

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE GOIÁS  
ESCOLA SUPERIOR DE EDUCAÇÃO FÍSICA E FISIOTERAPIA DE GOIÁS  
CURSO DE LICENCIATURA EM EDUCAÇÃO FÍSICA

DINEKELLE LEMES DE FONTES

**Desmistificação da fragilidade do gênero feminino na performance da  
dança contemporânea**

GOIÂNIA  
2019

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE GOIÁS  
ESCOLA SUPERIOR DE EDUCAÇÃO FÍSICA E FISIOTERAPIA DE GOIÁS  
CURSO DE LICENCIATURA EM EDUCAÇÃO FÍSICA

DINEKELLE LEMES DE FONTES

**Desmistificação da fragilidade do gênero feminino na performance da  
dança contemporânea**

Trabalho Final de Curso apresentado em forma de monografia,  
como exigência curricular para a obtenção do título de licenciada  
em Educação Física pela Universidade Estadual de Goiás –  
Campus ESEFFEGO, sob orientação do Professor Me. Renato  
Coelho.

GOIÂNIA

2019

DINEKELLE LEMES DE FONTES

**Desmistificação da fragilidade do gênero feminino na performance da  
dança contemporânea**

Trabalho Qualificação de Curso apresentado em \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_, aprovado  
pela Banca Examinadora constituída pelos membros:

---

Prof. Me. Renato Coelho

---

Prof.<sup>a</sup>. Me. Conceição Viana de Fátima

---

Prof.<sup>a</sup>. Me. Rosirene Campêlo dos Santos

*“Trata-se da vida e, portanto, de encontrar uma linguagem para a vida; e, como sempre, trata-se do que ainda não é arte, mas talvez possa se tornar arte”*

Pina Bausch

“Nesse sentido,  
mesmo em repetição, o corpo dançante aparece cada vez como primeira vez, cada vez como a última, cada vez como primeira-última vez”  
(GADELHA, 2010, p. 17).

## RESUMO

A dança contemporânea possui demasiadamente uma busca por sua compreensão específica, pois sua origem foi atribuída ao rompimento de uma técnica existente sem intenções objetivas de se criar uma outra. Por possuir uma perspectiva ampla sobre as linguagens que podem ser construídas a partir da liberdade de expressar-se, ela se configurou entre os espaços que produzem movimentos como um lugar também de fala daquelas/es que as criam e principalmente daquelas/es que as interpretam.

Perceber a dança contemporânea nesse lugar é essencial para trazê-la como meio de alcançar as discussões sobre as desigualdades de gênero, por se tratar de uma questão de identidade, ao qual essa dança reconhece como sendo imprescindível para as estruturações que a norteia em seus pressupostos de representação.

Esse estudo tem o intuito de investigar as construções sociais que operam sobre as desigualdades de gênero, em específico o feminino, para compreender como se deu o fenômeno do mito da fragilidade e assim elucidar os possíveis caminhos perpassados pelas mulheres até a contemporaneidade, momento em que percebe-se sua representatividade ainda constituída dentro dessa perspectiva.

Diante dessa proposição, busco delinear uma análise qualitativa construída através de entrevista semiestruturada, com quatro mulheres artistas que atuam no cenário da dança contemporânea em Goiânia. Partindo da hipótese de suas contribuições acerca de suas experiências para os diálogos sobre a fragilidade do feminino nesse cenário e as expectativas sobre a dança contemporânea como propulsora da identidade da mulher dentro do seu contexto.

**Palavras-chave:** Dança Contemporânea; Desigualdade de gênero; Mito da Fragilidade; Estruturações dos corpos; Corpo Feminino; Identidade feminina; Representatividade da mulher.

## ABSTRACT

Contemporary dance has too much a search for its specific understanding, for its origin has been attributed to the disruption of an existing technique without objective intentions of creating another. Having a broad perspective on the languages that can be constructed from the freedom of expression, it has been configured between the spaces that produce movements as a place also of speech of those who create them and especially those who interpret them.

Understanding contemporary dance in this place is essential to bring it as a means to reach discussions about gender inequalities, as it is a question of identity, which this dance recognizes as essential to the structures that guide it in its assumptions. of representation.

This study aims to investigate the social constructions that operate on gender inequalities, specifically the feminine, to understand how the phenomenon of the frailty myth occurred and thus to elucidate the possible paths taken by women until contemporary times, when its representativeness still constituted within this perspective is perceived.

Given this proposition, I seek to delineate a qualitative analysis built through semi-structured interviews with four women artists who work in the contemporary dance scene in Goiânia. Starting from the hypothesis of his contributions about his experiences to the dialogues about the feminine fragility in this scenario and the expectations about the contemporary dance as propeller of the woman's identity within its context.

**Keywords:** Contemporary Dance; Gender inequality; Myth of Fragility; Body structures; Feminine body; Representativity of women.

## SUMÁRIO

|  |           |
|--|-----------|
| <b>Introdução.....</b>   | <b>7</b>  |
| <b>1 O corpo feminino e sua “fragilidade”.....</b>                           | <b>10</b> |
| <b>1.2 Construção do corpo social.....</b>                                   | <b>16</b> |
| <b>1.3 O Mito da Fragilidade.....</b>  | <b>22</b> |
| <b>2 Dança: uma prática corporal e política.....</b>                         | <b>28</b> |
| <b>Sobre as estruturas dos corpos femininos que se expressam através</b>     |           |
| <b>dança.....</b>  | <b>28</b> |
| <b>A dança moderna e a busca pela representatividade do feminino.....</b>    | <b>33</b> |
| <b>2.1 A performance do feminino na dança contemporânea.....</b>             | <b>35</b> |
| <b>Sobre o profissionalismo na dança contemporânea.....</b>                  | <b>43</b> |
| <b>A dança contemporânea como propulsora do feminino.....</b>                | <b>46</b> |
| <b>3 Análise de dados.....</b>   | <b>47</b> |
| <b>3.1- Metodologia.....</b>   | <b>47</b> |
| <b>3.2- Construção Social e a “Fragilidade” da mulher contemporânea.....</b> | <b>51</b> |
| <b>3.3. Dança contemporânea e suas estruturações.....</b>                    | <b>57</b> |
| <b>3.4 A fragilidade do feminino na dança contemporânea.....</b>             | <b>62</b> |
| <b>Considerações finais.....</b>   | <b>72</b> |
| <b>Referências.....</b>  | <b>75</b> |
| <b>Anexo.....</b>  | <b>80</b> |

## INTRODUÇÃO

Este estudo teve como iniciativa pensar em algo que pudesse contribuir para desnudar a fragilidade na representatividade do feminino no cenário da dança, especificamente da contemporânea. Buscando uma compreensão mais ampla dos caminhos traçados por ele desde os aspectos culturais em que se insere até a sua performance nessa dança, que viabilizou uma “liberdade” de expressões das mulheres, as quais muitas amarras ainda as prendem a um contexto de opressão em várias circunstâncias.

Nos devaneios da dança contemporânea, lugar ao qual estou inserida, me levou a escolhe-la como meio de pensar a representatividade da mulher, percebendo como a sociedade a colocou em um espaço pertencente ao mais “frágil” da humanidade. Aspecto este que reverbera e pode interferir em sua representação cênica.

As mulheres carregam um grande fardo de serem inferiores aos homens de longa data. Esse discurso sempre nos bate à porta quando pensamos tê-lo superado, entretanto, ele se solidifica veladamente na sociedade através da reinteração e até mesmo entre essa classe.

A arte em si, possui a sagacidade de desatar alguns desses nós decorrentes do sistema opressivo e violento do patriarcal em que vivemos, que contribui audaciosamente para a manutenção de inferioridade para um dos lados, no entanto, sozinha não poderia suprir com todos os âmbitos que disseminam para mulher ainda se encontrar nesse lugar inferior ao homem, por se tratar de uma consequência hegemônica das relações de poder social. Precisamos então, abranger nosso conhecimento acerca dessas ações para alcançarmos as possibilidades de desagrega-las desses pressupostos.

Primeiramente, foi preciso compreender o lugar de corpo que a sociedade instaurou a mulher e como ela o molda e dita suas regras a favor da manutenção dos poderes que promovem essa hegemonia, em que o ofício feminino é sempre estar em busca de uma emancipação.

O objetivo geral desse trabalho foi compreender como essa mesma mulher ao se contemplar a arte da dança contemporânea pode se desvencilhar das opressões sofridas fora dela para buscar sua emancipação.

Para pensar sobre essas questões de identidade da mulher acerca da dança contemporânea, o entendimento de dança nesse estudo irá concebê-la como uma manifestação cultural e política. Assim como todas as danças, nela também se compartilha da apropriação ao capitalismo para sua solidificação. Dessa forma, vamos situá-la também como massa para o



trabalho, para assim, perceber significados velados em suas práticas como consequências desses processos que podem contribuir para o feminino ainda estar sendo reconhecido no lugar de inferioridade, fragilidade e vulnerabilidade dentro da sua cena. Lugar esse que a mulher já evidenciou não fazer mais parte, entretanto, esse discurso ainda permeia os tempos de hoje e reflete nas relações sociais em todas as suas instâncias, logo também irá na dança contemporânea.

Um dos objetivos específicos desse estudo apresenta-se como norteador da pesquisa no capítulo I, que é o de compreender como o corpo feminino se instalou culturalmente desde as sociedades antigas à contemporaneidade. A busca é de um entendimento dos caminhos que esse corpo percorreu para ocupar o lugar que é dito como o mais “frágil”, desde discursos como biológicos e religiosos, que muitas vezes identificam as diferenças de sexo como pensamento de igualdade as diferenças de gênero. Esse pensamento propagou e se enraíza socialmente atuando como estabilizador das relações de poder colocando o feminino como desprovido de força física e incapacitado a reger a si próprio.

Tais entendimentos são fundamentais para trazer luz as discussões de seus acontecimentos e desvelar como cultuou-se e cultua-se o mito da “fragilidade” na sociedade. Essa premissa é primordial para nos situarmos do corpo daquela que dança e compreende-lo dentro ou fora dos palcos para perceber que rumo essas mulheres caminharam na tentativa de serem compreendidas para além de sua anatomia.

No capítulo II, apresento as construções da dança como cenário em que habita o feminino, sua história e seus desdobramentos para a dança contemporânea. O intuito é o de pesquisar os diálogos entre essa linguagem e suas narrativas que transcendem gerações, modificam corpos, solidificam técnicas e buscam romper com padrões pré-estabelecidos socialmente.

Como vimos, são várias as questões que esse estudo busca iniciar, por entender a importância de cada um para nos aproximarmos de uma melhor compreensão das condições em que o feminino se apresenta na dança contemporânea hoje. Busco levar ao meio acadêmico uma ampliação desse tipo de estudo que cobre o olhar sobre o feminino, não na tentativa de torná-lo superior, mas de reconhecê-lo como o gênero oprimido ao masculino também no que diz respeito ao movimento da dança contemporânea.

Conhecer os elementos que constituem a dança contemporânea e o porquê dessa prática ser um possível viés para a desmistificação do mito da fragilidade, corresponde as possibilidades dinâmicas que ela proporciona ao pensamento e as reflexões que ela permite através do movimento. Se o corpo é o meio pelo qual essa arte viva do momento se representa,

esse corpo que pensa pode viabilizar outras formas interpretativas para o lugar do feminino e, também, questionar o porquê dessa coerção do masculino até a contemporaneidade. Tendo como objetivos dialogar com a realidade dessa dança em seus aspectos históricos, sociais e políticos em que ela se insere, não apenas compreende-la em sua aparência, mas constata-la em sua essência e suas particularidades apreendidas enquanto facilitadora para essa conversa vasta.

Desta forma, se fez necessário irmos além de uma revisão bibliográfica, por se tratar de uma arte contemporânea e, sendo assim, compreendemos a importância de obtermos um pensamento de mulheres que atuam hoje nessa dança sobre várias perspectivas.

As mulheres têm contribuído com o cenário da dança contemporânea em Goiânia em sua grande maioria, diversas companhias estão sendo direcionadas através da voz do feminino que atuam como diretoras, produtoras, coreógrafas, ensaístas, bailarinas e diversas outras funções dessa arte. Esse momento foi propício para querermos ouvir o pensamento de algumas delas, sobre a relação da “fragilidade” do feminino nas perspectivas dessa dança e apreender como elas percebem a mulher em sua representatividade contemporânea.

Para isso, irei propor um diálogo com quatro mulheres artistas que atuam na performance da dança contemporânea na cidade, com o objetivo de ampliarmos nossa pesquisa através das percepções de cada uma delas e das grandes contribuições que elas podem trazer a esse estudo.

A pesquisa aplicada é processual do tipo qualitativa, utilizando como procedimentos metodológicos a entrevista semiestruturada e uma revisão bibliográfica, com base nos títulos recorrentes dos pressupostos relacionados ao tema.

## CAPÍTULO I

### O CORPO FEMININO E SUA “FRAGILIDADE”

O corpo é o meio pelo qual nos materializamos e atravessamos a existência, compreende-lo socialmente é importante para percebermos como se deram as construções que operam sobre ele, e as que perpassaram o corpo feminino desde a Idade Média, até o nosso tempo. Visto que para os historiadores, antes da Idade Média não se dizia muito sobre as mulheres pouco se sabia sobre a realidade que elas enfrentavam até os desdobramentos de quando passaram a fazer parte da história de maneira científica na sociedade (COLLING,2014).

O corpo já foi o meio pelo qual se instalava acordos sociais como, celebração de negócios, pagamentos de dívidas e tratados entre as famílias na antiguidade, e também já foi compreendido como uma forma de buscar um entendimento entre as sociedades que não possuíam estruturas estatais ou demarcações territoriais, como temos hoje. Ele era o meio pelo qual os sujeitos conseguiam reivindicar seus direitos, e sendo assim, ele possuía um valor simbólico. Nessa época ele correspondia ao poder superior e por ele se dava a democracia que os povos tinham, (LIMA e HUR 2018), ou seja, ele possuía vários significados que ultrapassavam suas condições biológicas.

Um tempo depois, por volta do século XVII, Foucault (1987) em “Vigiar e punir” nos mostra que, esse corpo também passou a ter um lugar de punição entre os povos. Qualquer descumprimento das leis que eram impostas por eles, poderia ocasionar em agressões, torturas, mutilações, e até mortes daqueles que os praticaram, e essas punições se davam diante dos olhos de todos.

Um século depois, esse corpo foi deixando de ser o alvo das penalidades sociais, dando o lugar a punição da alma. Como por exemplo, as prisões, tais como temos hoje, surgiram como forma de repressão daqueles que desrespeitavam as leis de todos, porém nesse formato, o sujeito perde apenas a liberdade de viver comunidade, (FOUCAULT,1987).

Quando pensamos que o corpo era o meio para negócios burocráticos, ele também seria o fim para os conflitos surgidos entre os povos. Tudo se legitimava através de acordos e votações, por aqueles que exerciam o poder de julgamento sobre o outro, nesse caso, aqueles que possuíam mais riquezas dentro da sociedade. Quando as estruturas estatais começaram a serem inseridas para esses povos, os direitos de tirar a vida sobre essas circunstâncias já não eram mais concedidos a “todos”, mas sim ao Estado e as necessidades de governo. Então, o

poder do aprisionamento da alma se estabeleceu, privando o corpo de ocupar os espaços sociais.

As celas e os muros tomaram o lugar da ordem, em que o que se está de fora é a vida, da qual estes não fazem parte até o cumprimento de suas penas. O que não deixa de ser uma forma de se morrer, porém a morte do corpo, passa a não ser tão importante para o Estado, visto que do lado de dentro das prisões, o trabalho continua e suas contribuições para o sistema também.

O que pretendo trazer com esses entendimentos é que, o corpo se apresenta simbolicamente na sociedade de diversas formas, e os significados que vão se incorporando a ele, vão se construindo e se reconstruindo de acordo com as necessidades daqueles que legitimam o poder, e são os responsáveis pela manutenção da ordem social.

Ele percorreu um caminho extenso até vir a ser fonte de estudos científicos das áreas das ciências humanas, como na medicina e na antropologia, (ÁVILA, 2012). Foi através de estudos como os antropológicos, que se passou a ter um reconhecimento das compreensões do meio em que ele vive, e suas relações com a sociedade. A partir daí, que vieram os conhecimentos sobre, as crenças, hábitos e costumes que se inserem nesse corpo, esses seriam parte de sua cultura.

A cultura é um conceito complexo, pois existem várias formas para tentar conceitua-la. Alguns pensadores desenvolveram seus entendimentos a partir de “determinismos geográficos e outros de biológicos” (LARAIA, 2001, pg. 11-15), que muitas vezes são utilizados para justificar várias questões de desigualdades, como por exemplo, as de gênero. Aqui iremos perceber a cultura, em sua forma de operar na criação de diversas expressões corporais e suas técnicas que são inseridas e reinteradas socialmente. Visto que são questões determinantes para compreender a inferioridade do gênero feminino na sociedade.

As técnicas corporais que são atribuídas aos corpos, buscam manter com o vigor do padrão que as estabelecem. Elas atuam indicando ao sujeito o modo de comportamento que este deve ter perante a sociedade. (MAUSS, 1984) em sua obra *Sociologia e Antropologia*, conceitua as técnicas corporais, como sendo “as maneiras que os homens de sociedade a sociedade e de maneira tradicional, sabem servir-se de seus corpos” (LARAIA, 2007, pg.2).

Mauss (1984) ao exemplificar, ele demonstra uma situação em que compara como crianças inglesas e francesas se sentariam a mesa para uma refeição, desde a postura ereta ao posicionamento das mãos no joelho, e dos detalhes dos cotovelos. Quando pensamos nessas técnicas adotadas diferentemente entre esses povos, fazemos uma leitura sobre cada um desses países e sua cultura, o que justifica o aprimoramento de cada uma dessas técnicas, ou seja, a expressão corporal empregada por cada uma dessas crianças, demonstram que foram

estabelecidas a partir de uma tradição passada por gerações, dessa forma, crianças francesas não poderiam proceder como as inglesas ao fazer uma refeição, e se pensarmos em nossas crianças brasileiras, elas jamais poderiam se sentar à mesa como qualquer inglesa ou francesa. Assim sendo, as expressões corporais, cada detalhe dos gestos, seja para comer, andar, falar, olhar, sorrir, etc., são incorporações do ambiente em que estamos, crescemos e vivemos.

A formação do eu no "olhar" do Outro, de acordo com Lacan, inicia a relação da criança com os sistemas simbólicos fora dela mesma e é, assim, o momento da sua entrada nos vários sistemas de representação simbólica —incluindo a língua, a cultura e a diferença sexual (HALL, 1992, pg.10).

A cultura então, não é um pensamento estático e livre de aprimoramentos das técnicas corporais, ela é dinâmica, e suas modificações se dão de maneira tradicional através das sociedades, como nos diz Daolio: “A partir de Geertz, a cultura deixa de ser uma entidade abstrata ou, como diz o próprio autor, uma entidade superorgânica, para ser algo concreto, dinâmico, mutante, processual, vivo” (DAOLIO, 2003, p.35).

Laraia (2001) nos diz que por mais que as pessoas, possuam uma unidade biológica que as reconhecem em uma mesma espécie, o que as diferenciam é a cultura e sua diversidade;

(...)não existe correlação significativa entre a distribuição dos caracteres genéticos e a distribuição dos comportamentos culturais. Qualquer criança humana normal pode ser educada em qualquer cultura se for colocada desde o início em situação conveniente de aprendizado (KEESING *apud* LARAIA, 2001, p.9-11).

O que ele nos mostra é que as diferenças entre as pessoas, são decorrentes de um aprendizado, ao qual ele chama de endoculturação (LARAIA,2001). Esse aprendizado acontece de forma local, e sua interpretação é validada nas referências dos povos que o elege como parte significativa dos hábitos que devem compor seu dia-a-dia e suas necessidades, para a manutenção de uma ordem social. O que não impede que as pessoas possam mudar de seus lugares de origem e se estabelecer em outros, desde que essas se compreendam e se legitimem nessa perspectiva.

Como mostrado acima, as diversidades no agir, pensar, e sentir, são aprendidas e transmitidas através da cultura. Percebemos que diferenças como a de caráter biológico, que são as justificativas mais comuns para relacionar a desigualdade de gênero, possui uma esfera

desmedida ao qual seu adestramento possui um único fim que se legitima através das relações de poder, e que elas jamais poderiam ser utilizadas como marcadores das diferenças culturais:

Os Antropólogos estão totalmente convencidos de que as diferenças genéticas não são determinantes das diferenças culturais...a espécie humana se diferencia anatômica e fisiologicamente através do dimorfismo sexual, mas é falso que as diferenças de comportamento entre pessoas de sexos diferentes sejam determinadas biologicamente (LARAIA,2001, p.9).

As diferenças comportamentais entre os sexos, se estruturam a partir da cultura a qual eles fazem parte, dos fatores que os relacionam com quem as ensinam, e também os contextos sociais em que eles estão inseridos. Isso nos leva a refletir, sobre como se dá a construção da inferioridade da mulher na sociedade a partir de seu biológico, e como a cultura é predominante para a reprodução e manutenção desses lugares sociais em que a mulher é vista inferior ao homem para produzir muitas tarefas.

Na civilização minóica, que se desenvolveu na ilha grega de Creta (entre os anos 6000 e 1450 a.C.), uma prática bastante comum entre os jovens aristocráticos, era a de saltar sobre touros no intuito de imobiliza-los pelos chifres. Nessa prática, homens e mulheres participavam de igual para igual, se revezando e competindo juntos, quando visavam essa prática como esporte (DOWLING, 2001). Quer dizer que para esses povos antigos, as diferenças biológicas não desproviavam a mulher de ter as mesmas condições físicas para executar a mesma tarefa que o homem para representar sua sociedade. O que nos leva a pensar que nessa prática, essas mulheres talvez necessitavam executar mais força física do que a maioria das mulheres hoje em suas práticas exercidas socialmente, ou seja, a inferioridade biológica ao homem não foi um fator determinante para os ofícios e objetivos societários dessa comunidade, o que não poderia ser uma justificativa para inferiorizar as mulheres ainda nos tempos de hoje, como percebemos que se tornou a principal categoria para a segregação dos gêneros.

As diferenças comportamentais decorrentes da cultura, acontecem também dentre os gêneros, por exemplo, uma mulher não poderia se apresentar socialmente se não se enquadrar aos moldes que a constitui como uma mulher na sociedade. Como pode-se perceber em algumas culturas o uso de vestimentas coladas para evidenciar o seu corpo ou utilizar coberturas para que não fique à mostra. O que percebemos então, é que cada sociedade constrói sua expectativa de atuação dos corpos que dela fazem parte, pautadas em tantos discursos que são apropriados

tradicionalmente, e mesmo que a cultura seja dinâmica, normas e valores antigos não perdem uma certa hegemonia e os corpos não podem jamais perder esse padrão prenunciado.

O corpo da mulher dos séculos XVIII e XIX, sinônimo de beleza e fragilidade era privado da força e do trabalho, se as compararmos com as mulheres aristocráticas, percebemos que a mudança se deu apenas para um dos sexos, e se aprofundarmos nas perspectivas das mulheres de hoje, não poderíamos reconhecê-las em nenhum desses lugares. Seus corpos possuem outra conotação, a força que lhe “pode” ser dada hoje, não poderia passar de um esforço para realizar seus trabalhos diários, sem que se perda a beleza e a fragilidade da mulher dos séculos XVIII e XIX.

A igualdade concedida na civilização minóica partia do entendimento de que todos poderiam lutar e alcançar os objetivos sociais juntos, como proteger suas terras, caçar e jogar, e assim que as intenções se modificaram culturalmente através do discurso da medicina as mulheres foram obrigadas a se privar desses embates físicos, como veremos no tópico seguinte, e agora na contemporaneidade, essa força passou a ser usada nas tarefas domésticas ou em certa medida para fins estéticos.

Ou seja, percebemos que as expressões e as técnicas corporais se modificam através da dinamicidade da cultura, onde alguns aspectos são esquecidos e outros se perpetuam, porém o que observamos é que tudo está pautado nas relações de poder, onde sempre terá uma esfera que superará a outra. O que nos resta saber é a quem convém tornar-se forte, fraco, belo ou frágil, já que compreendemos que essas conceituações se originam de interesses políticos dos povos e da época em que elas estão inseridas. E também conhecer que caminhos as diferenças de sexo entre os sujeitos de uma mesma sociedade nos levam a entendê-la como dominante nas relações sociais.

Para Butler (1993) as diferenças de sexo acontecem através da materialização, e se concretizam por meio do que Foucault chamou de “ideal regulatório”. Quando ela se refere a materialização, ela nos mostra que as diferenças de sexo são de cunho material, ou seja, tudo aquilo que é palpável a todos, e que as matérias ao tomar suas formas nunca falam por si mesmas, a sua concretização sempre se dá através do discurso e é através deste que se justificam a diferença de sexo.

Nesse sentido o sexo, segundo Butler (1993), não funciona como uma regra, mas como resultante das operações de quem governa os corpos:

Isto é, toda força regulatória manifesta-se como uma espécie de poder produtivo, o poder de produzir — demarcar, fazer, circular, diferenciar — os corpos que ela

controla. Assim, o "sexo" é um ideal regulatório cuja materialização é imposta: esta materialização ocorre (ou deixa de ocorrer) através de certas práticas altamente reguladas. Em outras palavras, o "sexo" é um constructo ideal que é forçosamente materializado através do tempo. (BUTLER, 1993 in: LOURO, 2000, p.110-111).

Esses discursos são implantados através das relações culturais que estão estabelecidos a partir das relações de poder, sendo assim regulamentar um ideal normativo de comportamento é uma tática para produzir forças para uma normatização.

Quer dizer, que as diferenças entre os sexos não devem ser pensadas como uma condição estática, pois fazem parte da cultura que é dinâmica, por isso elas se conservam pela insistência através dos tempos por meio da reinteração, esta mencionada por Foucault significa a ação de lembrar e insistir que tem como finalidade localiza-las dentro das condições que a sociedade define. Dessa forma, a materialização não é um campo fechado em que se entende as diferenças biológicas a qual os corpos se nomeiam e se identificam, mas um é processo onde alguns destes podem não se identificar com o imposto e se rearticularem em objeção à hegemonia desse ideal regulatório (BUTLER, 1993 in: LOURO, 2000).

Partindo desses entendimentos sobre o sexo, e suas constituições que os diferenciam, uma questão que sempre nos indaga é: Qual seria então a diferença entre sexo e gênero? Essa pergunta é bastante pertinente para entendermos a desigualdade de gênero, pois pouco se sabe dizer sobre as possíveis respostas, devido a sua complexidade. A perspectiva sobre os termos sexo e gênero neste trabalho, será conforme o pensamento de Jeffrey Weeks em seu livro *O Corpo e a Sexualidade*:

Assim, para concluir essa parte da argumentação, quero esclarecer os termos básicos que vamos usar. "Sexo" será usado no sentido mencionado antes: como um termo descritivo para as diferenças anatômicas básicas, internas e externas ao corpo, que vemos como diferenciando homens e mulheres. Embora essas distinções anatômicas sejam geralmente dadas no nascimento, os significados a elas associados são altamente históricos e sociais. Para descrever a diferenciação social entre homens e mulheres, usarei o termo "gênero". Usarei o termo "sexualidade" como uma descrição geral para a série de crenças, comportamentos, relações e identidades socialmente construídas e historicamente modeladas que se relacionam com o que Michel Foucault denominou "o corpo e seus prazeres" (WEEKS, 1996, p. 26 in: LOURO, 2000)

A partir da compreensão destes termos, o sujeito não se apresenta unicamente pelo sexo, entretanto na constituição das relações sociais este termo foi utilizado como uma forma de discriminação dos sujeitos, que se dá através das materializações.



Desta forma, o gênero possibilita ampliar a concepção de identidade do sujeito, através das identificações sociais percebidas por ele, a exemplo do autor que utiliza dos códigos de representação homem e mulher, para distingui-los. A diferença entre o gênero e o sexo é delineada a partir de uma identificação subjetiva, e não concebida a partir da materialização que limita o sujeito.

Sendo assim, o que promove a desigualdade de gênero não é a diferença existente entre os sujeitos, mas a cultura do qual seus participantes criam moldes para idealizar os corpos, a partir do que, para eles seja conveniente naquele determinado momento para estabilizar as relações de poder.

## **1.2 Construção do corpo social**

Para compreender o corpo feminino e as dimensões sociais que o constrói é preciso situa-lo como um corpo para o trabalho. Conforme Tiburi (2018), este é visto socialmente para a procriação, o cuidado e a manutenção da vida, e para produção do prazer alheio. Esses lugares aos quais ele está pertencendo na sociedade capitalista hoje, adveio de conotações antigas e percorrem a contemporaneidade e as transições ocorridas a sociedade desde a antiguidade.

Segundo Colling (2014), a história das mulheres é recente, porque o surgimento da História como disciplina científica se deu no século XIX. Essas histórias eram contadas somente por homens, eles a escreveram ao seu modo e ela se universalizou, portanto o que se sabe sobre o feminino desses tempos são versões masculinas contadas de acordo com suas intencionalidades, o que não se solidifica na realidade vivida por elas de fato.

O que aconteceu neste processo foi que as mulheres foram colocadas a margem desses homens, ocultando-as como sujeito, hierarquizaram a diferença dos sexos e isso se transformou na desigualdade existente entre os gêneros, privilegiando o masculino e provocando uma invisibilidade do feminino que se conserva até os dias atuais.

Algumas pensadoras e pesquisadoras tentaram e tentam contrastar essa realidade para que haja clareza a respeito do entendimento acerca da verdadeira história das mulheres nas civilizações, promovendo possibilidades de ampliar esse diálogo, na tentativa de buscar um caminho para a desconstrução no âmbito dessa inferioridade na sociedade e desmistificar outros lugares os quais foram perpassados.

Algumas das soluções para superar essa desigualdade, propõe a reflexão aos novos olhares dos caminhos a serem traçados, a fim de evitar um reducionismo desse assunto como a exemplo de Colling (2014) alterar a análise do discurso a partir da descentralização do sujeito:

Como se tem chamado o indivíduo humano de homem, e como se representa o homem como um ser masculino, foi necessário muita criatividade para inventar a mulher como sujeito autônomo... a autora sugere a descentralização do sujeito, porque descentralizar não é negar, mas situar o sujeito, reconhecendo diferenças como as de raça, sexo, classe etc. Situar o sujeito é reconhecer como este foi construído e, a partir daí, sugerir noções alternativas de subjetividade (...) A História passa, então, a ser vista como construção, como resultado de interpretações, de representações, que têm, como fundo, relações de poder (COLLING, 2014, p. 21-22).

O objetivo desse trabalho, como mencionado anteriormente, utiliza de referenciais teóricos não apenas para investigar a história das mulheres na sociedade desde a sua origem nas primícias da existência humana, mas reconhece-las como margem desse processo e compreende-las a partir de seu pertencimento social de desigualdade e opressão, no contexto da dança. A descentralização do sujeito proposta por Colling, pode ser uma maneira de obter outra percepção da história das mulheres, desvinculando-as dos discursos construídos e representados pelo viés comum da sociedade que definem o seu lugar, como o da cozinha, dos afazeres domésticos, da matriarca, cuidadora de seus maridos e também para saciar o prazer alheio (TIBURI, 2018), onde muitas mulheres se apropriam dessa tradição ortodoxa como maneira de sustentar sua própria existência.

A diferença comportamental dos sexos é explicada pela educação cultural como meras diferenças biológicas. O papel de cada sexo é criado sob as expectativas que nem sempre se dão de forma consciente na criação de comportamentos sociais, os quais visam uma padronização nas diferenciações das coisas de meninas e de meninos por exemplo, onde cada “desvio” é reprimido na intenção de readequá-los aos seus devidos papéis (MACRAE e FRAY, 1983, pg.11).

Essas repressões desencadeiam em opressões sofridas por parte dos que se reconhecem distantes desses lugares impostos, como os homossexuais e as mulheres que não se identificam pelos padrões impostos de comportamento. Percebe-se discursos na tentativa de normalizar e não de alcançar as subjetividades dos sujeitos, no caso das mulheres, o discurso bastante conhecido sobre sua inferioridade, procedem do campo da medicina, que por muito tempo controlou e manipulou esse grupo com o seu conservadorismo, a fim de preservar as relações de poder existentes. É fundamental que as mulheres tenham consciência de como esses discursos operam em suas repressões comportamentais.

No que se refere à sexualidade, característica muito utilizada para diferenciar os homens e as mulheres em seus comportamentos, estamos navegando em mares mais abertos em relação a algumas pesquisas antropológicas dessa área, precisamos enfatizar que existem diversas

culturas e comunidades sexuais, para percebemos e reestruturarmos os horizontes das experiências vividas por cada sujeito. Discussões sobre a sexualidade são importantes na construção de uma reflexão sobre a existência da opressão sexual que desencadeia a de gênero, e reconhecer que ela não é mais um fato imutável da natureza, como muitos pensam, essas ações de injustiça social podem se transformar através da ação intencional e na iniciativa de políticas progressistas, (WEEKS,1996 in: LOURO,2000). A percepção social sobre a sexualidade é fundante na manutenção dos papéis sociais que distinguem à sua maneira os lugares pertencentes do homem e o da mulher e o desenvolvimento comportamental de cada um deles. Hoje essa percepção é pautada em uma visão androcêntrica heteronormativa.

Essa visão advém dessas situações comportamentais que se estabeleceram a partir das relações de poder na sociedade, onde se construiu historicamente um reducionismo do feminino ao qual pode-se perceber em várias culturas. Na cultura grega as mulheres eram excluídas do pensamento e do conhecimento, aspectos os quais eram bastante valorados nessa civilização, já na romana, a discriminação das mulheres se solidificou a partir do código legal determinado pela instituição jurídica do paterfamílias, que legitimava o poder ao homem sobre elas, os filhos e os escravos, (COLLING, 2014).

Esse entendimento auxiliou no alastramento do conservadorismo da desigualdade também em outras culturas, parte do processo “evolutivo” social. O que é passado e reproduzido são concepções que tomam conotações a partir da relevância social e das relações de poder que as operam, como por exemplo os discursos pautados em uma concepção hebraica de um Deus antropomorficamente masculino, que ocasiona na sexualidade desfavorável à mulher (COLLING, 2014), dentre outros, buscam enaltecer o masculino e desvalorizar o feminino. Essas concepções se tornaram interesse das sociedades que valorizam as crenças religiosas e contribuem para a manutenção da mulher no lugar de inferioridade ao homem, por acreditarem nos discursos apropriados as suas ideologias religiosas, como nos mostra Colling:

Os discursos sobre a imagem da mulher, sua representação, definiam não somente normas de comportamento, como normas jurídicas e preceitos morais, referendados por construções textuais como o relato bíblico da criação e a queda do paraíso ou o Tratado da geração dos animais de Aristóteles. Este filósofo, em especial, exercerá uma grande influência que ainda se mantém viva na tradição da teologia e da filosofia escolástica presente na Igreja Católica (COLLING, 2014, pg. 187).

A sociedade patriarcal a qual vivemos hoje se constitui desses desdobramentos, que oportunizam ainda ao homem uma visão do papel de “tutor” sobre a mulher em diversas

circunstâncias. Como decorrência dessa visão, percebemos que ocorrem situações de violência sobre as mulheres em diversos âmbitos dessa supremacia. “Perceber o machismo estrutural no dia a dia, na desigualdade doméstica e na pública implica também assumir nossa cegueira sobre as misérias da condição feminina” (TIBURI, 2018, pg. 101).

Muitas vezes os entendimentos acerca das desigualdades de gênero, geram estranhamento em pessoas que ainda possuem dificuldade na compreensão do que vem a ser gênero, por confundi-lo com as assimilações que elas possuem sobre o que é sexo pautados nas materializações sociais. Para Butler: “A diferença sexual, entretanto, não é, nunca, simplesmente, uma função de diferenças materiais que não sejam, de alguma forma, simultaneamente marcadas e formadas por práticas discursivas” (BUTLER, 1993 in: LOURO, 2000, pg. 110).

O discurso sobre as diferenças sexuais que se apresenta na sociedade, corresponde a construção de lugares materiais ao qual os sujeitos devem desenvolver seu comportamento. Cores, regras e confinamentos são estratégias para os distinguirem, e os impõem um padrão de ser delimitado nesses papéis idealizados como “corretos” socialmente adquiridos da sociedade patriarcal.

As lutas das mulheres por reconhecimento e dignidade na sociedade, é uma discussão que está longe de acabar, se é que seja possível, e foi devido ao movimento social do feminismo, que os direitos das mulheres começaram a ser reconhecidos nas constituições sociais, pois segundo Tiburi (2018), foram as mulheres e principalmente as feministas que começaram a ter a consciência da condição feminina.

Para buscarmos uma compreensão sobre esse movimento, podemos defini-lo como “o desejo por democracia radical, que se junta a luta por direito de todos injustiçados pelas armadilhas sistematizadas pelo patriarcado” (TIBURI, 2018, pg.12). Demorou para que as mulheres tivessem o direito a fala, a pesquisa e reconhecimento a sua memória, e foi a partir desse lugar de pertencimento que o feminismo se construiu.

O movimento feminista sofre preconceito social, pela falta de entendimento e conhecimento das pessoas sobre a sua discussão principal. Alguns colocam essas mulheres como rebeldes, outros no lugar de desocupadas de suas funções sociais e dessa forma, se manifestam com o intuito de “aparecer” socialmente, por acharem irrelevantes suas pautas políticas, como por exemplo, a igualdade salarial aos gêneros.

Existem mulheres que fazem parte desse mesmo pensamento acerca do movimento, muitas se dizem não feministas por percebe-lo em uma única vertente, porém podem desconhecer que esse abrange outras. “Visto que é um movimento que possui uma ideologia

democrática radical, é preciso pensarmos que há diferenças existentes dentro de uma mesma classe social, por isso, foi necessário que uma espécie de segregação acontecesse ao feminismo, para que todas as mulheres se sentissem equivalentemente representadas.

Para iluminar essa ideia pensemos que, uma mulher branca, classe alta, heteronormativa, jamais poderia ser reconhecida no mesmo nível de repressão que uma mulher negra, classe baixa, lésbica, ou então de mulheres portadoras de alguma deficiência, para isso, as vertentes encontradas no feminismo têm o intuito de lutar pelos direitos singulares de todas as mulheres e sendo assim cada uma delas, justifica-se através da necessidade de representação das diferenças de opressões sofridas por elas perante a sociedade, como nos mostra Stuart Hall em seu livro *A Identidade Cultural Na Pós-Modernidade*:

[...] Eles refletiam o enfraquecimento ou o fim da classe política e das organizações políticas de massa com ela associadas, bem como sua fragmentação em vários e separados movimentos sociais. Cada movimento apelava para a identidade social de seus sustentadores. Assim, o feminismo apelava às mulheres, a política sexual aos gays e lésbicas, as lutas raciais aos negros, o movimento antibelicista aos pacifistas, e assim por diante. Isso constitui o nascimento histórico do que veio a ser conhecido como a política de identidade — uma identidade para cada movimento (HALL, 1992, pg.12).

Segundo Brah (2006), o feminismo não ignora a biologia das mulheres, mas questiona as ideologias construídas a partir dela que apresentam as mulheres de maneira subordinada nas relações de poder, pautadas no discurso de sua incapacidade. O seu objetivo principal tem sido a luta pela mudança nas relações sociais de poder que se sobrepõe nas diferenças de gênero.

Visto que as mulheres são vítimas do sistema patriarcal onde sofrem diversas formas de opressões e até misoginia, um pensamento possível para busca de um rompimento dessa fatalidade está no empoderamento dessa classe.

O empoderamento é um termo recente bastante usado pelas mulheres feministas, seu conceito é diferenciado através de cada pesquisador e suas ideologias, alguns até desconsideram a existência desse termo. Mas o que seria o empoderamento? Para buscarmos um entendimento sobre o termo empoderamento “dar poder”, precisamos compreender de que poder é esse que estamos falando (Berth,2018).

Segundo o filósofo francês Michael Foucault “...o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nós queremos apoderar” (FOUCAULT, 1970, pg. 10). Dessa forma, empoderar não é

simplesmente o ato de dar a voz a alguém, mas compreender sua necessidade a muitos que não possuem esse lugar perante a sociedade, decorrente dos emaranhados das relações de poder. O que valida qualquer espécie de discurso é a sociedade que o escuta, sendo assim a luta pelo empoderamento das mulheres é alcançar a escuta daqueles que detêm o poder social na busca por uma igualdade de seus direitos.

Foucault (1970) nos lembra que o discurso possui diversas intencionalidades ao nos mostrar que, a fala do louco não era ouvida até o século XVIII, quando sua palavra foi dada de forma simbólica e passou a ser assistida por outros, como expectativa de se chegar ao pensamento do que era verdade, o que não poderia ter sofrido grandes interferências externas e muito menos a audácia de se criar uma outra verdade, porém a veracidade dessas palavras, eram sempre colocadas sobre as perspectivas dos ouvidos daqueles que o assistiam.

A mulher que como o “louco”, por um tempo não era ouvida e suas experiências eram pautadas no que se ouviu sobre elas, passou a procurar seus espaços para questionarem a realidade vivida por elas, se reivindicando através do poder da fala que elas possuem com mais liberdade hoje. “Se o lugar da fala é abstrato e silencia o outro quando deveria haver diálogo, ele já não é mais um lugar político, mas um lugar autoritário que destrói a política” (TIBURI, 2018, pg.116).

Ou seja, o empoderar-se seria não apenas dar voz a essas mulheres que por muito tempo foram “traduzidas” pelo masculino, mas liberta-las dessa condição em uma esfera política, torna-las instruídas de sua realidade concreta e assim, reconhecerem as dimensões de repressões que sofrem, sendo em casa ao ter que executar sozinha serviços domésticos após uma dupla jornada de trabalho, seja na responsabilidade pelo criar e educar gerações, ou através do discurso moralista que as posicionam a margem da compreensão e as submetem a uma inferioridade intelectual.

[...] do mesmo modo, quando questionamos o modelo de poder que envolve esses processos, entendemos que não é possível *empoderar* alguém. *Empoderamos* a nós mesmos e amparamos outros indivíduos em seus processos, conscientes de que a conclusão só se dará pela simbiose do processo individual com o coletivo (BERTH, 2018, pg.130).

Para que a mulher possua um pertencimento histórico e social sobre a sua classe e assim ser capaz de situar-se, é necessário que uma desconstrução aconteça em todos os aspectos de segregação. Eis aí a maior dificuldade desse processo, oportunizar à todas as mulheres o

conhecimento da sua história, não aquela dos livros didáticos contadas por eles, mas possibilita-las questionar-se a partir delas para que possam confrontar os discursos que as envolvem, e dessa forma ser capacitada a se resgatar dessa margem e resistir a opressão sofrida na sociedade patriarcal.

Imagino que esse caminho seja como nadar contra a corrente sem saber alguma técnica de nado, mas que no fim o que se deseja é existir. A sociedade capitalista que vivemos hoje, está nutrida de armadilhas em que tudo está relacionado ao poder e quem o detém. Nessa ordem dos fatos, entendemos o porquê dessa dificuldade das minorias ainda hoje em disporem de um pertencimento social inferior mantido em uma visão arcaica que perdura por gerações dificultando suas ascensões, mascarando uma superação da inferioridade das mulheres na sociedade que de fato não existe, e o que se busca através das resistências dos movimentos feministas é que possa um dia vir a existir.

### **1.3 O Mito da Fragilidade**

A história sobre como a mulher veio a se tornar o sexo “frágil”, se deu com o desmaranhar do constructo social e das relações de poder. Foi no momento em que começaram as primeiras exigências da sociedade em concretizar o âmbito educacional, poder político e o econômico que elas ficaram para trás. Uma filosofia então começou a ser difundida de que a mulher teria uma missão nesse planeta, a responsabilidade da continuação da espécie humana, e que seu lugar estaria representado entre a “beleza” e a “fragilidade”. Esse processo limitou as mulheres aos padrões sociais estabelecidos nesse momento, e essa filosofia restringiu a mulher de sua força e a tornou prisioneira de seus próprios corpos, (Dowling, 2001).

(...)isolou-a em salas onde o sol não entrava e ameaçou-a com o pior dos castigos, caso se recusassem a fazer o que lhes era determinado: a perda da capacidade de ter filhos. A teoria que fornecia sustento ao mito da fragilidade era a seguinte: não se podia permitir que a mulher seguisse seus próprios interesses-físicos ou mentais- por que cada migalha de energia que podia gerar era necessária para manter seus processos de procriadoras (DOWLING, 2001, p. 23-24).

O mito da fragilidade foi uma armadilha criada pelos homens que tinham interesse em deter todo o poder naquele momento, e viam as mulheres como ameaças de seus afazeres. Dowling (2001) em sua obra *O Mito da Fragilidade*, nos diz que esse processo poderia ser considerado uma fraude, por ter sido intencional e propagado até tornar-se algo ao qual as

peças passaram a acreditar em sua veracidade. Decorrente dessa ação intencionada, as mulheres passaram a serem vistas por todos e até por elas mesmas como vítimas de seus corpos ditos por eles frágeis, impossibilitadas também de sua intelectualidade para se representarem socialmente, dessa forma, os homens se colocaram no lugar de domínio da sociedade ao qual pertencem até a contemporaneidade e todo esse processo construído e reconstruído, resultou na inferioridade da mulher perante ao homem.

As mulheres não participavam das discussões sobre os interesses sociais e não podiam opinar sequer no bem comum a elas, todas essas relações eram pensadas através dos homens que passaram a controlar a sociedade, e o poder de dizer o que elas poderiam ou não fazer com seus corpos (DOWLING, 2001). Restou a essa classe se resguardar de seus direitos como o do discurso, e abster-se do poder, para que os homens pudessem reinar a sua própria maneira.

Ao pensarmos nessa situação drástica, entendemos o porquê as mulheres nos tempos de hoje ainda são vítimas do sistema patriarcal e capitalista que as colocaram inferior nos direitos de gênero, onde por mais que as transformações culturais aconteçam, as tradições se perpetuam e regulam os sujeitos em seus ideais políticos em prol de seus interesses.

Com esse movimento a mulher passou a ser uma figura do lar, materna de amor e doçura. Imaginemos por um instante que ela não queira ser mãe e contribuir para a manutenção da espécie dando um herdeiro ao seu marido, o que poderia acontecer com ela? Bem, para a época do século XIX, com certeza seria privada das poucas regalias que tinha, como ir até o jardim ou ter uma alimentação saudável para suprir suas energias quando o parto chegasse (DOWLING, 2001). Hoje pouco mudaria em sua relação social, talvez não conseguir um futuro marido que queira se privar do ato de ter um sucessor e uma esposa que não exerça o papel de ser mãe. Ela possui uma maior liberdade de suas escolhas e “posse” de seu corpo, mas ainda está compreendida nos valores que foram criados culturalmente advindos desse processo do mito, que perpassa esse olhar sobre ela e há uma insistência em reinter-la nesses padrões, mesmo elas não se percebendo nesse lugar hoje.

Vejamos, o papel da mulher na sociedade se modificou com o tempo, sua ascensão social se ampliou em várias questões, uma delas foi sua independência financeira. Ela pode contribuir com a renda de sua família executando trabalhos fora de seu lar, desde que não atrapalhe seus afazeres domésticos e a boa criação de seus filhos, e o seu salário ainda é inferior ao dos homens. Porém, por mais que se amplie o pensamento sobre a mulher, o seu lugar está bem guardado e reiterado assim que necessário, os trilhos em que elas se equilibram hoje foram planejados e bem estruturados para que não se percam em suas possíveis representatividades.



O mito da fragilidade, só começou a ter uma fissura no século XX com a segunda guerra mundial. Essas mesmas mulheres desprovidas de força, “precisaram” contribuir com o homem, trabalhando fora de seus lares em diversas funções como, sendo operárias de fábricas. Isso aconteceu porque eles estavam nos campos de batalhas e dificilmente poderiam arcar sozinhos com as despesas de suas famílias, mas esse momento de “liberdade” só durou até o fim da guerra e as mulheres voltaram para seus “confinamentos” (DOWLING, 2001).

Essa realidade só começou a se modificar quando um movimento social de mulheres começou a perceber sua inferioridade perante ao homem e iniciaram uma luta por direitos iguais. Esse movimento denominado feminismo tal como conhecemos hoje, e muitas mulheres dizem não se identificar, adveio desse pensamento de buscar uma equidade aos direitos sociais a todos os que são pertencentes de uma mesma sociedade, e se algumas mulheres não se percebem pertencentes dessa luta, talvez seja porque elas não conseguem se libertar das interferências sociais que a normatizam nesses padrões.

Segundo Dowling (2001) essa delimitação do papel da mulher ocorreu após a Revolução Industrial que ocasionou no efeito de anulação da identidade do homem, pois eles trabalhavam o dia todo operando máquinas e isso gerou uma perda de sua força e de suas habilidades físicas perante a sociedade. Sendo assim, não viram outra forma senão a de atribuir as mulheres um comportamento de fragilidade ao qual, eles não perdessem a dominação pertencentes sobre elas que, por serem privadas do mercado de trabalho possuíam mais tempo livre para a prática de atividades físicas e dessa forma, poderiam até superá-los nesses quesitos.

Desencadeado desses pensamentos, as mulheres foram privadas de práticas de exercícios físicos mais complexos, e quando havia alguma controvérsia e algumas desprendiam-se desses posicionamentos, ocorriam as interferências baseadas em restrições médicas a fim de “ressocializá-las” ao lugar materno. Nessa época a prática esportiva como a maratona, era muito praticada por mulheres e seus desempenhos superavam a dos homens, por isso houve uma restrição a mulher, e a essas restrições estavam situações inusitadas como: as proibiam de sentar, usar as mãos e até ler, sendo obrigatório o cumprimento de um “repouso” absoluto (DOWLING, 2001). As justificativas desses atos e os diagnósticos vinham, principalmente do dr. Weir Mitchell, o mais ilustre neurologista da América, como veremos em seu posicionamento em uma reunião da Obstetrical Society, em 1867:

Como uma instituição que trabalha com mulheres, nós nos constituímos, por assim dizer, em guardiães de seus interesses e - em muitos casos - em guardiões de sua honra. Somos na verdade, os mais fortes e, elas as mais fracas. Elas têm obrigação de

acreditar em tudo que dissermos e nós, por conseguinte, podemos dizer que as temos à nossa mercê (DOWLING, 2001, p.41).

Esse posicionamento claro sobre as intenções de inferiorizar a mulher na sociedade, desenvolveram razões para que as mulheres não pudessem participar de práticas físicas e esportivas nessa época. As justificativas eram de suas características biológicas anabólico-catabólica, em que as reações químicas de síntese e de degradação digestivas que acontecem nas células do corpo após a ingestão de alimentos e regulam o metabolismo, na mulher ocorre de forma mais lenta no que se refere ao homem (MAGALHÃES, 2017), e segundo eles jamais poderiam ser revertidas. Esses argumentos foram suficientes dar a mulher o posto de procriadora da “raça branca” (DOWLING,2001), já que possivelmente com seu metabolismo menos acelerado que o do homem e sua baixa produção de energia para atividades complexas, elas estariam confinadas a realizar apenas essas tarefas.

O que podemos perceber com o posicionamento do dr. Mitchell, é que as imposições criadas para a desvalorização das mulheres dessa época eram para além de aspectos biológicos, as mulheres se tornaram vítimas de um sistema masculino com o intuito de considera-las inferior e dependentes, uma espécie de armadilha. “Essa armadilha chamada de mito da fragilidade era muito parecida com aquela criada pela instituição da escravatura, que tornava os escravos dependentes de seus senhores, e em seguida, considerava-os como mentalmente deficientes e incapazes” (DOWLING,2001, pg. 46).

Sendo assim, compreender o mito da fragilidade é alcançar o lugar que justifica a desigualdade de gênero que as mulheres sofrem ainda hoje, que não se justificam apenas em diferenças biológicas existentes entre os gêneros. Buscamos entender por onde se desencadeou a história que ouvimos e vivemos de que a mulher é compreendida por sua vulnerabilidade, fraqueza e delicadeza enquanto o homem pela força, rigidez e aptidão física, como percebemos em diversos discursos como no teatro, dança, etc., dos dias atuais, que solidificam esses papéis ainda nos tempos de hoje.

Muitas das diferenças entre o feminino e o masculino, advém dessas características instaladas através das relações de poder adquiridas pelo homem. Não conseguimos por exemplo, permitir que uma menina ao ser inserida em uma sociedade hoje, possa ouvir incentivos pautados em sua aptidão física ou destrezas esportivas, ainda contribuímos para sua reiteração, lembrando-as de que a delicadeza lhe cai bem, que o sentar-se com as pernas cruzadas irá deixa-las mais elegantes ou então, que praticar judô possa torna-las masculinas e leva-las ao balé seja o mais correto para seu pertencimento social.

O “frágil” se tornou então o modo pelo qual essas meninas e mulheres tendem a simbolizar sua existência através da sociedade. Jamais como o masculino, nunca muito distante do feminino, ou seja, sempre regrado a normativa daquilo que a “natureza” lhes deu.

## CAPÍTULO II

### DANÇA: UMA PRÁTICA CORPORAL POLÍTICA

Para buscarmos um entendimento do que é a dança e sua dimensão artística, precisamos reconhecê-la antes de qualquer coisa, como uma manifestação cultural e política. Suas diversas linguagens foram criadas através do tempo e dos atos sociais exteriores a ela, que a construiu e lhe deu os significados que a permeia e a instala como uma arte que se fundamenta a partir de movimentos corporais. Inicialmente ela foi compreendida como ato de representatividade de povos antigos em seus contextos sociais. “...as danças foram surgindo de manifestações populares, livremente improvisadas, executadas ao som de instrumentos rústicos e, pouco a pouco, absorvidas pelas classes mais poderosas” (CAMINADA,1999, p.79). Com a sua sistematização diversas modalidades foram instaladas, levando as danças a uma particularidade de movimentos e técnicas.

As técnicas que se inserem atualmente em cada tipo, decorreram dessa sistematização e dos caminhos que ela foi percorrendo no decorrer dos anos, processo que a levou a ser compreendida também como mercadoria da indústria cultural e sua expansão territorial, a levou a diversos lugares, como o de apropriação. Onde muitas vezes em suas execuções, o entendimento tanto do público, quanto dos interpretes, se distancia das verdadeiras intencionalidades daqueles que a criaram, por não se tratar de suas realidades sociais, e entendimentos como o de onde ou o porquê de se movimentar daquela forma passa a ser uma reprodução estética. Por outro lado, essas transições que expandiram o conhecimento acerca da dança, possibilitaram que ela chegasse a um maior reconhecimento social através de aulas de diversas técnicas, espetáculos e também da sua profissionalização.

A dança seria uma arte viva do momento, assim como o teatro e outras, na qual, por mais que se tenha uma narrativa, cada momento em que se dança nunca poderá ser o mesmo. Dessa maneira, mesmo que seu contexto coreográfico seja igual, as sensações, o desenvolver dos gestos, a apropriação do bailarino e a visão daquele que a assiste, sempre se darão de maneira singular para cada momento. “Nesse sentido, mesmo em repetição, o corpo dançante aparece cada vez como primeira vez, cada vez como a última, cada vez como primeira-última vez” (GADELHA, 2010, p. 17).

Ela é vista por muitos como o movimentar-se através do corpo, porém, apenas o movimento não poderia compreendê-la em sua total complexidade. Para Tércio (2005, pg.3-4) “ a dança é movimento porque é corpo. E mesmo que este corpo não seja um ser em deslocação por dentes

lugares, ele está inevitavelmente em movimento é condição de sua existência”. Sendo assim, o corpo que dança é ela própria, e ele se expressa através dos movimentos que deseja produzir e externalizar.

Podemos pensar então, que o movimento expressado através da dança se dá primeiramente através do pensamento do corpo, do qual o seu fazer consiste em transpor um dizer-se que não poderiam vocabularizar os sentimentos alcançados em suas ações apenas com palavras Laban (1978). É uma tradução daquilo que se quer dizer por meio de sensações e expressões que se comunicam com o mover-se. Com isso, percebemos que seu entendimento perpassa os momentos históricos do qual ela se insere e as células coreográficas, que são movimentos que compõem uma proposta de diálogo estruturado para cena. Ela contempla aquilo que está entre o movimento e o pensamento, e é através do corpo que ela se concretiza por meio das diversas técnicas, rituais ou espontaneamente como manifestação interna de vontades próprias.

O corpo que dança a traduz pelas técnicas adquiridas, e suas interpretações decorre das ações de: o que e do por que se fazer. O que fazer, seria a ação do intérprete ao produzir o movimento, que pode partir de um desejo de adoração ao sagrado, uma coreografia técnica já estabelecida, uma ação norteada pelo coreógrafo para se criar algo novo, ou um simples desejo de explorar as possibilidades de movimento espontâneo ao dançar em uma festa, por exemplo. O porquê de se fazer algo, está relacionado às narrativas, que pode ser uma contemplação ao divino, o contar uma história romântica vivida no século XV, ou o caos que vivemos em cidades urbanas do século XXI, porém a forma de se contar muda de acordo com o lugar, a técnica, os intérpretes, aquele que a conta e daquele que a observa. “A dança torna-se assim o arco da ambiguidade entre o visível e o invisível. Dançando, realiza-se (ou representa-se) basicamente o enigma entre corpo vidente e corpo visível que Merleau-Ponty assinalou” (TÉRCIO,2005, pg.6-7).

### **Sobre as estruturas dos corpos femininos que se expressam através da dança**

Nos dias atuais a dança é vista como uma performance do feminino, onde as meninas providas culturalmente de sua fragilidade, meiguice e leveza, podem ousar desses movimentos sem que sejam rotuladas, já que é nesse lugar que a mulher é compreendida socialmente. É comum ouvirmos discursos de que a dança e principalmente o balé clássico, seja coisa de menina, por trazer certa leveza aos movimentos e que os homens que frequentam esse universo, sejam homossexuais. Conotações que partem do entendimento cultural do século XXI, que muitas vezes desconhecem a história que o masculino constituiu nesse cenário, o mesmo que

por muito tempo domina as relações de poder e sendo assim, já foram os protagonistas também dessa prática.

Segundo (KNIJNIK, 2010, pg.115) “A dança cênica ocidental, tal como a conhecemos hoje, materializou-se com o surgimento do balé, que tem sua origem, segundo Boucier (2001), nas práticas das cortes aristocráticas da Itália e da França do século XV”. Nesse período, a presença das mulheres era apenas como expectadoras para os homens, que em suas apresentações até interpretavam papéis femininos. Foi com Rei Luís XIV de Bourbon (1638-1715), que o homem passou a ser associado a dança (CAMINADA,1999). Nesse período, os homens detinham todos os poderes sociais, as mulheres eram apenas sombras que compunham a sociedade para amparar os senhores no lar e na manutenção da espécie.

Como os homens detinham esse espaço na época, foram os primeiros a desenvolver um ensino de dança. “A primeira figura de maestro de dança que chegou ao nosso conhecimento foi a do rabino Hacén Bem Salomon, que em 1313, era responsável pelo ensino, aos cristãos de uma dança de conjunto em volta dos altares” (CAMINADA, 1999, pg.80). Com o sucesso alcançado por ele, depois por outros, salientou o desejo da burguesia em ter uma dança que pudesse se distanciar das danças que eram populares aos desprovidos de riquezas materiais, ocasionando em novas iniciativas de ampliar e regulamentar esse ensino:

Coube então aos maestros submeter a dança a regras disciplinares, compatíveis com a seriedade requerida pelos senhores burgueses, donos do dinheiro, recém-aristocratizados, e que por isso mesmo, desejavam aumentar a distância que os separava de uma origem que não era nobre; aliás, o objetivo de transformar simples indivíduos em cavaleiros idealizados, estabelecendo um fosso intransponível entre eles[...] (Caminada1999, pg.80).

A dança passou então a tomar as classes altas da sociedade, advindas de um viés religioso de ensino, agora era ensinada para a burguesia. Podemos então entender, o que levou a sociedade do século XXI, a ter a visão de que a dança e principalmente o balé clássico, seria uma prática para população nobre e que minorias jamais teriam condições de alcançar essa arte e muito menos se profissionalizar através dela, pois foi após esse movimento que surgiu o balé clássico (CAMINADA, 1999).

O balé clássico profissional como vemos hoje, só se despertou no século XVII, em que deixou de contemplar a nobreza e passou a ter em suas execuções bailarinos mais técnicos, vistos hoje como profissionais (CAMINADA, 1999). “A inclusão de bailarinas só se deu em 1681, com Mademoiselle Lafontaine (1655-1738), tornando o balé profissional uma arte para

ambos os sexos (SIQUEIRA, 2006; ANDERSON,1978 apud ASSIS e SARAIVA, 2013, pg.307) ”. Nos perguntamos então, o que levou as mulheres a “herdar” esse lugar, já que prestígio algum ela pode ter?

Como vimos é através das relações culturais que as relações de poder se instalam, ou seja, a idealização de um lugar para o gênero, perpassa por todos os âmbitos culturais e a dança se encontra nesse contexto, sendo assim, a desigualdade de gênero também se reverbera nessa prática. “Essa forma expressiva é também um meio de modular a representação do papel sexual a fim de manter dentro dos limites figuras de autoridade...Além disso a dança pode ser uma forma de sublimação sexual (HANNA, 1999, p.18) ”.

O que aconteceu foi que masculino “o sexo forte” abdicou de alguns territórios como o da dança, que pudesse expor sua virilidade a deixando para o feminino “sexo frágil”, e por mais que existam homens nas diversas danças, a maioria das técnicas não deixam que eles ultrapassem o seu papel hegemônico e menos ainda a mulher se deslocar de sua “natureza” feminina em suas representações, como percebemos no tradicional balé clássico, mas não só nele, na grande maioria das danças essa diferenciação dos papéis de gênero acontecem.

Um dos fatores que também contribuiu para esse deslocamento do masculino da dança foi o financeiro. Não se distanciando da nossa realidade, os investimentos para a dança nessa época não eram tão grandes, levando assim, a se ter uma baixa remuneração para bailarinos e a dança passou a ser menos atrativa para eles, dessa forma as mulheres tiveram mais oportunidades de se apresentar e se protagonizar através dela (HANNA,1999).

Com essa transição do masculino para o feminino, outros fatores sociais se associaram a dança, como o da prostituição. Como as mulheres eram maioria nesse cenário nesse momento, as bailarinas passaram a ter outros significados na dança a partir das “construções” que agem em seus corpos, visto que as remunerações de suas atuações estavam baixas, muitas bailarinas deixavam os palcos para se tornarem prostitutas e assim elas passaram a serem reconhecidas naquela época como, as “garotas de balé”, e com isso obtiveram uma conotação negativa até meados do século XX (HANNA,1999).

Um dos aspectos que pode ter desencadeado esse momento foi a visão do masculino para os corpos femininos. Como as técnicas trabalhadas necessitam de um grande desempenho físico, os bailarinos e bailarinas acabam desenvolvendo corpos tonificados, fortes e magros. O emagrecimento se tornou um padrão para o balé clássico principalmente para as mulheres, para que os bailarinos possam carrega-las com mais facilidade e também as exigências dos movimentos técnicos desse gênero requer que esses corpos possuam essas características para alcançarem suas melhores performances. Sendo assim, seus corpos acabam por possuir

registros que as colocam como modelo de corpo “ideal” de mulher na sociedade, o que pode ter despertado um grande interesse do masculino no olhar sobre essas mulheres.

O retorno da figura masculina aos palcos veio com Vaslav Nijinsky (1890-1950) e consequente o reconhecimento do bailarino. Nijinsky, que mantinha uma relação homossexual com Diaghilev, foi uma figura chave na reintrodução do balé masculino do século XX, desenvolvendo representações de masculinidade que dominaram o balé e até certo ponto, a dança moderna ao longo do século (BURT, 1995 *apud* ASSIS e SARAIVA, 2013, pg.310).

Ou seja, as relações que se instalam na cultura refletem em todas as práticas que dela fazem parte, a construção e manutenção dos papéis sociais se solidificam na dança e ela também contribui para a operação das desigualdades dos sujeitos, como podemos perceber a desigualdade de raças, etnias, classe social e principalmente de gênero. “A dança pode ser entendida como uma dentre as várias instâncias culturais que “fabricam” homens e mulheres de determinados tipos... por tanto ela também opera na construção cultural dos Corpos” (ANDREOLI, 2010).

A dança além de ser uma prática que se dá no e pelo corpo, ela reverbera os aspectos sociais e políticos de onde ela se insere, muitas vezes esses aspectos sobrepõe e se desassocia das narrativas dos espetáculos. Se refletimos um pouco, podemos entender o porquê de não vermos muitas mulheres negras protagonizando grandes papéis nos balés de repertório e principalmente em grandes companhias como no Bolshoi Ballet Academy (Rússia). Por mais que elas obtenham as mesmas técnicas das demais, ainda é difícil vermos suas atuações como por exemplo, sendo rainhas em ballets como o do O lago dos Cisnes de 1877, visto que esses ballets representam histórias de determinadas sociedades e determinado tempo, portanto, o negro nunca teria estado nesse lugar de pertencimento social privilegiado. E também, por se tratar de uma técnica seletiva, seu ensino e principalmente sua profissionalização passou por várias restrições a qual a distância muitas vezes das classes marginalizadas.

Quer dizer que a dança também é reflexo da complexidade da sociedade, os corpos que a transmite pertencem a essa realidade fora da cena e se torna quase impossível desassocia-las. Dessa forma, aspectos como exploração, situação econômica e desigualdades que acontecem socialmente irão refletir nessa prática, nas construções e expectativas sobre esses corpos. O que nos leva a percebe-la como um lugar que também opera da desigualdade dos gêneros.

As diferenças entre os gêneros estão presentes no desenvolvimento da dança, por ser uma prática que se dá através do corpo, ele passa a atribuir outros significados do que os de sua



essência para as representações necessárias a cada personagem. Para entender como elas atuam na perspectiva da dança contemporânea é importante perceber como elas se instalaram nos caminhos trilhados desde o balé clássico, para assim compreender como se estruturaram os corpos a partir daí.

A visão de corpo na cena do balé clássico perpassa pelas diferenças de gênero e essas questões sempre estiveram presentes em suas representações. Suas conotações transcendem gerações, e a hegemonia desencadeada de narrativas antigas mantém a historicidade da dominação masculina.

A visibilidade masculina é pautada de músculos, força, agilidade e domínio sobre a mulher, que por sua vez é sustentada na cena como o corpo frágil, delicado e dada a todo controle do homem. Essas concepções do papel da mulher nessa cena são consequências do constructo social e do “ideal regulatório”, advindas do mito da fragilidade dos séculos XVII/XIX e das relações de poder que opera sobre a mulher, e não poderia acontecer diferente na prática da dança. Esse pensamento se sustenta até os dias atuais.

### **A dança moderna e a busca pela representatividade do feminino**

Em meados do século XIX para o XX, Isadora Duncan, Ruth Saint-Denis, Loie Fuller, Mary Wigman e Martha Graham apresentaram uma nova forma de movimentar na sociedade e também de perceber a presença feminina perante o cenário daquela época (CAMINADA, 1999). A dança moderna, nome ao qual é reconhecida, trazia uma possibilidade de “liberdade” de movimentação a essas mulheres, diferente do contexto do balé clássico em que elas faziam parte, ela possibilitou a emancipação da mulher na cena tornando-a possível e autônoma de seus movimentos, se desvincilhando dos trajés apertados e das sapatilhas de ponta do clássico, elas agora poderiam criar, atuar e dirigir suas próprias obras:

Constrangidas financeiramente e descontentes com os papéis femininos de até então, as mulheres da dança moderna escolheram ser agentes, e não mais objetos. Com uma nova dimensão técnico-formal, simbólica e contextual em suas coreografias, passaram a ser admiradas pela plateia, aliviando antigos sentimentos de insignificância física e social impostos pelos homens. (HANNA, 1999 *apud* ASSIS e SARAIVA, 2013, p.312).

Como as mulheres foram as propulsoras dessa nova forma de se pensar a dança, elas eram a maioria a direcionar o movimento da dança moderna e isso levou-as a sofrerem diversas opressões vindas do masculino (ASSIS e SARAIVA, 2013). Alguns coreógrafos começaram a criar trabalhos apenas com homens, e vários conflitos foram gerados entre esses gêneros. Outros contrapondo essa situação de “guerra” entre homens e mulheres, começaram a propor uma linguagem estética que se desvincilhava de representações específicas que os diferem, dentre eles, podemos citar Alwin Nikolais (1910-1993). Ele foi um dos primeiros a procurar estabelecer as mesmas condições de representações entre a masculinidade e feminilidade na cena, através de movimentações comuns a esses corpos. A partir disso, Steve Paxton (1939), Yvonne Rainer (1934) e Senta Driver (1942) passaram também a visar uma “libertação” desses corpos das perspectivas padrões aos gêneros, esses coreógrafos passaram a criar suas obras referentes ao movimento dos corpos e não apenas nas materializações sociais as quais eles pertencem (HANNA, 1999 apud ASSIS e SARAIVA, 2013).

Como o corpo é por onde se nota a dança, ele é o meio pela qual a linguagem estética se apresenta. Os interpretes que a consolida, precisam ter corpos que dialoguem com a realidade de cada modalidade, ou pelo menos é esse o pensamento que se instalou até nossos tempos. Por exemplo, para se dançar um ballet de repertório, as bailarinas (os) que irão atuar, não podem possuir corpos como as de bailarinas (os) de dança do ventre, pois as exigências físicas para se compor as técnicas coreográficas necessitam de musculaturas e interpretações que divergem uma modalidade da outra. Assim sendo, existe uma “modulação” física fundamentada nessas necessidades específicas, uma espécie de “treinamento” para ser mais compreensível, em que aula após aula, essas bailarinas (os) aprimoram esse conhecimento pelo corpo para seus respaldos técnicos.

A dança moderna, buscou um rompimento com as estruturas técnicas dos ballets de repertórios clássicos e principalmente com as narrativas que eles perpetuam. Ao romper com esses “limites”, algumas das mulheres percussoras priorizaram em criar uma nova técnica como Martha Graham, que criou sua técnica de dança moderna ao qual está inserida no universo da dança até os tempos de hoje, (ASSIS e SARAIVA, 2013).

Esse é um ponto importante para percebermos que por mais que as mulheres da dança moderna tenham obtido uma certa “liberdade” da cena do clássico se desvincilhado das sapatilhas de ponta, instrumento que as aprisionam entre a dor da realidade e os devaneios de sua plenitude, seus corpos possuíam codificações intrínsecas construídas a partir dele, levando muitos movimentos dançados e criados por elas, como na técnica moderna de Graham, a

percebermos ainda uma certa “referência” a esse padrão de movimento, porém permitindo trazer outros significados interpretativos dos que acontecem no balé sobre suas representações de povos antigos, e isso possibilitou uma liberdade ao que se queria dizer e como se dizia. Não só Graham, mas todas essas mulheres construíram e são reconhecidas por suas importâncias na história da dança, cada uma a sua maneira, sempre buscando trazer a cena não só movimentos coreografados, mas também uma reflexão dos contextos sociais vividos na época, como as guerras e a opressão sofrida por elas (ASSIS e SARAIVA, 2013).

Essas mulheres da dança moderna trouxeram também para a dança no geral, um começo a se pensar e questionar os padrões de movimentos que vão se estabelecendo e se limitando através de diversas perspectivas, elas promoveram uma busca pelo sentido de se dançar e se reconhecerem em seus próprios movimentos, abrindo caminho para novas propostas de dança norteadas por esse pensamento, como a dança contemporânea.

## **2.1 A performance do feminino na dança contemporânea**

A dança contemporânea surgiu com o intuito de transformar o que de dança se tinha até o momento (CAMINADA,1999), em uma perspectiva de romper com o estabelecimento das leis que direcionavam esse universo e de propor outro pensamento para essa arte. Para além de se criar uma nova “técnica”, esse novo jeito de se movimentar propunha justamente, romper com as impostas pelo tradicionalismo.

Trata-se de uma dança na época qualificada de revolucionária, elevando-se contra as diferentes armaduras presas ao corpo. Esta nova dança exprime, sobretudo, o desejo de dançar outramente [...]A dança contemporânea “livre” ressoa, assim, como vontade “escandalosa” de liberar os corpos das amarras e tabus que os escraviza” (GADELHA, 2010, p.18).

É sobre esse lugar de liberdade que essa dança possibilita e a partir da perspectiva de cena que ela pode alcançar, que procuro estabelecer a relação dos encontros entre essa movimentação que concede a singularidade daqueles que a dança com o feminino e o mito da fragilidade.

Para Infate (2011, pg.57) “A dança contemporânea não é uma escola com uma técnica específica, mas uma maneira de pensar a dança. Hoje, o trabalho com ela possibilita o corpo a

fazer tudo, absolutamente tudo, quando falamos de movimento de dança”. Após a dança moderna que trouxe novas propostas para romper com as amarras de um determinado padrão de movimento e representatividade das mulheres na época, visão essa decorrente do sistema patriarcado ao qual se sustenta até os dias de hoje, procuro ainda, compreender como a reinteração atua na manutenção da hegemonia dos corpos dançantes contemporâneos. Esse corpo feminino que já se provou forte para romper com padrões pré-estabelecidos, poderia nessa dança afastar-se das convicções traçadas pela sociedade de inferioridade?

Como Tércio (2005), nos trouxe o entendimento de dança como um estado visível e invisível. Para essa dança, essa consciência vai além de transpor os sentimentos visíveis daquele que a dança, ela é o meio pelo qual se situam os movimentos e deles se fazem dança. Não apenas com a ilustração de um sorriso ao buscar transmitir felicidade, mas a partir do estado emocional daquele gesto que promova felicidade, aquele que antes, passa pelo invisível, por dentro das suas entranhas para assim lançar-se ao mover-se. Nesse sentido, o feminino possui uma maior liberdade de expressar-se, poder dizer-se de dentro, daquilo que está para além do visível do que se espera de uma performance de dança de uma mulher.

A performance que é um dos territórios advindos das artes plásticas e do teatro também abarca esta arte, ela possibilita aos praticantes outro olhar para suas ações, assim pode ser uma ferramenta para dissociá-los das expectativas de sua representatividade, tanto nos aspectos sociais como nas do universo da dança em geral, através da ampliação que se pode dar as concepções de movimento. Ela poderia romper com fronteiras tradicionalistas, como a visão “limitada” que o feminino carrega desde os princípios na dança clássica. Por relacionar-se com o tempo, nessa perspectiva o presente poderia usar-se do passado para reconfigurar e contestar a realidade.

“[...]a *performance* é antes de tudo uma *expressão cênica*...podemos entender a performance como uma função do espaço e do tempo[...]” (COHEN, 2002, p.28).

O tempo na performance está relacionado ao presente mesmo que o intuito seja um diálogo com o passado, ao se concretizar no espaço pode-se ocupar de diversos lugares como, os “formais” (grandes palcos) e os “informais”, (ruas, praças etc). Ou seja, ela busca romper as linhas do tempo e dos lugares pré-estabelecidos de dança. “O trabalho do artista de performance é basicamente um trabalho humanista, visando libertar o homem de suas amarras condicionantes, e a arte, dos lugares comuns impostos pelo sistema” (COHEN, 2002, p.45).

Portanto o feminino nessa linguagem, teria mais autonomia sobre suas estruturações físicas, narrativas, e liberdade sobre os seus limites, que nesse caso, seria uma escolha sua ou

de quem as cria, mas sempre com uma urgência de transmitir e confrontar aquele que a assiste, dessa forma questionamentos políticos se fazem importantes e fundamentais.

Ao defrontar-se então com uma mulher em cena nessa perspectiva, percebe-se que ela é unicamente a porta voz dos seus anseios naquele momento, não apenas como uma figura que busca demonstrar o belo, mas que através da sua movimentação desvela todo seu ser sem uma promessa entendível dos que a assistem, mas muitas vezes o que se busca com essa proposta de cena é promover uma certa inquietação das questões pré-estabelecidas por eles. Ou seja, esse lugar de movimento pode ser um lugar de diálogo entre o corpo e as amarras da construção social, debatendo opressões e desigualdades.

Por último, a característica da arte de fronteira da *performance*, que rompe convenções, formas e estéticas, num movimento que é ao mesmo tempo de quebra e de aglutinação, permite analisar, sob outro enfoque, numa confrontação com o teatro, questões complexas como o da representação, do uso da convenção do processo de criação etc, questões que são extensíveis da arte em geral (COHEN, 2002, p.27).

O que busco ao apresentar conceitualmente a performance aqui neste trabalho, é perceber que a dança contemporânea hoje tem se apropriado de suas ideologias e práticas como recurso para ampliar as discussões e propostas de trabalho, dessa forma, sua importância é grande pois através dela amplia-se a necessidade de intervir e confrontar o público, e assim se aumenta a possibilidade entre os diálogos e a intencionalidade deles, que nesse lugar de fala nunca estará interessado apenas nos respaldos de suas apresentações, mas em provocar um questionamento daqueles que assistem sobre inúmeras questões.

Vamos compreendê-la também como a atuação das bailarinas (os) no cenário dessa dança, e a performance do feminino na dança contemporânea como a da mulher que ao adentrar-se nela, possa vir a ser atuante de sua representação e contribuinte para ascensão dessa linguagem. Aquela capaz de romper com padrões de movimentos impostos pelo tradicionalismo e fazer parte das construções, modificações de ideologias de estruturas físicas e da representatividade dessa dança.

“Paradoxalmente a posição narcísica do bailarino não exige um “eu”, mas um outro corpo (pelo menos) que se desprende do corpo visível e dança com ele” (GIL, p.63).

Esse é um ponto interessante para pensarmos como as construções coreográficas e “performances” dessa dança, atuam em relação a cena do feminino. O desprender do corpo visível é um obstáculo para mulheres, pois o caminho a perfeição do corpo clássico, e a

expectativa da representatividade aliada aos papéis sociais direcionados a elas, ainda rondam por entre os pressupostos dessa manifestação cultural. Procuo perceber então, se o mesmo feminino da dança arcaica ainda possui lugar nessa dança contemporânea e em quais circunstâncias.

Primeiramente, compreender o conceito do que venha a ser dança contemporânea, é um estudo complexo até mesmo entre os praticantes e pesquisadores da área, procuro então, partir de uma reflexão sobre o que viria a ser o contemporâneo, para assim entender que dança seria essa. Para alicerçar essas indagações, trago como suporte teórico, Giorgio Agamben, em seu texto: O que é contemporâneo? No qual ele busca responder a essa difícil questão, a partir dos pensamentos de Friedrich Nietzsche e do poeta Osip Mandel'stam, sobre a contemporaneidade, que contribuem para a construção da sua concepção.

Segundo Agamben, Friedrich Nietzsche em 1874, escreveu que “O contemporâneo é o intempestivo”[...]situa a sua exigência de "atualidade", a sua "contemporaneidade” (AGAMBEM, 2009, pg.58), para ele:

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo (AGAMBEM, 2009, pg.59).

Nesse sentido, o contemporâneo estaria oriundo ao tempo. Não apenas em sua cronologia, mas indissociável dele. Dessa forma, o ponto inicial para buscarmos compreendê-lo seria distancia-lo do entendimento de que ele seja apenas um passado de quando foi “constituído” ou aquilo que ainda está por vir, ele é o presente no qual não devemos nos plantar, por que precisamos da façanha de podermos contempla-lo e assim sermos capazes de dar um passo adiante.

O que vivemos é tudo do que temos certeza, mas precisamos reconhecer o passado que nos trouxe até aqui. A realidade do presente, essa que nos alcança, muitas vezes nos faz distanciarmos dos caminhos já traçados por nós e pelos antes de nós, nos dando a ilusão de uma essência momentânea, passageira, que assim que cumprido o seu papel de existir, assopra ao ar a poeira do passado ao invés de usá-la como suporte para transformar e ressignificar seu ser. Passado e presente são indissociáveis do que está por vir, o presente seria então, um desdobramento do passado e jamais poderia possuir uma instabilidade, pois em segundos já se destrói e se reconstrói no tempo.

Um movimento quase que impossível para um tempo alienado como o deste século, é o de poder olhar para o seu caminho percorrido. Seu trajeto doutrinado nas expectativas, o torna impossível de perceber o seu próprio deslocar-se para vir a ser outro, o adiante, o único possível para no presente unir essas rupturas causadas no tempo.

O sujeito que vive é o autor da sua própria história, possuímos uma identidade que é reconstruída a todo momento através de nossas experiências, sendo assim, ao adentrarmos esse século carregamos em nós um pouco de nossos antepassados, herdamos parte de uma história que a nós é dado o direito de contempla-la e modifica-la. Esse movimento nos move as projeções futuras e se solidifica no presente. Dessa forma, o sujeito ao se reconstruir, inconscientemente une essas relações temporais, que seriam as vértebras do século de Osip Mandel'stam, ao trazer seu pensamento sobre o contemporâneo, que Agamben nos apresenta:

O paralelismo entre o tempo - e as vértebras - da criatura e o tempo e as vértebras - do século constitui um dos temas essenciais da poesia[...]uma imagem da contemporaneidade - é o das vértebras quebradas do século e da sua sutura, que é obra do indivíduo (nesse caso, do poeta) (AGAMBEM, 2009, pg.61).

Agamben então, nos faz uma nova proposta, na tentativa de responder à o que seria contemporâneo:

O poeta - o contemporâneo - deve manter fixo o olhar no seu tempo. Mas o que vê quem vê o seu tempo, o sorriso demente do seu século? Neste ponto gostaria de lhes propor urna segunda definição da contemporaneidade: contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros (AGAMBEM, 2009, pg.62-63).

Ao colocar a luz como o eixo desses deslocamentos, Agamben nos leva ao questionamento da sua presença e sua ausência, do qual ele deixa claro não ser sobre essa relação que se trata seu pensamento como proposta para a busca de um entendimento do contemporâneo. “Pode dizer-se contemporâneo apenas quem não se deixa cegar pelas luzes do século e consegue entrever nessas a parte das sombras, a sua íntima obscuridade” (AGAMBEM, 2009, pg.63-64). O que ele nos diz é que para sermos contemporâneos, precisamos ter o olhar do escuro do *off-cells*, como ele traz em seu ensaio (um acontecimento da retina, a ausência de

luz), para viabilizarmos as percepções singulares desse raio de escuridão que surge entre as suturas do tempo (AGAMBEM, 2009).

O obscuro pode vir a ser então, a realidade daquele que a vive e busca na escuridão a consciência, a fim de não se deixar cegar pelos anseios desse tempo, que muitas vezes envolvidos por sua claridade, leva-se ao esquecimento as experiências vividas fazendo com que delas distanciarmos. O que está entre o “intempestivo” e o rompimento das “vertebras do século”. “Contemporâneo é aquele que dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transforma-lo e colocá-lo em relação com os outros tempos[...]” (AGAMBEM, 2009, pg.72). Ou seja, aquele que em plena consciência da luz, se dirige a escuridão para poder se situar e se reconstruir, para assim, libertar o depois. Aquele que ao se distanciar da luz, consegue refletir sobre ela mesma.

Pensando através desse fio condutor, a dança contemporânea seria o facho obscuro que entra pela sutura, o que nos possibilita um deslocar e ter a ventura de percebermos as largadas no tempo, suas trilhas desde a origem da dança moderna até as percepções dessa movimentação hoje. Ela é o poeta que através do seu pensar/mover, impede seu afastamento dos caminhos trilhados e das memórias corporais advindas delas, mas aquele que está sempre à procura de novos questionamentos da sua prática. Ela é o presente que se constitui daquilo que foi no passado para sua existência, sobretudo aquele que a dança, é sempre uma representatividade dele mesmo, está sempre em busca de romper com que lhe é habitual, sempre enlaçado pelo inestimável invisível. O que se move apenas pelo visível, estaria cego por essas luzes, que somente com a aproximação e distanciamento das trevas, poderia compreender-se singular aos movimentos. “A distância – e, ao mesmo tempo, a proximidade – que define a contemporaneidade[...]” (AGAMBEM, 2009, pg.69).

Ou seja, o bailarino intérprete contemporâneo, não poderia contentar-se com um lugar pré-estabelecido de movimento ou de corpo, ele abrange em seu fazer as marcas daquilo que já foi e que se entrelaça ao que ele é, suas técnicas adquiridas em sua trajetória na dança e suas experiências sociais, não se compreendendo nessa dança a ponto de estar finado seu passado, esse movimento seria impossível, e é nesse corpo inacabado que a dança contemporânea busca suas reflexões. O localizando como um corpo para além de uma finalidade técnica, um corpo/sujeito que em sua existência no tempo contempla sua trajetória e consegue questionar seu presente se projetando para a construção do que virá a ser, se permitindo segurar as rédeas para conduzir seu caminho.



Dessa forma, é fundamental tomarmos conhecimento dos aspectos históricos que a construíram a dança contemporânea em sua perspectiva de movimentação e dos caminhos que a conduzam a outros diálogos.

Em seu surgimento na década de 1950, a dança contemporânea tinha o intuito de romper com a tradição do ballet clássico, mas foi na década de 80 que ela começou a se definir de fato. Mesmo fazendo referências a outros tipos de dança a qual se familiarizava seus movimentos, desenvolveu-se uma linguagem própria, linguagem essa que não se define somente por técnicas e movimentos específicos pré-estabelecidos, pois o interprete muitas vezes possui autonomia na criação dos movimentos, e até mesmo faz parte do processo de produção de espetáculos (XAVIER, 2011).

Ela propunha a seu tempo, uma espécie de experimentações de movimentos através dos bailarinos e coreógrafos, que partiam das suas relações entre o corpo e tudo aquilo que ele habita como, os espaços, o cotidiano e as sensações que esse corpo percebe a partir desses cenários que fazem parte do dia-a-dia também daqueles que não dançam, mas que é indissociável da sua realidade na maior parte do tempo.

Essa nova linguagem trouxe algumas indagações: Como se movimentar nessa complexidade vivida? Por que se movimentar? O que levou a dança a ter questionamentos estruturais que vão para além das reproduções de técnicas, mas também um olhar as pesquisas do corpo/sujeito, que é aquele que lhe dá a vida, porém, dessa vez de forma consciente. Aquele que se movimenta e a transmite se torna o centro da atenção ao fazer, e do porquê de se fazela, ou seja, o pensamento daquele que a executa dá voz ao corpo e amplia suas fronteiras. “Para Laurence Louppe, a dança contemporânea realiza o trabalho inconcebível de dar existência ao invisível, a rede impalpável das relações entre os corpos [...]segundo a fórmula de Paul Klee: não apresentar o visível, mas tornar visível” (GADELHA, 2010, p.16).

O significado do movimento do corpo/sujeito, quando trazemos para a relação do que dança, se torna também um lugar de construção e reconhecimento, pois ele se instala no tempo e no espaço, em diferentes ambientes e sobre vários outros olhares. Essa ação possui também uma identidade que está relacionada ao lugar de seu pertencimento e as relações sociais em que esse corpo está inserido, possuindo infinitas formas de interação com o meio/mundo e de se organizar a partir dele, das diferenças criadas e situações inéditas que surgem a partir do “agir” e do “mover”, que acontece em vários âmbitos e também se faz presente nessa dança (SNIZEK,2014). Por tanto, o meio em que ele está inserido, pode lhe dar ferramentas para as transposições na performance ou pode se ocultar, variando das sensações daquele que dança. Porém, esse que está no lugar dessa performance nunca será um sujeito máquina, do qual seus

movimentos pré-estabelecidos não estejam sujeitos a mudanças no decorrer de seus atos e das relações que venham a aparecer com o outro.

Esse movimento de pensar a dança sobre outros aspectos, contribuiu para que pesquisadores começassem a pensar o movimento em sua complexidade como, Delsarte e Rudolf Von Laban, que foram uns dos primeiros teóricos do movimento. A principal fonte de estudos para criarem suas teorias foram pautadas em observações de pessoas comuns em várias situações como, ao estarem bêbadas, loucas ou moribundas, do corpo na utilização do espaço e as expressões que vinculam a realidade ao movimento (CAMINADA,1999). Para eles, o dançar estava além de representações históricas como acontece no balé clássico, o movimento corporal humano era o meio pelo qual se sistematizava e se dava significados as novas técnicas de movimentar-se.

Para (LABAN, 1978, p.42), “ O pensar por movimentos poderia ser considerado como um conjunto de impressões de acontecimentos na mente de uma pessoa, conjunto para o qual falta uma nomenclatura adequada”. O que Laban nos diz é que esse pensamento primeiramente se dá pela consciência de um fato interno e se dialoga através dele com o mover-se, o que se diferencia das palavras, pois o falar estaria relacionado apenas a um ato exterior ao corpo, e para essa dança não era apenas o que o corpo em sua estética se propunha alcançar, mas como os desejos poderiam se relacionar com o fazer dança.

Sendo assim, essa dança trouxe um outro olhar para o que se propõe a partir do dançar. Suas fundamentações passaram a ter um significado do que se quer dizer através das diversas manifestações do corpo, significados estes que se dão primeiramente pelo pensamento daquele que a faz, não apenas o pensamento de quando se quer interpretar algo que se pensou, a interpretação por ela pode acontecer ou não, mas o que se importa é a sensação do corpo ao pensamento, isso que se faz dança, como nos mostra Katz:

A mais complexa possibilidade de movimento em um corpo, aquela a que se pode identificar com nome de pensamento do corpo, essa é a dança. Todos os outros movimentos são quase-pensamentos nas mais variadas gradações. Quanto mais próximos da dança, mais quase-pensamentos do corpo. Quanto mais distantes, mais não pensamentos do corpo [...] os pensamentos não representam um feudo exclusivo da consciência [...] e também pouco se referem aqui ao que habitualmente o leigo chama de pensamento (pensar sobre algo) (KATZ, 2005, p. 39-40 *apud* SETENTA 2008).

Dessa forma, a dança contemporânea investiga essas possibilidades do pensamento pelo movimento, gestos, sensações etc., que se estruturam como fio condutor dos processos de composições e das performances da cena dos intérpretes. Para esses processos o corpo e suas dimensões traduzem o pensamento, não no intuito de promover uma compreensão do outro que o assiste, mas como libertação daquilo que por ele quer dizer. Esse dizer perpassa também por aspectos culturais e subjetivos das linguagens, o que pode muitas vezes não acontecer de fato e esse corpo se prender em algumas amarras, como nas academias de seus ensinamentos.

### **Sobre o profissionalismo na dança contemporânea**

O profissionalismo dessa dança é uma discussão bastante ampla e complexa, mas é importante apresentarmos alguns aspectos sobre esse assunto que podem contribuir para a percepção do feminino também neste cenário de massa de manobra do capital, visto que a dança contemporânea se amplia a este contexto.

As práticas de danças exercidas através de instituições, vão colaborar para formação tanto do sujeito quanto da própria instituição que a propicia e se assim não se der essa relação, o processo de formação tende a caracterizar-se como submisso e opressivo (SETENTA, 2008).

Vamos pensar em instituições para além de formações acadêmicas, por percebermos que as formações de danças contemporâneas se dão principalmente através de companhias, grupos e escolas que promovem essa linguagem com uma finalidade também profissional. Esses lugares de atuação ao produzi-la podem muitas vezes colaborar com as expectativas sociais e se distanciarem de suas perspectivas ideológicas, por concebê-la como mercadoria para sustentação dessa arte e também por compreendê-las como fonte de seus trabalhos profissionais. Dessa forma essa linguagem passa a obter conotações necessárias para produção e venda, e seus movimentos podem passar a se constituir apenas deles próprios como única finalidade e assim reproduzir os padrões intitulados no que diz respeito ao pensamento do senso comum de dança e a formação dos bailarinos que dela fazem parte.

Quando refletimos sobre esse lugar em que ela também é reconhecida socialmente, não quer dizer-se que esses sujeitos que as traduzem estejam desvinculados daquilo que a concretiza nesse espaço. Como se dá na cultura, a concretização de algo só acontece se a sociedade o validar enquanto parte de suas representações, na dança isso também acontece, ou seja, por mais que a dança contemporânea possua uma “liberdade” de fazeres, ela possui uma sistematização e o fazer dela deve estar compreendido também nesses aspectos sociais. As

instituições que a estabelece pode partir de várias conotações do seu fazer e a partir disso se apropriar do que se valida fora para trazê-la para dentro de seus contextos.

A exemplo desses contextos, pensemos sobre uma composição coreográfica que pode utilizar da “liberdade” como metáfora em sua narrativa, enquanto em suas construções de movimentos continuam partindo de reproduções de outras técnicas ou apenas da visão da coreógrafa (o), em que liberdade nenhuma se possa ter os intérpretes ao movimentar-se, o que se tornou muito comum nesse meio capitalista, levando a dança contemporânea através de diversos contextos institucionais a ter outras visões do corpo-sujeito que acaba por ficar à mercê desse processo se distanciando do seu pensamento e das reflexões acerca da sua prática.

Esses aspectos estão relacionados ao corpo do bailarino e seu aprimoramento na dança contemporânea, que perpassa por essas constituições uma vez que o corpo-sujeito está em um lugar de representatividade, e nessa dança deve ser compreendido entre o pensar, se movimentar e se reconhecer enquanto autônomo do ser corpo sem que possa se desassociar de um para relacionar-se e transmitir o outro. O que pode não acontecer com as demandas institucionais e levar os bailarinos a atuarem simplesmente como reprodutores de movimentos para aqueles que buscam vê-las apenas nessas perspectivas, o público, que pode comprá-la como entretenimento e validá-la à sua maneira. Ou seja, as produções podem passar a serem compreendidas a partir do que se vende, e discussões como políticas não corresponderem aos diálogos de criação e aos questionamentos dos bailarinos que a produzem.

Os fatores políticos são bastante importantes para as discussões de dança contemporânea e devemos questioná-los a partir dela ao adentrar-se nessa abordagem, lugar que essa dança passa também a se posicionar.

São muitos os aspectos sociais políticos que necessitam ampliar seus diálogos através de outras esferas das que são compreendidos, como na arte e também na dança. A dança contemporânea por estar no lugar de mais acesso e de liberdade para abordagens narrativas, se torna um meio bastante rico dessas possibilidades, porém o que percebemos é que quando pertencentes a essas instituições restringem essas questões e muitas vezes contribuem para distorções da realidade com a finalidade de dissociá-las das perspectivas daqueles que irão assisti-la, por entender que eles possam não compreendê-las e até sentirem um certo desconforto ao confrontá-las.

As questões de gênero é uma discussão pouco contextualizada nesse âmbito, por ser o objeto principal desse estudo, buscamos perceber como essas discussões caminham ao lado desse fazer dança contemporânea e apreender como nesse lugar ela pode contribuir para manutenção das desigualdades que acontecem na sociedade.

De acordo com Araújo:

[...]a dança tem se dedicado aos estudos do corpo em suas mais variadas dimensões, no entanto a questão de gênero muitas vezes acaba ocupando apenas o lugar de subtexto nas produções, e esse não pensar nela como argumento discursivo, acaba contribuindo para uma reprodução de padrões tradicionais (BERGHAUSER,2013 *apud* ARAUJO, 2010, pg.9).

O que podemos perceber ao pesquisarmos sobre espetáculos de dança contemporânea de grandes companhias, é que poucos em suas pesquisas e construções de trabalhos, buscam essa pauta para suas narrativas. A partir do pensamento de Araújo (2010) podemos refletir que a arte em si tem o poder de nos apresentar a diversas relações outramente, e uma delas é a política. Quando pensamos nas inserções dessas discussões para os diálogos de dança contemporânea, estamos nos relacionando ao pensamento de que elas devem alinhar-se a sua essência para o pensar os movimentos e as relações entre interpretes, coreógrafos, diretores etc., e não unicamente como fim para uma criação.

A dança e principalmente a dança contemporânea, poderia se tornar uma ferramenta através da sua prática que unisse a complexidade das relações sociais a beleza dos gestos e poder compreender que o corpo-sujeito que a transmite é um corpo social, que através de sua singularidade ao dizer-se através do movimento, poderia contribuir para ampliar as reflexões daquele que a assiste acerca dos discursos no qual se mantém as desigualdades de gênero.

Existem espetáculos e trabalhos científicos que problematizam a performatividade de gênero, mas, em sua grande maioria, são produzidos questionamentos sobre a masculinidade ou a homossexualidade. Os preconceitos vividos por homens que dançam nesse “lugar” que é visto como o da mulher, tomam a cena e são poucos os que focam no feminino, como discussão de desigualdade social sofrida por elas e principalmente sobre questionamentos de sua representatividade nos papeis interpretados por elas, que muitas vezes contribuem para a manutenção de um padrão tradicional social.

O que buscamos aqui é uma reflexão sobre esses papeis que as mulheres têm interpretado na dança, e como o gênero feminino pode se constituir para além da visão patriarcal, vista como um corpo frágil, submisso e impossível de se ter uma autonomia, principalmente no que se referente a força física necessária, como vimos acontecer no balé clássico.

A dança contemporânea tal como vimos anteriormente, não possui uma linguagem única, ela se estabelece em um lugar autônomo de propostas coreográficas e de performances, porém, seus elementos sistematizados, possuem uma movimentação que se relaciona com o peso, tempo, espaço e o chão. Para as vivências, o corpo é fundamental como transportador dessas relações e em muitas propostas se torna até vulnerável perante as exigências coreográficas, sendo fundamental que um preparo físico aconteça, não apenas para corpos masculinos, mas também para corpos femininos que não se distinguem na realidade dessa cena. O que buscamos é, compreender quais aspectos corporais e sociais nos levam a pensar que masculinos e femininos possam ser habituados às propostas de dança com a visão de um só. O tipo de visão de dança contemporânea que vamos tratar aqui é da proposta institucionalizada e profissional, uma visão de trabalho que parte de coreógrafos, interpretes e criadores.

Existem diversas companhias e grupos de dança que possuem essa linguagem como estudos de seus trabalhos. Eles se instalam na maioria das vezes, a partir de uma coreógrafa (o) e de seus bailarinos, que se identificam com aquela forma de movimentar-se e se concretizam através dos respaldos da sociedade. Para construção dos movimentos que passam a ser uma forma de identifica-los como linguagem, dentro dos aspectos contemporâneos, os embasamentos técnicos partem das dinâmicas em que eles se inserem e da ideologia de quem as cria. Uma coreógrafa por exemplo, pode partir de suas vivências em dança, dos corpos que estão à sua disposição e das narrativas que compõem seu trabalho para transpor as cenas. Várias situações ocorrem nesse processo, como, a dos bailarinos passarem a vir a serem apenas interpretes, as coreografias seguirem um pensamento reprodutivo e também partilharem da segregação dos gêneros.

### **A dança contemporânea como propulsora do feminino**

Os papéis destinados aos interpretes e a forma de movimentar-se partem de uma interpretação daquele que a idealiza. O masculino e o feminino podem compor outro cenário daquela que se instala socialmente como, a mulher poderia carregar o homem sem julgamento algum de seu lugar e o homem não se inferiorizar por esse ato e assim romper com os aspectos do constructo social, porém, ainda assim, podemos perceber em algumas companhias, os “momentos” de coreografias femininas e os “momentos” das masculinas, o que contribui para a manutenção dessa decadência social.

O feminino nesse lugar da dança contemporânea profissional, perpassa pelo ideológico do balé clássico, da sua “liberdade” de expressão da dança moderna e do pensamento do corpo.

Muitas vezes ele atua na perspectiva do ser cultural que a desenha nas linhas do movimento e isso pode leva-la a um cárcere arcaico do qual ela, muitas vezes, não tem dimensão da opressão que sofre e muito menos de suas reais possibilidades, para caber nos padrões hegemônicos traçados pela dança.

Tendo em vista esses apontamentos do feminino na dança profissional, não podemos deixar de dizer que, existem também companhias que se desvinculam dessa realidade, companhias que compõem principalmente o cenário atual da dança contemporânea, com um pensamento para além desses aspectos. Estão no lugar de companhias, que tendem a romper com toda possibilidade padronizada do fazer-se dança. Essas companhias e grupos, não possuem o mesmo prestígio daquelas de referências em dança, elas caminham a margem, do lado de fora, onde poucos conhecem e se identificam como sendo cultural.

Não é muito difícil compreender o porquê dessas companhias serem marginalizadas pela sociedade, ora, se ela faz parte de uma manifestação cultural, do qual se mantém a padrões normativos, talvez seja difícil para que pessoas que se instalam nesse lugar saiam de suas caixinhas que os fecham a entendimentos complexos acerca da sua realidade. Mesmo essa forma de dança ter o intuito de leva-la a todas e todos, como vemos nas performances de intervenções urbanas, são poucos os que param para aprecia-las e refletirem sobre as críticas que elas trazem a política por exemplo e as diversas desigualdades sociais.

Sendo assim, ao compreendermos como as relações de gênero se estabelecem na dança a partir da construção e reinteração social desde os séculos passados, me questiona saber: como as questões das estruturações dos corpos se instalam na dança contemporânea hoje e podem compartilhar na manutenção hegemônica do masculino sempre provido de soberania fora de cena; como a mulher ao se inserir nesse cenário permite deslocar-se a um passo para se reconhecer naquela revolucionária da dança moderna e compreende essas formas de opressões sofridas por elas? Como esse mesmo corpo que compreende o seu lugar de desigualdade social poderá propagar ou minimizar a hierarquia dos gêneros a partir das suas produções na dança.

Para tentar alcançar respostas para esses questionamentos que surgiram a partir dos referenciais teóricos aqui apresentados, onde foi percebido que o mito da fragilidade está presente na sociedade ainda que veladamente, decorrente da complexidade da construção social, busco compreender como a mulher que construiu sua história através da dança e também da dança contemporânea, percebe essas questões na pós-modernidade,

## CAPÍTULO III

### ANÁLISE DE DADOS

#### 3.1- Metodologia

Para iniciarmos este capítulo precisamos entender a importância de uma pesquisa de abordagem qualitativa com as entrevistas de caráter semiestruturadas para esse estudo.

A escolha da metodologia parte do interesse em estruturar os territórios, os quais o corpo feminino se instala, a partir da cultura e da dança, especificamente na dança contemporânea. A busca em compreender os caminhos construídos onde este corpo ocupa o lugar dito como o mais “frágil”, propõe a elaboração de uma investigação pautada pelo materialismo dialético.

A partir do objeto de pesquisa, os caminhos traçados neste trabalho sugerem dialogar com a realidade em seus aspectos históricos, sociais e políticos em que ele se insere, não apenas compreende-lo em sua aparência, mas constata-lo em sua essência e sua especificidade, tornando esta investigação orientada sob uma ótica no marco teórico materialismo dialético.

Conforme Triviños (1987), este método procura explicações lógicas e racionais para os fenômenos da natureza, da sociedade e do pensamento baseado numa interpretação dialética do mundo. A preocupação deste trabalho em rastrear as construções da dança como cenário em que se habita o feminino, sua história e seus desdobramentos para a dança contemporânea, sugere uma pesquisa de caráter exploratório.

A compreensão do tipo de pesquisa parte das características mencionadas, por Gil (2002), acerca das pesquisas exploratórias, ao mencionar:

Estas pesquisas têm como objetivo proporcionar maior familiaridade com o problema, com vistas a torná-lo mais explícito ou a constituir hipóteses. Pode-se dizer que estas pesquisas têm como objetivo principal o aprimoramento de idéias ou a descoberta de intuições. Seu planejamento é, portanto, bastante flexível, de modo que possibilite a consideração dos mais variados aspectos relativos ao fato estudado. Na maioria dos casos, essas pesquisas envolvem: (a) levantamento bibliográfico; (b) entrevistas com pessoas que tiveram experiências práticas com o problema pesquisado; e (c) análise de exemplos que "estimulem a compreensão" (Selltiz et al., 1967, p.63 apud Gil, 2002, p.41). Embora o planejamento da pesquisa exploratória seja bastante flexível, na maioria dos casos assume a forma de pesquisa bibliográfica ou de estudo de caso (GIL, 2002, p. 41).



Esta investigação portar-se como um caso específico por abordar a perspectiva do mito da fragilidade da mulher dentro de um contexto particular da Dança, a dança contemporânea, assim promovendo uma delimitação do conhecimento a ser investigado, e caracterizando esta pesquisa como um estudo de caso.

O entendimento desta classe tipológica nesse trabalho adveio do conceito proposto por Marli (2013):

Os estudos de caso pretendem retratar o idiosincrático e o particular com legítimos em si mesmos. Tal tipo de investigação toma como base o desenvolvimento de um conhecimento idigráfico, isto é, que enfatiza a compreensão dos eventos particulares (casos). O “caso” é assim um “sistema delimitado”, algo como uma instituição, um currículo, um grupo, uma pessoa, cada qual tratado como uma entidade única, singular (ANDRÉ, Marli E. D. A, 2013, p. 52).

Desta forma, a trajetória desta pesquisa objetivou-se em: recortes dos dados históricos acerca do tema e dos fenômenos relacionados na construção cultural do corpo feminino no âmbito de fragilidade; com a entrevista semiestruturada com bailarinas, coreógrafas e ensaístas, residentes da cidade de Goiânia, influentes no contexto da dança contemporânea; e uma análise qualitativa sobre as relações e confrontos a partir da coleta dos dados adquiridos.

A escolha das mulheres para a entrevista, adveio do amplo currículo, pelo tempo de experiência e vivência na área e por produzirem dança contemporânea não somente na cidade de Goiânia, mas a nível nacional e internacional. A partir da perspectiva destas mulheres a análise busca compreender como sua bagagem cultural e artística influencia seu pensar sobre a questão histórica da “fragilidade” da mulher, como estas propõem a ressignificação consciente, ou não, em seus trabalhos acerca do tema e compreender como a dimensão do seu pensar interfere na sociedade contemporânea.

A pesquisa utiliza-se de uma abordagem qualitativa centrada na compreensão e explicação das relações sociais. “A pesquisa qualitativa não se preocupa com representatividade numérica, mas sim, com o aprofundamento da compreensão de um grupo social, de uma organização, etc.” (GEHARDT; SILVEIRA, 2009, p. 31). Desta forma, a abordagem empregada nesta pesquisa visa a apreensão de um conhecimento subjetivo, no entanto restrito a um determinado grupo de mulheres.

A técnica para a coleta de dados levantados a partir das mulheres pesquisadas parte de uma entrevista semiestruturada, a qual as entrevistadas assinaram um Termo de Livre Consentimento e Esclarecimento, permitindo sua identificação e desvinculação com este

trabalho, se assim solicitar. As informações adquiridas foram alinhadas a análise de dados com caráter qualitativo. A estruturação da análise propôs seguir as definições, abordadas a partir da compreensão de Fernandes (1991):

A análise qualitativa se caracteriza por buscar uma apreensão de significados na fala dos sujeitos, interligada ao contexto em que eles se inserem e delimitada pela abordagem conceitual (teoria) do pesquisador, trazendo à tona, na redação, na sistematização baseada na qualidade, mesmo porque um trabalho desta natureza não tem a pretensão de atingir o limiar da representatividade (Alves e Silva, 1992, p.35).

Para este estudo, vimos a importância do não anonimato das entrevistadas, por tratarmos de artistas públicas que fazem parte dos grandes nomes de pessoas que propagam a história da dança contemporânea. Porém, as reflexões das entrevistadas não aparecerão de forma explícita e direcionada, visando uma maior liberdade a fala e a expressão dessas mulheres. Para apresentação do currículo, foi necessário fazermos um resumo, pela abrangência de atividades que cada uma possui em seus estudos.

As entrevistadas foram:

Cristiane Santos

Graduada em Educação Física, Especialista em Atividades Terapêuticas e Físicas para Populações Especiais pela ESEFFEGO e Mestra em Educação pela PUC-UCG, ex-bailarina do Balé do Estado de Goiás, ex-bailarina da Quasar companhia de dança, ex-bailarina do Grupo Pés de Dança, atualmente é coreógrafa e diretora do Nômades Grupo de Dança e também professora integrante do Centro de Estudo e Pesquisa Ciranda da Arte, analista em cultura e desportos pela Secretaria Municipal de Cultura de Goiânia atuando como professora de Dança no Centro Livre de Artes.

Érica Bearlz

Mestre em Artes cênicas pela UnB, tem sua pesquisa voltada para o desenvolvimento de poéticas ponderais para dança contemporânea, a partir da ideokinesis. Trabalha de forma independente como intérprete e coreógrafa. Realiza cursos e workshops de dança contemporânea e ballet com a metodologia autoral corpo fluxo. Oferece oficinas práticas da técnica autoral bola bearlz. É instrutora de Fletcher Fusion. Graduiu-se em Dança pela unicamp em 2002. Foi fundadora do grupo Desvio, sob direção artística de Henrique Rodovalho. Entre 2004-2011 integra o elenco da Quasar Cia de Dança como bailarina, professora, em 2007 assume também o papel de ensaiadora e assistente coreográfica e facilitadora de workshops. Entre 2011 e 2013. Fez parte do corpo docente do CEP em Artes Basileu França, no

curso técnico profissionalizante em dança contemporânea. Também em 2011 passa a atuar como Diretora de ensaio da Giro 8 Cia de Dança, em Goiânia, onde permanece desde então...

#### Luciana de Medeiros Celestino

Artista da dança, pesquisadora, gestora artística e produtora cultural. Fundou e coordena desde 2010 a produtora Mais Um Baú de Ideias que trabalha com concepção, planejamento, produção e gestão de iniciativas artísticas que semeiam a autonomia e o encontro. Atua na coordenação de produção de iniciativas que se articulam entre a criação cênica, intervenção urbana, memória e formação. Em 2014, fundou e atua como gestora da casacorpo: lugar autônomo de trabalho que atua como ponto de encontro e dispositivo para artistas, ideias e experiências. Pesquisadora e artista da dança desde 2004 junto ao ¿por qué? grupo que dança. Realiza há mais de 10 anos experimentos de (auto) gestão e produção com o grupo musical Vida Seca e com o ¿por qué? grupo que dança. É licenciada em Educação Física, especialista em Filosofia da Arte (IFTEG-PUC/GO 2010) e em Pedagogias da Danças (PUG/GO – 2010), e atuou como professora da rede pública de ensino entre 2006 e 2012.

#### Valeska Gonçalves Vaishnavi

Natural do Rio de Janeiro possui graduação em Licenciatura em Dança pela Universidade (Faculdade da Cidade- Rio de Janeiro). Fez parte dos grupos: Cia de Dança Boca de Cena, Cia de Dança Novos Talentos (Laso), Ballet Flamenco Victoria Nunez e Cia de Dança Dani Lima, todos no Rio de Janeiro. Participou de projetos como bailarina no RJ com os seguintes Coreógrafos: Carlota Portela, Paulo Mantuano, Andrea Maciel e Ana Vitória. Integrou o elenco de bailarinos da Quasar Cia de Dança em Goiânia de 2002 até 2014. Como coreógrafa trabalhou com a Quasar Jovem com os espetáculos: “Primeiros Movimentos” e “Segundos Movimentos”. Coreografou em 2011 o espetáculo “Nega Lilu”. Fundou a Nalini Cia de Dança em 2016.

Visto a amplitude das experiências dessas artistas acerca do conhecimento em dança contemporânea em suas diversas possibilidades, buscamos a partir dos referenciais teóricos apresentados analisar a apreensão dessas mulheres sobre os questionamentos surgidos nesse estudo que possam nos levar a compreender como a construção social atua para que o feminino ainda seja correspondido na dança contemporânea em sua fragilidade, desde a estruturação dos corpos que a praticam ao entendimento de como ela pode vir a ser um lugar de fala dessa classe oprimida socialmente para reconfigurar sua representatividade em sua performance.

### 3.2- Construção Social e a “Fragilidade” da mulher contemporânea

As mulheres têm contribuído com o cenário da dança contemporânea em Goiânia hoje em sua grande maioria, diversas companhias estão sendo direcionadas através da voz do feminino que atuam como diretoras, produtoras, coreógrafas, ensaístas, bailarinas e diversas outras funções dessa arte. Sendo assim, esse momento foi propício para querermos ouvir o pensamento de algumas delas, sobre a relação da “fragilidade” do feminino dessa dança e como elas percebem a mulher em sua representatividade contemporânea.

Para esse momento, buscamos analisar como essas mulheres veem o feminino diante das questões relacionadas a construção social, desigualdade do gênero feminino e a emancipação da mulher contemporânea.

Como vimos no capítulo I, a cultura opera sobre a corporalidade e estabelece a dinâmica das normativas de concepções de gênero e de um padrão para sua representatividade. A sociedade se organiza através dos papéis sociais que são direcionados a cada um desde o início de sua trajetória, tais como: classe social, diferenças sexuais, identidade de gênero, distinção de raças etc.; como um meio de manutenção das relações de poder. O poder instalado promove uma hierarquia social em que, quem domina a fala está sempre à frente de sua reinteração, e pode muitas vezes ser conflitante para alguns que não se adequam a determinadas normas do sistema.

Os papéis normativos de gênero também contribuem para essa hierarquia. “Existe uma idealidade, quando não uma dimensão fantasmática, para as normas culturais de gênero[...] (BUTLER, 2018, pg. 37). Esses papéis buscam estabelecer o ser social em padrões de identificação e legitimidade de sua cultura, direcionando-o através do olhar do outro que o reconhece como sujeito dessa sociedade, para os lugares de seu pertencimento social.

Da mesma maneira que precisamos entender que as normas de gênero são transmitidas por meio de fantasias psicossociais que não são originalmente criadas por nós, podemos ver que as normas do humano são formadas por modos de poder que buscam normalizar determinadas versões do humano em detrimento de outras, fazendo distinções entre humanos ou expandindo o campo do não humano conforme a sua vontade (BUTLER, 2018, pg. 44).

Ou seja, a relevância para se instaurar determinado modelo padrão aos gêneros, advém das manipulações dos poderes políticos e de suas ideologias que determinam suas

diferenciações, a superioridade de um ou a inferioridade de outros. Essas ações políticas influenciam em saber qual gênero estará como atuante principal da sociedade, de que instância sua voz será ouvida e os privilégios que lhe convém.

Hoje na sociedade patriarcal em que vivemos, o feminino ainda está em busca de uma libertação dos pressupostos que o instauraram inferior ao masculino em diversas relações, e um desses pressupostos é a sua força física. A mulher ocupou então o lugar da fragilidade do ser humano, por possuir características diferentes de vigor com relação ao masculino, que se instalaram como sendo “determinantes” para a capacidade de gerir e administrar a sociedade, colocando o masculino como soberano ao feminino.

Essa mulher se apresenta na sociedade de diversas formas, e uma delas é através da dança contemporânea que como vimos no capítulo II, poderia ser um lugar de expressão das opressões sofridas por elas e desloca-las da soberania hegemônica do masculino. Porém para que isso possa acontecer, é necessário que ela se torne não apenas consciente dos fatores que contribuem para essa opressão, mas ser capaz de se impor perante esses obstáculos, dando voz a essa classe ainda marginalizada, como nos mostra a Entrevistada 4:

Eu acho que nos últimos tempos, nos últimos anos, a mulher tem se empoderado mais, talvez pela minha história como mulher negra, que começa a dançar em outras condições, em bairros periféricos, de um outro lugar fora dos palcos dos lugares de privilégios nessa sociedade, eu já me sinto sempre empoderada. Eu tive que me emponderar no lugar de mulher muito cedo, até para me defender dos lugares e das armadilhas dentro da sociedade que muitos colocam, então eu acredito que esse empoderamento do feminino, ele depende muito do lugar onde você se encontra, do lugar da sociedade e de como você se coloca nela[...] eu acho que a gente vai se emponderando para uma questão não só de uma consciência, essa consciência que eu tenho hoje e que eu estou falando hoje, foi de outras coisas de estudos, mas no começo era de defesa. ( E.4).

Os papéis sociais do patriarcal, contribuem para a manutenção da mulher em um lugar de submissão. Se pensarmos a mulher pós revolução industrial, que por um momento de necessidade foi importante para a sociedade com seu trabalho na operação de máquinas, mas depois foi “devolvida” ao lar por estar depreciando o papel do masculino, que neste momento sua importância social já não era medida pela sua força braçal, podemos entender o porquê de ela ser colocada no espaço domiciliar, como sendo mais eficaz para a produção humana, encarregada de criar dos filhos e cuidar dos maridos que atuam no capital (DOWLING, 2001). “Essa debilitação do papel da mulher ocorreu após a Revolução Industrial, que produziu o efeito

de anular a identidade do homem” (DOWLING, 2001, pg. 33). Esse lugar que nunca foi de sua escolha, mas que foi se instaurando no pensamento feminino como sendo seu de fato, levou muitas mulheres a carregarem esse fardo e abdicarem de seus desejos e realizações por contradizer a essas expectativas sociais.

A mulher contemporânea, possui hoje maior informação tecnológica, maiores direitos por conta das lutas passadas pelo feminismo, maior poder de fala e consciência da importância do seu papel na sociedade, e também se torna cada vez mais “independente” em seus espaços. “[...] sobre o feminismo, podemos defini-lo como o desejo por democracia radical voltada à luta por direitos daqueles que padecem sob injustiças que foram armadas sistematicamente pelo patriarcado (TIBURI, 2018, pg. 12) ”.

A lógica capitalista se modificou e nos trouxe mudanças também nos papéis sociais, que sofreram alterações de acordo com a sua necessidade. Hoje na contemporaneidade por exemplo, é complicado a uma mulher se dar ao luxo de ser apenas uma dona de casa, com a precarização do trabalho, elas atuam em trabalhos externos para manter sua renda e de sua família, porém, ainda lhes é atribuído o lugar matriarcal, educacional e de manutenção da espécie humana. Com essas alterações houve uma modificação no papel da mulher, e a “fragilidade” que lhes foi atribuída pós Revolução Industrial já não se articula com sua realidade, na verdade nunca se articulou, mas hoje a mulher se manifesta com maior liberdade e assim, reivindica com mais posicionamento o seu lugar na sociedade.

Ultimamente eu tenho tentado pensar o seguinte: que esses papéis, eles não são papéis de fato, para mim, eles são nomes que foram dados para poder falar sobre eles. Eu fico tentando não me enquadrar em nenhum papel, porque se eu me enquadrar o papel passa a existir na minha vida[...]porque eu sinto que quando eu me enquadrar em um papel eu passo a exercê-lo. Eu acho também que se eu começo a falar e agir como assim: nossa a mulher que tem que batalhar o lugar dela nessa sociedade! Eu também estou dizendo que a mulher não tem lugar na sociedade. Então eu passei um tempo bom tendo que batalhar, porque eu acreditava que eu tinha que batalhar, porque a mulher não tinha lugar, tendo que batalhar, porque tinha que conquistar esse lugar, porque eu tinha, porque eu tinha... depois de um certo tempo[...]eu passei simplesmente a fazer o que eu achava que tinha que ser feito. Não pensei mais se eu era mulher ou se não era, não pensava sobre isso, e quando eu penso sobre isso e olho a minha trajetória, eu consigo identificar um pouco pelo menos, que quando eu parei de procurar o meu lugar e eu apenas fiz o meu lugar, eu conquistei o meu lugar[...]se eu tenho que estar sempre buscando o meu lugar, eu não tenho, se eu tivesse eu não buscaria um lugar né? (E.1).

O lugar de busca dessa mulher contemporânea que a entrevistada 1 mostrou ter feito parte por um tempo de sua vida, mas que ela não vê mais como necessário no seu lugar de

pertencimento hoje, é uma das premissas mais importantes dessa pesquisa, porque para encontrarmos essa mulher que dança, precisamos entendê-la como social e política. Nos capítulos anteriores, vimos através de referências bibliográficas a história que instaurou a mulher no lugar da fragilidade, mas em qual lugar essa mulher se encontra hoje? Como seria para uma mulher contemporânea, lidar com as sombras do passado, dessas questões de tamanha inferioridade que as passadas viveram, mas que hoje em nossa sociedade acontece veladamente?

A complexidade da questão levantada pela E.1 é que, entende-se que a mulher tenha um lugar na sociedade e que ele varia de acordo com a cultura. A cultura Goiana é compreendida em grande maioria pelo catolicismo, que como vimos, propagam grande parte dos discursos de lugar de inferioridade da mulher, que respalda em seus espectadores e também naquelas (os) que não possui essa religião como filosofia de vida.

O inspirador religioso mais utilizado pelos juristas e pelos misóginos para estabelecer o lugar que o feminino deve ocupar na sociedade é São Paulo, que aconselha à mulher aprender em silêncio e submissão: “Não permito que a mulher ensine ou domine o homem. Que se mantenha em silêncio. Adão foi criado primeiro, e depois Eva. E Adão não foi seduzido, mas a mulher foi-o para o pecado. Apenas se salvará pela geração de filhos, se permanecer na fé, caridade e santificação com sobriedade” (COLLING, 2014, pg. 184).

Portanto, o que questiono é, se a mulher contemporânea que se diz pertencente a um lugar diferente da inferioridade excludente que percebemos ser imposta socialmente até os dias atuais, e que na visão da E. 1 ao romper com o pensamento de busca e se reconhecer em seu lugar, de que lugar estaríamos falando?

A compreensão do mito da fragilidade é antes de mais nada, curvarmos para trás como quem busca uma compreensão do resultado de toda uma história. A história tem essa função de nos lembrarmos de situações vividas no passado para entendermos o presente. Portanto as histórias da inferioridade do feminino quando recontadas e perpassadas a nossa geração, já tomaram caminhos maiores dos quais não podemos ter dimensão. Por se tratar de uma classe social, elas podem ter trilhado caminhos dos quais precisou ser silenciada, abafada ou até mesmo apagada, em prol de uma manutenção hegemônica da sociedade, mas que em algum momento a poeira se levanta e elas pairam no ar, através de estudos como esse, por exemplo, e tomarmos esse conhecimento é fundamental para refletirmos que mulher temos hoje.

Quando indagadas sobre a questão: Você acha que a mulher é um gênero frágil? As entrevistadas responderam:

Entrevistada 1: Eu não acho que é frágil...

Entrevistada 2: Não.

Entrevistada 3: “Não. De forma alguma. Não porque eu sou mulher... ou porque seja isso, eu sinto e eu sei que não dá para ser frágil”.

Entrevistada 4: Frágil? A mulher? Só quando ela quer né? Vamos combinar, a mulher não é frágil não, nunca foi.

Pensar sobre a fragilidade da mulher nas relações contemporâneas talvez seja um movimento complexo por entendermos que esta mulher hoje a cada dia se emancipa mais, e por percebermos também que em nossa sociedade a mulher possui uma força de luta diária em seus afazeres que transcende gerações. Essa mulher não poderia ser frágil. Mas, poderíamos então dizer que a sociedade em si já superou esse mito?

Muito da representatividade está relacionado à, como a pessoa se vê e se percebe no mundo. Se a mulher contemporânea não se percebe no lugar de fragilidade e inferioridade ao homem, ela não se apropria desses rótulos em sua vida cotidiana. Mas sabemos também, que muitas vezes a cultura em que ela está inserida pode influenciar, quando não determinar seu papel e sua ideologia. Essa mesma cultura que a um tempo atrás identificou e categorizou a classe feminina nesse lugar, pode reprimi-la por trilhar caminhos diferentes dos estabelecidos e perpassados com o tempo, como percebemos o que acontece na reinteração. Porém é necessário que essa mulher se situe de sua real situação. “Eu acho que tem muito o lugar de uma construção de um lugar de identidade, de ver quem eu sou no meio disso tudo” (E.2).

Sobre essa subjetividade apontada pela E.2, de construção de identidade, também estamos tomando conta de que as relações não acontecem da mesma forma para todas as pessoas. Muito está relacionado a tomada de consciência, daí pensarmos: uma mulher que viveu durante muitos anos debaixo de opressões no seu dia-a-dia, relacionamentos abusivos em diversos âmbitos, nível de escolaridade muitas vezes regular ou nenhum, poderia ter com facilidade a clareza e o reconhecimento dessa opressão vivida? Sabemos que em uma mesma classe social há hierarquias e se ela existe, por consequência a desigualdade também, então ao pensarmos sobre essa mulher contemporânea, precisamos entender que ela habita os diversos espaços e classes sociais. Ou seja, a mulher periférica e a burguesa, a negra e a branca, a trans etc.; dividem o mesmo tempo, e a necessidade e a forma de lidar com essas questões vão se diferenciar de acordo com os contextos que elas vivem. Já compreendemos que a mulher tem a



sua força sim, mas em que medida ela a utiliza para romper com o sistema, vai depender muito das condições que foram, que são criadas e recriadas a partir da realidade de cada uma delas.

Como toda luta que vai perpassando muitas gerações, muitos anos, elas vão tomando caras diferentes a partir dos grupos que se organizam[...]é ver como os grupos de mulheres foram se organizando nas suas lutas, e como mesmo dentro de grupos de mulheres, outro grupo de mulheres acabaram ficando de fora. Eu gosto quando mulheres do movimento negro levantam outras pautas que é essa assim: A mulher lá no começo do movimento feminista queria trabalhar fora, mas a mulher negra já trabalhava fora a muito tempo...são outras condições (E.2).

As condições de como a mulher está instaurada nessa sociedade, de que lugar vem a sua fala e quais são as convicções que ela carrega em si, podem ser determinantes para percebermos as relações de poder que atuam sobre o feminino. As mulheres aqui entrevistadas são artistas renomadas da dança, que talvez por fazerem parte dessa classe já estariam em um lugar de privilégio, se refletirmos sobre a história da dança e a sua aquisição social. Dessa forma nos atentamos em dizer que essas questões de representatividade e ideologias acerca do feminino, foram tragas de um ponto de vista específico a partir de cada uma delas, como busca de um entendimento de como elas veem a mulher e como elas se veem dentro da sociedade, dessa forma são contribuintes para a discussão desse estudo. Não no intuito de percebe-las como o lugar de fala de todas as mulheres, até porque como dito, essas questões perpassam por uma subjetividade que não poderíamos em nenhuma circunstância dizermos por todas as vozes femininas de hoje e muito menos daquelas do passado. O que buscamos foi situa-las como mulher também fora do cenário da dança, sendo assim, possuem um lugar de fala e lidam também com essas questões em diversas esferas.

Sobre essa tal “fragilidade” que a mulher teria perante ao homem, percebemos que para uma mulher contemporânea talvez seja um pouco difícil relaciona-la a suas perspectivas e ações sociais que ela emprega na sociedade, que geralmente são necessitadas de muita força física e de personalidade nas suas ações. As forças empregadas por milhares de mulheres são superiores as possibilidades da força física, elas jamais poderiam alcançar as dimensões dos esforços do feminino que atuam sobre ela a todo momento para lidar com o papel que lhes foi atribuído. Mesmo que a realidade contemporânea seja outra, mais moderna e mais aberta a discussões sobre a igualdade dos gêneros, sempre nos deparamos com situações em que percebemos discursos sobre a inferioridade da mulher, nos perguntamos o porquê desses rótulos ainda estarem presentes nessa sociedade e elas ainda serem vistas como frágil:

Do jeito que a coisa está instaurada, ela tem um lugar de fragilidade, mas não porque é, porque o tabuleiro foi colocado dessa forma[...] lida-se dessa forma com o feminino, é uma coisa já a muito tempo construída em cima disso. Então tem sim, mas não porque é na essência, é porque sempre foi assim, e ainda continua sendo, as relações ainda continuam sendo feitas nessa lógica[...]” (E.1).

O ponto de vista da entrevistada 1, nos leva a pensar: se essa mulher consegue atingir a sua força e ter a percepção dessa ação, por que ainda lidamos com insultos como: “isso é coisa de mulher”, como forma depreciativa dessa classe? Talvez por que essa emancipação não esteja chegando a todas que necessitam de sua existência, por diversos motivos, para assim, serem capazes de confrontar esse tipo de discurso sempre que ele bater as suas portas e se posicionarem conscientemente contribuindo para a luta de toda essa classe.

São Tomás de Aquino, também um bom leitor de Aristóteles, influenciará os juristas, que consideram as mulheres carentes de capacidades para se regerem a si próprias, devendo estar, por isso mesmo, sujeitas à tutela de alguém. Explica que os fundamentos desta sujeição – que é diferente da do escravo – são altruístas, destinando-se a proteger a própria mulher (COLLING, 2014, pg. 184).

Pensar que essa discussão de inferioridade faz parte de uma luta de classes, nos leva a entender que existe um padrão hegemônico social e que ações as ações reiterações, tendem a satisfazer essa relação de poder, e por isso, para que possa haver uma “igualdade” de forças e de fragilidades nas relações humanas, a classe inferior “as mulheres” precisam se unir em prol de uma busca por suas identidades e reconhecimento do lugar que fazem parte, para assim poderem reconfigurar essa história e serem capazes de moverem as peças do jogo em busca de uma trajetória diferente das narradas por outras vozes. Esse movimento só poderá acontecer com a união de todas as mulheres contra as opressões advindas da classe dominante como o pensamento de São Tomás de Aquino, que possui um lugar de “respeito” a seus pensamentos e muitos acreditam fielmente em suas palavras.

Isso é uma questão da estruturação da sociedade e não da mulher.

### **3.3. Dança contemporânea e suas estruturações**

Para este momento buscamos analisar as percepções dessas mulheres sobre a atuação do feminino no espaço cênico da dança contemporânea, relacionando-a ao mito da fragilidade. Visto no capítulo II que essa dança abre uma janela para novas possibilidades ao mover, pensar e refletir, “Trata-se de uma dança na época qualificada de revolucionária, elevando-se contra as diferentes armaduras presas ao corpo” (GADELHA, 2010, pg.18). Como o feminino que lida com essas circunstâncias a todo momento, percebe as relações existentes entre a mulher social ainda presa a estrutura do patriarcal, e a mulher que atua nesse ambiente que talvez possa desata-la das amarras dos sistemas que operam sobre elas?

Primeiramente percebemos que nessa dança mesmo possuindo um diálogo muito grande com outras, criou-se um enlaçamento com o tradicional do balé clássico, “Trata-se de dois agenciamentos de dança diferentes que colocam em jogo corpos dançantes diferentes (GADELHA, 2010, pg. 17). Mesmo se diferenciando, muitos pensamentos da contemporânea ainda estão referenciados a do clássico, como por exemplo, os padrões do corpo feminino e sua representatividade. No clássico lugar em que a mulher é bem vista pela sua “fragilidade”, mas que na realidade sabemos da força que ela opera dentro e fora de cena para constituir seu trabalho, existem outros fatores que contribuem para que ela tenha esse reconhecimento na sociedade, um deles é a estética do movimento que passou a ter uma percepção pelo público determinante para as representações.

O período romântico do século XIX revelava fascínio pelo sobrenatural, pelo exótico e pela fantasia. Nas imagens da dança, faziam-se presentes os contos de fadas e os romances melodramáticos e até pornográficos, que refletiam devaneios, angústias, ambiguidades psíquicas e sexuais. Os coreógrafos buscavam a magia, acentuando, sobretudo, os aspectos emocionais e intuitivos da natureza humana, em detrimento do aspecto racional. O romantismo exaltava a mulher, não tanto em sua condição de mãe, esposa ou amante, mas como uma representação do inacessível, do ideal sonhado pelo homem, que está disposto a sacrificar sua vida por isso (HANNA, 1999, *apud* ASSIS, SARAIVA, 2013, pg.308).

“[...]eu não vejo como uma fragilidade, não só por conta da dificuldade da ponta[...]a maioria das histórias eram muito focadas na personagem da mulher, o homem era como se fosse um coadjuvante ali então, tinha uma força para a sua atuação” (E.3).

Ou seja, a fragilidade que se pensa sobre a mulher do clássico, por conta da estética que se criou sobre suas narrativas advindas de tempos históricos em que a mulher foi colocada na sociedade como pertencente desse lugar, não condiz com a realidade dessa prática em si, e muito menos com a mulher que a representa. Então a leveza, vulnerabilidade e fragilidade que

são características da técnica de movimentação estruturada na época, se diferenciam das exigências reais para a execução das bailarinas a esses movimentos já traçados e perpassados.

Para dança-la é necessária muita força, não só física para cumprir com a excelência do trabalho do corpo, mas também para lidar com a rigidez em diversos âmbitos, que sabemos através de dados históricos e empíricos que acontecem o tempo todo nessa prática. São várias forças que produzem as bailarinas clássicas, mas que deixamos de percebê-la pelo encantamento cênico e a beleza de todo o contexto dos espetáculos, como a entrevistada 3 nos pontuou:

[...]as pessoas iam lá: quero ver a primeira bailarina, quero ver a história da Gisele, do cisne. Quem era o cisne? Quem era a Gisele? Era a bailarina. Então tinha essa força, apesar do personagem ser frágil e tal. E que eu acho lindo também, quando a mulher em cena permite se fragilizar. Que isso é uma força também, de uma certa forma né? (E.3).

Percebemos que essa visão do feminino frágil é cultural, e que ela contempla os anseios daquele que a assiste. As representações dos papéis no balé, são pertencentes a outro tempo, era outro contexto histórico do que vivemos hoje, porém, foi como essa dança se solidificou, e seus desdobramentos até chegar nesse tempo em pouco pôde se modificar, ela ainda opera sobre a expectativa dessas características no palco, mesmo que essa mulher já possua outra realidade. Procuramos saber então, o quanto dessa “fragilidade” advinda do balé clássico opera sobre a mulher do cenário da dança contemporânea hoje, por ser talvez a técnica que mais dialogou e ainda dialoga com grande frequência com a dança contemporânea. Essa visão criada de expectativa dessa mulher em cena pode sim interferir na expectativa da contemporânea. Até que ponto? É o que procuramos entender.

Eu ainda acho a dança muito...não sei se eu vou dizer: machista? Mas a dança ainda é muito tradicional, até a própria dança contemporânea, a gente sabe disso, por que? Não é por uma questão de condenação, é que se a sociedade, como diz a Siqueira: Se a sociedade é complexa, a dança também vai ser complexa. Então, todos esses debates, e essa complexa sobre o lugar da mulher é uma coisa atual, embora a gente já venha desde o feminismo tentando nos colocar de um lugar diferente, mas na dança não chega tão fácil assim[...] (E.4).

Para a entrevistada 4 a dança acompanha a complexidade da sociedade por se tratar de uma manifestação cultural, porém ela se abstrai por muitas vezes das reflexões atuais que deveriam também perpassar por ela. Quando ela fala sobre ser muito tradicional, ela nos lembra que vivemos em uma sociedade contemporânea, e que situações como essa já deveriam ter sido superadas a muito tempo, mas se mantém intrinsecamente nessa visão de mundo arcaica de hoje. O corpo feminino que vai para uma dança de “liberdades” em que é necessário criatividade e identidade para as propostas de trabalho, pode discursar sua prática, se fora desse ambiente ele ainda é compreendido de forma contrária?

A importância dessa questão é que, se muitos dos valores sociais hoje ainda estão atrelados a uma visão tradicional, provavelmente a visão de lugar da mulher contemporânea também. A bailarina contemporânea irá se confrontar com as expectativas dos olhares que a compara com a bailarina clássica, daí percebermos se questões como essa estão presentes nas propostas de dança contemporânea. Um meio para chegarmos ao entendimento dessa questão pode ser, perguntarmos como estão se dando as relações de estruturas corporais dos bailarinos contemporâneos hoje, já que muitos corpos clássicos passaram a constituir também o contemporâneo.

Pensar nessa aproximação ao clássico é importante para percebermos que as estruturas corporais se diferenciam entre essas danças, dessa forma, modifica-se também o olhar com relação ao feminino perante a elas. A expressão da mulher no clássico por exemplo, é ou deveria ser diferente da do contemporâneo, mesmo possuindo aproximações, essas danças atuam sobre âmbitos diferentes no que diz respeito à liberdade de cena, de narrativa e dos corpos que podem dança-las profissionalmente. “Hoje em dia eu vejo a dança contemporânea como total liberdade” (E.3)

Percebe-se que em muitas obras de dança contemporânea, as linguagens corporais apresentadas em muitos trabalhos ainda possuem resquícios da formação clássica, e que mesmo tendo se modificado, há um número grande de companhias que utilizam de uma espécie de “padrão” para a escolha de seus bailarinos, e com isso a apropriação dessa técnica se torna fundamental para os trabalhos no e desse corpo. Essa ação em muito se confronta a proposta de liberdade de se expressar através dessa arte que se buscou lá na sua origem, podendo gerar uma transmutação de tal forma que a mulher atue nas mesmas perspectivas das que essa dança se propôs a romper. Que corpo será este ou que corpos, que estão atuando na dança contemporânea hoje? É uma questão importante para entendermos em que lugar o feminino está atuando.

“[...] a dança contemporânea hoje está caminhando para essa horizontalidade das relações de saberes[...]um compartilhamento” (E.1). Na visão da entrevistada a dança

contemporânea está no movimento de tentar romper com as relações hierárquicas, como por exemplo, na criação coreográfica. Hoje os coreógrafos estão dando mais liberdade aos bailarinos para se envolverem nas pesquisas e dessa forma, serem também atuantes do processo, não apenas como o corpo que dá vida a ideias, mas também nas propostas de sua atuação. Isso leva os interpretes a se sentirem mais livres para falar, opinar e criar a partir de suas convicções e possibilidades físicas disponíveis em seu corpo. “Você vê que muitas vezes os corpos ou essa estruturação é feita apenas para dançar determinados tipos de dança contemporânea[...] então ele é feito apenas mecanicamente para responder para algum lugar” (E.4).

Ou seja, a necessidade de uma estrutura para os corpos contemporâneos hoje, vai além de força física ou padrão de leveza, esses interpretes precisam atender também a suas outras demandas, pois ela busca uma emancipação no âmbito social e de movimento corporal. Dessa forma o interprete precisa possuir uma identidade e autonomia ao atuar em seu cenário.

[...] teve-se uma época que... eu vivi isso também hoje em dia não tem tanto: as pessoas queriam dançar e queriam dançar clássico: ah se você não consegue está surgindo agora o contemporâneo, vai para o contemporâneo porque o clássico não dá para você. Então contemporâneo na época que eu comecei era tipo assim: ah não, essa aqui não dá para dançar clássico vai para o contemporâneo, então o contemporâneo acabou que...naquela época era meio visto dessa forma, dos bailarinos que não tinham condições de dançar o balé clássico (E.3).

Essa fala pode nos ajudar a entender o porquê dessa dança hoje, não generalizando, possuir alguns grupos marginalizados para o padrão social, que buscam ampliar as discussões políticas em seus trabalhos, e também do porquê de vermos muitos grupos de propostas contemporâneas definindo-se através de convicções clássicas e serem vangloriados nessa arte. Mas essa é outra discussão, e muito extensa. Talvez isso aconteça por que para alguns olhares, ela ainda esteja na perspectiva de alcançar a mesma legitimidade do clássico na sociedade, e nesse movimento possa se aproximar intensamente a ponto de se modificar em sua essência para atingir a uma maior aceitação daquele que a assiste.

Compreender as possibilidades que essa dança pode trazer, mas no seu fazer os corpos e os diretores ainda se prenderem nessas premissas, não contribuem para efetivação de suas ideologias. Se uma mulher que sonhou sua vida inteira se tornar uma bailarina clássica, e por questões físicas foi lhe tirado esse sonho, e para não se desligar da dança acaba entrando na dança contemporânea por ser vista como “fácil”, sua representatividade em muito poderia se modificar, pois a identidade é importante para um reconhecimento contemporâneo. Que lugar

então, ela estaria atuando, se a dança contemporânea hoje também se reconhece nesta perspectiva?

A dança não é um lugar que está operando em outro planeta, ela está operando aqui nessa sociedade... então sim, lugar de mulher no balé é sendo carregada pelo mocinho, é o lugar da delicada, da princesa...lugar de mulher na dança contemporânea...em alguma dança contemporânea, é esse lugar da bonita, porque vai fazer “uau” na plateia[...]então, também tem lugares para serem conquistados aí né? (E.2).

A dança contemporânea já mostrou ter conquistado um lugar para além do movimento corporal, ela contribui para as discussões políticas da sociedade, dessa forma, quem produz essa dança não deve apenas reproduzir a realidade social a qual está inserida, mas confronta-la a fim de questiona-la a partir dos movimentos que compõem as narrativas propostas. A mulher nesse contexto precisa ser exposta para além das expectativas sociais, como dito pela entrevistada 2, precisa-se aproveitar da dança contemporânea como um espaço de inovação e conquista de outros lugares do corpo feminino, para possibilitar/facilitar no refletir social contemporâneo.

### **3.4 A fragilidade do feminino na dança contemporânea**

O intuito desse momento foi analisar como o feminino tem sido visto na dança contemporânea hoje, através dos olhares dessas mulheres que percorreram um caminho extenso nessa área em diversas atuações, e perceber como elas lidam com essas questões em seus trabalhos. Estamos falando de mulheres que tiveram formações distintas e atuam sobre perspectivas diferentes dentro da dança contemporânea. Esse perfil foi um dos quesitos que optamos ao escolhe-las para nossa conversa, por perceber que ampliaria as percepções acerca da mesma dança, porque como dissemos, a dança contemporânea não se limita em uma técnica específica por isso, procuramos uma diversidade dos caminhos percorridos e das atuações que cada uma delas constituíram em sua dança.

Gostaria de ressaltar que são várias as mulheres que estão constituindo esse cenário hoje em Goiânia e muitas ainda ficaram de fora, por conta da complexidade de uma pesquisa acadêmica qualitativa, não por desvalorizarmos o reconhecimento de cada uma delas, que estão contribuindo para a emancipação da mulher também na história da dança.

Para iniciarmos nossas reflexões, vamos relembrar que a dança contemporânea teve suas primeiras manifestações a partir dos rompimentos de mulheres com o balé clássico, movimento este intitulado por Dança Moderna, e que para essa ação de romper com algo preestabelecido necessita-se do empenho de uma força não física, mas de contrapor um padrão que já tinha um reconhecimento social. “A dança moderna propunha uma representação onde a mulher não se dissolvia na personagem, como nos balés românticos e de repertório, mas evocava uma presença muito mais concreta partir de suas próprias referências de mundo” (NUNES, 2002, pg. 86).

Essa ação levou as mulheres a transporem algumas barreiras em suas representações, como por exemplo, a visão da mulher etérea. Ela passou a atuar sobre as suas próprias bases, tendo um maior contato com o espaço e suas possibilidades para agregar e modificar as relações de expressões e de sensações de seu corpo na cena.

Eu vejo aquela mulher que fez a transição para dança moderna... tinha sim um pouco de cunho social, mas era mais na questão da dança em si, de ter essa liberdade de movimentação, hoje em dia eu vejo que essa transição dessa mulher para dança contemporânea já tem um cunho mais social, de se mostrar como mulher dentro da sociedade[...] (E.3).

Muito se modificou na dança após esses atos de rompimento, ela foi se encaminhando para uma maior permissão aos corpos que dançam e maior diálogo entre os praticantes e os diretores das obras, trazendo um lugar de mais acesso na sociedade. A mulher a partir daí pôde dançar sobre sua própria perspectiva de movimento e dessa forma contribuir para sua emancipação fora dela também.

Ela dialoga com o tempo e suas complexidades, dessa forma se torna fundamental hoje falar sobre as relações políticas, trazer reflexões sobre as subjetividades daqueles que a dançam e em essencial, criar obras refletindo também sobre essas perspectivas. “A contemporaneidade, que não é só a dança, no geral, ajudou e vem ajudado muito a mostrar outras possibilidades: de gênero, de sexo, de dança, de tudo[...] (E.1).

Uma mulher dentro das possibilidades. Seria essa a mulher da dança contemporânea. Uma mulher capaz de agir, pensar, se permitir, de ser, deixar de ser, enfim, uma mulher que atua sobre as suas vontades, porém, uma mulher histórica que carrega consigo as marcas da sua trajetória, que não se desassocia das suas frustrações e das opressões sofridas em diversos



lugares. Mas é também, uma mulher que está em luta diária para se reconhecer em suas questões e ampliar o seu lugar no mundo.

[...] aquela mulher indefesa, que vem um homem, ela é quase etérea, ela é tão frágil que voa, ela é um anjo, ela levita, não tem peso, ela vai na ponta, ela é um ideal assim. Por um tempo aquilo era um ideal, se era bom ou se era ruim, eu não sei, na época era aquilo. Mas com o tempo e com as mudanças, com a evolução, aquilo não supria mais as suas necessidades, a mulher de repente não queria ser mais etérea[...] e claro que, quando você sai dessa levitação e daí vem para terra, também muda as discussões, muda as relações, vai mudando tudo. Eu acho que é um campo propício sim para essas discussões, porque a dança moderna a dança contemporânea traz essas discussões para o corpo, o assunto da dança é o corpo[...] (E.1).

Ao se adentrar nesse lugar, o feminino espera que essa dança possa preencher algumas lacunas contidas por elas em várias circunstâncias, como por exemplo, as questões sobre a sua representatividade e o seu corpo. Pela própria proposta da dança contemporânea em si e por toda uma ideologia das mulheres que a impulsionaram, o feminino espera poder estar em sintonia com o seu corpo e suas possibilidades. “Uma razão pela qual as mulheres inicialmente desenvolveram a dança moderna foi pelo acesso restrito às ocupações criativas e, porque, sem interesse em defender as tradições do balé[...] (ASSIS, SARAIVA, 2013, pg.311) ”.

Sendo assim, o que se espera é que a dança contemporânea e os lugares em que trabalham com essa proposta possa atender a demandas diferentes das tradicionais, demandas que articulam com o tempo e que promove um espaço de diálogo principalmente com o corpo. Buscamos então perceber isso acontece hoje, com a evolução dos pensamentos sobre os corpos e suas movimentações? Como está o feminino nesse lugar?

Pensando em um novo vigor da dança contemporânea hoje, acho que ela tem uma raiz muito forte na ginástica olímpica, muitas pessoas construíram a partir de...são corpos que necessitam de uma impulsão, e não mais daquelas linhas, não que as linhas das bailarinas não sejam fortes, não tem problema ela ser hoje um corpo: “fibrado” (E.2).

A entrevistada nos traz uma memória sobre os corpos das bailarinas, que a maioria das vezes está sempre “comparado” com aquele corpo do clássico: magro e que passe a sensação de leveza, que por um tempo ainda foi relacionado a figura contemporânea. Talvez pelos seus

percussores, terem saído de uma formação muito forte e específica no clássico, no que diz respeito ao corpo, mas que com as mudanças e urgências de diálogos, as necessidades corporais também se modificaram. A mulher passou a ter um corpo mais desenvolvido muscularmente distante da fragilidade tradicional, que gerou também estranhamentos na expectativa do público que constitui esse sistema.

As transformações corporais do feminino são importantes, porque dá lugar as reais possibilidades daquele corpo, mas também nos leva a outro questionamento: Se essa mulher está em um lugar de corpo que pode contribuir com as relações coreográficas de força e dessa forma ter um lugar homogêneo ao homem na cena, por que ainda percebemos em muitas companhias, e aí estamos falando de um cenário mundial e não apenas goiano, a hora da coreografia das meninas?

Entrevistada 1:

As Companhias de Goiânia ainda são “super”, o homem e a mulher, bastante, e muitas companhias de elencos enormes isso ainda acontece. A figura masculina faz papel de homem, a figura feminina faz o papel de mulher, e se tem um afeminado, vai fazer o papel cômico, reproduz os padrões sociais ainda, bastante, mas eu não acho que isso é a dança, eu acho que isso é o entendimento que esses coreógrafos estão tendo.

Entrevistada 2:

O que eu vejo hoje na dança também, são os sistemas que reproduzem ainda uma ideia, que é a ideia mais hegemônica hoje de dança, tipo: tem um coreógrafo ou uma coreógrafa ou uma pessoa mais de autoridade e que determina, que tipo de movimento o corpo vai fazer, que tipo de pesquisa ou não né? Que tipo de reprodução, e que tem um padrão, um jeito de se mover, e também esse se chama dança contemporânea.

Entrevistada 3:

Eu vejo assim, repito, não em todos os trabalhos: Mas, aquela coisa assim: agora vem a coreografia das mulheres, agora a coreografia dos homens. Ai os homens saltando...fazendo coisas mais físicas né? E as mulheres fazendo coisas mais “bonitas”... isso acontece muito. Mas também...por exemplo, aí eu vou dar um exemplo meu: Eu de uma certa forma, apesar que eu não gostava muito, eu acabava sendo colocada na cena como forte, como fazendo coisas que homens também faziam,

de saltos...só que eu tinha muita dificuldade, apesar de sempre ser muito forte, eu não tinha facilidade para fazer essas coisas, eu tinha facilidade física para fazer coisas mais tranquilas[...]mas eu vejo que tem sim dentro da dança contemporânea ainda, alguns trabalhos que fazem essa diferença sim, colocar cada um no seu lugar.

#### Entrevistada 4:

[...] o tradicional da dança é muito forte né? E talvez aquele olhar que a mulher é fraca, a mulher não consegue fazer determinados tipos de movimento ou certas pegadas que o masculino já chega e pela própria característica física dele é “fácil” executar, e para nós mulheres nós temos que ter um desgaste físico maior, que deveria ser trabalho nas suas bases para quando chegar na solicitação o corpo estar pronto. E isso não acontece, entende? Então também, é complicado nesse sentido, por que: Como você vai exigir de um corpo feminino no trabalho de sobrecarga que ele não foi trabalhado nas suas bases? Vai acontecer o que? Provavelmente uma lesão. Provavelmente um desestímulo da bailarina.

Como vimos, são várias as questões que ainda mantêm a dança contemporânea no mesmo âmbito clássico, e percebemos que por mais que essa mulher esteja contemporânea e não se enquadre mais as representações hierárquicas de movimento, de cena, de padrão de corpo, essa dança ainda se mantém partes nesse lugar, ou seja, a bailarina ainda precisa se adequar a essas demandas se ela quiser fazer parte desse lugar. O que pode parecer muito com o cenário vivido pelas modernas.

Difícil romper com esse sistema a curto prazo porque ele é resultante também das relações políticas e sociais, e dessa forma, todas essas relações apontadas por elas, são produtos que dependem de quem está propondo essa dança no momento e em determinados espaços. Existem vários grupos em que já há uma horizontalidade até nos papéis de atuação, mas que nas grandes companhias as relações ainda se dão nesse contexto, e a mulher geralmente fica com a cena da fragilidade. E que querendo ou não, essas companhias acabam virando referência para as que estão surgindo e isso problematiza ainda mais essa questão. Por que se a mulher já se emancipou desse lugar ela provavelmente não irá entrar nessas reproduções, agora se ela ainda está em conflito com o seu lugar social e sua identidade feminina, ela irá continuar a viver opressão também nesse lugar que teoricamente seria um lugar de libertação.

Percebemos que para que se inicie uma modificação no pensamento dos lugares do feminino na dança contemporânea, é importante que não só a mulher presente nesse espaço, mas também aquele que é responsável por criar e dirigir os trabalhos, tome consciência do lugar em que eles operam. Eles estão direcionando um movimento de dança, e isso tem a ver com

uma representação social. É preciso um cuidado ao se criar uma obra, porque ela é feita para aquele que vai assistir, mas antes de mais nada, ela perpassa pelo elenco e pela ideologia do grupo em si.

Como está se propagando essas questões hoje? Como as entrevistadas por serem atuantes desse cenário, lidam com essas questões e se propõe em modificar essa lógica instaurada na sociedade em seus trabalhos?

Eu tenho corpos e tenho desejos. Eu vou conversando com os meus bailarinos, a gente vai começando a trabalhar com a questão das improvisações em si, e eu vejo o que que esses corpos podem me dá. Determinados lugares já ficam bem estabelecidos pelos corpos quando eles improvisam (E.4).

A improvisação é uma técnica bastante utilizada como ferramenta para as composições coreográficas em dança contemporânea. Nessa perspectiva, as bailarinas (os) são direcionados pelas coreógrafas (os) através das propostas de narrativas ou não, a criarem a partir de seu entendimento sobre o tema e traduzi-los no corpo. É um momento que pode ser de liberdade para elas (es) construírem a partir dos próprios corpos, se torna um momento de fala, de expressar o que delas (es) fazem parte dentro dos contextos apresentados. É um momento em que o feminino pode desordenar as convicções limitadas do seu corpo.

Uma das características que levou o feminino a ser conduzido ao lugar de fragilidade, foi referente a sua força física perante a do masculino. Essa comparação percebeu a mulher em incapacidades se suas potências em diversas ações. Na dança contemporânea, é uma discussão ampla, a Entrevistada 4 trouxe em sua fala, um pouco de como acontece essa relação na construção de seus trabalhos e como ela percebe os corpos femininos diante dessas indagações:

[...]você coloca um corpo masculino e um corpo feminino fazendo a mesma improvisação de pegadas, vamos colocar essa que ela é bem pontual. As meninas pegam, os meninos pegam é tranquilo, e aí você vai observando quais os lugares que ela realmente dá conta de fazer os transportes ou fazer as pegadas[...] quando eu vou trabalhar com o corpo feminino que ele tem que fazer a pegada ou que eu quero que ele faça determinada pegada, ou que eu quero determinados lugares, eu trabalho nessa coisa de improvisar, improvisando encaixes, porque aí eu sei quais são os lugares que ela vai conseguir fazer as pegas de uma forma tranquila, de uma forma não bruta, que ela não vai se machucar e que não vai machucar o outro também, isso é importante. Porque é aquilo que eu disse, os corpos já chegam prontos (E.4).

Pelas perspectivas da entrevistada, a bailarina consegue executar pegadas (movimento da dança em que um bailarino suspende o outro do chão com a sua própria força), mas muitas vezes ela pode não conseguir de forma técnica, por não ter tido uma formação em que fosse necessário utilizar desses acessos do corpo. Que neste caso, a força muscular é muito importante, principalmente quando ela está em uma situação com o corpo masculino, precisa uma força muscular específica de suporte de carga, diferente da força exercida para executar movimentos. Ou seja, muitas bailarinas contemporâneas ainda não possuem desse recurso, que pode ser decorrente dela ainda estar sobre o panorama social, e isso pode limita-la em vários sentidos.

Hoje em dia, o que eu vejo nas questões é o corpo, [...] de repente as mulheres são mais leves então, é mais fácil pela lógica mecânica, elas serem carregadas, mas não porque a mulher que é carregada é frágil, se fosse uma mulher “fortona” e um homem “magrinho” seria o contrário[...] então acho que essas escolhas têm muito a ver com a biologia e o tipo físico, que não tem nada a ver com as relações de gênero[...] e como a dança contemporânea parte do corpo, o que aquele corpo está me dando de informação, eu acho que as escolhas partem um pouco daí, e como no caso de um grupo de dança tem uma preocupação de não lesionar o bailarino, você tenta fazer uma escolha coerente com o físico da pessoa (E.1).

O que percebemos é que a bailarina contemporânea, não está direcionando o seu trabalho de corpo para a força física capaz de suportar cargas, que é também um dos lugares da dança contemporânea, e por isso ela ainda é colocada em cena na mesma perspectiva clássica, da mulher etérea. A questão é que se essa mulher que chega a esses grupos com essas características ainda será vista como tal, em que lugar ela terá uma formação diferente? Ela possivelmente se sentirá confortável nesse lugar de atuação e pouco fará para modificar, e por mais que um coreógrafo a idealize de forma diferente, em sua prática, ela não será capaz de corresponder, pelos lugares de acesso mesmo que o seu corpo permite. O que nos leva a perceber que essa mulher ainda sente pertencente dessas características e que poucas se mobilizam para o contrário.

Para ampliar essa discussão, a Entrevistada 3, nos traz um relato de sua experiência como bailarina em grupos de dança contemporânea a qual ela fez parte, e precisou executar de lugares de muita força física, para as coreografias:

Quando eu cheguei na Quasar eu tinha que fazer muita força, não era só uma coisa relaxadinha não, eu tinha que fazer uns “megas” saltos que eu não tinha a menor noção de como fazer, e eu falei: tem que ser forte demais para dançar nessa companhia. E eu

tinha força, só que a minha força era muito de pendurar, que era diferente dessa força de...então eu tive que criar um corpo forte dentro de um outro lugar, porque eu era forte para fazer algumas coisas, mas não era forte para aquilo ali, entendeu? Isso na época (E.3).

Isso nos mostra que a mulher tem a potencialidade de reconfigurar seus padrões de forças, mas que depende de suas vontades, objetivos e necessidades. Daí poderíamos retomar a uma fala da entrevistada 1, quando perguntada se a mulher é um gênero frágil: “Só quando ela quer né? ” (E.1).

Muitas vezes a mulher pode se coloca no lugar de fragilidade até mesmo para deixar de ter um esforço para se mostrar o contrário, não generalizando, mas como elas já são vistas dessa forma mais “frágil”, e que estar em levitação é mais “confortável” para elas, se apropriam desse entendimento para fugir de confrontos internos, e um deles é a sua biologia.

O que poderíamos pensar então, dessa mulher contemporânea? Ela atua sob as suas condições reais? Ela estaria reproduzindo as questões sociais externas de inferioridade, e assim, se desvencilhando de uma responsabilidade que é de sua autoria também, para que haja uma modificação?

A inferioridade da força física é apenas uma das características que apontamos aqui, por ser uma das questões em que ela sofre mais opressão diariamente, mas sabemos que existem diversas que a distância de sua representatividade real, mesmo estando hoje mais empoderada em sua relação humana. Muitas contemporâneas, ainda se veem no lugar em que a sociedade a mantém e pouco se modifica para mudanças. E essa mudança é uma urgência contemporânea.

Para que esses problemas possam ser minimizados, e não estamos falando sobre superar, porque isso já levaria a uma questão mais ampla que não caberia nesse estudo, mas relativizar a questão da fragilidade na dança contemporânea, se torna necessário que a mulher antes de mais nada modifique seu olhar sobre ela mesma e as convicções sociais fora desse cenário também, porque ele é um reflexo dessas relações. Ela precisa tomar consciência do seu lugar, e isso é muito subjetivo, cada uma delas precisa ter o entendimento que forças são necessárias para se tornarem agentes de seus afazeres, e isso em todas as suas relações, caso isso não aconteça para todas, seria difícil uma relação de empoderamento (dar poder) dessa classe que para (HANNAH ARENT *apud* BERTH, 2018, pg. 12) “O poder corresponde à uma habilidade humana não apenas para agir, mas para agir em conjunto. O poder nunca é propriedade de um indivíduo; pertence a um grupo e permanece em existência apenas na medida em que o grupo se conserva unido”. Dessa forma que iremos compreender essa questão aqui nesse estudo.

Como a luta de toda a classe, e não só de casos esporádicos de mulheres que de alguma forma possuíram e possuem algum privilégio sobre outras. O que não deixa de ser importante, pois quando uma mulher percebe suas incapacidades sendo superadas por outras, elas podem refletir sobre si mesmas e perceber que elas também possuem força necessária para contribuir na reconstrução da classe como um todo.

Uma das contribuições que a mulher da dança contemporânea que já se habitua hoje nesse lugar de empoderada poderia fazer, é de romper com os esses lugares pré-definidos em suas narrativas dos espetáculos. Desvencilhando das imposições sociais e das reinterações das mulheres na sociedade em sua cena, ela pode contribuir para que o público possa perceber essas ações modificadora também nesse lugar, para que assim eles possam compreender que a luta contra a inferioridade da mulher, está se difundindo em todas as ações sociais, até na arte.

Eu acho que é uma coisa que a sociedade ainda impõe. As pessoas querem ver né? A coreografia das mulheres e a coreografia dos homens, mas eu não, eu olho, acho bacana e tal, mas quando eu vou coreografar eu não gosto muito de ver por esse viés. Engraçado que eu fiz isso meio que inconscientemente digamos, e quando eu recebi críticas sobre o trabalho: nossa fala muito sobre gênero. Aí eu pensei, fala? Então eu fiz isso meio que sem querer. Ai quando eu vi críticas do trabalho falando sobre igualdade de gênero, aí que caiu a ficha de que eu fazia isso e nem tinha noção. Isso foi engraçado, que pode ser da minha criação já desde meu passado de criação e tal, tanto que no relise em nenhum momento falava disso, na sinopse não falava disso. Por isso que acho que tudo o que a gente faz acaba vindo um pouco de como a gente foi criado, claro que as pessoas se modificam, mas lá dentro, claro que a gente aprende muita coisa no decorrer, mas a primeira infância influencia muito (E.3).

Muitos trabalhos hoje já estão seguindo essa lógica de uma percepção do corpo para cena e para as coreografias, não apenas lidar com estruturas biológicas, mas criações que você percebe que todos ali atuam em seus papéis com igualdade, em que não se vê o momento da coreografia das meninas e momento das coreografias de meninos, ambos atuam sobre a mesma percepção de movimento, como o trabalho da entrevistada 3. E que como ela disse, foi algo sem intenção, mas que para ela essa distinção não é importante em sua vida cotidiana, essa situação apareceu em seu trabalho despreziosamente. O que só reforça a ideia de que, para que haja uma transformação nessas perspectivas da dança contemporânea, aquele que a cria precisa se inteirar que as diferenças dos gêneros, são acasos de diferenças biológicas, e que ambos podem atuar no mesmo lugar de cena.

Ou seja, hoje mais do que nunca se torna fundamental a criticidade dos trabalhos e da formação de bailarinos contemporâneos. Trata-se de uma dança que articula com muitas

possibilidades e possui um grande lugar de fala, de desconstrução e de um lugar de formação de opiniões. Não agindo de forma leviana em suas construções, por ser uma dança em que deixou para traz, ou deveria ter deixado, as meras reproduções de movimentos e apropriações de histórias que não fazem parte de seu contexto histórico e político.

Tem gente aí objetificando o corpo da bailarina em espetáculo e não sabe porque[...] e não consegue entender como está objetificando aquele corpo, aí se você vai fazer essa conversa: Não a gente nem pensou nisso. Esse que é o problema, é não pensar nisso, a gente está precisando é pensar nisso. Vai colocar peitinho na cena, não tem problema, mas o que que isso contribui em uma narrativa? E que narrativa a gente está fazendo no palco, a gente está reproduzindo simplesmente? O que que é? Por que? Eu acho que ainda tem lugares para serem conquistados aí, acho que tem diferença desses lugares, por que também tem mulheres coreografando, mulheres dirigindo grupos, mulheres trazendo...isso é fantástico, não dá para não colocar esse merecimento, mas a gente tem que ter muita cautela, porque está muito imbricado na gente, então a gente hoje está realmente precisando, pensar sobre, discutir sobre[...] (E.3).

É preciso compreender que a dança contemporânea se instala em um lugar reflexivo das conturbações vividas na sociedade, hoje mais do que nunca, pela complexidade dos aspectos políticos em que ela se encontra que por consequência reflete em nesses diálogos. A identidade dos interpretes passa a ter um olhar além de suas contribuições corpóreas, um reconhecimento também de sua realidade social, e sendo assim, necessita de um amadurecimento daquelas/es que as propõem para que não as desassocie de suas narrativas. Como dito pela entrevistada 3, as mulheres estão inseridas ativamente nas produções de dança contemporânea, e muitas vezes acabam também reproduzindo aspectos como o mito da fragilidade, e um dos fatores decorrentes desse processo pode vir a ser o desconhecimento da sua história.

Para que essa dança possa ser contribuinte no desatar desses nós intrínsecos, é necessário que as mulheres passem a se desvencilhar das ideologias reproduzidas por elas fora desse cenário, que mesmo se mostrando não pertences dos pensamentos que as colocam com inferioridade nas relações de poder, ainda reproduzem esses discursos, muitas vezes de forma não intencional, por isso se torna imprescindível a cautela ao direcionar o olhar para esse lugar, que se reconstrói no tempo, e dessa forma, pode alcançar uma transformação acerca das mulheres que nelas atuam e se tornar um meio de indagar a sociedade levando ao público uma reflexão das opressões sociais existentes também nessa classe.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para iniciarmos nossas reflexões acerca das análises de dados apanhadas nesse estudo, primeiramente, vamos salientar que os objetivos tanto geral, como específicos foram alcançados no fim dessa pesquisa, e os apontamentos que traremos a seguir, foram decorrentes desses objetivos.

São várias as situações que vimos que contribuem para que a opressão haja sobre o ser humano, uma delas está relacionado com a questão das diferenças existentes entre eles. Apreendemos que, a partir do momento em que este se insere na sociedade, ele começa a construir sua identidade a partir das referências do meio em que ele vive. Ou seja, suas primeiras identificações são estabelecidas sobre um modelo social que o apresenta ao mundo, e este busca interagir na sociedade através desses aspectos atribuídos por outros. A sociedade lhes apresenta as normas para o convívio e dita os caminhos em que ele deve percorrer, por exemplo, o sexo que lhe cabe, o gênero, classe social etc. E essas normas se fazem presentes em todos os momentos dos caminhos trilhados por eles.

O gênero feminino corresponde a uma dessas expectativas citadas. Quando ele passa a ser reconhecido socialmente, ele já agrega em si o seu lugar de inferioridade ao masculino, por ser assim que compreendesse a sociedade patriarcal em que se instaurou na sociedade e permanece até os dias de hoje.

Constatamos que, a partir do momento que se toma conta dessa desigualdade, muitas mulheres buscam constantemente por uma emancipação em que possam ser vistas com igualdade ao masculino, e a sociedade atua em sua reinteração para que essa mulher que busca escapar das normativas possa voltar para o seu lugar pré-determinado. Dessa forma, desestruturaria toda uma hierarquia já instalada, e quem poderia modifica-la seriam aqueles que detém o poder, neste caso o masculino. São vários os caminhos trilhados por mulheres para desconstruir esse pensamento que opera, no entanto por mais que essa ação possa modificar esse lugar de inferioridade, ela caminha a passos lentos, porém hoje, não mais silenciadas.

A arte possui uma sagacidade de contribuir para essa busca, pois ao adentra-la, elas podem perceber outros aspectos de forma mais crítica sobre a realidade em que vivem e suas atuações perante ela, por ser um lugar em que se propõe compreender todas as esferas sociais em uma criticidade e liberdade de expressão que ainda lhe é permitido.

A dança está inserida na arte, e sendo assim, possui seu lugar de fala, que pode se atentar a esses aspectos ou não, porém, é um lugar de acesso que busca também se relacionar com a história da sociedade e sua complexidade, através do movimento. Só por estar relacionada ao corpo, ela contribui para que as pessoas que a pratiquem tenham outras perspectivas de visão de mundo, por se tratar de uma manifestação cultural.

Este estudo buscou uma reflexão sobre o feminino e a fragilidade, característica instaurada pela sociedade. Através das entrevistas com as mulheres que atuam nesse cenário nos levou a tentarmos responder vários questionamentos tragos no início deste trabalho, a partir do olhar dessas contemporâneas e a visão de mundo que cada uma carrega em sua trajetória.

O primeiro dos aspectos percebidos foi que para essas mulheres, a fragilidade não faz parte de seus pensamentos e ações cotidianas, por diversos fatores singulares a todas. Elas mostraram serem mulheres fortes e determinadas em seus objetivos, algumas também por terem passado pela maternidade, e por terem uma construção social amparadas a discursos de igualdade. Outro fator que percebemos que possa ter contribuído para elas terem construído suas identidades dessa forma, é a dança, elas possuem uma formação extensa na dança, e pensamos que a dança possa vir a ser um lugar de emancipação em diversos âmbitos como por exemplo, na desigualdade dos gêneros.

Quando questionadas sobre a premissa da inferioridade do feminino na sociedade, e sobre a dança ser esse lugar de emancipação, todas as artistas concordaram que sim, mas que por se tratar de uma manifestação cultural, ela também corresponde aos aspectos sociais, e dessa forma é um reflexo de sua complexidade. Ou seja, percebemos que o feminino nesse cenário, ainda está instaurado no lugar da fragilidade que veladamente atua fora da cena, e que por mais que elas façam parte desse lugar e não se veem como frágil, elas trouxeram algumas percepções, principalmente nas relações coreográficas, que ainda atuam na manutenção do feminino nesse lugar, por corresponderem às expectativas da sociedade, e dessa forma acabam por reproduzirem muitas vezes, até de maneira inconsciente, por estar ainda muito intrínseco socialmente.

Sendo assim, percebemos que a dança contemporânea ainda se limita politicamente através do olhar daquele que a produz dentro dos aspectos de inferioridade do feminino. Hoje, esta discussão tem aumentado entre companhias e grupos, mesmo que ainda pouco, muitos buscam uma reflexão do movimento e suas construções a partir do corpo e de como ele expressa. Essas companhias e grupos, estão rompendo com os padrões sociais em suas perspectivas de cena, algumas até involuntariamente, porém, estão contribuindo para a desmistificação da fragilidade dessas mulheres que atuam nessas danças.

Outra premissa importante para perceber a “fragilidade” dessas mulheres e como elas tem lidado com isso hoje, foi a representatividade.

Compreendemos que ao voltarmos nosso olhar para o passado na expectativa de perceber a bailarina contemporânea hoje, elas se diferenciam. No olhar da maioria das entrevistadas, a mulher da dança moderna ao buscar sua representatividade estava sobre outros parâmetros sociais e que esse movimento se deu mais voltado as questões de liberdade do movimento em si, decorrente disso alcançaram o lugar de revolucionárias. A mulher contemporânea estaria em um lugar de luta mais voltada para as questões sociais.

Porém, ao analisarmos os estudos bibliográficos dessa época, percebemos que contradizendo algumas das entrevistadas, as mulheres da dança moderna também buscavam a mesma emancipação social da mulher contemporânea de hoje, e elas viveram um cenário de opressão naquela época, talvez maior que as contemporâneas, porque ao romperem com os padrões da dança naquele momento e tomarem frente do lugar dessa dança, os olhares e críticas eram grandes, e foram vítimas de violência do masculino na época. Pouco se modificou, os enfrentamentos que lidamos hoje nas relações do gênero feminino, elas também enfrentaram, mas hoje possuímos maior lugar de fala, possibilidade essa que veio através das lutas feministas. Porém muitas mulheres ainda são silenciadas, mas provavelmente não com na mesma quantidade e intensidade dos tempos passados.

Concluimos então que, para as mudanças que estão havendo na dança contemporânea em nosso tempo possam ser progressivas, e assim um despertar para as mulheres contemporâneas do próximo, no que diz respeito a sua representatividade, é necessário que haja um empenho de toda essa classe para combater a discriminação vividas por elas hoje na sociedade, pois caso isso não aconteça pouco poderá se modificar, já que entendemos que as artes em geral refletem a obscuridade da sociedade em que elas estão inseridas. Portanto, o primeiro passo do feminino deve ser buscar sua identidade, e ser capaz de se reconhecer como único agente do seu destino, para que, assim, possa superar os papéis que lhes são designados hoje em todas as esperas sociais, como também são na dança contemporânea.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, GIORGIO. **“O que é o Contemporâneo?”** In: O que é o Contemporâneo? e outros ensaios; [tradutor Vinícius Nicastro Honesko].—Chapecó, SC: Argos, 2009.

ANDRÉ, Marli E. D. A. **MEDA de André** - Cadernos de pesquisa. P.52. 2013.

ALVES, Zélia Maria Mendes Biasoli; SILVA, Maria Helena G. F. Dias da. **Análise qualitativa de dados de entrevista: uma proposta.** APUD. Paidéia, Universidade de São Paulo. Ribeirão Preto. Fev/Jul, 1992.

ANDREOLI, Giuliano, Souza. **Representações de masculinidades na dança contemporânea.** Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação. Porto Alegre, 2010.

ARAÚJO, Pedro, Simon, G. **O criar na arte e na dança de Pina Baush- Corpo com Gênero.** Universidade Federal de Goiás – Faculdade de Artes Visuais. Revista Investigação, vol. I, n.11, p. 12-19, out. 2010.

ASSIS, Marília, Del, Ponte, de. SARAIVA. Maria, Carmo, de. **O feminino e o masculino na dança: das origens balé à contemporaneidade.** Movimento. Porto Alegre, v. 19, n. 02, p. 303-323, abr/jun de 2013.

ÁVILA, Lazslo, Antônio. **O corpo, a subjetividade e a psicossomática.** tempo psicanalítico, Rio de Janeiro, v. 44.i, p. 51-69, 2012. Link disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/tpsi/v44n1/v44n1a04.pdf>

BERGHAUSER, Tatiana, Araújo. **Corpo, Gênero, Dança: Representações em uma cena contemporânea.** Fazendo gênero. 2017.

BERTH, Joice. **O que é empoderamento?** – Belo Horizonte (MG): Letramento, 2018.

BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia**. Tradução Fernanda Siqueira Miguens; revisão técnica Carla Rodrigues. – 2ª ed. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

BRAH, Avtar. **Diferença, diversidade, diferenciação**. Cadernos pagu (26), janeiro-junho de 2006: pp.329-376. Link disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/%0D/cpa/n26/30396.pdf>

CAMINADA, Eliana. **História da dança: evolução cultural**. Rio de Janeiro: Sprint, 1999  
ISBN: 85-73320-098-2

COEHN, Renato. **Performance como Linguagem**. Criação de um tempo-espço de experimentação. Editora perspectiva. - São Paulo - SP – Brasil.202.

COLLING, Ana, Maria. **Tempos diferentes, discursos iguais: a construção do corpo feminino na história**. Dourados, MS: Ed. UFGD, 2014. 114p.

DOWLING, Colette. **O mito da fragilidade**. Tradução de Ruy Jungmann. –Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 2001.

FOLHA DE SÃO PAULO. Índice geral. domingo, 27 de agosto,2000. Link disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2708200008.htm>

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir: nascimento da prisão**. Trad. Lúcia M. Ponde Vassalo. Petrópolis: Vozes, 1987.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2012.

FRAY, Peter. MACRAE, Edward. **O que é homossexualidade**. Editora brasiliense. ISBN: 85-11-01081-5. Primeira edição, 1983. 7ª edição, 1991.

GADELHA, Rosa, Cristina, Primo. **Corpografias em Dança Contemporânea**. Universidade federal do ceará centro de humanidades – ch departamento de ciências sociais programa de pós-graduação em sociologia doutorado. Fortaleza – CE 2010.

GEHARDT, Tatiana Engel; SILVEIRA, Denise Tolfo Silveira. **Métodos de pesquisa**. Porto Alegre: Editora de UFRGS, 2009.

GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4º Edição. São Paulo-Atlas, 2002.

GIL, José. **Movimento total, o corpo e a dança**. Tradução: Miguel Serras Pereira. Relógio D'Água Editores, novembro, 2001.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural Na Pós-Modernidade**. Rio de Janeiro, DP&A Editora. Tradução: tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro). 1ª edição em 1992.

HANNA, Judith Linne. **Dança, sexo e gênero: signos de identidade, dominação, desafio e desejo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

INFANTE, Rocio. **Fundamentos da Dança: Corpo – Movimento – Dança**. UNICENTRO, Paraná, 2011.

KATZ, Helena. **Um, dois, três, a dança é o pensamento do corpo**. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. 1994

KNIJNIK, Dorfan, Jorge. (org). **Gênero e esporte: masculinidades & feminilidades**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2010. 344p.: il. (Sport:História).

LABAN, Rudolf. **Domínio do Movimento**. São Paulo: Summus editorial, 1978.  
\_\_\_\_\_ **Dança Educativa Moderna**. São Paulo: Ícone, 1990.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura um conceito antropológico**. Rio de Janeiro, 2001.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura um conceito antropológico**. Rio de Janeiro, 2007. Link disponível em: [http://files.leieordemfacastelo.webnode.com.br/200000196-687a569742/cultura\\_um%20conceito%20antropol%C3%B3gico.pdf](http://files.leieordemfacastelo.webnode.com.br/200000196-687a569742/cultura_um%20conceito%20antropol%C3%B3gico.pdf)

LOURO, Guacira, Lopes. Org. **O CORPO EDUCADO Pedagogias da sexualidade** Guacira Lopes Louro, Jeffrey Weeks, Deborah Britzman, bell hooks, Richard Parker, Judith Butler. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. 176p.

LUCIENE, Marques, de, Lima. **As Inscrições Corporais nos Diagramas de Forças de Deleuze e Guattari**. Universidade Estadual de Goiás, Faculdade de Educação. Programa de Pós-Graduação em Psicologia. 2018. CLII, 152 f.

MAGALHÃES, Lana. **Anabolismo e Catabolismo. Toda Matéria: conteúdos escolares**. 2011-2018. Link disponível em: <https://www.todamateria.com.br/anabolismo-e-catabolismo/>

MAUSS, Marcel. **As técnicas corporais**. In: \_\_\_\_\_. Sociologia e antropologia. São Paulo: EPU/EDUSP, 1984. p. 211-233.

MUNES, S.M. **O criador-intérprete na dança contemporânea**. Revista NUPEART, Florianópolis, v. 01, p. 83-96, 2002.

SETENTA, Jussara, Sobreira. **Do corpo-sujeito para o corpo-institucional. In: O fazer-dizer do corpo: dança e performatividade** [online]. Salvador: EDUFBA, 2008, pp. 54-80. ISBN 978-85-232-1196-7.

SNIZEK, Andréa, Bergallo. **Corpo e identidade na dança contemporânea**. Revista de C. Humanas, Viçosa, v. 14, n, I, p. 43-57, jan. /jun. 2014.

STREY, Marlene, Neves. CABEDA, Sonia, T, Lisboa. PREHN, Denise, Rodrigues. Org. **Gênero e Cultura: questões contemporâneas**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

TÉRCIO, D. (2005). **Da autenticidade do corpo na dança**. In D. Rodrigues (Ed.), O corpo que (des)conhecemos (pp.49-66). Lisboa: FMH. Link disponível em: [http://home.fmh.utl.pt/~apveloso/fct\\_2006/corpo\\_dance.pdf](http://home.fmh.utl.pt/~apveloso/fct_2006/corpo_dance.pdf)

TIBURI, Márcia. **Feminismo em comum: para todas, todes e todos**. Rio de Janeiro: Rosa dos tempos, 2018. 126 p.: il.; 18cm.

XAVIER, Jussara, Janning. **O que é a Dança Contemporânea?** Revista “O Teatro Transcende” do Departamento de Artes – CCE da FURB – ISSN 2236-6644 Blumenau, v. 16, n. 01, p. 35-48, 2011.



# ANEXO

## **Termo de Livre Consentimento e Esclarecido**

Você está sendo convidada como voluntária a participar da pesquisa: **Desmistificação da fragilidade do feminino na dança contemporânea.**

O motivo que nos leva a realizar esta pesquisa é o de pensar em algo que pudesse contribuir para desnudar a representatividade do feminino no cenário da dança, especificamente da contemporânea. A nossa pesquisa constituirá como objetivos específicos pensar essa representatividade do feminino e perceber como a sociedade pode interferir em sua representação cênica; compreender o lugar de corpo que a sociedade instaurou a mulher como o mais frágil culturalmente desde as sociedades antigas a contemporaneidade, e compreender como a dança contemporânea pode ser um lugar de movimento em que o feminino possa se deslocar do mito da fragilidade e ocupar o espaço em que seus impulsos sejam desmedidos ao olhar do outro, levando-a a um pertencimento de suas reais possibilidades e desejos invisíveis.

O objetivo deste projeto consiste em contribuir para desmistificação da fragilidade do feminino na dança contemporânea. Os instrumentos de coleta de dados utilizados nesta pesquisa serão de caráter qualitativo, exploratório, observação livre e entrevistas semiestruturadas.

### **GARANTIA DE ESCLARECIMENTO, LIBERDADE DE RECUSA E**

**AUTORIZAÇÃO DO USO DE IMAGEM:** Você será esclarecida sobre a pesquisa em qualquer aspecto que desejar. Você é livre para recusar-se a participar, retirar seu consentimento ou interromper a participação a qualquer momento. A sua participação é voluntária e a recusa em participar não irá acarretar qualquer penalidade ou perda de benefícios.

Para a entrevista os pesquisadores farão também uma captura de sua imagem na forma de vídeo, com o intuito de publicação em redes sociais, Facebook, Instagram, YouTube etc. A fim de ampliar as discussões acerca do feminino na dança contemporânea presentes nesse trabalho.

Seu nome ou o material de sua imagem que indique a sua participação não será liberado sem a sua permissão. Você será identificada nas publicações que possa resultar deste estudo. Visto a importância dessa identificação para o tema desse estudo.

Uma cópia deste consentimento informado será arquivada no Curso de Educação Física UEG câmpus Faculdade do Esporte-ESEFFEGO e outra será fornecida a você.

### **CUSTOS DA PARTICIPAÇÃO, RESSARCIMENTO E INDENIZAÇÃO POR**

**EVENTUAIS DANOS:** A participação no estudo não acarretará custos para você e não será disponível nenhuma compensação financeira adicional.

### **DECLARAÇÃO DA PARTICIPANTE OU DO RESPONSÁVEL PELA**

**PARTICIPANTE:** Eu, \_\_\_\_\_ fui informada dos objetivos da pesquisa acima de maneira clara e detalhada e esclareci minhas dúvidas. Sei que em qualquer momento poderei solicitar novas informações e motivar minha decisão se assim o desejar. O professor orientador Me. Renato Coelho e a estudante-pesquisadora Dinekelle Lemes de Fontes certificaram-me de que todas as ações geradas através desta pesquisa não serão confidenciais.

Em caso de dúvidas poderei chamar a estudante Dinekelle Lemes de Fontes (62) 98116-9859 e o professor orientador Me. Renato Coelho no telefone (62) 981814246.

Declaro que concordo em participar desse estudo. Recebi uma cópia deste termo de consentimento livre e esclarecido e me foi dada a oportunidade de ler e esclarecer as minhas dúvidas.

|      |                            |      |
|------|----------------------------|------|
| Nome | Assinatura do Participante | Data |
| Nome | Assinatura do Pesquisador  | Data |
| Nome | Assinatura da Testemunha   | Data |

## QUESTIONÁRIO DE PERGUNTAS

A sociedade instaurou a mulher em lugar de inferioridade ao homem, ela o molda e dita suas regras a favor da manutenção dos poderes que promovem uma hegemonia social onde o feminino está sempre em busca de sua emancipação. Como você vê e lida com esta questão?

Para você, qual a diferença entre sexo e gênero?

Você acha que a mulher é um gênero frágil?

O empoderamento é um termo bastante usado pelas feministas. Esse conceito é subjetivo a cada pesquisador e suas ideologias, alguns até desconsideram sua existência. O que seria empoderamento para você?

A mulher tem percorrido um caminho intenso na dança, do tradicionalismo do clássico, da “liberdade” na dança moderna para a mulher de possibilidades contemporânea. Como você vê essa mulher que retirou a sapatilha de ponta do seu cenário a procura de uma representatividade em sua performance? Em que essa dança modifica o olhar da cena do feminino?

O que seria contemporâneo para você?

Como você percebe a questão das estruturações dos corpos para a dança contemporânea?

Dentro da manutenção e reinteração de inferioridade, fragilidade e vulnerabilidade da mulher a partir de seu biológico pautado nos padrões sociais e culturais, você percebe essa reinteração inserida no meio da dança?

Como esse mesmo corpo ao se contemplar a arte, se demonstra, se vê e propaga a hierarquia dos gêneros através da dança? Como esta é inserida em seus trabalhos enquanto bailarina, ensaísta e coreógrafa de dança contemporânea?

A dança contemporânea poderia ser um lugar de movimento em que, o feminino pudesse se deslocar do mito da fragilidade e ocupar o espaço em que seus impulsos sejam desmedidos ao olhar do outro, levando-a a um pertencimento de suas possibilidades e desejos invisíveis?

Na sua trajetória na dança, você se deparou com questões de inferioridade do gênero feminino? Quais?

Como você enquanto, bailarina, pesquisadora, coreógrafa, ensaísta e tantos outros olhares, estruturam suas cenas correlacionadas ao feminino?

A mulher na dança contemporânea hoje, é a mesma mulher da dança moderna? O que se modificou?

Como você percebe a relação do feminino com sua representatividade na dança contemporânea hoje? O que se modificou desde aquela do tradicionalismo e do moderno?