ensaio antes mesmo de ingressar no programa. Em outros projetos ele estava na posição de diretor, coreógrafo ou preparador físico. Porém, nesta pesquisa gostaria que fosse diferente. Pensei nele como uma companhia para me encorajar nos ensaios, me estimular e ser um provocador em algumas dinâmicas. Concordamos que ele não seria o diretor pois poderia interferir na concepção do espetáculo/pesquisa. Tomando como perspectiva a pesquisa guiada-pela-prática apontada por Brad Haseman (2015), sugiro ao Denis que ele seja meu auditor, ou seja, um colaborador, por ser um artista capacitado, por

⁵⁵ Denis Gosch, ator, bailarino da *Cia Muovere* e da *Macarenando Dance Concept*, em Porto Alegre e atualmente é professor do curso de formação de atores da Casa de Teatro de Porto Alegre. Atua como diretor dos espetáculos *Consonantes*, *É Proibido Miar* e *Flamenco Imaginário*, dos quais faço parte do elenco como *palmera* (tocando palmas), atriz e *bailaora*, respectivamente.

termos uma caminhada juntos como colegas e, portanto, afinidades e diferenças, estéticas, poéticas e artísticas, já reconhecidas entre nós.

Embora uma “auditoria artística” possa parecer à primeira vista ter sido retirada de práticas carrancudas de contabilidade, ela recebe esse nome a partir da utilização pelo educador musical Keith Swanwick (1979) da palavra **“auditoria” para descrever o processo de prestar cuidadosa atenção à forma simbólica de uma obra de arte em performance.** Para Swanwick, auditar algo **demandava que o “auditor” possuía uma certa empatia pelo performer e pelo contexto da performance, uma compreensão das tradições e convenções presentes na obra e, finalmente, uma vontade de “ir junto” com a performance.** Prestar cuidadosamente atenção à forma simbólica de determinadas obras de arte fornece um poderoso foco para o pesquisador performativo (e seu público), pois cada símbolo funciona como uma via para conceituar ideias sobre aspectos da realidade, e também como um meio de comunicar que é conhecido para os outros. Por conseguinte, a auditoria de uma obra nunca é neutra: nunca o simples agrupamento de impressões sensoriais. Pelo contrário, ela é dependente da teoria, como o “olho” experiente e informado (ou melhor, “mente”) é capaz de detectar (e o “cérebro” de fazer inteligíveis) sutilezas e nuances nos fenômenos performativos auditados. Dessa forma, “auditar” vai além do simples ato de “testemunhar” exigido de outros espectadores e audiências. (HASEMAN, 2015, p.50, grifo nosso).

Neste primeiro ensaio conversamos sobre sua participação para nos entendermos com relação às exigências, expectativas e ansiedades. Ele disse que só poderia estar comigo uma vez na semana, o que me deixou apreensiva, mas já consciente de que deveria me preparar para encarar muitos ensaios sozinha. Nos dias em que estivesse presente, conduziria uma dinâmica corporal que já havíamos feito em outros processos de criação, porém aqui com a inserção do uso da *bata-de-cola*, e quando não estivesse, eu retomaria do ponto onde tivéssemos parado (descrição da dinâmica e sequência de ações construídas no APÊNDICE I).

Foram ensaios extenuantes. Além do peso da *bata*, construir todas estas ações e depois experimentá-las era muito cansativo. Consegui construir algumas destas ações e durante alguns ensaios busquei mergulhar na sua retomada e possibilidades de criação. Mas cansava e me frustrava.

Uma das nossas ideias era encontrar ações com a *bata* diferentes das que são feitas comumente. Porém, além dela estar presa ao corpo e limitar o movimento, ela acaba tendo um padrão de movimento muito relacionado a mim, e ao seu peso. Muitas vezes eu me atrapalhava pisando na *cola* da *bata*. Como é a única que tenho, também tinha receio de estragá-la, o que fazia eu ter um cuidado redobrado. E, tinha muita dificuldade em reproduzir todas ações/movimentos construídas. Para não abandonar a proposta, comecei a reproduzir os que me davam mais prazer em fazer. Estes

:

muitas vezes ficavam resumidos a rodopiar com a bata, caminhar como se fugisse dela, caminhar muito lento e em resistência, ir ao chão, subir, além de treinar movimentos específicos da dança.

São ensaios descontinuados em função de viagens de trabalho, e por um momento senti que pudesse estar somente trabalhando de uma maneira automatizada e sem articular a dimensão poética que gostaria de articular. Em função destas inquietações, Denis e eu pensamos os cruzamentos entre flamenco e teatro: *bata*, esforços de Laban, as emoções flamencas segundo Juan Vergillos e imaginário construído das figuras: mãe, guerreira e rainha. Parecia que nestas intersecções estaria a pesquisa.

Percebo que eu não experimentava as sensações que os movimentos podiam gerar em mim, não as observava. Estava fixada no desenho da ação e não no que ela poderia causar. Poderia experimentar a proposta que Juan Vergillos desenvolveu com musicoterapia e terapia Gestalt, tecendo relações entre alguns estilos flamencos e as emoções. A *soleá* – para solidão, *alegrias* - para alegria, *tarantos* – para medo, *seguriya* – para irá. Segundo ele o flamenco é uma linguagem capaz de mobilizar as emoções humanas mais básicas.

Eu tento e penso em como acessar essa referência, mas não encontro uma prática, um procedimento que o articule. Parecia tão óbvia esta relação com a cena, porém agora somente me leva para o *baile*, para a execução do *baile* como é feito tradicionalmente. Esta proposta não me estimula a improvisar e criar cenas.

E onde estão as mulheres? As figuras da mãe, da guerreira e da rainha, como abordá-las?

Os cruzamentos que desenhamos no papel pareciam muito interessantes, mas não mobilizavam procedimentos para criação. Por algum tempo esperava que as narrativas, ou a dramaturgia, surgissem através das imagens produzidas nos ensaios. Imagens que contassem histórias. Mas como produzir imagens com este potencial, sem ter alguém que observe enquanto as crio/investigo. De três ou quatro ensaios, somente um era com o Denis. Creio que esta forma de trabalhar demandava um olhar mais presente.

guache, músicas (Nina Simone, Gustavo Sataoalla, Mulamba, MC Carol e Karol Conka). Deixei a música como guia, tinha 45 minutos programado, assim poderia ter uma ideia de tempo e depois quando fosse retomar, poderia relacionar a música à ação desenvolvida.

Este foi o lugar, a forma que escolhi. Escutar os desejos, as ânsias, os nós na garganta que querem ser desfeitos, o deboche que surge no improviso. Riscar o papel, riscar a mim mesma, chorar, rir do patético.

E fazer assim não é desleixo? Descuido com a pesquisa, com as pessoas que estão envolvidas com ela?

Ou formatar, organizar, planejar não seria um descuido com meus desejos, minhas ânsias?

Crio uma sequência, registro no meu caderno e sinto um orgulho de ter trabalhado esta escuta. Escuta, confia, faz, registra, reflete, movimenta, refaz, conversa, escuta, escuta, lê. Esta forma de me posicionar para a criação é nova, é diferente. Dá medo. Não tem técnica formatada? Um texto? Diretora?

Fico preocupada se o que estou fazendo é pertinente aos outros. Se é arte e não um amontoado de dores que passei e devem ficar comigo, no meu corpo-memória-vivido. Questiono-me para que fazer teatro, para quem, por que? E sobre o que falamos ou podemos falar? Podemos falar de aborto? Podemos admitir a clandestinidade em cena sem que seja um problema, posto que é crime, e esta é uma pesquisa em uma instituição pública?

Converso com parceiros, com o Denis e com a Márcia Metz, colega no Mestrado. Com ele sinto uma resistência bastante ligada a questões religiosas. Falamos muito sobre o assunto, sobre a sexualidade da mulher, problematizo e amplio a questão para além das crenças religiosas. Com Márcia encontro um espaço de escuta e de acolhimento de uma mulher que perdeu uma irmã em função de um aborto, e que conhece mulheres que o fizeram. Senão todas, grande parte das mulheres sabe como fazer um aborto.

Sigo trabalhando sobre este material durante os ensaios seguintes. Lembro de minha mãe e minha avó e nas coisas que aprendi com elas. Lembro dos assédios que sofri. Qual mulher não sofreu assédio? Choro, choro muito sozinha na sala. Questiono-me. Em um dos dias levei o meu tarô cigano para perguntar se deveria insistir nas cenas sobre aborto. A resposta é sim. Insisto mais um pouco para ver onde vai chegar. Marco um dia para Patricia assistir, e em função disto, começo a definir

:

uma sequência de cenas. Apresento para Denis e juntos as organizamos espacialmente. Segundo ele, eu estava trabalhando com mais prazer sobre este material do que com as dinâmicas de movimento que fizemos no começo.

Uma coisa só terá importância para o público se você lhe der importância. Se você cuida disso, mesmo que por um momento, o compromisso de sua atenção criará a tensão de atenção. Se algo não recebe a atenção deliberada do ator e do diretor, ele não receberá a atenção do público. Ficará invisível. O ato de decisão atribui presença ao objeto. [...] Decidir é um ato de violência, porém a decisão e a crueldade fazem parte do processo colaborativo que o teatro propõe. Decisões dão origem a limitações, que, por sua vez, pedem o uso criativo da imaginação. (BOGART, 2011, p. 64).

30/05/2018, quarta-feira

Primeiro ensaio com a presença da Patrícia. Para este dia convidei o Sandino Rafael, colega de orientação, e a Márcia Metz. Eu estava muito nervosa e com vergonha. O que será que vão achar?

(A sequência de ações apresentada está no APÊNDICE II).

Após apresentar, conversamos sobre as cenas e Patricia faz algumas observações a respeito da forma de atuação, pontuando os momentos próximos, cena do tarô, como bons e instigantes pois envolviam a plateia, porém eu deveria estudar o tamanho da ação para que fosse visível e interessante para todo público. Sugere que eu busque o deboche das situações relacionadas a ser mãe e mulher, tornar aqueles momentos extremos e críticos. Não levar tudo tão a sério, no sentido de auto importância. E por final, apontou que eu estava trabalhando dentro de uma dimensão de autopiedade, tanto no texto como atuação, principalmente nas cenas sobre aborto. E por fim ela me questiona, **por que tu queres falar sobre aborto? E, onde está o flamenco?** Reforça que eu deveria reconhecê-lo como repertório, como um saber que tenho inserido no meu corpo, corpo-memória, memória encarnada. “Acho que tu poderias começar dançando!”. E sugere que eu experimente os ritmos flamencos com as palavras, com o texto enunciado.

Em meio àquele estado de pesquisa onde eu me sentia encharcada pelos conceitos e práticas que experimentava, entre o estar assustada com o caminho incerto e a satisfação de estar descobrindo coisas novas, esta observação veio como um “aterramento”, como um incentivo para que eu confiasse na minha trajetória e na pesquisa que propus fazer.

:

Sobre a primeira questão: por que falar de aborto?

Porque é clandestino. Porque é uma violência às mulheres que seja um crime. Porque tem algo de muito errado em uma a cada cinco mulheres com até 40 anos já terem feito ao menos um aborto e isto ser tratado como se não existisse. Porque as mulheres morrem devido às suas complicações, seja no posto de saúde onde buscam ajuda depois de terem iniciado o processo em casa (sangramento continuado, útero perfurado, dores fortes) ou em uma clínica clandestina. Mesmo as melhores oferecem riscos. Porque não precisamos viver com esta pressão que regula nosso prazer, nosso sexo, onde o método contraceptivo mais seguro é não fazer sexo. A opressão ao corpo da mulher é política. Entre a santa e a puta, ser sexual, mas não muito ao ponto de engravidar. Um corpo reprodutivo que deve ser controlado e administrado pela sociedade. Não quero aqui entrar na questão “meu corpo, minhas regras”, pois posso, sem querer, concordar com o discurso social, político e econômico neoliberal⁵⁶ de “seja você o seu próprio empreendedor, seja autossuficiente”. Mas, foi neste processo que fui percebendo o emaranhado em que estamos presas. E ele começa no corpo. Contraceptivos que libertam. Libertam ou controlam? Vigiam? Regula? Pensar nisso tudo isto é enlouquecedor. Mas agora não tem mais volta.

Funciona como um dispositivo para a autovigilância doméstica da sexualidade feminina, como uma mandala molecular, endocrinológica e de alta tecnologia [...]. É uma micropótese hormonal doméstica que regula a ovulação, mas que também produz o corpo e a “mente” da mulher heterossexual como sujeito reprodutivo sexual moderno. (PRECIADO, 2018, p. 213)

E tudo isso acontece livremente, em nome da emancipação sexual do corpo controlado. (*Ibid.*, p. 222)

⁵⁶ “**A racionalidade neoliberal exige a autossuficiência** como uma ideia moral, ao mesmo tempo que **as formas neoliberais de poder trabalham para destruir essa possibilidade no nível econômico**, estabelecendo todos os membros da população como potencial ou realmente precários, usando até mesmo a ameaça sempre presente da precariedade para justificar sua acentuada regulação do espaço público e a sua desregulação da expansão do mercado. **No momento em que alguém se prova incapaz de se adequar à norma da autossuficiência (...), essa pessoa se torna dispensável.** E então essa criatura dispensável é confrontada com uma moralidade política que exige a responsabilidade individual ou que opera em um modelo de privatização do ‘cuidado’. (...) o processo envolve uma escalada de ansiedade em relação ao próprio futuro e em relação àqueles que podem depender de outra pessoa; impõe à pessoa que sofre dessa ansiedade um enquadramento de responsabilidade individual, e redefine a responsabilidade como a exigência de ser tornar um empreendedor de si mesmo em condições que tornam uma vocação dúbia impossível” (BUTLER, 2018, p. 20-21, grifo nosso).

Por intermédio da professora Patricia conheço o filósofo Paul B. Preciado e sua obra *Testo Junkie* no qual articula o conceito do regime *Farmacopornográfico*. De forma bastante densa em referências e articulações com fatos históricos, relata seu experimento de intoxicação voluntária. Uma experiência subversiva onde manipula hormônios em seu corpo. Vive o sexo como quer e escolhe. Cria fissuras em seu próprio território de disputas, seu corpo, e experimenta o próprio poder que ela/ele problematiza ao longo do texto.

Na era farmacopornográfica, o corpo engole o poder. É uma forma de controle ao mesmo tempo democrática e privada, ingerível, bebível, inalável e de fácil administração, cuja propagação pelo corpo social nunca foi tão rápida ou tão indetectável. Na era farmacopornográfica, o biopoder reside em casa, dorme conosco, habita dentro. (*Ibid.*, p. 223).

Começo a procurar performances que falem sobre aborto e encontro na tese da atriz e pesquisadora Stella Fischer (2017) uma intervenção urbana proposta por ela chamada *Eu Abortei*. Fischer descreve a performance da seguinte forma:

A intervenção urbana *Eu Abortei* é um abraço simbólico, um acolhimento às mulheres (e aos homens) que em algum momento da vida tiveram que tomar esta difícil decisão. (...) Na ação estou em silêncio, sentada diante de um monte de pedras. Carimbo o meu corpo com os dizeres “eu abortei”, enquanto o público é estimulado a interagir comigo e executar ações a partir de algumas orientações/instruções de uso que estão escritas num cartaz: ‘1. Pegue uma pedra; 2. Julgue; 3. Atire’. O público tem a opção de atirar a pedra em mim ou de se deixar carimbar. São inúmeras as reações: abraços apertados, choros contidos, gritos de apoio, compartilhamento de histórias traumáticas. Mas em geral existe uma comoção no momento que me deixam imprimir em seus corpos algo que já está para sempre marcado. (FISCHER, 2017, p. 233-234).

Na performance mencionada ela aborda a temática com muita sensibilidade. É inspirador ver como ela se expõe e propõe uma ação simples e intensa que convida e provoca a participação das pessoas mesmo em silêncio.

Lembro da cena do espetáculo *Lilith - Pixações em corpos histéricos*, do Coletivo Quântico, em 2017 no Instituto Ling em Porto Alegre, onde a artista Larissa Sanguiné, perguntava ao público “uma dança por R\$10,00 ou uma verdade?”, em sua maioria as pessoas diziam “uma verdade”, e então ela escrevia em seu corpo algo que lhe tinha passado. Entre os escritos tinha “eu fiz três abortos”.

A professora e pesquisadora Lucia Romano em sua fala na mesa *Vozes Femininas Arte e Ativismo* no X congresso da ABRACE, ao abordar a temática do aborto conta que ao pesquisar encontrou uma imensa produção de peças de teatro

sobre o assunto, criadas dentro das igrejas evangélicas. Inclusive, todos os textos estão disponíveis na internet.

O fato de a gente abrir mão de determinadas posições, de determinados temas, estes temas serão tratados pela sociedade. O teatro é uma das ferramentas mais utilizadas pelas igrejas evangélicas durante a campanha contra o aborto. (ROMANO, 2018, mesa *Vozes Feministas: Arte e Ativismo*, X Congresso da ABRACE, caderno de anotações)

E ironicamente ainda temos dificuldade em falar sobre aborto. Como eu poderia abordar a temática e sair da dimensão da autopiedade?

Sobre a segunda questão: onde está o flamenco?

Deste material produzido, onde me afastei do flamenco, surgiram muitas proposições de cena e de dramaturgia. Ainda que tenha parecido um desvio, um devaneio, foi uma parte do processo que hoje percebo como mais importante do que imaginava. A certeza de trabalhar sobre o meu corpo e memórias veio deste momento. Foi um momento de performar as imagens, sentimentos, ideias que vinham. Como um *brain storm* cênico.

E, por outro lado, eu não estava sabendo como articular o flamenco. Tinha a sensação de não saber o suficiente e acabar criando algo raso. Ao mesmo tempo, não estava fazendo aulas de flamenco nem estudando através de vídeos, o que reforçava minha insegurança. Queria evitar de repetir o que fiz no DANKE, onde usei o sapateado para dar ritmo, sonoridade e preenchimento ao texto e à cena. E, se decido dançar, como vou bailar sem *guitarra*? Sem palmas? Terei que buscar uma música que construa com a cena e não surja como uma alegoria ilustrativa. Como componho uma coreografia que conte uma história, algo próprio do flamenco, mas com uma música pronta? Como eu poderia articular o flamenco com os textos que comecei a improvisar? Será que uso mais algum instrumento como o *mantón* (xale grande e com longas franjas) ou as castanholas? *Mantón*, com a *bata* e a castanhola? Tentar usar os sapatos de flamenco de outras formas? Poderia me inspirar na bailarina Olga Pericet no espetáculo *La espina que quiso ser flor o la flor que soñó con ser bailaora*⁵⁷ (2017), que em uma determinada cena, ao som de uma música de faroeste e segurando um par de sapatos nas mãos, começa a brincar com eles como se fossem

⁵⁷ Site oficial Olga Pericet, disponível em: <http://olgapericet.es/espectaculo/la-espina-que-quiso-ser-flor-o-la-flor-que-no-sono-con-ser-bailaora/>. Acesso em 08 ago. 2019.

armas. Logo depois, vai juntando um a um os sapatos que estão no chão e os prende na cintura da calça que está vestida, formando um “cinturão de revólveres”. Uma outra cena que recordo é a do espetáculo *Bailes Alegres para Personas Tristes*⁵⁸(2014), um duo de Olga Pericet com a *bailaora* Belén Maya. Nesta cena especificamente, Belén está bailando de *bata por alegrías*, aos moldes de uma coreografia tradicional, sendo acompanhada por músicos ao vivo. Repentinamente ela para, começa a olhar para os lados e com a respiração agitada. Aparenta um misto de esquecimento da coreografia com um ataque de pânico.

Eu poderia escolher um *compás* como ritmo para um texto, semelhante ao que fiz em DANKE. Poderia experimentar pausas, velocidades diferentes. A *bailaora* Melisa Calero no espetáculo *La Huella. Todos somos Carmen Amaya*⁵⁹ (2016), utiliza como estímulo para bailar e sapatear uma gravação da voz da *bailaora*, um dos ícones do flamenco, Carmen Amaya. Ela compõe a coreografia a partir do ritmo e melodias da voz de Carmen.

Outra possibilidade é eleger um *palós* (estilo) como estímulo na construção de uma cena. Tomar a *soleá por bulerías* para fazer a cena da rainha?

Ou ainda, transformar em cena algumas memórias que reconheço na corporeidade, espaço e tempos que um *palós* sugere. Por exemplo: as memórias sobre minha avó, uma mulher nostálgica, fechada, religiosa, dura, e das músicas ciganas que escutávamos. Quem sabe com a *soleá* eu possa construir esta cena?

Jogar com os clichês e estereótipos da figura da *bailaora*. O dramático, o escrachado ou o solene. Ou ainda, a partir destas imagens, propor cenas que possam ser divertidas, onde a dramaticidade flamenca contraste com situações cotidianas. Assim o fez a *bailaora* La Choni no espetáculo *La Gloria de mi mare*⁶⁰ (2011). Neste ela atua como uma artista em ascensão guiada por sua mãe, representada pelo ator Juanjo Macías. Ou ainda, subverter a iconografia flamenca, como a performer Pilar Albarracín em *Lunares*⁶¹ (2004), que com um vestido branco tradicional e ao som de

⁵⁸Belén Maya CIA, vídeo promo *Bailes Alegres para personas tristes*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CSw2ulKA33k>. Acesso em 08 ago. 2019.

⁵⁹Melisa Calero, *La Huella. Somos todos Carmen Amaya (promo)*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=K3uZ9niQwag>. Acesso em 08 ago. 2019.

⁶⁰Site oficial La Choni. Disponível em: <http://www.chonciaflamenca.es/es/compa%C3%B1a/espectaculos/item/la-gloria-de-mi-mare> Acesso em 08 ago. 2019.

⁶¹Site oficial Pilar Albarracín. Disponível em: <http://www.pilaralbarracin.com/videos/videos13.html>. Acesso em: 08 ago. 2019.

uma banda composta somente com instrumentos de sopro, pega uma agulha e finca em seu próprio corpo até que o sangue brote no vestido formando uma bola, um *lunar*.

Brincar com os ritmos e movimentos para fazer ações cotidianas, como “bater em alguém” por *Jaleo*, ou experimentar ações a partir do uso tradicional e não tradicional da *bata de cola* e do *mantón*.

E além destas formas de experimentar, ainda poderia tentar coreografar e bailar. Será?

11/06/2018, segunda-feira

Hoje foi o último dia de ensaio do Denis, pelo menos durante este ano. Ele precisou se afastar em função dos seus compromissos, mas também por começar a sentir que seria mais coerente eu contar com a presença de uma mulher. No primeiro momento discordei, mas aos poucos foi este rumo que o trabalho tomou.

Contei a ele como foi o ensaio em que mostrei as cenas. Começamos a pensar sobre como fazer a cena do aborto e surgiu a seguinte ideia:

CONSERTA-SE GAITA⁶²

(Está escrito em uma placa pendurada no meu pescoço. Visto uma roupa de flamenca/cafetina, com um avental, branco ou de bolinhas, luvas e uma máscara hospitalar descartável. Sento e na minha frente abro um estojo e ofereço).

- Você pode escolher: agulha de tricô ou crochê, cabide, chá de atánasia ou artemísia, a primeira água do feijão, citotec, temos o verdadeiro e o falso, sabão em barra diluído e colocado no ventre com uma mangueira sifão, endereço de clínicas para você fazer um orçamento, endereço de médicos que fazem o procedimento em hospitais sem que ninguém saiba.

O tempo foi passando e deixo esta ideia guardada e amadurecendo.

A partir da segunda semana de junho, consigo aumentar a quantidade de ensaios. Do roteiro de ações que construí e apresentei para Patricia, registrei alguns dos textos criados para voltar a improvisá-los de outras formas. Opto por retomar os

⁶² Existe uma lenda urbana em Porto Alegre de que uma placa distribuída pela cidade, presa aos postes de luz e com os dizeres “GAITA conserto 9684.0903 Tapuias” é ou foi um código para clínicas de aborto.

movimentos e ações criadas no início do processo e experimentar algumas das formas que levantei para jogar e criar com o flamenco. Em paralelo, escrevi sobre minha infância e a relação com a minha avó, sobre as minhas tias avós, minha mãe, minha filha e sobre lembranças de assédio.

Registro memórias em textos, vou as tornando narrativas. Vou percebendo que as mulheres de quem vou falar começam em mim e na minha família. Foi com estas que aprendi e aprendo a ser mulher. É estranho trazer à tona questões tão pessoais, será este o caminho? Conforme escritora e crítica de arte Katia Canton,

Evocar memórias pessoais 'é também o território da recriação e de reordenamento da existência – um testemunho de riquezas afetivas que o artista oferece ou insinua ao espectador, com a cumplicidade e a intimidade de quem abre um diário. (CANTON, 2009, p.22).

Estes textos seriam o início da dramaturgia?

Confesso que não previa a criação de um texto para cena. Seria mais uma tarefa, bastante complexa, e eu não me sentia capaz de fazer. Ainda sem certeza se estes seriam os textos para o espetáculo, enviei-os para Patricia, que fez apontamentos e observações positivas, o que me encorajou a investir neles.

Convido a atriz, pesquisadora e colega de Mestrado Márcia Metz⁶³ para estar comigo nos ensaios e colaborar na escrita da dramaturgia. Conheci Márcia no Mestrado e ao longo do primeiro semestre percebi que tínhamos afinidades com relação à temática que eu estava abordando. Trocamos memórias e histórias que vivenciamos desde a infância e acabamos nos tornando amigas. Durante os períodos que escrevemos os textos para qualificação e dissertação, nos encontrávamos na minha casa para estarmos juntas, uma incentivando a outra, mesmo que trabalhando em pesquisas diferentes. Nos dias em que a Márcia esteve presente, um ou dois por semana, ela trouxe músicas para estimular a retomada e experimentação dos movimentos e ações, propôs um dinâmica de contação de histórias e assistiu o que eu estava construindo. Por um curto período ela atuou, assim como Denis, como uma auditora.

⁶³ Márcia Metz é bibliotecária, atriz formada no DAD UFRGS e mestranda no PPGAC com a pesquisa *Gordas, gordinhas e gorduchas – a potência cênica dos corpos insurgentes*, orientada pela professora Dr^a Sílvia Balestreri Nunes.

Começo então a mensurar tudo que está envolvido na criação deste espetáculo. Cabia a mim, pensar o ensaio, experimentar, registrar no diário, repetir, fixar ou não, escolher o que fica e o que sai e escrever a dramaturgia. Parte destas funções eu já previa, mas não imaginava como poderia ser trabalhoso. Será que dou conta?

No meio do caminho, deparo-me em uma livraria com o livro *Qual o problema das mulheres?* da cartunista feminista inglesa Jacky Fleming (2018) e o compro imediatamente. A autora satiriza a maneira como a mulher foi descrita ao longo da história como incapaz, frágil e emocionalmente instável, entre outros tantos predicados avalizados por célebres autores, filósofos, pesquisadores. Gênios, como coloca a autora. Evidencia a perspectiva masculina tomada na construção da história contemporânea e o conseqüente silenciamento e invisibilização imposto às mulheres.

Como disse Darwin, ao manter as mulheres em casa, suas conquistas eram parcas comparadas às dos homens, o que provava que elas eram biologicamente inferiores. E Darwin sabia do que estava falando, porque era um gênio. (FLEMING, 2018, p.15)

Jean-Jacques Rousseau, gênio incansável do Iluminismo e exibicionista costumaz, disse que as moças precisavam ser domesticadas desde cedo, para que seu papel natural, o de agradar os homens, se tornasse mais natural ainda. (*Ibid.*, p. 26).

O dr. Edward Clarke, professor de Harvard, afirmou ser possível uma moça estudar muito e se destacar em qualquer área, mas isso causaria danos à sua saúde pelo resto da vida e seus filhos nasceriam murchos. (*Ibid.*, p.86)

Maupassant, o pai do conto, afirmou que qualquer tentativa feita por uma mulher para conquistar qualquer coisa era inútil. Ele disse que as mulheres podiam desempenhar dois papéis, ambos adoráveis: o do Amor e o da Maternidade. (*Ibid.*, p.93).

Percebo que pode ser interessante colocar alguns trechos deste livro em cena, então, após conversar com Patricia a respeito, decido por fazer um apanhado geral da obra, construo um texto e o agrego à dramaturgia.

Novos procedimentos de ensaio

Ainda em junho faço um novo mergulho. Começo a trazer para os ensaios um *tablet* para gravar as improvisações e uma mala com a *bata*, *mantón*, *abanico* (leque usado para bailar), castanholas, sapatos, caixinha de som *bluetooth*. Acolho as observações feitas, reflito para onde ir, penso procedimentos para criação de cenas e me lanço ao trabalho. Começo a retomar os movimentos e ações com a *bata* como aquecimento corporal e observar as sensações que esta prática produz em mim.

Quase em todos os ensaios faço isso e depois experimento diferentes dinâmicas ou propostas de improvisação guiadas por ideias e desejos que surgiram ao prepará-lo, ou em algum momento qualquer do dia, atravessando a rua ou acordando:

- Observo o estado que os movimentos/ações com a *bata* criam no meu corpo e fixo o que parece interessante, relacionando os movimentos/ações as sensações;

- Com os sapatos, castanholas e *abanicos* brinco com possibilidades variadas para o seu uso: como contar histórias com os sapatos nas mãos, usar as castanholas como armas, jogar o *abanico* para cima e pegar de volta;

- Relembro algumas letras de *alegrias*. Faço uma relação entre elas com lembranças da minha avó, de como ela lidava com seus sentimentos, como julgava o que era certo ou errado. Com este improviso, lembro que sempre achei a história dela parecida com a *Dona Rosita às esperas* (1959), de Garcia Lorca, e decido trazer um trecho do texto para memorizar e experimentar. Improviso, vestida com a *bata*, usando o texto, o *abanico* e cantarolando *por alegrias*.

Rosita - Eu já me acostumei a viver muitos anos fora de mim, pensando em coisas que estavam longe. Agora que essas coisas já não existem, continuo dando voltas e mais voltas por um lugar frio, buscando uma saída que não hei de encontrar nunca. Eu sabia de tudo. Sabia que ele tinha se casado; uma alma caridosa que se encarregou de me contar, e eu recebia as cartas dele com uma ilusão cheia de soluços, que até a mim mesma espantava. Se os outros não tivessem falado; se vocês não tivessem sabido; se ninguém mais além de mim soubesse, as cartas e as mentiras dele teriam alimentado minha ilusão como no primeiro ano de sua ausência. Mas toda gente sabia, e era como se eu vivesse apontada por um dedo que tornava ridículo o meu recato de noiva e dava um ar grotesco a meu leque de solteira. Cada ano que passava, era como uma peça de roupa íntima que me arrancassem do corpo. [...] E eu na mesma, com o mesmo tremor, o mesmo; eu na mesma de antes, colhendo os mesmos cravos, olhando para as mesmas nuvens. (LORCA, 1959, p.53).

Han puesto en
balanza
Dos corazones a un
tiempo
Uno pidiendo justicia
Y otro pidiendo
venganza

Yo pegue un tiro al
aire
Cayó en la arena
Confianza en el
hombre
Nunca la tengas

Estás tan descoloría
¿quién te ha
quitaítor color?
Te lo quitó un
marinero
Con palabritas de amor



Imagem 33: Dona Rosita. Registro de ensaio. Foto Márcia Metz.

Que con la luz del cigarro
Yo vi el molino
Se me apagó el cigarro
Perdí el camino

A los titirimundis
Que yo te pago la entrá
Que si tu mare no quiere
Ay que dirá, que dirá
Y ay que tendra que decir
Que yo te quiero y te adoro
Que yo me muero por ti.

(*Un Tiro Al Aire*, Camarón de La Isla)

- Relembro passos de flamenco, gestos, sapateados, para começar a experimentá-los como ações de bater ou como fazer um relato intercalando sons de sapateado, palmas e percussão no corpo. Começo a fazer marcações, *paseos* e palmas *por jaleo*, relembro alguns *remates*. Experimento improvisar os movimentos com o texto que escrevi sobre assédio. Ainda não consigo manter o compasso, o ritmo e improvisar com falas. Confundo-me, paro, recomeço.

Trabalhei sobre estas propostas durante duas semanas. O princípio com a *bata* começa a ser mais interessante, ainda que eu não vislumbre uma construção de cena. Com relação ao improvisado com o texto, *abanico* e *alegrías*, não sei se pela dificuldade de memorizar o texto ou se fiquei me julgando enquanto fazia, não consegui construir algo. Em pelo menos dois ensaios, fiquei sentada, olhando para a sala, ou para o nada, jogando o *abanico* para cima e tentando pega-lo no ar, desolada por não conseguir produzir algo. Sensação de fracasso.

Dos experimentos com passos de dança começo a perceber um caminho interessante, ainda sem conseguir articular os textos aos gestos, mas gosto da sequência que criei e sigo investindo nesse caminho.

Sobre momentos prosaicos do Cotidiano e a sala de Ensaio

Entre conversas com a minha mãe, Beatriz, sobre lembranças de conversas escutadas na cozinha; bate-papos com a minha comadre, Cristina, que é psicóloga, sobre ficção; e alguns artigos da professora Patrícia que falam sobre o teatro como estado de encontro, tenho um momento de epifania: EU SOU FICÇÃO, TU ÉS FICÇÃO, É NO ENCONTRO QUE SEI QUE EXISTO.

Em um momento me senti como se estivesse descobrindo o fogo ou inventando a roda. Mas não estava. Esta percepção se construiu nesta mistura de acontecimentos. É muito interessante quando se está investigando para uma cena ou coreografia, ou refletindo sobre um assunto específico, e o que se cria soa como novo ou inédito. Porém, com um olhar mais atento, fica evidente em como o que está ali faz parte de uma série de referências que foram se cruzando e relacionando até chegar em algum lugar, a uma epifania por exemplo. Ou seja, tal passo coreográfico já foi feito, tal conceito sobre ficção e encontro já foi articulado. A descoberta está nesta mistura que se colapsa no tempo-espaço e em como a associa à pesquisa, transformando-a em cena.

Pergunto a Beatriz por áudios em *WhatsApp*, “e a tia Teresa, como foi mesmo que ela fez para criar os filhos?”, “como foi mesmo o dia que tu estavas no centro de Porto Alegre e começou a ditadura? Como vocês recebiam as notícias?”, “E a tia Ana, por que ela saiu da colônia?”. À medida que vou escutando, começo a sentir um estranhamento pois não era assim que lembrava. E o pensamento seguinte é, “será que eu inventei uma parte disto tudo? E se eu inventei, então estou criando uma história, portanto é uma ficção. Logo, eu sou ficção. Será?”.

Guardei estes questionamentos e dias depois em um encontro ao acaso com Cristina decido perguntar, já que ela é psicóloga, sobre esta relação que fui desenvolvendo. E ela me responde, “sim Ju, somos ficção”.

29/06/2018, sexta-feira

Ensaio com a presença da Patrícia. Chego uma hora antes do combinado para organizar as ideias e preparar o que iria apresentar. Opto por mostrar os movimentos com a *bata* e depois a sequência/coreografia de flamenco com ações de bater. Depois,

:

escrevo o encadeamento de pensamentos que vêm se apresentando: o lembrar, o escutar e reconhecer os espaços que completei, até a dedução de que somos ficção.

O que eu vou falar é memória, o que me aconteceu, e a partir do momento que eu lembro, o que eu lembro é uma história que eu crio, e se eu crio é ficção, eu sou ficção. Todos somos ficção. E sei que existo no encontro com o outro.

Quanta coisa que nos contaram e acreditamos. Lembro de uma passagem do livro “1984”⁶⁴, sobre o Ministério da Verdade, onde o Grande Irmão manipulava as manchetes, mandando que recriassem o passado conforme as estratégias que o governo elegia como necessárias para manter a ordem. No “Fahrenheit 451”⁶⁵, o governo queimava os livros para que o conhecimento não fosse adiante ou para que não se desenvolvesse um pensamento próprio, ou sensível e crítico a respeito do mundo. Como uma maneira de subverter a ordem vigente, um grupo de pessoas fez um acampamento no meio da floresta. Lá cada uma das pessoas era responsável por decorar um livro, palavra por palavra, e quando estavam para morrer, elegiam uma criança para que o escutasse e decorasse. Pessoas livros, pessoas ficção. A pessoa existe por que o outro existe. (Diário de ensaio, 29/06/2018)

Patrícia chega e falo sobre estas reflexões, sobre a memória, a ficção, o encontro e o encontro para existirmos. Aos poucos, vou reparando enquanto falo que, o que estou dizendo para ela, li em seu artigo *O teatro como um estado de encontro*.

A relação com os demais determina o que eu sou. Participar juntos em uma experiência comum, comunicar-se, dividir coisas comuns, etc. Em uma palavra, a experiência não é vivida por um ego poderoso e solitário, e sim deve ser dita, contada, vista. E, não por acaso, a teatralidade se exacerba de múltiplas formas. A experiência é uma perpétua encenação, nos introduz em uma lógica que é relacional de cabo a rabo. (MAFFESOLI apud FAGUNDES, 2009, p.36).

Sinto um misto de constrangimento e de satisfação por ter chegado à estas conexões relacionadas diretamente ao grupo de pesquisa que integro. E, aconteceu no fluxo do trabalho, não foi algo imposto pela orientação. Disse a ela que ainda não sabia como poderia articular este pensamento na cena, mas que seguiria investigando. Após a conversa, mostrei as sequencias. Estava bastante

⁶⁴ Obra do escritor George Orwell, 1949.

⁶⁵ Obra do escritor Ray Bradbury, 1953.

envergonhada por apresentar algo tão incipiente ainda, mas preferi que ela pudesse ter uma ideia do que estava trabalhando.

02/07/2018, segunda-feira

Já estou cansada de fazer o trabalho com a *bata de cola* para começar os ensaios. Experimento outro caminho. Já prevendo que iria retomar os gestos flamenco/ações de bater e que deveria começar a memorizar alguns textos, entro na sala e primeiro coloco uma música. Vou dançando e trocando de roupa. E se eu começasse o espetáculo assim? O público chegando e eu ali os recebendo enquanto me preparo para a cena. Quem sabe?

Coloco a roupa de ensaio, faço alguns abdominais e flexões, para tonificar o abdômen e os braços para o manuseio da *bata* e do *mantón*, e retomo a sequência com flamenco. A filmo. Pego o *mantón* e relembro algumas formas de movimentá-lo. Visto a *bata* e tento dançar com os dois ao mesmo tempo. Resolvo que irei memorizar o texto em casa e sigo dançando com *bata* e *mantón*, improvisando à medida que recordava. Lembro da sugestão da Patricia, “Quem sabe tu começa dançando?” e a acolho, decido fazer uma coreografia com os dois instrumentos.

Durante a primeira hora de ensaio faço essas dinâmicas. Depois, tiro a *bata*, retomo os gestos/ações de bater com flamenco e começo a experimentar um dos textos com um sapateado. O texto narra as situações de assédio que passei. Começo a sapatear lento e paro, insiro um trecho do texto, sapateio mais um pouco, e mais um trecho de texto. Vou jogando entre sapatear e falar, lento e suave. Cada vez que sapateio cantarolo junto a melodia tocada na *guitarra* no acompanhamento das *escobillas por alegrías*. A partir de um determinado momento, começo a sapatear sem parar e a falar o texto ao mesmo tempo. Aumento a velocidade e o volume do som com os pés. Até chegar a um ápice entre texto e golpes e finalizar. Refaço, parece interessante. Faço de novo e de novo. Penso pausas e em como mover os braços. Ao final, experimento juntar a outra sequência, gesto flamenco/ações de bater. Da mesma maneira, repito do início, testo a velocidade, o volume, os sapateados, os textos. Foi a primeira vez que consegui me aproximar do que gostaria. Nomeio a ação como “cena do assédio”.

Nos ensaios seguintes mantenho esta rotina, trocar-me, dançar um pouco para acordar o corpo, alongar-me, fazer uns abdominais e flexões; repassar os trechos da

:

coreografia e seguir montando; passar a cena do assédio. (Para não estragar o chão das salas de aula do DAD, levo comigo uns pedaços de papelão para sapatear em cima. Faz falta um espelho, mas ao mesmo tempo isto exige que tenha mais atenção em como estou dançando e me movendo).

Escolho a música *Paloma Azul*, do grupo *Los Activos* e do álbum *Hasta los Huesos* (1997) para colocar a coreografia. Sim, primeiro busquei os movimentos e depois a música. Encontro uma com uma longa introdução, sem cante e que marca muito bem o compasso (com palmas, castanholas, *guitarra* com as cordas tapadas e um som agudo que parece um *cowbell*). Quando o cante inicia eu finalizo a coreografia, assim não tenho a necessidade de me preocupar com a estrutura tradicional do *baile*. É um *fandangos*, um dos meus estilos preferidos.

Retomo a sequência do assédio e neste dia agrego um improviso por *bulerias*. Um daqueles momentos em que te passa pela cabeça “e se eu tentasse por aqui?”. Assim foi com as *bulerias*. Começo a tocar palmas e a me apresentar. O som da palma como fundo, marca ritmo, dá o pulso para o texto falado e ao mesmo tempo o pontua. Faço algumas pausas. Começo a cantar, faço um *remate*, e improviso, dançando e cantando, uma letra *por bulerias*.

Sou Juliana e esta é a pesquisa NO TE PONGAS FLAMENCA? ou por que ainda temos que brigar? Sou atriz, professora, bailaora, produtora, pesquisadora e mãe. Encontrei o meu lugar na arte, no flamenco, um lugar onde eu podia existir com este tamanho. No flamenco eu começo a aprender a trabalhar. Lá também encontro as minhas irmãs. Depois veio teatro, apresentar na rua, na sala. No teatro opto por me tornar artista. E encontro uma outra família. Caso, tenho filha, compro casa, descaso. A arte tornou-se o meu lugar existir e hoje, para resistir.

Si te llamas dolores
échate al río
y coge camarones con el vestido.
(letra *por bulerias*, domínio popular)

Aos poucos as cenas começam a se construir. Um princípio de coreografia, a cena do assédio e uma apresentação por *bulerias*. E com isto, encontro a mulher de quem estou falando, sou eu. E as figuras que permeiam meu imaginário de mãe, guerrilheira e rainha, estão nas mulheres da minha família. Materializadas na minha memória e encarnadas no meu corpo.

Surge o convite de fazer um evento sobre Teatros Feministas na semana de boas-vindas aos alunos do DAD. Uma ideia da atriz e pesquisadora Tefa Polidoro⁶⁶, que reuniu além de mim, as atrizes Guadalupe Casal⁶⁷, Manuela Miranda⁶⁸ e Iassanã Martins⁶⁹. Elas me fazem uma provocação “quem sabe tu apresentas o que estás criando?”, e eu aceito, pois seria um ótimo estímulo para intensificar os trabalhos. O chamamos de *I Tecendo Teatros Feministas* e o realizaríamos nos dias 8 e 10 de agosto de 2018, em parceria com o DAD e o PPGAC.

Sentido a necessidade de ter outros olhares e auditoras nos ensaios, convido as atrizes e pesquisadoras, Guadalupe Casal, a Guada, e Larissa Sanguiné⁷⁰, a Lari, duas amigas e colegas com quem trabalho. Ambas relacionam a prática do teatro ao(s) feminismo(s) e encontramos inquietações e pontos em comum em nossas pesquisas.

Proponho a seguinte dinâmica: cada uma vir a dois ensaios, sendo que no primeiro elas somente o assistiriam e no seguinte proporiam uma dinâmica, ou conduziriam uma prática a partir do que viram. Primeiro veio a Guadalupe, e neste dia retomo os movimentos e ações criadas com a *bata de cola* e falo sobre o dilema de como começar a articular o texto. Digo também que gostaria de utilizar parte desta sequência com o texto adaptado de *Qual o problema das mulheres?* Ao final do encontro, ela solicitou que eu listasse e nomeasse as ações e que começasse a experimentar colocar os fragmentos de textos enquanto realizava as ações. Ela também apontou que via muito material produzido, que eu poderia me tranquilizar e aproveitar o que já estava ali. Sugeriu também que eu respirasse mais e não me preocupasse em me mexer o tempo inteiro, investindo em pausas e movimentos mais

⁶⁶ Stefanie Liz Polidoro, Tefa, é atriz e encenadora. Doutoranda (2016) em Teatro na UDESC, com investigação acerca do grotesco, e de dramaturgias e práticas cênicas feministas, (*Memórias de) Temurinha em construção: o grotesco feminino sai de casa*, com orientação da professora Dr^a Maria Brígida de Miranda.

⁶⁷ Guadalupe Casal é atriz formada pelo DAD UFRGS e integrante do grupo *Teatro Sarcástico*. Recentemente ingressou no Mestrado no PPGAC e está finalizando sua graduação em Licenciatura em Artes na UFRGS. Desde 2018 desenvolve uma oficina de teatro direcionada somente para meninas e mulheres como um espaço de criação, acolhimento, liberdade e empoderamento feminino.

⁶⁸ Manuela Miranda é atriz e professora de teatro formada pela UFRGS, mestre (2019) pelo PPGAC IA/UFRGS com a pesquisa *Caminhos para denegrir a Educação Social a partir das Artes Cênicas* com orientação da professora Dr^a Celina Alcântara.

⁶⁹ Iassanã Martins é atriz, professora de teatro em Artes Cênicas formada pela UFRGS. Mestre e, atualmente, doutoranda no PPGAC IA/UFRGS onde desenvolve a pesquisa *Profissionais de cena em Porto Alegre: uma narrativa contada por mulheres* e orientação da professora Dr^a Patricia Fagundes.

⁷⁰ Larissa Sanguiné é atriz e professora de teatro formada pela UFRGS e fundadora do *Coletivo Quântico*. Leciona na Casa de Teatro de Porto Alegre no curso de formação de atores e em oficinas permanentes para adolescentes. É diretora de espetáculos, com temáticas relacionadas ao universo da mulher: *Projeto Medea – a Reinvenção do Mito sobre a Mulher, o Poder, Conspirações, Golpe e Rock and’roll, Projeto Lilith - pixações em corpos históricos e Os últimos dias de Alice Underground*.

lentos. No ensaio seguinte, trabalhamos sobre as observações dela e tentativas de jogar com o texto. Gostei do material que encontramos juntas.

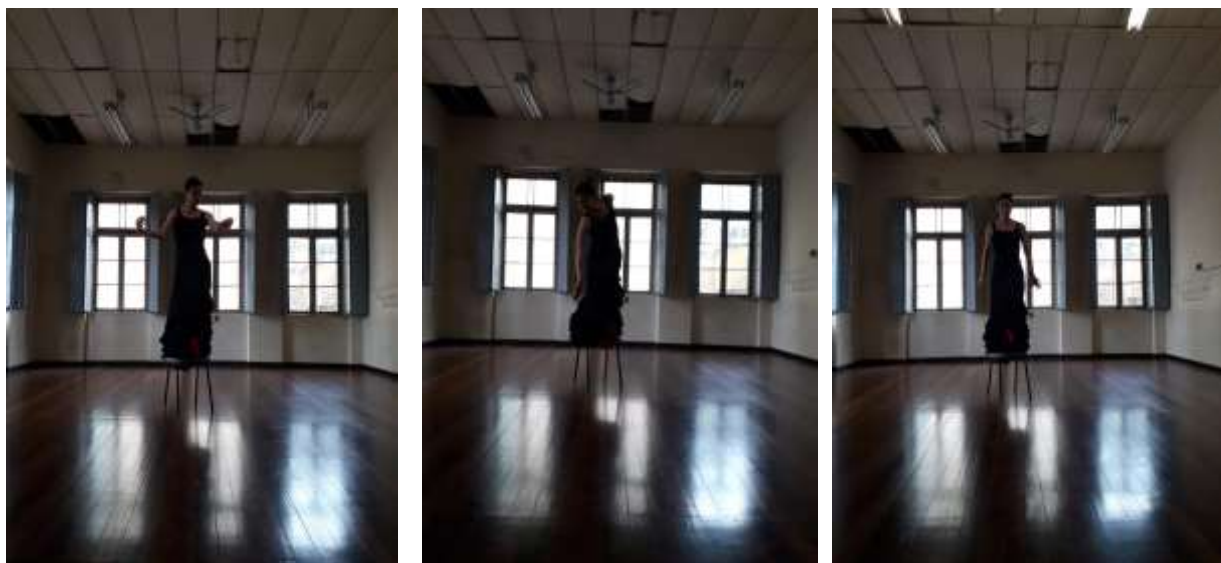


Imagem 34: Improviso com bata. Registro de ensaio. Foto Guadalupe Casal.

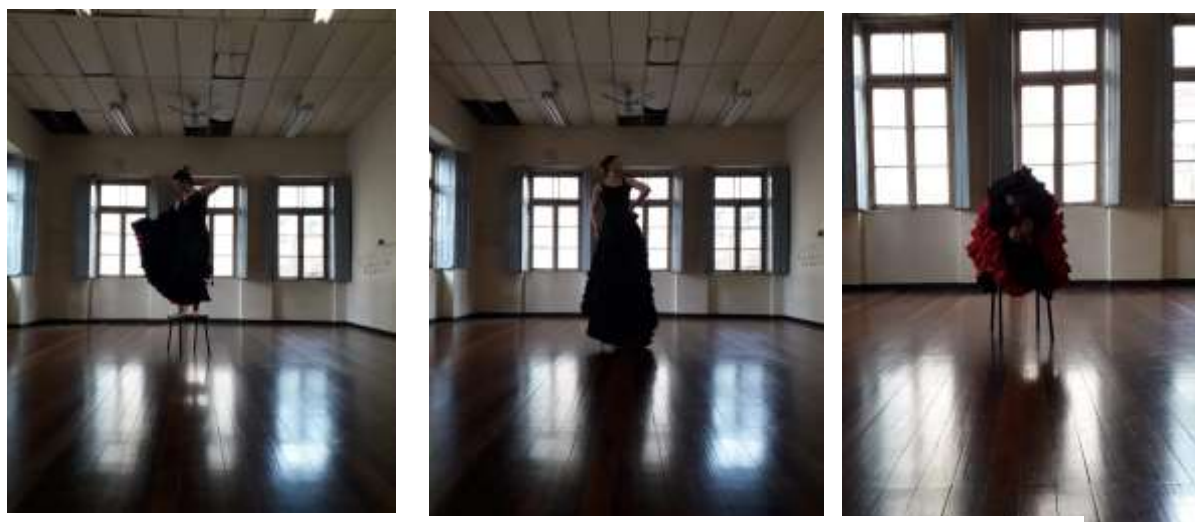
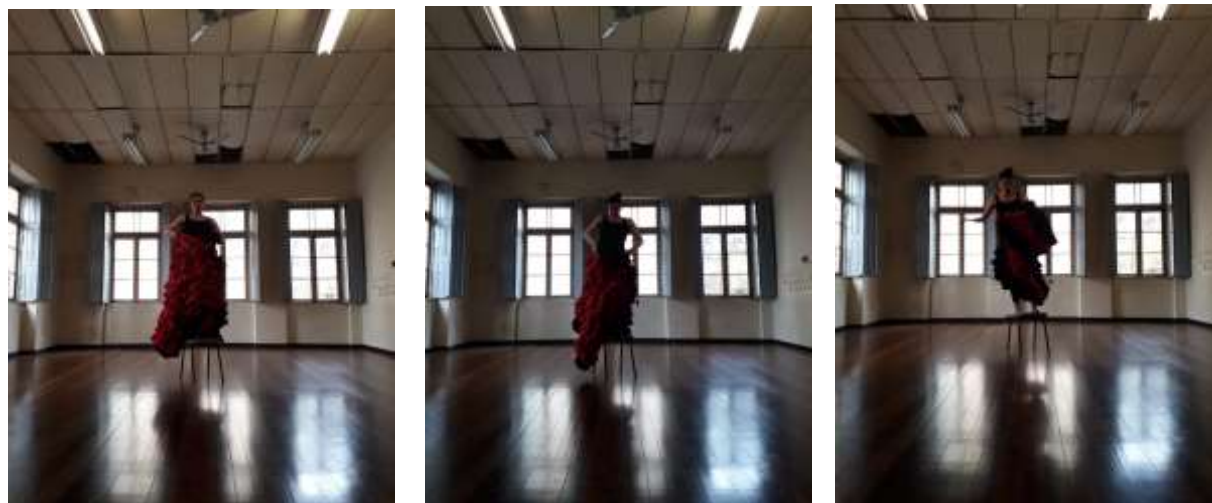


Imagem 35: Improviso com bata 2. Registro de ensaio. Foto Guadalupe Casal.

A Larissa chegou duas semanas depois e assisti a coreografia que estava em processo de criação. Eu estava focada em finalizar uma sequência para mostrar no / *Tecendo Teatros Feministas*. Peço que a Larissa venha em mais ensaios. Começo a me sentir à vontade com a presença dela, a confiar na maneira como ela conduz as cenas e a convido para ser diretora cênica do espetáculo. Diferente do início do processo, quando tinha receio da interferência de uma direção, neste momento já estava mais segura com relação aos caminhos da pesquisa, à concepção, à dramaturgia e as escolhas estéticas do espetáculo. Lari vem com muita vontade de trabalhar, afetividade, escuta e diálogo constante e sua gana e confiança também foram motivadoras. Junto a ela, veio a artista Victória Sanguiné, sua filha, para fazer a operação de som.



Imagem 36: *Tecendo Teatros Feministas*. Cartaz divulgação. Arte Teña Polidoro.

Apresento tudo o que tenho para Larissa e começamos a trabalhar separadamente cada momento e depois começamos a colocá-las em ordem, criando o nosso primeiro roteiro.

08/08/2018, quarta-feira - I Tecendo Teatros Feministas Sala Alziro Azevedo DAD

No Se Hace Flamenco Por La Mañana

No primeiro dia apresentamos uma mostra de cenas seguida de conversa com o público, e no segundo, um debate sobre as pesquisas de cada uma das envolvidas. Em função da logística de espaço, fui a primeira a apresentar. Como disse o *cantaor* Talegón de Cordoba, em uma *masterclass* sobre *cante* flamenco, “*no se hace flamenco por la mañana!*”.

Se faz sim.

:

Recebo o público, cerca de 90 pessoas, cumprimento-os e logo que se acomodam me posiciono no centro do palco, *Vamono!* Começo dançando, depois digo o primeiro texto cheio de gestos e ações para as falas, sento, rio, debocho de querer ser como um homem, começo a sapatear lentamente e relatar assédios que sofri, sapateio mais forte e rápido, finalizo “NÃO MEXE COM ELA!”, tiro a *bata* e a camisa, fico com uma blusa vermelha justa e com meias calça furadas, canto, toco palma por *bulerias* e me apresento.

O público ri no primeiro texto, o que me pareceu muito bom, e também se emociona na cena do assédio. Por outro lado, o sapato escorrega, o chão fica arranhado por causa do sapateado, a luz do refletor bate nos olhos, o *mantón* se abre e depois se enrola, a *bata* entra embaixo do pé. Foi um ótimo dia para perceber procedimentos relacionados ao fazer, desde o me preparar, o lidar com o espaço, o que é necessário para apresentar. Também foi um momento de escutar o retorno de colegas, professoras e alunas(os) do DAD e da orientação. Escutei sobre como as cenas eram fortes ou tocantes, o quanto ainda deveria modular o texto, não encolher o corpo, que as ações com o texto *Qual o problema das mulheres?* estavam redundantes ou literais.



Imagem 37: Tecendo Teatros Feministas 2. Registro apresentação. Foto Victória Sanguiné.

Mas afinal, o que é Teatro Feminista?

Foi com a atriz e pesquisadora Tefa Polidoro que conheci o(s) Teatro(s) Feminista(s). Uma definição que não se pretende como uma nova categoria teatral, mas sim um espaço para o fomento da prática artística de mulheres, que abarca a produção de suas pesquisas, o reconhecimento de epistemologias não hegemônicas e de narrativas invisibilizadas e silenciadas, como um espaço de empoderamento e visibilidade de subjetividades dissidentes. Tal perspectiva entra em consonância com alguns dos temas articulados nas disciplinas do primeiro semestre de 2018, os discursos decoloniais, ancestralidade e escuta, os quais me provocaram a urgência de atualização a respeito de conhecimentos aprendidos, comportamentos e práticas que trago enraizadas. Atualizar-me como sinônimo de **decolonizar-me**.

Ainda por intermédio da Tefa, fico sabendo da disciplina *Seminário Temático I: Introdução ao Teatro Feministas*, que iniciava em 2/2/2018 no PPGT/UDESC, ministrada pela professora Brígida Miranda, também orientadora dela no doutorado. “Quem sabe tu assistes Ju, online mesmo. Eu ou uma amiga e colega, a Fran (pesquisadora Franciele Aguiar), pode transmitir para ti. Fala com a Brígida”. Entro em contato com a professora e ela autoriza que eu assista às aulas via *Skype* ou *WhatsApp*. Consigo acompanhar cerca de quatro ou cinco aulas, o áudio falhava ou a imagem travava e acabo por desistir, mas ainda assim, foi muito importante esta aproximação.

Nova questão: **NO TE PONGAS FLAMENCA seria um espetáculo de Teatro Feminista?**

Durante os dias e meses que seguiram, sinto reverberar no meu corpo esta experiência. Começo a compreender melhor a investigação que estou envolvida e agrego novas questões à pesquisa: **Que figura é esta que conta estas histórias? É uma persona que vou criar ou farei um relato em primeira pessoa? Como direi estes textos? Como será a concepção do espetáculo (disposição dos materiais em cena, trilha sonora, figurinos)?**



Imagem 38: *Tecendo Teatros Feministas 3*. Registro apresentação. Foto Victória Sanguiné.

Larissa e eu começamos a trabalhar sobre as observações feitas, a improvisar novas cenas e agregá-las ao roteiro. Voltamos nosso olhar para a Qualificação, prevista para o final de outubro. E, além dos ensaios e das disciplinas em andamento, dedico-me à escrita.

A partir de *I Tecendo Teatros Feministas*, surgiram novas oportunidades para apresentar. Tais acontecimentos funcionaram como laboratórios de experimentação pois com eles pude testar a dramaturgia, as nuances e tempos das falas, a quantidade de movimentos e ações articuladas com o texto, os volumes entre voz e sapateado, os atravessamentos e sensações que surgiam no instante em cena e os momentos onde respirar, entre outras questões diretamente relacionadas às escolhas de atuação e à construção da concepção do espetáculo. Foi também uma maneira de escutar como o trabalho chegava às pessoas, o que lhes dizia ou despertava. Que sentidos, percepções ou emoções provocavam.

11/10/2018, quinta-feira

Disciplina Discursos e Práticas de Criação Cênica

Ministrada por Patrícia Fagundes no segundo semestre de 2018. Realizamos uma dinâmica onde compartilhamos práticas artísticas, relacionando o conteúdo das

:

aulas à pesquisa de cada um. Junto à cada prática, que poderia ser uma aula ou uma mostra de cenas, deveríamos indicar um artigo para discussão em aula.

Escolho um texto que já fazia parte das referências que estava me debruçando, *Lugar de fala, lugar de escuta: criação sonora e performance em diálogo com a pesquisa artística e com as epistemologias feministas*, da professora e performer Isabel Nogueira, e opto por apresentar minhas cenas.

Chego mais cedo para alongar e preparar a sala, um dos estúdios de aulas práticas do DAD. Divido-a em dois, espaço cênico e plateia ao estilo palco italiano. Em seguida chega Márcia, repassamos os áudios que ela irá operar e aguardamos a chegada dos colegas. Quando eles entram eu já estou vestida de flamenca, com a *bata* e o *mantón* nos ombros. Percebo a surpresa deles com a minha figura, grande, com um vestido maior ainda, maquiada de flamenca às 9h da manhã (sim, isto ainda me soa estranho). Cumprimento-os tentando jogar com o meu nervosismo e ofereço as cadeiras para sentarem.

Começamos e a música falha, a Márcia se atrapalha com o *note*. Vou até ela que está atrás das pessoas. Descontraio, improviso com a situação e logo colocamos a música e recomeço. Aproveito a introdução para *jalear*, *Vamono, ôle los buenos artistas!*.

E se eu bater com a *cola* da *bata* em alguém? E se enganchar o *mantón* no teto? Assim é, até mesmo em uma sala, com um grupo reduzido existe algum risco. À medida que danço, vou confiando no movimento e no trabalho envolvido.

“O giro com o *mantón* e o vôo dele trazem a sensação de vento, leva para um outro lugar, envolve”; “Achei a cena, como dizer, agressiva. Não me aproxima, pelo contrário, empurra para longe”; “A agressividade da cena com o áudio sobre assédio, o texto dito ao vivo e o sapateado, lembram o DANKE. Sugiro que tu busques outras maneiras de atuar, menos agressiva”; “não deixar que a intensidade do flamenco deixe o registro de atuação em um tom só, experimentar a força que ele possui e dar o texto de outra maneira”; “Emociona, me toca”. “Não é agressivo não, eles aguentam”.

Coincidentemente, as pessoas que perceberam, sentiram ou acharam a cena agressiva são homens cis gênero e isto me gerou algumas questões: Por que a agressividade é incômoda? Usar o flamenco como estímulo é redundante? Não estariam eles acostumados a expor suas opiniões, disfarçando discursos machistas

internalizados com teorias, vivências e práticas teatrais que reproduzem sem ponderar as questões relacionadas à gênero?

Reconheço que tenho a tendência de usar em cena a força física aliada ou não ao flamenco, sendo um desafio como atriz encontrar outros registros. No entanto, incomodo-me em ter a agressividade tão evidenciada como algo ruim para cena. Sou agressiva ao falar dos assédios que sofri? Em resposta a estas observações e as questões que geraram em mim, encontro na filósofa Djamila Ribeiro a seguinte colocação,

Friso que mesmo diante dos limites impostos, vozes dissonantes têm conseguido produzir ruídos e rachaduras na narrativa hegemônica, o que, muitas vezes, desonestamente, faz com que essas vozes sejam acusadas de agressivas justamente por lutarem contra a violência do silêncio imposto. O grupo que sempre teve o poder, numa inversão lógica e falsa simétrica causada pelo medo de não ser único, incomoda-se com os levantes de vozes. Entretanto, mesmo com essas rachaduras, torna-se essencial o prosseguimento do debate estrutural, uma vez que uma coisa não anula a outra definitivamente. (RIBEIRO, 2017, p. 87).

Ou seja, precisamos urgentemente reconstruir o olhar sobre como recebemos ou lidamos com questões relativas a ser mulher, repensando nossas práticas na arte e fora dela, na busca de conexão entre fala, atitude e ação. Complemento com a escritora Rosa Monteiro, associando às artes a relação que ela estabelece com a literatura,

E já é hora de os leitores homens se identificarem com as protagonistas mulheres, da mesma maneira que durante séculos nós nos identificamos com os protagonistas masculinos, que eram nossos únicos modelos literários; porque essa permeabilidade, essa flexibilidade do olhar nos tornará a todos mais sábios e mais livres. (MONTERO, 2004, p.122).

17/10/2018, quarta-feira
X CONGRESSO ABRACE
Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Desta vez em uma sala de aula da UFRN, com luz fluorescente, piso frio (pouco indicado para sapatear), cadeiras amontoadas ao fundo para abrir espaço para a cena e com pouco público, cerca de 10 pessoas. Fui a primeira entre os colegas, em função da disposição da sala para a minha comunicação, a única cênica. Mais uma vez de manhã, 9h30 montada de flamenca.

Das experiências anteriores para cá, buscava formas diferentes de trabalhar o primeiro texto, o qual fazia com os movimentos da *bata*. Esta cena em particular era a mais difícil e trabalhosa, ainda não havia entendido ou encontrado o tom entre movimentos e texto.

Início trocando de roupa e ao mesmo tempo digo meu nome, de onde venho, qual o nome da pesquisa, sua temática e conceitos que tomava como perspectiva.

Assim que pronta, posiciono-me e começo. Lembro de algumas mulheres muito emocionadas e que deram um retorno muito positivo sobre o que a apresentação tinha lhes causado: que emocionava e remexia em memórias comuns às que eu trazia na cena.

Das comunicações que seguiram uma frase trazida pela pesquisadora Julia Guimarães⁷¹ ficou ecoando em mim, “o invisível não existe”. Relacionei-a diretamente a invisibilidade imposta às mulheres: o invisível não existe pois não pode ser visto, enxergado. Mas também, se o invisível não existe, tudo se torna visível?

Após a apresentação conversei com a pesquisadora e professora de interpretação Rossana Della Costa, do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), e ela me convida para fazer uma mostra do processo e palestra às alunas e alunos do primeiro e segundos semestres do curso de Teatro. Para Rossana, além de sentir-se tocada pela cena, era visível a presença em meu corpo do acúmulo de trabalho e técnicas de atuação, e lhe interessava a maneira em como eu à articulei a temática abordada. E, portanto, ela gostaria que eu tratasse questões sobre pesquisa artística na universidade e fora dela, a importância de termos procedimentos para criação, entre eles por exemplo disciplina e técnica (seja qual for), e a dedicação que ofício demanda.



Imagem 39: Comunicação performativa, X Congresso da ABRACE, UFRN, Natal, 2018. Foto Márcia Metz.

⁷¹ Julia Guimarães é pesquisadora na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e sua comunicação se intitulava *Da intervenção ao enquadramento: diálogos com o hipercentro de Belo Horizonte na obra Passarão, do Grupo Espanca!*, desenvolvida na residência Pós Doutoral com supervisão de Fernando Mencarelli.

Em meio ao processo, uma nova vivência surge. Na disciplina *Corpo e Cena: possibilidade de criação, produção e distribuição*, ministrada no segundo semestre de 2018, pela bailarina e professora Luciana Paludo, através de uma dinâmica proposta por ela, compreendo como efetivamente poderia articular corpo e memória à cena, tomando a memória como disparador para a criação. Pode soar estranho, pois a partir da descrição que estou fazendo, parece que isto já estava acontecendo. Sim, já havia começado a criação, mas foi um momento ímpar, onde realmente reconheci e me apropriei dos conceitos da pesquisa.

A professora Luciana lançou três perguntas, que depois de respondidas deveriam ser transformadas em cenas.

Qual foi a primeira referência de corpo na cena?

Isadora Duncan, mesmo sem saber quem ela era.

Qual foi o acontecimento que despertou o desejo de estar em cena?

Dançar na casa da minha avó.

Em que momento a arte passou a ser uma escolha?

Quando a reconheço nela o meu lugar para existir.

E através das respostas construo a seguinte cena:

Peço que os colegas se espalhem pela sala e sentem onde se sentirem melhor. Apago as luzes da sala, abro uma fresta na porta e coloco uma cadeira. Coloco-me no lado oposto ao da cadeira. Estou vestida com uma blusa justa e vermelha e com meia calça bege, carrego na mão a sacola com a minha bata e um camisa de renda preta. Falo.

- 1986. Vó, coloca aquela música pra gente dançar.

Começa a tocar uma música que escutei e dancei muitas vezes com a minha avó, “Czardas” de Vittorio Monti. Tiro uma blusa de renda preta e a bata da sacola, e as visto. A “Czardas” começa a se misturar a uma soleá, “Pal’Parrón” na voz de Marina Heredia. Escutar esta soleá é como encontrar com a Olga de novo.

El espejo donde te miras
Te dirá como tú eres
Pero nunca te dirá
Los pensamientos que tienes

(soleá “El espejo en que te miras”,
letra de Camaron de La Isla)

Termino de me vestir e começo a caminhar lentamente em direção a cadeira que está posicionada no feixe de luz que entra pela porta. Vou subindo muito lentamente os braços, começo a mover as mãos e a torcer o corpo. Marco com golpe de um pé e lanço a bata com o outro, enquanto torço meu corpo em direção a cola da bata. Vou para o chão. Levanto lentamente e repito os mesmos movimentos. Caio uma última vez em frente a cadeira. Subo nela lentamente até ficar em pé. A imagem sobre a cadeira, com a cola da bata estendida na frente do meu corpo, constrói a figura de uma mulher muito grande. Desço da cadeira e sento. Começo a tocar palmas e a cantarolar a introdução de uma alegrias. A soleá vai saindo aos poucos. Fico cantarolando, sentada no feixe de luz que entra pela porta. A Olga e eu ali, juntas.

A partir desta experiência reconheço que corpo e memória estão aqui envolvidos como matéria de pesquisa e abrem caminhos para o aprofundamento desta investigação. Segundo a pesquisadora e professora Cássia Navas,

Como se inventa um bailarino? E como surge uma vocação em dança? Ou ainda na forma de uma quase revelação, expressa em frases como: “Quero ser esta moça que dança!” ou “Quero ser esta passista de frevo que acabo de ver na TV!”. Neste momento, estabelece-se uma empatia tão grande, que aponta para o “querer ser” uma bailarina de frevo, mas, para além disto, querer ser o frevo, querer ser a dança em si. (NAVAS, 2009, p.1).

Através da reconstrução da memória do corpo na cena, reconstruo a mim, percebo como a arte está diretamente associada à minha formação como indivíduo e em como está tudo misturado, interseccionado.

Larissa e eu agregamos esta sequência ao roteiro que temos como uma nova possibilidade de início, e que sugere outra maneira para experimentar. Tiramos todos os movimentos com a *bata*, direi o texto sentada numa atitude quase solene. Também começamos a experimentar os textos “eu vou falar de memória” e o “tias”.

Para a qualificação estávamos trabalhando sobre o seguinte roteiro:

Cena *czardas/soléa*

Texto *Qual o problema das mulheres* + texto “eu queria ser como um homem”*

Baile *por fandangos* com *bata* e *mantón* e finalizo me escondendo na *bata*

Cena do assédio + “não quero que minha filha se acostume”* tirando blusa de renda e a *bata*

Apresentação *por bulerias*

Cena o que “eu vou falar é de memória, eu sou ficção, somos ficção”.

Cena das “Tias”

*Estes textos faziam parte dos escritos iniciais e aconteciam na passagem de uma cena para outra.

05/11/2018, segunda-feira

Banca Qualificação,

9h sala Alzira Azevedo DAD

Chegamos cedo para aprontar, Larissa, Victória e eu. Ajustamos o som, passamos um café, disponho meus materiais no espaço e começo a me aquecer. As professoras examinadoras vão chegando junto com algumas colegas.

Recebo as pessoas ainda com roupa de ensaio. Quando todas(os) já estão na sala, inicio. Inspirada na saudação afrocentrada que aprendi nas aulas da professora Celina Alcântara, agradeço às mulheres que vieram antes de mim, mãe, tias e avó que fazem parte de quem sou hoje e possibilitaram que eu esteja aqui, e a minha filha, que me ensina a ser mãe todos os dias. Logo em seguida, posiciono-me na janela:

- 1986, vó coloca aquela música para gente dançar.

Entra a *Czardas* e começo a montar o espaço. De um lado trago um baú e do outro uma cadeira. De dentro do baú tiro o *mantón*, os sapatos, o álbum de casamento dos meus pais. Tiro uma blusa preta de renda e visto, depois tiro a calça que estou e começo a puxar a *bata*, na transição para ,a *soleá*. Faço a sequência lenta até o baú, subo, monto a figura, desço e sento. Começo o primeiro, *Qual o problema das mulheres?*. Estou tensa, com os braços muito duros, tentando encontrar uma neutralidade e ao mesmo tempo ser uma figura que praticamente acredita no que diz para depois desmanchar. Sinto-me estranha. As risadas em seguida soam esquisitas. As pessoas não riem neste dia. Sigo com o texto “eu queria ser homem”, percebo uma descontração na plateia junto comigo, mas ainda parecia que a cena estava um pouco descompassada. Dança, faço a cena do assédio, a apresentação *por bulerías*, a cena das tias e finalizo.

Fazemos um rápido intervalo e retornamos para a arguição. Apresento alguns conceitos que ainda iria articular, mas não me alongo. Estava ansiosa pela fala das professoras.

As observações feitas são atentas e pertinentes, tocando em questões que tenho dificuldade. A escolha de conceitos, sua problematização e articulação são

:

pontos onde me perco, pois me deslumbrei com a quantidade de caminhos que convergiram na minha pesquisa. Da mesma forma, entrar em diálogo com alguns conceitos da Filosofia ou Sociologia me custa, pois ainda carrego um pensamento que separa a teoria da prática. Ainda que eu tome a perspectiva da pesquisa performativa, que propõe teoria e prática interseccionadas, é um exercício cotidiano de atualizar-me. Neste sentido, esta investigação tem desmistificado para mim o universo da teoria e salientado a importância de nossas práticas, do narrar os processos de criação e refletir a partir deles. Um desafio de delimitar conceitos e discursos, posto que foram muitos, e depois articulá-los à criação artística.

Houve outras sugestões que acolhi e tentei colocar em prática: subverter, desrespeitar o flamenco, gargalhar na dança, dançar na fala; valorizar a documentações do processo de criação; trabalhar o tempo na cena e na escrita; e evidenciar a minha paixão e radicalidade com relação ao flamenco.

Mãos-a-obra!

21/01/2019, segunda-feira
Projeto *Mulheragem*⁷²
Teatro de Arena de Porto Alegre

Participo do projeto *Mulheragem* desde fevereiro de 2017 com cenas do espetáculo DANKE. Para esta próxima edição não queria seguir fazendo o mesmo, pois sentia necessidade de me distanciar do DANKE. Comecei então a fazer algumas das cenas do NO TE PONGAS FLAMENCA.

De janeiro a maio, fizemos oito apresentações, iniciando no Teatro de Arena de Porto Alegre até o Teatro Renascença. Com o *Mulheragem* pude encontrar outras maneiras para a primeira cena e o texto. Já começo vestida com a *bata* e blusa de renda preta, montada de flamenca, no fundo do palco em um foco de luz. Digo “1986,

⁷² MULHERAGEM, projeto concebido pela atriz Juçara Gaspar em 2014. Tem como proposta reunir artistas mulheres em um único espetáculo onde cada uma realiza um trecho de uma obra sua ou performance. Sete cenas curtas que refazem a memória de mulheres na história e denunciam as violências cometidas contra elas. A partir de 2019, reúne as artistas Daniele Zill, Iassanã Martins, Juliana Wolkmer, Juçara Gaspar, Juliana Kersting, Manuela Miranda e Silvana Rodrigues.

vó coloca aquela música para gente dançar”, viro-me de costas e faço movimentos lentos com os braços durante a *Czardas*. Quando entra a *soleá*, baixamos o volume da música e inicio o texto *qual o problema das mulheres*. Nem sentada, nem solene e tão pouco cheio de movimentos. Caminho muito lentamente até a boca de cena enquanto falo. Esta figura austera, uma flamenca vestida de preto, torna-se um pouco irônica. Ao final do texto rio até sentar-me. Sigo com o texto *eu queria ser como um homem*, danço por *fandangos*, faço a cena do assédio e finalizo no “NÃO MEXE COM ELA”.



Imagem 40: Projeto Mulheragem. Apresentação na mostra Porto Verão Alegre. Teatro de Arena, Porto Alegre, 2019.

A concepção do espetáculo vai surgindo, possibilidades de iluminação, as dinâmicas de texto e ações. Percebo a atenção do público, os pontos onde riem e onde se emocionam. Nas apresentações no Teatro de Arena, um espaço pequeno e próximo ao público, podia enxergar as pessoas, ver quando sorriam concordando ou choravam. No *Mulheragem* era bastante comum as pessoas se emocionarem muito com o todo o espetáculo. Um dos retornos que recebi de algumas mulheres da plateia, foi de como não me coloco como vítima, mas em ação e questionando minha subjetividade encharcada com atitudes machistas. Percebo minhas incoerências e as exponho em cena, reconhecendo a urgência de atualizar-me.

Como o fizemos em diferentes teatros, experimentei espaços maiores e percebi que o NO TE PONGAS FLAMENCA deveria ser feito em um palco de tamanho médio, para uma plateia com cerca de 200 a 300 pessoas. Sentia-me melhor, podendo me mover com a *bata* e o *mantón* com tranquilidade.

Um dos dias das apresentações no Teatro de Arena foi muito especial. Minha filha Elis estava na plateia. Ela já estava acostumada a ir comigo e a equipe com a presença dela. Desde que me separei do pai dela, assumi a radicalidade de estar em trabalhos onde ela pudesse estar presente sempre que fosse necessário, ou seja, ela

:

creceu em meio a aulas, ensaios e espetáculos de flamenco e teatro. No *Mulheragem* quando está presente é nossa assistente de produção e contrarregra.

Porém, ela ainda não havia assistido as cenas do NO TE PONGAS FLAMENCA. Quando termino, viro-me para pegar o *mantón* no chão e a vejo. Ela estava chorando muito. Soluçava. Partiu meu coração. “O que faço agora? “. Vou até ela, pego seu rosto com as mãos e dou um beijo. Olho mais uma vez para a plateia e repito NÃO MEXE COM ELA e saio. Depois da apresentação a abraço e pergunto em que momento ela começou a chorar, “na cena onde tu contas o que te aconteceu”, a cena do assédio. Penso que posso estar a expondo demais, será? “Filha, tu não precisas assistir os outros dias”, “não mãe, eu quero assistir”.

21/02/2019, quinta-feira

**VIII Simpósio Internacional Reflexões Cênicas Contemporâneas
Universidade Estadual de Campinas**

Faço novamente uma comunicação performativa, desta vez no evento organizado pelo Lume Teatro – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP.

Mantenho a sequência que estava apresentando no *Mulheragem* e volto a fazer no final a cena de apresentação *por bulerías*. Novamente pela manhã, em uma sala de aula com piso e luz brancos e frios. Chego cedo, peço para uma colega operar o som para mim. Eu já havia preparado um roteiro bem simples e se fosse preciso sinalizava para ela com a cabeça para que som entrasse. A dinâmica proposta pelo congresso não incluía um(a) professor(a) mediador(a), portanto, o grupo de pesquisadoras(es) que estavam ali reunidos deveriam encaminhar as atividades. Por ser a única comunicação cênica, decidimos que eu seria a primeira. Juntos arredamos as cadeiras, abrindo um espaço e posicionando o público em semicírculo. Tinha cerca de 20 a 25 pessoas. Estava nervosa por retornar a este formato, sem luz cênica e com pouco espaço.

Percebo que quando me apronto para começar, vestida com a blusa de renda e a *bata*, as pessoas ficam impressionadas com a roupa. Eu, uma mulher com 1m85 com um vestido com um rabo enorme (a *cola* tem cerca de três metros), causa uma certa surpresa. Quando pego o *mantón*, da mesma forma, as pessoas falam em como é bonito e grande.

:



Imagem 41: Dia da cultura da UFRGS 2018. Campus central da UFRGS, Porto Alegre. Foto Márcia Metz.

Novamente, sinto o receio de enganchar-me no teto ou nas cadeiras da sala. As franjas do *mantón* passam perto do rosto das pessoas, fazem vento. E com a *bata* sobe a poeira que tem no chão. Faço a cena atenta aos sinais de tempo que uma pesquisadora fazia, pois não poderia ultrapassar os quinze minutos reservados para cada comunicação. Quando termino a cena do assédio, ela levanta a mão sinalizando dois minutos. Rapidamente, adapto a cena de apresentação por *bulerias* cortando uma fala daqui e outra dali.

Por sugestão da Larissa começo a usar o *WhatsApp* para gravar o que fosse acontecendo ao longo do processo. Infelizmente perdi os primeiros áudios dos dias 15 a 26 de fevereiro, provavelmente com registro de reflexões sobre minha participação no evento.

Sobre as condições para apresentar, ainda que não sejam ideais, encaro-as como oportunidades para troca de vivências, colocar-me em jogo e para, cada vez mais, apropriar-me do trabalho e da construção deste *corpo grátis*. Inscrevi-me nos congressos que tinha possibilidade de ir e aceitei todos os convites feitos pela Patrícia para participar em eventos. Cada convite destes representou para mim reconhecimento, confiança e estímulo. No dia 24 novembro de 2018, faço uma participação dançando na intervenção urbana dirigida por ela, *Cidade Proibida*⁷³ (2013), dentro do evento *Dia da cultura* na UFRGS de 2018.

*Portas Abertas*⁷⁴ da UFRGS. Em 18 de maio de 2019, a convite do DAD, intermediado pelo Patricia, retorno ao *Portas Abertas* com um trecho do espetáculo e o apresento na sala *Qorpo Santo*, campus central da UFRGS, para um grupo de

⁷³ Cidade Proibida realizado pela Cia Rústica, propõe intervenções cênicas em lugares públicos que se tornam proibidos durante a noite, perante a ameaça da violência potencial. Em uma composição afetiva com a cidade, propomos a ocupação desses espaços através de ações artísticas. Elenco: Ander Belotto, Camila Falcão, Di Nardi, Gabriela Chultz, Heinz Limaverde, Laura Backes, Lisandro Bellotto, Mirna Spritzer, Priscilla Colombi, Roberta Alfaya, Rodrigo Shalako, Suzi Weber. Concepção e direção: Patricia Fagundes. Disponível em: <https://ciarustica.com/cidade-proibida/>. Acesso em: 11 ago.2019.

⁷⁴ O Programa UFRGS Portas Abertas integra Universidade e comunidade e mostra aos futuros alunos o que faz em ensino, pesquisa e extensão. O evento é gratuito e aberto a todos os interessados. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/portasabertas/>. Acesso em: 11 ago.2019.

estudantes do ensino médio. E, por fim, 20 de maio, faço uma breve intervenção no *Seminário Palco Giratório Encontros Estéticos: Corpos em Aliança e Redes Festivas*⁷⁵.

Entre estes eventos, um em especial foi impulsionador e mobilizador para a finalização do espetáculo. Por sugestão da orientadora, inscrevo o NO TE PONGAS FLAMENCA para participar da *Mostra Cena em Pesquisa no 14º Festival Palco Giratório 2019 – Porto Alegre*. Desta forma, aprontaria o espetáculo e teria depois disponibilidade para escrita do memorial. Como já tinha diretora de cena e operadora de som, faltava-me uma iluminadora. Convido a atriz, pesquisadora e também iluminadora Iassanã Martins.

Sou selecionada e a partir de então tenho uma data de pré-estreia definida, dia 23 de maio de 2019.

Nas vésperas de retomar os ensaios, listo quais serão os próximos passos que deverei tomar. Começo elencando questões de ordem prática:

- Trilha sonora: rever o que estou usando e sempre que possível dar prioridade para compositoras e/ou intérpretes mulheres. Aliar a construção da trilha à dramaturgia.

- Que espaço é este que construo no palco? Um espaço privado, como uma cozinha? Um sótão ou um quarto de costura? Ou apenas o palco, os elementos e as possibilidades de sentidos e leituras que eles provocam?

- Figurinos e objetos: estou usando a *bata*, a blusa preta de rendas, uma blusinha vermelha que puxo e fica como um mini vestido, meia calça bege ou uma calça preta, sapatos de flamenco, *mantón*, um baú de madeira, o baralho cigano.

- Linguagem: que linguagem é esta que se esboça?

Larissa e eu combinamos que ela estaria comigo nas terças e sextas. Nos outros dias da semana trabalharia sozinha, proporia cenas, improvisaria e depois mostraria a ela. A partir deste material, Larissa dirigia as cenas e juntas decidiríamos sobre onde deveríamos deter mais tempo.

Outra questão apareceu ao longo dos ensaios:

⁷⁵ Seminário Palco Giratório acontece desde 2016 e é uma iniciativa da professora Dr^a Patricia Fagundes, promovido através da parceria entre o PPGAC UFRGS e o SESC RS. É um espaço encontro e reflexão sobre questões fundamentais de nosso tempo, articulando práticas cênicas com discussões, conceitos e teorias de outros campos do saber, enfocando a dimensão política e social do fazer artístico (texto retirado da revista 14º Festival Palco Giratório 2019 – Porto Alegre).

Como criar uma dramaturgia que não reforce discursos de opressão e não exponha a mim e às mulheres de quem falo?

14/03/2019, quinta-feira

Palco vazio, um lugar para remontar as memórias que a atriz traz à cena, com a utilização de alguns objetos pessoais, reconstrói sua linha do tempo, sua memória. Cria uma ficção, relembra e conta a partir do corpo na cena. A indumentária flamenca e alguns objetos pessoais marcam este lugar vazio, o espaço para remontar. A relação do corpo em cena com sua memória, narrar-se, ficcionar-se. Espaço, tempo, a corporeidade flamenca.

25/03/2019, segunda-feira

Estudo de texto e improvisação. Uma das dificuldades que tive, foi a partir da dramaturgia, já praticamente pronta, entrar na sala para criar as cenas que faltavam e usar somente os textos que estavam escritos. Eu seguia improvisando texto. Tinha dificuldade de manter o foco e acabava improvisando mais textos.

Neste dia, inspirada no *Seminário da Arte e da Ficção como desafios para a pesquisa em Ciências Humanas*, ministrado pela professora Dr^a Anna Mirabela, “o corpo do ator é um dispositivo ficcional, a presença do concreto” (caderno de anotações), e nas leituras de *Corpos em Aliança e a Política das Ruas* (2018) de Judith Butler, realizadas no grupo de orientação,

A esfera pública na qual o ato da fala se qualifica como a ação política paradigmática é uma esfera que já está, na visão de Arendt, separada da esfera privada, o domínio das mulheres, dos escravos, das crianças e daqueles muito velhos ou enfermos para trabalhar. [...] De forma significativa, essa visão do corpo estrangeiro, não qualificado, feminizado que pertence à esfera do privado é a condição de possibilidade para o cidadão masculino falante (que presume-se que seja alimentado por alguém e que se abrigue em algum lugar, e cuja nutrição e cujo abrigo são cuidados de alguns modos regulares por qualquer população privada de direitos). (BUTLER, 2018, p. 52-53).

Improviso um texto dando vazão ao fluxo de pensamentos que me rodavam:

A memória está no corpo, ela tá no meu tamanho, no meu corpo, está no meu peito, está encarnada em mim, e eu me aperto para lembrar, ela está aqui, aqui em algum lugar, elas passam por aqui, elas me atravessam. Sou

todas elas ao mesmo tempo e agora. Desenho linhas do tempo. Tudo que eu penso, quando estudo, organizo em linhas, recorro a linhas do tempo. A minha linha do tempo começa em 1979, a da minha avó em 1922 e a da minha mãe em 1948. O que aconteceu entre estes anos? Desenho meu corpo sobre uma linha do tempo. Ela é a minha espinha vertebral.

Somos muitas linhas com início, meio e fim, e as vezes confundimos onde começa ou termina.

Eu vou falar de mulheres. Por que nós (feministas) falamos das mulheres?

Segundo Schopenhauer ou Darwin as mulheres deveriam ficar em casa, eram umas inúteis fora de casa. A história do ambiente privado é como é por que não foram elas que contaram a história. Por isso que agora quero contar as histórias delas. Não sei se eu precisava explicar, mas achei importante. Não é por estar/ser uma moda. É porque é preciso, é necessário insistirmos nelas.

A minha avó foi importante, a de todo mundo foi importante. As minhas tias avós foram importantes. Eu acho que sou a pessoa que sou hoje, por causa delas. Porque na minha casa era um bando de mulheres. E elas falavam alto e mandavam naquele ambiente. E ao mesmo tempo eram governadas por “uma cabeça de homem”, por uma estrutura de homens. Elas não queriam mais casar, eram viúvas ou solteirona. “Homem só dá trabalho! Só incomoda!” Mas se quisesse se separar, não podia. “Ruim com ele, pior sem ele!”

Sabe o que aconteceu com a minha avó? Ela entrou em uma depressão profunda e começou a se fechar. Ela não saía mais de casa. Ela colocou panos brancos nos vidros nas janelas, pelo lado de dentro, e ela não saía mais. Ela foi ficando surda e cega. Nem varrer a calçada ela ia. Chegou um ponto em que ela estava comendo restos de comida velha que ficavam na geladeira ou não comendo nada. Não tomava banho. Ela adoeceu. Ela se sufocou no ambiente privado e nas memórias dela. Então a minha mãe a levou para hospital, desmontou a casa dela e depois para um lar de idosos. Evidente que a Olga não queria. Lembro de alguém dizer “não se troca uma figueira de lugar”, mas este dito popular não fazia o menor sentido neste caso. Não existia a mínima possibilidade de elas viverem na mesma casa. Não é por que são mãe e filha que tem que ser amigas. Mãe e filha, afinal de contas o que é ser mãe?

Assunto de mulheres, quais eram os assuntos de mulheres? Crochê, tricô, horta, casa, receita de bolo, parto, aborto, uma reza, silêncio.

Assunto de mulheres.

Assunto de mulheres entre mulheres se resolve. Tem coisas que não precisam sair da esfera privada. Mas o corpo da mulher, ele é privado ou é público? (Diário de ensaios, 25/03/2019).

Após mais um desabafo misturado à memórias, desejos e conceitos, aterrisso novamente no ensaio e faço considerações sobre a encenação e a viabilidade das tais linhas do tempo. Eu queria muito ter esta linha do tempo desenhada em algum lugar na cena e construir a coluna vertebral que imagino. Poderia escrever no chão, ou na parede, ou com tinta sobre um papel. Ou desenhá-la com gestos. Mas questiono se isto se conectaria com os figurinos ou objetos de cena que já estou utilizando. Havia experimentado desenhar as linhas no início do processo de criação e não cheguei a uma forma que me agradasse. Por isso, mesmo sendo uma ideia que sempre retornava, opto por não insistir e focar no que já estava sendo feito.

28/03/2019, quinta-feira

Larissa e eu conversamos sobre a encenação, a dramaturgia e sobre as cenas que ainda precisamos trabalhar. Definimos que o texto já está pronto e que não preciso, não devo criar mais material.

1/04/2019, segunda-feira

Estudo de técnica de *bata* e sapateado, seguido de experimentos e improvisação destes com o texto.

Sobre o estudo com a *bata*, venho aprendendo qual a melhor maneira de posicionar minhas pernas dentro da saia para precisar onde largo a *cola*. A *bata* é um instrumento que estudo desde 2016, época que consegui mandar fazer, pois é caro e pouquíssimas pessoas as confeccionam. Tem sido bem importante a descobrir, já que eu não fiz muitas aulas de técnica especificamente. Porém, como eu já bailava, algumas partes se tornam mais fáceis pois não tenho medo de cair e vou fazendo, experimentando.

Sobre o que é autobiografia e/ou auto ficção e qual das duas estou utilizando?

Penso que navego mais pela autobiográfico, mas sinto que em alguns pontos eu vou explorar a auto ficção para não expor (mais) a mim e a outras mulheres. Tem assuntos que ainda são muito delicados ou difíceis de abordar. Por sugestão da professora Luciana Paludo, leio o livro *A louca da casa* (2004), da escritora Rosa Montero. Nessa obra, a autora conta trechos de sua vida de três maneiras diferentes, mesclando autobiografia com auto ficção. *A louca da casa* é a imaginação que permeia nossas memórias e esquecimentos, criando ficções. Interesse-me neste formato para falar sobre violência sexual e aborto ou para os textos para a Olga.

O ensaio deste dia foi ótimo! As máquinas, que as vezes davam problemas, funcionaram! Tablet, caixa de som, celular. Ontem eu baixei um aplicativo que simula um pedal de looping. Experimentei e acho que vou usar em cena. Vou conseguir gravar algumas palmas, sapateados e jogar com os sons (Diário de ensaios, 01/04/2019).

2/04/2019, terça-feira A tábua de carne

Dia após o evento de lançamento da MOVE – Rede de Artistas de Teatro.

*(Suspiro longo) Está difícil hoje. Repito “pensar procedimento, pensar procedimento. Quais são os meus procedimentos? Será que eu consigo organizar para mim assim como organizo para os outros? Será que é mais fácil pensar para os outros? Brigo para não ser literal, explicativa. Debutante, bailarina. Trago esta figura para dentro da pesquisa. Posso fazer a cena do **Conserta-se gaita** com ela? (Diário de ensaios, 02/04/2019).*

Para o evento da MOVE propus uma figura vestindo uma regata nadador branca justa e escrita *Paz* sobre o peito, uma saia de tule, sapatos de flamenco bege, cabelo preso em um coque como de uma bailarina e maquiagem nos olhos inspirada no cisne negro. Nas mãos, carrego uma tábua de carne. A ação consistia em procurar um lugar, colocar a tabua no chão e sapatear, fazer *marcages*, experimentar o

:

desequilíbrio, parar e buscar um novo lugar. Realizei a sequência dentro na intervenção de rua *Desvios em Trânsito*, da Cia Rústica e com direção de Patricia Fagundes. A intervenção consiste em vários artistas realizarem ações, não cotidianas, a partir de figuras/personas que em determinados momentos se encontram – na sinaleira ou no canteiro entre as vias públicas – para fazer um jogo previamente marcado com cerca de 30 segundos.

Trago a tábua de carne para a sala de ensaio, sapateio e testo movimentos que causam desequilíbrio. A figura é ótima, mas será que se relaciona aos textos?



Imagem 42: O que me MOVE? Evento de lançamento da MOVE - rede de artistas de Teatro. Canteiro central em frente ao Centro Municipal de Cultura, Porto Alegre, 2019.

Foto: Adriana Marchiori

A Máquina De Costura

Porque toda autobiografia é ficcional e toda ficção, autobiográfica, como dizia Barthes. (MONTERO, 2004, p.194).

Estou em casa. Muitas vezes procrastinei assistindo seriados. Desta vez foi a série *Coisa mais linda*. Devia estar ensaiando, ou escrevendo, ou estudando. Estou aqui...de novo. A série retrata o Rio de Janeiro dos anos 50 e trata sobre as mulheres da época. O figurino, as músicas, as questões da opressão sofrida por elas lembram minha avó. Fico emocionada com um determinado episódio, choro. Levanto e decido ir para o DAD ensaiar. Preciso fazer a cena para Olga. Entro no meu quarto e busco algo para levar comigo, algo que pudesse fazer sentido. Abro meu armário e lá está a máquina de costura que ganhei da minha mãe. “Daí tu pode usar para fazer uma bainha ou o que precisar”, disse ela. Peguei a máquina, a coloquei em uma sacola e pensei, vou precisar sim. Assim como outras tantas coisas de casa, a máquina vai para o palco.

Já vinha experimentando uma forma de reproduzir o som das palmas ou sapateado e ir sobrepondo camadas com outras sonoridades. Usei um aplicativo, mas ele era bastante limitado. Aplicativos melhores, só os pagos. Conversei com pessoas, perguntei se deveria usar um pedal de *looping*. Sugeriram um pedal de guitarra. Mas este tipo de equipamento não se empresta, aliás, nem se pede emprestado. Resolvo testar um outro aplicativo, um microfone que distorce os sons. Experimento com o texto para Olga. Inspirada na *Louca da casa*, conto de três formas diferentes a história dela, intercalo o som do motor da máquina com texto, música e passos. Construo um novo espaço e que remete a um quarto de costuras.

Quando mostrei a Larissa, ela sugeriu de investirmos em uma figura que lembre a Olga: “Experimenta dar um outro tom, menos informal, menos Ju e mais uma outra pessoa. Como a Olga faria? Quem sabe investimos em uma mimese a partir dela?”. Eu não fazia ideia como fazer. O que eu escolhi contar é como lembro ter escutado ao longo dos anos, com camadas de versões que iam se agregando à primeira.

E afinal, quem é esta figura em cena?

Quando Larissa sugere que eu faça uma mimese da Olga, argumento que quero buscar outra forma para fazer esta figura, porém não quero me envolver em uma investigação para reconstruir a Olga. Nesta cena quero propor uma persona que conte a sua história, mais afastada do modo como sou e permeada por sutilezas que remeta a Olga. Uma persona. Percebo que no espetáculo proponho diferentes personas, a partir de mim mesma e das mulheres que me constituem.

4/04/2019, quinta-feira

Um dos pontos mais delicados – procedimentos, provocações. Este é um projeto meu, um processo que inventei. Tenho uma orientadora que é disponível e presente. Tenho uma diretora, que convidei e é uma grande parceira, mas que tem seus projetos, seus trabalhos, sua vida.

Acabo trabalhando muito sozinha. Como fazer provocações e conduzir procedimentos? Em alguns dias planejei os ensaios como se fosse para outra pessoa. Mas em outros, surgia uma ideia e eu desvirtuava o programado. Como entrar no estado de criação? Como propor um ensaio em que eu possa entrar em um fluxo sem pré-julgamentos? Como me deixar desorientar ou descontrolar e saber como voltar?

A arte começa no desequilíbrio. Não se pode criar a partir de um estado equilibrado. [...] Encontrar-se fora de equilíbrio oferece um convite à desorientação e dificuldade. Estás subitamente fora do teu elemento e fora de controle. É aqui que aventura começa. (BOGART, 2011, p. 130)

5 de abril de 2019,

Na cena das tias, quero falar de como lembro delas, falar da minha avó. Quero usar um fandango, “Fandangos de Isabelle”, para bailar e falar ao mesmo tempo. Elas eram casa cheia. Cada vez que elas vinham era uma alegria, era muito bom. E eu quero usar uma meia luz. Não irei dançar de bata, provavelmente estarei com a calça que estarei por baixo da bata, de repente uso um pouco de mantón ou estarei enrolada (vestida) nele. Aqui quero fazer a passagem do “eu sai da colônia para casar”, para usar as três falas que criei para a Olga. Quero usar a outra metade da Czardas, quero montar uma passagem sonora: minha voz no microfone que dá eco, o barulho da máquina, a Czardas. Provavelmente eu vou caminhar para fazer o barulho do sapato. Quando eu acabar a cena da avó, volta a luz e faço a cena da

Beatriz por jaleo. Aqui tenho que ver a passagem da cena para vestir a calça, camisa e colete (Diário de ensaios, 05/04/2019).

7/04/2019, domingo

Em casa. Finalmente retomo a proposta de cena para o **Conserta-se gaita**. Porém, de outra maneira que a pensada por mim e Denis inicialmente.

Materiais: Agulhas de tricô, líquido vermelho, rolo de fio de malha branco, bacia, papel higiênico, avental vermelho com bolinhas pretas, áudio da fala da antropóloga Deborah Diniz a favor da descriminalização do aborto na audiência⁷⁶ pública no STF, a respeito da ADPF 442⁷⁷.

Coloquei o líquido vermelho na bacia, depois uma parte do fio de malha dentro dela e a outra ponta deixei livre para fazer tricô. Coloquei o áudio com a voz da Débora Diniz para tocar. Já com o avental, acendi um cigarro, posicionei meu computador e liguei a câmera para filmar. Peguei a ponta livre do fio de malha e comecei a tricotar. Os primeiros pontos, as primeiras carreiras tecidas eram brancas e aos poucos começaram a ficar vermelhas. Alguns pingos escorriam para o chão e o líquido escorria nas minhas mãos. Limpei com papel higiênico. A ação em si consistia em tricotar a linha suja de



Imagem 43: Conserta-se Gaita. Experimento na minha casa. Porto Alegre, 2019.

⁷⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3dB5SSRCO1M>. Acesso em: 4 jun. 2019.

⁷⁷ Em 26 de março de 2018 “A ministra Rosa Weber, relatora da Arguição de Descumprimento de Preceito Fundamental (ADPF) 442, convocou audiência pública para discutir a questão relativa à recepção, pela Constituição Federal de 1988, dos artigos 124 e 126 do Código Penal, que instituem a criminalização da interrupção voluntária da gravidez, pela ordem normativa vigente. (...) A ADPF 442 foi ajuizada pelo Partido Socialismo e Liberdade (PSOL). (...) A pretensão é que o STF exclua do âmbito de incidência dos dois artigos a interrupção da gestação induzida e voluntária realizada nas primeiras 12 semanas, “de modo a garantir às mulheres o direito constitucional de interromper a gestação, de acordo com a autonomia delas, sem necessidade de qualquer forma de permissão específica do Estado, bem como garantir aos profissionais de saúde o direito de realizar o procedimento”. Disponível em: <http://www.stf.jus.br/porta/cms/verNoticiaDetalhe.asp?idConteudo=373569>. Acesso em: 6 ago.2019.

líquido vermelho, deixar escorrer pelas mãos, limpar com papel higiênico e deixar o papel no chão ao lado da bacia. Intercalando com algumas fumadas.

9/04/2019, terça-feira

Entrego o texto “final” para Patrícia e Larissa e passamos tudo o que temos até agora. Conversamos sobre a ordem dos textos, a questão da linguagem e da encenação. Patricia nos deu algumas sugestões, foi bem produtivo. Alteramos a ordem dos textos, repensamos as figuras e a relação com as cenas e suas costuras.



Imagem 44: Registro de ensaio. Departamento de Arte Dramática da UFRGS, Sala Alziro Azevedo, Porto Alegre, 2019.

Concluo que tenho que trabalhar as cenas individualmente, cenas que preciso estruturar, que precisam o texto decorado. Pensar as mecânicas dos movimentos. Em alguns ensaios, começo a trabalhar por blocos, a partir do que já tenho e precisa de pequenos ajustes, até as que estão muito incipientes. Também experimentei passar tudo na ordem para entender a dinâmica das cenas.

10/04/2019, quarta-feira

Quando eu pensava em fazer uma cena de teatro, de flamenco com teatro, eu sempre imaginava uma mulher, como se fosse uma rainha, a rainha Elizabeth I, no alto de uma colina. E a música desta cena seria uma soleá por bulerias. Nada mais adequado que uma soleá por bulerias para uma mulher que é forte, que é guerreira, para uma rainha. Mas afinal, o que é uma soleá por bulerias?

Mensagem de áudio para Larissa: *Guria, já mudei aquele texto que te entreguei. Mudei a cena da Olga, fiz de outro jeito. E aquela cena que eu fazia me apresentando por bulerias vou fazer com um outro texto, vou imprimir e amanhã te mostro. O “Conserta-se Gaita” tá difícil, acho que não vai entrar, mas provavelmente eu a retome no futuro.*

11/04/2019, quinta-feira

Estudo alguns vídeos com movimentos de *mantón*, quero melhorar o que já tenho feito e com posturas de flamencas. Trabalhei com *mantón* e bata, estudei um pouco do texto e uma *pataita por bulerías* da Beatriz Morales (vídeo do you tube). Estou recolhendo material para refazer a cena da apresentação *por bulerías*. Vou usar um texto que escrevi para o capítulo sobre o corpo, “Prontuário”.

13/04/2019, sábado

Chamei o Denis para trabalhar comigo a cena de apresentação com movimentos e texto novos. Dos parceiros de trabalho, ele é o que mais se aproxima do flamenco e do teatro ao mesmo tempo, já que ele dirigiu duas montagens da Del Puerto. Para esta cena eu queria alguém que tivesse alguma vivência direta com a prática do flamenco e a do teatro. Começamos a trabalhar, fui mostrando a ele os movimentos que estava estudando e onde tinha começado a colocar os textos.

De tanto repetir e experimentar fui percebendo que precisava compor ou encontrar a melodia e pulso entre texto e dança. É um trabalho de composição sonora, movimento e cena. Conseguimos encaminhar boa parte desta criação.

Nos dias seguintes, sigo estudando e trabalhando *por bulerías* e repassando a sequência/coreografia nova. Mostro a Larissa e juntas conseguimos finalizar a nova cena de apresentação *por bulerías*.

23/04/2019, terça-feira

Dia de São Jorge. Ensaíamos tudo o que temos para a lissanã, criar a luz; e Jimi (e depois, o Dj e artista plástico Jimi Melo para colaborar com a mixagem da trilha sonora) e Vitória verem as questões da operação de som. Estes últimos dias tem sido bem direcionados para o encerramento da dramaturgia (mas já não havia finalizado? Sempre revendo e revendo e revendo) e para a criação das cenas. Tenho descoberto várias coisas e entendido, em particular a partir do último encontro de orientação, quando a Patricia pontuou que minha pesquisa passa pela descoberta de si e a descoberta do outro. Começo a entender que este processo, esta investigação, não está tão somente apoiada no flamenco ou na autobiografia e sim um cruzamento disto

:

tudo e que vem para o palco através deste corpo rebelde, corpo na cena e no encontro com o público.

Então entrei na sala e comecei a aprontar o espaço para o ensaio, fui buscar uma música para me aquecer e percebi que as músicas que eu usava há um ano eram outras – Gustavo Santaolalla, Mulamba – e me ocorreu como é insano todo o processo de criação. Pensar que as vezes eu acreditava estar em um lugar e de repente parar em outro, e por algum tempo achar que não iria chegar em lugar nenhum. Aparentemente, iniciei com algo conhecido, mergulhei na investigação e cheguei onde não esperava, porém era onde eu queria chegar. Reflito sobre estas incertezas que o fazer teatral nos traz e que fazem parte do caminho.

29/04/ 2019, segunda-feira

Ensaio depois de um final de semana em temporada com o espetáculo *Os últimos dias de Alice Underground*, estou moída de cansada, quase não vim, mas eu estou muito preocupada em finalizar o trabalho. Tudo que acabo propondo precisa de muito trabalho. Misturar texto e flamenco é algo que demanda tempo. Hoje estudei um pouco de soleá por bulerias, passei o primeiro texto e estudei um pouco a coreografia. Acho que vão surgir mais possibilidades para o baile ficar mais fluido e de jogos com a bata para a cena das tias.

Venho desenvolvendo uma relação com os objetos de cena, eu converso com eles, são a minha companhia constante. Se algum deles estraga crio um problema para mim, então eu acabo os tratando com muito cuidado e conversando com eles. “Bom dia, vamos trabalhar?” (Diário de ensaios).

Em algum momento... decido não seguir com a construção do **Conserta-se Gaita**. Sentia que para falar de aborto precisaria de mais espaço no texto e uma outra maneira de abordar, diferente da que estávamos concebendo o espetáculo.

30/04/2019, terça-feira

Experimento algumas posturas corporais e movimentos das *bailaoras* Eli La Truco e Beatriz Morales, explorando o corpo como um todo. Corporalidade, tronco,

:

braços, mãos, cabeça. No flamenco é importante saber parar-se, parar em cena, mover-se lentamente. Menos afobação, fazer menos, respirar, sustentar.

7/05/2019, terça-feira

Encontro do grupo de orientação, apresentei para Patricia e colegas.

Estava nervosa e sabia quais eram os pontos fracos. Pelo menos quatro das cenas praticamente não existiam (*A soleá por bulerias* para Beatriz, a cena para Elis e “o que é ser mãe?”). Apresento em um momento frágil do processo e se que evidencia a falta de direção, insegurança e afobação nos textos.

Em grupo, conversamos sobre questões do espetáculo e sinto como se estivesse em um atelier de direção, onde a orientadora era a professora e os colegas futuros diretores. Ainda que tratar sobre a encenação faça parte da pesquisa, não deveríamos relacionar a maneira como falo e apresento o projeto com o espetáculo em processo? Não me senti abraçada pelo grupo, não fizemos uma finalização do encontro e as colegas foram saindo conforme seus horários.

Nos dias que seguiram, Larissa e eu nos debruçamos sobre as cenas que faltavam e/ou estavam frágeis para, no dia 10, fazermos um ensaio geral. Decidimos trabalhar para apresentar todo o espetáculo, mas se eu ficasse insegura em alguma cena abriríamos mão de fazê-la.

10/05/2019, sexta-feira

Ensaio geral na Sala Qorpo Santo, Campus central da UFRGS

Vem que no caminho eu explico,

Pela manhã eu deveria buscar os materiais de cena para o ensaio geral que aconteceria a tarde. A ideia de ambientação e cenário ainda não estava totalmente definida. Vislumbrávamos algumas possibilidades, mas sem certeza se faríamos ou não. Alguns dos elementos que eu usava, acabavam ficando em cena, pelo chão ou em uma ou duas cadeiras. Pensei que poderia pendurar dois ou três cabides, com cordinhas amarradas nas varas de luz ou cenário, onde eu poderia colocar e tirar os figurinos à medida que os utilizasse.

Deixo-me guiar pelo acaso e decido, ali na rua, andando em um dia nublado e com um leve chuvisqueiro, que se eu entrasse em uma ferragem ou loja de

:

aviamentos e encontrasse as cordas eu as compraria. O passo seguinte seria comprar os cabides. E mais uma vez, se eu os encontrasse em um mercado ou loja de 1,99 os compraria. E assim aconteceu. Passei em uma ferragem e não encontrei as cordas. Do outro lado da rua uma loja de linhas e aviamentos. Entrei, encontrei as cordinhas pretas e as comprei. Como foram 20 metros o senhor, magro e de cabeça branca me deu um desconto. Acho que ficou surpreso com a quantidade. Ali mesmo perguntei onde poderia encontrar os cabides e me indicaram um supermercado na rua a cima. Lá encontrei os cabides de madeira e com presilhas. A partir de então, está definido que vamos testar as cordas e cabides com os figurinos (faltava também decidir se iríamos pendurar um quadro pintado pela minha avó e que minha mãe restaurou. Sim, a Beatriz também pinta quadros).

Saindo do mercado lembro que deveria buscar uma caixinha de som, dessas pequenas e com *bluetooth* com a Guadalupe, para usar na cena da Olga. Eram necessárias pelo menos duas destas para dar conta da plateia na sala *Qorpo Santo*. Questões técnicas que também são procedimentos e que constroem a cena. Provavelmente, se eu não conseguisse mais uma caixa, o efeito não seria usado, ficaria para uma próxima.

Mas como eu dizia, ainda saindo do mercado, quando vou enviar uma mensagem para Guadalupe, vejo que ela acabara de me enviar um áudio dizendo que não iria mais para o DAD e que estaria em casa. Coincidência, acaso ou não, ela mora em frente ao supermercado que eu estava. Respondi que passaria naquele momento para buscar.

Dali fui para o DAD e do DAD para a *Qorpo Santo*. Desleixo com a cena? Pode ser que sim. Cansaço e a certeza que de uma forma ou de outra daria certo? Pode ser que sim. Se tem uma coisa que este tempo fazendo teatro e flamenco me deu é saber que, de um jeito ou de outro, vai dar, vai acontecer e ficar tensa ou ansiosa atrapalha. Neste processo em particular também sabia que as pessoas que convidei estavam dispostas e preparadas para correr atrás do que precisássemos ainda que no último momento. Mesmo assim, não lembro de ter agido desta maneira em outro processo de criação. Geralmente procuro prever tudo o que é preciso e planejar para que não aja imprevistos. Dos processos de criação e projetos dos quais fiz parte, em sua maioria fui a produtora ou a responsável financeira. Planilhas, logística, cronogramas, agendamentos, sempre com o foco em antecipar para não ter problemas na véspera ou no dia da estreia. Contudo, venho aprendendo que cada

:

encontro, que cada novo trabalho, seja com um novo coletivo ou o de sempre, é singular. Cada processo terá seu modo de operar e se descobrirá no encontro.

Assim, como docente e como artista, me ocorre aproveitar este exercício de pensamento para tentar apontar algo que seria basal para o trabalho teatral ser instaurado, para que possa acontecer. Penso que talvez a capacidade de ser permeável, disponível, de proponente ou experimentador, a disposição para afetar e ser afetado — talvez isso seja a mola mestra, a chave, a senha, o portal que se abre para um campo de forças. Ao mesmo tempo, a transformação somente é possível no exercício, na prática, naquilo que se relaciona com o agir. (ALCANTARA, 2012, p.53).

É vivo e mutante. Afetar e ser afetada. Precisa de atenção, escuta, disponibilidade, vontade e gentileza. Consigo e com outro. Outramos. Acontece no caminho, no encontro e neste dia em especial, uma parte foi andando no chuvisqueiro com um café na mão. É romântico, piegas. Creio que um dos poucos romantismos que mantenho, ou reconheço e reforço, desde que comecei a fazer arte. Vem que no caminho eu explico.

Repassando os materiais:

Trilha – ok

Cenário – baú, máquina de costura, mesa pequena para máquina, cabides, cordas, tesoura, fita crepe, vestidos, *bata*, *mantón* e quadro da Olga. - ok

Figurino – Primeiro com calça, camisa branca, colete e gravata. Segundo, *bata* e blusa de renda. Terceiro, blusa de renda e saia vermelha e preta. Quarto, blusa vermelha e calça justas no corpo. – ok

13/05/2019, segunda-feira
Pré-estreia Mostra Cena
em Pesquisa
Sala Qorpo Santo

Reunindo criações cênicas desenvolvidas em pesquisas de Mestrado e Doutorado no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UFRGS, a mostra aposta no intercâmbio entre universidade e comunidade e afirma o transito entre investigação e criação artística. Inquietos e atentos, seguimos trabalhando, pesquisando e criando em artes cênicas, imaginando outras possibilidades de presente e futuros, no encontro entre arte e universidade (revista com a programação do 14º Festival Palco Giratório Sesc RS).



Imagem 45: Revista 14º Festival Palco Giratório. Porto Alegre, 2019.

Logística do dia: 8h30 – chegada no teatro, 9h – início montagem de luz e assim por diante. Chegou o dia e é evidente que serei um tanto redundante já de início: estava nervosa.

Nossa montagem começou logo cedo. Contávamos com um técnico disponibilizado pelo Festival, o da UFRGS, o bolsista e a nossa iluminadora, Iassanã Martins. Para a montagem de cenário e som fomos Larissa, Victoria, Jimi e eu. Correu tudo muito bem. Logo ao meio dia já tínhamos a luz montada e no início da tarde poderíamos ajustar o cenário, repassar algumas cenas para depois fazermos uma passagem geral. No início Patricia se juntou a nós.

Pelas 19h, chegaram Elis e Beatriz. Estava bastante nervosa em apresentar para elas. Elis acabou ficando na coxia para operar a rotunda na minha entrada. Beatriz, esperou para entrar com o público.

É chegada a hora, está tudo pronto e as pessoas começam a entrar. A plateia fica praticamente cheia. Além de alunos do DAD e algumas pessoas que foram pela divulgação do festival, a Larissa convidou as(os) alunas(os) da Casa de Teatro para assistirem. Tinham muitas pessoas queridas na plateia e entre elas Márcia,

:

Guadalupe e Denis estavam lá. Patricia faz uma rápida fala para abrir os trabalhos, y vamonos!

Começo bastante nervosa, mas aos poucos vou entrando no espetáculo, aquecendo a cena. O público ri no primeiro texto, o que foi um bom sinal. Riem comigo quando rio. As cenas vão fluindo, as pessoas estão atentas. Sinto-me à vontade no palco e com- o espetáculo. Tenho a sensação de que crio uma conexão com a plateia e que estamos dialogando. Chamo uma pessoa para a cena do tarô e eis que vem a professora Dr^a Ana Cecília Reckziegel, a Ciça, minha primeira professora de teatro. Nós duas ali, quase 20 anos depois, naquele que foi o primeiro palco que me apresentei. Danço, passo pelas mesmas questões com a *bata*, piso e me engancho, mas sigo o baile. O espetáculo em suas muitas camadas de memória vai acontecendo.

Mais uma vez escuto algumas pessoas emocionadas na plateia.

Atrapalho-me com as cenas que finalizamos na véspera, sinto que perco o ritmo e esqueço textos. Sigo fazendo, na próxima vez será melhor. Chegamos ao fim, o público aplaude bastante e de pé. Apresento a equipe, agradeço a todas(os) envolvidas(os), vou até a coxia e retorno com uma carta manifesto redigida por todas envolvidas no espetáculo. A universidade pública e a arte estão sendo diretamente atacadas pelo governo federal e é urgente que nos posicionemos.

Boa noite,

Este espetáculo foi desenvolvido como parte de uma pesquisa de Mestrado no programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, uma das melhores do país em múltiplas áreas do saber. A UFRGS é um centro produtor de conhecimento, pesquisas, serviços públicos, relações com a comunidade, formação, aprendizagem, debate.

Este espetáculo também integra a programação do Festival Palco Giratório do SESC, uma instituição que compõe o “sistema S” no Brasil: Responsável por investimentos e ações fundamentais no desenvolvimento artístico e cultural do país.

Neste momento, tanto o sistema S como a universidade pública brasileira se encontram sob ameaça. Há um perigoso projeto em curso que propõe um imenso retrocesso ao país.

Não há crescimento econômico efetivo sem educação de qualidade. Não há transformação sem formação, conhecimento, pesquisa.

Não há cidadania sem pensamento, criação, autonomia por uma universidade aberta, pensante, produtiva, com cotas, com arte, com compromisso social.

Pelo investimento público em políticas culturais transformadoras e inclusivas. **Aqui estamos.** Acreditando na importância vital da arte e da educação na transformação e no desenvolvimento real do país.

Sim à universidade pública, à pesquisa, ao crescimento.

:

Não aos cortes, ao retrocesso.
Pelo que ainda podemos ser,
Lutamos, celebramos, inventamos!

Mais uma vez as pessoas aplaudem e agora sim, acabou. Por enquanto.

Onde estão elas, Elis e Beatriz?

Encontro Elis e a abraço. Sigo abraçando as pessoas e procurando minha mãe. A vejo atrás das pessoas, vou até ela. Parece estar emocionada. A mulher é dura na queda. Abraçamo-nos e ela vai para casa, “depois a gente conversa”.

Sinto-me feliz, grata e preenchida por este processo, por este espetáculo e pelos encontros que aconteceram ao longo de sua trajetória. Foram muitas as pessoas que compartilharam esta pesquisa, antes, no instante da apresentação e que seguem comigo, em presença física, emocional, intelectual e afetiva. Muitas e diversas formas de compartilhamento de práticas, conversas, ideias, teorias, conceitos e discursos. Colaboração e afetividade que constroem nossos saberes e “fazeres”. Não se faz teatro sozinha, pelo menos o que eu sinto prazer em fazer. Quiçá uma pesquisa que articula práticas cênicas e teoria. Estive acompanhada e amparada durante este caminho e nos momentos em que estive só, fisicamente, na sala de ensaio ou escrevendo, foram encontros comigo mesma de empoderamento e construção de autonomia. Fez parte da gestação e amadurecimento desta pesquisa e da artista que reconheço em atualização. “A consciência de seu processo lhe traz autonomia. A autonomia, a liberdade. Liberdade para imaginar, criar e agir. O invisível feito visível” (SPRITZER, 2000, p.9).

Estarmos juntos em tempos onde é cada vez mais difícil, quando geram-se empecilhos para o encontro. Aí está o teatro, as artes da cena, que não existem sem a presença de corpos e que promovem através do acontecimento, uma ruptura espaço-tempo, capaz de construir comunidades temporárias e promover alianças através da experiência do encontro.

A pesquisa performativa, proposta como metodologia, e de característica autobiográfica, contamina a construção desta investigação, invadindo a cena e o narrar-se através da escrita. Desenvolveu-se, na articulação e nos diálogos entre prática e teoria; no movimento dos corpos e encontros, conceitos e discursos

:

compartilhados ao longo da investigação. Aguça a escuta para as questões que vão surgindo, em um fluxo de retroalimentação entre provocar, criar e narrar. A pesquisa artística, intensa, provocadora, inquietante e desestabilizadora, toma o corpo-memória-atriz-*bailaora* como matéria e dispositivo para criação.



Imagem 46: Pré-estreia NO TE PONGAS FLAMENCA! – eu queria ser como um homem. Registro apresentação. Foto Adriana Marchiori.



Imagem 47: Pré-estreia NO TE PONGAS FLAMENCA! - tarô. Participação Ana Cecilia Reckziegel, a Ciça. Registro apresentação. Foto Adriana Marchiori.



Imagem 48: Pré-estreia NO TE PONGAS FLAMENCA! - memória. Registro apresentação. Foto Adriana Marchiori.



Imagem 49: Pré-estreia NO TE PONGAS FLAMENCA! - por bulerias. Registro apresentação. Foto Adriana Marchiori.

Considerações finais

Mantra para dias difíceis: desenhe seus arcanos, a disposição da paisagem dos seus cenários, escolha seus mitos, cante suas memórias. Recolha seus pedaços, trance seus fiapos, desenhe seus bordados, detalhe seus mapas, encontre suas cores, brinque de se virar do avesso. Acolha a inconstância, derrube seus muros, amanheça sem culpa. (*Vulcana, Pele e Osso*. Isabel Nogueira, 2019).

Deixar-se ir pela memória. Iniciei com memórias de repertórios acumulados, de experiências adquiridas com a profissionalização em Flamenco e Teatro. As mescliei com novas memórias, as das disciplinas realizadas no PPGAC, os seminários, os congressos. Depois com os ensaios de criação e a prática da escrita, momentos produtores e resgatadores de memórias e mais memórias. Lembrar, cruzar, refletir, dialogar, escutar.

Tudo isto atravessado continuamente por uma onda de memórias antigas, que me trouxeram até aqui. Sempre soube, mesmo com todas as dificuldades deste processo, que estou exatamente no lugar onde gostaria de estar. Aqui, mergulhando, problematizando, desafiando-me. Ao mesmo tempo, como bem disse minha orientadora em um de nossos encontros, “afiando as unhas para estar em cena”. Acredito que assim é feito. No mergulho, no desejo de fazer e saber mais, de interagir de se encontrar e encontrar com o outro. Sim, toda esta imersão para produzir encontros. No final das contas, é o que busco. Durante dois anos remexi em meus conhecimentos, validando formas já vivenciadas, abrindo espaço para novas formas de fazer e pensar, para compor uma proposta de encontro, de conversa, de narrativa. Encontrei neste tempo a história que está em mim, que me fez e faz. E são múltiplas, muitas. E cada história que por mim passou, tem outras tantas envolvidas. Vão e vem. São pequenas e médias ondas. As vezes tsunamis. As vezes tempestade em alto mar. As vezes calmaria (minha mãe diria que as águas mais calmas são as mais profundas). Ocupam e recolhem. Bagunçam e acalmam. Vazam. Pelos olhos. Somos feitos de água né?

A água tem disso, a capacidade de ir ocupando os espaços, infiltrando, vazando.

Produzir encontros, processos, provocar ser e vir-à-ser, atravessamentos, fluxos, afetos. Trabalhamos no invisível terreno dos afetos. Sinto-me preenchida de mulheres. Das que me fizeram, das que reconheci e das que encontrei. Mulheres que

:

se materializaram na minha frente. E foram muitas. Em cenas, textos, discussões, aulas. Muitas, tantas, tantas que cometo a falha de invisibilizar algumas ao citar outras. Somos muitas e não nos fazemos sozinhas.

Vivenciado todas estas práticas, finalizo esta etapa muito diferente de como entrei. Recheada, encharcada de autoras, ideias, posicionamentos que, como referi repetidas vezes ao longo do memorial, atualizaram-me conceitualmente e subjetivamente. Sou outra mulher, outra artista. Mais conectada com o entorno, com as unhas mais afiadas para estar em cena e para dar continuidade aos estudos na universidade. Antes, sentia-me intimidada, pequena, incapaz de alçar este voo. Inicialmente, por temer o Mestrado em si e toda a demanda que ele solicita. Depois, temerosa em não chegar a resultado algum como pesquisadora ou encontrar ou criar um espetáculo que não fosse relevante, que o material em mim acumulado, não desse conta da investigação. Fui amparada, acolhida, encorajada, escutada, sacudida nos encontros que esta experiência promoveu. Encontros físicos e intelectuais. Ler autoras, dos estudos de gênero, passando pelos discursos decoloniais, os estudos feministas, é um afago. E também revolta, temos ainda muito a fazer, muito trabalho pela frente.

Sentar, voltar a estudar e ler sobre teatro e flamenco, renovando e afirmando minhas escolhas artísticas, me empoderando dos saberes acumulados que carrego. Voltar a olhar para o corpo-memória-teatro-flamenco-político, de uma forma revigorada. Encontro pares para compartilhar a arte, uma arte política. Desde o início, este foi um dos motivos que me trouxe para a arte, as muitas possibilidades para existir, rebelar-me contra o que eu não podia ou não devia por ser mulher. Encontro nos feminismos uma forma de questionar, aprofundar e problematizar o que está posto; nos teatros feministas uma prática artística provocadora, articuladora e potencializadora do cotidiano. Sem querer encerrar tais práticas em uma categoria, é importante reconhecer a necessidade de uma reformulação nas formas de agir, tão contaminadas dos discursos de poder que trazemos internalizados. O teatro é este lugar, mas como pertencente a este tempo não está alheio ou protegido de comportamentos e pensamentos que ainda fere as mulheres.

Ao longo de dois anos, pude refletir sobre estas questões no ambiente acadêmico, dentro de uma universidade pública e de qualidade, tentando contribuir no movimento de propor fissuras à paradigmas impostos construídos sobre uma história pretensamente universal. Um privilégio. Encontrar frestas no cotidiano,

:

reconhecer as fissuras que outras mulheres provocaram para existir, no movimento de manter-se viva. Assim foram as mulheres da minha família. Sem a preocupação de revolucionar nada, somente de continuar e de existir; como se entrassem nestes microespaços e comesçassem a se espreguiçar. Respirando, torcendo, expandindo, bocejando para encher o cérebro e o espaço de ar e seguir insistindo. Reconheço, e reencontro, estas guerreiras, rainhas e mães que insurgem diariamente e estão ao nosso lado, neste lugar de luta e me (nos) constituem.

No movimento do corpo na cena, um auto fazer-se. Do meu corpo, com suas bagagens, encontro outros corpos. Do meu universo particular, permeado de muitas memórias, encontro novos universos, reencontro o teatro, *autopoiesis*. Ao abordar o corpo na cena, reconheço que somos corpos que carregam memória, somos memórias ambulantes. Ficções reais em atualização e movimento. Que encontram outros corpos, mais memórias ambulantes em deslocamento.

É inevitável pontuar o momento histórico que estamos vivendo. Como será ler este memorial em 10 ou 15 anos? Sinto a necessidade de falar sobre estes anos hostis. Uma nuvem de ignorância recobre nosso país, que nesta semana, iniciada no dia 19 de agosto de 2019, tomou forma de fumaça. Fumaça das centenas de focos de queimadas na Amazônia, que chegou até a cidade de São Paulo, fazendo do dia, noite. Estamos em uma escalada descontrolada em direção ao autoritarismo, à censura, à violência contra as minorias em direitos, ao meio ambiente. “De que tem medo os fascistas? ”, perguntou a professora Verônica Fabrini em sua fala no X Congresso ABRACE.

Nesta campanha imoral e vergonhosa, explicitamente fálica e de armas apontadas, de que tem tanto medo os fascistas? Medo de mulher? Medo de mulher sem medo? Medo do feminino, medo do escuro, medo do instinto? Medo dos instintos? Medo de bruxa? Numa dimensão bem mais profunda e arquetípica o medo do feminino é o medo do inconsciente e da morte. Medo de si mesmo, medo dos instintos, medo da “desrazão”, da dissolução, da diversidade, da multiplicidade, da inconstância, do imprevisível. E é nesse medo que se pode gerar o fascismo. Por analogia, por atração, esse medo do grande feminino, esse quase invisível que é imaginado, pressentido, desconhecido mas que está na base dos afetos e da memória, nossa memória é feminina. (FABRINI, 2018 mesa *Vozes Feministas: Arte e Ativismo*, X Congresso da ABRACE, caderno de anotações).

Temos estas pulsões em nós. Somos falhos e também integramos a engrenagem deste sistema perverso que se retroalimenta e se fortalece de nossas atitudes e escolhas. Como não paralisar em meio isso tudo? Precisamos estar atentas e com nossa escuta aberta. Exercitar a capacidade de autorreflexão e crítica para nos

:



Imagem 50: *Qual o problema das mulheres?*, de Jacky Fleming, 2018, p. 73.

refazermos nos interstícios do nosso cotidiano. Neste regime *Farmacopornográfico*, como define Preciado, quero ser uma falha de sistema fora dos binarismos algoritmos. Transgredir. Transmutar. Exercitar o teatro como possibilidade de encontro, como afirma Patricia Fagundes, e por vezes pequenas ações que se tornam alianças. Corpos em Aliança como coloca Judith Butler. Reconhecendo nossas limitações e diferenças e sem negá-las, mas questioná-las para seguirmos em frente com gentileza, afetividade, disposição e alegria. A alegria como uma arma quente, mais uma vez trago Patricia Fagundes (que cita, recriando, Belchior que citou Beatles – repertórios que se multiplicam, desdobram, infiltram). Uma arma que nos arma, une e pode ser compartilhada.

Foram muitos os “apaixonamentos” e descobertas ao longo destes dois anos. Desejei absorver tudo o que pude, e foi difícil editar e/ou selecionar quem convidaria para sentar à mesa e dialogar. A mim parece que tem espaço para todas e todos. Ouso dizer que são perspectivas que se atravessam, os conceitos de Oralitura e Encruzilhada, conversam diretamente com os discursos feministas e decoloniais, pois propõem o reconhecimento de epistemologias não hegemônicas, parciais e singulares: “Todas refutam a neutralidade epistemológica, a necessidade do reconhecimento de outros saberes e a importância de entendê-los como localizados e a importância de romper com o postulado do silêncio” (RIBEIRO, 2017, p. 89).

Algumas destas epistemologias emergem do sensível, do que é invisível, e são matéria do ofício de atriz/bailarina. Trabalhamos a partir e através do corpo, com ele produzimos conhecimento e reconhecemos as muitas narrativas que nos constituem e constituem a/o outra(o). Temos a possibilidade de criar novos mundos e propor novas subjetividades. Assim construí a peça *NO TE PONGAS FLAMENCA!*, em meio a esta profusão de vozes que me chamaram para reflexão e atualização urgente.

:

Há sempre um ingrediente especial nesta cola que liga patriarcado, colonialismo, imperialismo e capitalismo, fundamental para se pensar as artes da cena no contexto acadêmico que é um papel preponderante e hegemônico da razão que se sobrepõe como único modo de acesso ao saber deixando de lado culturas inteiras que operam por outras vias, por múltiplas vias. As epistemologias feministas tecem uma crítica severa a racionalidade, a tirania dos universais a neutralidade científica. Cada pesquisadora está atravessada por marcadores de classe, de gênero, orientação sexual, de raça, de etnia, e a sua biografia pessoal está invariavelmente presente em sua produção acadêmica, em especial nas artes. De que forma a pesquisadora está implicada e se reconhece naquilo que produz e quais as consequências que as escolhas políticas trarão para esse conhecimento que se está produzindo? Nesse sentido, as críticas feministas avançam também para esta importância do conhecimento e experiência situada que permite explicitar de onde se faz e de onde se cria conhecimento. Para acessar essas outras vias precisamos trazer para o jogo do conhecimento outras formas de fazer. (FABRINI, 2018, mesa *Vozes Feministas: Arte e Ativismo, X Congresso da ABRACE*, caderno de anotações)

Ao final desta jornada nasce um espetáculo de teatro feminista. Com ele tenho a pretensão de encontrar mulheres que não são feministas e/ou que não pensam o feminismo. Construir um espetáculo para iniciadas e não iniciadas, foi uma escolha. Uma celebração às mulheres que nos constituem, que somos e às que virão, repletas de incoerências e desejo de existir.

Espectáculo na íntegra:

https://www.youtube.com/watch?v=FwgRS_put5Q&t=1808s

REFERÊNCIAS

ALCÂNTARA, Celina. *Formação teatral como criação: narrativas sobre modos de ficcionar a si mesmo*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Educação, Programa de Pós-graduação em Educação. Porto Alegre, 2012.

ALCÂNTARA, Celina; DANTAS, Mônica; NOGUEIRA, Isabel. *Lugar de Mulher*. Seminários Palco Giratório: Práticas de Reinvenção em Tempos de Urgência. Mediação Patrícia Fagundes. Realizado no Teatro de Arena. Porto Alegre, 8 maio 2018.

ALCÂNTARA, Celina; ICLE, Gilberto. Escrever, incorporar, inscrever-se: práticas de criação de si na formação teatral. *Educação*, Porto Alegre, vol. 37, n. 3, p. 463-470, set./dez. 2014.

BACELAR, Camila Bastos; ALCURE, Adriana Schneider; AZEVEDO, Maria Teresa; LEAL, Mara Lucia. Pedagogias feministas e de(s)coloniais nas artes da vida. *Ouvirouver*, Uberlândia, vol. 13, n. 1, p. 24-39, jan./ jun. 2017.

BARBA, Eugenio. *A canoa de papel: Tratado de antropologia teatral*. Trad. Patrícia Alves. São Paulo: Hucitec, 1994.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator: Dicionário de Antropologia Teatral*. Trad. Luis Otávio Burnier (Supervisão). Campinas, SP: Hucitec/Unicamp, 1995.

BAUSCH, Pina. O que me move. In: TAVARES, Renata (Org). *O que me move, de Pina Bausch e outros textos sobre dança-teatro*. São Paulo: Liber Arts, 2017, p. 11-27.

BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BELÉM, Elisa. Notas sobre o teatro brasileiro: uma perspectiva descolonial. *Sala Preta*, Revista de Artes Cênicas. PPGAC da ECA/USP, vol. 16, n. 1, p. 121-131, 2016.

BENJAMIN, Flavia. *Poéticas de Si - autobiografia como estratégia artística de subversão das mulheres*. Dissertação (Mestrado), Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, Departamento Artes Cênicas. São Paulo, 2018.

BENTO, Berenice. Berenice discute o que é gênero. *Nuevo*. Vídeo color. 30min18. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rpch8gR7tpg&t=5s>. Acesso em: 28 set. 2019.

BERNSTEIN, Ana. A performance solo e o sujeito autobiográfico. *Sala Preta*. Revista de Artes Cênicas, PPGAC da ECA/USP, n.1, p. 91-103, 2001.

BHARUCHA, Rustom. Viajando através do interculturalismo: do pós-colonial ao presente global. *Ouvirover*, Uberlândia, vol. 13, n. 1, p. 12-23, jan./jun. 2017.

BOGART, Anne. *A preparação do diretor: sete ensaios sobre arte e teatro*. Trad. Anna Viana. São Paulo: WMF Martins fontes, 2011.

BUTLER, Judith. *Corpos em Aliança e a Política das Ruas – notas para uma teoria performativa de assembleia*. Trad. Fernanda Siqueira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

BUTLER, Judith. *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

CALERO, Melisa. *La Huella. Somos todos Carmen Amaya (promo)*. Vídeo color. 1min38. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=K3uZ9niQwag>. Acesso em: 8 ago. 2019.

CAMPOY, Ana Paula. *Arte Flamenca Em São Paulo*. Monografia (Especialização), Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, Centro de Estudos Latino-Americanos sobre Cultura e Comunicação. São Paulo, 2014.

CANARIM, Silvia. *Israel Galván: poética em metamorfose*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Porto Alegre, 2017.

CANTON, Katia. *Narrativas enviesadas - Tempo e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CARDOSO, Tatiana. *Treinamento do Ator: plano para reinvenção de si*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Porto Alegre, 2009.

CARLSON, Marvin. Performance de Resistência. *In.: Performance. Uma Introdução Crítica*. Belo Horizonte: UFMG, 2010, p. 187-210.

CHABROL, Claude (Diretora). *Assunto de Mulheres*. Vídeo color. Longa-metragem. 108min. Paris, 1988.

COLLA, Ana Cristina. O Corpo Da Palavra Ou A Palavra Do Corpo: a escrita como criação. *Rascunhos – DOSSIÊ Poéticas do Corpo em Cena*, Uberlândia, MG, vol.6, n.2, p. 08-22, ago. 2019.

DESPENTES, Virginie. *Teoria King Kong*. Trad. Marcia Bechara. São Paulo: n-1 edições, 2016.

DIEGUEZ, Ileana. Liminaridades: Práticas de Emergência e Memória. *O Percevejo online*. vol.8, n.2, p.49-59, 2016.

DIEGUEZ, Ileana. Práticas e Poéticas do Político. *In.: RAMOS, Luiz Fernando. (Org). Arte e Ciência: abismo de rosas*. São Paulo: Abrace, 2012.

DINIZ, Débora. *Pesquisadora Débora Diniz defende a descriminalização do aborto em audiência no STF*. Vídeo color. 15min33. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3dB5SSRCO1M&t=4s>. Acesso em: 28 ago.2019.

FABRINI, Verônica; MIRANDA, Maria Brígida; ROMANO, Lucia. Mesa Vozes Feministas: arte e ativismo. Mediação Melissa Lopes. *In.: CONGRESSO ABRACE, 10, Natal, 2018. Anais [...]*

BENTO, Berenice. Feminismos e o mito da sororidade. Entrevista especial com Berenice Bento. Entrevistadora Patrícia Fachin. *IHU ON-LINE*, São Leopoldo, RS, 04 maio 2017. Disponível em: <http://www.ihu.unisinos.br/159-noticias/entrevistas/567252-os-multiplos-feminismos-e-as-tensoes-com-os-transgeneros-entrevista-especial-com-berenice-bento>. Acesso em: 05 jan. 2019.

FAGUNDES, S. Patricia. A reinvenção da memória na cena: uma máquina relacional. *In.: CONGRESSO ABRACE, 7, Porto Alegre, 2012. Anais [...]*

FAGUNDES, S. Patricia. O processo de ensaios como mecanismo de relações: um dispositivo festivo. *In.: REUNIÃO CIENTÍFICA DA ABRACE, 6, Porto Alegre, 2011. p. 01-06.*

FAGUNDES, S. Patricia. O Teatro como um estado de encontro. *Cena*. Porto Alegre, vol.7, p.11-20, 2009.

FAGUNDES, S. Patricia. Sobre o ator na cena contemporânea: jogo, exposição e memória. *TEATRO - criação e construção de conhecimento*, Palmas, vol. 1, n. 1, p. 71-80, 2013.

FERNANDES, Ciane. A Prática como Pesquisa e a Abordagem Somático-Performativa. *In.: CONGRESSO ABRACE, 8, Belo Horizonte, 2014. Anais [...]*

FERNANDES, Thais (Diretora). *Um corpo feminino*. Produção Cena Expandida e Besouro Filmes. Direção e Roteiro de Thais Fernandes. Vídeo color. 20min. Porto Alegre, 2017.

FINLEY, Karen. It's My Body (Live). Vídeo color. 3min36. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yCan4sGIOfE>. Acesso em: 28 ago. 2019.

FISCHER, Stela. *Mulheres, performance e ativismo: a ressignificação dos discursos feministas na cena latino-americana*. Tese (Doutorado) Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas. São Paulo, 2017.

FISCHER, Stela. Por que fazemos performance e ativismo feminista? *Arte da Cena*, Goiânia, vol. 3, n. 1, p. 08-20, jan./jun. 2017.

FLEMING, Jackie. *Qual o problema das mulheres?* Trad. Lavinia Favero. Porto Alegre, RS:L&PM, 2018.

GALEANO, Eduardo. *O livro dos abraços*. Trad. de Eric Nepomuceno. 9.ed. Porto Alegre: L&PM, 2002.

GALLO, Carla. *O Aborto dos outros*. Roteiro Carla Gallo. Documentário. Vídeo color. 72min. São Paulo 30 mar. 2008. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=de1H-q1nN98>. Acesso em: 28 ago. 2019.

GROSSI, Miriam (Orgs.). *Masculino, Feminino, Plural*. Florianópolis: Mulheres, 1998, p. 316-329.

GROTOWSKI, Jerzy. Jerzy Grotowski: Teatro e Ritual. *In.: O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

HASEMAN, Brad. Manifesto pela Pesquisa Performativa. *In.: CERASOLI JUNIOR, Umberto (Ed.). Resumos do Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP*. vol.3.,1, 2015, p-41-51.

JARAMILLO, Nathalia. El feminismo decolonial: una breve introducción. *Feminismo Decolonial Revista la A*: n.24, 2013.

KATZ, Helena. *Entrevista com Helena Katz*. Silvia Kiefer entrevistadora. Vídeo color. 14min58. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XLJ6uFI0Dng>. Acesso em: 28 ago. 2019.

KAUR, Rupí. *Outros jeitos de usar a boca*. Tradução Ana Guadalupe. São Paulo: Planeta, 2017.

KILOMBA, Grada. “*Decolonizando o conhecimento*”: uma palestra-performance de Grada Kilomba. São Paulo, 2016. Disponível em: <https://joaocamillopenna.files.wordpress.com/2018/05/kilomba-grada-ensinando-a-transgredir.pdf>. Acesso em: 13 nov. 2018.

LABAN, Rudolf. *Domínio do movimento*. Organizada por Lisa Ullmann. São Paulo: Summus, 1978.

LEITE, Janaina. *Autoescrituras performativas: do diário à cena - as teorias do autobiográfico como suporte para a reflexão sobre a cena contemporânea*. Dissertação (Mestrado), Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, Departamento Artes Cênicas. São Paulo, 2014.

LISBOA, Eliane Tejera. Usina do Trabalho do Ator: reconhecimento de uma identidade. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, UFRGS, Porto Alegre, vol. 2, n. 2, p. 479-501, jul./dez. 2012.

LORCA, Federico Garcia. *Rosita a Solteira ou a Linguagem das Flores*. Rio de Janeiro: Agir, 1959.

LOURO, Guacira. Gênero e sexualidade: pedagogias contemporâneas. *Revista Pro-Posições*, Unicamp. vol. 19, n. 2 (56), p. 17-23, maio/ago., 2008.

LUGONES, Maria. Colonialidad y género. *In.*: MIÑOSO, Yuderkis Espinosa; CORREAL, Diana Gómez; MUÑOZ, Karina Ochoa (Ed.). *Tejiendo de otro modo: Feminismo, Epistemología y Apuestas Decoloniales en Abya Yala*. Popayán: Editorial Universidad del Cauca, 2014, p.57-75.

MARTINS, Iassanã. *TODAS NÓS: práticas de intimidade e atuação cênica*. Memorial crítico-reflexivo (Mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Porto Alegre, 2017.

MARTINS, Leda. Performance da Oralitura: corpo, lugar de memória. *Letras* n. 26, p. 63-81, 2003.

MAYA, Belén. Promo *Bailes Alegres para personas tristes*. Vídeo color. 4min58. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CSw2ulkA33k>. Acesso em: 08 ago. 2019.

MELLO, Mônica. *O caminho do ator buscador: um treinamento pré-expressivo*. Dissertação (Mestrado), Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas. Salvador, 2006.

MIGNOLO, Walter. Desobediência Epistêmica: A Opção Descolonial e o significado de Identidade em política. Trad. Ângela Lopes Norte. *Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidade*, n. 34, p. 287-324, 2008.

MIRANDA, Maria Brígida. Teatros Feministas na Ilha das Bruxas: memórias e “herstory” de práticas teatrais feministas em Florianópolis. *In.*: SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO, 11, Florianópolis, 2017. *Anais [...]*

MONTERO, Rosa. *A louca da casa*. Trad. Paulina Wacht e Ari Roitman, Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

NAVAS, Cassia. Do íntimo, do particular e do público: subsídios para a gestão em Dança. *In.*: CALABRE, Lia (Org). *Políticas Culturais: reflexões sobre gestão, processos participativos e desenvolvimento*. Observatório Itaú Cultural. Rio de Janeiro: Casa de Cultura Rui Barbosa/MINC, 2009.

NOGUEIRA, Isabel. Lugar de fala, lugar de escuta: criação sonora e performance em diálogo com a pesquisa artística e com as epistemologias feministas. *Revista Vórtex*, Curitiba, vol.5, n.2, p.1-20, 2017.

NUÑEZ, Faustino. *Comprende el flamenco*. Madrid: Flamenco Live, 2003.

OLIVEIRA, Eric N. *O Flamenco em Porto Alegre (1989-2017)*. Monografia (Graduação), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Departamento de História, 2017.

PACHECO, Laura. *Dança, Performance e Artes Visuais: imagens e discursos do Corpo*. Dissertação (Mestrado), Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Dança, Salvador, 2011.

PALUDO, Luciana. *Corpo, fenômeno e manifestação: performance*. Dissertação (Mestrado) Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-graduação em Artes Visuais. Porto Alegre, 2006.

POLIDORO, Stefanie. *Pílula da Visibilidade: Maria Scariot presente! O processo criativo e feminista de Due Lati Della Campana*. Dissertação (Mestrado), Universidade do Estado de Santa Catarina, Programa de Pós-graduação em Teatro. Florianópolis, 2016.

PRECIADO, Paul B. *Testo Junkie*. Trad. Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 edições, 2018.

RAGO, Margareth. Epistemologia feminista, gênero e história. In.: PEDRO, Joana; RIBEIRO, Djamilia. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento, 2017.

ROLDÁN, Cristina Cruces. FLAMENCO EN RED 2013: CONFERENCIA "EL FLAMENCO EN LA IDENTIDAD ANDALUZA" CRISTINA CRUCES ROLDÁN. UCA. Vídeo color. 74min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LViDPXqyeY>. Acesso em: 28 ago. 2019.

ROMANO, Lucia. A escrita da atriz: Julia Varley, Iben Nagel Rasmussen e Roberta Carreri. *Revista de Estudos em Artes Cênicas Urdimento*, UDESC, p.98-110, dez. 2013.

ROSA, Laila; NOGUEIRA, Isabel. O que nos move, o que nos dobra, o que nos instiga: notas sobre epistemologias feministas, processos criativos, educação e possibilidades transgressoras em música. *Revista Vórtex*, Curitiba, vol.3, n.2, p.25-56, 2015.

ROYO, Victória Pérez. Sobre a Pesquisa nas Artes: um discurso amoroso. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, vol.5, n.3, p.533-558, set./dez. 2015.

SALOMÃO, Fádhia. *CLANDESTINAS*. Roteiro Renata Correia. Documentário. Vídeo color. 23min47.2014. Disponível em <http://www.fadhiasalomao.com.br/trabalhos#e-1>. Acesso em: 28 ago. 2019.

SPRITZER, Mirna. *O invisível feito visível: um estudo sobre a formação do ator na universidade*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Educação, Programa de Pós-graduação em Educação. Porto Alegre, 2000.

STEINGRESS, Gerhard. *Sociologia del cante flamenco*. Sevilla: Signatura Ediciones, 2005.

STRAZZACAPPA, Marcia. As técnicas corporais e a cena. In.: BIÃO, Armindo; GREINER, Cristiane (orgs). *Etnocenologia: textos selecionados*. São Paulo: Anneblume, 1997 p. 166-168.

TELLES, Maria Amélia de Almeida. *Breve História do Feminismo no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

TOLEZANO, Julia. *Não tira o batom vermelho*. Jout Jout Prazer. Vídeo color. 8min33. 26 fev. 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=I-3ocjJTPHg> Acesso em: 28 ago. 2019.

VERGILLOS, Juan. *Las rutas del flamenco*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2006.

VILLANOVA, Vivian. *Valie Export: arte e feminismo*. Vídeo color. 5min56. 14 ago. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yphuGAiMheCk>. Acesso em: 28 ago. 2019.

ZILL, Daniele. *Corpo Del Puerto: Gesto Flamenco No Espetáculo Las Cuatro Esquinas*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Porto Alegre, 2017.

REFERÊNCIAS DE SITES:

CARTA CAPITAL.

Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/politica/a-nova-onda-conservadora-no-brasil>) Acesso em: 30 set. 2018.

CIA RÚSTICA.

Disponível em: <https://ciarustica.com/cidade-proibida/>. Acesso em: 11 ago. 2019.

CONDOMÍNIO CÊNICO SÃO PEDRO.

Disponível em: <http://condominiocenicosaopedro.blogspot.com/2016/01/memorial-descritivo-resultado-final-da.html#more>. Acesso em: 20 jun. 2019.

CUIDADO MULHERES TRABALHANDO.

Disponível em: <https://www.facebook.com/cuidadomulherestrabalhando/>. Acesso em: 27 ago. 2019.

EL PAÍS, ELIANE BRUM.

O ataque dos machos brancos – A tensão de gênero, raça e classe marcou a eleição de 2018.

Disponível em:

https://brasil.elpais.com/brasil/2018/11/21/opinion/1542809746_443796.html?fbclid=IwAR2ZsdyBNv0W2YYffUgWULvkXui4-o-AMGjbXkYiLoaRLe1Zits5SzmwTfA.

Acesso em: 28 ago. 2019.

ESCOLA E COMPANHIA DE FLAMENCO DEL PUERTO.

Disponível em: <http://www.delpuerto.com.br/>. Acesso em: 21 ago. 2019.

FAUSTINO NUÑEZ.

Disponível em: <http://www.flamencopolis.com/>. Acesso em: 28 set. 2019.

:

LA CHONI.

Disponível em:

<http://www.choniciaflamenca.es/es/compa%C3%B1ia/espectaculos/item/la-gloria-de-mi-mare>. Acesso em: 08 ago.2019.

MUJERES CREANDO.

Disponível em: <http://www.mujarescreando.org/>. Acesso em: 20 jun. 2019.

NEXO JORNAL.

Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/entrevista/2017/09/29/Por-que-a-extrema-direita-cresce-no-mundo-segundo-este-estudioso>. Acesso em: 04 out. 2018.

OLGA PERICET.

Disponível em: <http://olgapericet.es/espectaculo/la-espina-que-quiso-ser-flor-o-la-flor-que-no-sono-con-ser-bailaora/>. Acesso em: 08 ago. 2019.

PILAR ALBARRACÍN.

Disponível em: <http://www.pilaralbarracin.com/obras.html>. Acesso em: 28 set. 2019.

UFRGS PORTAS ABERTAS.

Disponível em: <https://www.ufrgs.br/portasabertas/>. Acesso em: 11 ago. 2019.

APÊNDICE I -

Improvisação: *Bata de cola* e os esforços do Laban

Visto a *bata* e faço um breve aquecimento e começo a fazer uma experimentação livre. Denis pede para que eu deite no chão e começa a condução. Vamos trabalhar com o exercício “movimento máximo e movimento mínimo”, uma dinâmica inspirada nos esforços de Laban (1971). Depois, solicita que eu coloque atenção à respiração e aos movimentos de expansão e contração que o corpo faz. A partir desta percepção, começo a me mexer lentamente, usando como estímulo o encher e esvaziar do corpo para continuar me movendo até ficar em pé. Durante este trajeto devo observar cada movimento produzido, percebendo seu início, meio e fim. Da posição de pé, Denis indica que eu desloque pelo espaço usando os movimentos que estou fazendo. Na medida que a prática ganha uma fluência, ele diz para que eu brinque com níveis diferentes. Neste ponto do trabalho, reconheço um estado corporal concentrado e atento ao acúmulo de camadas – movimentos em diferentes níveis e pelo espaço – e um padrão de movimentos que se repetem, sem ainda serem organizados em uma partitura. Agora, ele começa a conduzir indicando que eu experimente peso⁷⁸ (fraco/leve e forte/pesado), tempo⁷⁹ (rápido/curto e lento/longo) e espaço⁸⁰ (reto/direto e ondulante/indireto). A cada nova inserção de estímulo, novas variações de movimento vão sendo construídas. Ao final, pretendemos chegar oito ações diferentes.

Primeiro PESO:

fraco/leve e **forte/pesado**

Agrego aos movimentos a noção TEMPO:

⁷⁸ “Peso: o elemento “firme” do esforço consiste de uma resistência *forte* ao peso e de uma sensação de movimento, *pesada* ou sensação de peso. O elemento “suave” ou “leve” do esforço consiste de uma resistência *fraca* ao peso e de uma sensação de movimento *leve*, ou ausência de peso”. (LABAN, 1971, p.120)

⁷⁹ “Tempo: o elemento de “súbito” consiste de uma velocidade *rápida* e de uma sensação de movimento, de um espaço *curto* de tempo, ou sensação de instantaneidade. O elemento de esforço “sustentado” consiste de uma velocidade *lenta* e de uma sensação de movimento de *longa* duração, ou sensação sem fim”. (*Ibid.*, p.120)

⁸⁰ “Espaço: o elemento de esforço “direto” consiste de uma linha *reta* quanto à direção e da sensação do movimento como uma linha estendida no *espaço*, ou sentimento de estreiteza. O elemento de esforço “flexível” consiste de uma linha *ondulante* quanto à direção e da sensação de movimento de uma extensão *flexível* no espaço, ou sensação de estar em toda parte”. (*Ibid.*, p.121)

fraco/leve e **rápido/curto**

fraco/leve e **lento/longo**

forte/pesado e **rápido/curto**

forte/pesado e **lento/longo**

E por fim, de ESPAÇO:

fraco/leve e **rápido/curto** e **reto/direto** PONTUAR

fraco/leve e **rápido/curto** e **ondulante/indireto** ESPANAR

fraco/leve e **lento/longo** e **reto/direto** DESLIZAR

fraco/leve e **lento/longo** e **ondulante/indireto** FLUTUAR

forte/pesado e **rápido/curto** e **reto/direto** SOCAR

forte/pesado e **rápido/curto** e **ondulante/indireto** CHICOTEAR

forte/pesado e **lento/longo** e **reto/direto** PUXAR-EMPURRAR

forte/pesado e **lento/longo** e **ondulante/indireto** TORCER

Esta prática durou cerca de uma hora e meia. Depois de realizá-la, anotamos como foram construídas as ações para que eu pudesse retomar no ensaio seguinte. Fizemos este mesmo procedimento em mais dois ensaios e a partir de então Denis indicou que eu começasse a experimentar as ações de outras formas. Surgiram os seguintes desdobramentos:

DESLIZAR:

Caminhar rápido e com passos curtos para fazer a *bata* deslizar

Eu deslizo e a *bata* desliza

Deslizar as mãos pela *bata*, eu deslizo nela

FLUTUAR:

Eu flutuo pelo espaço e a *bata* me atrapalha

Eu flutuo no lugar, giro e faço a *bata* flutuar

Girando, segurando o rabo da *bata*, a lanço no ar e ela flutua

PUXAR e EMPURRAR:

Caminhar muito lento, puxando a *bata*

Puxar a *bata* até ela passar pela minha cabeça, como se fosse tirar ela, e cair na frente do corpo. Esta ação se misturou a de FLUTUAR, pois estando a *bata* na

:

frente do meu corpo e eu com o tronco pendurado na frente do corpo, começo a balançar para que ela flutue. Depois lanço ela no ar e a visto novamente.

Viro-me para a *cola* da *bata* e começo a puxá-la até estar com toda nas mãos e sobre a cabeça, a solto e ela DESLIZA no meu corpo, mais uma vez as ações se encontram.

Ir para o chão, e deitada de barriga para baixo, puxar o corpo todo com o apoio das mãos.

TORCER:

Torcer todo corpo, braços, mãos, tronco até chegar no chão. Continuar torcendo o corpo e depois desenrolar do rabo da *bata*, lançando as pernas como um rabo de sereia.

Torcer o rabo da *bata* como quem lava roupa.

Torcer o rabo da *bata* até esconder ele atrás do meu corpo dentro da saia.

ESPANAR:

Caminhar e dar leves chutes com o lado de fora do pé no babado, criando um ondulado com o rabo da *bata*.

Para as ações de pontuar, chicotear e socar, acabei não definindo ações e relações com a *bata*.

APÊNDICE II -

Primeiro roteiro de ações criada

AÇÃO 1 – Tarô:

(na entrada das pessoas já inicia esta Ação. Recebo as pessoas e começo a falar)

- Não sabia como começar, então eu resolvi tirar uma carta para ver se me dizia alguma coisa. Então eu vou jogar para ti (*escolho a Patricia*). Posso jogar para ti? (*peço que ela embaralhe as cartas e continuo falando*). O tarô faz parte da minha história, minha avó jogava para minha mãe, e minha mãe joga pra mim. Geralmente a noite, quando a casa silenciava, elas, nós, nos reuníamos na cozinha para jogar carta e tomar vinho. Na verdade, o jogo era o que menos importava, e sim o assunto, o estar junto, a cumplicidade.

(Jogo “de verdade” para pessoa. Vou colocando as cartas na mesa e contando sobre minha avó católica, minha mãe bruxa. Quando termino de colocar as cartas, leio a sorte. Depois disto, vem o a mudança. Pego as cartas do homem e da mulher e começo a contar a história da minha avó mas sem a pessoa saber).

- Já deu para perceber que essa história não tem nada a ver contigo né? Essa é a história da minha avó.

AÇÃO 2 – Linha do tempo

(Pego um pedaço grande do papel craft, mais ou menos do meu tamanho, colar na parede do fundo da sala, à direita de quem está assistindo. Desenho uma linha do tempo de cima para baixo. No topo escrevo “1922, nasce Olga”, mais abaixo “1948, Beatriz” e “1979, Eu”).

AÇÃO 3 – Eu me fiz assim

(Pego outro pedaço grande do papel, estendo no chão e deito sobre ele. Com uma caneta vermelha contorno o meu corpo. Sento, olho para ele e escrevo “Essa sou eu, eu que fiz”. Levanto e colo na parede do fundo no lado esquerdo. Olho para as pessoas e pergunto) - E agora? (Começo a escrever neste papel “Por que falar? O que falar? Têm coisas que não podemos falar. Para que falar? Falar de mãe e vó é chato? Como falar de coisas que não podemos falar?”)

AÇÃO 4 – Eu não deixei nascer

(Coloco um áudio com a gravação da minha voz e enquanto escuto vou fazendo movimentos de dança flamenca que pontuam algumas palavras ou frases).

Mãe...Mãe eu tô grávida. “Ãh? Tu vais tirar”. Eu fiquei surpresa. Eu tinha feito planos. Umas 3h antes daquela conversa, eu ficava imaginando que eu seria uma mãe forte, assim como a Beatriz e a Olga foram. Assim como as meninas na Malhação e dos filmes, que tudo dá certo. Ela disse, “tu vais tirar” e imediatamente ligou para um médico que fazia isso, mas já estava aposentado. Porém indicou outro. Fui até ele com meu namorado. “Se fosse com a minha filha eu faria o mesmo”, e depois “Como tu tens plano de saúde, pagará só o anestesista, R\$600,00”. Impossível. Voltamos para casa e minha mãe liga para uma amiga que diz “eu darei um jeito”. Neste momento me dei conta deste poder que as mulheres têm, deste sagrado feminino onde elas se ajudam. A clandestinidade como política pública que não existe. “Tem um remédio para úlcera, precisa de 3, cada um R\$25,00” e as instruções de uso são as seguintes “usar a noite antes de deitar, engolir um e enfiar dois”.

(Sento no chão e pergunto)

- Vocês sabem o que acontece quando se usa um remédio desses? Sangra. Sangra muito. E dói demais. Uma a cada cinco mulheres com 40 anos já fez pelo menos um aborto. Neste momento, uma mulher deve estar dando baixa em um hospital em função de complicações de um aborto malsucedido. Eu tive sorte, ficou tudo bem...

AÇÃO 5

(Levanto, vou até a linha do tempo da direita e escrevo 1997).

AÇÃO 6 – O que é ser mãe?

(No fundo da sala faço a pergunta, “o que é ser mãe?”. Avanço respondendo com outras perguntas. Cada vez que chego no limite entre mim e o público, recuo até o fundo. Na primeira vez que recuo, vou até a linha do tempo e escrevo Elis, nome da minha filha, nas vezes seguintes, a cada novo avanço coloco um pouco mais de força na voz).

- É padecer no paraíso? É ter amor incondicional? É o avental sujo de ovo? É dar à luz? É escolha? É adotar? É natural? Tu não és mulher se não for mãe. É ouvir o chamado? O seu prazo de validade vai venceeeer! É uma benção, milagre, uma

:

dádiva de Deus? É um acidente? É não ter manual de instruções? É não ter balcão de devoluções? É não poder congelar para dar uma volta? É não poder desinflar? É não saber ser mãe? É depressão pós-parto? É desespero? É o desespero da falta do leite, da teta murcha? É usar maquiagem? É ter braços fortes? É dormir pouco? É morrer quando sua filha nasce? É morrer quando não quer ter?

AÇÃO 7 – Interrogatório

(Apago a luz da sala, sento em uma cadeira, pego uma lanterna e coloco sobre a minha cabeça com a luz apontando para mim. Simulo um interrogatório. Conto outra história de aborto. Desta vez em uma clínica. Este texto era improvisado).

AÇÃO 8 – Coisas que eu preciso fazer

(Acendo a luz. Puxo mais um grande pedaço de papel. Começo a escrever tudo o que eu precisava fazer: limpar a casa, buscar a Elis na escola, levar a cachorra na veterinária, ler, visitar minha mãe, ler mais, visitar meu pai, fazer as compras da casa, estudar. De repente olho para o meu pé e vejo as unhas compridas, escrevo nele “ir na manicure”. Subo para a canela e vejo os pelos da perna, escrevo na canela “ir na depiladora”, e a medida que vou percebendo meu corpo, vou tirando a roupa e escrevendo em mim, “fazer as unhas das mãos, depilar a virilha, fazer uma lipo, clareamento anal, reconstituição vaginal, colocar silicone”. Quando termino de escrever e tirar a roupa, deito sobre o papel craft e escrevo no meu peito “medo” e no estômago “raiva”. Faço um risco no meu pescoço como se cortasse, de um lado a outro. Encolho-me em posição fetal).

AÇÃO 9 – Miss Colômbia!

(Estendo meu corpo sobre o papel. Lentamente me posiciono de uma forma em que possa me enrolar no papel. Pego uma revista que tem a Frida Kahlo na capa e faço um desfile. A música de fundo é a Canção das Misses. Vou para o fundo da sala e da direita para esquerda vou colando o papel na parede à medida que desenrolo do meu corpo. Pego uma caneta e escrevo sobre o papel do centro “eu me fiz assim”. Termino nua, no fundo da sala).

APÊNDICE III -

Dramaturgia NO TE PONGAS FLAMENCA!

(introdução de “Yo canto e rio” Las Migas)

Há muito tempo atrás surgiram os homens, não havia mulheres. É por isso que você não ouviu falar delas nas aulas de história. Só havia homens, e muitos deles eram gênios. Com o tempo, as mulheres apareceram, mas elas não eram muito eficientes ou necessárias em funções importantes por que tinham a cabeça muito pequena. As mulheres que não eram escravas ou mineradoras viviam na esfera doméstica e faziam coisas que não exigia muito esforço: cuidar dos filhos, limpar o chão, lavar lençóis e cortinas, costurar, cozinhar e aplaudir e elogiar os homens. Como disse Ruskin, um homem inglês branco de olhos claros do século XIX, “o intelecto feminino não serve para inventar ou criar...sua maior função é elogiar”

INTELIGENTE, MARAVILHOSO, MUITO BEM, GÊNIO.

As mulheres que saiam da esfera doméstica eram conhecidas como mulheres caídas. Havia muitas maneiras de se tornar uma mulher caída, usar o cabelo pro lado, ter ideias próprias, falar em vez de apenas pensar e não continuar virgem depois da dar à luz. Ou ser escrava ou mineradora. Puta.

Só as mulheres podiam cair.

A mulheres primitivas não precisavam estudar, pois eram fracas da cabeça. O cérebro feminino não apenas era menor, mas também feito de uma substância macia, esponjosa e leve.

As moças de boa família eram frágeis demais pra estudar. Tudo o que exigia pensamento, atrapalhava o parto. Levantar uma caneta era muito cansativo, interrompia o fluxo sanguíneo e em alguns casos provocava um prolapso uterino. Se fizessem esportes, teriam o corpo deformado tomando uma aparência masculina. Ter pernas de homem poderia ser uma pressão na noite de núpcias e impedir que o casamento fosse consumado.

Schopenhauer, um homem alemão branco de olhos claros do século XIX, disse que só o homem tinha a objetividade necessária para ser um gênio, e que bastava olhar para a silhueta de uma mulher para ver que elas não foram feitas para o esforço físico ou mental. Resumiu a questão dizendo que as mulheres são crianças grande

:

“uma espécie de estágio intermediário entre a criança e o homem, que é o verdadeiro ser humano, o homem”. Mas era no bom sentido.

(tiro o lenço do pescoço, depois o colete. Puxo o baú, sento e abro a camisa)

Há bem pouco tempo eu queria ser homem.

Queria bater como um homem, beber como um homem, sentar como um homem, seduzir como um homem, trabalhar sem culpa como um homem, abandonar como um homem, ter a liberdade de um homem. Deixar de ser a cabrita e virar o bode!

Por que quando uma mulher é determinada, bem humorada, eficiente e inteligente, parece um homem! Homens, gênios descabelados e com suas barbas longas. Artistas de verdade, com suas musas jovens, disponíveis.

(puxo o baú para o centro do palco, abro e tiro o tarô)

O tarô

Eu não sabia exatamente como começar ou o que fazer quando comecei essa pesquisa. Então, resolvi jogar um tarô. Vai que ele aponta o caminho?

Dai me dei conta de que quando eu era criança, minha avó e mãe se juntavam na cozinha, à noite, para jogar tarô e conversar. Elas não eram muito afetuosas, então era nesse momento que elas tinham cumplicidade. Que conversavam sobre suas intimidades. Eu me fazia de louca as vezes e ia ficando em volta. A chave confirma dizia minha avó. Quando o assunto pesava elas falavam em polonês. Cresci e hoje minha mãe e eu fazemos o mesmo. Depois que minha filha vai dormir, jogamos tarô e bebemos vinho. E falamos, falamos, falamos de um tudo. Nossa cumplicidade acontece nesses momentos. Ou nos momentos de desespero.

(peço pra alguém cortar para mim, vou posicionando as cartas)

Esta mulher casou com este homem e foram morar em sua casa. Ela engravidou. Ele foi embora, melhor voltou para sua mulher. Ele bebia e batia nela. Eles já tinham três filhos. Ela não aceitava a gravidez.

Mas esta não é você *(pra quem cortou)* e nem eu. Esta é a Olga. Eugenia Olga.

(Coloco o baú no canto onde estava e começo a me trocar, visto a bata e o mantón atrás da rotunda ou nas coxias, falando o texto e indo de um lugar para o outro)

Era na casa dela que eu dava vazão a minha vontade de dançar. Eu queria ser bailarina, dançar na ponta dos pés; “tu não precisa de sapatilhas. Tu é a minha Isadora Duncan” ela dizia. Eu não sabia quem era a tal Isadora, mas eu gostava de ser ela de

vez em quando. Ela colocava discos de músicas Ucrânicas, ou Russas, ou Polonesas, nunca soube direito a origem, e dançávamos na sala.

Essa mulher, veio da colônia, uma colônia de poloneses que se fixou em Dom Feliciano. Ela contava que estudou até a 4ª série, que as aulas eram em polonês e que trabalhava na terra plantando. Era costureira, escutava a Radio da Universidade, fazia crochet e palavras cruzadas, gostava de “O vento levou” e de romances e pintava quadros.

(terminei de me vestir. Posiciono)

1986. Vó, coloca aquela música pra gente dançar.

(Danço com a bata e manton: Czardas + Fandangos de Isabelle - Las Migas)

Memória

(Batendo no peito começo a falar...)

Memória, do que eu lembro, e quando eu lembro, crio uma história, uma ficção. Eu sou ficção!

(repiro)

O que eu vou falar é memória, o que me aconteceu, e a partir do momento que eu conto essa memória, ela é o que eu lembro, o que eu lembro é uma história que eu crio, e se eu crio é ficção, eu sou ficção, tu é ficção, nós somos ficção.

O que me faz real é o encontro. Sei que existo, por que o outro existe. Memória, encontro, carne e ficção.

Quanta coisa que nos contaram e acreditamos. E também lembranças de criança, imagens e conversas aos pedaços. As vezes em outro idioma. Por exemplo: Na casa da minha avó quando as mulheres estavam reunidas na cozinha e uma das crianças entrava, elas começavam a falar em polonês. Moya é minha...Tiocha é tia...eu ia catando e as vezes descobria de quem estavam falando. Que era a tia que não tava ali. *(pausa)* Isso eu lembro ou inventei? Shiiiiii, sai daqui! Cozinha não é lugar de criança!

Memórias de mim e das outras.

Tinham as irmãs da minha avó: Teresa Marta ou Marta Teresa, a Tila – Matilde Calista, a Zena – Zenobia Josefa, a Nema – Noemia Laura (essa era mais distante), Ana Maria – só Ana Maria mesmo, e mais dois irmãos, o Edo e mais um outro que nunca soube o nome. Pelo que lembro tinham uma vida muito simples. Lembro ou

inventei. Elas vinham para casa da minha avó geralmente no Natal. Era casa cheia, reboldosa.

Eu lembro que queria ser pequena. Pequena para caber no mundo. (*me escondo na bata*)

Áudio: *A tia Teresa perdeu uma perna ainda jovem, em seguida o marido e depois uma filha. Criou cinco filhos plantando fumo e com uma muleta. Eu achava incrível isso de não ter uma perna e andar para lá e pra cá. Isso de ser independente.*

A Tila, era fina, andava bem vestida, maquiada e fumava Free. Era esposa de médico e teve uma filha, a Mônica, com mais de 40 anos. Isso na década de 70. Não trabalhava. Enviuvou...

A Zena, bom a Zena era a doida de todas elas. Era lindíssima quando jovem e dizia que “nunca vou ficar sozinha”. Teve uma vida boa, casou com político (esse tio tinha foto com o Brizola!) Foi mãe solteira quando ainda vivia na colônia. E a família aceitou e lidou bem com a situação. Era desbocada e ria alto, lembrava a Derci Gonçalves. Enviuvou e herdou as dívidas do marido.

A tia Ana... bom, essa era a caçula e a mais divertida. Era metida a fina, fazia tricô pra fora, fumava (muito) e ainda fuma. Sempre tomando chimarrão, intercalando com halls e biscoito. Era magra e se exibia por causa da sua elegância. Saiu da colônia por que era apaixonada por um homem mau visto na cidade. Diziam que ele tinha matado um padre! A família a mandou para a casa da minha avó. Ela ficou solteira.

Nenhuma delas foi no enterro da minha avó.

A tia Nema já faleceu. Morava em Pelotas. Era muito distante e a vi poucas vezes. Ela era legal. Lembro de algumas conversas sobre ela dessas conversas da cozinha. O marido bebia e baita nela, senão me engano separou.

Literalmente, separaram a casa no meio e seguiram vivendo na mesma casa.

Não conheci meu avô.

Sabia que eles eram separados ou que ela era viúva.

Essas mulheres foram, são minha referência. Viúvas, desquitadas ou solteira. Se viraram sozinhas, como deu e com o que tinham.

“Se deu por sal, vai dar pra pimenta”.

Diziam que não precisavam de homens, homem só dá trabalho! Mas também diziam, ruim com ele, pior sem ele.

Com elas eu aprendi a dizer NÃO!

Viúvas, solteironas e desquitadas.

A quem dissesse que elas tinham algum tipo de problema...

(Sentar.Máquina de costura e microfone do celular)

OLGA - 1947

Eu sai da colônia par casar, fomos pra nossa casa e moramos juntos durante 6 meses até que eu engravidei. Como ele viajava muito, ele me levou para morar com os pais dele. Eu não queria aquela criança...eu não queria ser mãe, queria ser a mulher dele. Quando cheguei lá foi uma alegria. A então sogra e mãe, tinha perdido duas filhas: Luiza, que em função de um boato que espalharam que ela estaria grávida, suicidou com veneno de rato; Lourdes, morreu no parto.

A mãe delas passou um tempo em uma clinica em depressão...

Mas eu não queria, eu não queria estar ali, eu não queria ser mãe, eu queria a minha vida com ele.

Casamos, fomos para nossa casa. Engravidei e não queria. Ele viajava muito, e me levou para casa dos pais dele. Eu não queria aquilo, queria nossa casa, nossa vida. Ele foi embora. Tu nasceu. Eu aprendi a costurar. Mãe, mãe, mãe... Quando tu fez cinco anos eu descobri que teu pai tinha outra familia. Te peguei pela mão e viajamos de trem 700km até a cidade onde ele estava. Antes de ti ele já tinha 3 filhos. Bati na porta. Ele abriu e nos mandou voltar para casa...

Casamos. Eu sabia de tudo. Sabia da outra familia e mesmo com outros pretendentes era ele quem eu queria. E ele casou comigo. Mas não ficou comigo. Então tu veio e eu não queria, ele foi embora por tua causa. A familia dele sabia que eu não te queria e cuidou muito para que tu pudesse existir. Eu queria ele, queria meus livros, minha música, minha casa. Eu não queria ser mãe, não queria costurar, não queria aquela vida.

Eu te esperei, todas as noites eu escutava os teus passos no corredor, as tabuas do assoalho estalavam. Eu dormia e sonhava contigo. Eu não saia mais de

:

casa, não varria mais a calçada, caso você chegasse eu estaria lá. Eu tapei todas as janelas da casa com panos brancos para que ninguém olhasse pra dentro. Para não que não falassem que eu te trai. Eu não te trai. Eu te esperei.

Beatriz, tu me perdoas?

Qual o problema das mulheres?

(Larissa no microfone, escuto e sapateio. Por Jaleo)

Larissa: Como disse Darwin, ao manter as mulheres em casa, suas conquistas eram parcas comparadas às dos homens, o que provava que elas eram biologicamente inferiores. E Darwin sabia do que estava falando, porque era um gênio.

Jean-Jacques Rousseau, gênio incansável do Iluminismo e exibicionista costumaz, disse que as moças precisavam ser domesticadas desde cedo, para que seu papel natural, o de agradar os homens, se tornasse mais natural ainda.

O dr. Edward Clarke, professor de Harvard, afirmou ser possível uma moça estudar muito e se destacar em qualquer área, mas isso causaria danos à sua saúde pelo resto da vida e seus filhos nasceriam murchos.

Eu: NASCE MURCHO! A CRIANÇA TÁ LÁ NO MEIO DE UMA BOLSA DE ÁGUA E QUANDO SAI FICA MURCHA! SIMPLES ASSIM!

Larissa: Maupassant, o pai do conto, afirmou que qualquer tentativa feita por uma mulher para conquistar qualquer coisa era inútil. Ele disse que as mulheres podiam desempenhar dois papéis, ambos adoráveis: o do Amor e o da Maternidade.

Assédio

(por Alegrias – cantarolo a “guitarra” da escobilla e faço uma sequência)

Quando eu tinha 10 anos fui perseguida por uma Kombi voltando do colégio. Eram dois homens que gritavam coisas pela janela.

(sapateado)

Quando eu tinha 12, fui abordada por um homem que estava em um carro parado. Ele me convidou para entrar no carro. Quando me aproximei, a janela de traz

abriu e era um homem de cabelo branco, era ele quem convidava. Eu vestia a farda do colégio.

(sapateado e viro de costas).

Com 15 o vizinho passou a mãe nas minhas costas, por dentro da blusa, e eu fiquei paralisada por que ele fez isso enquanto falava com a minha mãe no corredor do prédio.

(viro de frente e pego a saia mostrando as pernas)

Quando eu tinha 16 anos fui a uma festa e meu pai me encontrou no final da festa, sentada em uma pedra, virada para o rio, com a meia calça abaixada no meio das pernas e gritando. Alilililililililili Ali ali anda. *(viro gritando e pegando a cola)*

(entra áudio da minha voz falando dos assédios)

Eu não lembro disto. Apagão. Era comum nas festas daquela cidade colocarem “coisas” na bebida das meninas. Eu estava com um vestido solto no corpo, curto.

(Vou repetindo algumas das falas da gravação e sapateio, aumentando a velocidade e a força à medida que o texto é dito)

Áudio:

Com 18, fui encontrar com o namorado. Era tarde, 23h, e dia de passe livre. Peguei um ônibus e quando desci um homem veio atrás de mim me empurrou contra uma grade, enfiou a mão embaixo da minha saia. Eu reagi, gritei. Ele foi embora. O guarda do prédio não fez nada. Maldita saia.

Ainda aos 18, depois de uma apresentação de flamenco em um bar restaurante em Porto Alegre, um dos garçons me falou “tem um homem que disse que te dá 100 reais se sentar na mesa dele”.

Em uma outra apresentação, para um público de homens na maioria, quando comecei a subir a saia, gritavam “tira, tira, tira”. Eu estava vestida de flamenca, vestido longo, subi a saia até os joelhos. Nesta mesma noite, os homens do público ficaram ligando para o quarto das bailarinas.

Com 19, andando por uma avenida pelas dez da noite, de braço dado com uma amiga tão alta quanto eu, nos jogaram ovos, “traveco!”

Algumas vezes, esperando o ônibus, fui abordada por homens em seus carros me convidando para entrar. Acho que era por causa da saia curta. Maldita saia.

(Sequência de golpes e largo a cola)

Maldita saia! (transição)

A gente acostuma, é “mimimi”...a gente acostuma.

:

Até que eu olhei para minha filha.

(golpe)

Não mexe com ela. Não é mimimi. Não mexe com ela, não mexe com ela, não mexe com ele. Só não mexe.

Elis - 2006

Quando ela nasceu eu não chorei. Me emocionei mas tive vergonha de chorar. E tive vontade. Tenho que ser forte.

“E agora, como faz? Como é isso de ser mãe?

Ela chorava muito. Era esfomeada a gurria.

Logo percebi que ela já tinha uma personalidade e era muito diferente da minha. Que teríamos que conversar muito. Eu dizia pra ela “eu sei filha, lá dentro era melhor. Era quentinho. Logo tu acostuma”. E vai acostumar com outras tantas coisas tb.

Eu não quero que minha filha se acostume. Quero que ela possa andar em qualquer lugar a hora que ela quiser sem ser agredida, sem ter medo. Quero que ela possa ser quem ela quiser, no lugar que quiser.

Mas afinal, o que é ser mãe?

É padecer no paraíso? É ter amor incondicional? É o avental sujo de ovo? É dar à luz? É escolha? É adotar? É natural? Tu não é mulher se não for mãe. É ouvir o chamado? (o seu prazo de validade vai venceeeer) É uma benção, milagre, uma dádiva de Deus? É um acidente? É não ter manual de instruções? É não ter balcão de devoluções? É não poder congelar para dar uma volta? É não poder desinflar? É não saber ser mãe? É depressão pós-parto? É desespero? É o desespero da falta do leite, da teta murcha? É usar maquiagem? É ter braços fortes? É dormir pouco? É morrer quando sua filha nasce? É morrer quando não quer ter?

(vou até o mantón e o pego como um bebê)

Não, não é isso. Aliás, isso eu já fiz em outro espetáculo, bem assim. E eu nem era mãe na época. Não é nada disso. E também pode ser...

Eu aprendi com uma das melhores

Beatriz

Soleá por Bulerias

Uma das coisas que me inspirou a fazer esta pesquisa foram as *Soleás por Bulerias*. Que é um *palós* flamenco, e diz qual gênero e ritmo será bailado ou tocado ou cantado. Pra mim a *soleá por bulerias* é valentia, enfrentamento, força. É a imagem de uma rainha montada num cavalo em cima de um monte comandando um exército de soldados numa batalha.

(Entro, faço uma chamada e começo a cantarolar e bailar enquanto falo)

Eu queria fazer uma cena com isso, mas eu não sabia como. Queria fazer uma cena para Beatriz.

(sigo dançando)

Com ela aprendi que “ninguém é pau de arrasto” e que “de uma casa velha só pode sair um rato muito magro ou uma coruja seca”. Ela trabalhava muito. Tava sempre na rua, minha vó dizia que ela tinha o pé que é um leque. Era e é determinada, teimosa. Seu primeiro filho era Paralisado Cerebral, seria sempre bebê, cadeira de rodas, fraldas, sons ao invés de fala articulada. Por muito tempo ela o carregou nos braços. E tinha mais dois filhos. E ai de quem mexesse com seus filhos. Foram 29 anos se dormir uma noite inteira.

Carregou ele até ter depressão e dores nas costas que não passavam com remédios. Ele adoeceu e quase morreu. *(O dinheiro nunca foi suficiente para ter alguém que ajudasse. Era tudo com ela).*

Ela então o entregou ao pai.

Via o filho bem pouco.

No enterro do filho, 10 anos depois disto ter acontecido, o pai era o herói que ficou com o filho até o final. Ela, a mãe que abandonou. Durante o velório ela foi apontada e falavam pelas costas dela – egoísta, desnaturada, louca, “onde já se viu abandonar um filho?”. *(repito enquanto faço uma subida, remate).*

Pode aplaudir, aplaudir a Beatriz

Juliana - 2019

(Pitos por Bulerias seguido, começo a dançar e falar ao mesmo tempo)

Mulher cis. Branca, 1m85, 80kg, olhos verdes, posso dizer que bonita. Mãe de uma menina biológica, apesar de três gravidezes. Artista. Classe média. Nunca fui boa jogadora de basquete ou vôlei. Nem magra o suficiente para ser modelo/manequim. Tornei-me *bailaora* e atriz. “Você se mexe bem para alguém do seu tamanho”. Padrão. Não padrão. Depende do ponto de vista? Bom, de qualquer forma digo que a temperatura aqui em cima é a mesma que aí debaixo, ainda que o ar seja mais rarefeito, e sim, posso alcançar para vocês os objetos das prateleiras de cima e depois trocar a lâmpada queimada. Namorei homens baixos, 1m68, e altos, 1m97. Fui motivo de deboche. Danem-se. Bailarina e atriz, deve ser puta. Separada com uma filha morando na capital, deve ser puta. E por que não? Danem-se. Fumante. Bebo, nem sempre socialmente. Solteira. Usuária continua de cafeína, cloridrato de bupropiona, oxalato de escitalopram. Eventualmente, mizoprostol, pantoprazol, paracetamol, citrato de orfenadrina e clonazepam e dipirona monoidratada. Ole! Glúten, açúcar, gordura vegetal, emulsificantes monoglicérides, lecitina de soja, gordura anidra de leite, poliglicerol e aromatizantes.

(paro de tocar palma)

Sim, aromatizantes.

Sou uma mulher cheirosa e doce. Mas nem sempre. Meu corpo me apresenta e fala por mim. Vivo num rolo compressor de ansiedade, entre prazer e frustração. Um corpo com o sexo, o prazer controlado e manipulado.

(falo intercalando palmas e texto)

Corpo clandestino, corpo objeto, corpo vulnerável, corpo rebelde.

(Remate, canto uma letra curta por bulerias)

“Se te llama Dolores, echate el rio, y coje camarones con el vestio, con el -vestio”.

(Enquanto estou dançando entra a mesma música do início, continuo dançando pelo palco enquanto a luz baixa)

(Quanto acende a luz, aplaudir e elogiar as mulheres da plateia)

Gênia, guerreira, amorosa, dedicada, rica, bonita, linda, generosa, criativa.

APÊNDICE IV -

Um poquito sobre flamenco

VAMONOS!

Qual é a primeira imagem que lhe vem à mente quando pensa em uma bailarina de flamenco? Geralmente surge a imagem de uma mulher com um vestido vermelho, dançando com movimentos sensuais e fortes, ou a de um toreiro valente; sugere-se que flamenco é sinônimo de dança espanhola e ao mesmo tempo se remete ao grupo *Gipsy King* e o povo cigano. Algumas vezes os nomes como do *guitarrista* Paco de Lucia, do *cantaor* Camarón de la Isla, da *bailaora* Cristina Hoyos, do *bailaor* Antonio Gades e do cineasta Carlos Sauras podem ser lembrados. E também impressa em algumas latas de azeite de oliva, lá está figura de uma mulher vestida de flamenca.

O que, muitas vezes, impede nossa percepção de notar a complexidade existente na estrutura musical e na dança dessa arte é a busca pela cópia de um padrão de “dançarina espanhola”. A presença do clichê e do estereótipo ainda é muito forte e, muitas vezes, nublam nossa percepção do corpo em si. As imagens representativas da *bailaora* flamenca chegam em anúncios publicitários de pacotes turísticos, anúncios publicitários, embalagens de azeites de oliva, quadros de decoração de restaurantes espanhóis, garrafas de vinhos importados espanhóis, videoclipes de música pop espanholas, obras artísticas, pintura, desenho, fotografia, filmes espanhóis – como os do grande cineasta espanhol Carlos Saura, que investiga as contaminações entre cinema e dança flamenca – e até em videoclipe de cantora pop, como aconteceu em La Isla Bonita, clip da década de 80 da cantora norte-americana Madonna. (PACHECO, 2011, p.79).

A palavra flamenco está diretamente relacionada aos *gitanos andaluzes*⁸¹ e as classes populares que o originaram. A etimologia da palavra flamenco é social, é relativa aos *lúmpens*, marginais, boêmio, excluídos da cultura oficial, que marcaram o popular, as minorias, e que majoritariamente são sua base (ROLDÁN, 2013, 43min.).

Trata-se de um fenômeno cultural e artístico, complexo e composto pela convergência de diversos povos e seus costumes no sul da Espanha, na região da Andaluzia. Apresenta raízes de judeus, árabes, mouros, ciganos deslocados da Índia (conhecidos como *gitanos*), andaluzes, grego-bizantinos, hindus, persas, africanos e, posteriormente, latino-americanos.

⁸¹ Flamenco e *gitano*, em alguns lugares da Andaluzia são sinônimos.

Sua complexidade se origina nestas intersecções entre as expressões culturais e sociais de povos – locais, imigrantes, invasores, refugiados – que viviam na pobreza ou sendo perseguidos, e as influências ocorridas em seu território, considerando suas fronteiras e portos. É inaugurado nos palcos, como arte da cena, no século XIX, sendo profundamente influenciado por este momento histórico. Segundo o estudioso Juan Vergillos, as primeiras manifestações flamencas ocorrem inseridas como atrações em shows de vaudeville, espetáculos que realizavam circulações por toda Europa e Ásia. Surge como gênero representável nos teatros, no calor dos ares populares espanhóis. Ao final deste século, os artistas passam a se apresentar nos Cafés Cantantes, lugares inspirados pela moda que estava tomando conta da Europa - o café concerto ou café musical – e que não tinham como objeto a representação da arte flamenca mas que dada a popularidade dos artistas deste gênero, passam a ser Cafés de Cante. (VERGILLOS, 2006).

O flamenco é um projeto que inicia com os artistas, porém tem sua base popular fundamental, os estereótipos do toreiro, do contrabandista, que em um determinado momento são a base de toda uma cultura popular que ascende aos cafés cantantes para dar origem a um novo produto. (ROLDÁN, 2013, 44min.).

Parte desta construção do imaginário sobre o artista flamenco surgiu sob influência da visão idealizada de viajantes que passaram por esta região neste período. Anos depois, durante a ditadura franquista, a imagem da mulher vestida de flamenca e do toreiro são usadas na representação simbólica do nacionalismo Espanhol, abrindo mão de seus matizes trágicos e reivindicativos para ser instrumentalizado a serviço a ditadura⁸². Com a transição para a democracia aconteceu o contrário, muitas vezes alguns partidos de esquerda recorreram a representação do flamenco, da identidade andaluza negra e das lutas de classes, para destacar aspectos regionais.

⁸² Este período é chamado por alguns pesquisadores de Nacional Flamenquismo, no qual, controle político, identidade nacional e arte se relacionam, na tentativa de gerar uma unidade nacional interna, e uma imagem externa atrativa ao turismo, se utilizando da arte flamenca, entre outras atrações, como as touradas. O desenvolvimento dessa política educacional e propagandística, baseada nos elementos fascistas do governo de Franco é expandido aos anos 40 e 50. (...) Obviamente isto não nega que a censura ou a violência do regime chegasse aos artistas ou as apresentações flamencas. O bairro de Triana em Sevilla, conhecido por ter muitas habitações da classe trabalhadora andaluza e também de ciganos, foi dominado pelas forças franquistas, e seus moradores sofreram diversas violências e abusos por parte da sua força militar: tortura, decapitações, fuzilamento, estupros... (OLIVEIRA, 2017, p.25).

Com a decadência dos Cafés Cantantes surgem novos locais e dinâmicas de apresentações.

Os investigadores flamencos irão dividir este período de tempo que vai de 1920 até 1950, em uma série de etapas, e algumas irão coexistir na passagem do tempo: O Teatro e a Ópera Flamenca, o Concurso de Cante Jondo de Granada em 1922 e a Guerra Civil Espanhola. [...] nos anos 50 irão começar a despontar os *Tablaos*, além de que o regime Franquista já havia começado, e muitas mudanças estavam ocorrendo culturalmente. (OLIVEIRA, 2017, p.21).

Precisamos levar em consideração que o flamenco está imerso em um universo de disputa de narrativa e com o intuito de localizar brevemente em que termos esta acontece brevemente, busco autores que são referências nesta problematização.

As primeiras obras com as quais tive contato são de estudiosos que irão apontar o *cante* como a manifestação primeira e mais genuína. Em torno da figura do *cantaor gitano andaluz* e do flamenco, como uma tradição artística de transmissão oral reservada ao âmbito familiar e aos pátios e tabernas particulares, foram forjadas as primeiras afirmações a respeito de sua autoria. Na obra *Cantes Flamencos recojidos y anotados*, de 1881, o escritor e antropólogo espanhol Antonio Machado y Alvaréz, sob o pseudônimo de Demófilo, debruça-se na tarefa de registrar os *cantaores* daquela época com o intuito de “salva-los da franca decadência” que vinham sofrendo conseqüente da popularização dos Cafés Cantantes. Para o autor, os artistas estarem ocupando o palco dos cafés cantantes de maneira continuada, e portanto, tornando-se populares, evidenciava que estavam deturpando e depreciando a arte do *gitanos* por expô-la a possíveis misturas e influências de outras formas artísticas.

Esses cantos, tabernários em sua origem e quando, a nosso juízo, estavam em seu auge e apogeu, **se converteram hoje em motivo de espetáculos públicos**. Os cafés, último baluarte desta aficção, hoje, **a nosso juízo, contra o que se crê**, em decadência, **acabaram por completo com os cantes gitanos, os que andaluzando-se, se cabe esta palavra, ou fazendo-se populares, como dizem os cantores de profissão, irão pouco a pouco perdendo seu primitivo caráter e originalidade e se converterão em um gênero misto**, ao qual se seguirá dando o nome de flamenco, como sinônimo de gitano, **mas que será no fundo uma mescla confusa de elementos muito heterogêneos**: o bufo, o obsceno, o profundamente triste, o descompasadamente alegre, o rufianista etc. (DEMÓFILO, p.VIII, 1881).

Associados a esta mesma corrente de pensamento que reforça a ideia de purismo e *gueto*, destacam-se o poeta cordobés Ricardo Molina e o *cantaor* Antonio Mairena com a obra *Mundo y formas del cante flamenco*, de 1963. Estabelecem neste

:

livro a Etapa Hermética, período anterior ao ano de 1860, que segundo os autores, foi o momento histórico em que o *cante* flamenco foi forjado pelos *gitanos* andaluzes que viviam entre as províncias de Cádiz, Jerez e Sevilla.

Mas a partir destes autores surgem algumas questões: Onde está o baile? Como o flamenco alcançou virtuosismo e complexidade técnica, se projetando a lugares tão distantes no mundo, se estava restrito ao âmbito familiar, às *Cuevas* ou às ruas de Cádiz? Confesso que por muito tempo acreditei em tal narrativa e a defendi para afirmar sua importância com algo exclusivo e recluso em um gueto. É bastante comum esta versão ser popularizada entre os artistas profissionais, ou como uma forma de monetizar o flamenco pelo seu exotismo estrangeiro ou por não terem acesso ou interesse a uma outra perspectiva histórica. No entanto, como poderia dançando aqui no Brasil sem sermos *gitanas*?

Tomando uma perspectiva que diverge a dos estudiosos citados, surgem pesquisadores que irão problematizar o flamenco com uma linguagem híbrida e não restrita ao âmbito familiar e ao gueto. Tais autores mergulharam em registros antigos de jornais, fotos, cartazes, programas de espetáculos, filmes e discos, entre outros indícios que encontraram, para, a partir destes documentos, reconstruir a história do flamenco, uma arte que não estaria aprisionada no universo privado. Por este viés documental, construíram novas hipóteses sobre o assunto, contradizendo as declarações anteriores de que o flamenco seria uma representação étnica cultural reservada exclusivamente aos *gitanos andaluzes*.

O flamenco deixou de ser uma manifestação étnica da Andaluzia, seu "signo de identidade" exclusivo, e se tornou uma arte universal, um ponto de referência dentro e fora da Espanha, caracterizado pelo gênio e pelo mercado. É "arte pela arte", ao mesmo tempo que mercadoria - assim como nasceu por volta de 1850 entre teatros, cafés, tabernas e a privacidade de famílias e bairros. [...] Arte profunda, ciência *honda*: talvez haja uma relação entre o sucesso artístico internacional do flamenco e a reconstrução sistemática de sua história e seu caráter. Ele é visto e aceito como uma lenda do tempo, sabendo que a lenda não é sua verdadeira, mas um reflexo, um brilho. O flamenco, como arte, dá prazer; e seu conhecimento também. (STEINGRESS, 2005, p.13).

Nesta mesma corrente e tomando tais indícios históricos o flamencólogo Juan Vergillos (2006) e o musicólogo Faustino Nuñez(2003) desmistificaram a existência de uma *Etapa Hermética* e o *gitanismo*, afirmando que seu surgimento não está reservado somente à sua genética e geografia. Sob este enfoque, localizam o nascimento do flamenco no palco, como uma arte da cena, e que rapidamente se

:

popularizou, não somente na Andaluzia mas também em outros locais da Espanha e no mundo. Em um artigo publicado recentemente no Diário de Jerez, *Los extranjeros y el flamenco*, Juan Vergillos expõe uma série de artistas profissionais, o período em que atuaram, e articula fatos históricos às suas presenças fora da Espanha,

A primeira *bailaora* estrangeira com nome e sobrenome que encontramos na literatura flamenca é a francesa Marie Guy Stephan: ela é a *bailaora* loira de Madri que descreve Estébanez Calderón no capítulo 'Assembléa Geral' das 'Cenas da Andaluzia' (1847), ainda que a flamencologia do século XX a considerasse uma "cigana de Madri". Gay Stephan foi uma das poucas bailarinas européias de *bailes* espanhóis que ousaram mostrar sua arte nos teatros de Madri e Sevilha. Da mesma forma Fanny Elssler, Lola Montes e uma longa lista de "espanholas e *gitanas* falsas" percorreram a Europa na segunda metade do século XIX. A popularidade do espanhol naquela época tem a ver com as condições derivadas da Guerra da Independência e com aquele gosto pelo espanhol que, com um olhar estereotipado e romântico, promoveu o Irving, o Borrow, o Ford, o Mérimée, o Davillier, etc. Também levaram seus *bailes* pela Europa artistas espanhóis que fugiram das guerras carlistas e epidemias de cólera. A história da dança flamenca fora da Espanha é também uma história de guerras e exílios. La Cuenca morreu em Havana em 1890, Carmencita em algum lugar da América, talvez uma década depois, a Argentina em Bayonne em 1936 e La Argentinita em Nova York em 1945. Todos eles deixaram discípulos onde quer que fossem e, de fato, o *bailaor* mais famoso do mundo nos anos 50 e 60 do século XX era um nova-iorquino nascido na Itália chamado José Greco. Outros discípulos estrangeiros de La Argentinita foram Manolo Vargas e Roberto Ximénez, assim como Carmen Amaya Teresa e Luisillo e Lucero Tena (VERGILLOS, 2018, Disponível em: https://www.diariodejerez.es/opinion/analisis/extranjeros-flamenco_0_1222377926.html. Acesso em: 22 set. 2018).

Vergillos não nega a origem andaluza do flamenco, porém afirma que também é espanhol por ultrapassar as fronteiras do sul da Espanha e que se alastrou por diferentes países onde é pesquisado e praticado, “para além das diferentes tensões que alimentaram o ensaísmo flamenco ao longo do último século, proponho um binômio que, sobre uma base geográfica, alimenta uma estética. (...) proponho uma distensão, com vistas obviamente para a superação compreensiva das anteriores, entre oriente e ocidente” (VERGILLOS, 2006, p.13).

Conforme reflete a pesquisadora Daniele Zill (2017), Vergillos e Nuñez, imprimem um olhar horizontal, identificando a arte flamenca como desterritorializada, expandida e dilatada, em virtude de sua poética profundamente humana e da força com que pode expressar sentimentos e preocupações, desejos e experiências. Configura um fenômeno cultural de caráter híbrido, poroso e vivo (2017, p. 54).

Aproximo desta pesquisa a antropóloga Cristina Cruzes Roldán, que desenvolve uma investigação sobre o tema. Na conferência *El Flamenco en la*

identidad andaluza, de 2013, inserida no evento *Flamenco en Red*⁸³, ela aborda as contradições existentes entre o flamenco frente às dinâmicas de globalização e localização e as consequências na transformação de sua(s) identidade(s). A partir de dois fatos recentes: em 2007 o flamenco é incorporado pelo Estatuto de Autonomia Andaluza como patrimônio cultural, histórico e artístico singular andaluz, fomentando sua dimensão local como representação social, e em 2010, o flamenco foi eleito como patrimônio universal, oral e imaterial, da humanidade pela Unesco. Assim sendo, Roldán ilustra como o flamenco vem se movendo nesta tensão entre agarrar-se à expressão local e as tendências de incorporá-lo nos grandes circuitos e extensões das culturas do mundo. “Desta forma, quando a Unesco determina o flamenco como um patrimônio universal, o articula não pela sua dimensão global e sim local” (2013, 9min.50seg.)

Se vocês forem a qualquer loja para comprar discos de música flamenca em Nova York ou Sidnei os encontraram etiquetados como músicas do mundo ou como músicas étnicas, ou seja, esta expansão global do flamenco também se faz aludindo ou buscando a etiquetagem como local. (ROLDÁN, 2013, 8min.50seg.)

Assim como Stuart Hall, teórico cultural e sociólogo, a autora considera que a identidade como fixa e estável foi descentrada, resultando em identidades abertas, contraditórias, inacabadas, fragmentadas, adquirindo uma nova significação e uma nova reflexão. Segundo Hall, “as nações modernas são, todas, híbridos culturais” (Hall, 2006, p.62).

Compreendo que Róldan ao analisar o fenômeno cultural e artístico flamenco, voltando seu olhar para o global e o local propõe uma conciliação entre as questões que envolvem a identidade local do flamenco de uso com a identidade do flamenco de cambio, onde o primeiro representa as práticas dentro das comunidades, casas, pelas ruas dos povoados, e o segundo o que sobe ao palco e propõe uma troca entre artistas e público. A autora atualiza o olhar sobre este fenômeno e dialogando com o conceito de identidade na pós-modernidade apazigua as polarizações existentes entre “a quem pertence” o flamenco e “qual sua verdadeira origem”.

⁸³ *Flamenco en Red* é um projeto financiado pelo Ministério da Economia e do conhecimento da Junta de Andalucía no âmbito do Projeto Atalaya e é coordenado pelo Serviço de Extensão Universitária da Vice-Reitoria de Responsabilidade Social, Extensão Cultural e Serviços da Universidade de Cádiz dentro do programa Cultura Andaluza em vermelho. É um curso online que aprofunda, na mão de uma ampla gama de formatos e ferramentas, no conhecimento e divulgação do flamenco e sua cultura.

O flamenco é uma expressão intercultural de práticas, hábitos e modos de vida, não se limitando a música, e todos estes são expressados na Andaluzia. Apresenta marcadores de identidade que não são excludentes, existe o flamenco gitano e o não gitano, existe o flamenco feminino e o masculino, o flamenco gênese e o gaditano, não se excluem como elementos integradores de um conjunto sistêmico. No flamenco não se separam os usos populares dos usos cultos, integrando o patrimônio material e imaterial - desde toda organologia flamenca de instrumentos, indumentaria, até Lps de 78rpm, lugares e espaços onde o flamenco se produz - todos estes são elementos definidores das manifestações particulares do flamenco em forma de um bem cultural. Neste se imbricam a tradição e a modernidade, e todo este se produz de maneira dinâmica em permanente estado de redefinição. (ROLDÁN, 2013, 21min.)

Ainda que o pesquisador Juan Vergillos afirme que o flamenco é uma arte “do” e “no” mundo, não tendo sua identidade fixada na Andaluzia e sendo produzido e expressado para além de suas fronteiras, as referências materiais e imateriais nascem no território espanhol e, portanto, é para lá que aficionados e profissionais desta arte vão para desfrutar, estudar e se aperfeiçoar. Encontramos flamenco de Porto Alegre a Tóquio, sendo este último o segundo lugar no mundo com mais *tablaos* depois de Madri. Porém será em Sevilla, no bairro de Triana, por exemplo, que se pode ter contato direto com sotaque, os trejeitos, os humores e determinada maneira de cantar, tocar e bailar. Fato este que professores de flamenco, espanhóis ou estrangeiros lá radicados, são frequentemente convidados para ministrar classes nos mais diferentes lugares no mundo.

Graças à internet, o flamenco está a um *click* de distância da Espanha, o que tem colaborado para sua disseminação pelo mundo. Nesta dinâmica, do local para o global e global para local, novos artistas surgem e mantem suas pesquisas inspiradas ou relacionadas a profissionais que estão a quilômetros de distância. O que colabora para a emergência de outras identidades flamencas, a partir desta que é uma identidade flexível, em permanente estado de maleabilidade e com marcadores não excludentes.

Percebo a perspectiva proposta por Roldán alinhada aos conceitos e Oralitura e Encruzilhada cunhados pela professora ensaísta e poetisa Leda Martins, acerca dos estudos da performance, a partir de investigações sobre as culturas afro-brasileiras como produtoras epistemologias fundadas em seus idiomas e corporeidades. Por exemplo, Martins, aponta-nos que o verbo *tanga*, presente em uma das línguas *bantu* do Congo, designa os atos de escrever e de dançar, e sua raiz origina-se no

substantivo *ntangu*, que significa tempo e revela que a “memória dos saberes inscreve-se, sem ilusórias hierarquias, tanto na letra caligrafada no papel, quanto no corpo em performance” (MARTINS, 2003, p. 77).

A oralitura alude aos modos pelo qual o gesto e a voz modulam o corpo, a grafia dos saberes. Incluindo os saberes filosóficos, numa concepção alterna e alternativa deste termo e de suas reverberações. O corpo é local de inscrição que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia, na superfície da pele, assim como os ritmos e timbres da vocalidade. O que no corpo e na voz se repete é uma episteme. O gesto não é somente narrativo ou descritivo, é fundamentalmente performativo. A performance é em si lugar de produção de sentidos (MARTINS, Seminário Palco giratório 2019, caderno de anotações).

Juan Vergillos, de maneira semelhante afirma a multiplicidades de culturas encruzilhadas no flamenco através da grafia de um de seus estilos. Segundo o autor, existe um *pálos*, chamado *tango*, identificado pelos investigadores José Luis Ortiz Nuevo e Faustino Nuñez, que foi um dos primeiros estilos puramente flamencos, inicialmente chamado de *tango de negros* ou *tango americano*. O sufixo *ngo*, de genealogia africana, evidencia sua origem em uma dança e canção folclórica de Havana, que chegou à Espanha no final do século XVIII e se tornou flamenco no meio do século XIX (VERGILLOS, 2012, p. 7).

Faço um fechamento desta breve explanação a cerca do flamenco, com um trecho da entrevista que a *bailaora* Daniele Zill fez com o *guitarrista* Giovani Capeletti durante sua pesquisa de Mestrado. Capeletti é um músico profissional, aficionado e estuda o flamenco a fundo. Ao responder à pergunta “o que é flamenco?”, acrescenta mais uma perspectiva ao tema, a reinterpretação artística de gêneros musicais folclóricos espanhóis,

Ainda que não nos dê precisamente uma resposta, esse conceito nos aponta um caminho: por “reinterpretação artística” podemos entender um olhar diferente, individual, pessoal em relação à música que havia em torno. Obviamente, sendo o flamenco de origem andaluza, os gêneros folclóricos mais presentes como ponto de partida são também andaluzes: *sevillanas*, *fandangos*, *verdiales*, *garrotin*, etc. E o flamenco é muito mais que isso. Precisamos falar da influência da África, mas não só do norte, de outras regiões, da época do colonialismo e da escravidão. As primeiras gravações de flamenco se assemelham muito com danças espanholas barrocas. Não pode ser coincidência. E sim, falar da influência árabe é necessário, afinal foram oito séculos de dominação, e como a expulsão dos mouros foi seguida de uma gradual formação de uma identidade espanhola, podemos considerar que estamos tratando de uma ancestralidade, presente em tudo o que é espanhol. Mais do que uma característica específica do flamenco, portanto. E ainda que eu tenha dito tudo isso, volto para o início da minha resposta: reinterpretação artística. O flamenco se definiu, se destacou, se sofisticou através das contribuições individuais de inúmeros artistas, cada um com seu

olhar específico. Isso, a partir da metade do século XIX, que é quando se suspeita que tenham começado a usar o termo "flamenco" para definir esta arte. (Entrevista concedida a Daniele Zill, 2017, p. 197)

“Reinterpretação artística”, mais uma possibilidade que redimensiona a visão de que o flamenco, agrega expressões individuais como mais uma parte de sua construção como linguagem artística composta por múltiplas identidades.

APÊNDICE V -

Glossário de termos e expressões flamencas

Qual a origem e o que significa a palavra Flamenco?

Diferentes foram os caminhos delineados para explicar a etimologia da palavra flamenco. Reúno as definições mais recorrentes entre os autores.

A primeira a figurar entre os estudiosos é a aceitação da origem árabe, sendo a palavra flamenco derivada das seguintes palavras: *felag-mengu* (camponês desertor), *felai-kum* ou *felahmen ikun* (trabalhador) e *felagenkum* ou *flahencou* (canto mourisco dos Alpujarras).

Outra possibilidade é a de que ela designaria os habitantes da Holanda, da região de Flanders, seriam eles *flaming*, os flamengos, relativos aos ciganos oriundos desta região. Ainda encontramos o termo como gíria, significando pretencioso, fanfarrão; Como sinônimo de *gitano*, ou *agitanado*, ou de faca, navalha.

Dentre a origem e os significados que dela desdobraram, o que mais me interessou, foi o relatado por Juan Vergillos em seu curso de História do Baile Flamenco ministrado na Escola de Flamenco Del Puerto em maio de 2014. Neste Vergillos contou que a expressão flamenco também poderia ser sinônimo de bravo ou emburrado e contou que era bastante comum em sua infância as mães ralharem ou chamarem a atenção das crianças com a expressão *No te pongas flamenco*.

O flamenco como expressão, carrega em si uma dramaturgia própria que se constrói nas expressões, movimentos e musicalidade levada ao palco. Seu histórico de origem se evidencia como uma das suas muitas camadas, sugerindo emoções profundas e exacerbadas, rebeldia e festa, entre outras leituras e sentidos possíveis.

Por exemplo, quando se baila por *soleá*, opta-se pelas características que estão contidas neste *palós*: tons menores carregam uma melodia nostálgica e pesada, compasso de doze tempos; *paseos*, movimentos muito lentos, amplos, densos interrompido por uma sequência de sapateado - um *remate* explosivo ou uma *escobilla* - ou pontuado com a cabeça os braços; os versos das letras, *coplas*, geralmente tratam da morte de um ente querido, de ética e de lealdade.

(Qué) dolor de madre mía
 ¿cuándo voy a encontrar otra madre
 como la que yo tenía?
 los aires llevan mentiras
 y el que diga que no miente
 que diga que no respira

(Soleá de Cádiz, letras de Bernarda de Utrera
 e Enrique Morente)

Com relação a criação coreográfica, ela é compartilhada, construída no diálogo entre música e a dança. O corpo da *bailaora* ao mesmo tempo que expressa o *palós* em sua plasticidade, é um instrumento que compõe a música com sons percussivos e movimentos silenciosos, entre as muitas possibilidades que podem ser encontradas. Estas expressões que vou apresentando, *remate*, *escobilla* e *paseos*, por exemplo, fazem parte das convenções existentes para que a comunicação, desde sua construção até a cena, entre os artistas aconteça. O artista flamenco deve dominar tais nomenclaturas pois elas definem as estruturas dos bailes e conseqüentemente da música. Bem como, conhecer grande parte dos *palós*.

Segundo Pedro Romero, artista multifacético, é neste rigor de convenções a serem seguidas que está o “segredo” dos artistas flamencos, produzindo um jogo de escuta e troca permanente entre *cante*, *baile* e *guitarra*.

Todos conhecem a coreografia, os cortes de violão, as entradas, as saídas, com um rigor impressionante. É o que permite que a facilidade que eles têm para um artista venha do Japão, outra dos Estados Unidos e os dois sejam deixados para atuar na Alemanha e na tarde anterior eles concordem sobre o que vão tocar e fazer. Eles não precisam ensaiar muito, porque o texto esta escrito. (ROMERO *apud* CANARIM, p. 2010, tradução nossa).

A antropóloga Cristina Cruces Róldan ressalta que, assim como buscamos entender a notas musicais, a melodia ou o saber marcar o compasso, temos que perceber a gestualidade, as formas expressivas que constituem o seu sistema plástico. O flamenco é uma música expressiva e sua fascinação não é atingida somente pela sua excelência musical, mas por também manifestar “culturas históricas e milenares, e com isso, a capacidade de suscitar a emoção com base em dois grupos: a alegria e a tristeza” (2013, 37min.).

Termos Flamencos que aparecem ao longo deste memorial

Os termos que seguem fazem parte do vocabulário flamenco e são de suma importância para a comunicação entre os artistas durante a improvisação, criação e execução dos bailes ou peças musicais. As definições que apresento foram reunidas a partir de consultas a diferentes autores e mescladas ao conhecimento que adquiri ao longo da prática.

A

Alegrias: também conhecidas como Alegres, são oriundas de Cádiz e fazem parte do grupo das Cantiñas, composto por Alegrias, Caracoles, Mirabrás e Romeras. Algumas das Cantiñas são conhecidas pelo nome de seus autores ou da região de origem, a exemplo das Alegrias de Córdoba. Suas letras versam sobre temas românticos, como amor a sua terra e a beleza de seu povo. Segundo Faustino Nuñez, as Cantiñas e as Soleares são irmãs, porém, com distintas tonalidades. Cabe ressaltar que o grupo das Soleares é reconhecido como um dos que originou grande parte dos palós. Disponível em: <http://www.flamencopolis.com/archives/8>. Acesso em: 10 ago. 2019.

B

Bailaor(a): expressão originada da palavra bailador(a), esta é a forma como são chamados os(as) intérpretes do baile flamenco.

Baile: a dança flamenca.

Bailar por: Bailar por jaleos ou por alegrias, significa que bailo aquele estilo, bailo um jaleo ou uma alegrias. Também é utilizado para se referir ao toque e/ou cante.

Bata de cola: vestido de cauda longa e instrumento característico do baile flamenco.

Buleria: palós comum nas juergas e fiestas flamencas ou ao final de coreografias como as Alegrias ou as Soleas por bulerias. A quem diga que a palavra deriva de burlar, no sentido de desafiar, enganar, jogar. São inúmeras suas derivações, originadas e nomeadas por regiões do sul da Espanha, como as Bulerias de Jerez ou de Cádiz, ou nomeadas por algum artista que cantava de maneira incomum e marcante, bulerias de la Perla de Cádiz.

C

Cantaor(a): cantor(a). Deriva da palavra cantador(a).

Cante: o canto flamenco

Compás: métrica sobre a qual se realizam os diferentes palós, é considerado um dos principais obstáculos na hora de compreender a música flamenca. Segundo Faustino Nuñez, o Flamenco abrange o sistema métrico da música tradicional espanhola, colocando-o a seu serviço para construir uma música universal. Flamencos medem sua música em compás ternário, binário e o característico de amalgama (binário + ternário). Disponível em: <http://www.flamencopolis.com/archives/4539>. Acesso em: 10 ago. 2019.

Copla ou letra: nome genérico dado as estrofes de canções populares espanholas. No flamenco as estrofes das músicas são chamadas de letra.

E

Escobilla: sequência de sapateado dentro de um baile. Compõe tanto coreograficamente, por seus movimentos, como com a construção rítmica e percussiva da música. Geralmente é realizada depois do silêncio, ou adagio, sendo um dos momentos mais brilhantes na interpretação do baile.

F

Falseta: trecho da música na qual o guitarrista interpreta uma composição sem o acompanhamento do cante, podendo ser utilizadas na introdução da música ou entre as letras de um cante, por exemplo.

Fandangos: Andaluzia é uma terra de fandangos e suas variantes locais e pessoais se estendem no tempo e no espaço como nenhum outro gênero musical alcançou. Mas nem todos os fandangos por serem andaluzes são flamencos. Os Fandangos Flamencos se diferenciam em dois grupos: Fandangos de Huelva ou Verdial-abandolao, estilo utilizado para bailar e que segue a compás; e os Fandangos Naturales (malagueña, granaína, taranta e outros estilos levantino-mineradores) cantes livres e executados sem sujeição ao ritmo da música. Disponível em: <http://www.flamencopolis.com/archives/264>. Acesso em: 10 ago. 2019.

G

Guitarra: é a tradução de violão para o espanhol e forma como é chamado o violão flamenco instrumental.

J

Jalear: expressões, palavras de incentivo e de apreciação que fazem os flamencos entre e para si. A mais conhecida delas é o *Óle*, que pode vir seguido de *Mira, Escucha, Que Arte tiene, Óle los Buenos artistas, Flamenco, Que toma toma, Arsa y toma* e outras tantas que existem ou que podem ser criadas no calor da cena.

Jaleo: Segundo Faustino Nuñez, é um estilo que combina ritmo e compasso, com cadências melódicas sentimentais e um suporte literário de acordo com a expressão popular. Sua forma primitiva dará origem ao que conhecemos como soleares, cantiñas, assim como bulerías. Disponível em: <http://www.flamencopolis.com/archives/4214>. Acesso em: 10 ago. 2019.

Juerga Flamenca: reunião festiva de artistas e/ou aficionados onde se toca, canta e baila todos os tipos de estilos, preferencialmente as bulerías ou os tangos.

M

Mantón - xale grande e com longas franjas.

Marcaje – tipo de passo da dança flamenca utilizado enquanto o cantaor interpreta a Letra, no qual o(a) bailaor(a) marca o ritmo da música com movimentos corporais e sapateados suaves, para não tirar o protagonismo do cante (CANARIM, 2017, p.110).

Maestro(a): o mesmo que mesmo mestre ou mestra. Como são chamados os grandes professores de flamenco.

N

Nana – um dos palós mais antigos, tradicionalmente não é bailado ou executado com o acompanhamento da guitarra. Originadas das canções de ninar, suas letras remontam a relação entre mãe e filho(a).

P

Palós - palavra que define gênero e ritmo ao mesmo tempo. Também a encontramos como sinônimo de estilo.

:

Pataita por bulerías - uma coreografia solo e curta por bulerías improvisada em uma Juerga ou fiesta flamenca.

Palmero(a): artista especializado no acompanhamento com palmas, sendo esta função comumente realizada por bailaores(as), cantaores(as) e/ou percussionistas. As palmas são fundamentais na sonoridade do flamenco, constituindo sua essência rítmica.

Paseo: ação de caminhar, utilizada na salida (início) ou final de um baile. Ou ainda, para unir partes da coreografia. A ação de andar no palco é tão difícil quanto dançar. Uma boa caminhada é um sinal de qualidade interpretativa do artista. Predomina a utilização dos braços e pode vir acompanhado de marcações rítmicas com os pés.

R

Remate (ou llamada): Cadência rítmica, melódica ou harmônica na música flamenca. No cante, fala-se das letras que concluem uma sequência de letras ou coplas. Na guitarra, refere-se aos acentos que o instrumentista marca na último compasso, fazendo o fechamento de um trecho ou de todo o número musical. Na dança, trata-se de uma sequência curta de movimentos, que podem envolver sapateado ou não, e geralmente marca o início e o final da letra que será bailada.

S

Soleá: O soleá, solidão; plural soleares, é considerado como o centro nevrálgico da arte jonda. É um dos bailes mais emblemáticas do flamenco e, como acontece no cante, sua performance reúne todos os elementos essenciais da estética da dança flamenca. Muitos deles certamente tirados de outra das mais antigas danças do flamenco, as Alegrias. Disponível em: <http://www.flamencopolis.com/archives/321> acessado 10/08/2019

Seu baile é carregado de solenidade e suas letras abordam temas profundos e com grande potencial filosófico, relacionados à vida, à morte, a perda e a solidão por exemplo.

Soleá por Bulerías: palós flamenco do grupo genérico da Soleá, menos dramático que esta, porém menos festeiro que as Bulerías. Vigor e força, estão presentes na execução deste baile e suas letras irão abordar o “ser flamenco(a)” que transpõe suas dificuldades com valentia.

T

Tablao flamenco: casas de espetáculos exclusivamente de flamenco, que surgiram nos anos 1950 como uma renovação dos antigos cafés cantantes do início do mesmo século. A partir de sua fixação na Espanha, tornaram-se locais obrigatórios para todo artista (cante, baile e toque), que queira fazer carreira nessa profissão (CANARIM, 2017, p. 112).

Tapar las cuerdas (Tapao): Forma de tocar onde o guitarrista “ensurdece” o som que é feito cobrindo as cordas com uma das mãos, geralmente a esquerda, enquanto dedilha com a outra, proporcionando outro dos elementos de percussão típicos da guitarra flamenca. Disponível em: <http://www.flamencopolis.com/archives/2160#t>. Acesso em: 10 ago. 2019.

Trémolo - segundo Faustino Nuñez, técnica utilizada pelos guitarristas que consiste em picar sucessivamente sobre uma mesma corda com os dedos anular, médio e indicador, produzindo um som contínuo. Disponível em: <http://www.flamencopolis.com/archives/2160#t>. Acesso em: 10 ago. 2019.

.

:

APÊNDICE VI -

Flamencos em Porto Alegre



Imagem 51: Tatiana Flores, mais conhecida como Tati Flores, bailaora que iniciou seus estudos de flamenco em 1990 com Robinson Gambarra, fez parte dos grupos, Claveles de Sangre, Grupo Andaluz, e também dirigiu outros: Tacones Lejanos e Tacones Gitanos. Entre 2007 e 2015 foi uma das diretoras da Escola e Companhia de Flamenco Del Puerto.

Imagem 52: Andrea Del Puerto. Nome artístico de Andrea Paula Ferlin, iniciou os estudos em dança flamenca em 1995, com a professora Tatiana Flores, em Porto Alegre. Experimentou outras modalidades da dança como tango e o jazz, assim como ballet clássico e dança contemporânea para aprimorar seu estilo. Possuía graduação em Educação Física pela UFRGS. Foi uma das mais destacadas bailarinas flamencas do Brasil, reconhecida por sua excelência técnica e grande expressividade. Em 2004 foi acometida por um raro câncer, mas apesar do efeito devastador da doença e do próprio tratamento, manteve-se ministrando aulas, dançando em espetáculos e dando cursos até julho de 2007. Sua última aula aconteceu seis dias antes de seu falecimento.



Imagem 53: Silvia Canarim, é bailaora independente em Porto Alegre, mestre em Artes Cênicas pelo PPGAC/UFRGS.



Imagem 54: Stella Brás Rocha, além do grupo Jaleo, foi bailaora do Andrea del Puerto y Grupo de 1999 a 2004.



Imagem 55: Fernando de Marília, foi provavelmente o primeiro músico a se dedicar integralmente ao flamenco no RS. Autodidata, Fernando foi o diretor musical e arranjador do Andrea del Puerto y Grupo, de 1999 a 2004. Atua acompanhando espetáculos de baile, na realização de concertos e como professor de guitarra e canto flamenco, percussão (cajón), violão MPB e ritmos. Morou nas cidades de São Paulo/SP, Campinas/SP, Belo Horizonte/MG, integrando o quadro de artistas flamencos locais. Atualmente reside em Campinas.



Imagem 56: Cadica Costa, é bailarina e idealizadora do Cadica Borghetti e Grupo Paixão Flamenca, grupo que existe desde 1995, no qual é realizada a fusão de flamenco e danças regionais e do folclore do RS



Imagem 57: Andrea Franco, junto a Robinson Gambarra criaram o Tablado Andaluz, escola de flamenco, tablao e um restaurante com culinária típica espanhola.



Imagem 58: Robinson Gambarra, bailar e fundador do Tablado Andaluz, junto a Andrea Franco. Hoje é diretor e professor do espaço flamenco Casa Palo Santo.



Imagem 59: Ana Medeiros, bailaora, professora e integrou o coletivo Del Puerto de 2000 a 2016. Bailarina desde menina, iniciou seus estudos de flamenco junto ao grupo Cadica Borgueti e Grupo Paixão Flamenca.



Imagem 60: Bianca Benvenuto, bailaora formada pela escola Tablado Andaluz, é fundadora do espaço flamenco Casa Palo Santo.



Imagem 61: Pedro Fernandez, filho de Andrea Franco, bailaror, músico, professor de flamenco no Tablado Andaluz. Atualmente é o diretor musical e coreógrafo de flamenco.



Imagem 62: Daniele Zill, mestre em Artes Cênicas pelo PPGAC/UFRGS, é diretora artística, sócia, coreógrafa, produtora, professora e bailaora, na Escola e na Companhia de Flamenco Del Puerto em Porto Alegre/RS, Brasil. Iniciou seus estudos de flamenco com a bailaora e coreógrafa Andréa del Puerto em 1999.



Imagem 63: Juliana Prestes, diretora artística, sócia, coreógrafa, produtora, professora e bailaora, na Escola e na Companhia de Flamenco Del Puerto em Porto Alegre/RS, Brasil. Iniciou seus estudos de flamenco com a bailaora e coreógrafa Andréa del Puerto em 2003. Atua como professora ministrando aulas regulares e particulares, cursos e workshops para todos os níveis.



Imagem 64: Graziela Silveira, tecnóloga em dança graduada pela Ulbra em 2006, formada em ballet clássico pela Fundação Cultural de Canoas em 1999. É fundadora e coordenadora do grupo Graziela Silveira Dança Flamenca e, a partir de 2018, integra o quadro de professoras e bailaoras na Escola e na Companhia de Flamenco Del Puerto



Imagem 65: Giovani Capeletti, guitarrista de flamenco, atua como intérprete e compositor. Integra o quadro de músicos do Tablado Andaluz e é diretor musical junto a Cia de Flamenco Del Puerto.



Imagem 66: Gabriel Matias, iniciou seus estudos de dança aos 11 anos de idade, na Escola de Dança Flamenca Tablado Andaluz, assim como também trabalhou como bailaor solista nos espetáculos da Companhia de Flamenco Del Puerto. Formado em Pedagogía de la Danza na modalidade do Flamenco, no Conservatório Superior de Danza Maria de Ávila, de Madrid.