



NUM-SE-PODE:

Espaço de afecto do corpo cênico feminino

SILVANA MARIA SANTANA DE OLIVEIRA

SILVANA MARIA SANTANA DE OLIVEIRA

NUM-SE-PODE:

Espaço de afecto do corpo cênico feminino

Uberlândia

2013

SILVANA MARIA SANTANA DE OLIVEIRA

NUM-SE-PODE:

Espaço de afecto do corpo cênico feminino

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Artes / Mestrado do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito para obtenção do grau de Mestra em Artes. Área de concentração: Teatro.

Linha de pesquisa: Práticas e Processos em Artes.

Orientadora: Professora Doutora Renata Bittencourt Meira.

Uberlândia-MG

2013

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

O48n Oliveira, Silvana Maria Santana, 1955-
2013 Num-se-pode: espaço de afecto do corpo cênico feminino / Silvana
 Maria Santana Oliveira. -- 2013.

125 f. : il.

Orientadora: Renata Bittencourt Meira.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em Artes.

Inclui bibliografia.

1. Artes - Teses. 2. Desempenho (Arte) - Teses. 3. Mulheres na
arte – Teses. I. Meira, Renata Bittencourt. II. Universidade Federal
de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Artes. III. Título.

CDU: 7



UFU Universidade
Federal de
Uberlândia

PPG ARTES

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA - INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES - MESTRADO**

Num-Se-Pode: Espaço de Afecto do Corpo Cênico Feminino

Dissertação defendida em 26 de abril de 2013.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Renata Bittencourt Meira
Presidente da banca

Prof.^a Dr.^a Luciana de Fátima Rocha Pereira de Lyra
Membro externo – UNESP

Prof.^a Dr.^a Mara Lúcia Leal
Membro interno (PPG Artes/UFU)

RESUMO

Esta pesquisa se debruçou sobre o processo de criação e análise da performance artística denominada “Num-se-Pode”. Trata-se da construção do corpo cênico feminino como espaço de afecto na abordagem de um mito de Teresina, estado do Piauí (Brasil): a Num-se-Pode, uma mulher que surge no espaço público e cresce causando espanto e assombrando os notívagos. O objetivo deste trabalho é descrever e refletir sobre como me apropriei da dor, luta e resistência de um eu feminino de performatividades seculares e me fiz máscaras, imagens, identidades que se revelaram “Num-se-Pode”. Segui o rastro intuitivo, em que aportei em universos hiperfísicos de textualidades do corpo enquanto etnografia de gênero. Apresento-a em três segmentos: Num-se-Pode, memória e contextualização do espaço cênico no corpo feminino; processos de identificação e gestação das máscaras da Mulher Capivara, Esperança Garcia e Num-se-Pode; e abordagens simbólicas e políticas na performance artística. Como suporte teórico busquei os estudos da performance de Richard Schechner e Victor Turner e, quanto às questões de gênero, em estudos feministas, relacionando-os com identidade, memória, espetacularidade, matrizes e saberes populares. Os resultados desta pesquisa apresenta as interfaces do corpo cênico na apropriação dos conteúdos do mito – potência, poética, signos - como elementos de um projeto artístico que buscou revelar o processo criativo em performance e a potência transformadora do mito da Num-se-Pode no corpo-gênero e em suas liminaridades poéticas e políticas.

Palavras-chave: performance. Num-se-Pode (mito). Corpo - gênero. Liminaridades poéticas e políticas.

RESUMEN

Esta investigación presenta los detalles del proceso de creación y análisis de la performance artística del mito “Num-se-Pode. Se trata de La construcción del cuerpo escénico femenino como espacio de afecto en el enfoque de un mito de Teresina, Provincia de Piauí (Brasil): la “Num-se-Pode”, una mujer que surge en el espacio público y crece causando espanto y asombrando los noctívagos. El objetivo de este trabajo es describir como me he apropiado del dolor, lucha y resistencia de uno y/o femenino de performances desde mucho siglos y me he transformado máscaras, imágenes, identidades que se revelan en “Num-se-Pode”. He seguido un rastro intuitivo, en el que aporté universos hiper-físicos de textualidades del cuerpo en cuanto etnografía de género. Lo presento en tres apartados: “Num-se-Pode”, memoria y contextualización del espacio escénico en el cuerpo femenino; procesos de identificación y gestación de las máscaras de La Mujer Capivara, Esperanza García y Num-se-Pode; y enfoques simbólicos y políticos en la performance artística. Como marco teórico he buscado estudios de la performance de Richard Schechner(2006) y Victor Turner (1985) y, cuanto a las cuestiones de género, en estudios feministas, relacionando los a La identidad, memoria, espectacularidad, matrices y saberes populares. Los resultados de esta investigación presentan interfaces del cuerpo escénico en la apropiación de los contenidos del mito – potencia, poética, signos - como elementos de un proyecto artístico que ha buscado revelar el proceso creativo en performance e a potencia transformadora del mito de la “Num-se-Pode” en el cuerpo-género y en sus liminalidades poéticas y políticas.

Palabras-clave: performance. “Num-se-Pode” (mito). Cuerpo-género. Liminalidades poéticas y políticas.

À memória de minha avó Genuína Alves Ferreira, de meu avô Luiz Santana de Oliveira, de
minha mãe Maria Alves Santana de Oliveira e de meu pai José Veríssimo de Oliveira.

Às minhas irmãs: Nilza Maria, Eliane Maria, Ligia Maria, Sandra Maria, Maria do Socorro,
Maria Helena, Elenice Maria, Sílvia Maria, Glória Maria, Maria do Rosário e irmãos Helder
Otávio, José Veríssimo Filho e Francisco José.

Às minhas filhas
Marandhayan Mahayana e Paula Meirelane.

Às minhas amigas Sandra Maria Costa e Sônia Moura Sales.

AGRADECIMENTOS

Às que são Num-se-Pode: Glória Maria Veras de Sandes, Marandhayan M. S. Oliveira e Paula M. S. Araújo.

Às mestras e aos mestres que se fizeram Num-se-Pode: professora doutora Renata Bittencourt Meira; professora doutora, Joice Aglae Brondani; e professor doutor Narciso Larangeira Telles.

Às valiosas contribuições do exame de qualificação das professoras doutoras Renata Bittencourt Meira, Luciana de Fátima Rocha Pereira de Lyra e Mara Lucia Leal.

À CAPES pelo financiamento de minha pesquisa.

À Prefeitura Municipal de Teresina, através da Fundação Municipal de Cultura Monsenhor Chaves- Teresina –PI pelo substancial apoio.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	11
2. NUM-SE-PODE.....	20
2.1 Quando o mito é a Num-se-Pode, o impossível é risível.....	20
2.2 O mito da Num-se-Pode é o lugar de onde falo.....	31
3. EM QUE APRESENTO O PRENÚNCIO DO PROCESSO, EM QUE SE PLASMAM OS MAPAS E OS GUIAS ESTRUTURANTES E DE IMERSÃO	38
3.1 Em que detalho os territórios da errância feminina: quando a máscara é a errância feminina, a Num-se-Pode é a mulher capivara. Num-se-Pode! Num-se-Pode! rá! rá! rá!.....	54
3.2 Quando a máscara é uma carta: esperança Garcia é a Num-se-Pode	76
3.3 Quando a máscara é a liberdade: o corpo cênico é a carta de esperança garcia	79
3.4 Quando a máscara é o corpo cênico, a Num-se-Pode é assombração	81
3.5 A vênus esteatopígia cubista vestida de cetim branco.....	91
4. TRATO DAS LIMINARIDADES POÉTICAS E POLÍTICAS DA FEMINIDADE TARDIA NO CORPO CÊNICO:.....	94
4.1 Vou para a rua vestida em meu sangue	94
4.2 O corpo de afecto feminino.	106
4.3 Revelar-se como Num-se-Pode: visibilidades imprevisíveis	113
CONCLUSÃO.....	115
REFERÊNCIAS	118



1. INTRODUÇÃO

A presente pesquisa foi realizada em um processo de imersão em diferentes campos, disciplinas e saberes catalisados nos substratos do corpo e em suas multidimensionalidades, corpo/performer, gênero, política, numa reflexão sobre o mito da Num-se-Pode.

Esta lenda de Teresina, estado do Piauí, refere-se a uma mulher que aparecia, altas horas da noite, no centro da cidade e, aproximando-se dos notívagos, que por ali passavam, pedia-lhes um cigarro. Em seguida, começava a esticar-se até a altura da chama do lampião. Acendia o cigarro e saía, crescendo cada vez mais, arrastando no chão seu longo vestido branco e repetindo entre baforadas: - Num se pode! Num se pode! Num se pode! Sua aparição causava medo e espanto, tornando-a uma das assombrações mais temidas pelos homens.

O mito da Num-se-Pode é uma metáfora da mulher no espaço público, retratada no imaginário da população, construindo a memória de um corpo de mulher que causa espanto e intimida. Neste contexto, o mito acrescenta ressignificações simbólicas para o imaginário social, tornando-se assombração.

O mito da Num-se-Pode, nesta abordagem, refere-se ao espaço-tempo simbólico de uma mulher que cresce, cada vez mais, no espaço público, desafiando o signo patriarcal do lugar da mulher, o espaço privado. Ao aparecer no espaço público, tal como é descrito no mito, sua “performances” traduz as liminaridades de um contexto sócio cultural marcado pela invisibilidade do feminino, sua exclusão cidadã como sujeito de direito. Este fato, “aparecer”, contribui para a construção de uma nova textualidade generificada do corpo feminino – que se apreende aqui, como um corpo de performatividades, liminaridades, representações e símbolos. Entretanto, esta não é a única questão que emerge da temática. Nela busquei um potencial de transformação criadora – a prática do mito em performance, que descortinasse, no recorte de gênero, o corpo em suas lutas simbólicas, imponderado na construção de um espaço de *afecto*.

Tentei recuperar na performance a mulher na calçada, na rua, na praça, crescendo no espaço político e de poder. O corpo que se expõe e se impõe. O corpo cênico, que também é metáfora e memória das lutas femininas e de suas conquistas invisibilizadas pela história, marcas inscritas em sua alma, que é o seu próprio corpo.

A dissertação está dividida em três capítulos: I – **Num-se-Pode: mito e espaço simbólico**. Nele detalho a gênese do mito, o contexto simbólico de sua apropriação como objeto de pesquisa, estabelecendo correlações entre o mito e o discurso da mulher na contemporaneidade, que luta para reaver o poder sobre seu próprio corpo. Desvelo o caráter autobiográfico de minha pesquisa, suas relações com a memória e identidade, enfatizando as interfaces do mito com o feminismo; II- **O Banquete da errância feminina**. Apresento o prenúncio do processo em que se plasam os guias e os mapas estruturantes de imersão; discorro sobre os territórios da errância feminina e a arqueologia da feminidade; e descrevo as máscaras gestadas durante o processo e que se tornam máscaras-personas - Mulher Capivara, Esperança Garcia e Num-se-Pode Assombração-; e III- **Num-se-Pode: espaço de afecto**. Aqui, trato das liminaridades poéticas e políticas da feminidade tardia e das visibilidades imprevisíveis do corpo ao revelar-se Num-se-Pode.

Em todas as etapas da pesquisa, segui o rastro intuitivo em que aportei em universos hiperfísicos de textualidades do corpo enquanto etnografia de gênero; mergulhei em sonhos, fantasias, devaneios e memórias; subverti a ordem estética do fazer pelo prazer. Ela fez parte de um processo complexo e íntimo de busca por um olhar novo sobre a vida e os seus sentidos: corpo, gênero, paixão, liberdade e poder, em amplo e profundo significado.

Performatizar a Num-se-Pode foi a oportunidade de desconstruir algumas verdades que estavam sedimentadas em mim, incluindo aquela que emprestei a meu próprio gozo psíquico e que me era especialmente cara: ser livre não apenas como criadora, mas também enquanto mulher. Eu não me reconhecia como um ser enredado em uma teia tão extensa do passado, enrodilhada nos vórtices de dolorosas emoções não codificadas. O medo, entretanto, que sempre havia me impedido de eu me entregar por inteira, e conhecer esta parte essencial do eu feminino que eu havia perdido, e com isso sua própria autoria criadora e liberdade. Relutava entre ser livre e ser feliz. Inclinando-me, com certo pudor, à felicidade, mesmo a mais efêmera e ardilosa, mesmo quando me encontrava diante das imensas e profundas possibilidades libertadoras que me são dadas como oportunidades únicas pela vida. Era preciso deixar-me avassalar pela potência do mito e quedar. Romper a zona de conforto psíquico e suas estáveis estruturas lineares cognitivas, para recuperar algo em mim mesma. Minha autoria corporal, carnal.

Richard Schechner, em *Performance Studies – an introduction* (2001), nos estudos da performance, afirma que, enquanto nos rituais as mudanças que se processam nas

pessoas são permanentes, nas performances seriam temporárias. Ele se refere às performances como transportações, em que o performer recupera algo de si mesmo.

Os estudos da performance, abarcam diferentes campos de ação e sua prática abrange amplo espectro de ações em que as fronteiras das práticas artísticas convencionais são desestabilizadas, possibilitando o desenvolvimento e uso de diferentes ferramentas na busca inovadora de captação de sentidos para a compreensão do corpo em processo de criação. Neste sentido, escolhi os estudos da performance de Richard Schechner e Victor Turner como apoio teórico.

As performances artísticas, culturais ou antropológicas (rituais) são feitas de comportamentos repetidos (e/ou encenados, treinados, reproduzidos) que Richard Schechner denomina comportamentos restaurados, singulares e únicos. Victor Turner corrobora deste entendimento, permitindo uma aproximação da antropologia com a performance.

Na busca do mito da Num-se-Pode como espaço de *afecto*, eu desejava transportar-me a um nível de conexão em que fosse possível me transfigurar no próprio mito e reencontrar sua potência em meu corpo - carne de mulher. Percorrer suas marcas em cada espaço de meu corpo e deixar-me transfigurar no que eu mesma sou, uma Num-se-Pode. Ou talvez encontrar nela o que haveria de mim.

Para balizar as questões norteadoras sobre gênero, busquei em Susan Bordo (1999), as discussões sobre gênero, corpo e conhecimento na perspectiva feminista, correlacionando-as com identidade, memória, espetacularidade, matrizes e saberes populares piauienses.

Foram inspiradoras Josette Féral (2009), em seus estudos sobre performatividades, e Ileana Diéguez Caballero (2011), nas liminaridades poéticas e políticas sobre as quais seu trabalho se debruça.

Ressalto aqui as contribuições da minha orientadora, Prof^a. Dra. Renata Bittencourt Meira, e da Prof^a. Dra. Joice Aglae Brondani, em especial junto à disciplina Corpo, Máscara e Culturas Populares, em cujos laboratórios transcorreram as etapas fundamentais do processo. Assinalo, no entanto, que o início de todo o processo deu-se a partir das atividades práticas de *viewpoints*, com o Prof^o. Dr. Narciso Lorangeira Telles, sua disposição em proporcionar a seus alunos experiências singulares.

Os mapas e os guias estruturantes de imersão foram resultados dessas atividades práticas desenvolvidas, no primeiro semestre de 2011, com um grupo de alunos da pós-

graduação em artes. Estes exercícios provocaram aberturas para a percepção do meu corpo em criação e me permitiram trilhar os limites de minhas próprias territorialidades, fragmentando-as.

Na prática com *viewpoints*, eu sempre experimentava uma estranha dissociação com o tempo, o espaço físico e com os demais participantes. Isto me ajudou no aprofundamento de importantes reflexões sobre o corpo em criação, sobre o corpo em performance e de como a suspensão de sentidos alterava de forma incisiva a minha percepção de tempo, espaço e alteridade. Nesta etapa inicial da pesquisa, a Num-se-Pode só era percebida por mim subliminarmente e, no entanto, ela devastava fronteiras e irrompia como pulsão.

O cruzamento, no mesmo período, das práticas com *viewpoints* e com as oriundas dos encontros dançados no Grupo Baiadô, projeto de pesquisa e práticas coordenado por minha orientadora, resultaram numa ardente fornalha em que se amalgamou o esboço indelével de um caminho sem volta e que resultaria na construção de um espaço de *afecto* do corpo cênico feminino.

Neste período captei sucessivas respostas de meu corpo em um permanente foco de tensão, resultantes dos encontros com o Baiadô e as práticas de *viewpoints*. Embora os níveis de tensão fossem subjetivos, eu estava consciente do processo e registrava e analisava as recorrentes manifestações dessa experiência em um calhamaço diário das percepções dos sentidos, que foi, muitas vezes, apenas rabiscado, na urgência de reter na memória, as mais expressivas.

Parte desse material era aproveitado na elaboração dos trabalhos exigidos nas disciplinas do período, seguindo a instrução de minha orientadora para que eu mantivesse permanente registro do processo. Este recurso mostrou-se muito útil e foi a partir deles que pude organizar o caleidoscópico redemoinho de capturas que se seguiram durante a pesquisa.

As etapas posteriores se dariam no laboratório prático da Disciplina Corpo, Máscara e Culturas Populares, no início do segundo semestre de 2011. Na primeira fase da desta disciplina, sob a orientação professora Joice Aglae Brondani, surgiria um vínculo fecundo de minha própria identidade, e das questões acerca dos sentidos e signos do gênero feminino presentes no mito da Num-se-Pode, com as memórias celulares do meu corpo: cheiros, sons, cores, texturas, lugares, rostos.

Destacou-se, nessa fase do processo, o surgimento da Num-se-Pode, catalisada em uma máscara - persona: a Mulher Capivara, resgatada em uma arqueologia feminina a partir de uma experiência do laboratório dessa disciplina com os elementos água, fogo, terra e ar. Esta experiência se aprofundou com minha decisão de ritualizar o elemento fogo e terra, buscando através desta experiência explorar minhas percepções hiperfísicas do campo mítico em que eu mergulhara. Refiro-me às impressões apreendidas a partir dos recursos psicoenergéticos extrassensoriais, também chamados percepções hiperfísicas, que fazem parte das práticas sensitivas e de canalizações em geral ditas mediúnicas e ou ritualísticas. O trabalho com o elemento fogo e terra deu origem a esta máscara- persona que reconheci como uma ancestral humana da pré - história piauiense, e sua presença deslocou meu eixo do tempo e sua seta. Pôs-me em fuga. Em disparada. Levou-me a percorrer territórios imaginados de minha própria vida.

O ritual da máscara - persona da Mulher Capivara foi acompanhado pela professora Brondani, e tornou-se poderosa ferramenta para meu trabalho de pesquisa. Precipitou visões e acordes de uma errância feminina. De tudo que se pôs em marcha/fuga/circulação como feminino. Também abriu um caminho para a projeção de uma segunda máscara-persona – a máscara da negra esperança, ainda como um ruído indistinto, que só se corporificaria já sob a orientação da professora Renata Meira, quando esta, assumindo a segunda fase da Disciplina trouxe para o Laboratório do Corpo uma carga de musicalidade negra, ritmos nordestinos e tambores, destacando-se o baião de princesa.

Esses novos elementos de abertura me instigaram a retomar o processo, já não mais me preocupando em concluí-lo. Não é tão fácil quanto aparenta finalizar um processo de criação a partir do ritual das máscaras. Isso eu descobriria mergulhando em intenso processo de dor, de memórias ancestrais e de uma aguda percepção da dimensão política e poética do corpo em suspensão.

Nesta fase da pesquisa, creio que, por diversas vezes, sucumbi diante de um corpo silenciado de uma máscara - persona negra. Depois nomeiei esta segunda máscara de Esperança Garcia, referente à primeira mulher negra peticionária da história piauiense, reconhecida por ter escrito uma carta para o intendente da província do Piauí reivindicando direitos. Esta máscara - persona cristalizava uma dor perene da memória do corpo, e de tudo que na contemporaneidade acredito como ânsia de liberdade, vontade, querer. Esta máscara-persona me deu a mais nítida consciência do sofrimento do corpo em criação.

A máscara - persona da Num-se-Pode, a terceira e última máscara - persona de minha performance, defini que seria como que um estandarte de um espetáculo de rua. Eu pretendia inserir, desta forma, um aspecto essencial do mito – que é crescer no espaço público. Para isso, confeccionei, então, uma boneca gigante vestida de branco, que levaria dentro dela o que tinha sobrado de mim do processo. Preferi deixar esta etapa como uma gargalhada final, sem me deter sobre seus sentidos. Gargalhar, e só isto. Sem nenhuma outra proposição. Essa socapa gargalhante seria o riso da mulher, riso de Num-se-Pode, indecifrável e provocador.

Como em todo o processo subjetivo a construção das máscaras-personas, e as etapas de confecção material das máscaras, foram repletas de significados. Não seguiram etapas seccionadas, e se somaram: espiralando, serpenteando, volteando, enroscando-se uma na outra, em sucessivas gestações e partos. Todas as etapas do processo surgiram num espaço fronteiro entre o ritual e a performance, o que me revelou o que Victor Turner (1985), apresenta como margens e liminares, umbrais. Estado em que se experimenta a ausência de fronteiras. Movi-me em um processo de confluências, que se mostrou como um campo friável. Aquele cuja estrutura já está apodrecida, e em permanente risco de ruptura. Nele seriam desestabilizados os sentidos e as estruturas de minhas crenças.

Eu buscava algo, em meu próprio corpo, como se, olhando num espelho, percebesse diferentes imagens, ou se, ao estilhá-lo, pudesse ver, uma imagem única. Feito o *Tao* de Lao Tsé, refletida nos milhares de fragmentos e não as incontáveis e repetidas pequenas imagens. Esses fractais traduziriam um corpo que se faz cênico (performer) para existir, confirmando o mito e o meu entendimento de que, quando a máscara é a corpo cênico, a Num-se-Pode é assombração. É textualidade do corpo/gênero da feminidade tardia, que canta seu ponto de mulher de rua. Gargalha, rodopia no sentido anti-horário. Subverte o tempo e o espaço. Com ele, a história e o mito.

A intenção inicial que deu origem a esta pesquisa foi buscar uma cena que ressignificasse o mito da Num-se-Pode que havia sido simplificado nos diferentes processos de espetacularização folclórica em Teresina e reencontrar nela a potência deste mito. Vivemos dias em que as forças midiáticas, e o poder estabelecido pressionam a institucionalização da cultura popular e sua massificação como produto final, em que são desconsiderados e atropelados pelas urgências dos calendários de eventos, festivais, mostras e outras celebrações oficiais todo um processo de criação e de manifestação. A gênese da cultura popular e seus processos é gestada em um campo singular e

enraizado na identidade cultural de uma determinada comunidade, com signos e símbolos de uma determinada comunidade local. A perda da potência da cultura popular que se expressa através de seus mitos e de outras manifestações culturais populares, festas, folguedos, rodas, danças, etc. resulta em geral em hibridações cuja representação subtraem os sentidos originais e desvitalizam o seu enraizamento e a potência emanada em seu processo de manifestação é exaurida.

Quero ainda esclarecer que esta pesquisa, a priori, não foi conduzida por uma fundamentação teórica exclusiva, de um ou outro autor em particular, mas pelos intercruzamentos de diferentes contribuições. Segui o rastro das pisadas de Josette Féral (2008; 2009) e Regina Polo Müller (2005) e, com isso, farei Richard Schechner (1985; 2001; 2003; 2006;) e Victor Turner (1985), que se tornaram os eixos centrais teóricos com os quais pude iniciar o diálogo da escrita do corpo como pesquisa acadêmica. Em Joice Aglae Brondani (2009), encontrei espetacularidade, nordestinidade e universalidade. Em Renata Bittencourt Meira (2011), subjetivação do corpo intraduzível e dançante da baiadora: quatro metros de chita, saia rodada com flores de Almodóvar, laços de fitas de cetim coloridas. Caixas e ritmos brincantes e festivos: baia bonito, baiadora!¹.

Pisei com os pés chatos as pisadas de bode e encontrei as raízes de Graziela Rodrigues. Em Narciso Telles (2009), paixão e Larrosa, margens, mapas e guias de Anne Bogart e Tina Landau. Ileana Diéguez Caballero (2011), os desejos políticos e poéticos. Susan Bordo, Donna Wilshire, Muriel Dimen e Arlen B. Dalerry (1997), o poder (Num-se-Pode) do conhecimento feminino e das escrituras do corpo e do gênero e feminino; a força do mito da Deusa Universal. Encontro movências e me desterritorializo em Mafessoli (2001). Revisito identidades plurais em Stuart Hall, Janete Páscoa e as híbridas em Canclini. Declaro-me Severina em João Cabral de Melo Neto e nas lutas simbólicas de Bourdieu (1989; 1991; 2005), vou de a pés até Beijing para a conferência Mundial de Mulheres em 1995. Saio para a rua vestida em meu sangue (Heiner Müller-1977). Desato-me das palavras com Rosana Preciosa (2010). Danço poemas com Sônia Leal Freitas (2002), e rio Clarice Lispector (2012) Florbela Espanca (1999) Anais Nin (2012) até tornar-me uma bêbada lentilha d'água com Hilda Hilst (1992).

Vesti-me de diferentes conceitos sobre performance e performatividade, para que fossem amplos os diferentes modos e trilhas que eu pudesse seguir. Vesti-me com “*saias*

¹ Refiro-me ao título da tese de doutorado de Renata Bittencourt Meira, “Baia bonito, Baiadô!”.

rodadas”²: as pós-modernas de Lehmann (2007). As de afectos, conceitos e perceptos de Deleuze & Guattari (1991). Retorno a mim mesma em Nietzsche (1998) e aos dias de paupéria de Torquato Neto (1982). Na prática entanto, sobreposições a tudo isso as saias rodadas com flores de Almadóvar, os laços de fitas de cetim coloridos, as caixas e ritmos brincantes e festivos, o Bumba Meu Boi, o Baião de Princesa, a Capivara, Esperança Garcia e a Num -se -Pode. O Piauí todo enfeitado de sol e renda, porque performance é arte, é afecto

² Grifo meu - Usei a expressão “saias rodadas” como uma metáfora, garimpando algo do feminino das obras dos autores relacionados.



2. NUM-SE-PODE

2.1 Quando o mito é a Num-se-Pode, o impossível é risível.

Falo aqui do mito a partir da desconstrução da velha fórmula de conhecimento ocidental. Sirvo-me das definições e usos do mito e do próprio conhecimento, tal como proposto pela feminista Donna Wilshire (1997, p. 101) em “Os usos do mito, da imagem e do corpo da mulher na re-imaginação do conhecimento”, de como esse conhecimento pode corroborar para a revelação de verdades profundas e universais. Esse entendimento serviu de esteio para a minha compreensão do mito da Num-se-Pode, numa perspectiva universal:

Dos Mitos do passado distante nos chegam, exemplos de atitudes humanas em relação à terra, à natureza, ao tempo, às mulheres e seus corpos (todos interligados), que correspondem às atitudes que muitas feministas e ecologistas, como eu mesma, lutam por criar agora para o presente e o futuro. As técnicas de criação do mito estão disponíveis para nos ajudar a descobrir e descrever como essa questão pode funcionar proveitosamente em nossas vidas hoje. (WILSHIRE, 1997, p. 107).

Para a minha pesquisa, foi essencial a descoberta de que não importa quão longe esteja à gênese de um Mito. Ele pode ser comunicado e ressignificado, ultrapassando a seta do tempo e as diferenças culturais, “mesmo que seus criadores estejam separados de seus ouvintes modernos por milhares de anos” (WILSHIRE. 1997, p. 107).

O mito da Num-se-Pode foi passado de geração a geração como uma lenda, uma história de Trancoso e de assombração, por diferentes meios. Conheci a lenda da Num-se-Pode no início dos anos 60. Naquele tempo, éramos doze irmãos e nenhuma televisão. À noite, costumávamos brincar nas calçadas de nossa rua simples, de terra batida. A fraca iluminação do poste de madeira ajudava a vislumbrar a beleza das noites estreladas de Teresina. Havíamos nos mudado há poucos meses, vindo do interior e, conosco, malas, cuias, sacis, cobras cipós, mulas sem cabeças, iaras, lobisomens, um pavão misterioso e Pedro Malazarte.

Eu deixara para trás minha infância, Piripiri, e as “Setes Cidades Encantadas”³ que, quem as desencantasse encontraria um reino de grandes riquezas. Meu mundo de assombrações e histórias fantásticas agora conhecia novos personagens e enredos deste estranho novo mundo transmitido pelos nossos avós, mães, tias e vizinhos, que se somavam aos risos e gargalhadas dos jovens e adultos reunidos nas calçadas. Cirandas, cantigas de roda, piadas, adivinhações, jogos:

O jogo de esconde-esconde:

“Balacondê/quem quiser vá se esconder”.

O jogo de procurar coisas:

“Boca de forno-forno, jacarandá dá, se eu mandar”?

Vou! E se não for?- Apanha!

Remã! Remã! , quem “trouxerrrr...”

Cantando em fila pra entrar no céu ou no inferno:

“Bombaquim, Bombaquim

deixa nós passar

carregados de filhinhos

pra Jesus criar.”

E os jogos dramáticos cantados:

“A patroa com ares empoados diz:

-Empregada traz café, com pão torrado. Para dar ao velho pintor que veio pintar nosso sobrado.

(A empregada responde rindo, espevitada).

- Rá! rá! rá! não tem mais pão nem torrada pra dar ao velho pintor que veio pintar o seu sobrado. (repete)”.⁴

³ As Sete Cidades de pedras do Piauí é um sítio arqueológico do Parque Nacional de Setes Cidades, localizado no município de Piracuruca - PI, e distante apenas 10 km de Piripiri. São formações de arenito de 400 milhões de anos, que deram origem a uma das mais conhecidas lendas piauienses: a da existência de setes reinos, ou setes cidades, de inigualáveis riquezas, onde viviam em harmonia até que dois jovens de dois destes reinos se apaixonaram e o romance proibido gerou uma maldição de que tudo se encantaria e viraria pedra. Os dois jovens foram transformados em lagartos de pedra e colocados um de frente ao outro numa certa distância. Só com o tempo as pedras se movendo pela força do amor dos jovens fariam os dois se beijarem anulando a maldição e quebrando o encanto, voltando estes reinos novamente a serem vistos por todos. Porém, se um viajante que avistando o reino nele passasse a noite, respondesse também corretamente a pergunta que lhe fosse feita, quebraria o tal o encanto e o viajante se tornaria a pessoa mais rica do mundo.

⁴ - Texto sem autoria conhecida, que nos foi ensinado por minha tia, poeta e historiadora piripiriense, Judith Santana. Eu sempre fazia o texto da empregada, mas sonhava em um dia representar a patroa.

O velho caminhão estacionado ao meio fio era o palco perfeito para um teatro criado e encenado cotidianamente. Quando o cansaço vencias as crianças menores, e nossos pais as carregavam para dentro, minha avó tirava o cachimbo do bolso de seu vestido simples e roto e nós disputávamos o direito de acendê-lo. As baforadas adocicadas e inebriantes, as espirais de fumaça branca eram o prenúncio de que começava uma nova noite de contação de histórias.

- “Era uma vez, no tempo que o rei ainda mandava no mundo, e aqui em Teresina não tinha luz elétrica, nem carro, a luz era ainda de lampiões, foi quando se deu esse acontecido. Lá praquelas bandas (apontava com o cachimbo, depois mandava um de nós reacendermos e dar umas baforadas) do centro da cidade, depois do Barrocão, ali na direção da igreja do Amparo.” E continuava: “dizem que à meia noite, quando os lampiões já estavam se apagando, os rapazes solteiros que iam passando por aquelas bandas viam uma mulher toda vestida de branco. Aparecia embaixo do poste do lampião. Era uma mulher muito formosa, triste, os cabelos pretos longos, soltos. Ela se aproximava bem devagar dos rapazes e perguntava: ‘Êi, vocês têm fogo?’ Estendia a mão, mas, quando eles se aproximavam, ela começava a se esticar, ia se esticando e crescendo, crescendo. Os mais frouxos, morrendo de medo, começavam a correr. A ‘miota’ crescia tanto, até ficar na altura do lampião. Aí, acendia o cigarro no lampião e saía gargalhando e dizendo entre baforadas: ‘num -se- pode, num- se- pode, num- se- pode’. Desde aquele tempo até hoje, a Num-se-Pode aparece todo dia, meia noite”.⁵

Assim nos contava minha avó Genuína Alves Ferreira – sentada à beira da calçada, preenchendo nossa imaginação de encantamento e medo. Penso, então, que ela foi a primeira Num-se-Pode da minha vida, dentre tantas que conheci, amei e amo.

Para ser fiel à lenda, até hoje não sei bem aonde a Num-se-Pode aparece; Na Praça da Bandeira? Praça do Liceu Piauiense? Praça da liberdade? Ou na Rua Paissandu, morada dos anjos tortos como Torquato Neto?⁶ Sei que ela passa pela rua da minha vida, construindo as metáforas de um tempo-espaco chamado arte, de uma mulher que invadiu a ruas de seu tempo e gritou a liberdade, riu-se e acendeu uma chama que ainda queima em minhas veias e arde em meu corpo. Um corpo nordestinação, uma vida Num- se- Pode.

Uma das respostas mais admiráveis do artista contemporâneo à noção de ilusão – dominante a partir da arte renascentista – tem sido a apropriação de material autobiográfico na elaboração de uma obra que não oculta esta gênese particular, mas que a revela como seu tesouro mais valioso. Este movimento em direção ao interior do artista deixa de lado a representação de uma realidade exterior moldada pela estética dominante, em direção à construção de uma realidade paradigmática individual, amalgamada pelas

⁵ Vovó Genuína – Sic.

⁶ Poeta e compositor piauiense. Um dos ícones do Movimento Tropicalista.

experiências e memórias do artista (BARRIGA e GARCEZ, 2007, p.139).

Durante muitos anos, esqueci em algum lugar no passado o mito da Num-se-Pode. Morando fora de Teresina, eu retornei em 1984 para contribuir com o movimento das mulheres na campanha pelas Diretas Já. Meu trabalho era ajudar a pichar as ruas com os *slogans* do Centro Popular da Mulher, (CPM). Fui reencontrar o mito traduzido em música, em quadros maravilhosos de artistas locais, nos espetáculos de teatro e dança e nos encontros de mulheres feministas piauienses.

Quem conta um conto aumenta um ponto. O mito da Num-Se-Pode era transmitido de forma tradicional, como contação de histórias, ou nos estudos do folclore, até as três últimas décadas, quando grupos artísticos locais o traduziram musicalmente e em espetáculos de teatro e de dança. Nem sempre é possível alcançar sua potência nestas traduções. No entanto, nos últimos anos, o mito vem sendo ensinado e apresentado como a “Dança da Num-Se-Pode”, gerando questões sobre o fenômeno da espetacularização da cultura popular. Antes, o mito da Num-Se-Pode era transmitido oralmente pelas antigas tradições de contadores de histórias, permanecendo na memória local inalterado, até a última década, quando foi traduzido traduziu em espetáculo de dança “folclórica”, sendo imediatamente assimilado pelas escolas e grupos de danças de bairros populares. A partir de então, surge a “Dança da Num-Se-Pode”, como é comumente denominado pelos grupos quando se apresentam.

A espetacularização da cultura popular, observada na desconstrução do mito oral da Num-Se-Pode, e sua tradução em espetáculo favorece importantes elementos de discussão sobre os possíveis sentidos identitários presentes nestas novas formas representações do mito. Nelas, se dialetizam e se hibridizam as forças midiáticas que reforçam a espetacularização e a institucionalização da cultura popular.

Portanto o fato de o poder público municipal de Teresina promover a criação de grupo de danças com o objetivo de atribuir legitimidade ao folclore do Piauí pode servir de apontamentos para discussões relativas à questão que envolve o poder público local institucionalizado e o processo de construção das identidades culturais do Piauí na perspectiva das ofertas de sentidos identitários propostos nessas estratégias adotadas. (RODRIGUES J, PÀSCOA, 2006, p.120).

Foi-se a velha cachimbeira (por aqui passou). Poucos são os que têm o privilégio de se sentarem às calçadas e ouvirem suas avós contarem histórias. A maioria assiste o

Reisado na TV, ou em palcos de festivais de folguedos. Dançamos a Num-se-Pode, e pouco pensamos e contamos sobre ela. De qualquer modo, o mito continua vivo e se ressignifica em performatividades, ludicidades, entretenimentos e em performances, mesmo quando a institucionalização da cultura local deixa suas marcas impressas nas matrizes genuínas da cultura popular teresinense. O mito, enquanto experiência não traduzida, [...] equipara-se à via da experiência direta”, diz Renato Cohen (1989, p. 66) em *Work in progress* na cena contemporânea⁷. No jogo dialético tempo-espço e memória-identidade em que se insere a cultura popular, no entanto, pode reificar mitos coletivos, e a potência que subjaz no instituído sublevar-se. Desse modo, a apropriação do mito da Num-se-Pode, como campo de experiência do corpo de afecto em pesquisa, é sublevação.

Cohen (1998) amplia o entendimento sobre a questão do mito e o coloca “como narrativa, mito como rememoração, mito como alusão, mito como celebração, mito como *locus* da hierofania, mito como pré-logos, mito como derivação – parábola – metáfora, mito como impostura” (COHEN, 1998, p.67) que demandam signos complexos, e uma gama de significações ulteriores (para além dos enunciados) abertos, portanto, a um entendimento não linear.

Estabelecendo uma definição de um campo mítico de atuação, Cohen aponta que: “O campo mítico é um ‘entre parênteses’, um tempo-espço que se insere no cotidiano (experiências do ordinário, das relações objetivas)” (COHEN, 1998, p.67). A esse propósito Stanley Keleman e Joseph Campbell refutam em Mito e corpo, que:

Os mitos têm uma função prática. Eles permitem que as pessoas organizem a experiência do próprio corpo. Os mitos dramatizam a experiência da nossa corporificação e identificam a voz que está falando mais alto [...]. A nossa estrutura corporal determina um modo mítico de pensar e nos dá identidade”.(KELEMAN,2001, p.2001)

Cohen, Keleman e Joseph Campbell nos fundamentam com a percepção da importância do mito na corporificação da experiência, organizando nossas percepções somáticas. “Os mitos são metáforas” (KELEMAN, 2001, p.2001), eles remetem a uma

⁷ COHEN, Renato. *Work progress* na cena contemporânea. São Paulo: Perspectiva. 1998, p 1. Cohen detalha que “a criação pelo *work progress* opera-se através de rede de *leitmotiv* e, da superposição de estruturas, de procedimentos gerativos da hibridização [...] de conteúdos, em que o processo, o risco, a permeação, o entremeio criador e obra, a interatividade de construção e a possibilidade de incorporação de acontecimentos de percurso são antologias da linguagem”.

genealogia pretérita que evocam significados para a experiência. O mito reverbera ressonâncias internas que permitem reconhecermos o corpo como fonte de conhecimento, o que, para minha experiência pessoal no uso do mito, significa empoderamento. Instâncias de poder do corpo feminino despertado pela potência do mito.

Para a compreensão acerca da potência do mito da Num-se-Pode, nós refletimos sobre o mito primordial da Grande Deusa Mãe, abordado por Donna Wilshire (1997) no texto, “Os usos do mito, da imagem e do corpo da mulher na re-imaginação do conhecimento”, do livro “Gênero, corpo e conhecimento”.

A história da civilização e da filosofia ocidentais só varia até o ponto em que cada era dá ênfase a alguns aspectos favorecidos, característicos; quanto ao conhecimento e sua aquisição, todas as eras nessa história têm em comum a explícita desvalorização da terra e do corpo – mais especificamente, o corpo da mulher, junto com as formas de saber e estar no mundo associadas ao feminino, (WILSHIRE, 1997, p.103).

Ela traduz, numa perspectiva feminina, a busca do conhecimento: “[...] o conteúdo do Mito primordial corretamente compreendido e não como foram definidos pela tradição científica ocidental – são sinônimos indispensáveis à busca feminista pelo conhecimento que desejo encorajar”. Donna refere-se às questões que dizem respeito “à ideia do corpo como agente conhecedor” (WILSHIRE, 1997, p. 106). Ela afirma que há um conhecimento presente no corpo feminino e que tudo a ele associado foi há três mil anos invisibilizado, desvalorizado e relegado a um status de inferioridade. Esse conhecimento teria sido desqualificado pelo dualismo presente no nosso modo de pensar.

O corpo feminino e seus saberes têm, também, sido associado, através das eras, com o pecado original, sendo Eva e todas as demais mulheres depois delas responsabilizadas pela expulsão de Adão (o homem) do paraíso. Wilshire (1997), percebe que as mudanças ocorridas no mundo através dos séculos não contribuíram para a mudança do paradigma androcêntrico, em que prevalecem os dualismos hierárquicos, se constituindo, portanto, na base das tradições filosóficas e científicas. A ruptura com o padrão dualista de conhecimento seria, desse modo, um campo para o feminino se distinguir como saber e poder.

Wilshire apresenta o uso do Mito primordial como uma “força vital, positiva, e pode abrir portas há muito fechadas para as riquezas da chamada perspectiva feminina” (WILSHIRE, 1997, p. 102). Ao me apropriar do Mito primordial, aproximando sua potência e força de Grande deusa Mãe como Num-se-Pode, faço uso do mito da Num-se-

Pode, também, como re-imaginação do conhecimento, buscando em minha pesquisa, romper com a concepção linear dos padrões hierárquicos, recuperar algumas experiências que já havia vivido junto ao movimento feminista, e abrir essa perspectiva de conhecimento feminino também sob a ótica da militância política.

O corpo da mulher enquanto escritura de gênero é uma estância complexa e ainda não desvelada, pouco pesquisado (em sua subjetividade) e enquanto um dos mais revolucionário tipo de conhecimento.

A Num-se-Pode carrega novas narrativas de um imaginário (re - imaginado) em que a mulher se inscreve no espaço-tempo revolucionário da política do corpo. São estes os “ruídos” (do mito) da memória (não -se- pode), que hoje se traduzem em um singular campo de minha imersão nos rituais míticos do poder feminino, e de onde emanam recordações das histórias contadas por minhas ancestrais. Vêm do encontro com o movimento feminista e da militância que começou na década de 1980. São as marcas da experiência de uma vida que teima em se revolucionar cotidianamente e se performatiza em arte. “O ritual e as artes performativas derivam do cerne (‘coração’) liminar do drama social” (DAWSEY, 2007 p.39).

O encontro das feministas com a Num-se-Pode algumas memórias. Ao se trabalhar memória enquanto instrumento de disputa de poder no recorte de gênero, na perspectiva das mulheres, é necessário desvendar como são entendidos, nesta pesquisa, os cruzamentos entre memória/identidade; o modo como se instituem, circulam e se transformam em novos signos e imagens identitárias, reificando mitos na experiência social vivida.

A percepção das diferenças deve ser aprofundada, buscando-se “descobrir as tendências que questionam ou subvertem a ordem” (SARLO, 1997 apud KHOURY, 2004, p. 117). Com isso, alcançam-se os significados das narrativas orais, os meios como as pessoas vivem e como interpretam as dinâmicas culturais, que se instituem em memória. Isso pressupõe vivenciar o ser mulher, ou adquirir empatia com relação à forma e à intensidade do auto - reconhecimento das mulheres enquanto sujeitos culturais, sociais e históricos. Nesse sentido, a memória feminina é aqui refletida como prática política.

Insisti em trazer, para a performance da Num-se-Pode, os fragmentos de uma memória vivida como um elo entre o corpo performático e o corpo espaço do social. Marina Maluf, quando coloca que o ato de rememorar remete à conexão entre as lembranças em nossa memória de vida, seus sentidos e os complexos significados que

alcançam em um “conjunto de intenções conscientes e inconscientes que selecionam e elegem – escolha que é derivada de incontáveis experiências objetivas e subjetivas do sujeito que lembra” (MALUF, 2006, p. 70).

Marina Maluf (2006) afirma, a partir de escritos autobiográficos de mulheres, a existência de uma memória especificamente feminina. Esta questão perpassa, portanto, o conceito de identidade de gênero reivindicado pelo feminismo na contemporaneidade e que, de acordo com Stuart Hall (2006), projetou nas esferas ideológicas e sociais um profundo impacto no descentramento do sujeito moderno.

Os estudos de Stuart Hall (2006), traçam um importante panorama da trajetória do movimento feminista e de suas reivindicações, eles servem aqui para referenciar o momento político em que se situa a memória (feminista) que trago e que alicerçam os argumentos que reivindico como política de gênero nesta pesquisa.

Hall (2006) enfatiza o surgimento, na década de sessenta, dos movimentos que se caracterizaram por reivindicar uma política de identidade social de afirmação para os segmentos que representavam. Ele considera este o momento histórico que foi fortemente marcado pela oposição ao capitalismo (ocidental), ao stalinismo (do oriente), à suspeição sobre todas as estruturas de poder e de dominação embutidas nas formas e organizações burocráticas, ao fim das classes políticas hegemônicas e de outros paradigmas revolucionários do terceiro mundo. O feminismo na leitura de Stuart Hall:

[...] questionou a clássica distinção entre o dentro e o fora o privado e o público.

[...] O slogan do feminismo era: o pessoal é político.

Ele abriu, portanto, para a contestação política, arenas inteiramente novas da vida social: a família, a sexualidade, o trabalho doméstico, a divisão do trabalho doméstico, o cuidado com as crianças, etc.

[...] enfatizou, como uma questão política, o tema de como fomos formados como sujeitos generificados. Isto é, ele politizou a subjetividade, a identidade e o processo de identificação (como homens/mulheres, mães/pais, filhos/filhas. Aquilo que começou como movimento dirigido à contestação da posição social das mulheres expandiu-se para incluir a formação das identidades sexuais e de gênero.

[...] questionou a noção de que os homens e as mulheres eram parte da mesma identidade, a “Humanidade”, substituindo-a pela questão da diferença sexual. (HALL, 2006, p. 45).

Não foi por acaso que escolhi o mito da Num-se-Pode. Eu o reconhecia como uma potente declaração reivindicatória de minhas urgências feministas, e de minhas poéticas políticas. E me projetava nas confluências de significados políticos, que foram descritos

acima por Stuart Hall, que reverberavam de seu próprio campo mítico. A Num-se-Pode (performance) já estava sendo gestado em minhas entranhas desde a época da IV Conferência Mundial de Mulheres para o Desenvolvimento Sustentável e a Paz, em *Beijing* – China, (1995)⁸ na qual estive como uma das delegadas que representaram o Brasil.

Foi nessa ótica feminista que performatizei a Num-se-Pode. Na performance artística do mito, a Num-se-Pode desvela o espaço-tempo revolucionário da política do corpo feminino no recorte de gênero, em que se sedimentam a memória histórica e política do corpo cênico feminino. Um mergulho em busca do poder do feminino: “a fonte do mito está em nós mesmos. Ela é intensificada pelas interações e diálogos somáticos” (KELEMAN, 2001, p.27).

A performance da Num-se-Pode buscou um diálogo com o poder do feminino. Uma retomada desse poder não apenas como reivindicação de gênero, mas enquanto consciência mítica e arquetípica feminina. Uma crescente ampliação de seu campo mítico. Signações fecundas e transcendentais alcançadas quando somos invadidas por ela e nos colocamos como seu campo mítico.

De “a pés”⁹ até Beijing. A primeira performance que fiz do mito da Num-se-Pode, interpretado em um recorte de gênero, foi por ocasião do encontro de feministas em Teresina – PI, ocorrido durante o processo de mobilização de mulheres para discussão da Agenda Nacional Feminista. Nesta ocasião, escolheu-se a Num-se-Pode como logomarca do evento. Definimos, naquele momento, que o mito da Num-se-Pode representava um contexto de lutas simbólicas de gênero e que, portanto, ela deveria nos representar como marca identitária. Durante o encontro, vinte e duas mulheres representantes de diversas entidades se auto-intitularam “as Num-se-Pode”. Foi um encontro de memórias e identidades – marcas do mito em todas nós – compartilhadas por mulheres de diferentes segmentos, raças, etnias, gerações e classes sociais.

⁸ Conferência Mundial– Ação para a Igualdade, Desenvolvimento e a Paz (em *Beijing* – China, 1995), evento este que reuniu sessenta mil mulheres de cento e oitenta e nove países.

⁹ Costume local de dizer-se que se vai de qualquer jeito para algum lugar – “Vou até de a pés”, ou seja: caminhando, do jeito que for, como for, com sacrifício. Usamos a expressão diversas vezes para demonstrar a ousadia de irmos à conferência em Beijing (capital da China) e isto se tornou o slogan do documento piauiense para Beijing.

A Num-se-Pode é uma experiência intensa e significativa. Nela eu encontro traços de minha identidade de mulher-artista piauiense, que reflete o contexto de lutas políticas da minha militância enquanto feminista¹⁰.

Nesse rito (de transportações), a Num-se-Pode manifestou sua força na representação da memória feminina pessoal e coletiva, remetendo ao que disse Marina Maluf: “em toda memória pessoal estão inscritas as marcas da existência coletiva; cada indivíduo imprime na reconstituição dos eventos de tempos pretéritos um significado a partir de seus enquadramentos sociais.” (MALUF, 1995.p. 83). Assumimos uma *trans-identidade* (transportações) *Num-se-Pode*, e isso teria ressonância em minha trajetória como artista e ativista feminista que comunicaria dimensões ulteriores do meu psiquismo como algo daquilo que Keleman exemplifica: “o mito comunica a nossa humanidade somática”, (KELEMAN, 2001, p.29) algo que se revela como uma espécie de sentido de ser.

São difíceis entendimentos sobre um processo em que se dialetizam experiências de diversos campos e sentidos plurais em que estão imbricadas percepções do corpo sensível, da arte e da memória em sua singularidade feminina. Keleman (2001) nos instiga a perceber que um modo de compreender a nossa própria experiência é aprender com o mito. O mito, tal como concebido por Keleman, nos orienta quanto ao uso que fazemos de nossas próprias percepções, “porque, tendo ou não conhecimento disso, estamos vivendo essas histórias herdadas” (KELEMAN, 2001, p. 28) em como usamos nossos cérebros, como nos vemos e pensamos sobre nós mesmos, como nos usamos para cotidianamente encenar as imagens míticas, reveladas ou não conscientemente e que fazem parte de nossa vida.

Vivemos num permanente campo mítico e, quando nos damos conta desta potência e força, podemos estabelecer interfaces com técnicas e práticas, construindo não apenas uma cena, mas criando um holograma¹¹ da presença. A performance transporta um quantum da presença (da memória e do próprio corpo) em uma holograma que concebo como algo que, ao contrário da representação, é uma “transdimensionalização” hiperfísica da presença. Aquilo que converge para o único, indizível, mas que permite o

¹⁰ Uma abordagem que abarca também as discussões, no Brasil, da Agenda Nacional Feminista (2000). A agenda foi coordenada pela Articulação de Mulheres Brasileiras (AMB) - em torno dos resultados alcançados nos cinco anos após a IV Conferência Mundial de Mulheres.

¹¹ “O nome Holografia vem do grego *holos* (todo, inteiro) e *graphos* (sinal, escrita), pois é um método de registro ‘integral’ da informação com relevo e profundidade”. Fonte Wikipédia disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Holografia>. Acesso em 20/01/2013 às 22h e 35 mim.

esboço de uma tênue delimitação de (in) certezas que são as expressões das marcas, da identidade, da memória (como devir), de rituais liminares traduzidos pelo desejo, pela poética, pela força, pelo imaginário, pelo reinventar-se, traduzir-se e (re) velar-se.

O mito da Num-se-Pode torna risível o impossível – “[...] e ri-se gargalhando entre baforadas, enquanto diz: Num-se-Pode! Num-se-Pode! Num-se-Pode!” (CASCUDO, 2001, p. 415). A ambiguidade de uma expressão, que tanto afirma quanto nega, reforça o entendimento da metáfora que o mito carrega e que subjaz nas buscas empreendidas pelas mulheres na atualidade, no direito de decidir. O direito unilateral e soberano sobre seu próprio corpo. O pertencimento do sim e do não. Do corpo e da voz do corpo.

No mito, o conhecimento é frequentemente expresso numa abundância de metáforas inexatas, constantemente em mudança, aparentemente ilógicas. Os Mitos, como os sonhos, seguem uma linha sinuosa. Mas se estivermos dispostos a nos manter fiéis ao roteiro até que comecem a surgir os PADRÕES maiores, as imagens do Mito começarão a fazer sentido (WILSHIRE, 1997, p. 109).

Richard Schechner, (em *Performance Studies – An introduction*), (2001) advoga que as performances “são feitas de comportamentos restaurados (*restored behavior*), representados (*twice behaved*), por ações que as pessoas treinam, que executam, que praticam, que repetem”. Como os mitos, as performances “afirmam identidades, curvam o tempo, remodelam e adornam o corpo, contam histórias” (FÉRAL, 2009, p. 64).

O mito da Num-se-Pode é hoje, no âmbito de Teresina é representado por diferentes gêneros culturais e artísticos (música, dança, teatralização, contação de história, artesanato, artes plásticas, espetáculos e inserções midiáticas), evidenciando os vários usos que fazem do mito da Num-se-Pode como uma importante fonte de conhecimento.

O mito reflete sobre nossa identidade e conta a história das mulheres, suas buscas, seus desejos e suas conquistas e de como são vistas pela sociedade. Isso torna possível a compreensão de que, na sociedade contemporânea, o indivíduo se enreda na busca do conhecimento de si mesmo (portanto subjetivo), abrindo novos espaços de construção de saberes e práticas artísticas, em que o mítico pode se manifestar como potência transformadora. Pode se manifestar também como o resgate do conhecimento do meu eu, do meu corpo enquanto repositório da memória mítica de um corpo pleno (do sim e do não), do poder. Sou dessas pessoas que creem que a arte é parte desse poder. Poder que torna risível o “impossível”, como o mito da Num-se-Pode.

2.2 O mito da Num-se-Pode é o lugar de onde falo

“Essa cova em que estás com palmos medidos é a conta menor que tiraste em vida.” (João Cabral de Melo Neto) ¹².

O Brasil tem um legado precioso, ainda não reconhecido, oriundo da cultura indígena e dos negros africanos, apesar das espoliações e repressões sofridas por esses povos. A partir do século XIX, as migrações italianas, alemãs, polonesas e japonesas acrescentam novas contribuições, agudizando as tensões geradas pelas forças inovadoras do intercâmbio e das transgressões culturais, em confronto com as forças enraizadas de suas tradições locais. Isso “possibilitou um novo tecido cultural, que foi e vem sendo diferenciado pelas influências do meio, pelas diversas atividades econômicas, pela criatividade nativa e pela incorporação de outros contextos culturais estrangeiros” (VANNUCHI, 2002, p.13).

O resultado dessa dinâmica cultural foi a crescente distinção dos planos marcados pelos fatores de branquidade e europeidade e outro plano, constituído pelas camadas subalternas, saturado de elementos indígenas e africanos. “As classes dominantes brancas, ou brancas por autodefinição desta população majoritariamente mestiça mostrava-se indiferente aos valores de sua gente” (VANNUCHI, 2002, p. 15).

Manuel Castells (2000) favorece a compreensão de que a identidade de um povo é composta de diferentes elementos e matéria: “A construção de identidade vale-se de matéria prima fornecida pela história, geografia, biologia, instituições produtivas e reprodutivas, por fantasias pessoais, pelos aparatos do poder, e revelações de cunhos religiosos” (CASTELLS, 2000, p. 23). Os indivíduos, os grupos sociais e os projetos culturais no contexto em que se inserem provocam diferentes contribuições a partir das suas visões de mundo, tempo e espaço. (CASTELLS, 2000, p. 24).

O antropólogo argentino Nestor García Canclini (2003) alerta para a necessidade de reflexões acerca das “configurações, reconfigurações e especificidades que formam essas identidades” e que são produzidas pelo “jogo de lutas simbólicas” (GARCIA CANCLINI, 2003, p. 285), vivenciadas no processo social e representadas na construção de marcas identitárias nacionais brasileiras. Citando Ernest Renan, Stuart Hall, (1990, p.19), aponta as três características indissociáveis dos princípios formadores da unidade nacional: legado

¹² MELO, Neto. Os melhores poemas de João Cabral de Melo Neto/seleção de Antônio Carlos Secchin - 4. Ed- São Paulo: Global, 1994, p. 84.

comum de memórias, convivência consensual em comunidade, e transmissão da herança que se recebe – este conjunto de fatores seria essencial para uma definição de um conceito de cultura nacional como comunidade imaginada.

Nordestinação¹³. Nas primeiras décadas do século XX, o Nordeste aparece no cenário cultural do Brasil com uma identidade pautada em discursos conservadores e de tradição, institucionalizando a ideia que transformou o folclore em elemento da integração de seu povo como unidade regional, conforme Durval Muniz Albuquerque Jr (2006), em *A invenção do nordeste e outras artes*. Após a decadência da sociedade açucareira, os “repertórios das pretensas tradições nordestinas que se manifestaram através da arte, da literatura e das mídias foram o coronelismo, a seca, o cangaço e o beatismo” (ALBUQUERQUE JR. 2006, p. 15).

O processo contínuo e sistêmico das representações na sociedade engendra, dessa forma, o caráter político que constitui a representação. Eunice Duhan (1977) afirma que há uma forte pressão na dinâmica cultural exercida pela cultura de massa:

[...] na medida, em que a cultura de massa constitui-se em uma tendência homogenizadora que se sobrepõe às diferenças reais, fundadas numa distribuição desigual do trabalho, da riqueza e do poder e se processa, portanto, no nível exclusivamente simbólico. Todo o problema da dinâmica cultural se projeta na esfera das ideologias e tem que levar em consideração o seu significado político. (DURHAM. 1977, p.14).

Essa visão é construída a partir dos mecanismos e estratégias das classes dominantes, por meio das políticas culturais oficiais, dos padrões cognitivos impostos na educação, das estéticas midiáticas, por técnicos e especialistas, e pela indústria cultural, que escamoteiam as diferenças do corpo social. As identidades culturais brasileiras, no processo de ressignificação de seus símbolos culturais tradicionais, traduzem dessa forma uma visão homogenizadora, reinterpretadas quanto aos seus sentidos.

Procurando definir cultura como “representação do outro”, Sérgio Luiz Gadini (2008, p. 278) diz que “representação é um conceito filosófico, cuja função é definir algo mais profundo, além das superfícies interpretativas”, concluindo, a partir dessa premissa, que a “representação é percepção e corresponde, assim, à ideia de intencionalidade”

¹³ Nordestinação – falo aqui do Nordeste brasileiro numa metáfora. Enquanto “nação” cultural e política e sobre a desterritorialização de sua gente na diáspora nordestina. Dos milhares de nordestinos que são obrigados a irem procurar formas de sobrevivências nas grandes metrópoles brasileiras.

(GADINI, 2008, p. 279). Desse modo, seriam as ideias e a subjetividade e não a realidade que definiria a representação.

As identidades seriam relações espaço e tempo, em que se pode encontrar um contingente de entrelaçamentos dialéticos inseridos na ordem social, num jogo de trocas, “envolvendo valores, estilos de vida, emoções, heróis, rituais, mitos, representações, e o que mais se queira ver nele impresso (no duplo sentido) e reproduzido” (ROCHA, 1995. p.36). Nesse contexto, a performance da Num-se-Pode é nordestinação. Um *cante* de João Cabral de Melo Neto, (1994), *a palo seco*: “se diz a palo seco / esse *cante* despido:/ ao *cante* que se canta/ sob o silêncio a pino”. O *cante* da retirante em busca de outros sentidos que são subjetivos, míticos, poéticos, políticos e artísticos.

De como se tornar uma assombração na pós-modernidade. Foi a partir da formulação da crítica teórica sobre representação que a noção de híbrido se tornou um tema relevante nos estudos culturais, delineando seus contornos com Michel Foucault, Jacques Derrida, Gilles Deleuze e Edward Said. Surge, assim, o reconhecimento da crise da representação no pensamento ocidental, que ocorre no contexto contemporâneo do capitalismo multinacional e dos seus fluxos globais de desterritorialização, provocando dessa forma:

A emergência de múltiplas exigências, ampliada em parte pelo crescimento de reivindicações culturais e relativas à qualidade de vida, suscita um espectro diversificado de órgãos porta vozes, movimentos urbanos, étnicos, juvenis, feministas, de consumidores, ecológicos etc. A mobilização social, do mesmo modo que a estrutura da cidade fragmenta-se em processos cada vez mais difíceis de totalizar. (GARCIA CANCLINI, 1997, p. 285).

As representações se situam em um espaço e em um tempo simbólicos, ou seja, “nas tradições inventadas que ligam o passado e presente, em mitos de origem que projetam o presente de volta ao passado.” (HALL, 2006 p.72). Na modernidade, não se pode deixar de considerar os impactos causados pela globalização na identidade, posto que tempo e espaço são “as coordenadas básicas de todos os sistemas de representação” (HALL, 2006, p.70). O amálgama da dialética, tempo-espaço, que ocorre no interior dos sistemas de representação, tem “efeitos profundos sobre a forma como as identidades são localizadas e representadas” (HALL, 2006, p.71).

Hall propõe pensar-se o conceito de identidade cultural a partir de reflexões sobre concepções acerca da identidade nacional na modernidade tardia, à medida que estas se constituiriam em uma “das principais fontes de identidade cultural” (HALL, 2006.p.47).

Ele se refere a impressões essenciais, que fazem com que nos identifiquemos como pertencendo a certo sistema de representação cultural. Porém, observo que no processo de criação, o performer está desterritorializado de si mesmo e pode desenredar-se das teias grudentas de sua própria cultura. Desconstruir por fim a concepção de si mesmo e as percepções sobre o espaço- tempo e sua representação. Buscar nesse vazio uma autoria. Criador de si mesmo reinventar-se

Nesse sentido, Stuart Hall teoriza que “uma cultura nacional é um discurso – um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos” (HALL, 2006, p. 50). Isso inclui os sentidos produzidos pelas memórias, entre o passado e o presente e as imagens que são construídas a partir destes sentidos.

Compreendo que os sentidos produzidos pela memória, durante o processo criativo nos levam para labirintos em cujo trajeto nos perdemos de nós mesmos. Eles, também, nos deixar exaustos pela profusão de imagens e signos que nos assolam e como invasores, solapar nossas resistências representacionais nos esvaziando. Resta ao performer buscar nesse vazio uma autoria. Criador de si mesmo reinventar-se.

Nos entremeios dos paradigmas que norteiam as concepções acerca das identidades, das representações e memórias, recai a possibilidade de um ser despido da coerência do mundo se destituir da razão e da verdade, em fuga ou em busca de afeto e sem pretender criar, a partir do seu próprio corpo, uma partitura de representação pessoal intransferível: isto, concludo, é performance.

Ó de casa! Ó de fora! No caso do Piauí, enfatiza Janete Páscoa Rodrigues, o crescimento demográfico, as migrações internas e a fusão de culturas oriundas tanto do meio rural, quanto do meio urbano de diferentes regiões, atuaram como fatores que influíram na configuração de uma “identidade plural de piauiensidades” (RODRIGUES, J. Páscoa, 2006, p. 62).

A gênese do Piauí remete à pré-história, marcada nos sítios arqueológicos da Serra da Capivara. É um estado cujo processo de colonização teria ocorrido do sul para o litoral e se fixado na criação extensiva do gado. As diferentes dinâmicas da vida cultural, geradas pelo tipo de povoamento e ocupação, contribuíram para a multiplicidade de elementos que

caracterizam o processo identitário piauiense e, como coloca Janete Páscoa Rodrigues (2006, p. 63), “revelam peculiaridades culturais intrínsecas à sua própria constituição histórica”.

Movência. As identidades estão em permanente câmbio, movência. “Mas para que me conheçam/ melhor Vossas Senhorias/ e melhor possam seguir/ a história de minha vida / passo a ser o Severino/ que em vossa presença imigra”, (MELO NETO,1994,p.85). Ressalto que a movência das identidades são dadas por pulsões míticas, são correntes e fluxos que nos projetam em um território/corpo labiríntico. Movemo-nos, nos amplos territórios da cultura e das representações culturais, mas não nos movemos de nós próprios.

De tal modo, apreendo que meu processo de pesquisa transgride minha experiência de identificação com a cultura popular, tanto das minhas origens rurais quanto através do trabalho junto à Fundação Municipal de Cultura Monsenhor Chaves, órgão da Prefeitura Municipal de Teresina. Transpõe, ainda, a convivência cotidiana com os repertórios da cultura popular; o imaginário como prática artística; e a militância no movimento feminista desde a década de oitenta. Ultrapassa o olhar periférico do mito da Num-se-Pode na relação liminar entre memória, poder, política e feminidade. Trata-se de um olhar que se estende, profana as linhas do tempo e as formas do espaço em que o corpo está atado; suspende suas liminaridades poéticas e políticas e precipita imanências.

O que recupero nesta pesquisa, é minha escritura, autoria e paixão. A Num-se-Pode é desejo e paixão, as liminaridades da humana-mulher e da arte-fêmea. “É preciso partir *dessa* experiência, porque ela é *a* experiência. Ela não supõe coisa alguma, nada a precede. Ela *é*. Não implica sujeito algum da qual ela seria a afecção, substância alguma da qual ela seria a modificação, o modo” (DELEUZE, 2008, p. 96, grifo do autor). Num-se-Pode é esta experiência. É o meu labirinto.

A Num-se-Pode é um corpo Severina. No processo de criação, diante que estamos de forças insurgentes, somos de um lugar em nós mesmos (pessoas). Há uma nação identitária em cada uma de nós, com suas próprias marcas, como um território único e pessoal, escarificado por nossas histórias de vidas. Nosso corpo é uma nação cultural, estandarte de nossas crenças, concepções e mitos. Esse corpo nação/cultural não nos pertence. Ele é o domador do nosso corpo/mito e dos nossos sonhos. No ato de criação, é preciso sair deste corpo, assim como uma cobra troca de pele. Mover-se do corpo nação/cultural e habitar dimensões insondáveis e incriadas do corpo-mito.

O mito da Num-se-Pode se refere a uma mulher que “cresce” cada vez mais no espaço público, desafiando o signo patriarcal do lugar da mulher confinada no espaço privado. Entretanto, esta não é a única questão que emerge da temática. Nela, encontramos um potencial de transformação criadora como prática significativa da tradução do mito em performance – “através do processo de performance, o contido ou suprimido revela-se” (DAWSEY, 2007, p. 37).

Nosso trabalho de pesquisa com o mito da Num-se-Pode, em uma performance artística, nos fez perceber que o contexto da Num-se-Pode não se situa apenas no âmbito do imaginário popular e nas representações das identidades culturais piauienses (teresinenses), nem tão somente no vão das resistências políticas das lutas de gênero. O contexto do mito é a corporeidade, é a signação daí recorrente, o lugar de onde falo: meu próprio corpo, minha cota menor.

Meu corpo Severina é o contexto da performance da Num-se-Pode, em que se encontra enlaçado – além dos signos e representações das identidades piauienses – o Silêncio Mítico – e que transcende qualquer entendimento. O silêncio a pino:

A palo seco

Se diz a palo seco
o cante sem guitarra;
o cante sem o cante;
o cante sem mais nada;
A esse cante despido:
Ao cante que se canta
Sob o silêncio a pino. (João Cabral de Mello Neto, 1994, p.146).

A criação da performance é o silêncio que perpassa o desejo, a vontade, o devir. Silêncio ora inundado de lágrimas, ora convulsionado de frêmitos. Silêncio feito da solidão visceral. Da nudez absoluta e do vazio. Ígneo. Plasmático. Ritornelo (movência) deleuzeano e gattariano.

A Num-se-Pode acumula, histórica e culturalmente, silêncios, reticências. A performance de sua potência desnudou, e o corpo em busca de si mesmo, uma incognoscível energia dos silêncios ainda não distintos pela memória do corpo como textualidade e ainda em suspensão. Do corpo “a palo seco” feito afecto no Silêncio a pino.



3. EM QUE APRESENTO O PRENÚNCIO DO PROCESSO, EM QUE SE PLASMAM OS MAPAS E OS GUIAS ESTRUTURANTES E DE IMERSÃO

O Banquete: O dia em que a Num-se-Pode comeu seu sapato vermelho de salto alto e lambeu o prato de porcelana branca; a dança no pátio; e a peleja do cisne negro com a baiadora.

O **Banquete** é uma metáfora que usarei para as reflexões acerca dos resultados do trabalho desenvolvido na disciplina Pedagogia(s) do Teatro, do Curso de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Uberlândia. A disciplina teve duração de dezoito semanas, e foi ministrada pelo professor Dr. Narciso Lorangeira Telles. Nesse período, foram realizados encontros de trabalhos práticos com os tópicos: “os *viewpoints* e a composição: ‘novas’ perspectivas de construção do conhecimento, o pós-dramático; a performance e a pedagogia do teatro”.

Os encontros práticos com a Disciplina resultaram em *work process*: a fruição de um processo de criação (que permaneceu em aberto e já não se localizava no espaço-tempo), e na proposta da própria disciplina, que reverberou para o âmbito do indizível, da imanência. Essa ação/experiência me permitiu trilhar um percurso sensório, de interstícios, interdição, prazer e dor, ruptura, comoção e a captura de outros níveis de percepção: estesia, paixão, encanto e carnalidade. Como em um banquete – a vida nua, a carne viva. O esboço da Num-se-Pode, a construção de um espaço de afecto no corpo cênico feminino.

O *work in process*, a partir dos *viewpoints*, *source work* e *composição*, e as contribuições decorrentes desse percurso, em que o corpo experimentou a dimensão do infinito e foi servido como num banquete – no Banquete, o corpo está rebelado de si mesmo, do tempo e do espaço, entregue à criação, ao indômito – deu início à imersão em minha pesquisa, à medida que propiciava a coleta de material autoetnográfico, sobre o qual detalho posteriormente. Esse material dialogou com as experiências sensíveis derivadas da minha convivência e participação no Baiadô – grupo de extensão e pesquisa em danças brasileiras e culturas populares da Universidade Federal de Uberlândia, coordenado por Renata B. Meira, minha orientadora.

Anne Bogart (2009) encontrou, nas experiências de Mary Overlie, uma professora de dança da Universidade de Nova York, as bases que deram origem aos *viewpoints*. As contribuições para o trabalho com *composição* se originaram, no entanto, dos ensinamentos de

Aileen Passloff, no *Bard College*, onde Anne também lecionara. Posteriormente, Tina Landau, junto com Anne Bogart, aprofundaram suas experiências com *viewpoints*, resultando em novas versões. Assim, o que no início se tratava de seis *viewpoints* (vps) hoje são nove, na versão ampliada por Tina Landau.

Os *viewpoints* são definidos por Tina Landau (2005, p.21) como uma “filosofia do movimento”¹⁴, traduzidos em uma técnica de trabalho que pode servir para o treinamento e a criação do movimento em cena. Eles constituem uma linguagem (vocabulário), usada para definir certos princípios básicos do movimento. Tina Landau os chama de “pontos de atenção” para o trabalho dos que lidam com eles, como criadores, encenadores, atores e performers. Os *viewpoints* são definidos em categorias de tempo; duração; resposta sinestésica; relação espacial; repetição; gesto; forma; arquitetura, padrão do chão. Estas categorias têm desdobramentos variados em outras subcategorias.

O conceito de *source work* (fonte de trabalho), clivado por Anne Bogart e Tina Landau, leva à compreensão de que se trata de um contato mais direto com um tema; consiste na realização de algumas atividades feitas no início de um trabalho de pesquisa. Essas atividades podem ser tanto do ponto de vista intelectual quanto emocional; tanto individual quanto coletivo, e se dedicam à questão que há no próprio trabalho, seja a montagem de uma peça, ensaio, etc., de forma que traga à tona algo que seja verdadeiro e pessoal para todos os envolvidos no processo.

Segundo Landau (2005), Anne Bogart sugere que há, em todo trabalho cênico, uma “questão”, com a qual se busca estabelecer contato. Landau, entretanto, pensa que *source work* é entrar em contato com este impulso original que está no trabalho e “é tão verdadeiro quanto um sentimento; tão concreto quanto um recorte de jornal, ou um objeto encontrado” (BOGART & LANDAU, 2005, p.17). É o tempo que é usado para uma crescente busca de contato, uma íntima conexão com o objeto em questão e em que se emprega o máximo de intensidade e energia; é um chamado à obsessão. Para Landau, *viewpoints*, *source-work* e *composição* devem ser usados como mapas, ferramentas e escadas, respectivamente, elementos com os quais o artista contaria para apropriar-se de um tipo de material a serviço da própria arte: comunicar-se com sua alma, construir expressões.

¹⁴ BOGART, Anne & LANDAU, Tina . *The viewpoints books- A practical guide and composition.*- Theatre Communication, NY, 2005, p. 20.

Os estudos dos temas apresentados pela disciplina tinham como objetivo refletir sobre suas aplicações práticas no contexto de formação em pedagogia do teatro, e subsidiar possíveis pesquisas dos participantes. Tratava-se também de discutir uma nova visão de teatro que não somente conduzisse a certa maneira de fazer teatro, mas a possibilidades de novas pedagogias e da construção de novos conhecimentos sobre o teatro, a arte e a prática pedagógica. Uma proposta ousada em face da incipiência de tempo, exigindo uma atitude impetuosa para a tentadora necessidade de alcançá-la, que propiciou a formulação de diversas questões pertinentes às práticas contemporâneas, frente à resistência dos diferentes segmentos, tais como diretores de escolas, alunos, pais, comunidades e plateias tradicionais, que relutam em aceitar as novas formas de teatro contemporâneo.

É possível a construção do conhecimento sensível, não apenas sua escritura, na pesquisa acadêmica (questão aberta) e sua experiencição? A pesquisa em arte na pós-graduação oferece essa possibilidade? Esse espaço de construção do conhecimento vislumbrado pelo teatro acena com novas políticas para a construção de um espaço de novas perspectivas para a pesquisa acadêmica? E, assim, seguíamos conversando, discutindo, refletindo, divagando, devaneando, inventando questões sobre as finalidades, os métodos, e procedimentos relativos ao teatro num contexto histórico marcado pela indisposição para o subjetivo, o sensível e o diferente.

As novas formas teatrais que se apresentam contemporaneamente, como a performance, exigem, além da instrumentação teórica para a sua aplicação pedagógica, experiência direta com estas novas estéticas. Elas supõem o aparelhamento do próprio ator/atriz para o confronto com os desafios emergentes de suas práticas, quer em ambientes formais ou não. Tais desafios envolvem desde a questão da legitimação dos espaços pedagógicos nas escolas, entidades e instituições diversas que, nos últimos anos, vêm adotando o ensino e a prática do teatro em suas atividades, à proposição (ou não) de um estatuto ético, que se apresenta hoje com limites imprecisos e indefinidos.

Josette Féral (2008) apresenta diversas questões sobre os aspectos éticos das novas estéticas e discussões pertinentes a inusitadas maneiras de se pensar o teatro. Ela tem investigado as recentes concepções acerca das noções de teatralidade e performatividade, e as possibilidades pedagógicas que os modelos de escritura cênicas não convencionais permitem. Féral, discute também o papel do pedagogo no ensino teórico do teatro, sugerindo que este deve se manter aberto aos novos conhecimentos, incluindo os de outras disciplinas e domínios, interdisciplinando os saberes.

Os Encontros Práticos e o Pátio de Contatos, que foram concebidos pelo professor Narciso, criaram oportunidades de vivências destas experiências e de apresentação de resultados de programas (mapas, guias) de uma cena ou composição. Na minha prática com os *viewpoints*, percebi aberturas marginais, liminares no fluxo da tensão em que se dava o processo.

O corpo teórico da Disciplina favoreceu o embasamento para a escuta crítica das condições, finalidades, processos e métodos acerca do ensino-aprendizado em teatro, no sentido de se construir novos conhecimentos. Como pesquisadora, ressalto que os encontros práticos oportunizaram a coleta de material subjetivo e poético, a partir do qual o universo mitológico da Num-se-Pode começou, ao poucos, a se desvelar. Ao utilizar os *viewpoints*, eu não intencionava, de forma objetiva, encontrar a menor possibilidade que fosse para minha pesquisa. No entanto, ao experimentar as forças puras que emanavam do espaço dinâmico estabelecido pela repetição dos movimentos, e o foco de atenção permanente em suas linhas e entrelinhas, encontrei uma linguagem anterior a signação da palavra, gestos que precedem a organização do pensamento. Uma escuta aguda do corpo e, deste modo, ouvi meu próprio mergulho no processo.

Em essência, o uso de mapas e guias estruturantes nos laboratórios práticos da disciplina me ofereceu um escopo inicial que se revelaria indispensável a meu processo, inclusive estabelecendo, já na ocasião, o prenúncio da manifestação de um campo mítico que, mesmo ainda submerso, convulsionava pulsões que se traduziriam naquilo que denominei de **atos mínimos**. Do meu *source work*, resultaram algumas performances que, em seu conjunto, que chamei de “O Banquete”. Dentre algumas que idealizei, elaborei ou participei junto com o grupo, apresento as que tive oportunidade de vivenciar nos Encontros Práticos: **O banquete; o dia em que a Num-se-Pode comeu seu sapato vermelho de salto alto e lambeu o prato de porcelana branca; A dança no pátio; e A peleja do cisne negro com a baiadora.**

Ato mínimo. O que denomino de **ato mínimo** é o impulso criativo (pulsão), que é incontrollável, e provoca aberturas. Aquilo que nos move para o **ato mínimo** e precipita as performances artísticas se dá em um processo de criação, assim como o descarrilamento de um trem em alta velocidade. Algo que não é mais possível deter-se: fez-se. Que não é previsível fazê-lo: faz-se. Que não é possível impedir: impõe-se. Desenrola-se como um novelo de linha nas patas imprudentes de um gato: enreda-o. Irrompe. Turbilhona.

Precipita imagens, percepções desconexas e escutas, que são agudizadas pela tensão acumulada na vertigem do salto.

Todo ato criativo requer um salto no vazio. O salto tem que ocorrer no momento certo e, no entanto, a hora de saltar nunca será estabelecida de antemão. Não há garantias quando se está no meio do salto. Em geral, saltar causa perplexidade extrema. A perplexidade é uma parceira no ato criativo – colaboradora fundamental. (BOGART, 2009, p. 37).

Minha prática com os *viewpoints* se traduz como **atos mínimos**. Foram pulsões que contribuíram para a minha reflexão. Ações com as quais me relacionava com o tempo-espço, comigo mesma e com os outros. Uma atitude permanente de atenção ao meu próprio processo, a mais insignificante percepção de ruídos, escuta, do simples contato com algo ou alguém. Essa atitude gerava **atos mínimos**, imperceptíveis, às vezes, ao contexto e aos olhares alheios, mas que me conjugava com o presente, o estar ali naquele momento e com ele me relacionar em plenitude.

Essas experiências, no entanto, ocorreram em um campo minado por diferentes estados e sentimentos, que se situavam entre a total apatia, desânimo, tédio e euforia, perplexidade, plenitude. Indescritíveis percepções, desequilíbrio, medo, paixão e desejos inconfessáveis – “toda grande jornada começa com desorientação” – diz Bogart (2009, p. 38). À frase, eu acrescentaria algo que parece permear todo o percurso, como uma matriz básica, a solidão – de um pássaro ferido.

O pássaro ferido. A imersão é a parte do processo em que o corpo conhece, de forma mais violenta e cruel, a verdade de sua unicidade. Você é o ser solitário navegando pelo infinito de si mesmo. Um momento visceral de descobertas que exigiram de mim escolhas. Saltar, viver a experiência ou desistir. Não me detendo, deixei-me levar ao curso das coisas em si, à experiência, que se apresentava a cada Encontro Prático.

Jorge Bondía Larrosa (2004) concebeu a experiência como uma possibilidade de nos tornarmos sujeitos. Eu aceitara o convite – deixar-me atingir pela seta da experiência, feito um alvo livre de barreiras, na expectativa de ser mortalmente atingida, sem opor ao que ela trouxesse à sua passagem. Isso requer, diz Larrosa:

[...] um gesto de interrupção que é quase impossível nos dias, nos tempos que correm: requer parar para pensar, para olhar, parar para escutar, olhar mais devagar, escutar mais devagar, parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece,

aprender a lentidão, escutar os outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço. (LARROSA, 2004, p. 160).

A experiência é uma porta que se abre para as novas perspectivas de construção do conhecimento em teatro, a partir da valorização do saber, mas é preciso definir sobre a que saber estou me referindo. Optei por um tipo de construção de conhecimentos de um saber que está no próprio corpo, porém nem sempre acessível: o saber sensível, “estésico, particular e individual” (DUARTE JR, 2010, p. 25).

A questão da educação do sensível exige muito além de práticas pedagógicas: requer que os espaços, onde elas acontecem, suportem a relação com o ser criador sensível – o sujeito da experiência. Um sujeito que, após ser atingido, dificilmente será aceito, inclusive por si próprio. Tipo de criatura que se assemelha a um pássaro ferido em suas asas e que, assim mesmo, terá que voar e fugir de seus predadores.

O sujeito da experiência [...] é um sujeito alcançado, tombado, derrubado. Não é um sujeito que permanece sempre em pé, ereto, erguido e seguro de si mesmo, não é um sujeito que alcança aquilo que se propõe ou que se apodera daquilo que quer; não um sujeito definido por seus sucessos ou por seus poderes, mas um sujeito que perde seus poderes precisamente porque aquilo do qual faz experiência se apodera dele. (LARROSA, 2004, p. 163).

A performance é uma forma de expressão que completa a experiência. Victor Turner (1985) associa, aos estudos da performance, a atenção aos elementos estruturalmente arredios. Tais estudos se interessam por “agramaticalidades, atos falhos, elipses, hesitações, incoerências, erros e ruídos” (DAWSEY, 2007, p.40). Esses elementos, que se capturam na escuta do corpo sensível, são setas disparadas contra as asas do pássaro, são suas chagas expostas. Delas só se ouve o silvo, e o ardor do talhe.

Rito de transição. Investigando a performance enquanto metalinguagem, Renato Cohen (1997) trouxe para a cena contemporânea brasileira uma contribuição essencial. Cohen aprofundou a questão sobre as sobreposições das narrativas e sobre o tempo, que rompe linearidades e coloca a obra em permanente progressividade. Ele define estes fluxos ininterruptos de livre associação e outros planos mediativos em permanente ebulição como *work in progress*.

O ato performático nos aproxima das metalinguagens que se encontram nos substratos, nas margens e nas liminares das experiências, e se traduzem em subjetivação. “A performance em si é liminaridade, análoga aos ritos de transição” (MÜLLER, 2005, p. 79). Citando Schechner, Regina Polo Müller (2005, p.79) afirma que, enquanto nos rituais

as mudanças que se processam na pessoa são permanentes, na performance seriam temporárias. Schechner se refere às performances como transportações. Assim, “performances geralmente tratam daquilo que o performer recobra de seu próprio eu” (SCHECHNER, 1985, p. 20 apud MÜLLER, 2005, p. 79). À medida que aprofundava minha prática com *viewpoints*, comecei a buscar um contato com a Num-se-Pode, transportar-me a um nível de conexão em que fosse possível me transfigurar no próprio mito, e reencontrar sua potência em meu corpo de mulher. Percorrer suas marcas, cada espaço de minha consciência, e deixar-me transfigurar no que eu mesma era nela, ou no que havia dela em mim. Para isso, seria necessária a busca por uma linguagem do corpo.

Para Eleonora Fabião (2009), a performance atende a uma urgência de criação, na presença de uma situação ou ao chamado “posicione-se já” (FABIÃO, 2009, p. 70). A experiência com a performance exige correr riscos e perigos, e que os espaços em que se geste permita a criação de possibilidades, inclusive de reconhecimento do corpo sensível.

O corpo cênico ou performativo pode ousar experiências cujas singularidades e particularidades de realização evidenciem pontos de vista divergentes, expressem contundências, ou que subvertam os paradigmas em que se funda a práxis acadêmica da pesquisa na legitimação do objeto. Que provoque, também, novas perspectivas de conhecimentos e traga contribuições de contextos marcados pela paixão, carnalidade (eroticidade), profanidade e transgressões, premissas sem as quais a experiência não se acutela:

As questões trazidas pelo conjunto de práticas e procedimentos acionados na cena teatral contemporânea fazem com que as relações de ensino/aprendizagem no campo teatral também possibilitem o surgimento de novas perspectivas de trabalho nos espaços de ensino. Essa atividade poderá desencadear um processo criativo intenso, conforme o envolvimento dos alunos e do professor. Torna-se um procedimento de trabalho que conduz o estudante ao aprendizado da linguagem teatral pelo fazer artístico e a partir do material de estudo selecionado pelo professor, [...]. A combinação dos ingredientes por parte dos grupos desencadeará um processo criativo com vista a uma criação teatral muito mais performativa. Na qual o processo de [trans] formação do aluno de teatro o expõe à vulnerabilidade e ao risco na construção de seu saber e apreende o ato criador como uma trajetória de experiências. (TELLES, 2010, p. 4)

No início do processo, fomos convidados pelo professor Narciso para fazer uma sequência de exercícios que constavam basicamente da série de exercícios de *viewpoints* proposto por Anne Bogart e Tina Landau. Ressalto que os exercícios eram acompanhados de leituras prévias de textos teóricos e das discussões sobre eles.

O cutelo do Banquete. Alguns desses exercícios eram feitos individualmente, outros em grupo. Em alguns, o professor tomava parte ativamente; em outros apenas nos orientava. Destaco que o tempo que dedicávamos aos exercícios não era demorado, mesmo assim eu os percebia longos e cansativos. No entanto, deduzi que isso me ajudava a fazê-los sem me deter em respostas ou resultados, pois me causavam uma espécie de distanciamento com relação ao meu próprio corpo, e uma ausência de qualquer narrativa. Eu os realizava sem nenhuma intenção. Esse corte que desassociava meu próprio corpo da minha vontade era o cutelo que cortaria minha carne para servir no banquete.

Nestas ocasiões, ele também perguntava o que achávamos do trabalho feito, sempre nos estimulando a buscar novos materiais e temas para os encontros. Era sempre generoso com os resultados e delicado em suas observações, mesmo ao nos contradizer, ou refutar algo. Após os comentários dos alunos, pedia que guardássemos o material da experiência para construir nossas composições para criação de peças, cenas, ou performances, e levássemos nas próximas aulas para decidir sua execução.

Em casa, eu rascunhava composições de pequenos roteiros para as performances, e rabiscava trajetos para cenas performáticas em situações públicas – no terminal central de ônibus, na universidade, nos canteiros de construção do viaduto da Rondon Pacheco com João Naves, e na feira livre. Enfim, sentia profunda necessidade de performatizar a vida e de torná-la arte.

Nesses roteiros, sempre incluí marcas das questões de gênero, em relação ao uso do espaço social, e que diziam respeito à presença da mulher no espaço público. Um desses roteiros, que chamei de Desvio Urbano, sugeria a presença de algumas mulheres com baldes vermelhos, usados para sinalização de canteiros de obras públicas em construção civil. Essas mulheres portariam cartazes com dizeres escritos por elas (ou previamente definidos em grupo). Os baldes seriam iluminados por lanternas de *leds* e usados nas cabeças, para que não lhes vissem o rosto. De mãos dadas, elas se moveriam lentamente pela rua, criando desvios no trânsito. Pensei em uma placa: “Cuidado, Num-se-Pode!”.

Encontrava-me no meio de um caminho torto, sem rumo, sem volta, inenarrável, sem resposta. “Todas as minhas escolhas físicas, locais e temporais são feitas em relação ao meu objeto de interesse” (BOGART, 2009, p.30). Quais as minhas escolhas? Eu estava capenga, cambaleante, desorientada, dissociada. Em uma conversa, após os exercícios, coloquei isso, sobre meu distanciamento e estranheza, desorientação, solidão. Enquanto

falava, percebi que minha finalidade não era aprender como fazer os *viewpoints*, eles somente me amparavam para que eu me (re) velasse.

Ao trabalhar com os mapas e guias de *viewpoints*, me projetei em um plano de ausência de certezas, em que a emoção e o vazio de respostas eram um fio invisível, imperceptível que, naquele momento, me arrastava para algo visceral, viciante, obsessivo e apaixonante. O corpo-mulher: ser e mito, a Num-se-Pode *persona*. “Entre a identidade de seu personagem e as várias identidades que cada ator possui, surge espontaneamente uma *persona* (que é o próprio *performer*), o corpo mergulhado em si mesmo” (CARVALHAES, 2007, p. 26). Algo que é possível encontrar-se na escuta daquilo que, para Anne Bogart, nos “detém” no percurso, nos trava e nos anestesia. “[...] é a jornada em direção ao objeto de atração que me interessa” (BOGART, 2009, p. 35). Foi assim que compreendi que, quando nosso próprio corpo é nosso objeto de atração, estamos diante de um longo caminho, no começo de um trajeto sempre incompleto.

Um pinguim sobre brasas. Conservar a energia do frio era um desafio que todos os dias eu enfrentava na sala de aula. Eu sentia frio, muito frio, o tempo todo. O fato de ter vindo a apenas alguns dias de Teresina, no Piauí, onde as temperaturas são sempre altas, pesava muito em minhas sensações térmicas. Algumas vezes, durante os exercícios, eu caminhava feito um pinguim sobre brasas. Isso provocava um estado-limite do meu corpo e exaustão mental.

Minhas companheiras de aula (éramos cinco) não demonstravam nenhum tipo de interação comigo, durante os exercícios. Eu as vias como peixes fora do meu aquário. Nossa relação tinha a crueldade da síndrome do peixe-nada. E o nada nos torna invisível. Qualquer nordestina sabe o que é ser invisível. Qualquer mulher sabe o que é ser invisível. Qualquer pobre sabe o que é ser invisível. Qualquer iletrado sabe o que é ser invisível. Qualquer Num-se-Pode sabe o que é ser invisível. Mas ou ri de tudo isso ou silencia – e nisso se encontra um grande perigo, pois o silêncio e o riso são facas amoladas postas no mesmo banquete.

O banquete. Este trabalho foi feito em sala de aula a partir de um exercício realizado em grupo, em que cada um dos participantes, um de cada vez, em pé no centro da sala, com os olhos fechados, permitia que os demais o “comessem”. O exercício poderia ser interrompido a qualquer momento, bastando que o praticante cantasse uma canção, sugerindo, com isso, que havia atingido seu limite. Depois disso, podia expressar-se livremente. Esse exercício resultou no ato performativo que chamei de “O banquete”.

Estava intimidada com a proximidade física e o contato com pessoas com as quais eu não tinha, até aquele momento, nenhum tipo de interação. Mesmo assim, não hesitei em participar do exercício. Escolhi as pessoas que queria “comer”. Por ordem de distanciamento, as mais distantes. Prefiri também “comer” somente seus pés e pernas. Usei toques suaves com a boca e mordidas delicadas. Na verdade, tive receio de machucá-las.

Quando me coloquei no centro, para a experiência, eu estava procurando um estado de serenidade de minha mente em que não me envolvesse com os toques, nem com as pessoas. Porém, quando começou, percebi que havia um toque masculino extremamente agradável. Mesmo sabendo que havia outras pessoas, era como se houvesse apenas uma.

Senti minhas pernas fraquejarem e interrompi o exercício com um poema, pois não me ocorreu a lembrança de nenhuma canção: “Não me venha com essa de faça ou não faça/ Estou cansada dessa falação/ [...] Respeitar o quê, as fachadas?”. **Ato mínimo:** deitei-me de costas no chão e gritei: “Venham me comam! Venham todos! Eu sou o banquete!” (depois, quedei sobre as facas amoladas do silêncio).

O dia em que a Num-se-Pode comeu seu sapato vermelho de salto alto e lambeu o prato de porcelana branca. O local foi a sala de aula. Caminhei várias vezes com um isqueiro na mão e tentei acendê-lo. Eu calçava apenas um dos pés de um par de sapatos vermelhos de salto muito alto. Caminhava cambaleante, em diagonal, três passadas indo, e três vindo, por várias vezes, sempre me dirigindo a uma assistente, junto a quem havia deixado o outro pé do sapato.

Depois, retirei de dentro de uma pequena sacola uma agenda de anotações revestida de pelúcia rosa *pink*. Sucessivas vezes, repeti a mesma ação: ir e vir, abrir e fechar a agenda. O professor Narciso pediu, então, que eu fosse para o foco de luz, no centro da sala, e fizesse uma sequência nova de repetições com os mesmos elementos, desta vez eliminando o uso do isqueiro.

Comecei com o abrir e fechar da agenda de pelúcia, enquanto ele me instruía para que eu ora empregasse força, ora rapidez, ora lentidão, reiniciando freneticamente. De repente, eu já não o ouvia muito bem, enquanto rasgava as páginas da agenda. **Ato mínimo:** a Num-se-Pode se senta no chão e coloca os sapatos no prato de porcelana branca, observando-os, devorando-os com os olhos da fome. Retira os sapatos do prato e, lentamente, lambe o prato de porcelana branca, enquanto, com a mão direta erguida acima de sua cabeça, segura o par de sapatos vermelhos de saltos altos.

A dança no pátio de contato (trabalho coletivo). Levamos para o pátio de contato um aparelho de som portátil com fones de ouvidos, onde estavam gravadas músicas de nossos interesses. O pátio de contato, desta vez, foi o espaço cultural da própria universidade. Lá, estavam alguns alunos e os funcionários da cantina. Começamos a dançar sem parar durante algumas horas. Todos ao mesmo tempo e no mesmo espaço, a partir da escuta musical individual. Sentia muita alegria, e dores, pois estava com um braço deslocado. A dança em ritmo acelerado me provocava uma exaustão física, tirando-me o fôlego. Mesmo assim, continuei com o exercício, experimentando cada momento de alegria que cada música em proporcionava.

Havia escolhido diferentes ritmos, *rock*, *twist*, forró nordestino e hits populares da década de 80. Dançar é, para mim, um momento muito agradável. A perplexidade dos observadores num primeiro momento me chamou a atenção e me desconcentrou. Um defeito no aparelho reproduzidor de som que eu usava por várias vezes me obrigou a dançar sem música e rir ainda mais. Foi divertido, mas não houve **ato mínimo**.

A peleja da baiadora com o cisne negro. Ao som do clássico de *Tchaikovsky*, cena do Lago dos Cisnes, Bruna Bellinazzi (que é bailarina clássica e aluna do mestrado) se veste e se maquia como bailarina. Ela seria a penúltima e, logo após, seria eu a apresentar o trabalho final dos Encontros Práticos. Entretanto, numa urgência interior diante daquela música e daquela cena clássica, fui compelida, por uma pulsão, a enredar-me naquele momento.

Mesmo sem ter pedido permissão à Bellinazzi, iniciei um trabalho com material de minha composição, preparado anteriormente. **Ato mínimo:** ao mesmo tempo em que Bellinazzi (já vestida com o figurino de balé clássico) começa a calçar suas sapatilhas de pontas e se maquiar, retiro de uma mochila tubos grandes e coloridos de linhas de costura; algumas fitas de cetim; uma tesoura; e meu figurino de baiadora (com o qual costumava dançar no Grupo Baiadô), uma saia rodada de chita ornamentada com fitas coloridas.

Amarro um varal feito de linha de *nylon* atrás das cadeiras em que estávamos sentadas antes, onde estendo vários tecidos de diferentes tipos, cores e texturas. Visto meu figurino de baiadora. Ao tempo em que ela executa movimentos de balé clássico, ao som do Lago dos Cisnes, começo a dançar o baião sapateado piauiense. Ela coloca um bolo no chão, no centro da sala. Calça sacos de plástico sobre as sapatilhas de ponta. Diz que os sacos são para não sujar de bolo suas sapatilhas. Estou ajoelhada aos seus pés, observando atentamente os seus movimentos em torno do bolo. **Ato mínimo:** antes que ela consiga

pisar no bolo, eu o retiro do chão e começo a comê-lo, rir e fugir de suas investidas para tomar o bolo e destruí-lo.

A peleja da baiadora com o cisne negro só tem trégua quando a bailarina se senta em uma cadeira. Depois, retorna a perseguir o bolo e a baiadora, até que restaram apenas algumas sobras dele. Deitada no chão, e de posse do que sobrou do bolo, esmigalho o resto em meu corpo, rindo, *num-se-podiando*, gargalhando da fome da bailarina.

O que restava de mim do banquete dançava coco e cacuriá. As experiências com os conteúdos vividos durante esse breve período favoreceram a visualização de um programa dado pelos mapas e guias de *viewpoints*, que serviu para um esboço de pesquisa da Num-se-Pode, em *work in progress*. Esse programa, no entanto, não brotou apenas de um único espaço de experiência. Ele foi cruzado com outras vivências, nas quais o que ainda restava de mim do banquete dançava cacuriá, coco e jongo com o Grupo Baiadô.

Este grupo de pesquisa, ensino e extensão do Laboratório de Ações, Corporais do Departamento de Música e Artes da Universidade Federal de Uberlândia, foi criado e coordenado por Renata Bittencourt Meira e, em 2011, completaria 10 anos de existência. Era formado de integrantes de diferentes segmentos socioculturais. Baiadô é um termo que se refere a quem baila. Corruptela de bailador.

A pesquisa de campo e o contato com grupos tradicionais e seus componentes trazem ao grupo fragmentos expressivos da arte popular. São elementos formais e simbólicos vivenciados coletivamente. [...] A dança e a música tornam o Baiadô ‘um parente original da cultura popular’ que abre caminhos próprios para a prática artística. (MEIRA, 2001, p. 1).

No Baiadô, as liminaridades (de som e movimentos) possibilitavam transposições cada vez mais fortes. O toque das caixas, os ritmos nordestinos dos cantos, as saias rodantes das baiadoras – mulheres de chita. Pés, pernas e braços que se entregavam ora aos pares, ora sozinhos, em idas e voltas, volteios, requebros, e tudo aquilo que faz o corpo dançante se repetir infinitas vezes, se reelaborar e buscar em si mesmo sua linguagem plástica, sua estética, seu enraizamento cada dia mais crescente, ser além de si mesmo um corpo voador. Um corpo baiadô.

A passagem entre o espaço-tempo dos Encontros Práticos e a dança com o Grupo Baiadô revelava novos signos e símbolos, detendo o meu foco de atenção ao processo de criação que ali começava a repercutir de forma aguda e mais evidente como resultado destas imersões e intercruzamentos. Fragmentos que se mesclavam, se atropelavam e sem

nem mesmo terem algum sentido já eram parte dinâmica do processo de criação da performance da Num-se-Pode.

Fragmentos sensíveis são pequenas amostras do que os olhos veem, os ouvidos escutam, a memória lembra e o corpo percebe ao dançar e ao conviver com a comunidade. Fragmentos sensíveis recolhidos em campo são reformulados, reorganizados e apresentados em leituras cênicas do universo pesquisado. A experiência sensorial acompanha todo o processo. (MEIRA, 2008, p. 89)

A repetição incansável dos movimentos, das batidas da caixa e do pé no chão, reverberava em cada célula do meu corpo aquecida pela exaustão física. Uma espécie de latejamento contínuo e “borbulhante” que se propagava, às vezes, em ondas ou espiralavam na superfície da pele. Impossível distinguir entre o prazer e a dor. Meu corpo somatizava impressões cada dia mais explícitas e indecifráveis.

Espaço de relações interpessoais com um sentido de familiaridade, no Grupo Baiadô eu trabalhava as noções do corpo cênico, inspirada pelo trabalho de Renata B. Meira, coordenadora do grupo. Este era o espaço onde eu encontrava traços de uma identidade relacionada com minhas raízes e história pessoal. Meus pés encontravam um solo seguro e firme. O Baiadô era o lugar em que eu me sentia visível e ali eu era o corpo dançante: baiadora. Um corpo enraizado.

O corpo do qual se fala é o corpo sensível que percebe o mundo e dialoga com ele. É o corpo sensível que percebe o mundo e dialoga com ele. É o corpo humano, universal e comum a todos. É o corpo sujeito, afetivo e dinâmico, capaz de expressar uma visão de mundo específica. É também o corpo inserido numa determinada cultura que viabiliza o diálogo e o cultivo da identidade de grupo. (MEIRA, 2008, p. 76).

O corpo é um lugar baiadô. Anna Barros, citando Lucy Lipard, diz que o corpo é o modificador do lugar, ou ele é o próprio lugar. E remetendo à questão de gênero e de diferença sexual, coloca que “o corpo feminino é o que sofre maiores modificações durante a vida e só há uma maneira de ele estar em um lugar – estar aí diferenciado de acordo com sua especificidade sexual” (BARROS, 2007, p. 12). O Baiadô permitia a emanção de mitos do feminino. Dançando, o corpo se reconhecia como um espaço de um universo inteiro de percepções. Estandarizando o que diz Renata Meira “o corpo é um meio de estudo de si mesmo, do outro e da sociedade” (Meira, 2008, p. 76). Um grupo composto por uma maioria de mulheres adultas, dedicadas às danças brasileiras, seus ritmos,

melodias, movimentos, improvisação, canto e toques potencializavam as escutas de meu corpo – espaço do feminino, um lugar baiadô.

Essas rememorações acerca do Baiadô são necessárias para se evidenciar que, durante todo o processo da experiência dos Encontros Práticos, havia ruídos impossíveis de serem isolados. Eu levava para os *viewpoints* o corpo dançante da baiadora (corpo mulher), e trazia desses encontros os guias e mapas estruturantes para minha experiência no Baiadô. Dessa forma, as experiências se entrelaçavam e se completavam – naquilo que Victor Turner, em seu livro *From ritual to theatre* define como “*parfournir*”: “[...] refere-se à etimologia da palavra performance que deriva do francês antigo *parfournir*, ‘completar’ ou executar completamente”, e assim situa a performance como o final apropriado de uma experiência” (CASTRO, 2007, p. 126).

Nesses termos, minha pesquisa/performance é uma experiência que teve início no momento em que a convergência de materiais oriundos desses diferentes campos, ou seja, do grupo Baiadô e dos encontros práticos da Disciplina, que se dialetizavam, impulsionaram novas energias. Até este momento eu ainda não havia percebido se essa atenção e reflexão sobre o corpo em performance seria um caminho que poderia revelar a potência do mito da Num-se-Pode. Esse dilema ainda persistiu por algum tempo, até que se esgotaram meus esforços em definir esse impreciso limite, eu levaria para minha pesquisa uma mistura de elementos inseparáveis em que a memória, a arte cênica e a vida fermentam juntos. Como coloca Schechner (2006), comportamentos assimilados culturalmente, e aqueles que praticamos como arte são performance, porque são comportamentos treinados e repetíveis.

Performs mark identities, bend time, reshape and adorn the body, and tell stories. Performances – of art, rituals, or ordinary life - are "restored behaviors", "twice- behaved behaviors [...] the making art involve training and rehearsing is clear. But everyday life also involves years of training and practice, of learning appropriate culturally specific bits of behavior, of adjusting and performing one's life roles in relation to social and personal circumstances. (SCHECHNER, 2006, p. 28).¹⁵

¹⁵ “As performances criam identidades e marcas identitárias, curvam o tempo, remodelam e adornam o corpo, e contam histórias. – Na arte, nos rituais ou na vida comum – são ‘comportamentos restaurados’, ‘comportamentos duas vezes repetidos [...] A arte de fazer (performance) envolve treinar e ensaiar é claro, mas a vida cotidiana também envolve anos de treinamento e prática. De aprendizados oriundos da cultura, comportamento próprios, de ajustar e desempenhar funções da própria vida em relação às circunstâncias sociais e pessoais.” (SCHECHNER, 2006, p. 28) (livre tradução).

Dar permissão (o sim) para que se operem transformações reais e profundas em si mesmas parece, contudo, ser o caminho para que as aberturas fendidas no processo passem a indicar seu percurso e, nele, o modo mesmo de caminhar, saltar ou cair: “somente o sujeito da experiência está, portanto, aberto à sua própria transformação” (LARROSA, 2004, p.163). Essa etapa de renúncia ou de entrega é difícil de perceber e de aceitar.

Há um consentimento e uma negação se confrontando durante todo o processo. Isso exige que se experimentem os seus espaços intersticiais (as liminaridades de que fala Turner) e que desembocam nos **atos mínimos** – ação totalmente esvaziada de escolhas, em que não há mais sim nem não. Como no orgasmo, que não é dependente do cio, que se dá pela provocação de um perigo sempre eminente: sucumbir diante de si mesmo.

São esses uma parte dos fragmentos que estão sendo restaurados, aqui, num esforço para recuperar a memória autoetnográfica da imersão no processo de pesquisa que resultaria na performance do mito Num-se-Pode. “Certamente seria possível detectar a repetição dos mitos nas formas de teatro radicais da atualidade. Afinal, em todas as culturas o teatro entrelaçou a afirmação da eternidade do mito com sua desmontagem” (LEHMANN, 2007, p. 320). Desta forma, quis também compreender como a performance poderia responder às provocações do processo de construção de conhecimento em teatro. E, com isso, de certa forma, contribuir com o rascunho, o esboço de novas pedagogias do teatro, tentando, sem presunção, sistematizar elementos de sua teorização. Familiarizando-me com o inusitado e o inesperado da experiência em performance, deixando-me guiar pelos temas, ampliando-os.



3.1 Em que detalho os territórios da errância feminina: quando a máscara é a errância feminina, a Num-se-Pode é a mulher capivara. Num-se-Pode! Num-se-Pode! rá! rá! rá!

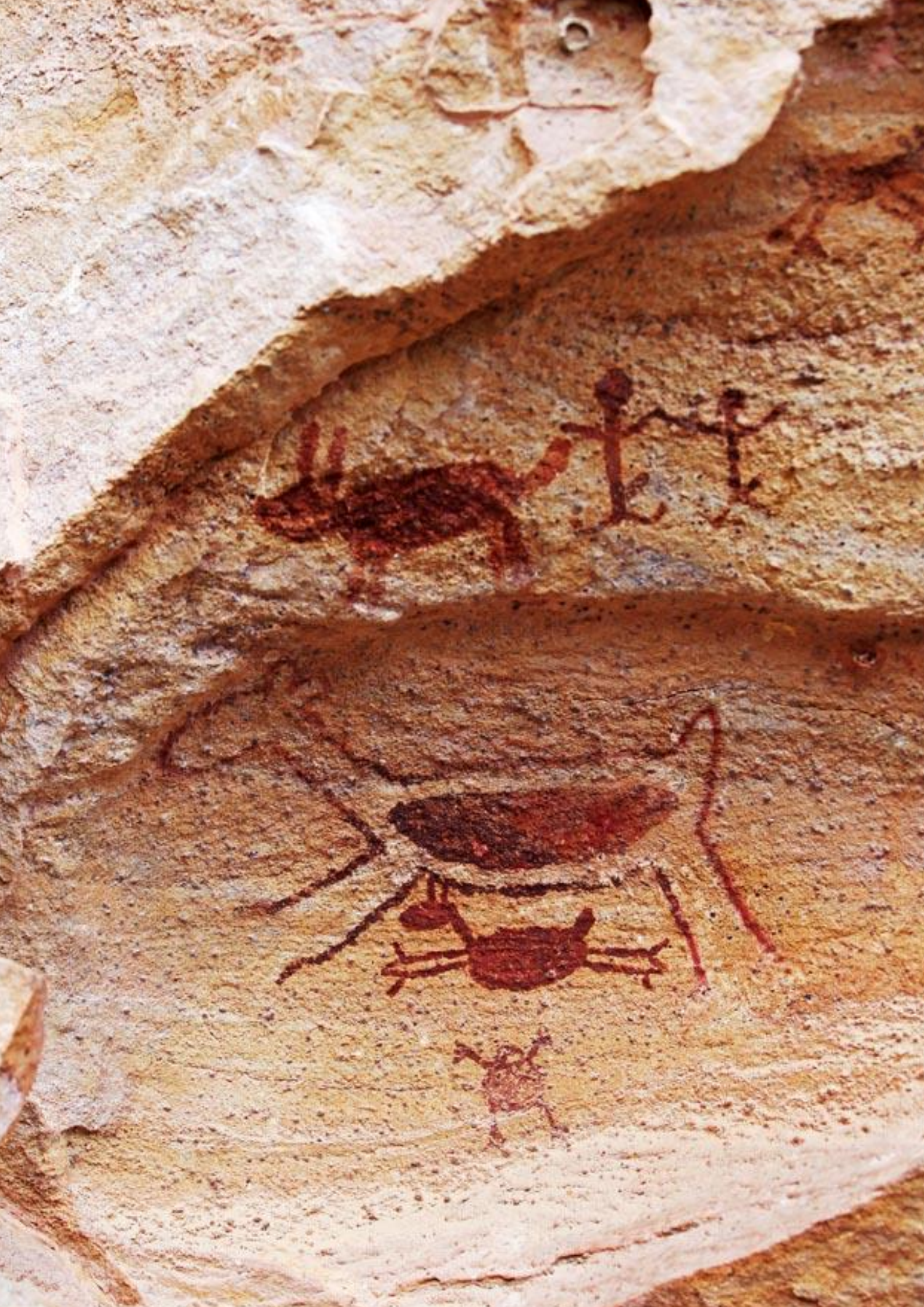
Arqueologia da feminidade - 9.700 anos de errância feminina. Do surgimento do mito da Num-se-Pode, no final do século XIX, em Teresina - PI, à gênese da mulher mais antiga do Nordeste, “Zazá”, que viveu na Serra da Capivara há 9.700 anos, noventa e seis séculos de errância feminina havia se passado. Entre Teresina a capital do Piauí e a Serra da Capivara, 900 quilômetros de solo pleistocênico e de páleocerrado separavam estas singulares criaturas.

Eu percorreria essa trilha em busca de ressignificações do mito da Num-se-Pode impressa no meu DNA imaginal: “O corpo é despertado e alimentado por imagens que encontram eco no seu próprio interior, pois ele mesmo, o corpo, é o resultado de um tempo que passou e traz consigo a memória de uma história numa espécie de DNA imaginal” (BRONDANI, 2010, p. 30). Nessa trilha, senti o cheiro do barro e do musgo das Cuestas da Serra da Capivara.

No laboratório da disciplina Tópicos Especiais em Criação e Produção em Artes; Corpo, Máscara e Cultura popular, eu seguia as instruções da professora Joice Aglae Brondani, mas nesta imersão sentia falta de uma solidão que me levasse para níveis mais profundos. Por mais que me esforçasse, permaneci durante muito tempo na superfície e, a partir de um exercício proposto sobre o uso dos elementos terra, fogo, ar, água, resolvi fazer um “ritual” experimental com os elementos propostos pelo laboratório, que me ajudou a deslocar as camadas mais resistentes de minhas últimas fronteiras. A solidão sempre foi minha principal aliada no meu processo de criação e nela eu me encontrava com os elementos barro, musgo.

O ritual do barro e do musgo. Esperei que chovesse durante três dias para que a terra se umidificasse e se purificasse. No quintal de minha casa cavei um buraco de aproximados 60 centímetros de profundidade, de onde retirei argila vermelha. Com ela me lambuzei dos pés à cabeça, num movimento lento, ora suave, ora vigoroso. Por uma semana dediquei-me a explorar as sensações do contato da terra úmida lamacenta, pegajosa. Provei seu sabor insípido e me impregnei cada dia mais com seu cheiro úmido. O cheiro de terra, repleto de lembranças, carícias de chuva, corpo nu sobre a terra, jogos de

triângulo e petecas /bolinhas de gude e outros “jogos de meninos”- minhas transgressões de menina-mulher, numa infância de pés descalços. Estes cheiros realçaram devires do meu corpo de criança, tal como a pimenta de cheiro realça o sabor do feijão cozinhado junto com o arroz - o ‘baião de dois’.



No barranco com as capivaras. Nessas ocasiões, eu podia sentir também o cheiro das capivaras, o cheiro do suor da mulher-capivara. Memória olfativa de um tempo remoto. A cor avermelhada da argila em meu corpo fazia eu me sentir, em um corpo hipersexuado. Havia uma re/espacialização do sexo. O sexual não residia no órgão genital, espalhava-se por todas as células, indistintamente, e se misturava ao barro. O corpo de feminidade instintivo e indistinto, indômito. Não havia distância entre esse corpo de prazer, as coisas, as estrelas ou o universo.

A Num-se-Pode Capivara. O cabelo tingido pelo barro, sua cor avermelhada, lembrava o crepitar de chamas. O fogo queimando. O carvão em brasa. A cor do ferro incandescente, lembranças de um velho ferreiro ¹⁶ e seu fole. Lugar onde eu me entocava fugindo das aulas e da palmatória do patronato do Colégio das Irmãs-Patronato Santa Catarina Labouré, (- Piripiri –PI). Lá, eu me deleitava, atizando o fogo. O silêncio de cumplicidade do velho ferreiro. Ele estava sempre sem camisa, e o suor provocado pela fornalha lhe escorria molhando os cós da calça molambenta, que ele usava enrolada a meia perna. O fogo das chamas aquecia meu rosto que ficava em brasa mesmo passado algum tempo.

Movimentando o fole ritmicamente eu, inebriada, observava as chamas. Imagens indescritíveis, caleidoscópicas, que me emprestaram uma maneira singular de ver o mundo. Quando o ferro atingia o ponto incandescente feito uma joia escarlate o velho ferreiro pegava uma pinça longa e o retirava do fogo. Na bigorna modelava o ferro batendo forte em agudos tinidos. Depois, para resfriar, mergulhava o ferro no pequeno tanque de água escura, provocando o barulho característico do choque térmico do ferro quente com a água fria.

A importância da memória na construção da performance foi aos poucos se tornando tão essencial quanto os signos derivados da própria criação. Ao me invadirem, as lembranças, propiciaram um lastro de associações que resultaram em uma crescente ressignificação do mito da Num-se-Pode.

Lembranças de situações vividas, memória emotiva, memorização de texto, são exemplos de diferentes abordagens das vias mnemônicas. É difícil separar memória de imaginação, as imagens das lembranças são constantes, apesar de outras vias serem também citadas nas rodas de conversa, como as sensações e emoções. (MEIRA, 2001, p.1).

¹⁶ A oficina do seu Sebastião Ferreira, mais conhecido como seu Ferreira, ficava no pé do morro do DNER, atualmente Av. Pádua Mendes em Piripiri, Piauí, próximo ao Colégio das Irmãs.

As lembranças do fogo e do velho ferreiro me fez procurar restos de tocos queimados nos terrenos baldios e com eles preparar uma tinta preta. Com esta tinta pinte em meu corpo algumas riscas sem, contudo, estilizá-las. Surgiu assim a máscara da Mulher Capivara fez com que eu me sentisse mais eu mesma. A máscara EU – o corpo de feminidade e suas amálgamas do barro e musgo, corporeidade não generificada - era a gênese simbiótica do corpo de fêmea (menina-mulher) com a errância de novecentos e setenta mil anos. O barro e o carvão no meu corpo foram uma das primeiras máscaras, a máscara de minha natureza feminina, o signo do elemento terra: A Num-se-Pode Capivara.

A profusão de sentidos, significados e signos que eu apreendia a cada minuto da máscara da Num-se-Pode Capivara às vezes se perdiam, na impossibilidade de sair do meu laboratório/ritual com toda essa bagagem. Eu precisava me livrar de uma parte destas capturas para não sucumbir. E, em minha errância, quanto mais longe eu ia ao passado, mais difícil ficava voltar sem livrar-me de partes de mim mesma.

[...] Já não me pertenco. Já não têm cor as minhas faces túmidas
Desfaço-me nas sombras daquele que mora no segredo e é mudo.
Sou o que sobrou da caça abatida. O elétron primeiro
desta pedra. Não acabo. Não recomeço. Transmudo-me
na compleição límpida deste mundo - meu berço verdadeiro.

Mais tarde
- quando já não despertar comigo o redemoinho de ser humana
e de não entender minhas razões e ansiedades,
e de por isso sofrer, quando trago tanta beleza jorrada dos poros da terra
que eu seja [...].

Amanheço - Sônia Leal Freitas¹⁷. (2002, p.14)

No território da Mulher Capivara eu encontrara a Num-se-Pode errante. Neste território, as lutas simbólicas eram impostas pela coleta dos alimentos, pelas caçadas de animais e de gente. Algumas vezes eu vi as capivaras em desabalada correria. Vi o resfolego dos predadores (homens e animais) e senti seus cheiros de machos excitados pela caçada à Mulher Capivara. Desejei tal qual ela, ser capturada. Capitular. Quedar. Mas nunca me (se) entregar.

¹⁷ Sônia Leal Freitas, 1947/2008 - Natural de Teresina, capital do Estado do Piauí. Premiada em diversos concursos, publicou vários contos em antologias, jornais e revistas. Em 2002 lançou suas poesias completas – O Cedro do Éden, em Fortaleza /Ceará.

Vi e ouvi as pegadas de pés chatos e pisadas fortes da Num-se-Pode Capivara, enlouquecida em fuga. “Eis precisamente o problema que a errância traz consigo: a fuga é necessária, ela exprime uma nostalgia, ela lembra uma fundação” (MAFFESOLI, 2001, p. 78). Estar em fuga era o estado de errância que eu experimentava no processo de criação da Num-se-Pode Capivara.

A errância como um estado cênico. Durante vários dias pus-me em errância. Danei-me a correr em disparada, ao primeiro alerta: um carro buzinando, o choro de uma criança, um grito no mundo, o som de uma colher caindo no piso esmaltado, o grasnir de uma ave de rapina.

A ave da noite
rasga a tenda do meu abrigo
e despeja um grito estreito,
longo, a língua do punhal.

A ave da noite - Sônia Leal de Freitas (2002, p.11).

Ao pio de um pássaro, ao silvo cortante do vento na janela: corria, então, até não conseguir mais respirar. Extenuada, respirava profundamente, e me esgueirava feito um animal, rastejando de quatro pelo chão. Neste estado cênico de errância feminina, tangida pelo medo, eu explorava os territórios da feminidade posta em fuga desde o princípio da evolução humana no continente americano. Sou nômade, à deriva, em um espaço e tempo em que as memórias ancestrais do meu corpo feminino eram monocórdias.

Segui a trilha dos antigos povos nômades americanos que habitavam a Serra da Capivara, em cujo território eu me embrenhara em busca de uma Eva Num-se-Pode. Vi-os evadirem-se, muitos serem dizimados na descolonização do Piauí, quando da chegada do homem branco¹⁸. Esse trabalho foi desenvolvido não apenas no laboratório da pesquisa, foi marginalmente atropelando e se misturando ao meu cotidiano repleto de roupas, pratos, panelas para lavar e arrumação de casa, enquanto vida e arte se desmantelava.

Às vezes em que me pus em disparada, continuava me lembrando dos poemas de Sônia Leal Freitas, como uma música que não sai da nossa cabeça.

Caminho dentro dele num corredor comprido sem fim e sem saída.
Invento a minha fuga e salto dentro do vulcão

¹⁸ Pesquisei avidamente livros, revistas e na internet tudo que se relacionava com a Serra da Capivara e sobre a descoberta de Zazá (Zuzu) em especial os artigos da arqueóloga Niède Guidon, que teorizou sobre a origem do homem americano.

medonho que me vomita em postas.
Minto para mim.
O meu espelho é uma travessa de aço riscada por facas
sem gumes.
E o meu relógio caminha para trás, roubando leituras valiosas.
Alisando minha pele com a unção de memórias irretocáveis
meu corpo vaza pelas bordas do leito.
Sonhos bizarros fogem pendurados nos cabelos da noite
Sem eles fico tão nua que tremo no abraço do frio,
E saio para resgatá-los de dentro das vitrines das estrelas.

Amanheço. Sônia Leal Freitas – (2002, p.27).

Ainda não sei bem ao certo se era a poesia da errância, ou se era a errância da poesia de Sônia Leal Freitas, que me trazia de volta àquilo que Michel Maffesoli, (em Sobre o nomadismo- vagabundagens pós-modernas), chama de liberdade do errante: “a da pessoa que busca de um modo místico a experiência do ser” (MAFFESOLI, 2001, p. 71). Era o meu corpo cênico a máscara de barro e musgo da Num-se-Pode Mulher-Capivara, a poesia que caminha, evolui, liberta-se, evade-se.

A monocórdia da fala e do riso. A voz-fala da Mulher Capivara era como um farfalhar, grunhidos roucos, ressoar de taquaras. Sons desconexos, vocalizações pré-silábicas. Eu não conseguia entender nada do que ela falava. Para mim, ela era o silêncio e o alerta de perigo, sempre atenta ao menor ruído. Nunca a vira sorrir. Era preciso, no entanto, fazê-la gargalhar, *num -se-podiar* a errância. b

Por diversas vezes, senti-me impotente diante da constatação de que sua voz-fala para mim era ininteligível. Mas, afinal, o que era mesmo que eu sabia sobre ela? Como eu poderia fazê-la gargalhar? Este dilema ocupou-me bastante tempo, e me desanimou completamente. Por mais que eu tentasse deixar fluir uma “fala - voz” textual, os sons que conseguia vocalizar eram guturais, pré-silábicos. Vocalizações onomatopeias. Já estava pensando em esquecê-la. Deixá-la de lado. Com ela, o cheiro de terra e húmus, sua pisada de pés chatos, sua permanente desconfiança e medo, seu aguçado olfato, que me impregnava os sentidos.

Demorei a compreender que a Mulher Capivara era monocórdia, ao descobrir, isto me comoveu e me abalou. Fixei-me, então, em ouvir as batidas de suas pisadas reverberarem em meu coração. Pisadas semelhantes às que escutara, tantas vezes, de pés amassando barro nos barracões no Encontro dos Rios, no bairro Poti Velho, em Teresina¹⁹,

¹⁹Os barracões de produção de cerâmica do Encontro dos Rios são parte do Polo Cerâmico Artesanal de Teresina.

lugar em que muitas noites eu convivi com os mestres do barro, trabalhando com eles na criação de esculturas modeladas em argila.

Pisada de bode, coco peneruê e baião sapateado. Ainda ouvia o som das pisadas de pés chatos, reverberando no coração, por algum tempo. Eu me inspirava em Regina Polo Müller²⁰ e transformava a dança em um ritual simbólico, invocativo e xâmanico. Müller relata ter se arrependido de ter dançado pouco, em sua vivência com os Asuriní do Xingu, nos rituais que realizavam:

Dancei muito pouco, perante as inúmeras vezes em que as mulheres me ofereciam a prazerosa atividade de compartilhar o canto e o movimento coletivo de corpos se abraçando, ao som e ritmo do iafu, o chocalho do xamã, ou doavai'ip, o bastão de percussão da mulher xamã, ou, ainda, da melodia e ritmo das clarinetas turé. Eu deveria ter dançado muito mais. (MÜLLER, 1990, p. 77).

O som das pisadas de bode, coco peneruê, e do baião sapateado, ritmos brincantes das danças populares piauienses, que eu ministrava no estágio de docência reforçavam minha lembrança do som das pisadas dos pés chatos, e eu dançava cada dia mais. Jamais dancei tanto em minha vida. Mesmo quando estava apenas ensaiando com o Grupo do qual faço parte, o Balaio de Chita, ou em casa, minha motivação era alcançar a mais antiga memória de meu corpo generificado. Esse permanente ensaiar-dançar-cantar contribuiu, sobretudo, para que eu experimentasse uma estranheza com meu corpo e desconectasse suas partes já confusas. Pernas, braços, tronco, cabeça doíam tanto que eu nem mais sabia o que era um ou outro. Pareciam torneiras abertas por onde jorrava a memória de minha herança ancestral.

De certo modo, eles (os membros) se tornaram olfato, que codificavam coisas, pessoas, lugares, a partir dos cheiros. Os cheiros eram, assim, sentimentos emoções, lembranças: “A emoção, memória e a imaginação são sempre mobilizadas nas atividades que colocam o corpo em movimento, juntamente com as sensações e o conhecimento.” (MEIRA, 2011, p. 3).

Ressalto aqui a importância do estágio de docência na Disciplina –Danças populares Brasileiras – como um laboratório valioso para ampliar minhas conexões com as memórias e lembranças relativas as minhas marcas identitárias e os sentidos de piauiensidades que sobressaíram-se neste período. O programa da disciplina constou de um

²⁰MÜLLER, Regina Polo. Ritual, Schechner, performer. 1990: 77. Disponível em: www.scielo.br/pdf/ha/v11n24/a04v1124.pdf. Acesso em 14/12/2012 às 17 horas e 38 mim.

ampla abordagem aos ritmos nordestinos com ênfase especial aos ritmos brincantes dos folguedos piauienses: Coco peneruê, pisa na fulô, baião sapateado, reisado, toadas de bumba meu boi, forró de candeeiro, samba de cumbuca, e pagode amarantino da pisada de bode.

Além dos discentes, da graduação em teatro, a participação do grupo de danças populares Balaio de Chita, do qual sou uma das fundadoras acrescentou uma dinâmica festiva e arrebatadora que se fundavam na intimidade que tenho com as raízes da cultura popular nordestina. A disciplina construiu um elo orgânico com a pesquisa, criando um lastro de muitas associações de memórias, lembranças, efervescendo a cada dia minha percepção do forte enraizamento em que se encontrava meu corpo. A cada dia os exercícios somavam-se em uma permanente exaustão física, que aos poucos reverberavam física e psicologicamente, numa dança de ritmos e solidão.

E dancei com a poesia e os sonhos proféticos com suas armas de dor, e o encanto de ter que dançar já quase morta de cansada.

Recebo com prazer os golpes do ritmo que, como cilícios
De fogo,
Se enterram em laços apertados pelo estirão da minha pele
E danço.
Danço, não como um pássaro que tem pouso nas alturas.
Danço, não como um peixe que caminha firme no terreno das águas.
Danço, não como a flor que nasceu leve para ser transportada pelo éter.
Danço como só uma mulher dança, consciente da volúpia
do seu corpo
este ninho tecido para os sons disfarçados na pauta da vida.

A dança - Sônia Leal Freitas. 2002, p.18.

No extremo cansaço dessa jornada, entretanto, meu corpo sangrava ininterruptamente. Além disso, uma dolorosa picada de aranha lacerava minha pele na parte interna da coxa esquerda. Isto perdurou durante três meses, silenciando-me estranhamente (como já disse, meu corpo estava distanciado de mim). As dificuldades físicas, ao invés de me deterem, me levaram a conhecer a exaustão e a dor como poderosa pulsão que põe em marcha movimentos completamente livres, autônomos, como num moto- contínuo:

[...] nos parece que muitas das reações, gestos e movimentos que possam emergir de nosso corpo ainda não foram perscrutados, muito provavelmente devido ao medo de descobrirmos que dentro de cada um

de nós existe um transe aprisionado. Um desconhecido que não queremos tornar conhecido. (RODRIGUES, 1997, p. 80).

A proposição de Rodrigues ilustra com mestria a descoberta que vivi neste período. Descobri que as máscaras estavam ali para me *re-velarem* (tornar a velar). Esconderem-me para que eu, me perdendo de mim mesma (e de outras máscaras do cotidiano), “incorporasse” a Mulher-Capivara, resgatando nela a Num-se-Pode. Rodrigues acrescenta também que “[...] Incorporar e Desincorporar refere-se a um corpo que se dispõe a materializar uma gama de conteúdos e sentidos vivenciando uma saída de seu próprio eixo. Na incorporação, a união de várias imagens corporais firma-se em um só corpo” (RODRIGUES, 1997, p. 80).

A incorporação é uma experiência bastante familiar para mim que tenho fortes ligações com a cultura afro-brasileira e com a Umbanda, espaços em que estas práticas são comuns. A via mediúnica, por onde fluíam imagens arquetípicas propiciou diferentes estados biopsicoenergéticos, que eu vivi como transportações em máscaras-personas.

Citando Schechner, Regina Pollo Müller reafirma que as performances são “transportações temporárias, que ocorrem no performer durante o processo. Segundo este autor, tanto na performance artística quanto no ritual, o padrão processual implica em separação, transição e incorporação, [...]”, (MÜLLER, 2006, p. 9). Eu percebia, também, a natureza plural do processo e os estados múltiplos que se apresentavam, enriquecendo-os.

Essas capturas muitas vezes são efêmeras, corrições, escapam de nossa mente com a mesma velocidade que chegam, oriundas de diferentes campos e fontes sejam capturadas e registradas e possam contribuir tanto para o próprio processo, como para uma posterior coadunação entre o processo e a escrita da dissertação. Mesmo consciente disso, muita coisa eu perdi. É preciso criar estratégias para que o processo não seja sabotado (e isso aconteceu algumas vezes), quando atinge um nível de tensão muito alto: “trata-se de saber entrar e sair de estados emotivos de acordo com a necessidade para a criação ou recriação de ações cênicas” (MEIRA, 2011, p. 4).

Confesso que, às vezes, não há outra saída. Só é possível pôr-se em fuga, como tática de recusa do processo, feito o nômade de Maffesoli: “Há no ato criativo alguma coisa que é da ordem da recusa. A criação se faz de modo reservado, no isolamento até.” (MAFFESOLI, 2001, p. 170, 174). Subverter a ordem do processo, buscar outras margens-opostas, quebrar o ritmo, são tentativas que me colocaram em situações de risco. No entanto, elas me surpreenderam, ampliando minhas opções e escolhas.

O *work in progress* da performance da Num-se-Pode dava-se nas margens por onde vida e arte se misturam, e uma revolucionava a outra. Reforça, pois, aquilo que se concebe como impulso que nos faça o ser o entre vida e arte. Nossas escolhas durante o processo são como pontes por onde as transportações aludidas por Schechner se realizam. No processo, fui transportadora e transportada, a um só tempo.

Voz de taquara, de taboca rachada, de *didgeridoo*²¹. Encontrei, em minhas pesquisas musicais, a música aborígene australiana feita com *didgeridoo*. Logo me identifiquei com ela, conhecida como uma música do “sopro do coração”. Ouvi-a incessantemente. Repeti sua melodia horas a fio, fazendo-a reverberar na minha caixa craniana, o que me fez “ouvir” o gargalhar da Mulher Capivara.

O ressoar das taquaras, o som do *didgeridoo* australiano me deu os significantes para uma monocórdia criatura de 9.700 anos. Ele era seu coração e sua fala. Seu riso monocórdio, sua fala monocórdia. Entretanto, nem Saussure me ajudou na tentativa de entender a fala da Mulher Capivara. “De acordo com Saussure, os elementos -os signos - que constituem uma língua não têm qualquer valor absoluto, não fazem sentido se considerados isoladamente [...] em outras palavras a língua não passa de um sistema de diferença. (SILVA, 2008, p.77). Entre ela e eu os signos haviam se perdido no tempo: “[...] Uma noção, que foi especialmente ressaltada por Jacques Derrida”. Uma característica essencial do signo é que ele seja repetível”. (SILVA, 2008, p. 94). Foi por isso que tornei sua voz e riso um som de taboca rachada, rompendo com o tom agudo monocórdio que me impedia de repeti-lo.

Pratiquei horas a fio as vocalizações dos sons do *didgeridoo* australiano conforme ensinado pelo mestre australiano Astarius Miraculii²². Encontrei, assim, outra forma de ouvir e de entender a Mulher Capivara, seus grunhidos, cheiros e sentido sem alerta. Os exercícios vocais seguiam sequências de sons provocados pelo sopro dentro da boca com repetidos movimentos da língua movendo-se rapidamente em determinadas posições por todo o palato. Movimentos suaves e complementares feitos com a cabeça influíam para que ar resvasse provocando tons inusitados e de grande magia.

²¹*Didgeridoo* ou didjeriduo, é um instrumento de sopro muito antigo dos aborígenes australianos. É um aerofone, ou seja, um instrumento onde o som é provocado pela vibração do ar. O som do *didgeridoo* é produzido pela vibração dos lábios e por outros sons produzidos pelo instrumentista.

²² MIRACULLI, Astarius – A Sound Healing with Didgeridoo & Vocal Overtones - Poem: "I do take Me", from the Book & CD Set, "Miraculii Song of Ascension by Astarius Miraculii <http://www.youtube.com/watch?v=hjOk3Zg1N6I> www.astarius.com. Acesso em 04 de junho de 2011.

Em particular as longas e profundas inspirações para reservar o ar durante os exercícios exigidos em cada sopro, provocavam um estado de relaxamento e bem estar físico – tudo isso foi corporificando o riso da Mulher Capivara. Riso de taquara, de taboca, de *didgeridoo*. E ela riu-se - um riso gargalhante. Os exercícios de vocalizações de *didgeridoo* eram praticados no laboratório paralelo em minha casa, e se completavam com os provocados pela professora Brondani. Ela introduziu alguns elementos de vocalizações silábicas. A partir desta conexão foi que a máscara negra começou a ser gestada e posteriormente foi parida pela Num-se-Pode Capivara. Ela pariu gargalhando em vocalizações de *didgeridoo* outra máscara: a máscara negra de um corpo de mulher escrava – a Negra Esperança. Sempre repetindo Num se pode! Num se pode! Num se pode!

As sementes de *didgeridoo*. Se não somos ouvidos, de que nos servem as palavras? As palavras quando não são ouvidas tornam-se riso. E, gargalhando, galopam através do tempo. Sementes de *didgeridoo* que se espalham sobre o chão. Falas tangidas pelo vento. É possível ignorarem-se as palavras de uma mulher. Suas falas. Desrespeitar suas escolhas e decisões, e a invisibilizar no tempo e na história. Mas, não se pode olvidar-lhe o riso. O riso, que é fala monocórdia - o signo do riso da mulher-, ultrapassa as concepções sobre o riso. O riso gargalhante da Num-se-Pode perdido nos barrancos das Capivaras, há milhares de anos, era para mim uma incógnita, um signo que eu precisava descortinar.

O riso da Num-se-Pode é o corpo da mulher. Rastreando uma arqueologia do corpo feminino, uma gênese paleocênica em que a Num-se-Pode arquetípica suportasse meu corpo subjétil, eu escavava “risos de mulheres”. Afinal, do que ri a Num-se-Pode? Tornei-me caçadora de risos. E encontrei:

Risos de Clarice Lispector²³:

Sou dramática, intensa, transitória e tenho uma alegria me mim que em deixa exausta. Sou dramática intensa transitória e tenho uma alegria em mim que em deixa exausta. Eu sei sorrir com os olhos e gargalhar com o corpo todo.

Risos de Anais Nin²⁴:

Estou doente da persistência de imagens, reflexos e espelhos. Eu sou uma mulher com olhos de gatos siameses que por detrás das palavras mais sérias sorri sempre troçando de minha própria intensidade. Sorrio porque presto atenção ao outro e acredito no outro. Sou marionete movida por dedos experientes, desmantelada, deslocada de sua harmonia; um braço

²³ LISPECTOR, Clarice- <http://pensador.uol.com.br/comportada/> Acesso em 27/02/2012.

²⁴ NIN, Anais. Disponível em: <http://pensador.uol.com.br/frase/NzM2NTgw/> Acesso em 27 / 02 /2012.

inerte, outro remexendo-se a meia altura. Rio-me não quando o riso se adapta ação do meu discurso, mas porque ele implica nas correntes subsequentes do que digo.

Risos de Florbela Espanca²⁵:

E a minha boca, a rútila manhã,
Na via láctea, lírica pagã,
A rir desfolha as pétalas dos astros.

Risos de Hilda Hilst:²⁶

Aos poucos
Vão se fazendo diamantes, lentilhas d'águas, remanso
Sobre os insultos do passado
E do agora.
Aos poucos somos duas senhoras,
encharcadas de risos.

Risos de Mona Lisa²⁷: cheios de beleza

Risos de Dercy Gonçalves: profanos, insanos.

Risos de minhas irmãs, Lígia e de Elenice: de almoços aos domingos e a família reunida.

Risos dos deuses de Nietzsche²⁸ (talvez deusas):

[...] E, supondo que os deuses filosofem, como algumas deduções já me fizeram crer, não duvido que eles também saibam rir de maneira nova e sobre- humana à custa de todas às coisas sérias.

Risos de Renata Meira: baiando bonito no Baiadô.

Risos bufões: de Joice Aglae Brondani²⁹:

Ma Varda che bauccho! É uma espécie de advertência jocosa.
– Mas olha que maluco! Que coisa de louco! Mas, que loucura!
e escutá-la me fazia rir muito.

Risos de Balaio de Chita, de saia rodada e fulô no cabelo.

Risos de Num-se-Pode: que soltam gargalhadas.

²⁵ ESPANCA Florbela. A mensageira das violetas: antologia. Seleção e edição de Sergio Faraco. Porto Alegre: L&PM, 1999.

²⁶ Verso do poema Alcoólicas de Hilda Hilst, in Do Desejo - Campinas, SP: Pontes, 1992.

²⁷ Mona Lisa ou La Gioconda – quadro de Leonard da Vinci famoso pelo sorriso enigmático da modelo que o inspirou.

²⁸ NIETZSCHE, F. Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro.

Trad. Paulo César Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998:195.

²⁹ BRONDANI, Joice Aglae. *Varda che bauccho!* Transcursos fluviais de uma pesquisatriz: bufão, *commedia dell'arte* e manifestações espetaculares populares brasileiras. p. –Universidade Federal da Bahia. Salvador. 2010. Tese de doutorado- 314 f.: il.

Num-se-Pode é a mulher que gargalha. Galhardeia: solta gargalhada. Que ri à socapa – máscara. Intraduzível socapa. Que eu ressignificaria em tantas formas quantas fosse possível rir cada elétron do meu corpo. Todavia, este riso não fluiu de mim como eu esperava e precisava para minha pesquisa. Fazia parte das monocórdias capivarianas e seus signos herméticos. Um riso que ora queria desatar-se como as lentilhas d'águas de Hilda Hilst, outras vezes rutilava manhãs de Florbela Espanca, rodava chitas e fuloravam Balaios de Chita. Dele, no entanto, nada sei. Não o alcancei. Fiz dele (contrariando os deuses) a minha unção. *Nilhil* - nada (da negação da vida).

Busquei o riso nas fimbrias de um corpo escarnecido do próprio desprezo do riso e o soltei como os pássaros tardios de Sônia Leal Freitas. Ave da noite, o riso, errante, peregrino. Eu já intuía sobre a importância do riso em minha pesquisa, do poder dele decidir os estados cênicos que se seguiriam a ele. Então, resolvi dançar o riso.

A dança do riso. Seria mesmo preciso que, novamente, eu “incorporasse”, desta vez, a Num-se-Pode? Ou deveria utilizar os mapas e guias dos *viewpoints*? Quem sabe se eu cantasse o riso? O riso é fala? É canto? É voz? É língua? É aprendido culturalmente? É um ente liminar? E espaço de afecto? Estava procurando algo que desse significado ao riso de taboca, som de didgeridoo da Num-se-Pode Capivara. Foi então que, lendo um texto de Regina Polo Müller, achei que o trecho em que ela discorre sobre a fase final de sua criação, dirigida por Graziela Rodrigues, seria um exercício adequado à minha pesquisa.

[...]. Tomou forma o grito das mulheres cree com o qual passei a interromper imediatamente o movimento da dança asuriní, substituído por uma posição estática. Somente uma expressão facial era realizada: a boca se abria ao máximo possível juntamente com o arregalar dos olhos. Os braços subiam ao máximo da altura possível numa tensão, a partir de cujo clímax braços e músculos da face passavam a relaxar, até o máximo possível do relaxamento (MÜLLER, 2005, p. 82).

Esforcei-me para seguir a sequência de exercícios de Regina Polo Müller, mas uma contusão na sala de aula, em um braço, me impedia de erguer os dois braços. Assim, seguia a sequência do trabalho de Müller, porém mantinha os braços estirados para baixo e somente as mãos girando, com os dedos bem esticados, no mesmo nível de tensão da boca aberta. Repetia os exercícios em casa, no chuveiro e andando por uma rua erma para a padaria. Sempre que estava isolada eu os praticava, depois desatava a rir peremptoriamente:

No início o corpo não respondia, mas aos poucos foram emergindo registros emocionais, somatória do universo vivenciado na pesquisa de campo com minha memória afetiva. O corpo foi assumindo várias sensações e configurações decorrentes das imagens de lugares vividos em campo e das imagens desconhecidas, situadas em mim mesma. Estas imagens conjugadas apresentavam uma nova configuração de paisagem – espaço onde se desenvolvia experiências de vida, que se instaurava no corpo. (RODRIGUES, 1997, p.19).

A dança do riso trouxe através do movimento o som repetível que eu procurava. Algo parecido com o resvalar do ar por entre as fibras do *didgeridoo*. No início era quase inaudível e sufocante. Em poucos segundos, minha garganta se fechava, e eu tossia muito. Depois, se fez uma presença apenas pressentida, conectada, emocionante.

Dançar o riso foi uma descoberta valiosa, mesmo que persistissem as minhas inquietações: do que ri a Num-se-Pode? Diante disso, lembrei-me de uma música de Paulo Ricardo da banda musical RPM:

É perigoso o seu sorriso
É um sorriso assim jocoso, impreciso,
diria misterioso, indecifrável
Riso de mulher.
Olhar 43 / RPM.

Riso de mulher. Solicitei da professora Brondani a assistência para ritualizar as impressões que se plasmavam em meu corpo, e que eu acreditava revelar transportações da potência do mito da Num-se-Pode em uma proto - performance, definindo a partir disso um roteiro para a criação efetiva da performance da Num-se-Pode. Ela conduziria o processo neste ritual que concebi.

Fiz este ritual com a assistência da professora Joice Aglae Brondani. Utilizei o espaço físico do Laboratório de Corpo da universidade. No início passei o barro preparado em todo meu corpo inclusive nos cabelos, e a tinta preta feita de carvão e óleo vegetal. Coloquei uma tigela de bebida forte feita com ervas medicinais e a música do *didgeridoo*. A luz foi apagada e a sala ficou mergulhada em penumbra. Iniciei as etapas do ritual repetindo os movimentos de criação da performance já por diversas vezes repetidos em sala de aula da disciplina, até atingir o estado de exaustão e de distanciamento característico de minha abertura.

Brondani me acompanhava de perto sugerindo ora avançar, ora recuar. Ela dizia: - Venha, Num-se-Pode! Venha! De repente senti sua presença, e me desassociei do espaço e

tempo. Esta dissociação com o tempo, o espaço e o corpo, permitia que eu experimentasse um estado semelhante ao transe dos rituais de incorporação. O cheiro do barro impregnava meus sentidos, e o riso da Mulher Capivara desatou-se. Riso de Num-se-Pode. Ele troou na Serra da Capivara e ressoou na Chapada do Corisco, serpenteando. Ribombaram trovoadas, prenunciando tempestades insanas, devastadoras. Ela gargalhava. Estava ali e gargalhava. Não senti sufocamento; não tive ânsia de vômito, nem a tosse que me acometia nas vezes que tentava fazê-la rir.

Vi e ouvi pela primeira vez o olhar e o riso de mulher. Riso 43 como o da canção: indecifrável. Considero que a professora Joice é a minha parteira no renascimento da Num-se-Pode, pois ela a aparou com sua presença generosa, mostrando-se dedicada e disponível. Estava finalizando esta primeira etapa do processo de pesquisa com o ritual da Mulher Capivara e nessa transportação sentia presença de uma nova máscara - persona.



Minha alma é negra. Ainda durante esse “ritual”, em laboratório com a professora Joice Brandoni, senti o poder de uma presença forte, vibrátil. Assinalo que essas sensações eram físicas. Elas retesaram meus seios e músculos em uma descarga elétrica que percorreu meu corpo. Tive espasmos involuntários que me lançaram, fora de controle, no chão. A professora Joice tentou me amparar neste momento. Mesmo assim eu não saí do estado de “incorporação”. Senti meu corpo “empretecer”, como a noite insondável. Correntes enferrujadas cortarem meus pulsos. Uma nova presença se manifestava.

Estava no fim de minha errância. Encontrara finalmente a Mulher Num-se-Pode Capivara. Esta Eva Num-se-Pode com sua carga, seu fardo, seu cheiro de capivara no barranco, olhar inquieto, e riso indecifrável. Ela me trouxe um novo estado cênico, uma nova máscara – persona que eu identifiquei como uma máscara – persona Negra: a Negra Esperança.

A liberdade jamais vivida ou experimentada por mim, ou por qualquer mulher que há em minha errância, tornava-se o estado cênico dali pra frente. Este novo estado resultou do tesão e da paixão pelo meu próprio corpo cênico. Eu me entregara a ele sem reservas. Ele é um corpo, minha alma negra. Ele me revelaria que, quando a máscara é a liberdade, a Negra Esperança é a Num-se-Pode.

Tarantela pissica, baião de princesas e o embornal de rezas e unguentos. Minha perna piorava cada dia mais pela picada de aranha que inflamara com o barro. Apesar disso, eu dançava com o Balaio de Chita e participava dos laboratórios da Disciplina agora já conduzido pela a professora Renata Meira. Nesse período que aqui defino como de criação da segunda máscara-persona minha orientadora trouxe um material pesquisado por ela da Casa Fanti Ashanti³⁰, que contribuiu para intensificar o meu processo, abrindo um novo leque. Uma nova etapa.

Esta segunda etapa estabeleceria um patamar de profundas marcas e criaria um forte elo de cumplicidade entre minha orientadora Renata B. Meira e eu. Uma intimidade de buscas de sentidos em um universo de afinidades com as práticas e a cultura popular nordestina, que percorreríamos em sintonia. Meira trouxe para o meu laboratório um embornal de rezas, unguentos, encantamentos, cantos e outros saberes negros femininos - o Baião de Princesas- com seus ritmos afros – jeje, que desataram em mim uma correnteza de melancolia, e tristeza. Uma permanente vontade de chorar.

³⁰ A Casa Fanti-Ashanti de S. Luís do Maranhão, é um dos principais centros da religiosidade Afro-brasileira e, certamente, o mais significativo santuário da tradição jêje vinda do antigo Daomé, hoje Benin.

Os primeiros exercícios, no entanto, foram com as pequenas bolas coloridas. Caminhamos sobre elas e brincamos individualmente. A resistência feita pelas pequenas bolas nos impulsionava para cima, e dava a impressão de deslocamento no ar bem agradável. Nos dias seguintes começamos a ouvir os cânticos jeje do baião de princesa e discutimos sobre o aproveitamento desse material em nossas pesquisas. Foram propostos alguns exercícios que não pude realizar, pois estava com o braço machucado e a perna inflamada. Limitei-me a ver e ouvir a música e trabalhar a sensação de isolamento e dissociação do meu corpo, retornando ao turbilhão de imagens, sons, e cheiros.

Na verdade estava fisicamente deprimida e melancólica. Em alguns momentos queria sumir da sala para não ter que dividir minhas experiências com o grupo. Em uma das aulas uma das companheiras insistiu para que eu apresentasse para o grupo os resultados de meu processo, o que neguei sem tentar justificar minha indisposição para esse compartilhamento. Enquanto nas etapas anteriores o laboratório com a professora Joice Brondani seguia uma linha de trabalhos individuais, nesta etapa, Renata Meira sugeria que explorássemos as possibilidades de trabalho grupal.

Participar destes trabalhos era muito penoso para mim, não somente por estar machucada e adoentada, mais por uma indisposição para interagir com o grupo. Porém, um exercício de grupo que exigiu a execução em duplas me ajudou a encontrar uma abertura. O trabalho consistia em executarmos aos pares uma aproximação entre a pesquisa individual que cada um vinha explorando até aquele momento construindo um processo grupal.

Neste trabalho feito em grupo, eu me senti particularmente mobilizada por uma forte energia de uma companheira cuja pesquisa sobre voz, me remetia à monocórdia da Mulher Capivara. Assim nos aproximamos (para mim como se fossemos capivaras no barranco lamacento), criando-se entre nós um espaço de relacionamento com uma energia, indefinível. Quero acrescentar que neste momento passei a senti uma intimidade com os demais temas pesquisados pelas companheiras de disciplina. Vi como eram todos incrivelmente belos, originais. Escrituras subjetivas e peculiares de cada um. Senti por todos imenso respeito e amor, e os reconheci como co - criadores de minha própria escritura.

A audição dos cantos jeje do Baião de princesas foi certamente o momento que mais contribuiu para a criação de minha segunda máscara/persona. Escolhi para trabalhar

com dois cânticos que me davam uma imensa nostalgia. E comecei a partir desta escuta a sentir uma profunda sensação de perda e vazio.

Era o Baião de Princesa que abria meu embornal de rezas, unguentos, encantamentos, cantos e saberes negros femininos:

Eu tenho um balão de ouro,
que eu trouxe lá do Piauí.
Não deixa, papai!
Não deixa, mamãe!
Não deixa,
meu balão subir ³¹

Sobre as minhas costas, o embornal tornava-se o fardo milenar dos fazeres e saberes das mulheres negras. O fardo transformado pelo patriarcalismo em saco de pancadas: era o corpo cênico da Negra Esperança. E também meu corpo negro desterritorializado de suas africanidades, mas não vencido. Acorrentado, mas não cativo. Aviltado, mas não corrompido. Violentado, mas não submisso. Preso a correntes velhas e enferrujadas, mas ainda assim errante - livre - corpo da feminidade.

Toda mulher é um corpo negro. Todo corpo negro é livre. Nem a escravidão com que o generificam³² conseguiu submetê-lo. O corpo feminino é livre, embora seus saberes - o fardo - tenham sido transformados em saco de pancada. Seu embornal de rezas, mezinhas e unguentos carrega a liberdade negra que lhe é inerente, posta em errância deste a diáspora africana. Nascia assim a segunda máscara – persona que depois nomeiei Esperança Garcia, em homenagem à primeira mulher negra peticionária da história piauiense.

Essa parte do processo, apesar de intensa, parecia para mim mais familiar e mais cotidiana. Para romper com a familiaridade, resolvi trabalhar no laboratório com imagens, como se elas fossem as memórias da própria Esperança Garcia. Durante os exercícios, que praticávamos em sala de aula eu incluí cenas noturnas e de solidão. Incomodava-me muito a claridade da sala, o barulho da construção do prédio aos fundos do bloco onde ficávamos e a presença das pessoas na sala. Gostava de ouvir, no entanto, a professora Renata cantarolando, como num acalanto, os pontos do Baião de Princesas.

³²Uso a palavra *generificam* para me referir ao corpo da mulher enquanto gênero culturalmente imposto, construído pelas violências simbólicas.

A liberdade é uma mariposa. No trabalho do laboratório, criei uma noite na vida da Negra Esperança em que eu via repetidas vezes, a chama do candeeiro e uma mariposa voando em torno da chama. Uma mulher negra está sentada à mesa, solitária em seu quarto de fundos. Sobre a mesa, um papel de carta, pena e tinteiro. A chama tremulante do candeeiro desenha estranhas sombras sobre a parede de barro nua. A noite está silenciosa. A mariposa dança à luz do candeeiro que ilumina as calejadas mãos da Negra Esperança. Ela escreve uma carta para o intendente da província.

A mariposa dança a liberdade em volta da chama do pavio. A mariposa é um inseto de asa dura, de voo incerto e pesado. Ela voa e caí, roda em torno da luz e cai no chão. Retorna a voar e aproxima-se da chama do pavio, queimando-se. Sucessivas vezes ela voa, queima-se e cai, até agonizar. Esperança, absorta na escrita da carta, não percebe o voo da mariposa nem sua agonia. A dança da liberdade da mariposa é, tragicamente, tolhida pela chama do pavio. Mesmo agonizante, a mariposa não desiste da luz da chama. Como a mariposa, o corpo negro da Negra Esperança também sofre ao se aproximar da liberdade. Suas asas de mariposa são a tinta presa na carta que escreve ao intendente da província do Piauí.

Essas imagens e visualizações, repetidas por incontáveis vezes me trouxeram o holograma da presença de Esperança Garcia, e por várias vezes sucumbi diante de uma dor insuportável. Explorei com acuidade os menores detalhes da cena que idealizei, detendo-me principalmente no corpo de Esperança Garcia: marcas, cor, textura, umidade, temperatura, cheiro, olhos, o jeito de se mover, de segurar a caneta, as mãos, unhas, roupas que usava. O leve dilatar das narinas, o arfar do peito, suspiros e os cabelos trançados e presos em um coque. Também me indagava sobre o que ela pensava naquele momento, ao denunciar seu sofrimento a uma autoridade, e os riscos que se expunha, diante de seus algozes, por tamanha coragem. Como ela enviaria a carta? Quanto mais esmiuçava a vida de Esperança Garcia, na cena do dia em que escreveu sua carta, mas ela manifestava o campo mítico da Num-se-Pode.

A criação da máscara - persona. Que chamei de Esperança Garcia, a Negra Esperança, foi a consequência desse processo de visualizações criativas, imagético, oriundo da sensibilização provocada pela música no laboratório e os exercícios práticos. Aliados também, com as técnicas de meditação orientais de Yoga, incluindo respirações prânicas e atenção ao chacra ajna, no centro da testa.

Carpidando o riso. Parir a Num-se-Pode Esperança Garcia ou Negra Esperança foi deixar o caudal das dores negras, sua coragem, sua ousadia e destemor me transportar para um corpo livre. Como, a essas alturas, eu não conseguia mais falar sobre o processo, nem mesmo escrever sobre o material dos resultados de minhas pesquisas, passei a cantar a Negra Esperança. Quis chorar a dor de parir o mundo de novo, mas em mim tudo estava, então, à deriva. Por mais que quisesse chorar, não conseguia. Restava-me carpir o riso. O riso e o choro jorram da mesma fonte. O que difere um do outro é o estado cênico. Às vezes, o riso e dor são o mesmo estado cênico.

Numa mesma performance, um ator pode representar em modo realista, usar uma máscara, combinar comportamentos codificados e por outros caminhos saltar e romper fronteiras entre diferentes modalidades de ação (SHECHNER, 2006, p. 204).

Não me preocupava mais com a forma, nem como apresentaria minha performance, mas apenas com “o quê” eu apresentaria. A Negra Esperança me dava o conteúdo político que eu queria traduzir neste corpo cênico: a denúncia da opressão do mundo contra as mulheres. A perpetuação de uma história milenar de tiranias contra as mulheres. A nossa natureza livre posta em errância desde a fundação dos tempos.

3.2 Quando a máscara é uma carta: esperança Garcia é a Num-se-Pode

Fazenda Algodões 06 de setembro de 1770.

Eu sou hua escrava de V. Sa. administração de Cap^{am}. Ant^o Vieira de Couto casada. Desde que o Cap^{am}. Lá foi adeministrar q. me tirou da fazenda dos algodões aonde vavia com meu marido para ser cozinheira de sua casa onde nella passo mto mal. A primeira hé q. ha grandes trovoadas de pancadas em hum filho nem sendo uhã criança q. lhe fex extrair sangue pella boca em mim não poço explicar q. sou huolcham de pancadas tanto q. cahyhuã vex do sobrado abacchopeiada por mexericordia de Ds. es Capei. A segunda estou eu e mais minhas parceiras por confeçar a tresannos. E huã criança minha e duas mais por batixar. Pello q. Peço a V.S. pello amor de Ds. e do seu Valimto. ponha aos olhos em mim digo mandar a Procurador que mande pr. a faxda. aondeelle me tirou pra eu ordinando viver com meu marido e batixar minha filha q.

De V.S. a sua escrava Esperança Garcia.

Ode a Esperança Garcia a primeira mulher negra peticionária do Piauí.

Esperança Garcia, negra e escrava, viveu na fazenda Algodões na região de Oeiras, antiga capital do Piauí. Distante cerca de 300 km de Teresina, a fazenda pertencia à Inspeção de Nazaré, hoje município de Nazaré do Piauí. Esperança Garcia é protagonista de um dos mais importantes feitos históricos do Piauí, por ser a primeira mulher negra a escrever uma carta ao governador da Capitania do Piauí, Gonçalo Lourenço Pereira Botelho de Castro, denunciando os maus tratos que ela, os filhos, e suas companheiras sofriam.

A carta original, que se supõe esteja em Portugal, foi escrita em 6 de setembro de 1770. A descoberta de uma cópia no arquivo público do Piauí foi feita pelo pesquisador e historiador Luiz Mott em 1979.³³

Esperança Garcia. É reconhecida como a primeira mulher negra peticionária da história piauiense. Em sua homenagem o dia seis de novembro, dia em que ela escreveu a referida carta, passou a ser comemorado como o Dia Estadual da Consciência Negra no Piauí. O Coletivo de Mulheres Negras Esperança Garcia, do qual participei na etapa de fundação, é uma entidade que luta pela cidadania das mulheres negras piauienses. Este coletivo, assim como outros segmentos do movimento negro, colabora para o reconhecimento de Esperança Garcia como heroína de nossa história e de sua importância como símbolo de resistência e luta da mulher negra piauiense.

³³ “Trata-se do documento piauiense mais antigo de reivindicação de uma escrava a uma autoridade. Documento insólito! Primeiro por ter sido assinado por uma mulher, já que mulher escrever antigamente era uma raridade.[...]. Segundo, por se tratar de uma petição escrita por uma mulher negra”. Disponível em <http://esperanca-garcia.blogspot.com.br/p/esperanca-garcia.html>. Acesso em 16/12/2012.



3.3 Quando a máscara é a liberdade: o corpo cênico é a carta de Esperança Garcia

Eu sou a socapa negra. As primeiras linhas da minha carta peticionária foram inscritas no meu corpo pela Mulher Capivara - eram gargalhadas de um parto. É desta forma que eu daria início a apresentação da performance com a máscara-persona da Mulher Capivara. Entro correndo, e carrego um saco sujo e roto (o embornal de rezas e unguentos) em minhas costas. Uso em meu rosto uma máscara de musgo feita em palha de palmeira. Meu corpo está pintado com terra vermelha e tinta preta feita com carvão vegetal. Repito os sons do *didgeridoo* australiano, os grunhidos e o arfar da Mulher Capivara. Quando chego junto ao público, permaneço repetindo os grunhidos. Coloco o saco no chão e começo a invocar a Num-se-Pode, repetindo o ritual de incorporação feito com a professora Joice. Entre grunhidos, vou repetindo de forma quase inaudível: - Venha, Num-se-Pode!

Pego a máscara de musgo e olho fixamente para ela, enquanto continuo invocando a Num-se-Pode. Quando percebo sua presença, agarro-me ao saco e começo a abraçá-lo e acariciá-lo, deitando-me por cima dele. Depois, gargalhando, gargalhando, como uma socapa negra, a mulher Capivara começa a parir Esperança Garcia.

Nesta parte da apresentação, por alguns momentos faço uma pausa. Silêncio, reticências. A Mulher Capivara detém-se acariciando o saco que carrega nas costas e agora está aos seus pés. Senta-se em cima do saco e começa a parir gargalhadas. Retira do saco uma máscara negra, e cobre a nudez parcial de capivara com uma roupa simples de algodão tingida com borra de café quente. Começa então a gritar - gritos que gargalham: Num se pode! Num se pode! Expõe o peito para fora do vestido e “amamenta” a máscara negra. Dirige-se ao público. E diz que a Negra Esperança nasceu ali das sementes perdidas pelo Pássaro ³⁴ e que é impossível deter-se o curso da vida e da liberdade quando nasce a Negra Esperança. As demais palavras inscritas no meu corpo negro diziam assim gargalhando:

Num se pode negar a vida da Negra Esperança!
Num se pode impedir que a nasça a liberdade!
Num se pode impedir que suas sementes se espalhem como vento nos
quatro cantos do mundo!

³⁴As sementes de girassol foram espalhadas momentos antes, na apresentação de sua performance do O Pássaro que não voa, pela mestrandia Adriana Moreira Silva, minha colega na Disciplina e que com o meu consentimento deixara espalhadas sementes de girassol no lugar onde eu faria logo em seguida a minha performance “Num-se-Pode”.

Num se pode impedir que elas cresçam!
Num se pode impedir que elas rompam as correntes velhas e
enferrujadas!
Num-se-Pode Esperança Garcia!

Foi o riso da Num-se-Pode que escreveu esta carta. Um riso negro incontido. Ele ressoou, serpenteando pela Chapada do Corisco e fez ribombar trovoadas, prenunciando tempestades insanas, devastadoras. As trovoadas eram as pancadas no corpo negro de Esperança Garcia, fazendo-a sentir-se como um colchão de pancadas. E me fazendo sentir como um saco de pancadas.

Toda mulher é um saco de pancada. Prossigo com a apresentação da performance, mostrando minhas mãos para o público. Elas estão também pintadas com tinta preta e digo uma fala inspirada na carta de Esperança Garcia:

- Escrevo para vossa excelência, Senhor governador, para pedir arrego para meu sofrer.
- Eu tenho sido tratada aqui como um saco de pancadas.
- Toda mulher é um saco de pancada!
- Toda mulher é um saco de pancadas, mas até um saco de pancadas cansa de ser saco de pancada e vira mariposa. A mariposa tem a asa dura, e voo incerto, mas, diferente de gente, ela voa.

Lembro-me de ter falado enfaticamente sobre a liberdade. Comecei nesse momento a cantar uma canção que eu havia criado para a performance durante o laboratório:

Obatalá! Me leva pro fundo do mar!
Obatalá! Me leva pro fundo do mar!
Que a liberdade é uma mariposa,
Que tem a asa dura
Seu voo é incerto, mas ela voa.
Eu vou.
Eu voo só!

No fogo da chama do lampião, a mariposa é a Num-se-Pode. Ela canta seu ponto de mulher de rua. Rodopia no sentido anti-horário, subverte o tempo. Com ele, a história e o mito. Performatizar a Num-se-Pode, em Esperança Garcia, foi deixar jorrar por dentro de mim um rio de lágrimas invertidas em seu curso natural, carpindo minha alma mesopotâmica. Foi sentir a dor do dia em que a errância negra foi aprisionada nas velhas e enferrujadas correntes do tempo.

3.4 Quando a máscara é o corpo cênico, a Num-se-Pode é assombração

*Quando ela canta seu ponto
de mulher de rua
é aí que o mundo gira.*³⁵

Poucas mulheres no Nordeste ocuparam, no passado, o espaço público de forma tão contundente quanto as cantadoras de repentistas e desafios. Mulheres que, apesar dos preconceitos sociais, colocavam suas vozes e com elas a maneira de verem o mundo em suas cantorias. Estas Num-se-Pode enfrentavam calorosos e famosos desafios de outros cantadores e repentistas, e faziam da arte uma ferramenta de lutas políticas femininas. Num tempo em que o espaço público da rua, da praça e da feira, era de domínio exclusivo masculino, lá estavam elas- assombrosas aparições com suas violas.

[...] elas contavam e produziam suas próprias poéticas da maneira mnemônica da tradição, a exemplo daquelas que com suas vidas em punho desafiaram o paradigma a elas imposto, caso das cantadoras cujos nomes ficaram gravados na memória dos nordestinos: Zefinha do Chambocao, Chica Barrosa, Teresinha Tietre, Maria de Lourdes, Vovó Pangula, entre outras (SANTOS, 2008, p. 16).

Pangula. Ouvir Pangula cantar, com seu vozeirão agudo, foi uma das minhas mais espantosas experiências de criança. Eu morava próximo ao Mercado da Piçarra, em Teresina, lugar em que os caminhões se transformavam em palco. E cordelistas e repentistas tiravam a viola e faziam notáveis desafios. No meio de uma maioria de homens, Pangula - mulher alta, longilínea, de feições duras, olhar intenso e perscrutador - chamava a atenção, não apenas por ser a única mulher a participar dos desafios, mas por ter sempre à mão um cacete feito do pau de jucá, o que lhe garantia fama de mulher de fibra, destemida. Ela costumava dizer, mostrando o cacete de jucá: “comigo num se pode!” Para que algum desavisado não ousasse “se meter a besta”, com pilhérias.

Eu sou Maria Pangula
Nunca frequentei a escola
O que você faz com a caneta
Eu também faço com a viola³⁶

³⁵ Citação da autora. Entendo que as mulheres que estão ocupando o espaço público, a rua, são metaforicamente como as pombas giras na Umbanda, as cantadoras de repentistas e a Num-se-Pode.

³⁶ Maria Assunção do Senhor - Pangula - foi uma importante violeira e repentista piauiense. De origem humilde, era negra e famosa pela personalidade e temperamento forte.

Essa mulher, que eu admirava e temia, foi durante muito tempo o meu mais grandioso espetáculo, seguido dos palhaços em pernas de pau e que nos arrastavam ruas e ruas pelo bairro, em grande algazarra, anunciando os espetáculos circenses.

Além das cantadoras, dos palhaços e do circo, convivi com as toadas de Bumba-meu-boi nos acordavam nas madrugadas de junho: “A noite é alta/ O luar é sereno/ viva o nosso boi guerreiro/ da beleza das morenas”³⁷. E sentia muito medo. Quando paravam em frente à nossa casa, nossos pais concordavam em nos deixar ver a brincadeira. Catirina, a mulher do Nego Chico - única personagem feminina da brincadeira - me causava estranheza, espanto e curiosidade. Quando me tornei adolescente, compreendi que, na verdade, era um homem travestido de mulher que a representava.

Nas proximidades do Natal, minha mãe, Maria Alves Santana de Oliveira, me ensinava os cordões de pastorinhas, tendo ela sido, muitas vezes, a contramestre do cordão vermelho. O Reisado, com seu cortejo e orquestra de sax, trompete e bombardino, me despertava no meio da noite e também me assombrava. Até que meu avô paterno, Pedro Veríssimo, mandou fazer uma festa para mim com a apresentação do Reisado local, em sua fazenda lá em Pedra Branca, no Ceará. Este dia me marcou de forma profunda e selou meu ingresso definitivo no mundo da espetacularidade popular.

O espetacular desse código etnográfico é parte de mim, da minha piauiensidade. Um recorte que eu já havia decidido juntamente com Joice Brondani, e Renata Meira trabalhar na performance do mito da Num-se-Pode. A terceira máscara/persona da Num-se-Pode seria essa assombração, o espanto causado pela mulher “espetaculosa”, que é aquela que faz o espetáculo. A terceira máscara/persona teria uma explícita marca identitária da cultura popular piauiense, o signo contundente de uma experiência do corpo feminino no espaço público, da mulher na rua.

³⁷ Antiga toada do “Bumba-Meu-Boi” que aprendi quando ainda era criança.



A Vênus esteatopígia³⁸. Para fazer a máscara da Num-se-Pode Assombração decidi-me pela confecção de uma figura corpo de mulher, como uma boneca de proporções avantajadas. Porém, leve o suficiente para que eu pudesse erguê-la em diferentes planos. Nádegas enormes, seios fartos, generosos. Flor de Frida Kahlo nos cabelos de trançado de cordas de fibra natural (entrelaçado afro). Cigarro aceso, lampião de gás e o vestido longo, rodado, feito de cetim branco: Linda! Linda! Linda! Como a Nicinha desfilando no carnaval- uma assombração! A Vênus Esteatopígia.

Faltavam poucos dias para a apresentação. As imersões e outras práticas dado a exiguidade dos prazos estavam fora de cogitação, além disso, eu tinha que confeccionar minha Vênus totalmente à mão. Durante a confecção da Num-se-Pode, pensava insistentemente se deveria ou não fazer uma composição para a máscara da Num-se-Pode Assombração. O tempo corria e eu sobre carregada de trabalhos teóricos de outras disciplinas para entregar, seminário, e outra “ruma de coisa”. Agora a Vênus Esteatopígia preenchia meu tempo, minha vida. Era a fome, voracidade carnal, e desejos outros inconfessos.

Quando confeccionamos máscaras, nós a impregnamos com um tipo de material que evolva de nossos desejos e fantasias. Elas se tornam entes, criaturas autônomas que nos habitará como uma lavra no casulo, depois na cena ela voará por si mesma.

Nesse período breve de duas semanas a mulher-Capivara esquivara-se e a Negra Esperança recolheu-se às sombras. Eram então quase imperceptíveis suas presenças. Eu estava toda ocupada de assombração da Num-se-Pode: cabeça, braços, mãos, e dedos espetados pelas agulhas. E a casa desmantelada. A ajuda da família me dava um pouco de fôlego. Estava dividida e sobrecarregada. Nesta pressão, tentando relaxar, passava o tempo trabalhando na confecção da máscara da Num-se-Pode e compondo música de diferentes ritmos, entre elas compus uma música para usar na performance no início do trabalho com a máscara, e ficava cantarolando enquanto a confeccionava:

Assombração

À meia noite, a Num-se-Pode vem.
À meia noite, ela não quer ninguém.
Com seu riso de mulher
ela acende um cigarro e começa
a gargalhar

³⁸ Foto da página anterior Vênus de Willendorf.

O que ela quer toda mulher quer também (bis).
Ela quer ter o poder
Ela quer ter a paixão
Tá cheia de tesão!

À meia noite,
ela é assombração
Vestido branco, arrastando pelo chão
Ela não tem coração
Só pensa em revolução
Tá cheia de razão!

Enquanto trabalhava nas costura ou nos textos, virava a noite. E, no silêncio da madrugada, aproveitava pra olhar o céu. O que ela quer toda mulher quer também, esse pequeno trecho da música que fiz , retornava em repetições e abria um leque de questões. O que uma mulher quer quando contempla estrelas? O que dizem a elas?

A Vênus escandalosa recolhia-se cedo - os astros, talvez sentindo sua falta, faiscavam nervosos. Céu, de estrelas e astros errantes como eu. Esta apoteose estelar me trouxe a presença de todas as mulheres do mundo. Eu as contemplava e elas cintilavam rindo luminescências. Risos estrelados.

Risos de Olavo (Bilac) e de Belchior³⁹:

Ora (dizeis) ouvir estrelas! Certo
Perdeste o senso! E eu (vos direi,) nem tanto,
Enquanto houver espaço, corpo, tempo
e algum modo de dizer não: eu canto!

Ora, dizeis. O que será que trouxe a Vênus Esteatopígia para a terra? O mar? No outro dia pela manhã, eu estava mais ressacada do que o mar bêbado. Mas meu diálogo com as estrelas continuava, pois sou daquelas pessoas capazes de ouvir e entendê-las. Desta farra dionisiaca, veio-me à memória a imagem da *Vênus de Willendorf* (Áustria), que, com suas esteatopígia, muito se assemelhava comigo e com algumas mulheres nordestinas com as quais convivi. Desta forma, eu ressignifiquei a Num-se-Pode, cujo mito descreve uma mulher longilínea, com rosto encovado e olhos tristes mais ao tipo da *Vênus de Lespugue* (França).

³⁹ Trecho do poema “Ora dizeis”, de Olavo Bilac, musicalizado e adaptado pelo músico e poeta cearense Belchior.



O processo de criação da terceira máscara - persona, Num-se-Pode me provocava diferentes estados: riso, pranto, insônia, euforia, melancolia, solidão, ausência, irritabilidade, desconforto, alegria e tristeza. Desejo e repulsa.

As possibilidades abertas pela percepção, durante o processo de criação de performance, para mim evidenciou que, mesmo com rotas bem delimitadas, ou seguindo trilhas ritualísticas, ou mapas e guias estruturantes, é possível em determinado momento do processo ter-se um leque tão amplo de possibilidades cênicas que a única saída torna-se o fechamento - mesmo sem esgotar o processo.

Vindo dessa jornada, eu desejava, com ansiedade, apenas fechar o processo para cumprir meus prazos acadêmicos, quando, como mágica, ele se esgotou em si: afinal, o que tenho a dizer para as mulheres? Essa pergunta eclodiu em mim, e repercutiu em meu âmago. Ser corpo/voz da mulher. O que eu diria a elas? Tudo o que tenho dito a mim? Mas o que digo a mim mesma, também não estaria dizendo a elas? Ouvi-las talvez fosse me dar uma chance de ouvir o que há de mais profundo no recôndito de meu ser. Esse entendimento final foi a chave para esgotar o processo.

Viver o estado cênico é desterritorializar-se de si mesma. Minha intenção era corporificar o mítico na construção do gênero na espetacularidade da cultura popular piauiense em performance, relacionando-a com uma partitura cênica que traduzisse a potência dos signos e símbolos identitários de resistência e luta das mulheres do Piauí.

Nasci e cresci no Piauí, e isto se traduz em um universo particular de signos e símbolos que estão impregnados na minha escritura cênica. Sair do Piauí dos 17 aos 30 anos de idade, contudo, não contribuiu para que minha noção de pertencimento fosse tão intensa quanto agora durante meu afastamento para o mestrado. Estando hoje fora dele, revisito-o todos os dias. Neste afastamento tornei-me o nômade de Maffesoli. E desterritorializei-me de mim mesma. Experimento-me em versões contemporâneas, pós-apocalípticas e em múltiplas performances.

A metáfora do nomadismo pode nos incitar a uma visão mais realista das coisas: pensá-las em sua ambivalência estrutural. Assim, para a pessoa, o fato de que ela não se resume a uma simples identidade, mas que desempenha papéis diversos de identificações múltiplas. (MAFFESOLI, 2001, p.78).

Quando o corpo é o espaço cênico, este é o lugar de significação. É nele que encontramos múltiplas identificações, desvelando nossas diferentes identidades hibridizadas pelos papéis que desempenhamos. Em meu processo de criação a pesquisa

artística é mimeticamente uma polissemia do papel de pesquisador e do artista e ambos agonizam nas diferentes amálgamas em meu corpo cênico.

Meu corpo cênico tornou-se um corpo transgressor de identidades, recriando-as a seu bel prazer ou desprazer. No corpo cênico do performer, as identidades são também apenas transportações. Nelas encontramos transgressões e subversões dos sentidos de identidades.

“Os corpos têm poderes”, diz Deleuze em *Empirismo e subjetividade* (Deleuze, 2001, p.97). Essa afirmação facilita a compreensão de que o corpo feminino é um corpo de poder, que sendo ele o criador do espaço cênico, é criador de si mesmo. O processo de criação do corpo cênico não foge, portanto, à questão colocada por Deleuze sobre qual nova dimensão é conferida ao corpo pelos princípios da subjetividade, quando estes constituem impressões do espírito.

A criação é “um espaço como o Fundo Comum dos Sonhos (Gaston Bachelard) e a dinâmica deste com o Fundo Poético Comum (Jacques Lecoq) - formando um sistema de imaginação” (BRONDANI, 2010, p.35). Este espaço como um fundo poético de sonho – meu corpo cênico, território laico da feminidade, minha partitura da performance da Num-se-Pode - seria um corpo-território de todas as mulheres Num-se-Pode, desde a Mulher Capivara à Negra Esperança (Esperança Garcia), à minha avó materna Genuína Alves Ferreira, à repentista Pangula.

Eu desejava que meu corpo fosse também o espaço de expressão da luta revolucionária das 60 mil feministas, reunidas em *Beijing*. Em que coubessem as minhas filhas, minhas irmãs. A feminista e poeta Glória Sandes e todas as feministas piauienses. A escritora Sônia Leal Freitas. Coubesse a *Servetta* Joice A. Brondani e a baiadora que é feita de pano de chita e renda, Renata Bittencourt Meira. As saias rodadas do Balaio de Chita, o Coletivo de Mulheres Esperança Garcia, e tantas outras mulheres que são meu corpo de feminidade espetaculosa, escandalosa, doida, transgressora, gargalhante, assombrosa.

A máscara-persona Num-se-Pode é minha mais profunda convicção – a dos direitos universais da mulher, direitos estes milenarmente negados, espoliados, usurpados, rebaixados, impedidos, subtraídos, invisibilizados. De tudo que foi tomado, violado, arrancado à força. Do que é perene, onisciente, incognoscível, onipresente: corpo, arte, feminina, afectos de poder e paixão.

Sobrevivemos porque somos arte espetaculosa (diz-se das mulheres que riem em público, num comportamento extravagante). Arte escandalosa: que subverte a ordem e os bons costumes. Arte doida – que vive sonhos fantasias e mundo irreais. Arte socapa: que gargalha, máscara, teatralidade. Arte gargalhante: que solta gargalhadas. Somos, assim, Num-se-Pode: mito, ressignificações em recorte de gênero, assombração - o corpo cênico autofágico e de maternogênese.

O estado da pupa. Aos 57 anos vivo a expectativa do corpo em metamorfose. O estado da pupa no casulo. Dedico-me à arte de elaborar um corpo que, ao romper deste novo casulo, não expresse a beleza vulnerável das borboletas, a aspereza e a dureza das mariposas nem a servil utilidade do bicho da seda. E sim, possua asas de “devires” e da liberdade do corpo cênico na construção e afectos. E que seja a paixão textualidade deste corpo, mesmo que lhe falte a voz e a escrita.

O laboratório da Disciplina Tópicos Especiais em Criação e Produção em Artes: Corpo Máscara e Cultura Popular, como etapa final conduzido pela professora Renata B. Meira, incluiu como prática a escrita de um texto baseado em nossa experiência. O resultado foi publicado em um livreto intitulado “Subjectos: textos in performance”⁴⁰. Essa escrita foi o esboço da partitura cênica da máscara/persona da Num-se-Pode e eu intitulei de: - Quando o corpo cênico é a máscara a Num-se-Pode é assombração.

Eu encerraria a apresentação da performance, dialogando com as pessoas, instigando-as a usarem a máscara da assombração, a experiência de se descobrir Num-se-Pode. Um pedaço de tecido branco serviria para que elas escrevessem sobre a Num-se-Pode. A Vênus esteatopígia – a deusa (mito) Num-se-Pode, seria esta boneca gigante, em que eu estaria presente em suas entranhas.

⁴⁰ SILVA, Adriana Moreira; PEREIRA, José Calixto; LEMOS, Kalassa, PROENÇA, Luana M; OLIVEIRA, Silvana M.S; FEOLI, Susilene. **Subjectos:** textos in performance – UFU- Universidade de Uberlândia - IARTE – 2011



3.5 A Vênus esteatopígia cubista vestida de cetim branco

Na concepção da terceira máscara a Num-se-Pode Assombração, considerei a importância de criar uma figura com uma altura que permitisse tanto ser carregada pela Mulher Capivara e Esperança Garcia, enrolada em um velho tecido de algodão tecido em tear e que por sua vez pudesse servir tanto, como o fardo carregado pela Mulher a Capivara e depois por Esperança Garcia, quanto chamar atenção pelo tamanho que ela teria que alcançar à altura da chama do lampião de rua.

Para sua confecção usei técnica simples de modelar com arame a estrutura de base e revestir com espuma fina, reduzindo o peso facilitando carregá-la sobre os ombros. Fiz uma figura feminina de formas avantajadas com nádegas enormes. Um corpo com um metro e meio de altura, vestida em um longo vestido de cetim branco. Ao ser colocado em cima dos meus ombros ela alcançaria uma altura acima dos dois metros.

Defini o rosto inspirada em uma perspectiva cubista invertendo a posição do olhar, e permitindo a visualização de sua mão à boca, ornada por uma flor tecido de chita acendendo o cigarro no lampião. Os cabelos longos feitos em corda natural desfiada, e uma coroa de pequenas flores de chita. Um pequeno lampião preto confeccionado em papel de caixas de papelão com uma pequena lâmpada natalina chinesa dava o efeito de chama.

Uma fenda na parte da frente no vestido permitia que as máscaras-personas da Mulher Capivara e da Esperança Garcia fossem vistas. Utilizei uma técnica simples de modelar com arame a estrutura de base e revestir com espuma fina, reduzindo o peso facilitando carregá-la sobre os ombros.

Durante a apresentação desta terceira máscara, vi um sorriso aberto nas faces das pessoas que assistiam. Chamei-as pelos nomes (as que eu conhecia) e disse-lhes que elas eram Num-se-Pode. Senti-me estranhamente feliz, e convidei um rapaz que estava assistindo para entrar embaixo da Num-se-Pode. Ele aceitou com um largo sorriso. Ficou junto comigo alguns minutos embaixo da Num-se-Pode. Ainda embaixo da Num-se-Pode, disse-me sorrindo: - Muito bom professora! Tudo muito bonito! Maravilhoso! Gostei de ser Num-se-Pode. E riu muito. As pessoas escreveram no pedaço de tecido que eu havia dado a elas para deixarem suas impressões de serem Num-se-Pode.

Baião de dois, Maria Izabel e Paçoca de Carne de Sol: - mãe bote o meu! No Piauí, poucos são aqueles que nunca comeram, ou que nunca ouviram falar nas famosas receitas da cozinha piauiense - o de comer – cuja tradição é um dos pilares das marcas

identitárias do povo piauiense. São receitas que passam de mães para filhas, tias, primas avós e amigas, vizinhas e são considerados saberes femininos.

As máscaras espetaculares do Bumba-meu-boi das figuras do Reisado as indescritíveis máscaras dos Caretas são habilidades que exemplificam os saberes e mestrias populares. A confecção das máscaras usadas no Reisado e no Bumba-meu-boi são pela tradição ofícios masculinos e assim como as receitas de comidas, e bebidas são ensinadas como ofícios femininos.

Destaco esses saberes tão essenciais à espetacularidade da cultura popular por serem parte da habilidade que melhor empreguei na confecção das máscaras. Ressalto, no entanto, que não era da tradição a mulher participar das brincadeiras de Boi, do Reisado, nem mesmo do Congo. Alguns grupos ainda mantêm esse sistema de exclusão feminina. Meu aprendizado foi, portanto, auto - didático.

Para confeccionar as máscaras, utilizei técnicas mistas. As artes plásticas durante alguns anos foram uma das minhas paixões. Elas me deram amplo lastro de possibilidades de criação de máscaras: modelagem em argila, colagens e artesanato me dotaram de segurança e rapidez na criação e confecção de máscaras e um especial prazer em criar e usar.

No processo de criação da máscara da Num-se-Pode Assombração, enredei por trilhas que me levariam a percepção da realidade como construções de aspectos significantes sem que as palavras os alcançassem. Possibilidades de diferentes interpretações; multiplicidade de perspectivas; e da necessidade de contextualização do significante. Neste sentido as metáforas foram máscaras-personas para as ideias e os sentidos encontrados e perdidos na vastidão da criação.

A confecção das máscaras físicas foram para mim um dos aspectos mais significantes na construção das máscaras-personas. Eles foram relevantes para a pesquisa, mobilizando não somente minhas habilidades e gostos estéticos. Sua criação e confecção influíam no estado cênico da minha performance. As máscaras eram como se eu esculpissem um outro corpo - tipo um duplo- que eu habitaria, ao tempo que cenicamente ele me habitaria. Olhar-se demoradamente no espelho portando a máscara física de sua autoria é algo indizível, elas provocam transportações para estados alterados de percepções, de tempo espaço e identidade. Ao usá-las tornam-se uma espécie de veículo que pode arrebatá-los nossos sonhos, ou nossos pesadelos. Elas nos transportam para múltiplos “eus” e este nos transportam para múltiplas personas. O uso da máscara é como entrar num

labirinto, nunca se sabe ao certo quando vai se encontrar uma saída ou o que podemos encontrar no percurso.

Como performer, busquei alcançar significados que relacionassem o corpo gênero feminino com a corporeidade subjetiva. E me encontrei com a forte presença das identidades piauienses (plurais). Schechner situa a visão sobre o performer no âmbito do pós-moderno e do pós-estruturalismo, em que se mesclam diferentes categorias, “os gêneros artísticos, as tradições culturais, e as mídias.” (FÉRAL, 2009, p.50). Utilizei aspectos significantes de diferentes campos, agregando-os livremente, sem me preocupar com as fissuras, ou arestas que se apresentavam entre eles.

4. TRATO DAS LIMINARIDADES POÉTICAS E POLÍTICAS DA FEMINIDADE TARDIA NO CORPO CÊNICO:

4.1 Vou para a rua vestida em meu sangue

A EUROPA DA MULHER

(Enormous room. Ofélia. O seu coração é um relógio).

OFÉLIA [CORO/HAMLET]: Eu sou Ofélia. Aquela que o rio não conservou. A mulher na forca. A mulher com as veias cortadas. A mulher com excesso de dose SOBRE OS LÁBIOS DE NEVE. A mulher com a cabeça no fogão a gás. Ontem deixei de me matar. Estou só com meus seios, minhas coxas, meu ventre. Rebento os instrumentos do meu cativeiro - a cadeira, a mesa, a cama. Destruo o campo de batalha que foi o meu lar. Escancaro as portas para que o vento possa entrar e o grito do mundo. Despedaço a janela. Com as mãos sangrando rasgo as fotografias dos homens que amei e que se serviram de mim na cama, mesa, na cadeira, no chão. Toco fogo na minha prisão. Atiro minhas roupas no fogo. Exumo do meu peito o relógio que era o meu coração. Vou para rua, vestida em meu sangue. (MÜLLER, 1977, p. 25).

A impactante expressão do texto de Heiner Müller – “vou para a rua vestida em meu sangue” – me atinge de forma comovente, e eu a uso como metáfora para as reflexões sobre o corpo feminino no espaço público. A partir dos estudos sobre gênero em Susan Bordo (1997), Muriel Dimen (1997) e, A Dominação Masculina, Pierre Bourdieu (1999), busco uma aproximação do tema, em suas conexões com a arte e com a performance da Num-se-Pode. Nesse entendimento, procuro analisar as relações que o mito da Num-se-Pode, objeto da performance artística, estabelece com o espaço social e cultural.

Bourdieu (1999) afirma que, para escaparmos das ilusões subjetivistas, que reduzem o espaço social somente ao “espaço conjuntural das interações”, é necessário definir o espaço social enquanto “espaço objetivo”. Nesta pesquisa, o espaço objetivo (social) a que me refiro é o espaço público enquanto fenômeno estruturante das relações de poder e dominação de gênero. Bourdieu assinala que seria determinante, na forma assumida, a estrutura de relações objetivas, pelas “interações e pelas representações concebidas pelos envolvidos em tais relações – espaço social enquanto espaço objetivo” (BOURDIEU, 1999, p.151). Desse modo, compreende-se que o espaço objetivo ocupado pelas mulheres é um sistema de representação de sua condição no social. Essas relações objetivas não surgem senão a partir dos sistemas estruturantes como o *habitus*, os campos e as lutas simbólicas e de gênero.

Ao aperfeiçoar os conceitos de *habitus* e *campos*, Bourdieu (1999) agregou também os conceitos de lutas simbólicas e gênero. Ele adotou o conceito de *habitus* para clivar a diferença entre este e os conceitos de costume, hábito, tradição e praxes. O *habitus*, diz Bourdieu, gera uma lógica e uma prática relacional; é, portanto, condicionante e condicionador das ações dos agentes e atores. E se dá em um sistema de disposições duráveis e transferíveis, gerando e organizando a prática e as representações, “como um sistema de disposições e modos de perceber, de sentir, de fazer, de pensar, que nos levam a agir de determinada forma em uma circunstância dada”. (BOURDIEU, 2007, p. 107-108).

Essas disposições, fortes ou fracas, são flexíveis, plásticas. São a capacidade ou faculdade de ser condicionável na relação com a estrutura social, e que é produto do aprendizado social, expresso como uma atitude natural de nos conduzirmos em determinado meio.

Constitui-se, em síntese, na maneira como julgamos e valoramos o mundo. São estruturas sedimentadas, duráveis e estruturantes, que geram práticas e representações. As representações de gênero podem, portanto, elucidar como um gênero se arroga superior a outro, e como essa representação é reproduzida. Nesse sentido, dependendo das formas e dos meios como se apresentam as diferentes traduções institucionalizadas do mito da Num-se-Pode, elas podem carregar traços de representação e (reprodução) em que a potência do mito não seja percebida.

Para a presente reflexão, interessa, portanto, a compreensão dos fatores condicionantes e condicionadores das ações dos agentes. Isso porque estes elucidam a pressão exercida pelos contextos culturais, sociais e políticos em que se gestam e se reproduzem no corpo da mulher em suas relações com o espaço público, inscrevendo-se em nossa subjetividade e, por conseguinte em nossa arte: “*to become conscious of restored behavior is to recognize the process by which social proceses in all their multiple formas are transformed into theathre*” (SCHECHNER, 2006, p.36)⁴¹.

A performance da Num-se-Pode, nessa ótica, descortina o significado dessa pressão ao impor, no espaço da rua, uma representação de gênero que carrega signos do masculino e do feminino. Com seu cigarro e o fogo, a transposição dessas fronteiras coloca a mulher-mito no limiar de uma relação de tensão e de lutas simbólicas. Tais liminaridades são

⁴¹ “Estar consciente que o comportamento é restaurado é reconhecer o processo pelo qual os processos sociais em suas múltiplas formas, são transformados em teatro.” (SCHECHNER, Richard. *Performance Studies: An introduction*, 2002, p. 36) (livre tradução).

políticas e, por isso, essa sutil configuração expressa no mito pode ser percebida também numa perspectiva liminar de engajamento político da performer enquanto feminista.

Susan Bordo alerta para o reconhecimento da permanência dessas estruturas no campo da dominação da mulher:

Vistos historicamente, a disciplina e a normatização do corpo feminino são talvez as únicas expressões de gênero que se exercem por si mesmas [...] têm de ser reconhecidas como uma estratégia espantosamente durável e flexível do controle social. (BORDO, 1997, p. 20).

O controle social sobre o corpo feminino se apresenta essencialmente no âmbito da sua sexualidade, e se exerce principalmente por meio do Estado e das religiões, que são dominadas por homens. Assim, os homens têm sido milenarmente os donos e senhores do corpo da mulher, impedindo-as do exercício de liberdade e autonomia que esse corpo requer. Em diferentes culturas, etnias, raças, credos e sistemas de governos, as mulheres são subjugadas e submetidas a uma representação simbólica de menos valia de subordinação e desqualificação.

O reconhecimento de nossos corpos como criativos, críticos, livres, em um campo de lutas simbólicas, em que nossas percepções e estados são permanentemente eviscerados pela pressão das estruturas de poder, nos ajuda a desconstruir trilhas “seguras”. Essas trilhas são legitimadas pelo sistema de dominação e das lutas simbólicas em fuga, por vias em que se desconstroem os templos, os palácios e as prisões que subjazem em nossos corpos, que são em nossos corpos de mulheres como uma áspera segunda pele. E sob essa segunda pele, nossos desejos mais íntimos e sonhos estão camuflados, mas não esvaziados de força e poder para emergir:

O processo de criação da Num-se-Pode, em performance, foi uma vivência de desconstrução e de aprofundamentos de seus signos e significados de representação dentro de um contexto social de dominação. Para alcançar esses significados, esta dissertação também ousa transpor o texto acadêmico, e trilhar desconstruções do olhar acadêmico legitimado. Com isso, visa também permitir que a subjetivação do corpo em criação, sua trama no campo mítico, possa expressar as aproximações do realismo fantástico de suas textualidades poéticas e políticas e, enfim, apresentar-se na sua escrita singular enquanto pesquisa acadêmica.

A performance do mito da Num-se-Pode é uma arena da luta simbólica de gênero, teatralizada numa proposta de contribuição no âmbito da cultura popular, para que a Num-

se-Pode, em sua tradução, mantenha sua potência de mito – nela está a força emergente do corpo feminino no campo do *afecto*. A força que se insurge contra o patriarcado e outras formas de opressão.

O patriarcado é, em seu conjunto, um sistema de dominação. Mas difere de outros sistemas de dominação, como o racismo, a estrutura de classes e o colonialismo, porque vai direto na jugular das relações sociais e da integração psicológica – o desejo. O patriarcado ataca o desejo, o anseio inconsciente, que anima toda ação humana, reduzindo-o ao sexo e depois definindo sexo nos termos politizados do gênero (DIMEN, 1997, p 47).

Na dinâmica da dominação, a classe dominante seria, nesse sentido, “o lugar por excelência das lutas simbólicas”. (BOURDIEU, 2007, p. 237). Os corpos femininos são também, pela relação que se estabelece no espaço social, meros objetos de uso e de consumo, coisificados pela opressão do patriarcalismo e pelas estruturas de poder, essencialmente as religiosas. A máscara/*persona* da Mulher Capivara transgride essa representação. Em seu corpo está o espaço de poder que reverte a ordem imposta, em seu fardo de saberes, a permanência de sua insurreição em errância. Sua desterritorialização são movências ditadas pela dinâmica da dominação e a consequente resistência feminina.

As lutas simbólicas, no entendimento de Bourdieu, não são explícitas, mas inconscientes, e se expressam no campo do poder. O poder é um metacampo que se encontra presente em todos os campos. É ele o regulador das lutas que ocorrem nos campos. Desta forma, o campo se caracteriza pelas relações de forças das lutas internas resultantes das regras do jogo, e pela posse do capital específico.

O capital do patriarcado é o corpo masculino posto cultural, social e politicamente como de mais valia e representativo da distinção de ser representante do que é humano, contrapondo-se à máscara-*persona* da Mulher Capivara no ato de acoitar o seu fardo ela o fecunda, ela corporifica, na cena, a hipersexualidade transgressora de seu corpo, gestando a mulher libertária, que é a máscara-*persona* de Esperança Garcia (a Negra Esperança).

As lutas, cujo pretexto consiste em tudo o que, no mundo social, se refere à crença, ao crédito e ao descrédito, à percepção e apreciação, ao conhecimento e ao reconhecimento – nome, reputação, prestígio, honra, glória e autoridade – em tudo tornam o poder simbólico um poder reconhecido, dizem respeito forçosamente aos detentores “distintos” e aos pretendentes “pretensiosos” [...]. A demanda engendrada continuamente nesta dialética é, por definição, inesgotável, já que suas necessidades dominadas devem redefinir-se, indefinitivamente, em relação a uma distinção que se define sempre negativamente em relação a elas. (BOURDIEU, 2007, p. 235).

Na performance da Num-se-Pode, fui transportada para os campos em que se dá essa luta, em que elas se dissimulam nos “não se podes”. Isso se observa quando Esperança Garcia se apropria da escrita que, no passado, foi uma ferramenta masculina e de brancos. Nas metáforas do mito, “sair à rua à meia noite”, se aproxima da metáfora de Heiner Müller (1997) em “A Máquina”: “saio pra rua vestida de sangue”. Ambas dizem respeito ao poder do corpo feminino no campo das lutas simbólicas. A saída à rua é para a mulher um signo de representação do feminino no âmbito do poder masculino, que é o espaço público.

I call performance where performers are changed ‘transformations’ and those where performers are returned to their starting ‘transportations’- ‘transportations’, because during the performance the performers are ‘taken somewhere’, but at the end, often assisted by others, they are ‘cooled down’ and reenter ordinary life just about where they went in. The performer goes from the ‘ordinary world’ to the ‘performative world’, from one time/space reference to another, from one personality to one more others’.(SCHECHNER,1985, p. 126)⁴².

As transformações e transportações são, segundo Schechner, parte essencial da performance e o que aproximaria o ritual ao teatro, e o teatro ao ritual. O processo de transportação é referido por Schechner como uma experiência temporária, podendo derivar para um estado permanente (de algo que ele recupera de si mesmo). Tal experiência é chamada por Schechner de “transformations”, e propiciaria ao performer um novo status. Além disso, contribuiriam para o desenvolvimento de uma consciência crítica sobre si mesmo e o mundo (conforme a realidade em que ele está inserido).

Busquei, por meio da ritualização, as vivências dos arquétipos da Num-se-Pode na Mulher Capivara, em transportações que me levaram para os arrancos das capivaras. Depois, em sucessivos partos, a Mulher Capivara gerou a Esperança Garcia e, esta, a Num-se-Pode. Foi um processo iniciado a partir do mito, que passou por ritos, revelando as lutas de gênero. As transportações desses conflitos, olhares e estratégias de sair da dinâmica da dominação foi recobrada do próprio eu do performer. Memórias de vida, olhares que apresentam uma visão particular do mundo, mas que contribuíram para ampliar a leitura do mito da Num-se-Pode no espaço cênico.

⁴² “Eu chamo performance aquelas em que os performers passam por “transformações” temporárias ou” “transportações” - porque durante a performance os artistas são” transportados”, mas, no final, muitas vezes assistido por outros, eles retornam a vida normal. O artista vai do “mundo normal” para o “mundo performativo”, a partir de uma referência de tempo / espaço para outro, de uma personalidade para outras”. (livre tradução). Esta experiência seriam desdobramentos de eventos performativos em relação à vivência de novos papéis do performer, (SCHECHNER, 1985, p. 126.)

Às mulheres, foi imposto o espaço privado como lugar de submissão e recolhimento “à sua insignificância”, frente à dinâmica da dominação. E, neste espaço, o dono absoluto do corpo feminino é o homem. “As relações de gênero são relações de poder em que o princípio masculino é tomado como medida de todas as coisas” (Bourdieu, 1999, p. 23). Reafirmo, nesse sentido, que a saída à rua, presente no mito da Num-se-Pode, é um símbolo de retomada do poder do feminino.

O conceito relacional de gênero, teorizado por Bourdieu, tem, desde a década de 1980, na literatura anglo-saxônica, permitido a formulação de ampla crítica cultural a respeito da dominação masculina e da opressão e submissão feminina. Ele desnaturaliza as diferentes relações entre homens e mulheres, elucidando que a construção dos gêneros se dá a partir da construção de sujeitos (corpos) masculinos e femininos, e que no processo de socialização é que as identidades emanam das construções culturais, que “instituem, criam e encarnam *habitus* claramente diferenciados, segundo o princípio de divisão dominante, e capazes de perceber o mundo segundo este princípio” (BOURDIEU, 1999, p. 33).

Esse processo, que provoca a contínua recriação de estruturas de reprodução, é histórico, subjetivo e objetivo, para o qual contribuem não somente as instituições, como a escola, família, igreja e Estado, mas também as combinações díspares de mecanismos estruturais e estratégicos de dominação. Participam, na reprodução desse processo, a violência física, os homens com suas armas e as violências simbólicas.

O corpo negro transgressor, encarnado na máscara-*persona* de Esperança Garcia, subverte tal ordem ao trazer à cena o corpo de escravidão e o embornal de saberes femininos, transformados em um saco (fardo) de pancadas pela violência do escravismo. Também, afirma uma consciência crítica e histórica, cada dia mais presente nas falas das mulheres, como denúncia de uma violência que tem reduzido a existência de tantas mulheres a sacos de pancadas. Ele cria textualidades provocativas de uma revolução feminina em busca de seu empoderamento.

Essa é a liminaridade gritada pela liberdade e a igualdade entre gêneros. O corpo subjugado pela escravidão é um corpo que, na performance, tenta recuperar sua força negra, seu poder de luta e sua escrita feminina. As liminaridades políticas estão, de forma indelével, enredadas na performance da Num-se-Pode, e se refletem em uma representação simbólica e estética do drama social presente na relação de gênero.

Victor Turner destaca o poder de condensação como uma propriedade dos símbolos, além de levar em conta o caráter simbólico da performance, ou seja, como a

performance é polissêmica e evocativa de símbolos. Ele argumenta que os símbolos representam a unificação de diferentes polos e significados, tanto dos campos morais como de fatos sociais e morais ou fisiológico, podendo representar coisas diferentes e aglutinar significados díspares: “um único símbolo, de fato, representa muitas coisas ao mesmo tempo, é multívoco e não unívoco [...]” (TURNER, 1982, p.71).

A performance da Num-se-Pode, é neste contexto, uma polissemia de textualidades provocadas por uma leitura particular do corpo em performance em que busco a sua potência transformadora, e que reconheci seu poder durante seu processo de criação e escritura. Contrapõe-se assim, ao diferentes modos como o mito da Num-se-Pode.

Reafirmo na performance do mito da Num-se-Pode seu poder transformador, para torná-lo um veículo do poder feminino, em que se evidencie a potência do mito primordial da Grande Deusa Mãe, presentes em seus arquétipos. Contraponho-me assim, às formas de reprodução em que se hibridizam os metacampo de violências simbólicas e, em que as textualidades do mito são apropriadas pelas estratégias de institucionalização da cultura popular e por extensão da textualidade dos corpos em criação.

A violência simbólica se dá, assim, de forma sublimada e naturalizada, através da incorporação de classificações de categorias construídas do ponto de vista dos dominantes. Este poder simbólico é exercido diretamente sobre os corpos e ocorre de forma invisível e insidiosa, através da insensível familiarização com um mundo físico simbolicamente estruturado e da experiência precoce e prolongada de interações permeadas pelas estruturas de dominação (BOURDIEU, 1999, p. 51).

O poder simbólico que se exerce sobre os corpos estaria, portanto, assentado na equação de dominação, que se apoia em um arraigado predisposto, inculcado em instâncias profundas dos corpos. É preciso pensar-se que, independente da orientação política ou ideológica, a institucionalização da arte promove rupturas em dimensões sociais fundamentais. Isto é passível de ser entendido quando se vê que a institucionalização transforma um produto construído e terminado ao recriar e modificar datas, locais de apresentação, formação e organização do grupo original, interferindo no “processo” enquanto etapa fundamental, substituindo-o por um produto pronto para consumo. O que antes era primordial – palavras, gestos, movimentos – perde seu significado original. O que antes era signo de certa cultura se traduz como representação de outra.

Esta pesquisa recupera, na performance da Num-se-Pode, os signos do mito original, ou seja, a potência mítica da Num-se-Pode, que denuncia as violências simbólicas

da dominação e opressão masculina, do poder do estado e das religiões, refutando-os. “Sou Num-se-Pode!” – grunhe a Mulher Capivara ofegante, em vias de parir, carregando seu precioso fardo de saber. “Sou Num-se-Pode!” – grita Esperança Garcia, escrevendo sua carta peticionária. “Sou Num-se-Pode!” – gargalha Num-se-Pode Assombração.

O teatro devolvendo o corpo ao corpo. Em “Rumores discretos da subjetividade, alma e corpo”, Rosane Preciosa (2010) diz que, durante o processo de criação, percebeu de forma intensa o quanto o seu corpo e a sua alma estavam apartados um do outro: “foi a primeira vez que meu corpo desconheceu sua alma e minha alma pensou alarmada naquele corpo. Àquela altura, alma e corpo não se percebiam cúmplices num mesmo plissado” (PRECIOSA, 2010, p.57). Como Preciosa, reconheço que o corpo apartado de si mesmo é uma experiência aguda da alteração de nossa percepção, rupturas das concepções e abandono dos conceitos que se tem sobre si mesmo. Nesse momento, embora não se perceba de forma objetiva, há o indício de que se está em um espaço de construção de *afecto*.

Perceber-se apartada desse corpo dominado e hostilizado pode, a princípio, nos oferecer a possibilidade de descartar os preconceitos, o modo como nós mesmas nos olhamos, ignorantes que somos quanto ao corpo de poder feminino. Proporciona-nos, também, desatar os elos que nos atrelam aos estereótipos fortemente arraigados no olhar que nos impõe a sociedade. Dar adeus a todas as verdades que nos foram e são impostas. Desconhecer-se, estranhar-se. Apartar-se, corpo e alma. Performar o estranho corpo de silêncio e fazer-se *afecto*. E, assim, descobrir-se multidimensional e plural, em sua singularidade cósmica. Fazer-se voz, textualidades, verbo.

Um corpo, uma engrenagem de sensações que intrigam textos o tempo todo. E esses textos que vão sendo produzidos são muitos ruidosos, exatamente porque operam vozes que discordam entre si. São elas que preparam em sua complexidade a modelagem desse corpo único e coerente, mas de uma coerência estranha, que adere ao espaço em que pousa, e por isso devém com ele um sítio de estados experimentais. Possuir um corpo entranhado num espaço, aceitando o jogo de dismantelar-se, exige muito. (PRECIOSA, 2010, p. 25).

Na criação da Num-se-Pode, em algumas ocasiões, percebi a força de uma provocação violenta, constrangedora. Foi penoso dismantelar-me, sair da zona de conforto, me expor numa situação de alterações complexas, em que as memórias vividas abrem fendas. Feridas dolorosas, incluindo as físicas que, aparentemente sem relação com o processo, se fizeram presentes, como aquelas provocadas pela picada de aranha em minha

perna – que perdurou durante o processo de criação, e nas subseqüentes apresentações voltariam a ocorrer, quase me impedindo de realizar a performance.

Hans Thies Lehmann (2007, p. 157) aprofunda as reflexões sobre a importância do corpo para o teatro contemporâneo, e de como esse corpo passa a ocupar a posição central, detalha que o corpo se torna o próprio palco em conexão com o espaço. Par Lehmann corpo e o processo de observação sobre o corpo torna-se provocação. Ao se emancipar como uma dimensão própria da arte, diz Lehmann, o teatro desconstrói a ideia de experiências significativas e, como agente provocador, se transforma em experiência do potencial, da privação ameaçadora, do teatro do corpo, que está no jogo contínuo da imprevisibilidade entre corpos.

O corpo, antes da modernidade, era mero instrumento da representação: disciplinado, treinado, e moldado. [...] Na medida em que a presença e a irradiação do corpo se tornam determinantes, ele se torna plurívoco em significabilidade até se tornar irremediavelmente enigmático. (LEHMANN, 2007, p. 157).

Lehmann nos ajuda a entender como o processo corporal interdita, pois, toda representação ou interpretação enquanto instrumento ou intermediação. E como o ator *performer* tenta transcender seus próprios limites como forma de resistência, buscando uma textualidade do próprio corpo.

Lehmann nos ajuda a pensar o corpo como um intrigado complexo de impulsos interconectados como uma: “complexa rede de pulsões, pontos de energia e fluxos, na qual processos sensoriais motores coexistem com lembranças corporais acumuladas, codificações e choques” (Lehmann, 2007, p. 332). Ao citá-lo, pretendo falar sobre como repetidas vezes, durante o processo de criação da performance da Num-se-Pode, fui invadida por um corpo autônomo e inquietante, dotado de uma poderosa rede vibracional, que se assemelhava a enxames de abelhas zunindo. Em alguns momentos no laboratório, e mesmo durante a apresentação da performance, eu pude distinguir as pulsões provocadas por correntes energéticas quando o solicitava à ação. Um corpo provocador de múltiplas tensões, pulsionando *atos mínimos*, máscaras – personas, hologramas da presença.

Foi a partir desse corpo desestabilizado que criei as máscaras – personas. O plano ou campo em que essas experiências estavam inseridas talvez seja um enigma para os que não aceitam a existência de realidades pluridimensionais. Eu, no entanto, sou convicta de

que habitamos um corpo plural, dotado de vórtices energéticos e meridianos, interconectado ao cosmos em sintonia universal .

Heiner Müller, citado por Lehmann (2007), revela como as inquietações do novo teatro fazem parte de um contexto em que os encenadores buscam novos olhares sobre o próprio teatro e, a partir daí, contribuem para a mudança radical que se segue a partir de nova matriz geradora:

Quando vou ao teatro, noto que para mim é cada vez mais entediante acompanhar em uma noite o decurso de uma única ação na primeira cena. Isso realmente não me interessa mais. Quando começa uma ação na primeira cena e na segunda se segue outra completamente diferente e depois começam uma terceira e uma quarta, isso é divertido, agradável, mas não é mais a peça perfeita (HEINER MÜLLER apud LEHMANN, 2007, p. 32).

Traçando um paralelo entre dança e teatro pós-dramático, Lehmann cita os aspectos em que os dois se articulam: a energia. Essa convergência de deslocamentos situa a dança e o teatro pós-dramático em um campo dessemantizado, deste para o sintático e, posteriormente, para o pragmático. Lehmann coloca que o corpo no teatro pós-dramático se caracteriza pela presença, além da capacidade de provocação e perturbação, pausa de sentido, qualidades não racionalizáveis, afetação do espectador, comunicação, presença intensificada, singularidades, realismo, efemeridade, manifestação do individual, de vivências em tempo real, o teatro- jogo.

Nesse sentido, a apresentação da performance da Num-se-Pode não se deu nem pela primeira, segunda, nem última vez. A apresentação do corpo de *afecto* se refez repetidas vezes, desenrolando-se, desdobrando-se em intermináveis corporificações, nos encontros, nas práticas, nos laboratórios, no ônibus, costurando o cetim branco, ou modelando as máscaras, vergando o arame. Os pontos de sustentação que corporificaram a presença de Num-se-Pode (máscaras físicas e máscaras-*personas*) foram apenas balizamentos que estruturei para a captação, e para expressão do turbilhão de momentos em que o campo mítico se expandiu e o mito fez-se corporeidade. Por isso, precisei de diferentes elementos cênicos que permitissem a amplificação de meus signos e sentidos. E por maior estranheza que tudo isso me causasse, revelou-me, despiu-me, expôs-me.

Na performance, me descubro feita de um material humano em constante mutação, material inacabado, incompleto, indefinido – corpo arte – corpo de *afecto* do feminino – em sintonia cósmica. Recriando-se despudorada e amoralmente. Feito arte das mais

vagabundas e inservíveis aos sistemas, aos museus, aos homens. Como coloca Claes Oldenburg, citado por Sally Bannes (1999) em “*Greenwich Village 1963: avant-garde*”, performance e corpo efervescente, também sou pela arte dona de si mesma, dona de seu corpo, da criação e da vida.

Sou por uma arte que adquira a sua forma das linhas da própria vida, que se torça e se estenda e acumule e expila e pingue, e seja pesada e grosseira e doce e estúpida como a própria vida [...].

Sou pela arte que seja vestida e tirada, como as calças, que desenvolva buracos, como as meias, que seja comida, como um pedaço de torta, ou abandonada com grande desprezo, como um pedaço de merda [...], Sou pela arte coberta de ataduras.

Sou pela arte que manque e rode e corra e pule [...].

Sou pela arte que rodeie e ronque como um lutador. Sou pela arte que solte os cabelos. Sou pela arte em que se possa sentar. Sou pela arte com que você limpe o nariz ou em que dê uma topada. Sou pela arte de um bolso, dos profundos canais dos ouvidos, do gume de uma faca, dos cantos da boca, fincada no olho ou usada no pulso [...].

Sou pela arte do suor que se desenvolve entre as pernas cruza das [...].

Sou por uma arte que seja penteada para baixo, que penda de cada orelha, que se passe nos lábios e sob os olhos, que seja raspada das pernas, que se escove nos dentes, que se fixe nas coxas, que se calce no pé. (OLDENBURG, apud BANNES, 1999, p.251-252).

O corpo feminino talvez se liberte, em fractais *Subjetos*. Fractais do corpo feminino, provocando *devires taoísticos*, que devolvam o corpo ao corpo. Pingue, expila, exsude tudo aquilo que está aprisionado em si mesmo, ressignificando o corpo/gênero, Contribuindo para novas vivências e o encontro talvez do corpo e da alma.

OFÉLIA:

- Queres comer o meu coração, Hamlet? (ri)

HAMLET (as mãos diante do rosto):

Quero ser uma mulher.

(Heiner Müller in: A máquina 1997)

A performance da Num-se-Pode abre, assim, um leque de questões, de perguntas que se abrem a partir da experiência de performatizar o mito, e que podem significar novos rumos num processo que se estrutura nesta pesquisa de forma histórica, política e artística numa escritura etnográfica.



4.2 O corpo de *afecto* feminino.

O corpo feminino é um eterno aprendiz das violências e, na performance da Num-se-Pode, ele é a metáfora de um saco de pancadas. Na matriz dessas violências está a tentativa de supressão da sexualidade feminina. Como aprendiz de gênero no patriarcalismo, o corpo feminino aprendeu a desaprender tudo aquilo que era entendido de acordo com o mito da Grande Mãe, aquela que “dá a luz a todo o universo e toda a vida a partir de suas Entranhas Cósmicas⁴³”, que é também a Mulher Capivara – Eva Num-se-Pode. O corpo feminino desaprendeu a se ver corporificado na própria Criação como extensão de si mesmo, mas não desaprendeu a buscar seu próprio fogo. E no mito da Num-se-Pode, ela saí em busca nas ruas da cidade e o alcança crescendo até a chama do lampião.

As violências silenciadas no corpo feminino, contudo, não apagam as memórias - registros akáshicos⁴⁴ do Mito Primordial. Assim, o corpo pode desaprender as violências que o amordaçam, e também aprender a restaurar o Mito primordial por meio do resgate da memória do corpo que se expressa como performance da Deusa Esteatopígia, deusa nordestina que pariu o continente da América do Sul, e deu origem a mulher/homem americana(o).

É no processo de criação do corpo de *afecto* feminino que se percebe como a memória silenciada destas violências são gritos dilacerantes da alma plasmados nas fímbrias do corpo, e que se transmutam em gargalhadas de liberdade.

Tenho refletido que as tentativas de apagamento dessas memórias são, sobremaneira, estratégias andro-falocêntricas para forçar o aprendizado das violências impostas ao corpo feminino, embotando as memórias do corpo do Mito da Deusa Universal nele inscritas. Memórias, essas, que sempre foram vistas, nas relações de gênero, como a ameaçadora presença da alteridade feminina contrapondo-se ao poder masculino. Desaprender a violência, seja pelo rompimento do silêncio imposto ou por meio de transportações, ou ainda através dos comportamentos restaurados, é uma maneira possível de reaprender a memória de um corpo pleno de si mesmo, um corpo de *afecto* do feminino.

⁴³ Donna Wilshire em “Os usos do Mito, da imagem e do corpo da mulher na re - imaginação do conhecimento” aborda um modelo não falocêntrico da realidade, enfatizando a importância do mito, arquétipo e metáfora como fontes perenes do conhecimento não mais presentes em nossas tradições. (WILSHIRE, 1997, p.111).

⁴⁴ “Akasha é uma palavra em sânscrito que significa “céu”, “espaço” ou “éter”, segundo o hinduísmo e diversas correntes místicas, é um conjunto de conhecimentos armazenados misticamente no éter, que abrange tudo o que ocorre, ocorreu e ocorrerá no Universo e em nossa vida pessoal”. Disponível em http://pt.wikipedia.org/wiki/Registros_ak%C3%A1shicos. Acesso em 10. 05.2012.

Reaprender o corpo sagrado da feminidade é revisitar a Vênus esteatopígia. O termo “sagrado”, no sentido etimológico, vem do grego e significa sacro, isto é, sexo, portanto gerador (sexual) de poder (autonomia plena, liberdade) e conhecimento (do sim e do não). É esta a nossa compreensão do que é o espaço de *afecto* do corpo feminino. O espaço do ser feminino, do que está impresso no seu corpo ancestral e lhe devolve o poder primordial que lhe foi outorgado na Criação, como um presente da mãe criadora na maternogênese cósmica.

Recuperar a memória do mito seria, portanto, um esforço para retomar a potência do mito em seu próprio campo – o mítico – e usá-lo como um conhecimento do corpo para retomada do seu próprio poder, o equilíbrio taoísta do yang e yin⁴⁵. E, com isto, buscar o retorno a esse poder do feminino, e a implícita relação de gênero que tangencia essa questão e que é posta à margem há milênios.

A performance da Num-se-Pode se traduziu nessa experiência. Deparei-me com um corpo marcado de violências, algumas indelévels memórias ancestrais, e outras aprendidas por sujeição e dor nas empatias do corpo feminino em sua trajetória evolutiva. Entretanto, tracei uma trajetória de liberdade para este corpo aprendiz de violências modelado por uma civilização androcêntrica, cruel e predadora, e me mantive nesta rota vertiginosa e escorregadia durante todo o processo.

Agudizar essa experiência de desaprender violências foi a principal pulsão do campo mítico, sempre presente em meu reencenar, em meu próprio jogo de criação. Este desaprender já era praticado no cotidiano e na militância como feminista. Contudo, no processo de criação cênica do corpo de *afecto* feminino, se ele precipitou de forma inexorável, contribuindo para o retorno aos arquétipos do poder do feminino, inscrevendo-o em minha partitura cênica. Partitura do corpo - território, corpo - máscara, corpo - gênero, corpo - poder, corpo - arte, corpo -performance, corpo - espetáculo, corpo -poético, corpo - político e corpo - cênico.

Dessa forma, e nesse imenso universo de textualidades do corpo de feminidade, creio que me fiz um corpo cênico de *afecto* em performance. Como um constructo de

⁴⁵ O yang e o yin são dois conceitos do taoísmo, antiga escola de sabedoria chinesa centrada no conceito de “caminho” ou TAO. Trata-se de dois conceitos que revelam a dualidade de tudo que existe no universo. Eles descrevem as duas forças estruturantes do universo, fundamentais, opostas, e complementares. O “yin” é o princípio feminino, a terra, a passividade, escuridão, e absorção. O yang é o princípio masculino, a luz, e a penetração. De acordo com este princípio, tudo que existe resulta do equilíbrio dinâmico entre eles, de onde emana toda criação, o universo e a mutação (movimento). Nota da autora.

afecto que Gilles Deleuze e Guattari afirmam existir por si mesmo. Os *perceptos* não seriam mais percepções: são independentes do estado daqueles que os experimentam. Os *afectos* não seriam mais sentimentos ou afecções: transbordariam a força daqueles que são atravessados por eles. “As sensações, perceptos e afectos são seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido” (DELEUZE E GUATTARI, 1992, p.213). A Num-se-Pode, como espaço de *afecto* na arte, atravessou-me como um banquete. Fez-se *afecto*: o corpo cênico feminino.

Hic anima est. Aqui está a alma. O corpo de *afecto* feminino – a mulher na calçada, na rua, no trabalho, na imagem, na rede social, na família, na universidade, na praça, no teatro, no espaço sideral, no escritório, na academia, na TV, no rádio etc. Crescendo no espaço público de poder. A mulher é um corpo de risco, que se expõe e se impõe. Mesmo quando as violências são duramente silenciadas, ela ainda subsiste em premente ânsia de liberdade e força para retomar o poder sobre seu corpo.

O corpo cênico na representação do gênero é metáfora, memória das lutas e conquistas invisibilizadas pela história, marcas inscritas em sua alma – *hic anima est* – em que se aprende também que, tanto a memória quanto a imaginação constituem importantes instrumentos para a pesquisa subjetiva, tal qual afirma Joice Aglae Brondani: “num processo criativo, tanto a imaginação quanto a memória se validam como verdades transformadoras” (2010, p.29). Essas verdades acrescentam ao processo de pesquisa o valioso legado do pesquisador, suas marcas mais profundas e íntimas. Sua autoria.

É ainda válido reafirmar que a memória com a qual se trabalha não está ligada somente a história de vida ou a um curto prazo temporal, mas sim a toda a história que permeia a existência do ser humano, quiçá além dela, já que por ser de natureza líquida o imaginário inunda e transborda facilmente (BRONDANI, 2010, p.29).

Este transbordar, que em alguns momentos se apreende como interstícios, e nos quais mergulhamos, foi vivido como imersão, errância, atos mínimos, “baiando” e gargalhando. Tocou nas mais arraigadas verdades inscritas em meu corpo, fecundou os solos ainda, por ventura, inférteis. Nem sempre, no entanto, isto estava localizado no que se denomina memória, mesmo quando nos deparamos com concepções subjetivas, dialéticas e complexas, que abarcam nosso ser em quase sua totalidade, como diz Brondani, e que incluem os nossos sonhos. “São adicionadas a estas, os sonhos e a poesia, gerando um fundo poético que contém a memória, abriga o devaneio e protege o sonhador”

(BRONDANI, 2010, p. 29). O transbordamento a que me refiro pode nos conduzir para um campo liminar, que algumas vezes se apresenta sutil ou subliminarmente, e em outros momentos contundentes, extravassadores.

A memória do mito na performance da Num-se-Pode comportou, assim, algo que não se desvela cognoscivelmente, que se plasma em percepções e estados, e que pode, por vezes, nos afogar e nos embebedar de vida. A memória colaborou para o mergulho cada vez mais profundo. Revirou as páginas do tempo como uma ventania em que passei a conviver com o imensurável, o infinito. Depois, foi como se a vida passasse por mim e não eu por ela. As personas, máscaras, que estavam no passado remoto da ancestralidade feminina piauiense, também estavam presentes em minha vida atual. A presença destas “personas” (ou entes liminares), no processo, precipitou os hologramas da presença, trazendo para a corporeidade as máscaras-personas. As máscaras-personas são portanto resultado psicbiofísico destas imanências, que incorporaram os sonhos, as trilhas, as dores e tudo mais que no processo pode ser almagamado como síntese, criação.

A dissolução das fronteiras e as liminaridades oferecem um “estranhamento familiar”, categoria na qual a racionalidade está em jogo, o que nos leva a indagar se o devir em performance é uma nova dimensão do corpo como em Deleuze, em que “O problema, portanto, é saber qual nova dimensão é conferida ao corpo pelos princípios da subjetividade, quando estes constituem impressões de reflexão no espírito” (DELEUZE, 2001, p. 109), ou como em Rosanne Preciosa, (2010): desmantelando-se? Tal qual em Ofélia, vestida de sangue? Ou ainda, como, Num-se-Pode, retomando o poder do feminino.

As memórias são liminaridades. As transportações ocorridas na criação das máscaras me fizeram habitar corpos gestados nestas memórias liminares. Não há uma lógica nesse processo, mas a partir dele pude compreender que, diferente da vida, na arte eu sou aquilo que eu mesmo crio, mesmo que meu material seja já uma experiência vivida, a forma nova de cada repetição sempre ressignificada. A cada reapresentação da Num-se-Pode, havia novos elementos que se coagulavam na re-encenação, que não estavam ali anteriormente. Surgiam como pulsões ou atos mínimos, como se as máscaras *personas* fossem entes autônomos.

Creio que minha experiência de pesquisa, com o mito da Num-se-Pode, me fez ler as textualidades do corpo de feminidade tardia que – eu/vida – havia gestado em mim mesma, como verbo ser. É nele que habito e me percebo e crio a vida que vivo. Que crio máscaras com as me relaciono com o outro e as vejo como espelhos de minha alma. Em

que me percebo ser vivo criador, ser de poder, ser feminino e me faço gênero-guerreira (feminista) e, assim que dialetizo minha experiência com o patriarcado.

No patriarcado, o gênero denota uma estrutura de poder político, disfarçada em sistema de diferença natural. Fulcro invisível do mito da horda primitiva, ele constrói, com base em dados biológicos altamente variáveis e interpretativos, a diferença anatômica entre os sexos. Assim organizado como sustentáculo do patriarcado, gênero é o modo pelo qual a consciência do ser e o consequente senso do próprio poder são imediatamente vivenciados. Ou pelo menos é o modo pelo qual muitas mulheres intimamente se tornam conscientes de si mesmo. (DIMEN, 1997, p.46).

Estar consciente de si mesma, é uma premissa para a escrita do corpo que não pode ser refutada, uma vez que só é possível a expressão da textualidade do corpo feminino a partir de um tipo de escrita que seja essencialmente política. Para mulheres que, como eu, carregam o fardo desta revelação, a performance artística é uma potência em que inscrevemos nosso corpo (des) construído e (re) generificado por uma visão real do que somos. A performance me ofereceu, portanto, uma das mais eficazes possibilidades de alcançar essa escrita. Minha escritura feminina.

A escrita do corpo feminino. O corpo, ao fazer uso do mito, torna-se cênico. Devir, espaço de *affecto*. Falar do próprio corpo, em sua poética e política em performance, é tornar o objeto de pesquisa um objeto vivo, subjetivo espaço de *affecto*. A feminista francesa Arlen B. Dallery (1997) apresenta, em “A política da escrita do corpo”, a premissa, já enunciada pelas feministas Ciouxs e Irigaray, da necessidade histórica de uma escrita do corpo feminino. A escrita do corpo feminino seria, portanto, a construção de uma linguagem indissociável de sua existência.

Escreva sobre você mesma [...] seu corpo precisa ser ouvido [...]. Escrever é um ato que não só realizará a relação não censurada com sua sexualidade, mas lhe devolverá seus bens, seus prazeres, seus órgãos, seus imensos territórios corporais que foram mantidos lacrados. (CIOUXS, 1981 apud DALLERY, 1997, p. 70).

O fato é que a liberação da mulher exige a transformação da esfera econômica e, necessariamente, a cultura e de seu instrumento operacional, a linguagem. Sem tal interpretação de uma gramática geral da cultura, o feminino nunca ocupará seu lugar na história, exceto como repositório de temas e especulações. (IRIGARAY, 1985 apud DALLERY, 1997, p. 70).

Essa escrita é Num-se-Pode. A escritura de Num-se-Pode se opõe, afirmo, a qualquer tipo de simbolização fálica. Antes, desconstrói o código da significação fálica, por oposição contundente a todo e qualquer traço de dominação masculina, e sugere uma expressão libidinal feminina do gozo, do parir e do amamentar como “estruturas femininas de corporificação erótica”, referidas por Dallery (1997, p. 65).

Para essa escrita da Num-se-Pode, foi crucial desconstruir o que se poderia até pensar sobre o fogo e o cigarro como símbolos do falo masculino. As mulheres, através de toda a história, têm sido aquelas que acendem à fogueira e garantem o calor para a tribo, e fogo para a produção do alimento. Neste sentido, o elemento fogo seria um signo feminino. O cigarro da Num-se-Pode, numa releitura a partir do paradigma feminino de Arlen B. Dallery,(1997) ,quando ela discorre sobre a perspectiva de uma economia feminina libidinal, é ressignificado nessa pesquisa, no órgão genital feminino que foi simbolicamente castrado pelo patriarcalismo⁴⁶. Aquilo que ela passa a exigir de volta, ao reacendê-lo na fogueira do lampião: a retomada do – desejo – poder. O lampião é a fogueira. A fogueira, em torno da qual todos se reúnem é o espaço público.

O corpo humano é um texto, um signo, e não apenas um pedaço de matéria carnal. [...] As estruturas da linguagem e outras práticas significantes que codificam o corpo da mulher são tão opressivas quanto às estruturas materiais e sociais que têm mediado a percepção do corpo e do ser e suas possibilidades eróticas. [...] *écriture féminine*, desconstrói essencialmente a organização fálica da sexualidade e seu código, que coloca a sexualidade da mulher e o significado de seu corpo como um espelho ou complemento para a identidade sexual masculina. Paralelamente, esse discurso constrói a genuína, múltipla diversidade da economia libidinal da mulher – seu erotismo – que foi simbolicamente reprimida na linguagem e negada pela cultura patriarcal. (DALLERY, 1997, p. 64).

Quando a Num-se-Pode exige (do homem) um cigarro, para acendê-lo na chama do lampião, ela cria seu próprio rito de passagem para o estado original do Mito da Grande mãe, e passa a crescer como consequência desta retomada de poder. São essas as liminaridades poéticas e políticas de textualidades do corpo de *afecto* feminino da performance da Num-se-Pode.

⁴⁶ Em algumas culturas contemporâneas africanas, a emasculação feminina é ainda praticada como rito de passagem para tornar-se mulher. A retirada do clitóris torna a mulher incapacitada para o prazer sexual – orgasmo.



4.3 Revelar-se como Num-se-Pode: visibilidades imprevisíveis

Na pesquisa da Num-se-Pode, transitei entre as dimensões do sagrado e do político *in performance*. Ileana Diéguez Caballero (2011), em “Cenários Liminares: teatralidades, performances e política”, reflete sobre a perspectiva liminar teorizada por Victor Turner em “*From Ritual to Theater*”. Segundo Caballero Turner, “observou uma estrutura dramática no interior dos dramas sociais, em analogia direta com as estruturas da ficção cênica e como expressão do potencial teatral da vida social”. (CABALLERO. 2011, p. 38).

Turner situa quatro fases, a saber: fenda, crise, ação reparadora e reintegração, advogando que na fase de fenda, a “emergência de liminaridade, como umbral entre as etapas mais estáveis do processo, mas, não na dimensão do *límen* sagrado, mas no foro mesmo da sociedade, desafiando seus representantes” (CABALLERO, 2011, p.38). Ileana Diéguez Caballero, a partir de Turner, retoma o conceito de liminaridade para “refletir as situações cênicas e políticas inseridas na vida social, propiciadoras de trânsitos efêmeros, mas de alguma maneira também transcendententes” (CABALLERO, 2011, p.38).

Ao performatizar a Num-se-Pode, percebi por fim, que os corpos liminares femininos se revelam como visibilidades imprevisíveis. Entes liminares, a fala, o riso, o parir, o choro, a criação, amar, sofrer, trabalhar, saber, e o poder feminino são invisibilizados no drama social. Retomo, portanto, à dimensão do *límen* sagrado de Víctor Turner, para alcançar as imprevisíveis visibilidades políticas que são apreendidas no transcendente.

O processo performativo age diretamente no coração e no corpo da identidade do performer, questionando, destruindo, reconstruindo seu eu (*moi*), sua subjetividade sem a passagem obrigatória por um personagem. A performance toca o sujeito que vai para a cena, que produz, que executa [...]. (FÉRAL, 2009, p.83).

As mulheres gritam, sangram, gargalham. Foi inquietador descobrir, no mito da Num-se-Pode, o mito de uma mulher que gargalha. O ritual do riso é profano e transgressor de repetições. Este riso na performance da Num-se-Pode é o provocador do estado de suspensão profano das repetições. A partir desse riso transmutador, experimentei um estado de suspensão que me ajudou a perscrutar os umbrais da memória em que as máscaras eram espaço, tempo, presente e passado. O estado de suspensão da linearidade do tempo se rompeu, se fragmentou na criação do corpo cênico. Ao se quebrarem as malhas

lineares do tempo, a performance da Num-se-Pode é aquilo que o olhar feminino desvela, portanto, suas visibilidades são imprevisíveis.

A memória e seus elos com a criação artística são compreendidos a partir do processo que envolve o passado vivido no nível do pessoal, e no campo de abstração do mítico – da própria memória do corpo enlaçado por elos indecifráveis. Elos que, na performance da Num-se-Pode, traduziram uma permuta intensa entre diferentes estados de corpo e alma, e na intensidade destes, traduziram novos sentidos, tornando o ato performativo singular.

As mulheres trabalham, trabalham, trabalham, criam, gritam, sangram, enlouquecem, falam, falam, falam, amam, sofrem, despenteiam-se, berram. As mulheres cobram, são pobres, pobres demais e gargalham, socapam, riem, riem.

As mulheres trabalham, criam, gritam, sangram, enlouquecem, falam, falam, falam, amam, sofrem, despenteiam-se, berram. As mulheres cobram, são pobres, pobres demais e gargalham, socapam, riem, riem, riem, riem, riem.

As mulheres trabalham, criam, gritam, sangram, enlouquecem, falam, falam, falam, amam, sofrem, despenteiam-se. As mulheres trabalham, criam, gritam, sangram, enlouquecem, falam, falam, falam, amam, sofrem, despenteiam-se, berram. As mulheres sangram, cobram, são pobres, pobres demais, e gargalham, socapam, riem, riem, riem.

As mulheres gritam, sangram, enlouquecem, falam, falam, falam, amam, sofrem, despenteiam-se, berram, mulheres cobram, são pobres, pobres demais.

Enlouquecem, falam, falam, falam, amam, sofrem, despenteiam-se, berram, mulheres cobram, são pobres, pobres demais. Mulheres cobram, são pobres, pobres demais. As mulheres gritam, sangram, enlouquecem, falam, falam, falam, amam, sofrem, despenteiam-se, berram, mulheres cobram, são pobres, pobres demais.

As mulheres trabalham, criam, gritam, sangram, enlouquecem, falam, falam, falam, amam, mulheres gritam, sangram, enlouquecem, falam, falam, falam, amam, sofrem, despenteiam-se, berram, mulheres cobram, são pobres, pobres demais. Sofrem, despenteiam-se, berram, mulheres cobram, são pobres, pobres. As mulheres gritam, sangram, enlouquecem, falam, falam, falam, amam, sofrem, despenteiam-se, berram, mulheres cobram, são pobres, pobres demais, riem, gargalham.

CONCLUSÃO

Como falar do corpo posto em pesquisa acadêmica na linha de processos e práticas teatrais? Essa questão permeou todo o percurso de criação da performance e algumas vezes, tornou-se essencial para o entendimento do próprio processo.

Criador e leitor de si mesmo, o corpo transpõe limites, desorienta-se, desequilibra-se, transmuta-se em teatro. O corpo-arte, que desafia a lógica e a retórica, terá que traduzir-se em escrita. Ao tentar traduzir-se, terá que (re)velar-se. Escrita acadêmica que exige ascetismo intelectual, o *ratio* – razão –, que destrua qualquer carnalidade ou traço do sensível.

É possível traduzir nesta escrita a dimensão do infinito, do atemporal, da carnalidade, do corpo, da arte- corpo? É factível desconstruir-se o que é razão, precisão, sem insurgir-se contra os lugares comuns da estética e do controle dos discursos por meio dos mecanismos de legitimação de uma hermenêutica linguística subjugada, submetida, submissa? São indagações que ainda permanecem em aberto.

Para que se possa traduzir o processo de criação do ato performativo do fazer teatral, algo do indizível, do fugaz e do efêmero, há que se instalar o dilema da escrita de uma dissertação, que perdurará durante todo o processo de criação. Até que, quedando um ou o outro, pesquisador ou escrita, os fractais dessa luta inglória vençam e imponham-se como escritura - texto ou intertexto. Cabe, portanto, apenas desejar que um fragmento desta revelação enunciasse o que é puro silêncio: criação. Assim, escrita e processo criativo tornar-se-ão dialéticos e, nessa simbiose, conspiração do divino.

O entender de Armino Bião, a arte ultrapassa as dimensões de outros universos: “da precisão, clareza e univocidade da ciência: do caráter teleológico, didático e ético da educação; da prática e teoria da política; das certezas dogmáticas da religião e da ideologia; da intencionalidade e do acaso dinâmico da mídia: do inefável e do não racional dos sonhos e delírios” (BIÃO, 2000, p.255). A pesquisa em artes cênicas se situa nesse limiar, exigindo também autoria de sua própria escritura.

Contudo, nem todo esforço conseguirá abarcar o fluxo ininterrupto das variáveis que se entrelaçam no ato criativo. Nem toda palavra poderá desvelar-nos em escrita se nela não houver a nossa presença. Sem isto, a confluência do sensível no processo de criação artística, que se torna objeto de pesquisa em arte, será sempre meramente incidental, mesmo que haja a mais íntima sincronicidade entre o processo de criação e a própria

escrita. A questão está em nossas escolhas. Em escolher a palavra que nos traga à tona e nos (des) vele como seres criadores e livres. Tornamos - nos o que diz Jorge Larrosa Bondía, (2004, p.171) em Ensaio Eróticos, “diferentes modos formas de ser corpo”. Ser assim “carne de palavras” (2004, p.171). A performance tem esse poder de nos tornar “carne de palavras”.

A palavra performance adquiriu muitos significados, formas e se refere a diferentes ações e situações. Abrange um leque de (in) definições oriundas, de diferentes campos e disciplinas. É, portanto uma palavra que não abarca o consenso fácil, porém nesta pesquisa foi utilizada para definir uma possibilidade que se abre para as novas práticas artísticas e acadêmicas. As performances constituem atos que envolvem a transmissão (transportação) de memória, saber social e sentidos de identidades.

Para Schechner as performances são atos restaurados, recuperados. Comportamentos repetidos ou “twice-behaved behavior” (Schechner, R. 2006, p. 36). Os campos de estudos da performance são amplos, permeáveis e abertos. Richard Schechner e Víctor Turner, entretanto, para delimitação de um recorte referencial, contribuem para aproximação conceitual dos campos da antropologia e da performance.

Victor Turner, concebe performance como atos que tem o caráter profundo de completar a experiência, “parfournir”(do francês). Elas revelariam o que há de genuíno e o que há de particular em uma determinada cultura.

Na performance da Num-se-Pode, este singular campo de imersão, encontrei o inacabado, a dificuldade de significar. Então, servi-me das metáforas como fios de Ariadne. Transporte-me para a dimensão que espelha aquilo que é Num-se-Pode, em suas holografias e fui eu mesma o holograma de sua presença. Vivi suas lutas simbólicas, e a denúncia da escrita profana de sua textualidade carnal. Encontrei o riso e a dor.

Desnudei o corpo feminino fundador de errância e seu fardo de saberes. A corporeidade das máscaras-personas nas ambiguidades do eu performer. E também assimetrias, derivações, subliminaridades, disfunções, e outras narrativas de apreensão de diferentes níveis da realidade presentes na vazão contínua das variáveis imbricadas no ato criativo da performance da Num-se-Pode. As emergentes das práticas de *viewpoints*, dos encontros com o Baiadô e com o Balaio de Chita, dos laboratórios da Disciplina Máscara corpo e o campo mítico da Num-se-Pode. Neles destaco a permanência da fricção e a permeabilidade entre campos distintos alargando as fronteiras da subjetivação.

Dar voz ao corpo é subverter a ordem e a retórica. É (des) construir-se em um corpo irremediavelmente livre, imponderado de uma voz audível, mesmo no silêncio ou no silvo cortante de uma machadada. Ao corpo que foi negado todo o seu 'ser', como coloca Nietzsche: "vosso ser quer morrer e se aparta da vida. Já não é capaz de fazer o que preferiria: criar acima de si mesmo". (NIETZSCHE, Apud LARROSA, 2004, p. 170). Para criar, fazer-me livre, escrita, poética e política, foi preciso destituir-me dos condicionamentos milenares que empoderou, soberano, o masculino e invisibilizou o feminino e outros gêneros, deixando-os às margens.

Retomei a potência do mito, o corpo, o começo/fim de uma curvatura no espaço tempo- imbricado na experiência do corpo em performance. Fiz da errância do corpo feminino o campo mítico do Mito primordial da grande Deusa Mãe, recuperando as analogias com a Num-se-Pode Deusa Venusina, esteatopígia. Reaprendi a memória como ilação, e revisei as identidades plurais de piauiensidades e nordestinidades enraizadas nos ritmos brincantes e festivos do Baiadô e do Balaio de Chita - raízes e movências entrelaçadas pela vida.

Tornei-me máscara-persona, decifrando os signos de uma criatura de nove mil anos, habitante das Cuestas da Serra da Capivara, que, em sucessivos partos, se fez Negra Esperança e Num-se-Pode Assombração. Apreendi, assim, que seria possível construir um espaço de *afecto* num corpo cênico, iniciando por um mergulho no ritual, no campo mítico, nas liminaridades políticas e no processo de criação da performance artística.

Trilhei um caminho pelo qual a arte tenta ressuscitar o humano - humana original e o sagrado que há em todos os seres vivos e nas próprias coisas, entre elas a escrita do corpo, uma escrita de *afecto*, a plenitude da textualidade feminina do mito da Num-se-Pode, suas ressignificações em recorte de gênero.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz. **A invenção do Nordeste e outras Artes**. 3ª Ed. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Ed. Massangana; São Paulo: Cortez. 2006.

ARANTES, Antonio A. **O que é Cultura Popular**. São Paulo: Brasiliense, 2007.

AZEVEDO, Sônia M. **O papel do corpo no corpo do ator**. 2ªed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009.

BANNES, Sally. **Greenwich Village 1963: Avant-garden, performance e o corpo efervescente**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BARRIGA & GARCEZ. O mercado da performance. In: **Espaço e performance**. MEDEIROS, Maria Beatriz; MONTEIRO, Mariana F. (org.). Brasília: Editora da Pós-graduação em arte da Universidade de Brasília, 2007.

BARROS, A. Perforgar: lugar como performance. In: **Espaço e performance**. MEDEIROS, Maria Beatriz; MONTEIRO, Mariana F. (org.). Brasília: Editora da Pós-graduação em arte da Universidade de Brasília, 2007.

BIÃO, Armindo. CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 1, 2001, UFBA. **Memória ABRACE I**. Anais do I Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. Salvador: ABRACE 2000.

BOGGART, Anne. & LANDAU, Tina. **The viewpoints book**. New York: Theathre Communications Group, 2005.

BOGGART, Anne. Seis coisas que sei sobre o treinamento de atores. **Revista Urdimento/Revista de estudos em Artes Cênicas**. Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC / CEART). Programa de pós-graduação em Teatro. V.1, nº. 12 (mar 2009)

BORDO, Susan. O corpo e a reprodução da feminidade: uma apropriação feminista de Foucault. In: **Corpo, gênero, conhecimento**. JAGGAR, Alison M; BORDO, Susan. Rio de Janeiro: Editoras; Tradução de Britta Lemos; de Freitas, Record: Rosa dos Tempos, 1997.

BOURDIEU, P. A gênese dos conceitos de habitus e de campo. In: **O poder simbólico**. Trad. Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

_____. A gênese dos conceitos de habitus e campos. In: **As lutas simbólicas – Mídia, Cultura e Política – Diadorim – Rio de Janeiro- RJ – 1991**.

_____. **A Dominação Masculina**. Rio de Janeiro. Trad. Jorge Zahar. Ed. Bertrand Brasil, 1999.

_____. O espaço social e suas transformações. In: **As lutas simbólicas**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil. 2005

_____. **A Distinção: crítica social do julgamento**. Tradução de: Daniela Kern; Guilherme J. F. Teixeira. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Editora Zouk, 2007.

BRAGA, José Luiz. **A encarnação dos sentidos – Mídia, Cultura e Política**. Rio de Janeiro: Diadorim, 1995.

BRONDANI, Joice Aglae. **Varda Che bauccho! Transcursos fluviais de uma pesquisatriz: bufão, commedia del' arte e manifestações espetaculares populares brasileiras**. Salvador: Universidade Federal da Bahia – Doutorado em Artes Cênicas, 2010.

CABALLERO, Ileana Diéguez. **Cenários liminares: teatralidades, performance e política**. Tradução Luiz Carlos Alberto Alonso e Ângela Reis- Uberlândia, MG: EDUFU, 2011.

CARVALHAES, Ana G. Os processos teatrais da Cia. Teatral Ueinz. In: **Tempo e performance**. MEDEIROS, Maria Beatriz; MONTEIRO Mariana F. e MATSUMOTO, Roberta K. (org.). Brasília: Editora da Pós-graduação em arte da Universidade de Brasília, 2007.

CARVALHO, M. E. P. **Problematisando o gênero no currículo e na formação**. PEREIRA, Maria Zuleide da Costa, (Org.) Gênero e Educação: Múltiplas Faces. João Pessoa: NIPAN. Editora Universitária/UFPB- Cadernos de Pesquisa, nº 110, julho/ 2003.

CASCUDO, Luiz da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 11ª Ed. São Paulo: Global, 2001.

CASTELLES, Manuel. **O poder da identidade**. Tradução Klauss Brandini Gerhardt. Vol. II, 2ª Ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

CASTRO, A. Rita. A arte dos ventos nos jardins. In: **Tempo e performance**. MEDEIROS, Maria Beatriz; Mariana F. M. Monteiro e Roberta K, Matsumoto (org.). Brasília: Editora da Pós-graduação em arte da Universidade de Brasília, 2007.

COHEN, Renato. **Work in progress na cena contemporânea**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

DALLERY, Arlen B. A política da escrita do corpo. In: **Corpo, gênero, conhecimento**. Jaggar, A. M; Bordo, S. Rio de Janeiro: Editoras; Tradução de Britta Lemos; de Freitas, Record: Rosa dos Tempos, 1997.

DAWSEY, C John. Turner, Benjamin e antropologia da performance. In: **Tempo e performance**. Brasília: Editora da Pós-graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2007, p. 33 – 46

_____.O teatro dos “Boias –Frias”e Victor Turner.**Revista O Percevejo**, ano 11,2003 nº12, p.25 a 50.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, F. Percepto, afecto e conceito. In: **O que é filosofia**. 34ª Ed. Rio de janeiro: Mil Platôs, 1992.

DELEUZE, Gilles. **Empirismo e subjetividade: ensaio sobre a natureza humana segundo Hume /Gilles Deleuze**. 34ª Ed. Tradução: Luiz B. L. São Paulo: Orlandi, 2008.

DIMEN, Muriel. Poder, Sexualidade e intimidade. In: **Gênero, Corpo, conhecimento**. - Tradução de Britta Lemos de Freitas. Rio de Janeiro: Record, Rosa dos Tempos, 1997.

DRAAISMA, Douwe. A lousa mágica e memória. In: **Metáforas da memória: uma história das ideias sobre a mente**. São Paulo: EDUSC, 2005.

DUARTE JR, João Francisco. **A montanha e o videogame. Escritas sobre Educação**. Campinas: Papirus, 2010.

DURHAN, Eunice. **A dinâmica cultural na sociedade moderna – Ensaio de opinião**. Nº 4, Rio de Janeiro: Eunubia, 1977.

ESPANCA, Florbela. **A mensageira das violetas: antologia**. Seleção e edição de Sergio Faraco. Porto Alegre: L&PM, 1999.

FABIÃO, Eleonora. Performance, teatro e ensino. In: TELLES, Narciso; Florentino, Adilson (org.) **Cartografias do ensino do teatro**. Uberlândia: EDUFU, 2009.

FÉRAL, Josette. Teatro performativo e pedagogia. Entrevista. **Sala Preta**, Vol.1, nº 09, 2008.

_____. Performance e performatividade : o que são os estudos das performáticos ? In: **Performatividade**. MOSTAÇO, Edécio; COLLAÇO, Vera (org.). Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009.

FREITAS, Sônia Leal. **O cedro do éden: poesias**. Fortaleza: SMLR de Freitas, 2002.

GADINI, Sérgio Luiz. **Fragmentos e Discursos de Cultura Midiática. Cadernos de Comunicação.** Vol. 6. São Leopoldo: UNISINOS, 2008.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **A globalização imaginada.** Tradução Sérgio Molina. São Paulo: Iluminuras, 1997.

_____. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade.** Tradução Ana Regina Lessa, Heloisa Pezza Cintrão. 4ª Ed. São Paulo: EDUSP, 2003.

GARCIA, Débora e BRANDÃO, Ana Paula. **Comunicação e Transformação Social.** São Leopoldo: Editora UNISINOS, 2008.

GUIDON, Niéde. **Resenha de publicações sobre o povoamento das Américas** Disponível em:

<http://www.fumdham.org.br/fumdhamentos7/artigos/Resenha.pdf>

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HILST, Hilda - Alcoólicas. In **Do Desejo.** Campinas: Pontes, 1992.

_____. Quem precisa de identidade? In: SILVA, Tomaz T. (org.): **Identidade e diferença a perspectiva dos estudos culturais.** Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

KELEMAN, Stanley. **Mito e corpo: uma conversa com Joseph Campbell / Stanley Keleman;** Tradução: Denise Maria Bolanho; ilustrações Stanley Keleman. São Paulo: Summus, 2001.

KHOURY, Yara Aun. **Muitas memórias, outras histórias - cultura e o sujeito da história.** Fenélon, Déa Ribeiro (org); MACIEL, Laura Antunes; ALMEIDA, Paulo Roberto de; São Paulo: Olho D'Água, 2004.

LARROSA, Jorge. Ensaio erótico- Experiência e paixão. In: **Linguagem e educação depois de Babel.** Belo Horizonte. Autêntica, 2004 p.151-165.

_____. A operação ensaio: sobre o ensaiar e o ensaiar-se no pensamento, na escrita e na vida: **Educação & Realidade**, 29 (1): 27-43, jan. /jun. 2004.

LEHMANN, Hans Thies. **Teatro pós-dramático.** Tradução Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LISPECTOR, Clarice. Disponível em: <http://pensador.uol.com.br/comportada/>. Acesso em 27/02/2012.

MAFFESOLI, Michel. **Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas.** Tradução de Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Record, 2001.

MALUF, Marina. **Ruídos da memória**. São Paulo: Siciliano, 1995.

MEIRA, Renata B. **Corpo Cênico, um meio de estudo de si mesmo, do outro e da sociedade. Ouvir ou ver, América do Norte**. Maio de 2008. Disponível em: <[HTTP://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/2009](http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/2009)>. Acesso em: 25/10/2010.

MEIRA, Renata B. Expressões e impressões do corpo em cena. In: MERÍSIO, Paulo e CAMPOS, Vilma (org.) **Teatro ensino, teoria e prática**. Uberlândia, EDUFU, 2011.

MELO, Neto. **Os melhores poemas de João Cabral de Melo Neto**. Seleção de Antonio Carlos Secchin, 4ª Ed. São Paulo: Global, 1994.

MÜLLER, Heiner. **A Máquina**. (Texto teatral), Tradução: Cristine Röhrig, Marcos Renaux. 1977.

MÜLLER, Regina P. **Ritual, Schechner, performance. Horizontes Antropológicos**. V. 1. Porto Alegre, 2005.

MÜLLER, Regina P. http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_pdf&pid=S0104-71832005000200004&lng=en&nrm=iso&tlng=pt. Acesso em 04 /08/2011.

MÜLLER, Regina P. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/ha/v11n24/a04v1124.pdf>. Acesso em 16/06/2012.

NIETZSCHE, F. **Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro**. Trad. Paulo César Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

NIN. Anais. Disponível em: <http://pensador.uol.com.br/frase/NzM2NTgw/>. Acesso em 27/02/2012.

PRECIOSA, Rosane. **Rumores discretos da subjetividade – Sujeito e escritura em processo**. Porto Alegre: Sulina: Editora da UFRGS, 2010.

RODRIGUES, Janete de Páscoa. **Mídias e Identidades Culturais** – Um estudo da recepção midiática do Balé Folclórico de Teresina no Piauí – São Leopoldo – RS. UNISINOS - Centro de ciências da comunicação - Programa de Pós-graduação em Ciências da Comunicação. Doutorado em Ciências da Comunicação – Processos Midiáticos: 2006.

RODRIGUES, Graziela E. F. **Bailarino- pesquisador- interprete: processo de formação**. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

ROCHA, Everardo P. Guimarães. **A sociedade dos sonhos: comunicação, cultura e consumo**. Rio de Janeiro - RJ. 4ª ed. Mauad. 1995.

SANTOS, Francisca Pereira dos. **Romarias de autoras de cordel e versos: Mulheres cearenses**. Cariri: SESC. 2008

SCHECHNER, Richard. **Performance Studies - An introduction**. 2ª Ed. Nova York: Routledge, 2006.

_____. **Performance theory**. Nova York: Routledge, 1985.

_____. O que é performance? **Revista O Percevejo**. Tradução Dandara, Rio de Janeiro: UNIRIO. Ano 11, 2003, nº 12: 25 a 50.

_____. **Between Theater and Anthropology**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.

SILVA, Pedro. **O Piauí no folclore**. Teresina: Fundação Municipal Cultural Monsenhor Chaves, 1988.

SILVA, Tomaz Tadeu da .A produção social da identidade e da diferença, In: SILVA, Tomaz Tadeu,(org), HALL,Stuart,WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

TELLES, Narciso Laranjeira. **Cartografias do ensino do teatro**. FLORENTINO, Adilson; Telles, Narciso L.(org.). Uberlândia: EDUFU, 2009.

TORQUATO NETO. **Os últimos dias de paupéria: do lado de dentro**. Org. Ana Maria S. de Araújo Duarte e Wally Salomão. 2ª Ed. São Paulo: M. Limonad, 1982.

TURNER, Victor. **On the edge of the bush anthropology as experience**. Victor Turner; Edith L. B. Turner, editor. Tucson: The University of Arizona Press, 1985.

_____. **From ritual to theatre**. New York: PAJ Publications, 1982. “A single symbol, in fact represents many things at once, is not univocal”. (livre tradução).

VANNUCHI, A. **Cultura brasileira – o que é como se faz**. São Paulo: Loyola, 2002.

WILSHIRE, Donna. Os usos do mito, da imagem e do corpo da mulher na re-imaginação do conhecimento. **Corpo, gênero, conhecimento**. JAGGAR, Alison M; Bordo, Susan. Rio de Janeiro: Editoras; Tradução de Britta Lemos; de Freitas, Record: Rosa dos Tempos, 1997.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução conceitual. In: SILVA, Tomaz T. (org.): **Identidade e diferença a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

Fotos: Glória Sandes

Fotos da internet:

1. Vênus de Willendorf

<http://faculty.jccc.edu/cnorman/images/Venus%20of%20Willendorf.JPG.jpg>

Acesso em 27 /02/2013

2. Serra da Capivara

<https://www.google.com.br/search?hl=ptbr>

Acesso em 08/06/2013.

3. Vênus de Lespugue.

<https://www.google.com.br/search?hl=ptbr>

Acesso em 08/06/2013