

CASTELO, Castelo. Putas, ruas, vias e veias: A dança como política de aparecimento. Belém: UFPA. Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Artes- ICA-UFPA. Orientadora; Ana Flávia Mendes.

RESUMO

Este trabalho teve como objetivo compreender a poética em dança como uma política de aparecimento a partir do espetáculo *Nas brenhas*, baseado nas narrativas de mulheres prostitutas do bairro da Campina, na cidade de Belém-Pa. A obra, apresentada na rua, foi protagonizada por estas mulheres, que também assinaram, junto a direção, a dramaturgia do espetáculo. Na pretensão de alargar os olhares para uma luta histórica deste coletivo, a dança, neste estudo, é compreendida como um meio capaz de gerar políticas de aparecimento, sobretudo a grupos minoritários, marginalizados e invisibilizados socialmente, seja pelo poder público, seja pelos próprios vizinhos que habitam o mesmo bairro.

PALAVRAS-CHAVE: Rua. Puta. Dança. Política

ABSTRACT

This work aimed to understand dance poetics with na appearance policy based on the show *Nas Brenhas*, created through the narratives of women prostitutes from the neighborhood of Campina, in the city of Belém-Pa. Women, Who also to signed, with the direction, tha dramaturgy of the show. In the attempt to widen the eyes to a historic struggle of colletive, dance is andertood as a means capable of generating polices od appearance, especially to minority, marginalized and invisible groups, eithrt by public Power, or by neighbors Who inhabit the same neighborhood.

KEYWORDS: Street. Whore. Dance. Political.

Esta pesquisa teve como objetivo compreender a poética em dança como uma política de aparecimento a partir do espetáculo *Nas Brenhas*, que foi realizado a partir das histórias de vidas do elenco, composto por prostitutas que fazem parte do Grupo de Mulheres Prostitutas do Estado do Pará (GEMPAC), uma associação precursora na militância dos direitos humanos das prostitutas no Brasil, que atua desde 1990. A criação da Obra, elaborada coletivamente pelas intérpretes, revela narrativas sobre amor, maternidade, violência, militância, trabalho, seus orgasmos e desprazeres dentro do meretrício. As brenhas são ruelas, trechos estreitos das ruas, são percursos de passagem, becos que formam encruzilhadas e curvam-se em esquinas de batalhas. Embrenhar-se também é entranhar-se pelos úteros, pelo íntimo, pelos segredos da vida de quem ali habita.

Nas brenhas foi apresentado na rua, entre as esquinas onde fica localizada a Sede da Gempac, no bairro da Campina em Belém Pa, o lugar é marcado por ser um espaço político de resistência no centro da cidade e firma

trajetória de resistência e luta do meretrício belenense. As brenhas¹ da Campina são conhecidas por opressões históricas de policiais e torturados em diferentes épocas. Como esclarece Lília Sousa (2018, p. 279) “No ano de 1970, período de intensa violência e repressão direcionadas de forma cruel e desumana à mulheres prostitutas, constantemente estupradas, a zona da Campina foi interdita”.

A prostituição, na cidade de Belém, foi amplamente percebida dentro da sociedade, sobretudo pela imprensa local e pelas famílias residentes, imbuídas de um conservadorismo cristão, a zona de prostituição, nasce junto com a própria fundação da cidade. Conflituosamente, ao mesmo tempo em que as mulheres batalhavam² na Zona da Campina, tinham a desaprovação de grande parte da população belenense, por outro lado detinham a empatia e o apoio de poderosos homens e de algumas autoridades das igrejas do bairro. A ponto de ser alvo de debate, na última década do século XIX, o regulamento acerca da profissão, junto à isto o decreto de lei 181 de 24 de Janeiro de 1890 que daria às instâncias judiciais o direito ao divórcio, os debates dividiam opiniões na imprensa.

O espetáculo apresentado nas ruas, trazendo as narrativas das prostitutas para a cena é compor com um campo semântico que já comunica por si só, as rugas do lugar já suscitam a memória coletiva dos moradores, o lugar em si já compõe a dramaturgia. Como anuncia Carreira:

O contexto da cidade, devido a suas dinâmicas e potência de penetração no tecido da cena, implica sempre na sua formulação como dramaturgia. A cidade é dramaturgia porque é produtora de sentidos, e sempre interfere no espetáculo condicionando seu funcionamento e estabelecendo condições de recepção e mesmo de promovendo a produção dos signos na cena. Essa escritura é realizada pela ação imagética da arquitetura – pela presença do aparato urbano construído –, pelas ações e atitudes dos sujeitos que ocupam os espaços da cidade, e pela força dos discursos institucionais que tratam sempre de dominar a construção da paisagem urbana. (CARREIRA. 2009, p. 04).

O autor apresenta a concepção de cidade como dramaturgia referenciando o teatro de rua, os cruzamentos e encruzilhadas na instauração poética em espaço urbano. Reitero que suas questões atravessam também a dramaturgia da dança, um campo do conhecimento que por vezes pareceu não caber à dança, uma vez que historicamente associamos o termo dramaturgia à produção textual teatral. Contudo, pensar a dramaturgia na dança é também pensar em textos e subtextos que comunicam através de movimento, gestos e tudo aquilo que compõe a cena, a dramaturgia está no processo, nas tensões estabelecidas e no entre daquilo que se deseja como obra.

Para além de poetizar a rua, se faz necessário refletir acerca das terminologias que são utilizadas. Quem me atenta para isso é Bia Medeiros (2016) e seu coletivo Corpos Informáticos, onde o termo intervenção urbana, para este coletivo, remete à intervenção militar, intervenção cirúrgica, estas invadem, rasgam, rompem e implantam, eles optam pelo uso do termo

¹ Brenhas são ruas estreitas que em geral cortam as grandes avenidas.

² Batalhar é o modo como às prostitutas se referem ao seu trabalho. “Ela foi batalhar” (trabalhar na prostituição).

composição urbana (C.U) A composição urbana não interfere nem intervém, compõe e decompõe com o corpo próprio, com o corpo do outro, com o espaço público.

Para Di Monteiro (2018,) é necessário pensar, não só a ocupação da rua, mas como se ocupa. O uso do espaço público como o único recurso para alguns artistas que precisaram apresentar seus trabalhos na rua, por não terem outra opção, então, reconfiguram seus espetáculos para o espaço urbano, mas sem tencionar, relacionar ou compor, de fato, com aquelas estruturas e seus atravessamentos, intriga o direcionamento ético e político que impulsionam tais criações. “Compor, aciona dispositivos éticos e de escuta sobre o que este lugar tem para nos contar. Nós ouvimos e compomos com ele”. Para além de uma relação binária “dá rua/ na rua” de fato interessa: um Teatro com a rua.” MONTEIRO (2018, p.06).

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

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

Sentir que se é, e estar no mundo, traz a talvez possível liberdade de remexer nos meios espaços de meus/seus/nossos percursos. Há liberdade? Os espaços são públicos? Que Espaços são realmente públicos? A rua? A praça? Estes São espaços da polícia. Grafitar É proibido, namorar é difícil. Andar armado, se for camuflado, pode. A Polícia pode, ao dito bandido- impõe-Se o poder. Shoppings, cinemas, igrejas, lojas, enfim, quase tudo, é espaço policial. Que Espaço para uma arte que quer sair dos espaços institucionalizados para se tornar pública: arte de rua, arte na rua. (MEDEIROS, 2016 p. 200).

Ocupar é uma estratégia de enfrentamento ao que está posto pela lógica opressora, seletiva, que dita às regras de quem pode circular, do que é excludentemente público. Parece ambíguo, mas nem tudo que é público é realmente permissível para todas as pessoas.

Pensar a relação entre a dança e a política de aparecimento a partir deste espetáculo, é refletir acerca da dimensão política que a dança/arte tem, sobretudo quando as protagonistas trazem nas suas narrativas marcas de corpos historicamente invisibilizados, apagados, escondido e “distante daquilo

que costuma ser chamado de povo” Judith Butler (2018, p.14). Refletir acerca disto é, sobretudo, perceber a lógica excludente de décadas que prevalece em várias dimensões, fortalecendo os discursos e os modos de gestão neoliberalista do Estado e colocam em cheque a própria existência de uma parte significativa do povo. Utiliza o termo povo para acionar a autora Judith Butler (2018) ao questionar a funcionalidade do termo tão generalista, “o povo”. A autora abre o seguinte questionamento: O que chamamos de povo, realmente agrega todas as pessoas? Acrescento, que no composto desse grupo, inserimos as minorias? Os transexuais? Os moradores de rua? As prostitutas? Que parcela é reconhecível como povo?

O que denominamos de povo não é na prática, a representatividade de um todo, o termo parece não abarcar uma considerável parcela da população, isto reverbera nos modos de agenciamento de sua própria condição humana e coloca em cheque inclusive suas humanidades. Para Butler (2018) falar sobre o que é viver uma vida humana já é admitir que modos humanos fossem atrelados há modos de vidas não humanos, ou menos humanos, interconectados, dependentes, promovem a desigualdade e categorizam socialmente a quem pertencem os espaços, quem pode ou não ocupá-lo.

Aqui destaco a prerrogativa deste trabalho, que compreende a dança como uma política de aparecimento. No entendimento que o corpo já é político, movente, ativo, atua no mundo e o mundo atua sobre ele. Quando eu danço, eu mobilizo o mundo. A dança/mundo não há dissonância entre o que é dança e o que é o mundo, dançamos no mundo, fazemos parte dele. Aparecemos, e junto desse aparecimento vem toda a construção deste corpo, e que corpo é esse? Qual sua história? Qual sua cor? De qual lugar? Sobre o que ele dança? O que ele dança? As interrogações são alargamentos de suas possibilidades de aparecimentos.

A dança, para André Lepecki (2017) reconsidera toda a relação entre os movimentos dos vivos e os movimentos dos mortos é um curto-circuito pode ainda não ser exatamente uma política do movimento: mas é certamente o ato que dança. De certo, que o mover-se já é político:

A noção de mobilização como um conceito que me faz a mediação entre dança e política- é particularmente relevante para nossa discussão. A mobilização é um conceito chave que os estudos da dança precisam investigar e aprofundar, desde que o objetivo seja sair de sua estranha paralisia política. A formação de uma prática e de uma teoria política (...). Assim considerar as relações entre dança e política como literais e metonímicas (em oposição a analógicas e metafóricas) vira requisito fundamental para a teoria crítica e política tratar as dinâmicas coreográficas e as mudanças e dos movimentos sociais, a despeito desses movimentos e dessas mudanças manifestarem-se num palco ou nas ruas. (LEPECKI, 2017, p.39)

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

Coreografia se torna coreopolítica quando mobiliza ou auxilia uma tomada de ação nos vazios sempre presentes (mas recalçados, denegados, camuflados) na trama de circulação do urbano. Coreopolítica é a revelação teórica e prática do espaço consensual e

liso de circulação como máxima fantasia policial, pois não há chão sem acidentes, rachaduras, cicatrizes de historicidade. É na rachadura e no seu vazio plenamente potente, é no acidente que todo chão sempre já é, que o sujeito político surge porque nele escolhe o tropeço, e, no desejo do tropeço, ele vê o delírio policial da circulação cega e sem fim ser sabotado. Como dançar uma dança que muda lugares mas que ao mesmo tempo sabe que um lugar é uma singularidade histórica, reverberando passados, presentes e futuros (políticos) (LEPECKI, 2011, p. 48).

A arte/dança se revela como um instrumento político, por excelência e entendida como “teoria social *da* ação, e como teoria social *em* ação, constituiria simultaneamente o seu traço distintivo entre as artes e a sua força política mais específica e relevante” (LEPECKI, 2011, p. 45). Um ato político por natureza, denominado como uma coreopolítica, que consiste em uma política do chão. O chão como uma narrativa histórica, que interroga: De onde eu sou? Do que eu falo? Qual meu chão? Nesse caso seria uma política coreográfica do chão e os modos de como danças fincam seus pés nos chãos que as sustentam.

Propor uma obra com o grupo de mulheres prostitutas, trazer as narrativas das prostitutas para a cena e apresentá-la na rua é instaurar também uma política performativa de aparecimento e existência. Afirmo isto, na perspectiva de direcionar e dilatar o pensamento em dança e na sua potência performativa e de existência, sobretudo ao protagonismo cênico nas escalas das populações em vulnerabilidade, naquela parcela desconsiderada povo. “É tonar vidas mais vivíveis” (BUTLER, 2018, p.14). Nas palavras de Lourdes Barreto (coordenadora da GEMPAC): “*É preciso falar da puta de outras formas! O teatro, a dança é uma delas, isso dá força para o movimento... Isso acontece quando a academia vem até nós fazer pesquisa, isso dá força!*”.

Referência bibliográficas

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

CARREIRA, A; MATOS, L. Transitando pelas ruas: uma cena que constrói cidades. *In*: TURLE, Licko et al (Org.). **Teatro de rua**: discursos, pensamentos e memórias em rede. Fortaleza: Aldeia Casa Viva, 2016.

DI MONTEIRO, Altemar. **Teatro com a rua – nuances estética e políticas do teatro de rua na contemporaneidade**. Belo Horizonte; Universidade Federal de Minas Gerais, 2018. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br>. Acessado em 21 de abril de 2020.

LEPECKI, André. **Coreopolítica e coreopolícia** *Tisch School of the Arts, New York University*, EUA. DOI: <http://dx.doi.org/10.5007/2175-8034>. 2011.

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

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