

Dança, Gênero, Sexualidades e Interseccionalidades

Comitê Temático - Dança, Gênero, Sexualidade e Interseccionalidades

Prof. Dr. Lino Daniel Evangelista Moura (UFS)
Prof. Dr. Lucas Valentim Rocha (UFBA)

No ano de 2022, inauguramos no decorrer do 7º Encontro Científico Nacional de Pesquisas em Dança, o Comitê Temático Dança, Gênero, Sexualidade e Interseccionalidades. Este comitê foi idealizado pelos pesquisadores Lino Daniel Evangelista Moura e Lucas Valentim Rocha, aprovado na Assembleia Geral da ANDA realizada no 6º Congresso, em 2021. Consideramos bastante oportuna esta oportunidade de começarmos a tratar destes assuntos em um espaço direcionado para pessoas pesquisadoras que se interessam por esta temática. Ainda mais no ano em que a ANDA lança o tema do seu 7º Encontro, Dança como Insurgência e criação de outros modos de ser. Neste sentido, insurgimos!

Ficamos muito felizes em identificar a demanda pela temática proposta observada nos dados que apresentamos aqui: 21 trabalhos submetidos e aprovados, sendo que 2 trabalhos acabaram não efetivando a inscrição no evento. 19 foram apresentados, sendo 2 banners de iniciação científica e 17 comunicações orais. 9 trabalhos vinculados à UFBA, 4 à UFRJ, 1 à UFSE, 3 à UFCA, uma pessoa brasileira residente no México e 1 vinculado à UNESPAR.

As temáticas foram diversas ao apontarem diferentes direções para discutirmos questões de gênero e sexualidade na dança em interseccionalidade com assuntos como: gordofobia, deficiência física e intelectual, raça, territorialidade, feminismos, cultura pop (*ball romm* e *vouguing*), política e biopolítica, metodologias de ensino e de criação, fechação, técnicas de dança, audiovisual, processos de criação, curadoria, práticas monstruosas, discursos jornalísticos e movimentos sociais.

O encontro foi virtual, ainda em decorrência da pandemia da COVID-19 e das dificuldades econômicas que vimos enfrentando em nosso país nos últimos anos. Chegamos na sala para o começo das atividades com certo atraso por conta da Mesa de Abertura do evento que se alongou um pouco mais do que planejado. Dividimos em 5 grupos as apresentações dos trabalhos, cada pessoa teve aproximadamente 10 minutos para partilhar sobre o trabalho. Ao final de cada bloco

2117

de 5 apresentações tivemos um tempo dedicado a uma conversa com objetivo de colaborar com as pesquisas apresentadas.

Para cada grupo, criamos algumas palavras-chave que serviam como atratores para as apresentações. Organizamos da seguinte maneira:

Grupo 1 – Femininos; Feminismos; Violências de gênero

- A caça aos corpos femininos na transição para o capitalismo e a Dança como prática de liberdade (Manuela Lavinias e Mariana Trotta)
- Moveres sinuosos: serpenteando entre feminismos, gênero, sexualidades e danças (Camila Saraiva e Marcia Mignac)
- Coletiva de dança: o Coletivo Urbano da UFRJ estuda a presença de mulheres nas danças urbanas e no movimento Hip Hop (Aline Teixeira e Luciana Monnerat)
- “O estuprador é você! El violador eres tu! We know the rapist is you!”: O que cantam e dançam as feministas em coreografias de protestos transnacionais (Rebeca Sobral)

Grupo 2 – Raça; Cultura Pop; Estereótipos; Performatividades de Gênero

- “Vogueando” um grito retorcido contra opressão, a dança de corpos desviantes. Corpo, objeto, mercadoria e a noção de um corpo expandido (Lucelina Nunes)
- Coreografias de fechoação: perspectivas interseccionais do corpo em movimento (Ramon Moura e Joubert Arrais)
- The category is... Femme queen realness! a constituição e os limites das performances femininas na cena ballroom – (Armando Azvedo)
- A comunicação do corpo artista no debate interseccional: um estudo de audiovisualidades com corpos negros que dançam – (Erica Pessoa e Joubert Arrais)

Grupo 3 – Configurações de dança; Colonialidades; Anticolonialidades;

- Balé Cuir: processos de criação em dança anti-colonial e anti-racista (Eberth Vinicius)

- Por que condutor e conduzido ao invés de cavalheiro e dama? ações para repensar o chão colonial das danças de salão (Tarcísio Pêgo)
- Práticas monstruosas na invenção de um mundo para além do humano (um laboratório de dança e imaginação) – (Princesa Ricardo Marinelli e Gabriel Machado)

Grupo 4 – Políticas do corpo: representatividade, fracasso, insubmissão

- Representatividades de corpos femininas no mundo contemporâneo e suas relações com os meios de comunicação – (Taynã Oliveira e Mariana Trotta)
- Dançar o fracasso: uma leitura interseccional e biopolítica – (Joubert Arrais)
- Danças Gordas Contemporâneas: corpos em crise – (Leidiane Pereira e Joubert Arrais)
- Mulheres insubmissas, corpo território: insurgências e manifest(a)s de mulheres que sambam suas vozes – (Jessica Rodrigues e Márcia Mignac)

Grupo 5 – Metodologias insurgentes; Comunicação; Protagonismos

- A comunicação do corpo artista no debate interseccional: interseccionalidade da dança na comunicação jornalística – (Andressa Yare e Joubert Arrais)
- O futuro é DEF: protagonismos de outros moveres de artistas com deficiência no fazer dança no Brasil – (João Paulo Lima, Joubert Arrais)
- Metodovir: metodologias devir. Posologia: use sempre que não souber o que fazer com a sua metodologia de criação em dança – (Daniel Moura)
- Desmetodologias insubordinadas PORRA – (Lucas Valentim e Thiago Assis)

Artigos

Coletiva de dança: o Coletivo Urbano da UFRJ estuda a presença de mulheres nas danças urbanas e no movimento Hip Hop

Aline Teixeira (UFRJ)
Luciana Monnerat (UFRJ)

Comitê Temático Dança, Gênero, Sexualidades e Interseccionalidades

Resumo: Pretendemos nortear essa escrita apresentando algumas questões sexistas presentes nas danças urbanas e como mulheres negras e periféricas têm defendido novas possibilidades de existência, abrindo brechas para novas subjetividades. As danças urbanas, em sua maioria, surgem como movimentos sociais coletivos em resposta à repressão e ao preconceito direcionadas aos corpos subalternizados. Acontecem nas ruas, nas festas, em espaços informais para a prática da dança, distantes de onde habitam as danças ditas oficiais: as Escolas de Dança e os Teatros. Nesse sentido, se faz necessário descolonizar o olhar no campo da dança cênica contemporânea, trazendo esses saberes para o centro das discussões, dentro da universidade.

Palavras-chave: DANÇAS URBANAS. GÊNERO. SEXUALIDADE. MULHERES. UNIVERSIDADE.

Abstract: We pretend to guide this writing by presenting some gender issues present in street dances and how black and peripheral women have defended new possibilities of existence, opening gaps for new subjectivities. Street dances, in their majority, emerge as collective social movements in response to the repression and prejudice directed against subalternized bodies. They happen in the streets, at parties, in informal spaces for the practice of dance, far from where the so-called official dances live: dance academies and theaters. Therefore, it is necessary to decolonize the view in the field of contemporary scenic dance, bringing this knowledge to the center of the discussions within the university.

Keywords: STREET DANCES. GENDER. SEXUALITY. WOMEN. UNIVERSITY.

Mapeando mulheres¹ nas danças urbanas

“Lugar de mulher é onde ela quiser”. Essa frase encontrada em livros de empreendedorismo, artigos de jornais e revistas, circulando em imagens nas redes sociais indica em sua afirmação que as mulheres podem ocupar os espaços escolhidos por elas e não determinados por outros.

¹ No texto, optamos por utilizar a palavra “mulheres” sempre no plural justamente para incluir interseções de diversas pessoas que possam fazer parte do espectro mulheridade, independente de binaridade e cisgeneridade (como na ideia hegemônica simplista da existência apenas dos gêneros “mulher” e “homem”) ou mesmo de racialização, onde mulheres negras seriam subalternizadas diante de mulheres brancas, sendo colocadas (ou tratadas) socialmente de maneira desumanizada.

Contudo na nossa sociedade, forjada no Colonialismo e em processos de apagamento de saberes e fazeres de grupos subalternizados, não é bem assim. As mulheres, principalmente as racializadas, aparecem nitidamente em desvantagem com relação aos papéis sociais desempenhados por homens. Percebemos, não apenas como “‘raça’ e gênero são inseparáveis” (KILOMBA, 2019, p. 94), mas que “o gênero é um discurso dicotômico sobre duas categorias sociais binariamente opostas e hierárquicas — homens e mulheres” (OYĒWÙMÍ, 2021, p. 71) e percebemos a necessidade de repensar espaços que reproduzem discursos hegemônicos e normativos baseados na exclusão de tudo que difere do homem branco cisgênero e heterossexual.

A socióloga nigeriana Oyèrónkẹ Oyĕwùmí, em sua pesquisa sobre as diferenças de gênero entre os idiomas inglês e iorubá, mostra o quanto há de colonialismo na construção da “mulher” e na criação de uma hierarquia entre esses dois gêneros no Ocidente:

Está bem documentado que, no Ocidente, mulheres/fêmeas são o Outro, sendo definidas em antítese a homens/machos, que representam a norma. A filósofa feminista Marilyn Frye capta a essência desse privilégio no pensamento ocidental quando escreve: “A palavra ‘mulher’ deveria significar fêmea da espécie, mas o nome da espécie era ‘homem’” (FRYE apud OYĒWÙMÍ, 2021, p. 71).

Quando falamos das danças urbanas, nos referimos a algumas práticas de dança conectadas ou atravessadas pelo movimento Hip Hop. Este é um termo guarda-chuva utilizado pela comunidade de dançarinas/os/es dessas práticas de dança que

[...] acolhe práticas como Hip Hop, House, Popping, Waacking, Voguing, Dancehall e outros — foi a força política que faltava para essa comunidade se firmar no mercado de trabalho da dança, mantendo uma proximidade com a tradução do termo original street dance (MONNERAT; MARINHO; ANDRADE, 2020, p. 347).

O movimento Hip Hop, por sua vez, é uma cultura de origem negra e periférica muito popular entre a juventude, principalmente de áreas marginalizadas socialmente. A autora Halifu Osumare, em sua obra *The Africanist Aesthetic in Global Hip-Hop: Power Moves* (2007), explica como essa cultura, através da convergência entre as forças da mídia capitalista e transnacional, e a cultura popular afro-americana, mesmo com a rebeldia e a desobediência em sua origem, se internacionalizou pelo mundo pós-moderno. Destacando ainda que esta é uma

cultura que “permanece impregnada de modos de expressividade africanistas”² (OSUMARE, 2007, n.p., loc. 106, tradução das autoras)³, a autora demonstra em sua pesquisa como “a cultura hip-hop se tornou internacional em amplitude e profundidade, com milhares de culturas pelo mundo a abraçando de várias formas”⁴ (idem) essencialmente reunindo corpos marginalizados, que no Brasil correspondem às populações negra, dissidentes de gênero (LGBTQIA+ e mulheres) e pobres.

Como as danças urbanas são práticas de dança ligadas ao movimento Hip Hop por suas origens e processos de difusão, mesmo se tratando de movimentos da diáspora negra e periféricos, reproduzem comportamentos que sublinham desigualdades entre gêneros. Dessa maneira, essa escrita parte de inquietações que vem nos acompanhando a algum tempo, buscando investigar a presença de mulheres na cena das danças urbanas na contemporaneidade.

As discussões feministas têm ocupado um lugar de importância no ambiente acadêmico, o que vem contribuindo para um esgarçamento das temáticas envolvidas nas questões de gênero. Essas questões chegaram ao Projeto de Pesquisa Coletivo Urbano⁵ em 2021, que estimulado pela percepção da escassa presença de mulheres em companhias profissionais que trabalham na interface Danças Urbanas e Danças Contemporâneas, se transformaram em um foco para novos encaminhamentos de pesquisa no Projeto.

Foi criada, assim, a proposta Coletiva de Dança, que consistiu na realização de sete encontros/entrevistas pela plataforma digital *Google Meet*, de aproximadamente duas horas de duração cada, entre 28 de julho a 06 de outubro de 2021, com as artistas Nathalia Glitz e Carol Gomes do Grupo Gurias, Amanda Baroni, Sabrina Vaz, Aline Corrêa, Luciana Monnerat, Taís Vieira, Vanessa Garcia, Amanda Santana, Bruna Bastos e Jackie Karen, para o compartilhamento de suas pesquisas e histórias como mulheres na cena das danças urbanas. Essa proposta, continuada em outras ações, tem levado integrantes do coletivo, homens e

² Do original: “[...] *remains steeped in Africanist expressive modes*”.

³ Nesta pesquisa utilizamos como referência a obra de Osumare (2007) na versão e-book kindle que não contém paginação. A partir de agora indicaremos a numeração “loc.” para facilitar a localização da referência para o/a leitor/a na versão digital.

⁴ Do original: “*Hip-hop culture has become international in breadth and depth, with thousands of cultures through the globe having embraced it in various forms.*”

⁵ Coletivo Urbano é um projeto de pesquisa, criação e reflexão acerca das Danças Urbanas na contemporaneidade que funciona como núcleo de investigação e aprofundamento de saberes. Busca uma integração entre os aprendizados trazidos do meio urbano e os estudos acadêmicos que trazem uma perspectiva diferente sobre o corpo. É coordenado por Aline Teixeira e conjuga participantes de cursos de graduação e pós-graduação em dança.

mulheres, a repensar suas atitudes e alargar seus campos de atuação.

Por que pesquisar mulheres nas danças urbanas?

Com todas as possibilidades de misturas e hibridações decorrentes do efeito globalizante de nossa sociedade contemporânea, por que ainda se faz necessário fortalecer e legitimar determinadas práticas? Porque reclamar a presença de mulheres em determinado lugar onde elas, de alguma maneira, já se encontram?

Na verdade, mais do que questionar a ausência é perceber como as mulheres se inserem em determinados espaços, através de uma presença apagada ou superexposta e em como determinadas práticas de exclusão, não são vistas como tal, por um lado por já estarem internalizadas na estrutura social, e por outro por serem ignoradas pelo desejo de pertencimento cultural. Mas será que a ideia de que o gênero é construído socialmente e não biologicamente, já estaria clara nesses espaços?

A ideia de que o gênero é socialmente construído — de que as diferenças entre machos e fêmeas devem estar localizadas em práticas sociais, e não em fatos biológicos — foi uma compreensão importante que emergiu no início da pesquisa feminista da segunda onda (OYÉWÚMÍ, 2021, p. 71).

A autora questiona a universalização da questão em torno da construção de gênero, por construção social ou determinismo biológico, e relaciona o debate feminista sobre esses papéis sociais a sociedades ocidentais, atendendo para o fato de que se tais problemas não existem em outras culturas como a iorubá (antes da colonização), a discussão não deveria ser a mesma. Sendo o movimento Hip Hop e as danças urbanas, como já foi dito anteriormente, culturas com características estéticas africanistas, mas com sua marcação de origem, apesar de se tratar de uma cultura diaspórica, nos Estados Unidos - país que foi uma colônia no ocidente, mas com importante papel no imperialismo e globalização - quais seriam os papéis determinados às mulheres nestas danças e nestas culturas?

Em muitos materiais de pesquisa do coletivo, como documentários e nas entrevistas com artistas do meio acessadas até então, temos percebido de maneira recorrente como os discursos são dicotômicos. Por exemplo, o fato de ter apenas uma mulher em determinados espaços de apresentação de danças urbanas como batalhas de determinados estilos ou espetáculos cênicos, e isso não soar como exclusão; o fato de se sentirem respeitadas entre os homens nos espaços e

encontros de treinos, oficinas e batalhas, mas em contrapartida existir um “Guia Antiassédio no *Breaking*”⁶ traduzido em várias línguas; a insistência em dar significados fixos em estilos de dança e as definições do que seriam “danças de mulheres” e “danças de homens”.

Em seu livro *Teoria Feminista: da margem ao centro*, bell hooks nos dá pistas dessa não percepção:

Na sociedade em que vivemos, muitas mulheres podem fazer escolhas (boas ou más). Muitas delas não resistem de forma organizada ao sexismo justamente porque o sexismo não significa a completa impossibilidade de escolha. Elas até podem ter clareza de que são discriminadas em virtude do sexismo, mas não associam isso à opressão. Sob a regência do capitalismo, o patriarcado foi estruturado de modo que o sexismo restringe o comportamento das mulheres em alguns âmbitos, ao mesmo tempo que propicia liberdade de movimento em outras esferas. A ausência de restrições extremas leva muitas mulheres a ignorar os domínios nos quais elas são exploradas ou discriminadas; isso pode inclusive levá-las a imaginar que nenhuma mulher é oprimida (hooks, 2019, p. 32).

Além da não percepção de determinadas opressões nesses espaços, também foi possível observar que, quando essas opressões eram percebidas, raramente eram racializadas, de modo que mulheres brancas dificilmente reconhecem sua posição de privilégio em relação a pessoas negras, principalmente outras mulheres — incluindo a população LGBTQIA+ — muitas vezes generalizando a experiência da opressão de gênero como se ela ocorresse de maneira igual entre diferentes mulheres,

No entanto, a literatura feminista ocidental também falhou em reconhecer que o gênero afeta as mulheres de outros grupos racializados de formas diferentes das que atingem mulheres brancas, tornando as mulheres negras invisíveis (KILOMBA, 2019, p. 97).

Dessa forma, pensando sobre as relações entre as opressões raciais e sexistas, Kilomba conclui:

Pode se argumentar que, como processos, o racismo e o sexismo são semelhantes, pois ambos constroem ideologicamente o senso comum através da referência às diferenças “naturais” e “biológicas”. No entanto, não podemos entender de modo mecânico o gênero e a opressão racial como paralelos porque ambos afetam e posicionam grupos de pessoas de forma diferente e, no caso das mulheres negras, eles se entrelaçam. Na tentativa de comparar o sexismo e o racismo, as feministas brancas esquecem de conceituar dois pontos cruciais. Primeiro, que elas são brancas e, portanto, têm privilégios brancos. Esse fator torna impossível a

⁶ Disponível em: <https://breakingworld.com.br/wp-content/uploads/2020/07/guia-antiassedio-no-breaking-rede-bgirls-brasil-.pdf>. Acesso em: 07 set. 2022.

comparação de suas experiências às experiências de pessoas negras. E, segundo, que as mulheres negras também são mulheres e, por tanto, também experienciam o sexismo. Uma falha irônica, porém trágica, que teve como resultado a invisibilização e o silenciamento de mulheres negras dentro do projeto feminista global (KILOMBA, 2019, p. 100).

Configurado como um espaço majoritariamente masculino, o *Breaking*, um dos pilares do Movimento Hip Hop e que tem por características a força e a agilidade devido aos movimentos acrobáticos que o compõem, sempre trouxe consigo símbolos da masculinidade, seja no gestual, nas vestimentas ou nas atitudes.

Nesse panorama a atuação dos corpos femininos é pensada dentro de uma rede de relações sociais e de poder, disputando e produzindo significados, inventando suas próprias táticas de inserção, de modo plural e dinâmico (SOUZA, 2012).

Um dos símbolos marcantes no Movimento Hip Hop é a indumentária. As roupas carregam signos, trazem marcas identitárias, revelam diferenças e semelhanças regidas por relações de poder. A aceitação das mulheres nesses espaços eminentemente masculinos, muitas vezes passa pela porcentagem de feminino que elas carregam em suas roupas. A frase "ela dança igual a um homem" denota mais do que uma admiração por suas habilidades técnicas e artísticas, coloca a medida do seu sucesso equiparada aos resultados apresentados pelos homens. Em contrapartida, quanto mais feminina as mulheres se mostram, mais estereótipos de sexualidade e objetificação elas carregam no corpo, tendo muitas vezes suas capacidades apagadas pelo desejo que elas suscitam.

Segundo Adichie, "quando se trata de aparência, o nosso paradigma é masculino. Muitos acreditam que quanto menos feminina for a mulher, mais chances ela terá de ser ouvida" (2014, p. 40). Nesse sentido esta pesquisa busca identificar tanto a reprodução de estereótipos de gênero como a legitimação de outras corporeidades dançantes; investigar em quais frentes, no contexto urbano, as mulheres estão em lugar de protagonistas e de subalternidade; descobrir ações efetivas realizadas por mulheres nas danças urbanas que sublinhem suas importâncias e que possam legitimar conhecimentos e contribuições trazidos por elas.

Vislumbrando futuros

A experiência estética não se restringe ao que o campo artístico reconhece como arte. As imagens consumidas nas mídias de massa, os acontecimentos ordinários da vida, as relações familiares e transitórias atravessam as pessoas e delinham suas percepções do mundo. Se o corpo é o meio de contato primeiro das pessoas com o ambiente em que elas vivem, todas essas informações se encontram em seu corpo forjando suas características, delineando suas identidades e subjetividades. De uma maneira geral, temos o olhar, desde cedo, direcionado para um caminho central onde percebemos uma cultura e uma estética dominantes em detrimento de outras marginalizadas. Para bell hooks, “Estar na margem é fazer parte de um todo, mas fora do corpo principal” (2019, p. 23). Na medicina, “corpo estranho pode ser entendido como a parte que habita o todo sem lhe pertencer” (PAULA, 2016). Essa sensação de exclusão, de não pertencimento se dá em todos os âmbitos da vida e é percebido de forma explícita nos discursos que visam o controle sobre os corpos de mulheres, em especial os corpos racializados.

A questão é de ponto de vista. A partir de qual perspectiva política nós sonhamos, olhamos, criamos e agimos? Para aqueles que ousam desejar de modo diferente, que procuram desviar o olhar das formas convencionais de ver a negritude e nossas identidades, a questão da raça e da representação não se restringe apenas a criticar o status quo. É também uma questão de transformar as imagens, criar alternativas, questionar quais tipos de imagens subverter, apresentar alternativas críticas e transformar nossas visões de mundo e nos afastar de pensamentos dualistas acerca do bom e do mau. Abrir espaço para imagens transgressoras, para a visão rebelde fora da lei, é essencial em qualquer esforço para criar um contexto para a transformação (hooks, 2019, p. 36-37).

Temos nos esforçado para vislumbrar outras possibilidades para a descoberta de novas potências. Entre as muitas novas referências que têm atravessado a presente pesquisa, a maioria delas tem sido de mulheres. Por conta também das especificidades que envolvem as práticas corporais estudadas, temos nos debruçado em estudos sobre o feminismo negro e também analisado o trabalho de artistas negras que estejam envolvidas com a cultura urbana, em especial, com as danças urbanas, tanto brasileiras como estrangeiras. Em seguida trazemos uma delas como exemplo:

Bintou Dembelé é uma mulher negra, artista pioneira das danças urbanas na França e atuante há 30 anos na cena Hip Hop. No ano passado várias matérias

circularam acerca de um de seus feitos: Coreografou uma ópera barroca⁷ para um grande grupo de dançarinas/os/es urbanas/os/es, se destacando como a primeira mulher negra a coreografar na Ópera de Paris em 350 anos de história da instituição, conhecida como a coreógrafa que decolonizou a dança. Um acontecimento marcante e pontual a localizou na história que por tanto tempo a apagou. Depois dele é possível olhar para o passado e encontrá-lo? É possível vislumbrar futuros?

Segundo Françoise Vergés,

A imaginação de um futuro pós – escravocrata, racista, capitalista, imperialista, patriarcal – é, no entanto, uma ferramenta potente nas mãos dos/as oprimidos/as. Ousar dar um salto no tempo, ousar imaginar um mundo onde a humanidade não esteja dividida entre vidas que importam e vidas que não importam, sempre fez parte da pedagogia política dos/as oprimidos/as”. (...) Ousar imaginar é rejeitar a oposição entre passado, presente e futuro do tempo ocidental, que não diz respeito nem às comunidades, nem aos povos não ocidentais, nem as lutas (VERGÉS, 2021, p. 143-144).

Aos principais estilos de danças urbanas enfocados na ópera supracitada (*Krumping, Wacking, Voguing*), Dembelé diz que se tratam de gestos de esquivar, de se desviar da violência. Escapar dos contextos de impedimento, escapar da norma, buscar na liberdade do gesto maneiras de se reinventar e existir em seus contextos de vida⁸.

Histórias de mulheres e principalmente relatadas por elas tem nos instigado e inspirado com suas obras e contribuições, trazendo novas formulações de gênero, concepções de mulheres e levando em conta perspectivas decoloniais. Mulheres excluídas pela sociedade, cerceadas em suas possibilidades de expressão e de existência. Mulheres artistas, autoras, pesquisadoras que estão sempre pressionando as estruturas rígidas da sociedade que insiste em excluí-las e

⁷ Reconhecida como uma obra-prima do Iluminismo, “Les Indes Galantes”, foi a primeira criação de Rameau no formato de Ópera-ballet. Com o intuito de sair do habitual, o compositor Rameau e seu libretista (Louis Fuzelier) optaram por criar uma sequência de pequenos contos ambientados em lugares distantes, em vez do tradicional formato de ópera, que conta com apenas uma história desdobrada em vários atos. Como indica o título: “As Índias Amorasas”, o autor transparece a visão europeia sobre os povos Turcos, Incas e Persas, de representá-los como exóticos. Disponível em: <https://radios.ebc.com.br/opera-completa/2021/07/les-indes-galantes-de-rameau-e-o-destaque-deste-domingo>. Acesso em: 07 set. 2022.

⁸ Informações disponíveis nos vídeos do youtube a seguir:

<https://www.youtube.com/watch?v=bP4fNleAsE&list=PLhWUuVAxDZYxKDcwrUDF0MmDx5JXLgGLT&index=6>. Acesso em: 02 de set. 2021.

<https://www.youtube.com/watch?v=bnqhjPYRypI&list=PLhWUuVAxDZYxKDcwrUDF0MmDx5JXLgGLT&index=3>. Acesso em: 02 de set. 2021.

exterminá-las.

Ressaltamos a importância de nos afastar dos discursos dominantes, das violências que excluem mulheres de lugares de potência, das práticas exclusivas que não consideram a pluralidade de fazeres e saberes na arte e na vida. Buscamos assim, nas referências que nos aproximam de perspectivas feministas e que se distanciam de um registro dominante eurocêntrico, formas de nos impulsionar a continuar.

Referências

ADICHIE, C. N. **Sejamos todos feministas**. São Paulo: Companhia das letras, 2014.

hooks, b. **Olhares negros: raça e representação**. São Paulo: Editora Elefante, 2019.

hooks, b. **Teoria Feminista: da margem ao centro**. São Paulo: Perspectiva, 2019.

KILOMBA, G. **Memórias da Plantação: episódios e racismo cotidiano**. Trad. por Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019. 248p. Tradução de: Plantation Memories.

MONNERAT, L.; MARINHO, L.; ANDRADE, S. P. Gênero, raça e classe se encontram na festa: os saberes do movimento Hip Hop e das danças urbanas. *In*: CONRADO, A. V. S.; ALCÂNTARA, C. N.; FERRAZ, F. M. C.; PAIXÃO, M. L. B. (orgs.). **Dança e diáspora negra: poéticas políticas, modos de saber e epistemes outras**. Salvador: ANDA, 2020. p. 339-355.

OSUMARE, H. **The Africanist Aesthetic in Global Hip Hop: Power Moves**. New York, Pawgrave MacMillan, 2007. E-book.

OYĒWÙMÍ, O. **A invenção das mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero / Oyèrónkẹ Oyèwùmí; tradução wanderson flor do nascimento**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

PAULA, M. V. **Corpo Estranho**. São Paulo: Editora Scortecci, 2016.

Aline Teixeira (Universidade Federal do Rio de Janeiro)

E-mail: alinesteixeira10@gmail.com

Artista e pesquisadora da dança. Doutoranda em Estudos Contemporâneos das Artes (PPGCA/UFF). Mestre em Artes Visuais (PPGAV/UFRJ). É professora dos cursos de graduação em dança da UFRJ, onde coordena os projetos de pesquisa Coletivo Urbano e Corpo Estranho. É assistente de direção da Cia Híbrida desde 2007, tendo participado de todas as suas produções.

Luciana Monnerat (Universidade Federal do Rio de Janeiro)

E-mail: luu.monnerat@gmail.com

Mestranda em Dança (PPGDAN/UFRJ), intérprete-criadora da Companhia Híbrida, professora de Hip Hop, produtora da Groove Party, festa reconhecida pela importância sócio-cultural pela Universal Zulu Nation em 2019, uma das 30 homenageadas em 2021 pela Frente Nacional Mulheres do Hip Hop, como liderança no elemento "Conhecimento" dentro da Cultura Hip Hop no Brasil.

The category is... *Femme queen realness!* A constituição e os limites das performances femininas na cena *ballroom*

Armando AZVDO (UFBA)

Comitê Temático Dança, Gênero, Sexualidades e Interseccionalidades

Resumo: Considerando o alerta posto pela pandemia de covid-19, onde os eventos que podem gerar aglomeração estiveram proibidos, não ignorando a minha vontade de colocar o meu corpo em cena assim como pelo meu interesse em habitar a cena *ballroom*, através deste artigo encontrei a possibilidade de praticar um estudo sobre esta cultura ainda que teoricamente. Neste sentido, escrevo este resumo sob a perspectiva de um convite para que a leitora emergja neste espaço de sociabilização da comunidade LGBTQIA+ negra, inicialmente através de uma abordagem histórica e da apresentação de alguns elementos desta cena, estando atenta às categorias relacionadas às performances femininas, através da análise das categorias femininas, buscando compreender os tensionamentos e rupturas que o sistema de gênero próprio da cena *ballroom* nos oferece. Aqui discuto alguns dos problemas de gênero, em Butler (2000; 2003), apresento a cultura *ballroom*, seu histórico e alguns de seus elementos, em Santos (2018), Scudeller e Santos (2000) e Zion (2020), e aciono um diálogo com os *fathers* da House Of Tremme, de Salvador-BA, que nos compartilham algumas aspectos relacionados às performances de feminilidades nas categorias das *ballrooms*. Este texto reúne algumas das reflexões desenvolvidas na escrita da minha dissertação de mestrado (2019 - 2022) e caminha com um maior foco para os elementos das feminilidades possíveis e impossíveis nesta cena e na nossa própria sociedade.

Palavras-chave: CULTURA BALLROOM. PERFORMANCES FEMININAS. REALNESS. VOGUE FEMME. FEMINILIDADES.

Abstract: In consideration of the alert caused by the covid-19 pandemic, where crowd events were forbidden, and not ignoring my desire to put my body in the ballroom scene as well as inhabit it, through this article I have found the chance to practice a study about this culture even if theoretically. In that regard, I write this resume in the perspective of an invitation for the reader to emerge in this space of socialization of the LGBTQIA+ black community, initially through a historic approach and the presentation of some elements of the scene, being attentive to categories related to female performances, seeking to understand the tensions and ruptures that the ballroom scene's own gender system offer us. Here I discuss some of the gender problems, in Butler (2000; 2003), introduce the ballroom culture, its history and some of its elements, in Santos (2018), Scudeller and Santos (2000), Zion (2020), and establish a dialogue with the fathers of the House Of Tremme (Salvador-BA), which shared with us some aspects related to femininity performances in the ballroom categories. This text brings together some of the reflections developed in the writing of my master's thesis (2019 – 2022) and walks with a greater focus towards the elements of possible and impossible femininities in this scene and in our own society.

Keywords: BALLROOM SCENE. FEMALE PERFORMANCES. REALNESS. VOGUE FEMME. FEMININITIES.

1. Preparando-se para o show

No campo dos estudos de culturais diversas teóricas, desde meados do século XX, já vinham questionando as tensões e desigualdades existentes entre as sujeitas mulheres frente à categoria dos homens, que numa sociedade de estrutura patriarcal exerce o poder e os maiores dos privilégios.

Com o advento dos estudos *queer*, a categoria das mulheres, até então singularizada, partiu para a sua ampliação, onde, a partir da teoria da performatividade de gênero, Judith Butler (2003) ampliou o *insight* de Beauvoir ("ninguém nasce mulher, torna-se mulher") propondo que se a categoria "mulher" partia de uma construção sociocultural esta não devia se limitar à sujeitas de determinados atributos corporais até então naturalizados¹. Com essa proposta, Butler rompia com a visão, ainda limitada, do "ser mulher" ligado à determinada genitália, passando a reivindicar a possibilidade da existência das sujeitas e sujeitos generificados nos mais diversos corpos e expressões de gênero, ainda que a materialidade destes corpos ainda tendam à determinadas normativas² que impõem, aos que desejem serem reconhecidos e reconhecidas pelas suas respectivas identidades sociais reais, uma tendência a construírem, e terem seus processos performativos construídos, sob perspectivas binárias e socialmente inteligíveis.

Considerando que as categorias de gênero vem sendo constantemente revisadas e ampliadas, especialmente a partir da emergência à fuga da binaridade³, sendo este um espaço de constantes disputas ideológicas e políticas, o feminino tem encontrado lugar na grande imensidão de identidades de gênero possíveis, não mais sendo considerada exclusiva à categoria "mulher".

¹ Em seu texto Butler também questiona o discurso biológico (supostamente "natural") dos sexos, uma vez que os conceitos e significados dessa mesma biologia partiriam de um contexto cultural. Desta maneira, "o gênero não está para a cultura como o sexo para a natureza; ele também é o meio discursivo/ cultural pelo qual 'a natureza sexuada' ou 'um sexo natural' é produzido e estabelecido como 'pré-discursivo', anterior à cultura, uma superfície politicamente neutra sobre a qual age a cultura" (BUTLER, 2003, p. 25).

² "As normas regulatórias do 'sexo' trabalham de uma forma performativa para constituir a materialidade dos corpos e, mais especificamente, para materializar o sexo do corpo, para materializar a diferença sexual a serviço da consolidação do imperativo heterossexual". (BUTLER, 2000, p. 152)

³ No link a seguir é possível ter acesso à uma variedade de modos de se pensar os gêneros a partir da não binariedade: <https://orientando.org/listas/lista-de-generos/>. Acesso em: 01 jun. 2021.

Judith Butler, em *Problemas de Gênero*, já resgata a cultura *drag* para denunciar o caráter performativo do gênero e as possíveis distinções entre a anatomia física, a identidade de gênero real e a performance de gênero que se instala no campo artístico. Neste artigo, proponho uma reflexão sobre os processos de constituição e limites das performances femininas na cena *ballroom*, reconhecendo a vastidão das inúmeras identidades de gênero, binárias e não binárias, entre outros diversos marcadores, neste ambiente onde,

os membros experimentam suas identidades de sexo, gênero e sexualidade como processos fluidos e performativos ao invés de um fato biológico imutável, como comumente considerado dentro de uma perspectiva identitária heteronormativa (SANTOS, 2018 , p. 31).

Meu interesse sobre esta reflexão nasce, em primeira medida, a partir de um desejo particular de estudo da cultura *ballroom* e da dança vogue, especialmente da vertente *femme*, onde enquanto bicha não binária melhor compreendo o meu corpo, embora em minha performatividade de gênero determinados aspectos de feminilidade convivam com outros que se refeririam à determinada masculinidade.

Na visita que faço ao ambiente dos *ballrooms* através deste trabalho, para além de me debruçar sobre o histórico da cena e mais especificamente sobre a complexidade do sistema de gêneros que nela se constitui, desejo compreender os elementos que levam os jurados dos *balls* à considerarem como excelente (ou não) uma performance *realness*, e de *vogue*, nas categorias *femme*, compreendendo que socialmente nossos corpos e corpos vem sendo constantemente também julgados a partir do modo como nos apresentamos mas também como somos lidas.

A partir de informações coletadas através das minhas próprias experiências na rua, enquanto corpo híbrido performativo, e em bailes de vogue da cidade de Salvador, assim como a partir da minha participação em *workshops* e rodas de conversa especialmente sobre a categoria vogue *femme*, chego à hipótese de que existem determinados movimentos e posicionamentos de corpo próprios do que socialmente é lido enquanto feminino.

Convidando os *fathers* da House of Tremme, produtores do Baile Banzé em Salvador, para uma contribuição neste trabalho, percebo algumas mudanças no modo como os aspectos de feminilidade vem sendo repensados no atual contexto, inclusive dentro da comunidade *ballroom*.

Trilhando este caminho... chegamos ao nosso baile. A nossa categoria

é... ME-NI-NI-NHA!

2. Chegando no baile

Como aponta Henrique Cintra Santos (2018) em sua dissertação de mestrado, identificar um ponto de origem dos *ballrooms* não é uma tarefa fácil, visto que o desenvolvimento desta cena se deu a partir do desdobramento de determinadas práticas de socialização que se confundem não só com dinâmicas da comunidade LGBTQIA+ mas também com dinâmicas das comunidades negras e imigrantes do subúrbio de Nova Iorque. Para o autor, porém, existem estudos, como o de Lawrence (2011), que apontam o final do século XIX como o início desta trajetória de constituição dos *ballrooms* a partir da emergência dos bailes de máscara voltados à um público majoritariamente LGBTQIA+, onde práticas de travestismos muito próximas à o que mais tarde se nomearia como *drag queen* já se instaurava⁴. Ao final da década de 1920 tais eventos tornavam-se cada vez mais constantes nas regiões periféricas de Nova Iorque. O desenvolvimento do *ballroom* até o formato como hoje o conhecemos se daria a partir dos embates raciais existentes dentro deste contexto.

Como já explicitado por Hughes (1993), a presença de brancos nesses bailes era grande e, apesar de uma integração até que notável, principalmente pelo contexto social e político da época em relação às questões raciais, os participantes negros que quisessem uma chance real de ganhar em alguma das categorias, deveriam “branquear” sua aparência e, mesmo assim, raramente conseguiam levar o prêmio da noite. Sendo assim, iniciaram-se os bailes organizados pelos e para os próprios participantes negros, o que em um processo gradual de transformações e novas práticas, tornou-se a cultura dos *Ballrooms* (SANTOS, 2018, p. 15).

Desse processo surgia a primeira *house*, a House of Labeija, fundada em 1972 por Crystal Labeija⁵ e Lottie, uma *drag queen* do Harlem, a partir da promoção de uma *ball* independente e exclusivamente direcionada ao público marginalizado. A

⁴ “Deve-se destacar que esses eventos estavam passíveis às operações de autoridades públicas que se empenhavam em ações cuja pretensão era impossibilitar que tais encontros continuassem ou se expandissem conforme suas políticas de ‘higienização’ social, onde práticas consideradas homossexuais deveriam ser combatidas. Porém, apesar de ações empreendidas pela polícia nova-iorquina, principalmente após a Segunda Guerra Mundial em ações de aprisionamento de indivíduos homossexuais devido ao que na época era considerado atentado ao pudor, ou seja, práticas e encontros sexuais entre indivíduos do mesmo sexo, o número de indivíduos que continuaram a frequentar os bailes *drags* apenas aumentou” (SANTOS, 2018, p. 15).

⁵ Sendo uma das poucas *queens* negras premiadas com o título de *Queen of the Ball* dentro de uma *ball* organizada pelos brancos, Labeija também havia cansado do viés anti-negro dos *balls*, o que certamente a levou a concordar com a realização de um evento a parte.

partir de então muitas outras *houses* foram surgindo, inicialmente no Harlem e depois se expandindo por outras regiões da cidade de Nova Iorque.

Com o surto do HIV e toda a moralidade imposta sobre tais corpos, especialmente nesse período, muitas pessoas eram postas para fora de casa por assumirem ou terem expostas suas sexualidades ou identidades de gênero. Nesse sentido, homens e mulheres, bichas, travestis e *drag queens*, se organizavam, e ainda hoje se organizam, nas chamadas *houses*, que em sua maioria eram, e ainda são, rotuladas com nomes de grifes e estilistas⁶ e chefiadas por membros lendários que, assim como Crystal Labeija, assumem as posições de pais ou mães dos grupos. Mais do que coletivos, as *houses* funcionavam, e ainda funcionam, como espécies de famílias unidas não só pelas semelhanças nas narrativas de vida das pessoas membras mas por muito afeto e apoio mútuo.

Resistentes ainda hoje nos bailes (ou *ballrooms*), as casas (ou *houses*) se reúnem para desfilar seus melhores trajes e performances disputando em verdadeiras guerras em diversas categorias⁷. As pessoas vencedoras recebem premiações e a alcunha de *legendary*⁸, tornando-se figuras de grande prestígio. *Realness*, uma das categorias mais importantes para os bailes, trata-se de um desfile temático onde os competidores de cada família precisam apresentar com a maior verossimilhança possível um tema definido, seja como uma grande atriz hollywoodiana ou um empresário branco. “Servir realismo”, ou *realness*, neste sentido, seria como “saber se misturar”. Servir à sociedade em que vivemos o que ela deseja, como estratégia para caminhar confortavelmente em meio à multidão, driblando, desta maneira, os preconceitos.

Nesse sentido, entendemos algumas categorias dos *balls* que se referem especificamente a representações de classe, como homens de negócios,

⁶ Balenciaga, Balmain, Lanvin, Gucci, McQueen e Mugler são algumas das marcas que dão nome às *houses* da cultura *ballroom* hoje em dia.

⁷ Tratando do processo de evolução do *ballroom*, Dorian Corey e Pepper Labeija, no documentário *Paris is Burning* (1990), e Jennie Livingston, relembram a maneira como o número de categorias se ampliou, de modo que, segundo as mesmas, se antes eram dados quatro ou cinco prêmios em poucas categorias para as *drag queens* que se apresentavam, a partir de 1980 o número de categorias foi ampliado de modo a aumentar o envolvimento e a participação das pessoas nos eventos.

⁸ “Constituindo um sistema de hierarquias, a cena *ballroom* estadunidense dispõe das seguintes patentes: *Immortal Icons* (fundadores dos *Ballrooms*), *Icons* (pessoas que fizeram história nos *Ballrooms*), *Legends* (ganhadores de muitos troféus ou aqueles vistos como veteranos), *Stars* (aqueles que estão próximos de se tornarem *Legends*) e, por fim, os *Statements* (que logo serão considerados *Stars*)” (SANTOS, 2018, p. 53). Como bem expressado por um dos entrevistados em *Paris is Burning* (1990), “Ser extraordinário é o objetivo deles. Ser extraordinário. Sabe, mostrar que sou extraordinário e você não. Faz bem a eles. Como num Oscar...” (LIVINGSTON, 1990).

socialites e modelos, como uma estratégia de acesso simbólico a posições sociais negadas a esses corpos subalternizados na partilha do sensível tal como está dada fora da cultura *ballroom*. Nessas categorias, qualquer corpo pode acessar lugares sociais de sucesso e prestígio, desde que, reiteramos, performatize conforme as representações hegemônicas. Ou seja, não é preciso ter, de fato, sucesso, desde que seja capaz de se criar a ilusão do sucesso emulado nas representações que circulam no *mainstream* (SCUDELLER; SANTOS, 2020, p. 14).

A ideia por trás das categorias era, e muitas vezes continua sendo, mostrar que mesmo colocados em condição de marginalidade, tendo acesso negado a espaços e oportunidades de emprego, os membros da comunidade sabiam se portar como tais. Sendo o mais perto que na maioria das vezes conseguiriam chegar da fama, fortuna, estrelato e holofotes, tendo como grande fantasia de vida o *American way of life*, que ainda hoje determina o melhor jeito estadunidense de se viver com muito luxo e poder, em narrativas protagonizadas por homens e mulheres de família tradicionalmente construídas por pessoas cis, brancas e heterossexuais, em todo tipo de publicidade, no cinema e demais espaços de propaganda.

3. Servindo feminilidade ao júri

Historicamente as questões de gênero têm tido bastante poder de influência sobre a cultura *ballroom*. Como dito anteriormente, desde as suas raízes os bailes já comportavam diversas pessoas não só das ditas sexualidades dissidentes como *drag queens* e sujeitas da transgeneridade que nestes espaços tem conquistado prestígio e sido consideradas figuras icônicas, como são os casos das aqui já citadas Crystal e Pepper, ambas matriarcas da *House of Labeija* cada uma em determinado período.

Tendo sido construída por e para as pessoas da comunidade LGBTQIA+, como bem ressaltado por Henrique Cintra Santos (2018, p. 29) “pode-se dizer que o sistema de gênero e sexualidade nos *Ballrooms* tem um leque de possibilidades de categorias de identificação mais amplo do que se tem na sociedade no geral”.

Sendo um lugar onde determinados corpos dissidentes experienciam suas respectivas identidades de gênero de maneira mais livre e segura, o ambiente dos *ballrooms* parece fértil no sentido da criação de sistemas de subjetividades de gênero e sexualidade por lógicas mais abrangentes do que aquelas que são legitimadas pela sociedade heteronormativa, de modo que neste espaço tem florescido também identidades que extrapolam as possibilidades normativas de

subjetivação.

Neste sentido, além de ser possível observar o caráter performativo da constituição das identidades de gênero, como proposto por Butler (2003), as práticas de determinados sujeitos e sujeitas nos contextos da cultura *ballroom* apontam para uma não naturalidade nas categorias de gênero assim como para um anseio por uma subversão que, como pode-se observar a partir de determinados elementos necessários para servir *realness*, por exemplo, ainda se dá a partir de alguns parâmetros fixos e muito bem delimitados. Considerando a vasta lista de categorias⁹ que podem ser apresentadas num *ballroom*, *realness* é a que mais vem sendo problematizada no sentido da manutenção de determinados aspectos normativos que constituem as identidades sociais.

“Realismo”, numa tradução direta para o português brasileiro, sendo a categoria que cobra dos participantes que materializem em suas performances determinadas identidades sociais, que vão desde tipos de profissionais (advogado, professor, médico...) às identidades sociais ligadas às terminologias das identidades de gênero e sexualidade (homem, mulher, bicha, sapatão, hétero...), se configura como uma categoria que, talvez ainda que não consciente para todos os participantes, demonstra como a sociedade, a partir das leituras sociais normativas, constroem expectativas performáticas, e/ou performativas, sobre os sujeitos os encaixando em determinadas identidades sociais virtuais.

A sociedade estabelece um modelo de categorias e tenta catalogar as pessoas conforme os atributos considerados comuns e naturais pelos membros dessa categoria. Estabelece também as categorias a que as pessoas devem pertencer, bem como os seus atributos, o que significa que a sociedade determina um padrão externo ao indivíduo que permite prever a categoria e os atributos, a identidade social e as relações com o meio. Criamos um modelo social do indivíduo e, no processo das nossas vivências, nem sempre é imperceptível a imagem social do indivíduo que criamos; essa imagem pode não corresponder à realidade, mas ao que Goffman (op. cit.) denomina de uma identidade social virtual. Os atributos, nomeados como identidade social real, são, de fato, o que pode demonstrar a que categorias o indivíduo pertence (MELO, 2005, p. 1).

Por esta lógica:

Realness então seria a demonstração artística do que Butler teorizou como a performatividade identitária, principalmente a de gênero, a qual, no

⁹ Utilizando termos do contexto estadunidense, além da categoria *Realness* posso citar as categorias *Runway*, *Best dressed*, *Face*, *Body*, *Best Makeup*, *Sex siren*... Se tratando de um ambiente de efervescência criativa as possibilidades de novas categorias são infindáveis, sendo o caráter visual e performático de quem se apresenta os principais fatores de julgamento.

contexto da sociedade hegemônica atrelada a uma lógica heteronormativa, está intrínseca à repetição de um discurso centrado em uma heteronormatividade que delega autenticidade à determinadas performances identitárias, mas lança para a marginalidade outras. Os indivíduos dentro dos *Ballrooms* perceberam, conscientemente ou não, essa peculiaridade da construção social das identidades (acompanhada de uma normatização de algumas e marginalização de outras) e a levou para o cerne de suas práticas (SANTOS, 2018, p. 40).

Neste contexto, então, percebe-se que, embora as práticas alimentadas pela comunidade *ballroom* apontem para uma visão performativa do gênero, em que os sujeitos generificados constituem-se independentemente dos seus respectivos órgãos genitais, para que um indivíduo possa ser reconhecido dentro da categoria identitária em que pretende servir *realness* precisa estar de acordo à determinadas “necessidades” normativas performáticas que serão prontamente julgadas pelo público, e especialmente pelos jurados, assim como ocorre no contexto da sociedade em que vivemos, onde, enquanto indivíduos, assumimos as posições dos “juízes”, que, por inferência, reafirmam ou não as identidades das sujeitas, sujeitos e sujeitos a partir de suas respectivas corporalidades e/ou performances e performatividades de gênero.

Reafirmando as normas ou mesmo denunciando a questão da passabilidade cisheteronormativa, vale pontuar que, como dito no primeiro item deste trabalho, as categorias *realness* ligadas às identidades sexuais e/ou de gênero muito se referem à determinadas estratégias que muitas pessoas da comunidade *ballroom*, tendo as suas subjetividades marginalizadas nas sociedades em que vivem e transitam, utilizam para caminharem de maneira menos insegura nas ruas e demais espaços

Ainda no sentido de algumas identidades sociais relacionadas às categorias de gênero e sexualidade na *realness*, segundo Henrique Cintra Santos (2018), de acordo com Bailey (2013), do contexto de determinada cena estadunidense o “rótulos” seriam¹⁰:

¹⁰ “Reitera-se, mais uma vez, que tal sistema de gênero apresentado foi compilado por Bailey (2013) e diz respeito às categorias majoritárias encontradas nos *Ballrooms*, com atenção especial para as comunidades norte-americanos. No entanto, conforme explicitado, as categorias do sistema de gênero respondem às demandas das práticas nas quais os membros dessas comunidades estão engajados, sendo assim relevante frisar a possibilidade de tais categorias não serem uma constante em todas as comunidades dos *Ballrooms* existentes” (SANTOS, 2018, p. 34). Considerando ainda a importância do estudo das categorias dos *balls* estadunidenses, Santos (2018, p. 51) pontua que “o entendimento do funcionamento dessa cultura no país onde surgiu é necessário a fim de compreender o processo de transnacionalização dessa cultura, o qual é sempre permeado por uma

1. *Butch Queens Up in Drag*: homens gays que performam como *drag* mas que não tomam hormônios e não vivem como mulher.
2. *Femme Queens*: mulheres transgênero ou MTF (male-to-female) em diversos níveis de transição de gênero que envolvem processos hormonais ou cirúrgicos, assim como implante de seios.
3. *Butches*: homens transgênero ou FTM (female-to-male) em diversos estágios de transição de gênero que envolvem terapia hormonal, remoção dos seios ou diminuição destes ou então lésbicas masculinas ou mulheres que aparentam como homens, independentemente de sua sexualidade.
4. *Women*: mulheres cisgênero que vivem como mulher e são lésbicas, heterossexuais ou queer.
5. *Men/Trade*: homens cisgênero que vivem como homem, são muito masculinos, e são heterossexuais ou não identificados como gays.
6. *Butch Queens*: homens cisgênero que vivem e se identificam como gays ou bissexuais e são ou podem ser masculinos, hiper masculinos (como na concepção de homem machão), ou muito feminino (SANTOS, 2018, p. 34).

Ampliando esta discussão de maneira mais focada nas categorias da feminilidade, mais especificamente nas categorias dedicadas às *Butch Queens Up in Drag* e *Femme Queens*, no sentido de compreender os atributos necessários para que as performances das sujeitas no *ballroom* estejam inteligíveis às normas, convidei os pais da House of Tremme, daqui de Salvador-BA onde produzem o Baile Banzé, para um diálogo que em função da pandemia de Covid-19 se deu a partir de uma chamada de vídeo numa plataforma *online* destinada a este uso.

Composta, pelo menos até 2020, por sete membros tendo Caique Melo, Filipe Moreira e Ian Moraes como *fathers* (ou pais), com quem conversei, a House of Tremme¹¹ surgiu a partir da amizade e interesse mútuo de Caique, Filipe e Ian em importar para Salvador o contexto das *ballrooms* estadunidenses, especialmente após a realização da primeira *ball* soteropolitana ocorrida como parte da programação do evento Desmonte Seminário¹². Embora possamos pontuar a inexistência de uma cena *ballroom* em Salvador até aquele momento, vale mencionar a existência de coletivos como a Casa Monxtra e a Afrobapho que já existiam sob uma perspectiva similar à apresentada na produção de Livingston (1990), tendo atualmente esta última já realizado algumas edições de *ballrooms*.

tentativa de normatização e possibilidade de legitimação dos *Ballrooms* em outras localidades por parte da comunidade norte-americana”.

¹¹ Surgindo ao final do ano de 2019, a *House of Tremme* desde meados de 2020 constitui-se também a partir de um espaço físico onde residem Caique, Filipe e Ian. Em sua formação inicial a *house* abraçava três outros membros além dos *fathers*.

¹² Idealizado por Ian Habib, tendo tido a sua primeira edição realizada no ano de 2019 na Escola de Dança da UFBA, o Desmonte Seminário apresenta-se como um evento voltado para a comunidade trans que, além de ser pauta, representa um número significativo na sua produção e coordenação. No sentido da *ball* realizada enquanto finalização do evento, vale mencionar a participação de Caique Melo, que já fazia produção para alguns eventos da Escola de Dança e já ministrava oficinas de *vogue*, e Felipe Moreira, que já havia pesquisado sobre a temática de gênero durante a realização do seu TCC, na realização.

Tendo sua primeira edição realizada posterior à *ball* do Desmonte Seminário, que acabou adquirindo um caráter pontual, o Baile Banzé talvez se estabeleça hoje como o primeiro *ballroom* consolidado da cena soteropolitana. Promovido pelas pessoas membras da House of Tremme, o baile, até 2020 já contabilizava o número de três edições realizadas: a primeira sob o tema Tropicalidade, em 2019, resultado do curso de férias que Caique Melo ministrava na Fundação Cultural do Estado da Bahia (Funceb); A segunda sob o tema Cyberball, em 2020, ocorrida na Escola de Dança da UFBA; E a edição em comemoração ao seu primeiro aniversário, em 2020, ocorrida sob financiamento da lei Aldir Blanc¹³ e realizada de maneira cem por cento *online* em função da pandemia de Covid-19.

Na nossa conversa, iniciando as reflexões sobre alguns dos possíveis problemas de gênero na avaliação de determinadas categorias da *ballroom*, lembrando uma confusão ocorrida na *ball* do Desmonte, onde presenciei o mal entendido¹⁴ que se deu quando uma das competidoras, uma travesti, decidiu performar uma figura masculina na *realness* posteriormente se recusando a ser julgada junto aos homens que também performaram na linha masculina, os *fathers* da *House of Tremme*, que em sua maioria haviam participado da produção em que o ocorrido se deu, apontam o aprendizado ganho com a experiência que terminou por denunciar, de maneira prática, as confusões e violências que a divisão das categorias, especificamente se tratando das performances e performatividades de gênero, podem sugerir. Atualmente as categorias *realness* do Baile Banzé se referem apenas aos temas das *balls*.

Ainda sobre essa questão da categoria *realness*, e do modo como a *house* em questão vem a resignificando nos seus *balls*, um dos *fathers* conta:

Processos e aprendizados. Quando a gente fez o Desmonte a gente teve a possibilidade de fazer uma coisa que aqui em Salvador estava bem no começo. Hoje, por exemplo, a gente pouco fala sobre a categoria

¹³ Através do financiamento do Governo Federal a *House of Tremme* conseguiu comemorar o aniversário do Baile Banzé não apenas realizando um evento *online*, mas ainda promovendo trocas de saberes entre membros da comunidade *ballroom* brasileira a partir de minicursos e oficinas mediadas por pessoas convidadas.

¹⁴ Tendo estado presente na ocasião do ocorrido, do meu olhar atento e envolvido com a *ball* enquanto público participante, embora não diretamente envolvida na situação, considero ter se tratado de um mal entendido pelo modo como a problemática se deu, além da presença de pessoas trans no corpo de jurados que acredito que com certeza interviriam caso tivesse ocorrido um episódio de transfobia como a situação foi tratada. Após a denúncia do suposto ato transfóbico, de maneira coerente por se tratar de um evento em que a transgeneridade era uma das pautas principais, a coordenação do Desmonte Seminário precisou lançar uma nota em que condenava toda e qualquer situação de transfobia.

realness porque ela, num contexto geral do *ballroom*, já está muito atrelada com a questão de gênero, principalmente pelos Estados Unidos mesmo. Então nos Estados Unidos, onde também já é uma problemática e trazer pro Brasil seria mais problemático ainda, principalmente pensando no contexto, é uma questão que é a passabilidade, né... Porque o *realness* começa como essa categoria que é basicamente passabilidade. Quem é mais passável. Eu sou *gay*, sou *butch queen*, então tipo a *Butch Queen Realness* seria eu performar essas normatividades. *Femme Queen Realness* seria a travesti mais passável de todas, que no caso seria um ideal de mulher trans... Então eu acho que meio que a gente não discute muito isso, não acho que existe um interesse de falar porque ai tem os processos e conhecimentos né. Hoje a gente já tem outras formas de abordar a questão da performance, da roupa, do *look*... Tem o *Best Dressed* por exemplo. Se a gente quiser fazer uma *ball* com o tema “cinema anos vinte” ao invés de colocar *Realness* a gente colocaria o *Best Dressed* que é a Melhor roupa (ou Melhor *Look*). Então tem outras formas de abordar ao invés de usar *realness* que já está muito atrelado à questão de gênero. Era muito usado antigamente mas hoje a gente não vê tanto (HOUSE OF TREMME, 2020).

Relembrando que atualmente nem toda travesti ou mulher trans deseja ser “passável”, pontuando ainda a existência das pessoas não binárias, que não necessariamente estariam presas à algum ideal de masculinidade ou de feminilidade, os *fathers* da *House of Tremme*, talvez seguindo uma tendência contemporânea, se mostram preocupados em transformar o ambiente dos *balls* ainda mais inclusivos do que o que historicamente este vem sendo.

Sendo também a categoria das batalhas de *vogue* bastante populares na cena dos *ballrooms*, vale pontuar a existência de três vertentes dessa dança, uma delas o *Vogue Femme*, que teria surgido enquanto uma variação das vertentes *Old Way*¹⁵ e *New Way*¹⁶. Sobre os processos de avaliação das performances na categoria do *Vogue Femme* os *fathers* da *House of Tremme* contam que:

O que a gente avalia quando a gente estabelece uma batalha de *Vogue Femme* é a execução dos cinco elementos que são o *Catwalk*, o *Duckwalk*, a *Hands Performance*, a *Floor Performance* e os *Spins and Dips*, independente de gênero ou qualquer coisa. Levando em consideração que é uma dança e que também técnicas para você fazer uma boa performance de *Vogue Femme* você precisa fazer os cinco elementos do *Vogue Femme*: *Hands Performance*, que são as performances com as mãos, o *Catwalk* que é uma andada de passarela mas que chega no *ballroom*, chega no corpo trans, e ganha um joelho que é flexionado, quadril lá em cima, peito pra fora... Tem o *Duckwalk* que você quica com o corpo no chão, *Floor Performance* que é tudo o que você faz no chão basicamente... Os Giros

¹⁵ Primeira vertente da dança vogue, com movimentos de influência das imagens das pinturas egípcias e à posturas de Yoga assim como a movimentações militares, o *Old Way* caracteriza-se por movimentações que envolvem contração muscular, linhas retas, simetria e também movimentos sequenciados de poses realizadas de diversas formas.

¹⁶ Surgindo entre as décadas de 1980 e 1990 como uma variação da vertente que ficou conhecida como *Old Way*, o *New Way* se caracteriza por elementos como a agilidade dos braços, que formam figuras geométricas quadradas, movimentações de flexibilidade e movimentos ágeis das mãos que dão um efeito ilusório.

[Spins] e os *Dips* [Quedas]. Tem uma ligação com o *beat*, com a musicalidade, então nos quesitos técnicos são avaliados tanto a relação com o som quanto com a realização dos outros elementos. E para além disso entram as questões de performance né... Quem vende a melhor performance (HOUSE OF TREMME, 2020).

Tratando da questão da feminilidade nas performances de *Vogue Femme*, completam:

Não necessariamente numa apresentação de *Vogue Femme* você tem que performar um tipo “x” de feminilidade. A gente quer entender a história que a pessoa está contando. [...] Mas é claro que quando você fala em performance ela demanda uma expressão que parte de um lugar ou de um ponto que expresse determinada feminilidade. Então você tem que trabalhar o quadril, tem que trabalhar a sensualidade também... E a forma como você expressa isso depende muito da sua trajetória de vida. Mas essa expressão de feminilidade tem que estar colocada na dança. Tem umas que são mais agressivas dançando, tem gente que é bem tranquila, tem gente que está mais sinuosa, tem gente que está bem sexy, tem gente que está mais vulgar... Então é sobre essas histórias né e aí entra o *cunt*¹⁷, que é justamente o que compõe, de maneira literal, a feminilidade no *Vogue Femme*. Mas é muito abrangente assim... Quando a gente vê um homem dançando *Vogue Femme* tem uma sensualidade, já travestis dançando é de uma outra forma... As mais afeminadas, as menos afeminadas, as mais magras, as mais musculosas, as acrobáticas... Então não dá pra falar sobre o que é buscado enquanto feminilidade porque a partir do momento em que você transparece que está se expressando de fato, que não é uma imitação de um movimento que aprendeu, a partir do momento que você incorpora aquilo... É o que vale (HOUSE OF TREMME, 2020).

Mais a frente na conversa, os *fathers* pontuaram as subcategorias do *Vogue Femme* que seriam o *Vogue Femme Dramatic* e o *Vogue Femme Soft and Cunt*, sendo o primeiro mais expressivo e o segundo mais lento – onde se insinua o corpo de maneira mais “cremosa”. Os meninos pontuaram ainda a relação do *Vogue Femme Dramatic* com determinadas vivências travesti de modo que as violências transfóbicas vividas na sociedade terminariam por, de alguma maneira, influenciar as performances de dança em que caem, se levantam, mantém o close e seguem performando.

Para além das categorias *Realness* e *Vogue Femme*, o sistema de gêneros na *ballroom* pode também ser delimitado nas categorias *Runway*, que inspirados nos grandes desfiles de moda podem ser apresentadas sob duas vertentes sendo elas a *Runway Female Figure European* e a *Runway All American*.

¹⁷ Gíria da comunidade LGBTQIA+ estadunidense para tratar do conceito de feminilidade, em sua tradução para a cultura brasileira seria como “xoxota” ou “boceta”, uma vez que “*cunt*”, do inglês, se refere à vagina. O fato de associar a ideia de feminilidade a um termo usado para tratar de vaginas já denuncia a perspectiva cisnormativa aqui posta em questão. Apesar disso, como pode ser observado na fala de um dos *fathers* da House Of Tremme, atualmente compreende-se que cada figura terá o seu próprio *cunt* assim como a sua própria feminilidade.

A categoria *runway* figura feminina tem influências dos desfiles europeus, mas há uma versão masculina americana, que é *all american*, sendo assim, a categoria *runway* se divide de acordo os gêneros binários, resumidamente podem caminhar em *runway female figura european: femme queen* (destinada para mulher transexual), *woman* (destinada para mulher cisgênera), *butch queen up in drag* (destinada para homem cisgênero homossexual ou não, com personagem de *drag queen*) e *butch queen up in pumps* (destinada para homem cisgênero homossexual ou não, que caminhe bem no salto). Já em *runway all american* caminham: *butch* (homem cisgênero) ou *trasmán* (homem trans). Com análise através do binarismo de gênero na categoria, foi possível identificar que as características dominantes em figura feminina são: a feminilidade, a sinuosidade, o ritmo e a ousadia; já em figura masculina basicamente ocorre o inverso, observou-se um comportamento que exhibe: a masculinidade, a postura retilínea, a discricção e o charme (ZION, 2020, p. 8-9).

Embora normalmente qualquer pessoa possa desfilá em qualquer uma das categorias das *balls*, algumas vezes os desfiles e performances podem ocorrer de maneira a separar por identidade social as pessoas competidoras. Ex: batalhas de *femme queens* ou batalhas de *butch queens*.

Vale ainda ressaltar que neste ambiente o maior protagonismo é, de fato, dado às travestis e mulheres trans. Figuras notáveis na construção e desenvolvimento desta cultura.

4. Dividindo o troféu

Chegamos ao fim do nosso baile onde considero ter caminhado na perspectiva de algumas conclusões referentes a este ambiente e em especial às performances e performatividades femininas que nele transitam.

Iniciei este trabalho fazendo uma revisão teórica sobre alguns aspectos do desenvolvimento do feminismo e dos estudos *queer* sobre as questões de gênero e da feminilidade, posteriormente apresentando o histórico da cena *ballroom*, em sua origem estadunidense, pontuando o protagonismo de mulheres trans e travestis e as tensões raciais que fizeram da *ballroom* um local de aquilombamento da comunidade LGBTQIA+ negra e latina dos guetos de Nova Iorque.

Ainda neste trabalho apresento alguns dos elementos que compõem a cena *ballroom*, como as *houses* e algumas das categorias existentes, mais a frente me debruçando sobre uma análise do sistema de gêneros das *ballrooms* que parece viver um paradoxo onde apesar de subverter as normativas sociais dos gêneros, constantemente relacionadas às genitálias dos corpos das sujeitas, muitas vezes

parece reforçar, ou denunciar, algumas dinâmicas opressoras quanto aos corpos que não estão de acordo à inteligibilidade cultural em suas expressões de gênero.

Problematizando especialmente a categoria *Femme Queen Realness*, onde as competidoras devem “apagar qualquer traço que lembre ao júri que ela não é uma mulher cisgênero, ou seja, que esse indivíduo não seria apontado como transgênero no mundo exterior ao *Ballroom*” (SANTOS, 2018, p. 40), percebemos a estratégia que determinados corpos trans encontram para transitar de maneira mais tranquila nesta sociedade onde somos constantemente fiscalizadas e julgadas a partir das perspectivas das identidades sociais virtuais em contraponto das identidades sociais reais, numa lógica em que:

Quanto mais discrepante for a diferença entre as duas identidades, mais acentuado o estigma; quanto mais visual, quanto mais acentuada e recortada a diferença, mais estigmatizante; quanto mais visível a diferença entre o real e os atributos determinantes do social, mais se acentua a problemática do sujeito regido pela força do controle social (MELO, 2005, p. 2).

Para tratar do modo como as categorias que envolvem leituras de gênero vêm sendo avaliadas nos bailes, convidei os *fathers* da House of Tremme, produtores do Baile Banzé, primeiro *ball* consolidado da cena soteropolitana. Através dos depoimentos de Caíque Melo, Filipe Moreira e Ian Moraes pude perceber algumas estratégias que vêm sendo tomadas para extinguir, ou mesmo minimizar, a promoção de violências simbólicas direcionadas aos corpos trans não inteligíveis assim como às normatizações dos conceitos de “feminino” e “masculino”, o que tem colaborado para a transformação nos *ballrooms* que vem ganhando significados ainda mais inclusivos. Os mesmos ainda nos apresentam o modo como analisam os femininos nas performances de *Vogue Femme* assim como o conceito de *cunt*.

Por fim, ainda a respeito da hipótese de que existirão movimentos e posicionamentos de corpo tidos e lidos socialmente enquanto “femininos” e “masculinos”, não apenas nas *ballrooms* como também na própria sociedade cis-hetero-patricarcal em que vivemos, ainda observando categorias como a *Runway Female Figure European* e a *Runway All American*, onde existe um modo de andar característico do feminino e do masculino, a partir da minha própria experiência, enquanto *drag queen* e sujeita não binária, inicialmente socializada enquanto uma figura masculina e que hoje busca o entendimento da sua própria feminilidade, tendo como referências da cena *ballroom* soteropolitana sujeitas trans femininas com

Lunna Montty e Pietra Fellipa, respectivamente *mothers* da House of Afrobapho e House of Astra, caminho pelo entendimento dos limites sociais das performances femininas. A Partir desta compreensão desejo buscar possibilidades de rupturas performativas das expressões de gênero, assim como da compreensão dos femininos, de maneira múltipla e plural, enquanto passível à criações e recriações.

Referências

BUTLER, J. *Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do "sexo"*. In: LOURO, G. L. (Org.). Tradução: Tomaz Tadeu da Silva, 2ª Edição. **O Corpo Educado: Pedagogias da Sexualidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

BUTLER, J. **Problemas de Gênero: Feminismo e subversão da identidade**. Tradução: Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

MELO, Z. M. **Os estigmas: a deterioração da identidade social**, 2005. Disponível em: https://aedmoodle.ufpa.br/pluginfile.php/199228/mod_resource/content/1/identidade%20social%20e%20estigmas.pdf . Acesso em: 02 mai. 2021.

SANTOS, H. C. **A transnacionalização da cultura dos Ballrooms**. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2018.

SCUDELLER, P. A. P.; SANTOS, T. H. R. "I am Ballroom": Tensões, reiterações e subversões na partilha do sensível da cultura ballroom midiaticizada. **Revista Tropos: Comunicação, Sociedade e Cultura**, [S. l.], v. 9, n. 2, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufac.br/index.php/tropos/article/view/3997/2457>. Acesso em: 01 mai. 2021.

ZION, F. A Categoria de desfile runway figura feminina na comunidade afro-latina e LGBT americana ballroom: Uma passarela contracultural. **Cadernos cênicos**, [S. l.], v. 2, n. 2, p. 26, 2020. Disponível em: <https://www.seer.ufal.br/index.php/CadCenicos/article/view/10585/7590>. Acesso em: 03 mai. 2021.

Armando AZVDO (UFBA)

E-mail: armando.azvdo@gmail.com

Bicha periférica não binária, Mestre, aprovada com distinção, em Cultura e Sociedade (UFBA), Bacharel em Artes com área de concentração em cinema e audiovisual (UFBA), Licencianda em Dança (UFBA).

2145

Moveres sinuosos: serpenteando entre feminismos, gênero, sexualidades e danças

Camila Silva Saraiva (UFBA)
Márcia Virgínia Mignac da Silva (UFBA)

Comitê Temático Dança, Gênero, Sexualidades e Interseccionalidades

Resumo: Neste artigo pretendemos apresentar uma parte em processo, da minha pesquisa de doutorado, um recorte, uma reverberação, um desenho sinuoso do momento. Este texto se propõe a serpentejar entre assuntos importantes para esta investigação, estamos deslizando entre feminismos, estudos de gênero, sexualidades e danças. Afinadas com a proposta deste comitê temático, nós autoras consideramos impossível não nos aliarmos aos debates sobre raça, classe, etnia e outros atravessamentos camadas de opressões sobrepostas, que deslizam umas sob/sobre as outras e que precisam desestabilizar discursos postos. Propomos então uma conversa sinuosa sobre moveres desviantes, caminhos tortuosos, deslocamentos deslizantes, instabilidades poéticas e políticas, que vai percorrer uma trajetória no sentido do tema desse sétimo encontro nacional de pesquisadores em dança: pensar dança como insurgência e criação de outros modos de ser. Mais do que um posicionamento teórico, este artigo institui um posicionamento político de afirmar um exercício de ativismo que convoca nossas existências em pluriversalidade.

Palavras-chave: DANÇAS DO VENTRE. ORIENTALISMO. FEMINISMOS. GÊNERO E SEXUALIDADES. LGBTQIAPN+.

Deslizando em conversas sinuosas

Quem somos nós e com quem queremos conversar? Eu, autora, artista da dança, baiana, mulher cis, bissexual, lida como lésbica, pesquisadora das danças dos ventres e suas (im)possibilidades contemporâneas. A segunda autora, artista, docente e pesquisadora da dança, baiana, mulher cis, heterossexual e comprometida em ser aliada na luta LGBTQIAPN+¹. Com quem desejamos conversar? Devolvemos a vocês que nos leem, quem quer conversar com a gente? Quem será que quer serpentejar nesse debate?

Considerando reflexões sobre modos de existir e de instaurar existências pluriversais, repensamos a nossa atuação enquanto artistas da dança. Parte dessa reflexão encontra-se no artigo de Mignac & Saraiva (2021) sobre o imaginário da

¹ Sigla para Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transexuais, Transgênero, Queer, Intersexual, Assexual, Pansexual, Não-Binária e outras possibilidades.

odalisca oriental e a cisheteronormatividade nas danças do ventre. Avançando na discussão trazemos Rosane Borges (2017) que discute o papel da política e do imaginário na formação da subjetividade contemporânea e diz que política, representação e imaginário formam um tripé incontornável. Nessa conversa sinuosa, propomos uma reflexão crítica sobre danças dos ventres deslizando entre feminismos, decolonialidade, estudos de gênero e sexualidades e danças, sob uma perspectiva contemporânea.

E as nossas conversações têm acontecido com pessoas que movidas pelo desejo de recusa ao sistema hegemônico de dominação, entendem a insurreição como uma brecha para escapar das lógicas de exploração. Logo, vislumbram uma espécie de bote que pode estar à espreita (AGAMBEN, 2006; COMITÊ INVISÍVEL, 2016; LAPOUJADE, 2017; PELBARTE, 2019). Bote este serpenteado, hipnotizante, cujo intuito é mais o de confundir, surpreender, à despeito do condicionamento de predação, esquivar-se do antagonismo entre presa e predador. Convidamos algumas pessoas autoras para essa conversa como por exemplo Anzaldúa (1981, 1987), Lauretis (1987), Butler (1990), Lugones (2008), Grosfoguel et al. (2020), Vieira (2021), Oyewúmi (2020, 2021) e Nascimento (2021). Não dá para contornar a complexidade da discussão dos feminismos, é preciso deslizar com cuidado dada a existência de feminismos diversos, e a pluriversalidade dos estudos de gênero e sexualidades, sobretudo em uma perspectiva decolonial.

Nascimento (2021) pergunta “E não posso ser eu uma mulher?”. E nos faz deslizar como em um arabesco: quem são os sujeitos então do feminino? E como que envolvidas pela serpente, que nos enrola, tensiona: Eu sou uma dançarina do ventre? E não posso eu ser uma dançarina do ventre?

Vamos nos mover em um imaginário de submissão e subversão do ventre que dança, reimaginando, confundindo, e serpentear nas fronteiras entre deslocamentos, desvios e botes. Propondo lambidas na odalisca, lambidoliscas, reinventar, experiventrar sinuosidades entre moveres circulares, ondulados e infinitos, como os oitos e os arabescos, contínuos e persistentes. Entre deslocamentos lentos, em espreita e o bote certo, o qual sabe onde quer chegar. Ondas e oposições que impulsionam o mover, do oito ao infinito.

Deslizes do Orientalismo, o Imaginário da Odalisca e as armadilhas da Cisheteronormatividade

Considerando o contexto atual de assombro, reflexões sobre modos de resistir, modos de existir pluriversais, e a instauração de existências, repenso a minha atuação enquanto artista da dança. Nós, autoras, nos colocamos a refletir sobre a nossa trajetória ao mesmo tempo em que refletimos sobre a trajetória da dança que nos materna e repensamos também o campo em que atuamos: o campo das danças do ventre. Parte dessa reflexão encontra-se no artigo “Nos Véus Da Existência: Por Outros Modos De Ser Na Dança Deslocados Da Cisheteronormatividade”:

Uma questão se impõe aos artistas da Dança do Ventre: o que o tempo de agora nos reivindica? E se aqui entendemos que o mundo se encontra colapsado pela evidenciação do racismo, LGBTQ+fobia e misoginia como componentes sociais, talvez seja necessário olhar o que se gesta no ambiente da dança “oriental” e ir além dos véus da existência, para avançar nos questionamentos. Pois como poderia a dança rever suas feitura e atender às solicitações postas, sem compreender a abrangência da perspectiva colonial, machista e capitalista? Urge seguir com a inflexão que nos cabe, como uma possibilidade de ser-dança-situação, diferentemente do habitual (MIGNAC; SARAIVA, 2021, p. 1).

É chegado o momento de convocar, mais especificamente, a minha existência enquanto artista LGBTQIAPN+ diante de um campo tradicionalmente machista, patriarcal, sexista, misógeno e LGBTQIAPN+ fóbico. Contudo, é mais do que sobre a minha existência, é sobre convocar existências, resistências, reexistências, e instaurar o sentido do comum. Pois, quando o “corpo que diz “eu” na verdade diz “nós” (TIQQUN, 2019, p. 36).

Para nós, parece cada vez mais impossível reconciliar os fazeres da dança do ventre na atualidade, com uma ritualística do feminino que carrega uma herança de dois mil anos atrás. Pois a contínua replicação do imaginário machista via a figura da “odalisca”, traduz não somente uma universalidade fictícia de representação, como também o atendimento da dominação patriarcal que se estrutura pela objetificação e fetichização do corpo da mulher (MIGNAC; SARAIVA, 2021, p.1).

Em outras palavras, o imaginário da odalisca rege, no sentido mesmo de regulamentar, uma moldura que não permite sexualidades desviantes, que não estejam à serviço do sistema machista, misógeno, patriarcal e ocidental (MIGNAC; SARAIVA, 2021).

Assumir a recusa do imaginário da odalisca na dança do ventre, diz muito 2148
mais sobre o abandono de uma ritualística do feminino, como também a não

continuidade de processos de subjetivação, via dominação dos corpos. Pois, segundo Rosane Borges (2017, p. 82), “toda imagem do poder corresponde a um poder da imagem”. Assim, considerando as implicações biopolíticas do imaginário, do processo de estigmatização, da fixação de um estereótipo como uma estratégia colonial de dominação, colocamos a pergunta: É possível repropor a dança do ventre? Dado que no ambiente onde se gestam as danças do ventre existem lógicas de poder pautadas pela cisheteronormatividade colonial que dificilmente serão destituídas. Então em que sentido repropor? Se não há como destituir o modelo heterossexual patriarcal colonial e nem tão pouco incorporar ele, ou estarmos reconciliadas com ele? Uma reproposição que possibilite entrarmos em contato com o nosso desejo de experiventrar coexistências não hierárquicas e nem opressoras, existências pluriversais.

Nesse percurso sinuoso desejamos contribuir com a construção e o fortalecimento de resistência LGBTQIAPN+ na dança através da investigação de linhas de fuga que vivifiquem outras possibilidades de existências para as danças dos ventres e seus artistas. Dessa maneira, o intuito é provocar subversões, insurgências, dissidências, desvios, que experiventrem outros caminhos de pensamentos e de moveres, diversos. Ao repensar e questionar os modelos impostos pelo sistema de poder hegemônico e seus estereótipos, estigmas, padrões, é possível (re) conceber/fabular/imaginar a ideia de ser, existir, fazer diferente dos moldes.

A nossa expectativa é a de convocar existências diversas nas danças dos ventres investigando outras possibilidades de existências, fazeres artísticos e pedagógicos que desviem de lógicas dominantes, hegemônicas, escapando, desviando, ou pelo menos contornando os moldes construídos pelo estereótipo e estigma. Portanto, nessa conversa sinuosa estamos deslizando entre feminismos, decolonialidade, estudos de gênero e sexualidades e danças, sob uma perspectiva contemporânea.

Começamos aqui nessa escrita o que faz parte do objetivo central dessa pesquisa de doutorado, a construção de uma reflexão crítica, teórica e artística sobre danças dos ventres, o imaginário da dançarina odalisca oriental e sua relação com a cisheteronormatividade fundamentada nos pensamentos feministas, decoloniais e nos estudos de gênero e sexualidades. Nesse sentido, pensar quais são os corpos dançantes validados e legitimados no ambiente das danças do ventre,

uma análise crítica do entendimento de que tipo de conhecimento/vida/dança vivível estamos permitindo dar continuidade. Assim, prospectar um serpentejar em estratégias políticas contra hierarquias de poder, sociais, raciais, de gênero e sexualidades.

Botes serpenteados. Com quem a gente vem conversando?

Essa escrita abocanhou outras escritas com o intuito de organizar o bote da serpente movente, são referências com as quais nos interessa dialogar. Sobre a perspectiva contemporânea, consideramos esse lugar também sinuoso, de afetar, desviar, serpentejar, questionar, provocar, subverter, de mobilidade, desse deslocamento de um sítio já esperado, posto, pré-determinado, imposto. Com referência ao pensamento contemporâneo destacamos as conversas de Agamben (2006) sobre o que é contemporâneo e o anacronismo de um pensamento como tal, e de Lapoujade (2017) no que tange suas elucubrações sobre existências mínimas e outras possibilidades de existências, pluriversais. Nessa mesma via do pensar a contemporaneidade e a atualidade, conversamos com Pelbart (2019) e sua constatação do assombro do agora, insuflando novos modos de persistência, desmontagem, destituição, revelando linhas de força e de fuga. Nesse diálogo serpenteado cabem também as reflexões sobre os tempos atuais do Comitê Invisível (2018) em Crise e Insurreição, aos que veem a insurreição como uma brecha, aos que suportam golpes, aos que vislumbram uma possibilidade de um contra-ataque, ou até mesmo uma espécie de bote que pode estar à espreita.

No que diz respeito aos feminismos, não dá para contornar a complexidade de se discutir feminismos atualmente, é preciso deslizar com cuidado dada a existência de feminismos diversos, sobretudo numa perspectiva decolonial (GROSGUÉL *et al.*, 2020). Em linhas gerais entendemos que existem feminismos, como construções de pensamentos e movimentos sociais, como conjuntos de práticas sociais e políticas transformadoras, revolucionárias que estão sendo construídas a partir de lugares e contextos distintos, por pessoas que entendem as singularidades e as múltiplas possibilidades do ser mulher em um pluriverso, aonde suas pautas de lutas são atravessadas pelas interseccionalidades. O que é de suma importância é localizar esses feminismos, compreender os seus contextos e os sujeitos que enunciam, de onde falam, como falam, sobre quem e

para quem falam. Para a pesquisadora e ativista brasileira Helena Vieira, o debate sobre feminismo não pode de maneira alguma ser apartado da discussão de gênero, identidade sexual e das questões LGBTQIAPN+ e ainda defende que a discussão sobre feminismo precisa se aliar a uma perspectiva decolonial de pensamento².

Trazemos para essa conversa as contribuições da pesquisadora italiana Teresa de Lauretis, ela defende a expressão “tecnologia de gênero” para explicar os problemas da representação do gênero e suas implicações principalmente no que tange o problema da diferença sexual e discute o “engendramento” dos sujeitos do feminismo (LAURETIS, 1987). Nessa conversa entra também a estadunidense Judith Butler e suas contribuições para o feminismo e para os estudos de gênero e identidade sexual, a destacar sua obra Problemas de Gênero (1990) e a construção da Teoria Queer e sua bravura em defender uma teoria política dos “anormais”, denunciando que no sistema de poder vigente há uma concepção de corpos imprestáveis, improdutivos e indesejados. Corpos estes que são subalternizados e tornados abjetos pela cisheteronormatividade compulsória e machista que compõem a rede complexa do sistema de poder regente.

Dado que o sistema de poder hegemônico regente atua historicamente na colonização também do saber, e sob a produção de conhecimento, sendo essa uma preocupação central dos trabalhos que visam discutir decolonialidade (GROSGOUEL *et al.*, 2020), nos movemos no pensamento de que o feminismo precisa vir aliado a uma perspectiva decolonial. Enfatizamos a relevância de considerar as reflexões e estudos de autoras, pesquisadoras, como a fronteiriça estadunidense e mexicana Gloria Anzaldúa quando, por exemplo, salienta a importância de falar por si mesma e defende um feminismo que considere as experiências concretas de mulheres subalternas (negras, latinas, lésbicas, trans, deficientes e etc) à medida que discute um feminismo de fronteira e o termo “nova mestiça” (ANZALDÚA, 1981; 1987).

A argentina radicada nos Estados Unidos María Lugones é também autora, pesquisadora, fronteiriça, que estrutura a linha de pensamento desta conversa. Em suas pesquisas sobre feminismo, colonialidade de gênero e (hetero)

² Helena Vieira apresenta esses argumentos e fundamentação teórica para essa linha de pensamento em seus cursos sobre Introdução ao Feminismo Decolonial e Introdução à Teoria *Queer* disponível no canal do YouTube Pausa Para o Fim do Mundo, acesse os links: <https://www.youtube.com/watch?v=ixb09EHZduw&t=5512s> <https://www.youtube.com/watch?v=HHRJqm7DWDI&t=5080s>.

patriarcado, ela defende que a noção de gênero é uma imposição colonial e investiga a interseção entre raça, classe, gênero e sexualidade para entender as violências sistemáticas que são infringidas sobre as mulheres negras, ou de cor, como a mesma prefere chamar. Ela argumenta que a relação entre o sistema de gênero e a colonialidade segue uma lógica de constituição mútua, onde o sistema de gênero foi tão constitutivo da colonialidade do poder quanto a colonialidade de poder foi constitutiva do sistema de gênero (LUGONES, 2008).

Nesse mesmo caminho sinuoso citamos a pesquisadora feminista nigeriana Oyèrónké Oyewùmí que discute o conceito de gênero e a fundação eurocêntrica de conceitos feministas, argumentando que as categorias de gênero e raça emergiram na mesma época, como dois eixos através dos quais pessoas são exploradas e as sociedades são estratificadas (OYEWÙMÍ, 2020). Seguindo essa trajetória, na nossa percepção serpenteada, Oyewúmi lança o livro *A Invenção das Mulheres em 2021*, o qual está reverberando em nós como grandes ondulações que se espalham desde o ventre até múltiplos e infinitos lugares dos nossos corpos. Em seu livro ela problematiza ideias fixas, contornos e moldes, como por exemplo que o gênero é um princípio organizador fundamental em todas as sociedades e que há uma categoria essencial e universal, “mulher”, em oposição a uma outra categoria também fixada “homem”.

Oyewùmí não teria como ficar de fora dessa nossa conversa sinuosa, suas palavras têm nos ajudado a pensar moveres serpenteados. Em 2021 outra autora lançou um livro que vem impulsionando as nossas pesquisas, Letícia Nascimento em *Transfeminismo* vem nos ajudando a deslizar entre feminismos, gênero e sexualidades sem cometer deslizes indesejados. Ela fala em Cistema de gênero e discute que é preciso aprender a ouvir as experiências das mulheridades e feminilidades levando em conta essa pluralidade.

É urgente que todas compreendamos que falar de mulheres no plural, de feminilidades, não é um mero slogan. Nossas experiências diversas exigem diferentes teorizações e demandas políticas dentro do feminismo. Manter essa pluralidade de vivências no caleidoscópio feminista significa entender que, apesar de diferentes, conectamo-nos com estruturas de opressão semelhantes, tais como, o patriarcado, o machismo e o sexismo, que no decorrer da história, vem subjugando socialmente as experiências femininas (NASCIMENTO, 2021, p. 22).

Letícia faz um percurso sinuoso em sua escrita, passando pela conhecida pergunta “Eu sou uma mulher?” chegando em uma outra pergunta “E não posso ser

eu uma mulher?”. Esse trajeto nos faz deslizar para quando Butler (1990) questiona a categoria mulher apontando sua falsa estabilidade e discute a mulher como sujeito do feminismo, quem são os sujeitos do feminino? Como em um arabesco de idas e vindas ressoam as perguntas: quem são os sujeitos então do feminino? E como que envolvidas pela serpente, que nos enrola, aperta até a boca se abrir sem ar, nos perguntamos: Eu sou uma dançarina do ventre? E não posso eu ser uma dançarina do ventre?

Experiventrando Lambidoliscas, Labirintos e Serpentes: reinventando outros modos de ser em dança

Como posso ser eu uma dançarina do ventre? Remexidas pelas palavras de Tiquun (2019), como sou com aquilo que sou? Como é possível existir à nossa maneira, com as incoerências e resistências do sobreviver e do viver. E dançar nossas vidas com todas as experiências vivenciadas e por vezes amortizadas, amortecidas e em precarização, nem sempre em potência de vida, por vezes em força de recusa, negação e revide. Entre um imaginário de submissão e subversão do ventre que dança, exercitando o reimaginar, o confundir, e o serpentear, nas fronteiras entre deslocamentos, desvios e botes. Propondo lambidas na odalisca – lambidoliscas – um dissolvente que aos poucos vai deformando o molde, a desmoldalisca. Experiventrando sinuosidades entre moveres redondos, ondulados e infinitos, como os oitos e os arabescos, mas também como o bote que enrijece, recua e avança em staccato, ergue-se à revelia do constante ataque. O nosso desejo é propor um reinventar por vezes em deslocamentos lentos, sinuosos, por outras o bote certo, preciso. Ondulações e oposições que impulsionam o mover, do oito ao infinito, linhas de força e de fuga ao mesmo tempo, contínuas e persistentes, em resistência, como um contra-ataque (AGAMBEN, 2006; COMITÉ INVISÍVEL, 2016; LAPOUJADE, 2017; PELBARTE, 2019; TIQQUN, 2019).

Na pesquisa de doutorado em questão aqui nesta escrita, estamos realizando investigações possíveis para essa *desmoldalisca*, *experiventrando* discursos, moveres individuais e coletivos e fazeres pedagógicos em diferentes contextos. Aqui neste artigo vamos compartilhar um pouco de algumas dessas experiências serpenteadas no decorrer da pesquisa, especificamente: **Experiventre 1; Lambidolisca; Reciclarte Usina do Corpo e Marchas Sinuosas**. Todas

aconteceram entre 2021 e 2022 e compõem um conjunto de ações serpenteadas em situações diversas, de laboratório de corpo e criação, de escrita para revista digital de dança, de residência artística e de intervenção artística-pedagógica em companhia de dança, respectivamente.

Experiventre 1 é fruto de um laboratório de corpo e criação feito durante o primeiro semestre do curso, logo após a seleção do programa de doutorado, enquanto eu estava cursando uma série de componentes, dentre eles a disciplina Pesquisa em Dança. Deste processo de investigação foi criado um vídeo de dança amador, cujo objetivo foi experiventrar as principais questões da pesquisa naquele momento. Inquietações sobre como escrever sobre/com/em dança me moveram nesse laboratório em uma situação de virtualidade, aulas online e aula teóricas frequentes, a necessidade de investigar-me apesar de circunstâncias precárias para o estudo do movimento e do processo de criação.

Com ênfase no mover a ambivalência imposta pelo sistema de gênero masculino/feminino em oposição, como condições sexuais dadas em uma perspectiva biológica, já até ultrapassada diga-se de passagem³. Entre uma ideia de masculino e feminino que vai se *dissolventre* no sentido da questão central dessa pesquisa, com o recorte: é possível repropor o que venho fazendo? Incoerências e coexistências em negação a uma universalidade do que é ser uma dançarina do ventre, do que é feminilidade, um exercício de pluriversalizar.

Neste experimento a sensação foi de estar em lugar apertado, um aperto em vários aspectos, literalmente por estar na sala de casa, em um *apartamento*, apertada financeiramente, sem bolsa, sem recursos financeiros para uma produção e sem ninguém para assistência de produção porque ainda estávamos em situação pandêmica complicada. Me senti também em um lugar apertado na minha investigação de relação com a técnica e a estética das danças do ventre, no fazer, na experiência de movimento, as negociações me pareciam restritas, e por vezes incoerentes. Então era uma dança para a tela de um celular, em isolamento devido à pandemia, que ao fazer-se dizia-se precária, restrita e naquele momento me

³ Recomendamos acessar o Seminário Desmonte Corpo, Gênero, Natureza e Cultura, uma ação que ocorreu em parceria entre a Escola de Dança da UFBA e o Instituto de Biologia da UFBA. Você pode acessar gratuitamente os vídeos do seminário através do link: https://www.youtube.com/watch?v=_9Xd-8Eyu9Y

confrontou com moldes pouco expansíveis⁴.

Lambidolisca é o nome da sessão feita por mim que compõe o primeiro volume da Revista Lambe de Dança lançada em novembro de 2021. A revista foi produzida pelo grupo de pesquisa LABZAT da UFBA coordenado pela professora doutora Adriana Bittencourt, tendo Aldren Lincoln e Giltanei Amorim no comitê editorial. O mote criativo do primeiro volume da revista foi a noção de “atualizações em dança” e a proposta foi reunir fotografias, colagens, textos poéticos e vídeos em uma revista digital, com uma feitura coletiva, onde os artistas trabalhavam ao mesmo tempo de modo online em plataforma que se atualizava a todo instante e permitia a experiência compartilhar os processos de criação uns com os outros.

Lamber é coreografia e metáfora encarnada do desejo. Ao lamber nos aproximamos de sabores ainda desconhecidos, reativamos memórias, provocamos sensações e prazer. Cada língua, ao lamber, revela suas próprias texturas particularmente úmidas, secas, macias ou ásperas. Lambemos em movimentos de fúria ou calma. Lamber é um ato coadaptativo (REVISTA LAMBE, 2021, p. 6).

A ideia de lamber a odalisca dançarina do ventre veio junto com tantas informações compartilhadas na plataforma digital contaminando a minha lambida com as lambidas que estavam sendo dadas, as cores as imagens e as palavras provocadoras moveram uma lambida provocante. Lambidolisca, dissolvente com a língua⁵:

A lambida friccionando a pele. Lambida felina, áspera, espinhosa, deslizando sob a superfície. Ao escorregar nas bordas, vai contornando a forma, linha delineada que impõe o limite do molde, as fronteiras supostamente intransponíveis. Como quem chupa e assimila uma forma, a língua vai contornando o contorno até que as linhas vão se dissolvendo, os limites do molde vão sendo borrados. A língua que chupa, lambe e o caldo vai escorrendo entre as mãos, desfazendo o fruto na boca. Derretendo. Desmoldando a forma pela língua, língua felina, língua ferina? A quem fere a língua ferina? O que fere a língua ferina? Desmoldar. Contornando o contorno do ventre, lambendo o abdômen, o umbigo, o ventre, o sexo, de cima a baixo, de baixo até em cima. Deslizando felinamente do molde, meu ventre dança os contornos, nas fronteiras, nos limites. A lambida escorregadia que desvia do molde, vou degustando o caldo, os frutos, a seiva, até que tudo vai escorrendo entre os dedos. Fugindo do controle, do molde e do contramolde, expandindo o molde, friccionando até as bordas ficarem distorcidas. Desviando da odalisca, desmoldalisca. Derretendo, como um picolé na boca, gostoso, gelado, vou degustando o desfazer-se, refazendo a mim, reinventar o ventre (REVISTA LAMBE, 2021, p. 32-33).

⁴ Você pode acessar gratuitamente o vídeo Experiventre 1 no canal do YouTube de Camila Saraiva através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=r94gS7rRMNo>.

⁵ Você pode acessar gratuitamente a Revista Lambe de Dança através do link: https://issuu.com/revistalambededanca/docs/revista_lambe_de_danc_a_2_.

Reciclarte Usina do Corpo foi uma experiência de residência artística em dança contemporânea realizada pelo Grupo Experimental de Recife em abril de 2022 na Usina de Arte Santa Terezinha no município de Água Preta em Pernambuco onde participei como artista-pesquisadora residente. Em vivência imersiva com artistas diversos, de variados lugares do Brasil, a diretora da residência, a artista Mônica Lira propôs que nos reuníssemos em subgrupos para trabalharmos nas obras de arte espalhadas pelo museu a céu aberto que é a Usina de Arte. Nos agrupamos de acordo com assuntos de interesse e foi dada a mim a oportunidade de conduzir um experimento, ou talvez melhor, uma experiência com base em minha pesquisa de doutorado. Formamos um grupo de pessoas artistas LGBTQIAPN+ interessadas em investigar mundos possíveis, realidades possíveis para nós, em um ambiente onírico, fantasioso, que questionasse o real e a realidade que nos é imposta. Serpenteando entre questões de gênero e sexualidade, o reimaginar foi investigado quase que como um delírio na de arte chamada Eremitério Tropical do artista pernambucano Márcio Almeida⁶.

A figura da serpente se dissolveu entre o imaginário do orixá Oxumaré e as serpentes que naquele lugar de natureza exuberante habitam, culminando magicamente com um espetáculo de enorme arco-íris duplo no dia da apresentação de encerramento da residência. Este experimento labiríntico foi conduzido por mim, mas foi uma criação colaborativa de uma cena que foi apresentada no espetáculo final de encerramento dirigido por Mônica Lira e Grupo Experimental. No processo e na cena labiríntica participaram as artistas Riqueza Braz, Lua Aires, Marcos Teófilo, Lilli Rocha, Filipe Marcena, Samuel Vieira, Gabrielle Conde e Camila Saraiva. O Eremitério Tropical com seu ambiente labiríntico nos colocou em um estado de ficcionar, de reimaginar, e a nossa percepção foi de estarmos em outra dimensão ali, outro espaço e outro tempo se movia ao percorrermos a obra. Sobre essa sensação coletiva, citamos a Princesa Ricardo quando ela fala do processo de criação em arte como uma estratégia de criar outros mundos:

⁶ Descrição do Eremitério Tropical de Márcio Almeida no site da Usina de Arte: “Seus trabalhos costumam focar o comportamento humano, associado às noções de deslocamento, transitoriedade e pertencimento. Para a Usina de Arte, criou a obra *Eremitério Tropical*, edificação ao ar livre, baseada nas habitações e nos movimentos de isolamento dos eremitas. A obra, em formato labiríntico, será envolvida por uma pequena floresta de Trombetas de Anjos, planta com poderes alucinógenos. O trabalho oferece ao espectador, de maneira quase ritualística, uma área de permanência, convívio e reflexão, convidando-o a uma imersão na natureza em estado de performance individual ou coletiva” (<http://usinadearte.org/artistas/>).

Entrar num processo de criação em arte é, de certa forma, desafiar-se a inventar outro mundo. Outros mundos. É um exercício de procurar espaço e tempo para poder destruir o espaço e o tempo. É aventura de produzir ficções outras em meio às ficções que chamamos, na vida cotidiana, de “realidade” (PRINCESA RICARDO, 2019. p. 1).

Em depoimento colhido para a escrita deste artigo em agosto de 2022 a diretora e artista Mônica Lira comenta essa experiência de investigação cênica:

O sentimento que ficou dessa cena pra mim foi... a partir das partituras que foram sendo compostas com imagens, com aparecimento, desaparecimento, quase como corpos encantados, pessoas encantadas, que como numa mágica, como um olhar que pisca e que traz o que se foi de volta, essa dança foi acontecendo nesse entrelaçamento naquele labirinto. Por dentro daquelas paredes eu me mostrava mais, me mostrava menos, assim como na vida, dependendo dos ambientes, dependendo dos cenários, das situações eu apareço mais, eu apareço menos, eu me exponho um pouco mais... é um pouco esse lugar também de entender como nesse movimento eu posso construir sentimentos e possibilidades de diálogo, trazendo reflexões, discussões e temas que são próprios da natureza humana, da natureza, como é a própria natureza ali, então esse corpo comondo aquela natureza, comondo uma possibilidade de atuação, uma atuação livre, espontânea, serpenteando aquelas paredes, aqueles concretos, exatamente como a planta também vai crescendo ali criando essas ondas vivas...esses corpos de várias peles também me chamaram bastante atenção, muito colorido, muita sobreposição, em cima daquelas esculturas humanas, como uma galeria (LIRA, 2022)⁷.

Marchas Sinuosas foi o título de uma intervenção artística-pedagógica realizada em março de 2022 para o Balé do Teatro Castro Alves (BTCA) da Bahia durante processo de residência artística dirigida por Aldren Lincoln e Giltanei Amorim. Mais uma vez convoquei a minha pesquisa em dança para contribuir com o processo criativo da companhia em residência que gerou a performance Antes de Dizer Adeus. O convite foi feito com o intuito de contribuir com o processo de reflexão sobre marchas sinuosas movendo os pensamentos sobre feminismo decolonial, gênero e sexualidades do BTCA. A minha intervenção foi feita de modo virtual através de videoconferência com a companhia, na ocasião apresentei as referências e discussões apresentadas aqui neste artigo, fazendo provocações sobre quais danças são dançadas no balé, com quem dançamos, para quem dançamos, sobre quem dançamos e como seguir dançando. Quais danças para esses tempos? Será que marchar era uma boa estratégia como eles estavam pensando naquele momento? Quais marchas então? Talvez marchas sinuosas para tempos tão violentos... estamos precisando nos deslocar com ainda mais cuidado,

⁷ Depoimento coletado através de áudio de *WhatsApp* no dia 13 de agosto de 2022 especificamente para compor a escrita do presente artigo com autorização expressa para citação.

talvez precisemos deslizar entre tantos universos, melhor dizendo, pluriversos. Foi um bate-papo sinuoso sobre deslocamentos serpenteados entre danças, feminismos, gênero e sexualidades.

Rememorar e escrever sobre essas experiências aqui mencionadas me fazem pensar que minha pesquisa em dança está de fato em tudo que faço, com tudo que sou. Não se restringe ao programa de pós-graduação, nem ao cronograma do curso de doutorado, nem ao planejamento metodológico, nem mesmo à escrita da tese e de artigos. Esta pesquisa é uma pesquisa de vida, sobre existências possíveis, sobre modos de viver, de existir, de resistência na arte e na vida, como uma ação também política, como ativismo. Cada escolha feita é uma escolha política, estética e ética. Para nós é precioso pensar em politizar a arte, bem como em estetizar a política, como uma escolha ética. A pergunta “O que pode a dança?” é digna se ser acompanhada da pergunta “O que deve a dança?” Essa mudança do **pode** para **deve** é uma reorientação de caráter ético, estético e político.

O contexto atual nos leva a pensar que as ações políticas diante dos absurdos que estamos sobrevivendo no Brasil, estão carecendo de arte, de movimentações sinuosas, de serpenteios entre pulsões de vida e de morte. Talvez as circunstâncias desfavoráveis (de doença, morte, perda de direitos e violência) estejam minando a nossa capacidade de mobilizar força potencial (do poder em potencial mesmo) que a arte tem de desarmar, desmontar, deslocar, desterritorializar, um sistema que está armado contra nós. Apesar de todo terror, há uma ação que insiste, persiste um impulso de vida, o de respirar. Essa pulsão de vida que revela a nossa biopotência, vem nos impulsionando a sobreviver, a resistir, a atentar que: “Se a biopolítica investe na vida como nunca, é em nome dela que se dará a resistência” (PELBART, 2019). Essa resistência, de acordo com o autor, precisa ser pensada em uma lógica de contrapoder, “de alavanca para o revide ali mesmo onde incide com maior força o poder, foco privilegiado de seu exercício: a vida, o corpo.” (PELBART, 2019). Nesse sentido, a atuação do artista pesquisador precisa reconhecer a sua potência enquanto corpo, sujeito, cidadão, enquanto vida, enquanto vivo.

Vivificar existências diversas é urgente, resistir, reexistir, como um ato de reagir ao bloqueio opressor do terror que (sobre)vivemos, ao invés de parar, quase que como um contragolpe, o mover que surge, o movimento dissidente, como um bote. Um impulso de vida que nos alavanca a existir de outros modos, à nossa

própria maneira. Sobre os modos de existir, Lapoujade (2017) inspira as nossas movências quando fala sobre instaurar existências diversas:

Portanto, devemos considerar cada um desses modos como uma arte de existir, esse é o interesse de um pensamento do modo como tal. O modo não é uma existência, mas a maneira de fazer existir um ser em um determinado plano. É um gesto, cada existência provém de um gesto que o instaura, de um arabesco que determina que será tal coisa. Esse gesto não emana de um criador qualquer, é imanente à própria existência (LAPOUJADE, 2017, p. 14-15).

Não é apenas sobre a minha existência, sobre não me sentir representada pela odalisca oriental na dança do ventre, o intuito maior é abrir caminhos na pesquisa acadêmica, nas proposições artísticas e pedagógicas para que outras maneiras de existir possam ser pensadas, consideradas, vividas. Ao afirmar a minha existência enquanto artista e pesquisadora da dança LGBTQIAPN+, almejo fortalecer outras existências e, como num ciclo de retroalimentações positivas, fortaleço, por conseguinte, a minha existência também.

Referências

AGAMBEN, G. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Editora Argos, Chapecó, 2009.

ANZALDÚA, G. **Borderlands**. La Frontera. The new mestiza. 1ed. Aunt Lute Book Company. San Francisco, 1987.

ANZALDÚA, G. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. **Revista Estudos Feministas**, v. 8, n. 1, p. 229-236, 2000.

BORGES, R. Imaginário e política: a constituição material da subjetividade. **Revista Observatório Itaú Cultural**, n. 21, p. 78-85, 2016/2017.

COMITÊ INVISÍVEL. **Aos nossos amigos. Crise e insurreição**. 2 ed. n-1 Edições, São Paulo, 2018.

LAPOUJADE, D. **As existências mínimas**. N-1 Edições. São Paulo, 2017.
LUGONES, M. Colonialidad y Género: Hacia un Feminismo Decolonial. *In*:
MIGNOLO, W. (org.). **Género y Descolonialidad**. Ediciones del Signo: Buenos Aires, 2008.

LAURETIS, T. **A Tecnologia do Gênero**. 1987. Disponível em:
https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4033218/mod_resource/content/1/LAURETIS%20Teresa%20de%20-%20A%20Tecnologia%20do%20Genero.pdf.
Acesso em: abr. 2022.

MARTINS, P. R. M. A bizarra que sou eu, com mil besos, toca a exagerada que é você: poéticas do encontro em nome de um mundo para além do humano. *In*: MACHADO, G. M. L.; SILVA, A. J. (org.). **Mil Besos**. Curitiba: Editora Medusa, 2019. p. 29-40.

MIGNAC, M. V.; SARAIVA, C. S. Nos véus da existência: por outros modos de ser na dança deslocados da cisheteronormatividade. *In*: CONGRESSO INTERNACIONAL DE DIREITOS HUMANOS DE COIMBRA, 5, Coimbra, 2021. Anais, v. 5, n. 7, 2021.

NASCIMENTO, L. **Transfeminismo**. Feminismos Plurais. São Paulo: Jandaíra, 2021.

OYEWÙMÍ, O. Conceitualizando gênero: a fundação eurocêntrica de conceitos feministas e o desafio das epistemologias africanas. *In*: BERNARDINO-COSTA, J., MALDONADO-TORRES, N.; GROSFOGUEL, R. (org.). **Decolonialidade e Pensamento Afrodiaspórico**. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2020.

OYEWÙMÍ, O. **A invenção das mulheres**: contruindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

PELBART, P. P. **Ensaio do Assombro**. 1 ed. n-1 edições, 2019.

TIQQUN. **N-1 edições**. São Paulo. Março de 2019.

VIEIRA, H. **Introdução ao Feminismo Decolonial**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ixb09EHzduw&t=5512s>. Acesso em: 10 jan. 2021.

VIEIRA, H. **Introdução à Teoria Queer**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HHRJqm7DWDI&t=5080s>. Acesso em: 10 jan. 2021.

Camila Silva Saraiva (UFBA)
E-mail: camilasaraivadanca@gmail.com
Doutoranda em Dança no PPGDANÇA-UFBA
Licenciada em Dança e em Ciências Biológicas pela UFBA
Artista da Dança Nordestina LGBTQIAPN+

Márcia Virgínia Mignac da Silva (UFBA)
E-mail: marcia.mignac.silva@gmail.com
Professora Adjunta da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia Docente dos Cursos de Graduação, Especialização e Pós-Graduação (PPGDANÇA). Mestre em Dança/PPGDANÇA-UFBA
Doutora em Comunicação e Semiótica/PUC-SP.

2160

Práticas monstruosas na invenção de um mundo para além do humano (um laboratório de dança e imaginação)

Gabriel Matheus Lopes Machado (UFRJ)
Princesa Ricardo Marinelli (UFG – UNESPAR)

Comitê Temático Dança, Gênero, Sexualidades e Interseccionalidades

Resumo: O artigo trata-se de um compartilhamento de metodologias e táticas de criação desenvolvidas por meio da residência *Práticas monstruosas na invenção de um mundo para além do humano (um laboratório de dança e imaginação)*, proposição das artistas Gabriel Machado e Princesa Ricardo Marinelli que aconteceu dentro da programação do *Seminário Internacional de Arte e Ecologia - Políticas da Existência* pelo Programa de Pós-graduação em Artes da Cena - UFRJ em parceria com o MAR - Museu de Arte do Rio. Por meio de quatro eixos investigativos a proposta visa um deslocamento da noção de humanidade construída por meio do pensamento/tecnologia moderna para um olhar atento para outras formas de vida e de alianças entre seres humanos e não humanos, materialidades diversas e hibridismos. A imaginação enquanto fisicalidade possível para criações em dança.

Palavras-chave: MONSTRUOSIDADE. ECOLOGIA. COCRIAÇÃO. PÓS-HUMANIDADE.

Abstract: The article is a sharing of creation methodologies and tactics developed through residence "monstrous practices in the invention of a world beyond the human (a dance and imagination laboratory)", proposition of artists Gabriel Machado and Princess Ricardo Marinelli which happened within the program of the International Seminar on Art and Ecology - Policies of Existence by the Postgraduate Program in Arts of the Cena - UFRJ in partnership with the MAR - Museum of Art of Rio. Through four investigative axes the proposal aims at a displacement of the notion of humanity built through modern thinking/technology to a close look at other life forms and alliances between human and nonhuman beings, diverse materialities and hybridism. Imagination as a possible physicality for dance creations.

Keywords: MONSTROSITY. ECOLOGY. COCRIATION. POST-HUMANITY.

Antes ou depois de tudo

Só o meu direito vital a ser um monstro, ou como me chame, ou como me saia, como me permita o desejo e o tesão! O meu direito a explorar-me, a reinventar-me, fazer da minha mutação o meu nobre exercício, veranear-me, outonar-me, invernar-me, os hormônios, as ideias, o cu e toda a alma (SHOCK, 2011).

O presente texto é a tentativa de capturar na palavra uma experiência da ordem do incapturável (veja a ironia): O laboratório performático Práticas

monstruosas na invenção de um mundo para além do humano que foi realizado no mês de março de 2022 no Seminário Internacional de Arte e Ecologia - Políticas da Existência pelo Programa de Pós-graduação em Artes da Cena - UFRJ em parceria com o MAR - Museu de Arte do Rio. Um encontro entre as nossas investigações enquanto criadoras em dança interessadas em produzir ficções como práticas de cuidado e reelaboração de mundos. Tendo a figura do monstro como possibilidade de desvio e a ruína como espaço de experimentação, a oficina/laboratório foi uma situação para colocar o corpo em movimento por meio de fabulações individuais e coletivas. Fazer do caos criação. Fazer das alianças sobrevivência, e fazer da não fixação combustível. Uma situação coreográfica onde corpos-monstros estranhos emergem de diferentes mundos para questionar os limites entre humano e não humano, real e ficcional, natureza e cultura, orgânico e sintético.



Fig. 1. Mil Besos. Foto: Cibelle Gaidus.

Para todos verem: Homem na frente de pedestal e microfone, vestindo macacão rosa e com o braço direito estendido na frente do corpo. Usa uma cabeça feita de papel e em forma de cone. No fundo, desfocados, um grupo de pessoas sentadas e uma parede branca.

Corpos juntos, em movimento, querendo descobrir outras formas de ser-estar políticos. Uma dança em multidão, um caleidoscópio ecossistema em movimento. Ter prazer em fabular. Ter prazer em se multiplicar, pôr em movimento as multidões que somos. Só isso, tudo isso.



Fig. 2. Nem tão pequeno Pônei. Foto: Austrélio Dominoni.

Para todos verem: Rosto em primeiro plano de uma pessoa cabelos curtos prateados, maquiagem vermelha nos olhos, diversos pedaços de borracha colados no rosto e vestindo colares de pérolas.

Eclodimos e explodimos aqui esse experimento, esse alerta de emergência, palavra secreta, sussurro bandido, pedido de socorro para humanos e não-humanos, dessa e de outras gerações. Convidamos a se sentirem à vontade nos escombros. O mundo acabou. Mais uma vez. O que já temos e partilhamos é um desconforto. O que podemos oferecer é a ausência. O que desafiamos com nossos corpos é o desejo de politizar para além da própria política. E o fracasso é inevitável. Convocamos ao desafio de inventar outro mundo. Outros mundos. Um exercício de procurar espaço e tempo para poder destruir o espaço e o tempo. Para a aventura de produzir ficções outras em meio às ficções que chamamos, na vida cotidiana, de “realidade”.

E faz tempo que criar-dançar-mover, para nós, tem sido gradativamente desistir de ser humano. De certo modo acreditamos que a humanidade é um projeto que fracassou, e que novos projetos de existência estão por aí, vivos, disponíveis, em curso. Não é pessimismo, nem fatalismo. Pelo contrário: é potência de desejo, é apostar que podemos mais, podemos outra coisa. Pensando assim, criar é sempre morrer um pouco. Morrer, matar, mover.

Neste contexto entendemos nossos corpos-existências como mais um nó neste novo-mundo, é uma forma de estar implicado, de se colocar esteticamente e politicamente nos contextos onde crio e existo. Algo que pode se assemelhar ao que Paul B. Preciado em conversa com Peter Sloterdijk vai chamar de "Princípio da autocobaia" ou de "autointoxicação voluntária": "quem quiser ser um sujeito político que comece por ser um rato de seu próprio laboratório".



Fig. 3. La Lucha. Foto: Miro Spinelli.

Para todos verem: Pessoa ao centro da foto, vestindo um macacão azul e empunhando uma peruca longa. No fundo uma mulher usando espartilho preto e uma parede lilás.

Tendo em conta esta perspectiva, de forma alguma a autoexperimentação é sobre algo que se dá só no corpo em si. É na prática em rede, nas relações entre materiais, seres humanos e não humanos e nas cocriações que tais experimentos se fazem. Diz respeito a se integrar de tal modo ao mundo e as coisas que já não é possível distinguir onde começa uma coisa e termina outra. Deborah Danowski e Eduardo Viveiro de Castro (2014. p. 98) em diálogo com Bruno Latour também nos contaram que "não há ser-em-si. Ser enquanto-ser. Que não dependa do seu ser-enquanto-outro. Ser é ser-por. Ser-para. Ser-relação". Uma prática implicada, de

objetos, o desafio político de uma inevitável coletividade, em constante formulação e disputa. Situados de forma tentacular em relação ao que Donna Haraway chama de era do Chthuluceno, os experimentos de vida e criação, morte e destruição que viemos investigando buscam alianças entre diferentes organismos e materialidades, junções de arte e ciência para recombinar os restos, pôr os cacarecos no colo, desafiar naturalizações, mudar códigos pré-estabelecidos e fazer das ruínas matéria regeneradora. É uma tentativa, um constante encaixe e desencaixe, por vezes experiências fragmentárias, mas configuradas em histórias em nós, emaranhadas. "O mundo como um nó em movimento" (HARAWAY, 2016, p. 127). É também a possibilidade de abraçar a contradição e entender que existem certas coisas que habitam o incapturável.



Fig. 4. Luxuosas ficções para o fracasso. Foto: Cibelle Gaidus.

Para todos verem: Pessoa ajoelhada, com os braços cruzados a frente do corpo e dorso nu. Tem cabelos coloridos e volumosos e está com boca e olhos bem abertos.

Aprendemos com Donna Haraway a contar histórias como prática de produzir conhecimento, de inundar o mundo com fabulações inacabadas, que frente a uma realidade assustadora de destruição sistemática e genocídios embalados pela

sonoridade do progresso, possam responder as narrativas de fim de mundo com figurações de continuidade, de regeneração parcial, de possibilidades de reintegração em exercício de coletividades. Ruídos para uma sobrevivência terrena. Isso não significa que não existam mundos que precisam acabar, é imprescindível nomeá-los e destruídos tal como eles nos foram apresentados, para só assim juntar as ruínas, e como nos diz Haraway seguir com o problema:

Nossa tarefa é gerar problemas, suscitar respostas potentes a acontecimentos devastadores, aquietar águas turbulentas e reconstruir lugares tranquilos. Em tempos de urgências, é tentador tratar o problema imaginando a construção de um futuro seguro, [...] Seguir com o problema não requer este tipo de relação com os tempos chamados de futuro. De fato, seguir com o problema requer aprender a estarmos verdadeiramente presentes. Não como um eixo que se esfumaça entre passados horríveis e futuros apocalípticos ou de salvação, mas sim como bichos mortais entrelaçados em miríades de configurações inacabadas de lugares, tempos, matérias e significados (HARAWAY, 2016, p. 16, nossa tradução).

Neste sentido, a ficção aqui não é um dado fixo, mas um entendimento de possibilidades de mundos, ação de cocriar, abrir fendas para coexistências de realidades diversas. Muitas autoras e autores têm se dedicado a escrever sobre a ficção como atividade política de formular imaginários, por vezes menos opressores e como visões de realidades mais possíveis. Christine Greiner (2019) atribui a função fabuladora do corpo como geradora de micro ativismos, atuando como desestabilizadora de mundos pré-concebidos, que podem ativar outras frentes de ação diante do real. No fluxo entre imagens e movimentos a fabulação é um convite para a alteridade, para se deixar afetar pela diferença.

Foi debruçada sobre a alteridade que Octavia Butler desenvolveu a trilogia Xenogênese, composta pelos livros Despertar (1987), Ritos de passagem (1988) e Imago (1989). A história se passa 250 anos após uma guerra ter destruído o planeta Terra. A personagem principal, Lilith, é despertada por alienígenas, os Oankali, seres nômades que viajam as galáxias em busca de permutas genéticas para criação de novos seres híbridos. Em uma trama de contradições Butler nos oferece perspectivas para repensar as definições de humano, pós-humano, extra-humano, o legado da humanidade e suas estruturas de poder estabelecidas pelo capitalismo, o racismo e os avanços biotecnológicos.

Em nossas práticas enquanto artistas-pesquisadoras, o modo que encontramos de produzir ficção é no corpo em movimento, em uma insistência radical na fisicalidade, em pôr os bilhões de micro-organismos que me habitam para

se mover e deixar que a minha carne se modifique em estado de dança. Borrar ficção e realidade em corpo emaranhado. Experimentos em dança que possam através da fabulação questionar o legado da modernidade e os limites da humanidade. No centro da minha contradição e desejo de ruptura, está a figura do monstro. A quimera mitológica, mistura de elementos, coisas e organismos é possibilidade de desvio, de fuga incapturável do humano. Simbiontes em deslocamento. Em indefinição.

Nos refazemos com estes materiais-pessoas-seres. Coisificar. Nos perguntar como ser monstro coletivamente e habitar um espaço feito de restos? Como se tornar ruína? Corpo cansados que não desejam mais ser considerado humano, vê o fim do mundo e isto lhes parece bom. E se o mundo acabar, o que fazer com o que sobrar?

1º Movimento: práticas para dar-se conta

Dar-se conta de tudo que acontecendo agora.

acomodar líquidos. Deixar que o corpo seja. Mover a partir só da atenção ao que está acontecendo agora. Cerca de 50 trilhões de células escolhendo espiralar o tempo juntas. Inclua, perceba, conceda: cerca de 40 trilhões de micro-organismos vivem junto com as 50 trilhões de células. Cada microbioma que é corpo é em si uma multidão. Que universos fabulares podemos inventar-mover com-no corpo-microbioma-multidão?

A vida é sempre reencarnação do não vivo, a bricolagem do mineral, o carnaval da substância telúrica do planeta - Gaia, a Terra - que não para de multiplicar suas faces e seus modos de ser na mínima partícula de seu corpo díspar, heteróclito. Cada eu é um veículo para a terra, uma nave que permite ao planeta viajar sem se mover (COCCIA, 2020, p. 72).

2º Movimento: monstrificar-se, coisificar-se, sujeitar a matéria

Exercitar radicalmente a percepção e construção de relações corpo-algodão-corda. Imaginar universos que podem ser inventados junto com / a partir do material. Elaborar imagem coletiva em movimento. Receber, reconhecer, reinventar uma montanha de algodão. Exercício radical de imaginação de que universos podem ser inventados junto com-a partir do algodão.

As figuras de cordas são como histórias, propõem e põem em prática modelos para que os participantes habitem, de alguma maneira, uma terra ferida e vulnerável. Minha narração multiespécies trata da recuperação de histórias complexas tão cheias de morte como de vida, tão cheias de finais, genocídios e princípios. Diante do implacável e exorbitante sofrimento historicamente específico em nós de espécies companheiras, não me interessa a reconciliação nem a restauração, mas sim estou profundamente comprometida com as possibilidades mais modestas da recuperação parcial e do mutuo entendimento. Chamo isto de "seguir com o problema" (HARAWAY, 2012, p. 45, tradução nossa).



Fig. 5. Práticas monstruosas na invenção de um mundo para além do humano. Foto: William Mattos.

Para todos verem: Foto da cabeça de uma pessoa. A cabeça está coberta de algodão e tiras e tecido branco.

Pausa para se alimentar

Alimentar-se como quem percebe que comer é se transmutar, é gesto radical de conexão com tudo o que é mundo. Lembrar que o corpo leva de 7 a 10 anos para renovar todas as 50 trilhões de células. Por causa da minha relação com o mundo sou, literalmente, materialmente, um corpo totalmente diferente do que fui há 10 anos.

3º Movimento: monstros em percurso

2168

Caminhar juntas. Percorrer juntas. Nó em movimento. Rizoma espiralando

tempo e espaço. Conjugar nossas histórias com a dos materiais, ser coisa que se move. Construir complexas relações com-a partir de linhas de dezenas de longas linhas de tecido (tecido junto).

Só o meu direito vital a ser um monstro, ou como me chame, ou como me saia, como me permita o desejo e o tesão! O meu direito a explorar-me, a reinventar-me, fazer da minha mutação o meu nobre exercício, veranear-me, outonar-me, invernar-me, os hormônios, as ideias, o cu e toda a alma (SHOCK, 2011).



Fig. 6. Práticas monstruosas na invenção de um mundo para além do humano. Foto: William Mattos.

Para todos verem: Pernas de duas pessoas de pé. Uma delas usa uma saia preta e a outra uma bermuda curta. Chão preto repleto de pedaços de algodão. No fundo uma parede branca.

4º movimento: resquícios, relíquias, restos (45m)

Contemplar o que sobra. Imaginar o que as ruínas poderiam ser em próximas vidas. Imaginar em voz alta para onde os restos podem ir, o que os corpos, todos os corpos – nós, os microrganismos, o algodão - poderiam ser numa próxima vida. Ficcionalizar a experiência na escrita-corpo: se uma bactéria que vive no meu intestino pudesse escrever sobre dança que experimentei, o quê-como ela escreveria?

Antes de tudo ou depois de tudo, outra vez.



Fig. 7. Práticas monstruosas na invenção de um mundo para além do humano. Foto: William Mattos.

Para todos verem: foto de chão preto, repleto de pedaços de algodão. Bem ao fundo cadeiras de madeira e um extintor.

Referências

COCCIA, E. **Metamorfoses**. Desenhos de Luiz Zerbini. Tradução Madeleine Deschamps e Victória Mouawad. Rio de Janeiro: Dantes Editora, 2020.

HARAWAY, D. J. **Staying with the Trouble** - making kin in the Chthulucene. Durham: Ed. Duke University Press, 2016.

SHOCK, S. Reivindico mi derecho a ser un monstruo. *In: Festival por la Despatologización de las Identidades Trans La Plata*. 2011. Minha tradução. Disponível em: <https://youtu.be/udup-LFqnXI>. Acesso 13 ago. 2020.

Gabriel Matheus Lopes Machado (UFRJ)

E-mail: gabrielmlmachado@gmail.com

Artista e pesquisador da dança em suas diferentes interfaces. Mestrando em Artes da Cena pela Universidade Federal do Rio Janeiro (UFRJ), graduado em Artes Cênicas pela Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR - FAP). Bolsista-residente da Casa Hoffmann - Centro de Estudo do Movimento (2011-2012). Integrante-fundador da Selvática Ações Artísticas e da Casa Selvática (2011).

Princesa Ricardo Marinelli (UFG – UNESPAR)

E-mail: princesa.ricardo@gmail.com

Princesa Ricardo Marinelli é bizarra, orgulhosamente bizarra. Artista da Dança, terrorista de Gênero e entusiasta de um mundo para além da humanidade. Licenciadx em Educação física e Mestrx em Educação (UFPR) e Doutorandx em Performances Culturais (UFG). Integrou o corpo docente dos cursos de Dança da FAP-UNESPAR, onde coordenou o Centro de Educação em Direitos Humanos (CEDH).

Mulheres insubmissas, corpo território: insurgências e manifestas que sambam suas vozes

Jessica Rodrigues Martins (UFBA)
Márcia Virgínia Mignac da Silva (UFBA)

Comitê Temático Dança, Gênero, Sexualidades e Interseccionalidades

Resumo: Nossas trajetórias de vida e existências são tecidas em redes, conectadas e inter-relacionadas desde os macroprocessos históricos, político-socioeconômicos e culturais, como também nas microesferas, onde o pessoal é também político. Por vivermos num sistema neoliberal que se instaura através de necropolíticas, produções perversas de desigualdade e violências estruturais e simbólicas, os corpos em situação de subalternização e marginalização não têm escolha de escape. Aqui destacamos as mulheres que mandigam a vida, em movências de existências. Neste sentido, esta comunicação objetiva apresentar a pesquisa de mestrado desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Dança/UFBA, com a dança e o canto, como constitutivos mútuos. O objeto da investigação é o samba, entendido como uma linguagem afrodiaspórica e, portanto, ação artística-política na reproposição do corpo-território em criações, resistências, (sobre)vivências e continuidade, com mulheres em situação de rua na cidade de Salvador. O estudo prioriza o corpo que samba por entre as esquinas e ladeiras, em seus fluxos afrodiaspóricos – movimento, canto, rezo e verbo entoado em síncopas, fazendo da música movência do corpo dançante no mundo. Nas intersecções, diálogos e (des)encontros, as abordagens metodológicas encruzam diferentes pistas cartográficas, que relacionam escrita de diário de bordo, escrevivências, entrevistas semi-estruturadas, análise de dados e análise de conteúdos qualitativos, fundamentada em revisões bibliográficas de cunho feminista decolonial nas escritas de “mulheridades”.

Palavras-chave: MULHERIDADES. RUA. DANÇA. CANTO. CORPOREIDADE.

Abstract: Our life trajectories and existences are woven into networks, connected and interrelated from historical, political-socioeconomic and cultural macroprocesses, as well as in microspheres, where the staff is also political. Because we live in a neoliberal system that is established through necropolitics, perverse productions of inequality and structural and symbolic violence, the bodies in a situation of subalternization and marginalization haven't choice of escape. Here we highlight the women who “mandingam” the life, in moviments of the existences. In this sense, this communication aims to present the master's research developed in the Graduate Program in Dance/UFBA, with dance and singing as mutual constitutives. The object of the investigation is samba, understood as an Afrodiasporic language and, therefore, artistic-political action in the reposition of body-territory in creations, resistances, about experiences and continuity, with women in street situation in the city of Salvador. The study prioritizes the body that samba sings between the corners and slopes, in its afrodiasporic flows – movement, singing, rezo and verb intotoado in syncopas, making the music moving the dancing body in the world. In intersections, dialogues and meetings, methodological approaches cross different cartographic

clues, which relate logwriting, “escrivivência”, semi-structured interviews, data analysis and qualitative content analysis, based on bibliographic reviews of a decolonial feminist nature in the writings of “mulheridades”.

Keywords: WOMEN'S. STREET. DANCE. SINGING. CORPOREITY.

1. Pés no Chão, Cócoras pro Mundo

O arcabouço sócio-político-econômico-cultural e suas estruturas funcionais ainda contém elementos herdados historicamente que evidenciam relações hegemônicas, marcada por trajetórias políticas caracterizadas pelo abuso de poder – governos ditatoriais, coronelista, escravocrata. Toda essa trajetória deixa resquícios e dívidas históricas como povo brasileiro – em especial com o povo negro e indígena. Considerando o novo contexto da crise sócio sanitária do Covid-19, estudos de IPEA (2020) alerta aumento considerável da população de rua, além de ficarem ainda mais expostos ao vírus.

Nosso cotidiano é o reflexo de processos sócio históricos locais e globais interconectados e interdependentes em todas as dimensões humanas. Hoje vivemos em um momento de muitas incertezas sobre o nosso futuro. Temos muitas demandas e desafios, especialmente em relação às pessoas e comunidades que sofrem os efeitos mais perversos das desigualdades e das exclusões resultantes dos grandes sistemas de dominação e exploração, que retroalimentam esses efeitos – o patriarcado, o colonialismo e o capitalismo (SILVA, 2019, p. 173).

A existência de pessoas em situação de rua, ocupando as ruas, traz na própria denominação ‘rua’ a marca do estigma, do preconceito e da exclusão a que são submetidas, além de evidenciar a profunda desigualdade e exclusão dessas pessoas nos processos sócio-político e econômicos. “Como princípio fundador da democracia e dos direitos humanos, igualdade não significa homogeneidade. Daí o direito à igualdade pressupõe o direito à diferença” (BENEVIDES, 2007, p. 337).

Esta engrenagem neoliberal que nos insere nesta lógica inesgotável de produtividade, corpos dóceis e obedientes (CASTRO, 2017), também é responsável por produzir silenciamentos e violências simbólicas e estruturais. Apesar dos atravessamentos graves que acercam a desigualdade e vulnerabilidade econômica, a “coisificação” e invisibilização destas pessoas, especialmente das pessoas negras são alarmantes. Considerando as dívidas históricas produzidas nos processos de escravização que desumaniza a população negra, os estudos realizados pelo IPEA

(2020) indicam que, entre as pessoas em situação de rua, a proporção de negros (pardos somados a pretos) é substancialmente maior (67%) do que a proporção encontrada na população em geral (44,6%).

Ao considerar a conjuntura em “ser mulher” nas ruas, se abrem outras perspectivas e complexidades. Gestada em contextos de parição pluriversal, por entre labutas, (contra)fluxos e manifest(a)s do vermelho que se escorre do seu corpo, ser/fazer-se mulher e em experiências de “mulheridades”, suscita um corpo manifesto em desobediência para se bem viver nesta constituição civilizatória patriarcal, racista, classista, homofóbica. Segundo Letícia Nascimento, “utilizo o termo “mulheridades”, e não “mulher”, no singular, para demarcar os diferentes modos pelo quais podemos produzir estas experiências sociais, pessoais e coletivas” (NASCIMENTO, 2021, p. 20).

Ao tecer esta tapeçaria entre relações político culturais, interseccionalidade (AKOTIRENE, 2019) e corpo, também se evidencia por diversas referências de campo teórico e prático, que as mulheres sofrem preconceitos, abusos sexuais, violação de seus direitos, dentre outros. Considerando os contextos em que as capacidades, liberdades e exercícios de poder das mulheres sobre seu próprio corpo e direitos civis são muitas vezes suprimidos e cerceados nesta ordem neoliberal (OYEWÙMÍ, 2018), estas corpos dissidentes navegam por entre os desafios e potências das trajetórias, histórias e memórias singulares em se pensar, fazer, ser e conceber a vida. Experiências fronteiriças estas que permeiam questões como: Quais as deformações, desafios e potência estas mulheres manifestam em seu corpo-território?

A partir dos pensamentos decoloniais e experiências corpadas na diáspora, Beatriz Nascimento (RATTS, 2006) propõe referências e experiências que carregam valores afro-civilizatórios em continuidade. A diáspora vista como um espaço em descontínuo, caracterizada em rupturas violentas na experiência e constituição dessas sujeitas advindas destas muitas Áfricas, exige estudos cuidadosos, que possam alargar horizontes frente a essa rede de forças de supressão da vida em sua diversidade. Neste sentido, o desejo é compreender e conceber o *corpo-território*, conceito fundamentado por Nascimento, lugar possível onde se vive a latência, presença, trajetórias de vida e capacidades de ser atriz/transformadora de sua história e de mundo: “O corpo é também pontuado de significados. É o corpo que ocupa os espaços e deles se apropria [...] O corpo é

igualmente memória” (RATTS, 2006, p. 68).

Das partituras, movências, fricções, afrontes e vozes, estes movimentos estão correlacionados a cada sujeita em suas existências singulares nas micro e macro esferas, onde o pessoal também é político. A dança enquanto ação artística política, encorpa movências e vozes potentes e urgentes, por abrir possibilidades de fomentar, elaborar e cocriar espaços e relações em que o corpo seja território poroso, sensitivo, crítico e poético. E portando instaurar uma agência negra afroperspectivada, cujo a arte tem uma função social fundamental, como ativismo, comprometida com as transformações ontológicas e a luta antígenocida (NJERI, 2021).

Neste sentido, a pesquisa de mestrado em curso no Programa de Pós-Graduação em Dança, propõe apresentar a dança e a voz, como constitutivos mútuos, com destaque para o samba como uma linguagem afrodiaspórica. E, portanto, entendendo-a em seu aspecto, civilizatório e emancipador estético-filosófico. Pois, de acordo com Aza Njeri (2021) ao citar a professora Azoilda Loretto da Trindade, propõe que a arte negra carrega em si valores afro-civilizatórios, que são a base da resistência para a sobrevivência, permanência e continuidade.

*Quando eu canto é pra aliviar
meu pranto e o
pranto de quem já tanto sofreu
(...) Canto para anunciar o dia
Canto para amenizar a noite
Canto pra denunciar o açoite
Canto também contra a tirania
Canto porque numa melodia
Acendo no coração do povo
A esperança de um mundo novo
E a luta para se viver em paz!”
(João Nogueira e Paulo Cesar Pinheiro)*

O samba acontece em roda, numa praça, na esquina, na areia da praia, ao som do pandeiro ou qualquer balde que possa virar tambor. O samba tem sua raiz ancestral, afrodiaspórica. O samba que dança, também canta suas histórias, essa oralidade, a palavra como pulsão de vida (KI-ZERBO, 2010). É no samba que muito se canta a tristeza em sua alegria incisiva. É o samba também que deixa marcas de resistência frente aos abusos de poderes e faz da sua dança, canto e roda espaço de libertação, celebração. O samba é a encruza que afronta o profano, que gargalha a madrugada. É onde o corpo é festa!

2175

Fundamentada na epistemologia fronteiriça decolonial, onde o pensar,

sentir e fazer “habita a fronteira, sente na fronteira e pensa na fronteira do processo de desprender-se e resubjetivar-se” (MIGNOLO, 2017, p. 19), por entre fios, nós, retalhos, texturas e agulhas, compreender as possíveis articulações do conceito encruzilhada, este entre-lugar, ponte, ponto de encontro, intersecções, possibilidades e confronto, que o samba encruza com mulheres em situação de rua. “As encruzilhadas são campos de possibilidades, tempo/espaço de potência, onde todas as opções se atravessam, dialogam, se entroncam e se contaminam” (JUNIOR, 2018, p. 75).

Nessa coexistência de caminhos, a rua, para além de um lugar de circulação entre espaços privados, é também um espaço em si, tão pulsante e produtor de realidades como qualquer outro, concebendo possibilidades do “dançar” a vida. A dança desse corpo que se move nas ruas podem ser compreendidas pelas mandingas em expressão e criação. Mandinga é um conceito negro epistemológico proposto por Kassandra Muniz (2021) que compreende a linguagem corporal como maneiras de expressão de reexistências, assim sendo possível conceber o dançar neste binômio entre samba e voz, como estratégias corpo-políticas de avivamento: “Rimar, dançar, grafitar, mixar, trocar ideias batalhando por formas de agir no mundo por meio da linguagem” (MUNIZ, 2021, p. 277).

Quais são as articulações, afetações e mandingas de resistências e existências estas mulheres experienciam através do samba? Quais diálogos podem existir entre a celebração e as mandingas do samba como estratégias de sobrevivência e bem viver?

Nessa tessitura das mandingas pelas encruzas, este corpo que é território primeiro para o fazer dançar, é também corpo que expande seu fôlego e articula sua boca ao entoar um canto. Neste mesmo corpo-mulheridades, latente de saberes e teimosias, se habitam ousadias e insubmissões, tão sutis e também vivas como lampejos na escuridão, que ainda por entre as tramas das violências cotidianas, estas mulheres seguem te-sendo dramaturgias possíveis para seguirem vivas.

2. Nos queremos vivas!

na vida de uma comunidade, o processo de substituição não começa ou termina, mas sim, continua como lacunas reais ou pressentidas que ocorrem na rede de relações que constituem o tecido social. Nas cavidades criadas pelas perdas, seja pela morte ou seja por outras formas de vacância, penso que os sobreviventes tentam criar alternativas satisfatórias (MARTINS, 2003, p. 67).

Algumas pistas de cuidados e responsabilidades político-sociais enquanto pesquisadora é questionar e buscar compreensões acerca dos pontos de partida: Quem sou? De onde vim? O que me move? Quais privilégios e opressões sofrem o meu corpo? Quais estratégias e mandingas movem meu corpo-território imersa nesta ordem neoliberal? Jéssica, Jé, Jezz, Jé Ilê, *beiramar*, Bizunga, Jéssica Rodrigues, gosto de ser chamada dessas maneiras (e também outras). Filha de Teresa e Ezequiel, neta do “vozinho” Lázus, Nica, Georgina, João, Bisneta de Rita, benzedeira da fita vermelha na cabeça. “Cria da quebrada”, a rua pintada de asfalto fez escola em minha infância e segue me movendo a lugares, desejo e receios em como se compõe a vida nesse concreto que tanto brota vida. Nascida nas periferias do interior de São Paulo sou uma mulher cis branca com a ancestralidade bem diversa, característica de Brasil: branca, negra, indígena.

Por entre as tramas político culturais que me atravessam, me movo por entre inquietações, estudos bibliográficos e a flor da pele sobre os significados e ações acerca da branquitude, as complexidades interseccionais e marcadores político-sociais: Quantas vezes a polícia me parou? Quantas oportunidades me foram arrancadas por ser filha de faxineira? Quanto sangue se é derramado por ocupar um corpo compreendido como mulher? A sede de cocriar uma pesquisa política artística decolonial, tecendo redes com mulheres que vivem em situação de rua, compõe e dialoga na busca de juntas (re)criar, (re)lembrar, (re)aprender a mandingar a vida à partir da dança e música enquanto corpo-território e em relação de/para/com o mundo.

Existir é ação corpórea primeira e urgente para se produzir, criar e/ou transformar estratégias de bem viver. Freire salienta a vida como projeto inconcluso de si como condição de existência, condição esta que se caracteriza pela movência, segundo ele "para ser tem que estar sendo" (FREIRE, 1983, p. 42). Estas mulheres que neste presente projeto se encontram/ocupam as ruas, certamente trazem consigo redes de pertencimento, danças, ancestralidade, memórias, grupos identitários, famílias que, defronte a essa rede complexa de forças, que produzem silenciamentos e esvaziamentos de sentidos e pertenças, são reduzidas a indivíduos indigentes e marginalizados. Ainda assim, nestes contextos de tensões adversas, estas mulheres tecem caminhos que produzem vida, movimento e saúde.

É preciso existir para que haja as possibilidades de resistir. À medida que nos permitimos e criamos oportunidades de sensibilizar, despertar, acordar esse 2177

corpo ao estado de porosidade à vida, se pode perceber a condição de estar vivo numa perspectiva biológica, social, política e também poética. O corpo como ato de dança, é quem se move no tempo-espaço, (re)cria, (des)constrói, (re)significa e, é somente a partir deste corpo físico vivo que podemos experimentar a vida, compreendendo suas múltiplas dimensões que este corpo que respira, digere, se movimenta, também pode pensar, fazer escolhas, tatear o mundo. Ato e/ou condição de se afetar e ser afetada, ser/estar vulnerável em sua potência de escutar, perceber, pausar e se mover – junta – num tempo espaço ao qual ocupa. Esta qualidade de “afetar-se” tem a vê com a qualidade da experiência que segundo Bondía, “A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca” (BONDÍA, 2002, p. 21)

As linguagens manifestas corpóreas – sambar o corpo, voz, dança, ginga, histórias de vida, rezos, cantos, memórias - compreendidas como mandingas, vem com a intenção de “entender como a população negra vem fazendo para reexistir desde que o mundo colonial se apoderou de nossos corpos” (MUNIZ, 2021, p. 282), o riso também como teimosia.

Penso o corpo e a voz como portais de inscrições de saberes de várias ordens. O corpo em performance é, não apenas, expressão ou representação de uma ação, que nos remete simbolicamente a um sentido, mas principalmente local de inscrição de conhecimento. Conhecimento este que se grafa no gesto, movimento, coreografia, nos solfejos da vocalidade” (MARTINS, 2003, p. 66).

Esta investigação que compõe, dialoga e fomenta o binômio da dança e do canto através do samba, vislumbra a dança como um relevante dispositivo político de potência, mandinga e avivamento às sujeitas que vivenciam de modos tão crus a necropolítica genocida/suicida presente em nossa sociedade. O samba, sincopando o canto e o corpo, sonoridade que acentua contratempos, que faz saltar os pés, no balanço da voz na ginga, faz deste chão áspero, celebração. Um convite à festa, a celebração pode ser compreendida como dispositivo de (sobre)vivência, re(x)istência e continuidade enquanto potência do desejo. Na roda, na esquina, na gira, mover o corpo a estas danças, cantos, sambas e mandingas que se compõem juntas mesmo estando só, movências que presentifica as trajetórias, sentires e afetações vivas: “nos queremos vivas!”

3. Como tatear essas pisadas: redes de criações

As tramas de criação de redes e estratégias para o desenvolvimento desta pesquisa, a princípio correlacionam e encruzam diversas abordagens metodológicas, com o intuito de alargar vivências que acolham, valorizem e ascendam as singularidades de cada pessoa participante, considerando as movências que são corpadas em continuidade diaspórica, resistência, sobrevivência.

Porque para sobreviver nesta boca de dragão que chamamos américa, tivemos que aprender esta primeira lição, a mais vital, e não se supunha que fossemos sobreviver. Não como seres humanos. Nem se suponha que fossem sobreviver a maioria de vocês, Negras ou não. E essa visibilidade que nos faz tão vulneráveis, é também a fonte de nossa maior fortaleza (LORD, 2019, p. 53).

Existir e resistir enquanto mulher nesta estrutura patriarcal são manifestos de coragem e potência, pois mesmo diante das atrocidades cotidianas e “chão de morte” instituído, estas mulheres em suas diversidades trazem consigo recursos para se manterem vivas, vivas em desejo, memórias eem produção de saberes. Recursos afrodiaspóricos que abrangem corpo fechado (proteção à violência), candeeiro aceso (sensibilidade porosa à experienciar a vida), celebração enquanto desobediência ao sistema imposto e ginga enquanto afeto através deste corpo que se move em dança e canta o/no mundo.

Inspirada em Hampaté Bá (2010), a voz e a palavra são vibrações que carregam em si forças vitais, memórias, saberes, cultura e ancestralidade. Neste sentido, compreendendo o cantar e o dançar como manifestações que ocupam o corpo como base de ação/criação, esta pesquisa deseja construir diálogos que correlacionam a oralidade e escrevivências com as partituras das danças e cantos produzidas por estas mulheres, acendendo luzes e significados acerca da importância e saberes destas mulheres que estão vivendo em situação de rua.

A rua enquanto espaço público de afronte e transgressão para produção de vida, oferece e exige dinâmicas, corporeidades e ocupações pessoais e coletivas específicas para se manter viva, do mesmo modo é lugar tão pulsante e produtor de realidades como qualquer outro. Neste sentido, o estudo do corpo que samba por entre as esquinas e ladeiras vai de encontro às encruzadas, possibilidades e atravessamentos, que o samba enquanto linguagem afrodiaspórica, reside em suas diversas expressões através do canto, do ponto, do rezo, do verbo entoado em

síncopas, fazendo da música movência do corpo no mundo. Nas intersecções, diálogos e (des)encontros, as abordagens metodológicas pretendem encruzar diferentes pistas cartográficas, que relacionam escrita de diário de bordo, escrevivências, entrevistas semi-estruturadas, análise de dados e de conteúdos qualitativos, fundamentada em revisões bibliográficas de cunho feminista decolonial, como Beatriz Nascimento(2006), Bell Hooks (2013), Oyewumíó (2018), Aza Njeri(2021), Glória Anzaldúa (2000), Sodré (1998), dentre outras referências pertinentes à pesquisa. Das estratégias possíveis para a pesquisa de campo acontecer é construir vínculo/redes de apoio e encontros com o movimento nacional da população de rua da bahia (MNPR/BA), onde sua sede se encontra no Pelourinho, espaços/celebrações publicas como o samba de rua no pelourinho, assim como com parceiros que possam integrar órgãos públicos como Creas Pop de Salvador, dentre outras possibilidades a tecer nas vivências.

Referências

AKOTIRENE, C. **Interseccionalidade**. Sueli Carneiro ; Pólen, São Paulo, 2019.

ANZALDUA, G. “Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do Terceiro Mundo”. Trad. Édina de Marco. **Revista Estudos Feministas**, v. 8, n. 1, p. 229-236, 2000b.

BENEVIDES, N. V. Direitos Humanos: desafio para o século XXI. **Revista Educação em Direitos Humanos: Fundamentos teóricos e metodológicos**, João Pessoa: Editora Universitária, p. 335-350, 2007.

BONDÍA, J. L. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**. Rio de Janeiro: ANPED, n. 19, p. 20-28, 2002.

CASTRO, D. P. **Mobilidades errantes, corpos vulneráveis: o Contato Improvisação além da técnica**. Rio de Janeiro, 2017.

CHARREU, L. V.; A cartografia e a artografia como métodos vivos de investigação em arte e em educação artística. **Revista Diacritica**, v. 33, n. 1, p. 87-103, 2019.

FREIRE, P. **Pedagogia do Oprimido**. 13. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

HAMPATÉ BÂ, A. A tradição viva. In: [ORG] KI-ZERBO, J. **História geral da África I: Metodologia e pré-história da Africa – 2 Ed.rev.** Brasília: UNESCO , 2010.

hooks, b. **Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

2180

JUNIOR, L. R. R. Pedagogias das encruzilhadas. **Revista Periferia**, v.10, n.1, p.71-88, Rio de Janeiro, 2018.

LEITE, V. C. O; NOLASCO, E. C. Conceição Evaristo: Escrevivências do Corpo. **RELACult – Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura e Sociedade**, v. 5, ed. especial, mai. 2019.

LORD, A. **Irmã Outsider/ Audre Lord**. Tradução: Stephanie Borges. 1º Ed. Editora Autêntica, Belo Horizonte, 2019.

MARTINS, L. Performance Da Oralitura: Corpo, Lugar De Memória. **Letras**, [S. l.], n. 26, p. 63-81, 2003.

MIGNOLO, W. Desafios decoloniais hoje. **Revista EPISTEMOLOGIAS DO SUL**, Foz do Iguaçu/PR, v. 1, n. 1, p. 12-32, 2017.

MUNIZ, K. Linguagem como mandinga: população negra e periférica reinventando epistemologias. In: [org] Ana Lucia Silva Souza. **Cultura política nas periferias : estratégias de reexistência**. Fundação Perseu Abramo, São Paulo, 2021, p. 273-288.

NASCIMENTO, L; **Transfeminismo**; Editora Jandaíra, 1 ed., São Paulo, 2021.

NJERI, A. Valores afro-civilizatórios e ativismo: Um direito à arte e a negritude. In: [ORG] VIEIRA, R.S.; MUNIZ, V.C.; **Direito, arte e negritude**; recurso eletrônico p. 19-25, Porto Alegre: Fi, 2021.

OYEWÙMÍ, O.; DE FREITAS NETO, L. ; PINHO, O. Visualizando o corpo: Teorias ocidentais e sujeitos africanos. **Novos Olhares Sociais**, v. 1, n. 2, p. 294-317, 2018.

RATTS, A. **Eu sou atlântica**: Sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento. São Paulo, Imprensa Oficial, 2006.

SILVA, C.R.; MORRISON, R.; CALLE Y.; KRONENBERG F. Terapias Ocupacionais do Sul: demandas atuais a partir de uma perspectiva socio-histórica. **Revista Interinstitucional Brasileira de Terapia Ocupacional**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 2, p. 172-178, 2019.

SODRÉ, M. **Samba**: O dono do corpo. 2ª Ed. Rio de Janeiro, Mauad, 1998.

TEDESCO, S. H.; SADE, C.; CALIMAN, L. V. A entrevista na pesquisa cartográfica: A experiência do dizer. **Fractal. Rev. Psicol.**, Niterói, v. 25, n.2, p. 299-322, 2013.

IPEA - Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada. **“População em situação de rua cresce e fica mais exposta à Covid-19”**, 2020.

Disponível em: População em situação de rua cresce e fica mais exposta à Covid-19 (ipea.gov.br). Acesso em: 04 jun. 2022.

Jessica Rodrigues Martins (UFBA)
E-mail: jessicarm3@yahoo.com.br
Graduada em Licenciatura em Música/UFSCar-SP
Mestranda em Dança/PPGDANÇA-UFBA
Artista educadora

Márcia Virgínia Mignac da Silva (UFBA)
E-mail: marcia.mignac.silva@gmail.com
Professora Adjunta da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia Docente
dos Cursos de Graduação, Especialização e Pós-Graduação (PPGDANÇA)
Mestre em Dança/PPGDANÇA-UFBA
Doutora em Comunicação e Semiótica/PUC-SP

Danças gordas contemporâneas: corpos em crise

Leidiane Pereira da Silva (UFBA)
Joubert de Albuquerque Arrais (UFCA / UFBA)

Comitê Temático Dança, Gênero, Sexualidades e Interseccionalidades

Resumo: Este trabalho pretende compartilhar uma pesquisa acadêmica de dança em andamento, iniciada em março de 2021, sobre corpos gordos na dança (SILVA, 2021). Como desdobramento questionamos o que chamamos de danças gordas contemporâneas, e nomeamos duas obras artísticas para a cena enquanto dramaturgia dançantes. A partir das configurações cênicas das artistas Gal Martins – *Engasgadas, um ensaio para regurgitar o mundo* (2021), com seu grupo Zona Agbara; e Jussara Belchior – *Peso Bruto* (2017), evidenciam-se mulheres artistas gordas na cena da dança contemporânea, dentre elas, as que evidenciam corpos fora do padrão como *corpos em crise* (GREINER, 2010) e *duplo vínculo* (HABIB, 2020, 2021), e continuando no interesse de investigar e expandir a compreensão de obras de dança contemporânea de mulheres artistas gordas que tensionam o debate sobre corpos específicos e outras dramaturgias corporais de dança.

Palavras-chave: DANÇA GORDA CONTEMPORÂNEA. DUPLO VÍNCULO. CORPO EM CRISE. GAL MARTINS. JUSSARA BELCHIOR

ABSTRACT: This work intends to share an academic dance research in progress, started in March 2021, on fat bodies in dance (SILVA, 2021). As an unfolding, we question what we call contemporary fat dances, and name two artistic works for the scene as dancing dramaturgy. Based on the scenic settings of artists Gal Martins – *Engasgadas, an essay to regurgitate the world* (2021), with her group Zona Agbara and Jussara Belchior – *Peso Bruto* (2017). Evidencing fat women artists in the contemporary dance scene, among them, those that show non-standard bodies such as *bodies in crisis* (GREINER, 2010) and *double bond* (HABIB, 2020, 2021) and thus, we still in the investigation with the interest in expand the understanding of contemporary dance works by fat women artists that tension the debate about specific bodies and other body dance dramaturgies.

Keywords: CONTEMPORARY FAT DANCE. DUPLO VÍNCULO. CORPO EM CRISE. GAL MARTINS. JUSSARA BELCHIOR.

1. Corpo gordo que dança como “corpo em crise”

Este artigo dá continuidade às discussões de pesquisa de mestrado acadêmico em dança sobre/com *corpos gordos na dança* (SILVA, 2021), iniciada em março de 2021, desdobrando as discussões sobre o que agora nomeamos como *Danças Gordas Contemporâneas*. Trata-se de uma nomeação que dialoga e

ensiona as ditas danças contemporâneas, no contexto brasileiro, a partir de configurações cênicas de duas artistas brasileiras: Gal Martins (SP) e Jussara Belchior (SC).

A intenção é identificar e traçar algumas compreensões da dramaturgia dos corpos gordos que dançam na perspectiva de problematizá-los enquanto *corpos em crise* (GREINER, 2010). Para isso, nosso pressuposto é que a crise que se instaura nestes corpos gordos que dança é marcada pela interseccionalidade de saberes e que operam *redes de desestabilização* no entendimento dos corpos específicos e fora do padrão hegemônico.

Isso porque a cognição depende da experiência corporal. As nossas capacidades, sejam elas quais forem, são materializadas e constituídas pelos contextos biológico, psicológico e sociocultural de modo inseparável. Tanto as ações visíveis como as invisíveis dizem respeito aos processos perceptivos e sensoriomotores (GREINER, 2010, p. 51).

A crise, assim, pode ser percebida de várias maneiras: a crise psicológica, a pressão social, o medo de errar, culminando na discussão sobre a crise que se instaura no corpo quando este se move e dança na/como cena. Nesse sentido é que compreendemos que corpos artistas gordos instauram crises, porque se engendram de ambivalências e interseccionalidades no modo como seus corpos se organizam na cena, São corpos que evidenciam questões relacionadas à gordofobia, não somente pela opressão que sofrem, e também pelo tensionar o saber/poder dançar hoje e a produção do corpo biopolítico nesse dançar “gordo”.

A produção do corpo biopolítico é, por assim dizer, a contribuição do poder soberano, mas existe um vínculo secreto entre o poder e a vida nua. Quando Aristóteles diferenciava entre viver (zên) e viver bem (êu zên), propunha a política como o lugar em que o viver devia se transformar em viver bem. Havia, portanto, a necessidade de politizar a vida nua (GREINER, 2010, p. 34).

Desse modo, corpos gordos que dançam deslocam nossa percepção para outros padrões corporais e outros modos do corpo dançar, na constatação dos discursos vigentes sobre o que vem a ser uma corporalidade dançante. Tal crise, segundo Greiner (2010), é da ordem das instabilidades que, no caso das situações gordofóbicas, na qual elegem quais padrões corporais serão valorizados e legitimados. Especificamente na dança, o corpo gordo não é percebido como um corpo possível para dançar e, contrariando essa realidade opressora, corpos artistas gordos mostram que são corpos específicos e com singularidades políticas de

existência e resistência, potencializando interlocuções críticas com a sociedade.

A ação de dançar para o corpo gordo, diferente do corpo magro (padrão eleito como o corpo apto a dançar), torna-se resistência no ativismo predominante de mulheres gordas que são vistas e percebidas fora do padrão e, justamente por estarem fora do padrão, tensionam os vigentes padrões estéticos de beleza social e midiaticamente difundidos em termos de corpo-imagem e corpo-dança. Nisso desafiam os ditos pressupostos de qual corpo pode dançar e qual corpo não pode, e assim configuram corpos em crise como corpos de protesto.

2. Duplo vínculo em corpos gordos na dança

Pensar os corpos gordos que dançam como corpos em crise desdobra-se noutra discussão, relacionada ao *duplo vínculo* (HABIB, 2020), considerando-os dispositivos de contradições, paradoxos e dilemas entre corpo que dança e corpo que vivencia opressões estéticas em suas existências.

A expressão duplo vínculo é a designação de situação em que um sujeito recebe duas ou mais informações conflitantes e paradoxais em simultâneo, uma negando a outra. Um acerto em uma resposta a uma dessas informações resulta conjuntamente em falha nas respostas às outras. Isso torna qualquer resposta possível automaticamente equivocada (HABIB, 2020, p. 189).

Logo, o duplo vínculo se estabelece em situações nas quais corpos que fogem aos padrões hegemônicos, os ditos corpos esbeltos, de tons de pele claros, gêneros e/ou estabelecidos, sendo eles colocados como armadilhas presentes na sociedade, em que as pessoas que não fazem parte de um grupo dentro dessa hegemonia, sofrem as perseguições opressivas vindas muitas das vezes de grupos priorizados pelas proximidades com os padrões impostos. Essas armadilhas capturam esses corpos em circunstâncias contraditórias, oferecendo simultaneamente contrapartidas produtoras, como bons cachês e visibilidade midiática, e contraproducentes, como invisibilidade ou rejeição.

Habib (2021) cita várias instâncias biopolíticas dessas armadilhas duplas que identificamos, no caso do corpo gordo que é nosso objeto/sujeito de pesquisa, que colaboram para uma percepção crítica dos corpos que dança na cena e no que defendemos como danças gordas contemporâneas quando estas estão coimplicadas com o ambiente da qual faz parte. Tais instâncias, segundo o autor,

são: invisibilidade e hipervisibilidade; (não) presentificação e representação; infantilização e emancipação; hipersexualização e repulsa; hiperantropomorfização e desumanização; exotificação e abjeção; dentre outros.

Com tais instâncias, expandimos as possibilidades de uma *crítica coimplificada* (ARRAIS, 2013) na relação da dança com outra noção de “contemporâneo” para uma posição engajada do processo de mudanças internas e externas do próprio corpo e do espaço, de que corpos em crise demonstram o duplo vínculo que tal crise evidencia.

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 (AGAMBEN, 2009, p. 59).

Daí vem algumas afirmações. Há diversas maneiras de pensar quando as pessoas procuram se manifestar de acordo com um determinado grupo que lhe favorece no sentido da companhia, do dizer você não estar só nesse caso seria de fundamental importância ressaltar a igualdade. O direito que tem um corpo magro (muito magro) é o mesmo que tem um corpo gordo (muito gordo, obeso), e ambos questionam os extremos da nossa sociedade que despolitiza corpos pela estética.

Mas é fato: são os corpos gordos, principalmente, os corpos mulheres que mais sofrem as opressões e pressões imagéticas que se tornam corpo.

3. Do que falamos quando dizemos “danças gordas contemporâneas”?

A contemporaneidade da dança e a produção artística de danças contemporâneas mostram uma conexão com as discussões da atualidade como outras formulações artísticas para a cena enquanto dramaturgia dançantes no que é dançado e no discurso que emerge da experiência do dançar.

A partir das configurações cênicas das artistas Gal Martins¹ e seu grupo Zona Agbara com *Engasgadas, um ensaio para regurgitar o mundo* (2021) e Jussara Belchior² com o solo *Peso Bruto* (2017), podemos perceber que o dizer “dança gorda

¹ Pensadora em dança, atriz, arte educadora, gestora cultural, cientista social e Doutora Honoris Causa pela Febraica – 2022. Em 2002 criou a Cia Sansacroma, grupo paulistano de dança contemporânea. Em 2016, criou o Zona Agbara, grupo de dança contemporânea com mulheres gordas.

² Bailarina gorda, diretora, coreógrafa e pesquisadora de práticas e escritas em dança contemporânea. Atualmente Doutoranda pelo PPGT – UDESC e Mestre em 2017 pelo mesmo programa. Sua pesquisa acadêmica é interdependente de sua prática artística, voltada a investigação

contemporânea” é uma postura política e interseccional de reivindicação artística por lugares de existência e criação na dança, questionando a gordofobia no que esta estrutura as ausências e presenças do corpo gordo na sociedade e na cena artística.

Até a expressão “dança gorda” demarca uma interseccionalidade se pensarmos seu *lugar de fala* (RIBEIRO, 2017) como lugar de dança. Funciona como um objeto artístico, político, questionador e didático, criado com o pensamento de inclusão e visibilidade e quebra de paradigmas impostos às pessoas acima do peso “ideal”. Nessas circunstâncias, se falamos dança gorda como estratégia de politização do corpo que dança, o que se explana e se apresenta é um conjunto de possibilidades investigativas no campo das artes do corpo, justamente para abrir possibilidade de subversão aos preceitos impostos, com relação a autonomia dos indivíduos gordos de ocuparem espaços inviabilizados para pessoas gordas, tidas como incapazes de produzir e fazer da cena, em específico, a área da Dança em seus diversos modos de organização (estilos, gêneros e ritmos).

É importante dizer que o primeiro espetáculo que utilizamos como base para as nossas discussões, trata-se do *Engasgadas, um ensaio para regurgitar o mundo*, em 2020 com o *Zona Agbara*, (apresentado via *Youtube*), grupo de dança formado por mulheres gordas. Sistematizando uma metodologia de formação em dança, denominada *A Dança da Indignação*³, pelo grupo *Cia Sansacroma*. De acordo com a proposta inicial voltada para esses espetáculos, percebemos o quanto de imagens e impressões, foram pertinentes, provocando em nós, sentimentos de conflitos no sentido mais amplo da palavra.

Em seu trabalho *Engasgadas, um ensaio para regurgitar o mundo*, estreado em 2020. Gal Martins e Rosângela Alves⁴ apresentaram durante a pandemia do Corona vírus, pelo edital do Sesc São Paulo *#EmCasaComSesc*. A proposta da apresentação acontece em um condomínio, iniciada com as atrizes interpretando suas performances atrás dessa grade de ferro, passando aos espectadores uma sensação de prisão.

sobre os vieses relacionados aos tabus e preconceitos, vivenciados a partir de seu corpo de mulher gorda.

³ Título inspirado no livro *Dança da Indignação*, pertencente aos autores Gal Martins, Djalma Moura e Rodrigo Reis.

⁴ Atriz e Bailarina participante do elenco *Engasgadas, um ensaio para regurgitar o mundo*.



Fig. 1. Cena do espetáculo *Engasgadas, um ensaio para regurgitar o mundo*. Fonte: Instagram do Zona Agbara. Imagem: Lua Santana.

Descrição da figura: Duas mulheres gordas, negras com cabelo crespo uma usa cordinhas no cabelo de cor roxa a outra está com o cabelo solto, ambas estão de vestido, uma usa a cor verde lodo e a outra com uma cor de vinho. Elas estão em pé com os braços esticados segurando com as duas mãos uma grade de ferro, com vários traçados de ferro, as duas abrem a boca como se estivessem gritando. Ao fundo uma escuridão com apenas iluminação no rosto das duas.

Em seguida, elas começam a experimentarem possibilidades de movimento com os seus braços entre essas grades, como também apoiando-se utilizando o peso de seus corpos. Segurando fortemente, as duas abrem a boca, como se estivessem gritando alto, mas sem emitir som, enquanto dançam em sincronia nas hastes metálicas das grades, para depois utilizarem como portão, abrindo-o, passando a ideia do público adentrarem ao condomínio.

Ambas recuando com o olhar temeroso e caminhando de costas para o fundo da casa, chegam a um corredor, pequeno e estreito. A sensação que passou foi de uma espécie de corrida entre as duas fazendo um trajeto, ambas apoiadas nas paredes. Podemos observar que a primeira bailarina chega ao fundo do corredor primeiro, enquanto espera a outra bailarina, ela toma água. No segundo momento a que chegou primeiro é ultrapassada pela outra bailarina repetindo esse processo em um vai e vem. Depois disso sobem os degraus de uma escada que leva a outros apartamentos, deitando-se sobre a escadaria, usando como percussão, algumas partes do corpo, como por exemplo, sua barriga (suas “banhas”).

Com essa mobilidade geram ritmos sonoros agregando sons vocálicos como se fossem gritos preso na garganta, aos poucos verbalizando “Vizinho eu não vou mais engolir” e “Eu não engulo esse mundo indigesto nunca mais”. Elas se deslocam para outro espaço cênico, iniciando um tipo de ritual em que bebem água, enxugam o suor uma da outra e dançam juntas brevemente como uma preparação sagrada em forma de benzedura. Ao se separarem desse momento, uma dança enquanto a outra prepara uma bacia com água e ervas, para em seguida inverterem está ação. Depois de preparado essa mistura de água e ervas elas trocam as bacias uma da outra e utilizam como instrumento de purificação, banhando-se. Ao término da dança com as bacias nas mãos dizem a seguinte fala “Não a gordofobia” e “Não a hipersexualização da mulher preta e gorda”. E finalizam o espetáculo abraçando as suas respectivas bacias.

Dado esta descrição sobre o espetáculo *Engasgadas, um ensaio para regurgitar o mundo*, achamos importante complementar as nossas observações acerca desse espetáculo e da posição de autonomia da mulher com o seguinte fragmento da fala enviada por *WhatsApp* da Gal Martins a nós:

[...] Gordas lembrança de um corpo tomado pela infância, onde as lembranças da terra nos levam a plantar no sagrado um couro negro, gordura nossa de cada dia, a flacidez do meu encantar de dedos, e assim vemos nas folhas o desejo e a verdade do vento. Cuidar desses corpos se faz necessário, escutar esses corpos é urgente. Nós mulheres pretas e gordas não aceitamos mais engolir esse mundo indigesto, é preciso soltar esse amargo (MARTINS, 2022, s/p).

Percebo assim, na colocação da fala de Gal Martins que esse engasgo é inevitável, mas é preciso “jogar para fora” esse mal e essa angustia que nos sufoca, para então podermos sobreviver e pulsar nossas existências femininas para o mundo, possibilitando exterminar todo o acúmulo de imposições injustas contra as liberdades das mulheres, desde sempre violadas por princípios tidos como justos, porém exclusivas de elites maioritárias, defendidas pelas leis regentes e em vigor.

A nossa segunda referência, Jussara Belchior. Na sua pesquisa *Peso Bruto*, o corpo gordo também tem um leque de possibilidades que podem ser levadas em ação no tempo e no espaço da cena, como se demonstra nas cenas do espetáculo de mesmo nome, que se autodenomina “bailarina gorda”⁵ e inserida numa produção artística de dança contemporânea. O nome do espetáculo é sua

⁵ Termo criado e utilizado desde 2017 pela própria artista na sua descrição profissional, no mesmo período em que iniciou a pesquisa *Peso Bruto*.

pergunta de corpo e de dança: que peso bruto é esse que se configura na cena? Trata-se de uma mulher com alguns quilos a mais e que não pode fazer dança por ser um corpo gordo e nisso que oprime é também onde pode explorar diversas outras partes que uma magra não pode, assim como pode ocorrer no contraste.

O *Peso Bruto* apresentado em 2017 foi o segundo espetáculo que utilizamos como base para as nossas discussões. Em seu espetáculo a Jussara Belchior, inicia a primeira cena sentada em uma cadeira de plástico, observando o público presente. Em seguida ela começa a ir passando mãos delicadamente sobre as suas pernas e aos poucos inclinava seu corpo fazendo movimentos aleatórios sobre o banco de plástico, como por exemplo, sentando-se nas bordas dele, do banco. Ao colocar seu peso em pequenas partes do banco, notamos as possibilidades de movimento, que a atriz proporcionava ao público, demonstrando grande destreza.

O banco utilizado como elemento cênico, tornou-se experimento de várias interpretações ligadas ao corpo e ao movimento dançante. Notamos também a resistência do banco, cerca de 40 centímetros quadrados. Dado momento, ela naturalmente como em situação cotidiana, despindo-se até a nudez, como se estivesse chegando em casa do supermercado ou do trabalho e estivesse em seu quarto bem à vontade, reproduzindo movimentos violentos, pesados, as vezes ligeiramente leves, seguidos de tremores que partem dos pés à cabeça, demonstrando força e equilíbrio.

Além disso, a Jussara Belchior coordena o seu corpo ao chão com suas pernas na parede, deixando que ela caia de um lado para o outro, dobrando suas pernas de modo contínuo e variados. Dentre os vários momentos cênicos em que a Jussara Belchior, estava em ações físicas, foi percebido o enfoque geral das suas formas corporais através de outros artifícios cênicos, como creme hidratante e iogurte passados a seu corpo, simulando em minhas impressões um banho proporcionando a limpeza da sua pele. Em seus próprios artifícios cênicos de relação entre corpo e solo, percebemos o contato violento e forte de queda brusca e suspensão e deslizamentos sobre o espaço cênico, um legítimo *Peso Bruto*.



Fig. 2. Imagem do espetáculo *Peso Bruto*. Fonte: Conectedance.com.br. Imagem: Cassiana dos Reis Lopes.

Descrição da figura: Mulher branca, gorda com cabelo curto acima do ombro de cor castanho claro, vestindo um sutiã e uma calcinha de cor preta. Ela está de cócoras com braço esquerdo do lado de sua coxa, palma da mão e cotovelo para fora e seu braço direito levantado em forma de curva e seus dedos da mão dobrado para baixo, sua cabeça está em direção a esse braço que está levantado e um olhar fixo para ele. E ao fundo temos uma escuridão com a iluminação em seu corpo.

Ao visualizarmos as movimentações, intenções e discursos através da dança gorda da Jussara Belchior, enfatizamos as abordagens políticas que ela traz à cena, sendo possível nos remeter aos elementos linguísticos postos alegoricamente com a intenção de nos contextualizar perante as imagens e impressões que nos chega por conta das ações dela enquanto mulher atuante da causa gorda.

Jussara Belchior enfatiza e problematiza o banco de plástico como objeto cênico. Piso, parede, figurino preto e uma bailarina gorda. Ela almeja dançar sua própria dança gorda como forma de potencializar seu corpo e dar visibilidade para outros corpos que sejam gordos.

O solo contesta pela metáfora da fragilidade do plástico em diálogo com o corpo gordo, espaços como catracas de ônibus, cadeiras de braços, assentos dos transportes públicos e diversos outros contornos que poderiam ser projetados para serem maiores, mais resistentes ou mesmo inexistentes. Jussara Belchior cria a percepção do gordo no lugar do gordo. Ela evidenciou seu espetáculo *Peso Bruto* como uma urgência contra os padrões de imposição ao corpo, para também entender o próprio corpo dela, neste lugar de dança e fala.

Em ambos os espetáculos de dança, abordados neste artigo, é evidente o

grau de proximidade entre os contextos explorados, que trazem em seus meios, provocações com o uso do corpo, autoaceitação e busca pela autoestima, bem como apresentar seus valores enquanto pessoa que necessita, quebrar os falsos modelos de sociedade, que impõem “regras” do que é belo ou mesmo do que é preconceituoso em respeito a agressões veladas.

Considerações finais

Retomando aqui um pouco das discussões a cima, compreendemos que o corpo gordo é um “corpo em crise” que experiencia situações de “duplo vínculo”, no que foi potencializado com nossa leitura crítica coimplicada com os dois espetáculos de dança de artistas mulheres gordas, Gal Martins e Jussara Belchior, que trazem questões políticas configuradas em suas presenças gordas na cena da dança. Mostramos um pouco que o corpo gordo está dançando e construindo suas danças gordas e dando visibilidade tanto para a palavra “gorda” como emancipação, como também para o corpo gordo que dança em suas dramaturgias do dançar gordo em seus caminhos dançantes.

Tais relações investigativas dialogam com o laboratório de criação “Estudobanhanças”, que fez parte do projeto *Banhanças: estudo para danças gordas* e ocorreu em 2021 e 2022. Foi idealizado e proposto por mim, Leidiane Pereira, tendo Leidiane Santos e Dionara Leite como colaboradoras, as três como artistas de Juazeiro do Norte (CE). Jussara Belchior foi a tutora deste laboratório e acompanhamento crítico de Joubert Arrais, sendo promovido pelo Porto Iracema das Artes, aparelho cultural vinculado ao Governo do Estado do Ceará, ampliando sua abrangência com projetos de cidades do interior (e não apenas da capital Fortaleza) e também com ações afirmativas. Trata-se de um projeto que realizou conexões e experimentos, mobilizando referências a partir de mulheres autoras e artistas que abordam suas danças com dramaturgias corporais fora do padrão vigente.

Acreditamos, assim, que o primeiro passo é reconhecer que você é uma dançarina que pode se expressar e ganhar destaque. Nós (Leidiane Pereira, Gal Martins e Jussara Belchior), dentre outras artistas gordas, precisamos continuar dançando e, concomitante a isso, lutando por aceitação, amando-se à nossa maneira, ocupando espaço de dança e de vida. Pois estudar a dança na perspectiva do corpo gordo na produção artística de dança contemporânea é considerar que

mobilizamos questões processuais sobre corporalidades gordas de dança na contemporaneidade, expandindo as dramaturgias de movimento quando estas são questionadas e contextualizadas pelas situações de gordofobia, a fim de descobrir caminhos para novos/outros saberes gordos.

Ao fazermos isso, nossa intenção é colaborar para a expansão da dança e do dançar também com artistas não-gordos, até mesmo com políticas públicas afirmativas e acessíveis no enfrentamento cotidiano de unir essas forças para construir uma nação mais justa, igualitária e democrática.

Referências

AGAMBEN, G. **O que é o contemporâneo?** E outros ensaios. Chapecó, SC: Argos, 2009.

ARRAIS, J. A. (org.) **Dança com a Crítica**. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2013.

GREINER, C. **O corpo em crise: novas pistas e o curto-circuito das representações**. (Coleção Leituras do Corpo). São Paulo: Annablume, 2010.

HABIB, I. G. **Corpos Transformacionais: A transformação corporal nas Artes da Cena**. São Paulo: Hucitec, 2021.

HABIB, I. G. **Corpos Transformacionais: Proposições Decoloniais sobre corpos e diversidades de gênero nas artes da cena**. In: ALMEIDA, S. V.; BRONDANI, J. A.; HADERCHPEK, R. C. (Orgs.). **Práticas decoloniais nas artes da cena**. São Paulo: Giostrip, 2020. p. 183-204.

MARTINS, G. **Engasgadas, um ensaio para regurgitar o mundo**. São Paulo, 2020. Disponível em: <https://youtu.be/RKJOowdEIsY>. Acesso em: 20 ago. 2022.

RIBEIRO, D. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento, 2017. 112 p. (Feminismos Plurais)

SILVA, L. P. **Corpas Gordas na Dança**. In: CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA - 2ª EDIÇÃO VIRTUAL, 6, 2021, Salvador. **Anais eletrônicos [...]**, Salvador: Associação Nacional de Pesquisadores em Dança – Editora ANDA, 2021. p. 2220-2225.

SANTOS, J. B. **Peso Bruto**. Jussara Belchior. Santa Catarina, 2017. Disponível em: <https://youtu.be/SWRr6d6ymgE>. Acesso em: 20 ago. 2022.

Leidiane Pereira da Silva (UFBA)

E-mail: leidianepdsilva19@gmail.com

Licenciada em Teatro pela Universidade Regional do Cariri (URCA, 2015-2019).
Mestranda em Dança pelo Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade
Federal da Bahia (PPGDança/UFBA, turma 2021). Bolsista Capes desde 2022.
Artista proponente da pesquisa *Banhanças: estudo para danças gordas* (Laboratório
de Dança 2021/22 - Porto Iracema das Artes – Governo do Estado do Ceará)

Joubert de Albuquerque Arrais - coautor / orientador (UFBA/UFCA)

E-mail: joubertarrais@gmail.com

Doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São
Paulo (PUC-SP). Mestre em Dança pela Universidade Federal da Bahia (UFBA).
Bacharel em Comunicação Social – Jornalismo (UFC). Professor da Universidade
Federal do Cariri (UFCA – Juazeiro do Norte). Professor permanente do Programa
de Pós-Graduação em Dança (PPGDança/UFBA). www.enquantodancas.net

“Vogueando” um grito retorcido contra opressão, a dança de corpos desviantes: Corpo, objeto, mercadoria e a noção de um corpo expandido

Lucelina Nunes Barbosa (INBAL)¹

Comitê Temático Dança, Gênero, Sexualidades e Interseccionalidades

Resumo: Esta pesquisa revisa o corpo como território decisivo para compreender as relações de poder e gênero na construção de identidades, formas de sexualidades, resistência e libertação, a partir do contexto de apropriações hegemônicas das corporalidades, da lógica social de consumo de signos e do corpo como objeto de consumo segundo as leis da <<economia política do signo>>. Trata-se, assim, de uma aproximação ao corpo a partir da especificidade da dança “vogue” e da noção de corpo não binário. Emerge de repensar as corporalidades a partir de seus conflitos recônditos e ocultos consigo mesma, com o ambiente e com a dança, acompanhada do acúmulo de perguntas geradas nos atalhos da vida dançante. Esta pesquisa atravessa aspectos teóricos e metodológicos feministas da linha de pensamento foucaultiana sobre o poder com foco particular na biopolítica e como o Estado usa certas tecnologias para controlar os agentes sociais e em particular o centro desses corpos abjetos, ou seja, todos esses corpos não hegemônicos, não inteligíveis, que não se enquadram na dicotomia binária masculino/feminino e para os quais não se reconhece a possibilidade de variabilidade e fluidez de gênero, os quais estão particularmente expostos a certos tipos de violência.

Palavras-chave: DANÇA VOGUE. CORPO. GÊNERO. PERFORMATIVIDADES. BALLROOM

Abstract: This research reviews the body as a decisive territory to understand the relations of power and gender in the construction of identities, forms of sexualities, resistance and liberation, from the context of hegemonic appropriations of corporeality, of the social logic of consumption of signs and of the body as object of consumption according to the laws of the <<political economy of the sign>>. It is, therefore, an approach to the body based on the specificity of “vogue” dance and the notion of a non-binary body. It emerges from rethinking corporeality from its hidden and hidden conflicts with itself, with the environment and with dance, accompanied by the accumulation of questions generated in the shortcuts of dancing life. This research crosses feminist theoretical and methodological aspects of the Foucauldian line of thought about power with a particular focus on biopolitics and how the state uses certain technologies to control social agents and in particular the center of these abject bodies, that is, all these non-hegemonic, unintelligible bodies that do not fit into the male/female binary dichotomy and for which the possibility of gender variability and fluidity is not recognized, which are particularly exposed to certain types of violence.

¹ Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura. México. Doctorado en Cartografías del Arte Contemporáneo.

Keywords: VOGUE DANCE. BODY. GENDER. PERFORMATIVITIES. BALLROOM

1. Introdução

Esta pesquisa revisa o corpo como território decisivo para compreender as relações de poder e gênero na construção de identidades, formas de sexualidades, resistência e libertação, a partir do contexto de apropriações hegemônicas das corporalidades, da lógica social de consumo de signos e do corpo como objeto de consumo segundo as leis da <<economia política do signo>>.

Trata-se, assim, de uma aproximação ao corpo a partir da especificidade da dança “vogue” e da noção de corpo não binário. Ela emerge de repensar as corporalidades a partir de seus conflitos recônditos e ocultos consigo mesma, com o ambiente e com a dança, acompanhada do acúmulo de perguntas geradas nos atalhos da vida dançante.

As letras aqui dançadas despontam também da pulsão do corpo migrante que em mimese com um novo ambiente gera questões que configuram uma nova forma de habitar o mundo. Em grande parte surge da convivência próxima e íntima com uma diversidade de corpos, ávidos de conhecimento, que geram digressões e reflexões em torno do corpo hoje, especificamente o corpo que dança.

No vogueo das letras reviso também o alcance político da dança “voguing” como espaço heterotópico de fuga dos mecanismos de poder sobre o corpo, mas também como espaço de contenção desses corpos que anseiam um lugar de expressão e “fala” por meio da dança, do vestuário, do gozo, do grito talvez para fugir da opressão, um carnaval de expressividade e derramamento da pulsão contida do ser.

A motivação vem em grande parte desta convivência gostosa e íntima com uma diversidade de corpos dançantes ávidos por degustar e existir, vem também das vivências como pesquisadora, acadêmica, criadora cênica e *performer*. Tal contexto gera questões e reflexões sobre o corpo hoje, especificamente o corpo que dança.

A docência em cinesiologia aplicada à dança contemporânea na Escola de Dança Contemporânea do Centro Cultural Ollin Yoliztli, onde trabalho há 20 anos, foi um dos gatilhos desta pesquisa, intrigante encontrar definições científicas que não coincidiam com as realidades de corpos do curso. Lembro-me claramente da

ocasião em que revisei o tema estrutura óssea, tipos de pelve e suas respectivas estruturas anatômicas, especialmente dois dxs alunxs da disciplina, Alexis Córdoba y Diego Labra², expressaram a desviante estrutura de sua pelve que não “encaixava” nas especificações científicas. Rimos e refletimos sobre o encapsulado científico e a importância de esgarçar as convicções científicas sobre os corpos. As discussões levantadas nas aulas e no palco foram frutíferas. Alexis e Diego vogueam, ambxs me convidaram para participar de um salão de baile público, esse foi meu primeiro encontro com *vogue* no México.



Fig. 1. Alexis Córdoba/Zymalia Drag. Fonte: Alexis Córdoba. Fotografia Rafael Vázquez.

Para todos verem: Fotografia do Alexis Córdoba/Zymalia Drag com figurino original jeans, de perfil e mãos na cintura, em frente fachada de uma casa antiga branca com grades azuis combinando com o figurino. Na fachada da casa encontramos uma pequena escultura de aproximadamente 50 cm da Nossa Senhora da Guadalupe, padroeira do México.

Desde este encontro, esta expressão da dança tem confrontado muitos dos meus paradigmas sobre o corpo e a dança, um corpo em estranheza, estranho, desviante que ao esbarrar com um novo contexto social, reconfigura e indaga sobre os discursos de poder e dominação aos quais estamos subordinadas em nosso

² Participação dos alunos da Escola de Dança Contemporânea do Centro Cultural Ollin Yoliztli, Alexis Córdoba e Diego Labra, na final da Batalha Voguing na comemoração do Dia Internacional da Dança 2018 da UNAM. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=a3Y5d6LcyjE&t=13s&ab_channel=TVUNAM

cotidiano.

Nostalgia que transforma, deixei naquele passado reconfortante que protejo com carinho na memória, uma parte do meu corpo sensível, dissolvo-me naquele Brasil com saudade. Aquele vestido transparente na pele seminua que expressava um andar confiante sem opressão. Hoje olhares vertiginosos, conservadores e desconfortáveis muitas vezes inundam meu corpo, outros aromas e sabores, olhares incisivos de corpos outros que impõem proibição: "o ambiente me come, o México me engole". Agora encontro outra leitura do mundo, outra leitura do corpo e outra leitura de mim mesma. Deste corpo nascem perguntas que nem sempre posso nomear, cubro elas sob o epitélio que silencia a frustração. Só a dança e o movimento possibilitam o grito evasivo da opressão, só o corpo em seu ritmo mais íntimo e sutil possibilita a tímida sensação de liberdade secreta. A dança tem sido para mim uma linguagem comunicante, naquela jovem timidez, encontrei nela um túnel de comunicação com o mundo. Pensei, brinquei, senti, resisti, fugi, gritei e me calei na minha dança.

2. Vogueando letras esquizas em dissidência

Entre estas letras, danço/falo a partir da estrangeiria, deste lugar outro que se reconfigura atravessada pela matriz patriarcal, por outra língua, outras danças, outros sabores, outros aromas, outras nacionalidades, outros gêneros, danças minhas em comunhão/conflito com danças outras. Traço esse lugar fora, lugar outro, à margem da prática dançante do "voguing", mas que se inscreve no interior uterino em movimento que fincam e estranham as marcas dos meus pés entre terras guaranis e astecas. Este lugar esquizo destorcido de mulher mãe, mestiça, parda, brasileira, migrante, estrangeira, dançante que vogueando entre letras redesenha o corpo.

Dialogo a partir da ideia de que é mais importante unirmos não do que temos em comum, mas sim do que nos diferencia, para nos liberar desse paradoxo de que a diferença não pode nos unir, e assim levantar a possibilidade de articular o conflito, como um defensor da implantação do diferente. Utilizar o conflito não como luta, mas como diferenciação, como uma forma de fundar algo, que estará sempre em crise.

Volto como uma espécie de profeta feirante que chega na hora da xepa

para trocar algo que está na interação atravessada pelas culturas, comércio, troca abstrata e criação do acontecimento em movimento que escreve e palavras que dançam.

Nesse contexto, a pesquisa pretende aprofundar nessas práticas corporais possivelmente orientadas por uma tarefa corporal e seu status no espaço social, seu sentido de lugar (atual e potencial) transmutado em "um sentido de colocação que rege sua própria experiência do lugar ocupado, definido absolutamente e, sobretudo, relacionalmente, como uma posição, e comportamentos que devem ser seguidos para mantê-la 'manter sua posição', e permanecer nela 'ficar em seu lugar' [...]" (BOURDIEU, 1999, p. 243). Tal trabalho prático reflete e compartilha um saber recíproco, um modo de fazer para poder acessar e estar nos contextos, entre as múltiplas configurações da vida social. O exposto os coloca nos espaços corporificados ao gestar e ordenar o mundo para dar sentido às suas ações.

Os corpos, na luta para se tornarem visíveis e terem um espaço de expressão, também buscam e encontram lugares que se permitem sentir-se livres para resistir, ou seja, tantos anos de corpos reprimidos que rastreiam fugas dos cânones colonizadores da expressão. Por isso, este trabalho se insere no quadro dos transfeminismos (VALENCIA, 2018, p. 22), movimentos que "[...] reconversão neoliberal dos aparatos críticos dos feminismos, reconversão que hoje conhecemos como políticas biológicas de gênero ou políticas cisgenero".

A cultura da hetero/cisnorma gerou discriminação em relação àqueles que não se enquadram nos parâmetros impostos pela sociedade; discriminação que foi expressa em violações de direitos humanos por meio de comportamentos violentos, como insultos, golpes e até crimes de ódio. Deve-se notar que a maior parte da discriminação contra as pessoas ocorrem na escola, empregos e serviços públicos.

O tema do olhar inclusivo gira em torno da busca pela eliminação da discriminação contra as pessoas, sendo esta a base para o desenvolvimento desta pesquisa. Além disso, substancial no campo das expressões da dança, a inclusão promove a aceitação da diferença, não como um problema, mas como uma oportunidade de melhoria de processos e práticas dentro da comunidade.

Tomar consciência das consequências que uma cultura cisnormativa tem na orientação sexual, identidade e expressão de gênero das pessoas, permite maior clareza sobre o impacto no direito à igualdade e não discriminação que pode ser

gerado em relação às pessoas.

Esta pesquisa atravessa aspectos teóricos e metodológicos feministas da linha de pensamento foucaultiana sobre o poder com foco particular na biopolítica e como o Estado usa certas tecnologias para controlar os agentes sociais e em particular o centro desses corpos abjetos segundo Judith Butler, ou seja, todos esses corpos não hegemônicos, não inteligíveis, que não se enquadram na dicotomia binária masculino/feminino e para os quais não se reconhece a possibilidade de variabilidade e fluidez de gênero, os quais estão particularmente expostos a certos tipos de violência.

Ainda no campo geral e especificamente no campo da dança, há pouca compreensão ou formação dos sujeitos que compõem o meio social, sejam amigos, familiares, professores, etc. Essa é uma tarefa urgente, sensibilizar sobre a questão identidade e gênero, do que estamos falando quando nos referimos a gênero, o que é sexualidade, o porquê na história da humanidade ela teve uma extensa trajetória e pouco atendida, mas ao mesmo tempo está intimamente ligada a questões de desenvolvimento, educação e direitos humanos.

Nesse sentido, na esfera particular dos corpos dissidentes, fluidos, vogueros, é fundamental rasgar e alargar o tema da sexualidade para estender a compreensão das identidades, reconhecer as subjetividades que repetidamente compartilham esses espaços e promover uma cultura de violência zero e maior respeito à diversidade.

Aqui nos deparamos com um tricotar entre a noção de corpo da dança "voguing" e a teoria queer, um tecido de noções sobre as performatividades do *ballroom* magna festa da diversidade que representa um espaço dissidente e de inclusão de corpos marginalizados que normalmente não se encaixam em ambientes heteronormativos. Supostamente um espaço lisonjeiro para a transvaloração em torno de gênero e corpos, um espelho de confronto do tempo consigo mesmo. Uma espécie de espaço heterotópico, um "contra-espaço" onde as normas morais que regem tudo são suspensas e se propõe outro lugar, uma espécie de "utopias localizadas" que encontram um lugar temporário ou um porto de exceção. Algo como as "heterotopias do desvio" de Foucault, que representam "lugares que a sociedade coloca à sua margem, nos vazios que a cercam, reservados a indivíduos cujo comportamento se desvia da média ou da norma exigida" (FOUCAULT, 1999).

3. Vogue, dança fluida em resistência

O "Voguing" é uma dança ativista, expressão de resistência, de meados do século XX, contra a marginalização de grupos minoritários formados por migrantes latino-americanos, gays afro-americanos e latinos, transgêneros e queer. Dança semelhante à house dance que se popularizou graças ao documentário *Paris Is Burning* (Livingston, 1991), um filme sobre a cultura do *ballroom* no final dos anos 1980 em Nova York, e ao icônico vídeo de Madonna que popularizou o voguing.

As práticas corporais, entendidas como um complexo sistema de ações e agentes que interagem em um contexto histórico ou em um contexto particular (ELSA MUÑIZ, 2014), de jovens que dançam na perspectiva da diversidade, desenvolvem diferentes abordagens somatopolíticas, assumem um interesse pelas expressões da dança, principalmente no que se refere aos usos do corpo como objeto de consumo e signo ao mesmo tempo.

Os itinerários corporais de bailarinxs oferecem um caleidoscópio de marcas, traços, signos, evidências de posturas apropriadas por elxs, como práticas corporais que as colocam como incorporação do social, de um *habitus*. Margarita Baz (2000, p. 13) aponta a intersecção direta entre dança/corpo que olha, se olha e é olhado, pois "[...] entendido sem dança". Na mesma linha, a pesquisadora de dança Margarita Tortajada (2008, p. 239) sustenta que do corpo, quase inevitavelmente, se reproduz uma linguagem que carrega um ritmo e que pode dispensar as palavras, mas que sempre implica um discurso humano que flui do corpo formando a dança.

Tortajada (2011, p. 4) aponta a condição antropologicamente feminina da dança devido "[...] sua proximidade com o corpo e silêncio, por ser uma manifestação subjetiva, artística, improdutiva e "própria" para "fracos". A dança está historicamente circunscrita em uma concepção binária de gênero, é considerada uma atividade vinculada ao feminino, promovida pela divisão social do trabalho, pela dominação do masculino e o deslocamento do feminino para a categoria de fraco, improdutivo e silencioso. Na dança reproduzem-se manifestações de gênero e, conseqüentemente, estereótipos de masculinidade e feminilidade, que consolida categorias de expressividade, homens expressam masculinidade e mulheres, feminilidade.

Como se a linguagem corporal da dominação e submissão sexual tivesse

fornecido à linguagem corporal e verbal da dominação e submissão social seus princípios fundamentais (BOURDIEU, 1991, p. 122).

É sintomático a exigência irônica de alguns trabalhos de dança ou técnicas corporais que exigem que o bailarino se expresse a partir dos atributos de masculinidade, poderoso, forte, corajoso e até violento. Tais propostas demandam sarcasticamente uma masculinidade heterossexual dominante, estabelecida, que exige que o dançarino não binário represente uma masculinidade hegemônica que não corresponde à expressividade por ele escolhida.

O binário feminino/masculino é uma configuração das dicotomias políticas, econômicas e sociais do uso do poder. O pensamento feminista polemizou a questão do corpo sexuado no sentido binário e reconsiderou o problema da discriminação em termos de gênero.

Como Judith Butler (1999) apontou, nas sociedades ocidentais e ocidentalizadas há uma relação mimética entre sexo, gênero, sexualidade e desejo, de modo que há uma inteligibilidade unívoca dentro do sistema binário de gênero. Para a autora, a criação e recriação de gênero é definida como uma encenação de atos ritualizados que naturalizam a univocidade entre esses quatro componentes, ou seja, gênero é entendido como um ato performativo. Dessa forma, as âncoras que constituiriam o gênero inteligível se baseiam nas relações e assimetrias entre homens e mulheres: tanto práticas quanto sujeitos e objetos de desejo reforçam o pertencimento a um ou outro gênero.

Por conseguinte este trabalho revisa o lugar do corpo como consequência de uma intriga de poder e não de um fato natural (FOUCAULT, 1999), supõe a derivação de uma tecnologia econômica e política, na qual se estabelecem práticas, discursos e silêncios, denominado "política do corpo". Lemos, portanto, uma genealogia das relações de forças que nele operam, sob a inércia que servem para fazer do corpo uma determinada instituição por meio de diferentes dispositivos de dominação.

O lugar dos corpos vogueux será então revisto como plataforma de ação política (PRECIADO, 2016) considerando o corpo não como corpo individual, mas como bioporto, como reduto de conexão de tecnologias políticas. Aqui revisarei a discussão sobre a evolução dos corpos, examinando o papel da ciência e da tecnologia em torno das novas concepções de corpo em torno da dança. Por outro lado, a exaltação consumista do corpo que implica ser o principal meio de produção

e distribuição da sociedade de consumo. Assim, sua manutenção, reprodução e representação tornam-se questões centrais na sociedade de consumo.

O desejo de ser é um desejo amplamente explorável (BUTLER, 1997, p. 13-17), ou seja, a reflexão gira em torno do fato de que se ao mesmo tempo os corpos estão ali para se libertar de autocensuras ou automortificações, para corrigir a repetição persistente de uma corporalidade em busca de uma autoconsciência, esses mesmos corpos tentam se desviar de seu conteúdo original para adotar outro conteúdo, talvez localizado no campo da moda.

A retórica publicitária criou um imaginário do corpo em sintonia com a estilização de todas as esferas sociais e culturais que o transforma em uma estrutura que pode ser controlada e modificada tecnologicamente.

Encontramo-nos diante de um dever do corpo, transitamos em termos da abjeção dos fluidos corporais à fluidez do corpo, desconstrução da ideia do organismo como organização formal dos órgãos do corpo com uma condição informe, uma corpo pós-metafísico, automaticamente incorreto que traça o plano de iminência de uma anatomia impossível diante do gesto do corpo surpreendido em ação e não contemplado em repouso estático do mesmo.

Segundo Sayk Valencia (2016, p. 32), o capitalismo não deixou de ser um sistema econômico, mas se diversificou até se estabelecer como uma construção cultural biointegrada, na qual a gestão do regime biopolítico e psicopolítico torna-se fundamental para a neoliberalização do mundo contemporâneo. Para o neoliberalismo atual, a produção da subjetividade capitalística é tão lucrativa quanto os hidrocarbonetos.



Fig. 2. Alexis Córdoba/Zymalia Drag. Fonte: Alexis Córdoba. Fotografia Rafael Vázquez.

Para todos verem: Fotografia do Alexis Córdoba/Zymalia Drag com vestido curto de manga comprida todo ajustado ao corpo de paetês de cor lilás. Ela está com a mão esquerda na cabeça e a direita no queixo. Está em frente fachada de uma casa cor laranja com portão e grades brancas.

A teoria da sujeição é alerta para a teoria dos vínculos passionais, para a qual considera o apego à sujeição um produto das manipulações do poder e seu funcionamento é transparente nesse efeito psíquico. O desejo de sobrevivência ou o desejo de ser está relacionado a uma existência social, segundo o autor, se há um vínculo passional com o poder, há um vínculo com o desejo.

O sujeito prefere uma vida subordinada a uma vida sem ela, escolhe a subordinação se for a única coisa que pode ser desejada. Para Butler, a sujeição faz parte do processo de devir do sujeito, ou seja, o sujeito se forma na sujeição e se concretiza pela interpelação (culpa/control interior). Essa dependência primária condiciona a formação e regulação política dos sujeitos e se torna o instrumento de sua submissão.

4. A noção de corpo expandido

Na contemporaneidade, os lugares se dissolvem, os corpos se desfocam e as nuances emanam com maior intensidade das cores desbotadas. É um mundo de novos corpos, e de perceber esses novos corpos com curiosidade, aceitação,

como corpos interessantes, e também erotizados. Os corpos se transformam porque o próprio sujeito se transforma, abrindo-se para o aprendizado do humano. Transformar o humano nas infinitas possibilidades de ser.

Atualmente existem várias possibilidades de fuga da noção binária de corpo/gênero, com um amplo espectro de matizes que ressignificam e refletem a diversidade da humanidade. Esse contexto abre um leque de comunidades que ameaçam a ordem hegemônica pelo simples fato de serem coerentes com suas vontades e identidades. No entanto, sabemos que a presença de identidades não binárias é um pilar recorrente na história da humanidade e, portanto, desmonta o mito de que essas noções são características da contemporaneidade. História sem feminino e masculino têm antecedentes antigos.

Sayak Valencia (2016) aponta o desdobramento de certas coreografias de gênero que reforçam o binarismo como conceitos que compõem uma taxonomia de padronização e que contribuem para a criação de um campo discursivo e a produção de corpos e imaginários, bem como de riquezas de acordo com narrativa. Categoria importante porque não são apenas conceitos, mas constroem e mobilizam corpos vivos “Essas categorias são ficções políticas vivas, corporificadas” (Preciado, 2014).

Valencia (2016) toma o termo “ficção política” como modelo de autopercepção, identificação e legitimação, resgatando a noção de Preciado (2014) que utilizou o termo em relação a certos binarismos “as noções de masculinidade e feminilidade, homem/ mulher, heterossexualidade/homossexualidade, normalidade/patologia, transexualidade/intersexualidade são na realidade ficções políticas”. Segundo Donna Haraway (1995, p. 227) a política da ficção refere-se à construção de uma narrativa ficcional que estabelece a política identitária em torno dos corpos sexuais que a ciência inventou e inventaria de forma biopolítica.

Nesse sentido, Valencia (2016) conclui que as categorizações binárias de gênero são ficções performativas submetidas a técnicas políticas de normalização do corpo e da sexualidade, associadas a um desenho global do projeto capitalista colonial heteropatriarcal; a colonialidade do poder, do ser e do saber.

Esse corpo expandido do humano que tem muitos pontos díspares, que não encaixa, que desestabiliza, que transita pelo ser e pelo não ser, pelo tudo e pelo nada, pelo conhecido e pelo desconhecido, como uma corda esticada em constante tensão, mas que simultaneamente carrega a história, o poder, a ciência que pesa

em sua caminhada para além de suas próprias possibilidades e das possibilidades categorizadas pelas narrativas hegemônicas e colonizadoras.

5. Possibilidades de esgarçamentos conclusivos

Na sociedade de consumo, o corpo torna-se mercadoria e torna-se o principal meio de produção e distribuição. A lógica social consumista é um paradoxo indiscriminado do uso dos signos, onde o corpo aparece no âmbito dos objetos de consumo, e sob o signo da liberação sexual, como objeto de inúmeros investimentos narcísicos, físicos e eróticos.

A propaganda e a publicidade nos lembram continuamente que temos apenas um corpo e que devemos salvá-lo e cuidar dele. Supostamente o corpo, ao mesmo tempo em que se deixa cair na lógica da estrutura de dominação, se transfigura como força nômade desviante e transita entre um lugar e outro, migra, sai de si para se conduzir a um lugar outro, com o colapso frenético do evento, que se desorganiza na festa dionisíaca.

Aqui o artista fissa e entra numa espécie de combate e desequilíbrios do tempo no próprio corpo, órgãos diferentes que também funcionam em tempos desconstruídos. De repente nos encontramos diante de uma lacuna - uma série de lacunas - fissuras que por muito tempo nos foram ocultadas, quando o ser da linguagem não aparece por si mesmo senão no desaparecimento do sujeito. Meditando sobre o ritmo do dentro e do fora, Foucault situa o sujeito e seus limites.

O interior é o espaço de conhecimento proposicional do sujeito que fala que supõe um mundo cognoscível. O fora em contraste é o lugar silencioso, alheio à linguagem discursiva e ao pensamento racional do que a finitude de todo conhecimento racional, através do qual Foucault se torna um pensador do a-lógico ou pré-racional, do real.

Atualmente coexistem várias noções sobre corpo e gênero, com um amplo espectro de nuances que ressignificam e refletem a diversidade da humanidade. Esse novo contexto abre um leque de comunidades que ameaçam a ordem hegemônica pelo simples fato de serem coerentes com suas vontades e identidades. No entanto, a presença de identidades não binárias é um pilar recorrente na história da humanidade e, portanto, desmonta o mito de que essas noções são características da contemporaneidade. Tais reflexões cercam os

discursos de poder e dominação que subordinam o corpo no campo da dança e especificamente nas manifestações corporais da dança “vogue”.

Referências

- BAZ, M. **Cuerpo y otredad en la danza**. Ed. Tramas, n. 32, p. 13-30, 2009.
Disponível em: http://148.206.107.15/biblioteca_digital/articulos/6-477-6893biu.pdf
- BOURDIEU, P. **El sentido práctico**. Ed. Taurus. Madrid, 1999.
- BUTLER, J. **Mecanismos psíquicos del poder**. Teorías sobre la sujeción. Ediciones Cátedra. Madrid, 1999.
- BUTLER, J. **El genero en disputa**. El genero y a subversión de la identidad. Editorial Paidós. México, 2018.
- BUTLER, J. **Cuerpos aliados y lucha política**. Hacia una teoría performativa de la asamblea. Editorial Paidós. México, 2019.
- BUTLER, J. **Deshacer el género**. Editorial Paidós. México, 2018.
- BUTLER, J. **Cuerpos que importan**. Editorial Paidós. México, 2018.
- FOUCAULT, M. **El pensamiento del afuera**. Editorial Letra e. Valencia, 1997.
- FOUCAULT, M. **Prefacio a la transgresión**. Dits et écrits I, París, Gallimard, p. 233-250, 1994.
- FOUCAULT, M. Espacios diferentes. *In: Obras esenciales*, Vol. III, Barcelona. Paidós, 1999. P. 431-441.
- PRECIADO, P. B. **Manifiesto contrasexual**. Ed. Anagrama. España, 2016.
- PRECIADO, P. B. **Pornotopía**. Arquitectura y sexualidad en <Playboy> durante la guerra fría. Ed. Anagrama. España, 2018.
- TORTAJADA, M. **Danza y poder I (1920-1963)/Danza y poder II (1963-1980)**. México, D.F.: CONACULTA/INBA/Cenidi Danza/CENART, 2006.
- TORTAJADA, M. **El concepto moderno del ballet**: Los ballets rusos y el retorno de la danza masculina. Ed. Casa del Tiempo, 2007.
- TORTAJADA, M. Masculinidades alternativas: Construcción en la danza de Nijinsky y Limón. *In: ENCUENTRO LATINOAMERICANO Y DEL CARIBE. LA SEXUALIDAD FRENTE A LA SOCIEDAD*, 1, 2008. **Anais [...]**, México: Fundación Arcoiris, p. 235-260, 2008.

TORTAJADA, M. Danza y Género. **Revista danza y política**. Instituto Nacional de Bellas Artes, Regiones suplemento de antropología, México, n. 50, 2013.

VALENCIA, S. **El transfeminismo no es un generismo**. Pléyade, p. 27- 43, 2018.

Lucelina Nunes Barbosa (INBAL/México)

E-mail: lucelina.nunes@gmail.com

Pesquisadora, docente, criadora cênica, coreógrafa e bailarina da Secretaria de Cultura da CDMX³. Doutoranda em Cartografia da Arte Contemporânea e Mestre em Pesquisa da Dança pelo Instituto Nacional de Belas Artes do México, mestranda em História da Arte pela UNAM⁴. Graduada em Educação Física pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.

2208

³ Ciudad de México.

⁴ Universidad Nacional Autónoma de México.

A caça aos corpos femininos na transição para o capitalismo e a dança como prática de liberdade

Manuella Lavinias (PPGDAN - UFRJ)
Mariana de Rosa Trotta (PPGDAN - UFRJ)

Comitê Temático Dança, Gênero, Sexualidades e Interseccionalidades

Resumo: Proponho uma reflexão política sobre o corpo das mulheres, observando a transição para o capitalismo, como potencial produtor de mão de obra. Segundo Silvia Frederici (2017), o corpo é para as mulheres o que a fábrica é para os homens trabalhadores assalariados: o principal terreno de sua exploração e resistência, forçado a funcionar como um meio de reprodução e acumulação de trabalho, entendido como um suposto destino biológico. A repressão sobre os corpos das mulheres ocorre em diversos aspectos como: sexualidade, maternidade, parto, aborto e liberdade de expressão. O corpo para as mulheres pode ser tanto um território fértil de criação, de experiências, formação de identidade, quanto uma prisão. A dança quanto prática de liberdade, além de proporcionar encontros entre mulheres e suas histórias, criando vínculos que fortalecem umas às outras, ampliando a consciência sobre seus próprios corpos, com suas fragilidades, potencialidades, afetos, sonhos, desejos e o potencial criativo para mover-se como quem se é nos espaços. Na sala de casa, nas festas, nos ritos, nas ruas, nas aulas de dança, nas pausas, nos silêncios, perceber o mundo através de um olhar mais poético e político, sobre si, em movimento coletivo no mundo.

Palavras-chave: CORPO. MULHER. CAPITALISMO. DANÇA. LIBERDADE.

Abstract: I propose a political reflection on women's bodies, looking at the transition to capitalism, as a potential producer of labor. According to Silvia Frederici (2017), the body is for women what the factory is for male wage workers: the main terrain of their exploitation and resistance, forced to function as a means of reproduction and labor accumulation, understood as a supposed biological destiny. Repression on women's bodies occurs in various aspects such as: sexuality, maternity, childbirth, abortion, and freedom of expression. For women, the body can be both a fertile territory of creation, of experiences, of identity formation, and a prison. Dance as a practice of freedom, besides providing encounters between women and their stories, creating bonds that strengthen each other, expanding the consciousness about their own bodies, with their fragilities, potentialities, affections, dreams, desires, and the creative potential to move as who they are in the spaces. In the home room, at parties, in rites, on the streets, in dance classes, in pauses, in silences, to perceive the world through a more poetic and political look, about themselves, in collective movement in the world.

Keywords: BODY. WOMAN. CAPITALISM. DANCE. FREEDOM.

1. Produção, reprodução, corpo e força de trabalho

2209

*Por elas...
que vivam muito,
com força e saúde,
e com um imenso espírito aberto aos ventos.
(Clarissa Pinkola Estés)*

No sistema capitalista a vida está subordinada à produção de lucro, o tempo é dinheiro e o corpo é a máquina para fazê-lo. A acumulação de força de trabalho é alcançada com uma violência produtiva, onde a fábrica está para os homens como o corpo está para as mulheres. Conforme veremos neste artigo, a mudança de uma economia de subsistência para uma monetária criou uma unidade entre produção e reprodução. Somente a produção para o mercado passa ser definida como geradora de valor.

A divisão sexual do trabalho, emergente do capitalismo, sujeitou as mulheres apenas ao trabalho reprodutivo, aumentando sua dependência, onde estado e empregadores usassem o salário masculino para comandar o trabalho das mulheres. A separação entre produção e reprodução foi construindo uma classe de mulheres proletárias, que além de estarem como os homens despossuídos de capital, quase não tinham acesso aos salários, em uma sociedade super monetizada foram se tornando dependentes economicamente e condicionadas à pobreza.

O início do capitalismo ocorreu no século XIII, a partir da desestruturação do sistema feudal, que por sua vez modificou o setor produtivo e as relações de trabalho, nesse momento houve uma mudança comercial que ficou caracterizada pela transição do feudalismo para o capitalismo. A partir desta transição novos cânones culturais foram erguidos, ampliando as diferenças entre homens e mulheres, reforçando estereótipos e estabelecendo que mulheres eram inferiores aos homens, descontroladas, fracas em aspectos físicos e intelectuais, indecentes e impossibilitadas de cuidar de si, e colocadas sob o controle dos homens. Esse processo culminou na diferença de poder entre mulheres e homens, além do ocultamento do trabalho doméstico não remunerado, com base em uma ideia de inferioridade natural.

O capitalismo ampliou a parte não remunerada do dia de trabalho, usando o salário masculino para acumular o trabalho feminino. O plano de controle sobre os corpos femininos que utilizava de violência e morte, se fortaleceu com a caça às bruxas, época em que mulheres eram acusadas de serem selvagens, demoníacas, desobedientes, desbocadas, chamadas de bruxas e de putas.

Sequencialmente ocorreu o surgimento da família, da propriedade privada e do estado, soterrando o mundo matriarcal e criando um novo modelo de feminilidade chamado a “esposa ideal”, no qual a mulher deveria ser passiva, obediente, discreta e dedicada integralmente ao casamento, ao lar e aos filhos. Sua imagem foi sendo revertida em um ser assexuado, passivo e temente a moral dos homens. O termo “instinto materno” surge como mecanismo de segurança sobre a contínua reprodução das mulheres.

A prostituição, que anteriormente era uma atividade permitida na sociedade, foi repreendida e condenada. O incômodo era o lucro e a autonomia financeira que essa atividade gerava às mulheres. A humilhação e violência a que as mulheres foram submetidas, deixou marcas na sociedade e no inconsciente coletivo, reduzindo por muito tempo o senso de possibilidades em termos sociais, econômicos, culturais e políticos.

A mecanização do corpo e o controle sobre as mulheres gerou principalmente a repressão dos desejos e das emoções, e o produto dessa repressão colocou o corpo em antagonismo com ele mesmo, como algo a ser dominado e mantido na linha, gerando um conflito histórico entre corpo e mente, onde o corpo passa a ser tratado como um inimigo da razão, moldado pelo trabalho capitalista.

A sexualidade feminina foi transformada em um símbolo de temor, uma força demoníaca capaz de aprisionar o homem, e para não arruiná-los a sexualidade feminina foi exorcizada por meio de tortura e morte na fogueira. Os julgamentos de bruxaria possuíam uma lista das formas de sexualidade proibidas, acusavam as bruxas de dançar, pulando sem parar acompanhando as músicas, entregues ao sexo e à folia. A bruxa era a parteira, a mulher que evitava filhos, aquela em situação de rua, a prostituta, a adúltera, a que praticava a sua sexualidade, a rebelde a que não aceitava a tortura, mulheres que se encontravam com outras mulheres, mulheres que dançavam, mulheres.

Essa violência ergueu o sistema capitalista, e toda a castração e exploração sobre as mulheres reverbera nos dias de hoje, no machismo estrutural, nos altos índices de abuso e feminicídio, nas desigualdades financeiras e de oportunidades profissionais. Esse cenário se agrava se essa mulher é negra, indígena, transexual, quilombola, deficiente, homosexual, ou não se encaixa nos padrões patriarcais.

Quantas de nós já tivemos nossa imagem sexualizada ou julgada por dançar sem amarras, por trabalhar com dança, por se mover com liberdade? O perigo que a dança representa ao patriarcado e ao capitalismo é a autonomia que ela gera. Uma mulher que conhece seu corpo, que se prioriza ao escolher dançar, encontrar outras mulheres, é um problema para o sistema.

A dança é, também, um habitar o próprio corpo, é dar prazer a si. A energia sexual, por exemplo, não está presente apenas no ato do sexo, ela pode permear a energia da criação no corpo. A imagem da mulher ideal que se anula e reprime seus desejos, da mãe e esposa perfeita que abdica de seus sonhos, que destina todo o seu tempo à família e a um casamento que não contempla suas tantas capacidades e vontades, que não exerce a sua escolha de ter ou não filhos, daquela que precisa “se dar ao respeito”, sobrevive como uma assombração cultural. Essa imagem precisa ser exorcizada em giras, cirandas e danças que nos façam suar e mergulhar em transe no prazer de sermos quem somos, mulheres livres. Fugindo da prática violenta que subordina os corpos, a dança sensibiliza, potencializa e liberta.

Durante a transição para o capitalismo a dança foi demonizada, e isto está diretamente ligado ao período de caça às bruxas na Europa e, também, em parte das Américas no colonialismo. Mulheres eram torturadas, mortas na fogueira, interrogadas meticulosamente, uma mistura de exorcismo sexual e psicológico. A caça às bruxas santificava a supremacia masculina e os induzia os homens a temer as mulheres e vê-las como destruidoras do sexo masculino.

De fato há uma continuidade entre as práticas que foram alvo e serviram de motivo para a caça às bruxas e as aquelas que foram sendo proibidas nas legislações seguintes, herdadas culturalmente e ampliadas por tantas sociedades, sempre mantendo a finalidade de regular a vida familiar e as relações de gênero e de propriedade.

As práticas humilhantes que as mulheres foram submetidas em todo esse processo, deixarem marcas em sua psique coletiva e em seu senso de possibilidades, do ponto de vista social, político e cultural. Toda e qualquer liberdade feminina foi caçada e segue sendo perseguida em ações rotineiras, em portas que se fecham para mães, em cargos e salários desiguais entre homens e mulheres, na sobrecarga da mulher que hoje trabalha dentro e fora de casa em jornadas

intermináveis, na enorme quantidade de mães solo que sustentam sozinhas toda a responsabilidade sobre seus filhos, e de alguma forma em toda e qualquer mulher.

2. Sobre movimentos, liberdade e amor

*O amor será o seu remédio mais vital.
Você será seu milagre.
(CPE)*

O que é liberdade? A liberdade é possível? Ela existe ou é algo inalcançável?

Dentro desse sistema muito bem organizado para manter o controle, principalmente sobre as mulheres, é difícil acreditar em uma possível liberdade. O capitalismo sobrevive sobre o desancando, com base no medo que temos de falhar, de não sermos capazes, e torna a liberdade algo fictício, talvez infantil ou imaturo (como foi dito por uma das pessoas presentes na apresentação deste artigo, na época em construção, no ANDA 2022).

Somos convencidas a desacreditar na liberdade, a agir com uma espécie de pessimismo protetor, que nos mantém no mesmo lugar, estáticas, temendo as mudanças e os movimentos. Ouvir de um homem que a liberdade não existe, e logo em seguida perceber essa fala ganhar respaldo de uma mulher, me faz perceber o quão grave é o controle patriarcal sistêmico. Esse controle que nos aprisiona se manifesta livremente nas falas diárias, nas piadas machistas, nas ações que nos limitam, no trabalho que nos consome dentro e fora de casa, nas culpas que nos são colocadas e até mesmo nos discursos acadêmicos.

Acreditar na liberdade é fortalecer a força de ação, é sentir que movimentar-se é possível. Compreendo a liberdade como um trânsito, um caminho gradativo e não um destino final. Escolho pensar em pequenas liberdades que geram grandes mudanças internas individuais que possam também inspirar outras pessoas, fortalecer micropolíticas e alcançar coletivos.

Grandes mudanças começam com pequenos passos. No exercício da liberdade traçamos o próprio caminho, caminho esse que se faz caminhando, acolhendo os erros, experimentando e abrindo espaço para o novo. Não há um caminho traçado na rigidez, não há garantias de determinados resultados, mas há o exercício contínuo de liberdade.

Para uma mulher educada por toda uma sociedade que lhe impõem um lugar idealizado de feminino, que a aprisiona em formatos rígidos e estereotipados de como ser uma boa mulher, filha, esposa e mãe. Que viu esse papel ser representado, controlado e julgado por todos, toda e qualquer decisão que corra fora dos padrões exige algum movimento libertário, mesmo que ele comece mínimo e interno.

Segundo Clarissa Pinkola (2007), quando uma pessoa vive de verdade todas as outras também vivem. Receber a “benção” para viver de verdade, que abra totalmente os portões. Uma mulher inspira a outra. Uma mulher que conquista uma pequena liberdade que seja, abre um portão de possibilidade para outra mulher ao seu lado.

Uma benção não faz com que você *ganhe* alguma coisa, mas na verdade, faz com que você *use* alguma coisa - algo que você já possui - , o dom que nasceu junto com com você no dia em que você chegou à Terra. Uma benção é para que você se lembre totalmente de quem é, e faça bom uso da magnitude que nasceu embutida no seu precioso e indomável (PINKOLA, 2007, p. 22).

Muitas mulheres ao nosso redor vivem para não desagradar, são sobrecarregadas em multitarefas e se anulam por medo de julgamentos, críticas e ameaças. Quando uma dessas muitas mulheres sofre uma separação, muitas vezes se percebe sem rumo e perda quanto a sua própria identidade, seus sonhos, desejos e singularidades.

É comum que homens mantenham o hábito de lazer com amigos, praticarem atividades lúdicas e esportivas como jogar bola, assistir futebol, surfar, jogar cartas, entre outras. A mulher na maioria das vezes não tem tempo, por enfrentar uma dupla jornada de trabalho dentro e fora de casa.

Nos dias atuais no Brasil, por exemplo, a renda familiar da grande maioria das famílias depende também da mulher, mas as atividades domésticas não remuneradas, a dedicação integral aos filhos, marido, casa e suas demandas, também dependem dela. Com isso temos uma geração de mulheres exaustas, com problemas de saúde física e emocional, que não possuem nem tempo e nem dinheiro (pois sabemos que a diferença salarial entre homens e mulheres é imensa) para escolher realizar uma atividade para benefício próprio. Fazer algo prazeroso por si mesma.

Quando uma mulher escolhe dançar, seja em um encontro festivo com

outras mulheres, ou em uma sala de aula de dança, de alguma forma ela está escolhendo olhar para si, abrir mão culpas que são impostas, observar o próprio corpo, experienciar seus limites físicos, suas potencialidade e exercitar a sua sensualidade artística. Dançar enquanto o mundo exige que você sirva, produza e cumpra todos os requisitos do sistema capitalista patriarcal, é um movimento libertário e antissistêmico.

Parte desse artigo foi escrito na estrada, retornando de Belo Horizonte para o Rio de Janeiro, acompanhada da minha irmã e minha filha de 9 anos. Compramos nossas passagens de retorno em uma empresa de viagens coletivas, havia pouca oferta de empresas de transporte rodoviário, então garantimos nosso retorno após um fim de semana de recesso com outras mulheres da família.

Ao entrar no ônibus percebemos muitas poltronas ocupadas por apenas uma pessoa viajando sozinha, e não havia duas poltronas juntas para eu viajar com minha filha ao meu lado. Pedimos ajuda, perguntamos se alguém gentilmente se disponibilizava para trocar de poltrona e possibilitar que a criança viajasse segura ao meu lado. Algo que parecia relativamente simples, porém não foi. As pessoas simplesmente não respondiam, eu comecei a perceber que minha filha estava com medo de viajar ao lado de uma pessoa estranha por sete horas. Os minutos passavam, minha filha me abraçou e chorou.

Até que perguntei mais alto, me controlando para não passar minha aflição para ela. Até que um homem, grande, negro, acompanhado de seu companheiro, tirou seu fone, se desculpou por não ter percebido o problema antes e trocou de lugar. Agradecemos e respiramos aliviadas. Quando olhei para minha irmã percebi o quão nervosa ela estava. Enquanto ajeitávamos as bolsas ela me falou: “É sobre isso, sempre sobre isso”. E a olhei nos olhos e disse bem alto: Mulheres e crianças nunca são bem vindas, eles nos odeiam.

Após semanas refletindo sobre esse ódio, sobre os episódios constantes de abuso, estupro e violências contra mulheres, dilacerada pelas as comuns notícias de feminicídios que geraram intermináveis discussões entre meus pares, com minhas meninas, filha e afilhada, nas redes, nas ruas, eu retomei o fôlego. Precisei respirar profundamente para escrever sobre o que o meu corpo tem me dito em sensações, incômodos e dores.

Somos no mundo, e como ele experienciamos a vida de forma singular, 2215
atravessadas por nossas memórias conscientes e inconscientes, pela

ancestralidade, espiritualidade, cultura e pela maneira de sermos no mundo. A consciência sobre quem se é, e onde se está, nos diferencia enquanto seres humanos, e nos traz a capacidade de criar relações e pensar sobre elas. Um tipo de liberdade que historicamente foi caçada nas mulheres, moldando padrões pré-estabelecidos sobre o que é ser mulher, como agir e ilimitadamente por onde é possível caminhar e agir.

Criar provoca constantemente diálogos entre razão e intuição, em uma tessitura de imagens, sensações, conhecimentos e vivências que se cruzam constantemente. É na possibilidade de criação que eu tenho a possibilidade de construir novas alternativas para a vida. Talvez seja um processo de tomar consciência desses cruzamentos que já acontecem de forma inconsciente, transformando-os em novas possibilidades. Conhecer o próprio corpo e desvendar suas possibilidades de expressão, sensibilizar o olhar para a vida, se fortalecer em coletivo, são movimentos que a dança provoca extrapolando por muitas áreas da vida.

Nossa corporeidade é constantemente transformada pelas experiências que vivenciamos e também por nossos hábitos. Se eu trabalho sentada todos os dias, caminho pouco a pé, passo muito tempo no transporte público e não realizo nenhuma atividade física, terei minha postura transformada e toda a maneira de me movimentar afetada pela falta de mobilidade. Em outra situação, imagine uma pessoa que cresceu em um lar de repressão, agressão física e pouco diálogo, que passou por experiências que castraram a sua expressividade, é provável que ela tenha uma postura corporal diferente de outra pessoa que recebeu estímulos para demonstrar suas opiniões, desejos, anseios e que foi encorajada a se expressar.

Quanto maior a pluralidade das experiências em dança, das transdisciplinaridades artísticas, culturais e sociais, maiores são as possibilidades para acontecerem mudanças significativas. Quando uma mulher dança, ela move a sua subjetividade, trabalhando a si mesmo, estimulando o seu potencial criativo.

Há mulheres na vida real que são grandes genitoras de gerações de ideias, processos, genealogias, criaturas, períodos de sua própria arte... sempre se tornando mais sábias e se manifestando dessa forma. Existem mentoras, graças que ensinam, as que orientam alunos e quem quiser aprender, escritoras e pintoras iniciantes, e as maduras também (PINKOLA, 2007, p. 14).

Podemos analisar então a capacidade dos processos criativos gerarem novos corpos e simultaneamente novos mundos, através de um caminho compartilhado, percebendo-se também em estado inacabado e incorporando o processo através de ações performativas diretamente ligadas ao contexto onde se insere.

A dança, na esfera dos saberes do corpo, nos convoca à presença e à ação, reinventando saberes através do não-dito, em uma linguagem própria imbricada em experiências culturais, relações espaço-temporais, sentimentos e sensações, conscientes e inconscientes. Ensinar-aprender dança movimenta estruturas que vão além da uma linguagem escrita ou falada, amplia afetos e nos convoca a dar corpo ao conhecimento.

A dança da festa. A dança do rito. A dança do tempo. A dança dos astros. A dança da loucura. A dança sagrada. A dança profana. Tem a dança invisível, uma dança sensação, uma dança molecular, uma dança energética. Ela pode acontecer em uma ou mais pessoas simultaneamente, no espaço e no tempo, alternando movimento e pausa, silêncio e som. Ela desorganiza e organiza o dentro e o fora como se fossem uma única coisa, e talvez sejam. Ela provoca um certo vício, uma vontade de voltar e fazer de novo. E fazer novo. Ela nunca se repete da mesma forma, são infinitas as possibilidades. Mas de alguma maneira, ela cria marcas, na repetição da ação, nessa repetição renovada. A dança anuncia o agora. Anuncia o que não cabe na frase, o que a escrita não sabe e o que a palavra não fala, ganha corpo. Incorpora.

Dançar nossos movimentos e transformar umas às outras. Trazer a consciência para si e para o coletivo. Viver conscientemente exige a prática de pensar nossas ações, desejos, propósitos e valores de maneira crítica auto responsável, primeiramente sobre nós mesmas e sobre o mundo em que vivemos com integridade. Para bell hooks (2021), assumir a responsabilidade significa que, diante de barreiras, ainda temos a capacidade de inventar nossa vida. Para a autora, todos os dias praticamos essa transmutação para lidar com realidades que não podemos mudar.

Adotar uma postura amorosa exige reflexões sobre o que é amor, em uma sociedade desacreditada por falta de diálogos realistas e pelas frustrações oriundas da construção do inalcançável amor romântico. Culturalmente nos passam

Ensinados a pensar que o lugar do aprendizado é a mente, e não o coração, muitos de nós pensamos que o ato de falar de amor com qualquer intensidade emocional será percebido como fraqueza e irracionalidade. E é especialmente difícil falar de amor quando o que temos a dizer chama a atenção para o fato de que sua falta é mais comum que sua presença, para o fato de que muitos de nós não temos certeza do que estamos dizendo quando falamos de amor ou de como expressá-lo. (hooks, 2021, p. 41).

A nossa dificuldade de amar está diretamente relacionada ao que queremos dizer com a palavra amor, as definições dos dicionários, os filmes e romances, as definições tendem a enfatizar o amor romântico. Segundo bell hooks seria mais fácil amar se começássemos com uma definição partilhada. A palavra amor é um substantivo, mas a autora nos convida a pensar o amor como uma ação. Para desenvolver essa explicação ela recorre ao trabalho de Erich Fromm (1978) que define: “O amor é o que o amor faz. Amar é um ato de vontade - Isto é, tanto uma intenção quanto uma ação. A vontade também implica escolha. Nós não temos que amar. Escolhemos amar”.

Pensar no amor como uma ação, e não como um sentimento. A definição amor-ação intuitivamente me levou a pensar no amor em movimento, na importância de nos deslocarmos e agirmos amorosamente. A dança é movimento no espaço, ação poética, ela abre caminhos genuínos para criarmos encontros, ritos, festejos e trânsitos que provoquem contatos e afetos, movimentando o corpo coletivo com generosas partilhas.

A sociedade teme o amor, o reconhece como sinônimo de fraqueza, ingenuidade, o trata como um sentimento utópico. Em determinada situação o amor pode ser considerado demasiadamente tudo, tirando a clareza da reflexão sobre a autoresponsabilidade de novas ações, ou como absolutamente nada, como uma invenção romântica a ser buscada sem sucesso. bell hooks nos motiva a reivindicar uma ética amorosa que possa nos inspirar a realizar as mudanças necessárias. Culturas de dominação cultuam o medo como garantia de obediência e manutenção de poder, a violência é glamourizada e tem sua imagem construída de forma sedutora pela grande mídia. Escolher amar é escolher se mover mesmo que com medo.

Nas palavras de James Baldwin, “o amor tira as máscaras que tememos não poder viver sem e sabemos que não podemos viver por dentro, Eu uso a palavra ‘amor’ aqui não apenas no sentido pessoal, mas como um estado do ser, um estado de graça - não no sentido infantil americano de ser feliz, mas no sentido duro e universal de busca, ousadia e crescimento”. A grande cantora e compositora estadunidense Nina Simone explica

didaticamente: “Você tem que aprender a levantar-se da mesa/ quando o amor não estiver sendo mais servido”. E Vinicius de Moraes completa: “Ah se eu pudesse encontrar o amor/E dizer-lhe que estou inteiro ao seu dispor”. Estamos? O amor é a coisa mais subversiva que existe, e as novas tradições ainda serão criadas à sua imagem e semelhança (RIBEIRO, 2022, p. 90).

Os grandes movimentos sociais da história agiram a partir de uma ética amorosa. Como sujeitos inacabados e disponíveis às mudanças, que somos, temos o poder de transformar, criando coletivamente, em movimento, novas realidades. Para bell hooks (2021), o amor é o que o amor faz. Nós mulheres precisamos fortalecer nossas relações, nutrindo e inspirando umas às outras das pequenas às grandes ações libertárias, atuando amorosamente e resistindo a um sistema de desencanto. Se o amor é o que o amor faz, o amor é ação. Ação é movimento. O amor é uma dança.

*Por elas...
por todos os corações peregrinos...
que sempre possam se encontrar
e não passar sem se ver,
mas que permaneçam perto umas
das outras e que se fortaleçam,
e com isso fortaleçam os perímetros e portais do mundo da alma
confiados à sua guarda.
(Clarissa Pinkola Estés)*

Referências

EASTON, D.; HARDY, J. **A ética do amor livre: Guia Prático Para Poliamor, Relacionamentos Abertos e Outras Liberdades Afetivas**. 1ª ed. São Paulo: Editora Elefante, 2019.

FEDERICI, S. **Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva**. 1ª ed. São Paulo: Editora Elefante, 2017.

hooks, b. **Tudo sobre o amor e novas perspectivas**. 1ª ed. São Paulo: Elefante, 2021.

PINKOLA, C. E. **A ciranda das mulheres sábias**. Ser jovem enquanto velha e velha enquanto jovem. Tradução de Waldéa Barcelos. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

RIBEIRO, S. **Sonho Manifesto**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

Manuella Lavinias (PPGDAN - UFRJ)
Mariana de Rosa Trotta (PPGDAN - UFRJ)

2219

“O estuprador é você! *El violador eres tu! We know the rapist is you!*”: O que cantam e dançam as feministas em coreografias de protestos transnacionais

Rebeca Sobral Freire (UFBA)
Lucas Valentim Rocha (UFBA)

Comitê Temático Dança, Gênero, Sexualidades e Interseccionalidades

Resumo: Esse trabalho investigou a relação entre a dança e os feminismos através das performances de mulheres intituladas “O estuprador é você!”, como uma das expressões feministas artísticas transnacionais. Essas manifestações eclodiram no Chile em novembro de 2019, e se expandiram para todos os continentes através de uma coreografia de protesto executada com a música hino “Um violador no teu caminho” de autoria da coletiva feminista chilena Las Tesis, inspirada nos escritos de Rita Segato (2020). Esses atos performáticos foram motivados pelo caso de violência que culminou na morte de Antônia Barra - uma jovem branca de 21 (vinte e um) anos – que envolve questões como estupro, exposição de sua intimidade em redes sociais, suicídio, e posteriormente, o julgamento do acusado com ampla repercussão diante do indiciamento com leves punições. Dentre as escolhas teóricas e metodológicas, a pesquisa trabalhou com o conceito de coreopolítica de André Lepecki (2012) em uma perspectiva etnográfica feminista, embasada na antropologia da dança, com o levantamento bibliográfico e iconográfico dos atos performáticos a partir de coleta de vídeos das manifestações nos canais do *youtube*, além de matérias de jornais e fotografias dos atos. Essas performances (re)afirmaram pautas de uma agenda feminista transnacional através de uma dança e música exclusivas das mulheres de diferentes países, línguas, (gener)idades, cores e continentes, que cantaram e dançaram na luta por direitos humanos das mulheres.

Palavras-chave: DANÇA. PERFORMANCE. MÚSICA. MULHERES. FEMINISMOS.

Abstract: This work investigated the relationship between dance and feminisms through the performances of women entitled “The rapist is you!”, as one of the transnational feminist expressions of art. These demonstrations erupted in Chile in November 2019 and expanded to all continents through a protest choreography performed with the anthem song “Um violador en tu path” by the Chilean feminist collective Las Tesis, inspired by the writings of Rita Segato (2020). These performative acts were motivated by the case of violence that culminated in the death of Antônia Barra - a 21 (twenty-one) year old white young woman - which involves issues such as rape, exposure of her intimacy on social networks, suicide, and later, the trial of the accused with wide repercussion before the indictment with light punishments. Among the theoretical and methodological choices, the research worked with André Lepecki's concept of choreopolitics (2012) in a feminist ethnographic perspective, based on the anthropology of dance, with the bibliographic and iconographic survey of the performative acts from the collection of videos of the manifestations. on youtube channels, in addition to newspaper articles and photographs of the acts. These performances (re)affirmed guidelines of a

2220

transnational feminist agenda through an exclusive dance and music of women from different countries, languages, (gender)ages, colors and continents, who sang and danced in the fight for women's human rights.

Keywords: DANCE. PERFORMANCE. MUSIC. WOMEN. FEMINISMS.

1. Uma carta às feministas

Carta às artevistas feministas latinoamericanas¹,

Queridas Sistas, orgulhosamente feministas, necessariamente inconvenientes², sem fronteiras, escrevo para lhes lembrar “não faz mal pensar que não estamos sós”, como tocou a banda punk feminista brasileira Dominatrix que embalou o teaser do Festival Vulva La Vida³. Nós prosseguimos em marchas vadias, com repertórios musicais com gritos de protestos, e coreografias políticas de luta, entre sororidades e solidariedades!

Dear Reader, quando recebi a tarefa⁴ de escrever uma carta para alguém, pensei logo em vocês, e também em Glória Anzaldúa (2000), que em seu artigo *Falando em línguas*, escreveu uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo, mulheres de cor, lésbicas, loucas, em 1980, e apenas tivemos seu texto publicado em português pela Revista Estudos Feministas, em 2000, e que por tantas vezes me serviu como incentivo, consolo e direção, em diferentes movimentos nessa jornada pessoal e acadêmica.

Queri Hermanas, seguimos mulheres na revolução mais longa (MITCHEL, 2006), onde o pessoal cada vez é mais político, e os nossos corpos em movimentos cada vez mais em disputa, sejam ovários em pauta, contra todos os fundamentalismos e biologismo, diante dos cenários de avanços e retrocessos dos direitos das humanas.

Eclodiu uma dança das mulheres que coreografou uma agenda transnacional ao som de mais um hino feminista, do Chile para o mundo, que enfrentou a pandemia de covid-19 e a epidemia de (trans)feminicídios, performaram globalmente uma intervenção de denúncia: O estuprador é você!

Em dança e canto, esse elenco de corpos espalhadas pelas principais capitais de países dos diferentes continentes foi formado exclusivamente por mulheres, crianças, jovens, idosas, cisgênero e transgênero, imigrantes, deficientes, estudantes, trabalhadoras, pansexuais, parlamentares e outras. Essa manifestação política e artística, ou melhor, artevista, para quem tiver corpo, performou sobre a realidade de opressão e a potência criativa da luta e do luto.

Esses atos persistem como um convite, lembrete, e uma amostra de que “não faz mal pensar que não estamos sós”, já que cantamos juntas em performances vadias e danças das mulheres, o repertório das músicas feministas sobre como nossas vidas importam. Lembrem que são as diversas mulheres as reais sujeitas dos feminismos que através de expressões criativas e corporais dos artevismos transnacionais contemporâneos combatem às desigualdades sociais e as violências de gênero contra um tal segundo (BEAUVIOER, 1949) e até terceiro

¹ Referência ao conceito de Lélia Gonzalez em seu trabalho *A categoria político-cultural de amefricanidade* (1988).

² O título da tese de doutorado em Estudos Feministas, interessada no que cantam as feministas autônomas, libertárias e anarco-punks. “Orgulhosamente feministas, necessariamente Inconvenientes”: os discursos político-poéticos-musicais recentes das feministas jovens em Salvador (FREIRE, 2017).

³ Festival feminista vegano que aconteceu em 3 edições em Salvador a partir da política do faça você mesma. (Ibidem)

⁴ Uma das tarefas da disciplina/componente Laboratórios de Criação em Dança I do curso da graduação em Dança.

sexo (não-binários), abjetos em transformação, em uma contestação a ordem mundial vigente.

Com carinho, Rasbeca Quincué⁵

2. Introdução

A carta às feministas artevistas transnacionais apresentada acima é uma das produções dessa pesquisa interessada no diálogo entre os campos de conhecimento da dança e dos estudos feministas através das expressões recentes ocorridas na ou a partir da América Latina. Nesse sentido, o objetivo dessa pesquisa é investigar a dança/performance política O estuprador é você! como uma das expressões dos artevismos feministas recentes, exclusivas de mulheres, que eclode do Chile para o mundo.

Ao som do hino feminista “*Un Violador en tu Camino*”⁶, de autoria da coletiva feminista chilena *Las Tesis*, as manifestações eclodiram a partir de novembro de 2019 motivadas pela morte de Antônia Barra, de 21 (vinte e um) anos, que envolve questões como estupro, exposição de intimidade em redes sociais, suicídio e leves penas para agressores. Nesse caso, o que cantam as feministas, nesse caso, é a letra da música citada, inspirada nos escritos de Rita Segato (2020) no campo das epistemologias feministas e decoloniais, em reflexões sobre violência de gênero, controle dos corpos das mulheres na América Latina⁷ e dentre tantas outras contribuições da autora.

Assim, as feministas chilenas tomaram as ruas entre a performance e gritos de protestos que provocaram uma onda de reivindicações artevistas feministas pelo mundo que implicavam na reproduziam a coreografia também criada pelo grupo feminista. As performances de protestos exclusivas das mulheres de diferentes países, línguas, (gener)idades, cores e continentes se reuniram nas ruas de suas cidades, em distintos momentos desde o decorrer do acontecido, até o desenvolvimento do caso pela justiça chilena, inclusive durante a pandemia de Covid-19.

Para tanto esse artigo se estrutura em 3 sessões: 1. Sobre uma pesquisa

⁵ Nome que tenho utilizado em processo criativo, panafricanista, e de referência a descendência a comunidade indígena extinta no interior do Ceará.

⁶ Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/diversidade/o-estuprador-e-voce-musica-feminista-contraviolencia-percorre-o-mundo/>

⁷ Segato também é pioneira por seus trabalhos com as iconografias na etnomusicologia, o que inaugura a abertura para esse campo de estudos no Brasil.

entre campos de conhecimento: Dança e os estudos feministas; 2. “O estupro é você! El violador eres tu! We know the rapist is you!” com a contextualização da performance transnacional O estupro é você!; 3. Uma dança feminista transnacional como agenda de pesquisa.

1. Sobre uma pesquisa entre campos de conhecimento: Dança e os estudos feministas

Para pensar o campo da pesquisa de modo interdisciplinar, foram feitas escolhas metodológicas apoiadas em conceitos fundamentais para uma imersão epistemológica. A partir do campo da dança com um olhar voltado para a perspectiva da política foi eleito o artigo, *Em coreopolítica e coreopolícia* de André Lepecki (2012), no qual o autor assume a compreensão da possibilidade da utilização da coreografia como prática política, também como aspectos teórico para pensar performance de mobilização em cenários urbanos de contestação. Esse conceito prático de coreopolítica dialoga com as inquietações em torno da arte como política, já que não há uma relação entre arte e política, porque toda arte é fundamentalmente política. Além do advento do conceito de artevismos, com a arte engajada na contemporaneidade diante do contexto neoliberal, traduz o cenário de ação das sujeitas da pesquisa, as feministas artevistas que dançam e cantam em protestos transnacionais urbanos.

Assim, um dos caminhos de investigação da pesquisa é percorrido através da antropologia da dança, a fim de etnografar a dança, ou mesmo (ins)es/crever a dança (LEPECKI, 2017) a partir da perspectiva feminista, em uma etnografia feminista da dança em que a categoria gênero trate das relações de poder estabelecidas sobre o corpo das mulheres neste fenômeno, e não meramente descritivas, ou mesmo tratadas como categorias neutras, ou até aproximada a uma ideologia de gênero e fundamentalista, além da negação das contribuições do campo dos estudos feministas, ou mesmo da utilização de pensadoras feministas sem assim as nomear.

Já para Leandro Colling (2021), em seus estudos sobre performance e performatividade, o autor defende o reconhecimento desses dois campos de atuação, além das perspectivas de uma arte feminista e a de uma arte de dissidências sexuais, uma arte *queer*, que estão intrinsecamente associadas. O autor reflete embasado no debate com Judith Butler na definição desses conceitos, em

que performance como um ato artístico a exemplo das performances *drags* e outras artes *queerings*, e da performatividade vinculada a afirmação e repetição de normas das convenções de gênero, na reprodução ou contestação de um modelo de masculinidade ou de feminilidade. Ele acrescenta a performance artística que aponta para o universo e objeto dessa pesquisa breve e introdutoriamente discutida nessa oportunidade.

Esse cenário construído através da dança e da música no qual se encontra o contexto estudado promove um debate público que implica diretamente em questões dos direitos humanos das mulheres, e mais especificamente, abordam o debate sobre os direitos sexuais e reprodutivos das mulheres.

Nesse sentido, a fim de refletir sobre corpo e dança política, ou mesmo, dança como política, ou até uma dança feminista, e as possibilidades de uma dança artevista, de uma performance militante feminista, algumas questões levantadas: O que seria uma dança feminista? Podem as subalternas dançar? (rememorando Gayatri Spivak (2010) em seu questionamento se podem os subalternos falar?) Quais são as contribuições da dança para interpretar essas manifestações de expressões feministas artevistas de rua?

Para tanto os objetivos específicos elencaram um diálogo entre os campos dos estudos da dança e os estudos feministas a partir do corpo que dança como ação política, enquanto contextualizaram o artevismo feminista da performance *O estuprador é você!* e analisaram a possibilidade de uma dança feminista (inclusive para não-dançarinas) nos movimentos feministas transnacionais.

2. “O estuprador é você! *El violador eres tu! We know the rapist is you!*” O que cantam e dançam as feministas em coreografias de protestos transnacionais

Em entrevista, Rita Segato afirma que “Uma falha do pensamento feminista é acreditar que a violência de gênero é um problema de homens e mulheres” (SEGATO, 2020). É o que a letra performática denuncia quando amplia e direciona a responsabilidade para um projeto político implementado pelo poder institucional, o hino feminista grita que: O Estado opressor é um macho Estuprador, enquanto as mulheres apontam seu dedo indicador para a representação das opressões, usam faixas pretas tampando seus olhos em críticas a justiça cega a realidade enfrentada pelas mulheres em diversos lugares, se agacham quando descrevem um estuprador em seu caminho enquanto cantam juntas em protesto,

dançam a luta das mulheres pelo direito sobre si.

O patriarcado é um juiz Quem nos julga nascer⁸
É nosso castigo
É a violência que você vê
É feminicídio
Impunidade para o meu assassino
É o desaparecimento
É o estupro
E não foi minha culpa, nem onde eu estava, nem como eu me vesti (4x)
O esturador era você
O esturador é você⁹
(LAS TESIS, 2019)

Assim, a letra da música de protesto justifica algumas orientações sobre a metodologia utilizada nessa pesquisa qualitativa em andamento que trabalha a partir dos registros iconográficos em vídeo dessas manifestações transnacionais disponíveis em canais do *youtube* na internet, bem como matérias de jornais sobre o assunto e repercussões, analisa inicialmente a relação entre dança, corpo e política (ROCHA *et. al.*, 2020), para avançar de uma perspectiva de que a dança se envolve com a política, para a afirmação de que a dança é política¹⁰. Essas mulheres performam em música e dança acerca de antigas e atuais pautas da agenda política dos movimentos de mulheres e feministas pelo direito a uma vida sem violência.

Por isso o embasamento teórico abarca as conceitos e teorias feministas, estudos da dança e da etmusicologia. Entre os achados do campo, foram levantados vídeos dos atos das performances que replicavam a coreopolítica (2012) e a música de protesto (FREIRE, 2017), a partir da primeira apresentação da performance pelas feministas chilena pelas ruas da cidade, reunindo um grande número de diversas mulheres de idades, e identidades. Essa performance-ato-protesto impulsionou outros grupos e indivíduos a replicarem a mesma proposta pelo mundo, inclusive algumas mantendo o canto em espanhol, em outros locais fora do Chile, e dos países de língua espanhola.

⁸ Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=FCQIQ3kNIHs&t=17s&ab_channel=BBCNewsBrasil.

⁹ Ver Letra na íntegra: <https://www.letras.mus.br/dj-ariel-style/el-violador-eres-tu/>.

¹⁰ A própria ideia de uma arte pela arte questiona uma postura objetividade via arte negociavelmente como linguagem e expressão legítima.



Fig. 1. Fonte: Facebook NINJA 2020

Para todos verem: Foto com imagem de centenas de mulheres de pele clara aglomeradas com o abraço esquerdo estendido com o dedo indicador apontando para a frente. Algumas mulheres com pano pretos tampando os olhos, e outras com panos verdes ou vermelhos amarrados no pulso.

Mulheres feministas de diferentes países e continentes manifestaram seus corpos artisticamente de forma coletiva e espontânea, mantendo uma proposta de referência chilena, enquanto criaram suas próprias versões e contextos. Assim ao pensar a dança como potência educadora e transformadora, Antrifo Sanches Neto defende que:

é preciso não perder de vista que a dança é também uma linguagem artística que desenvolve habilidades corporais, criatividade, mexe com as emoções e também comunica ideias, pensamentos e reflexões dos indivíduos sobre o mundo e para o mundo (SANCHES NETO, 2012, p. 63).

Dentre os lugares levantados estão: Colômbia, Brasil, França, Austrália, Estados Unidos, e Turquia. Nessa última, com destaque para a performance pelas mulheres parlamentares dentro do espaço legislativo¹¹. A performance falou a mesma língua corporal criativa pelo planeta, para além das fronteiras físicas e linguísticas, em ações artísticopolíticopedagógicas.

¹¹ Na Turquia as parlamentares performaram no Parlamento. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ArvPbC7CRng&ab_channel=24horas.cl.

Essas manifestações oportunizaram mais um olhar para a dança como um instrumento, linguagem e metodologia de uma pedagogia da dança no contexto e para além das denúncias (MARQUES, 2020) e de estratégia de solidariedades diante de violências interseccionais e compartilhadas, com propostas de pressão por mudanças estruturais e culturais. As palavras-chaves que compõe esse cenário pesquisado são dança; performance; mulheres feministas; violência de gênero, e manifestações transnacionais, porém um dicionário feminista sobre o corpo pode ser produzido por inquietações e demandas históricas e contemporâneas em torno da direitos humanos, e assim compor o “coro a uma corrente epistemológica contemporânea” (ASSIS, 2020).

Interpretar essas expressões performáticas sob a perspectiva da dança e da música como parte de ações de uma educação como prática da liberdade (FREIRE, 2011), que nos ensina a transgredir (hooks, 2017) a ideias hegemônicas e de opressão do corpo das mulheres na cultura, na educação, na política e nos direitos, é um desafio que o feminismo transnacional coloca para esse campo de conhecimento que debate a dança política.

3. Uma dança feminista transnacional como agenda de pesquisa.

Algumas questões relevantes direcionam essa pesquisa. Como a escrita textual pode ser, ou se transformar em escrita no corpo? Como trazer a escrita para o corpo? Como transformar em dança? E mais, como pautas históricas e contemporâneas da agenda feminista transnacional se transformou em música e dança, coreografia e figurino, movimentos e gritos em coro de protesto por feministas de diversas partes do mundo?

Há variadas formas de fazer dança, de constituir o ambiente e reconhecer o contexto para as especificidades de cada dança, que se identificam na relação processual da interação dos corpos e espaços que se apresenta disponíveis em termos necessários para sua realização, planejada ou improvisada. Em uma improvisação motivada por um tema, não há linearidade, regras parecem mais orientações possíveis de direção não estabelecidas, e sim em criação constante.

Desse modo, o corpo exercita um estado de prontidão e disposição para lidar com o imprevisto, onde cada ação corporal indicia a experiência pela autonomia, ao mesmo tempo em que se encontra implicada em uma lógica de conjunto. A composição ocorre através das relações acordadas em tempo real e não podem ser antecipadas (MACHADO; SIEDLER 2012, p.3).

A incerteza na feitura da dança rompe com qualquer chance de determinismo, para uma experiência do corpo em contato com um processo de construção, sem regra e sem mediação, e sim com o imprevisto, a imprevisibilidade. Essa se torna uma possibilidade para respostas criativas para os corpos quebrarem hábitos, experimentar saídas, e movimentos na relação tempo-espço. É o exercício da coerência na produção de sentidos em dança criando conexões e ajustes do corpo nesse cenário. É como a dança se expressa em uma busca por produção de sentidos.

[...] o futuro do universo não está de fato determinado, ou pelo menos não está mais do que qualquer outra coisa que faça parte da vida do homem ou da vida da sociedade. Na minha opinião, a mensagem lançada pelo segundo princípio da termodinâmica é que nunca podemos prever o futuro de um sistema complexo. O futuro está aberto, e esta abertura aplica-se tanto aos pequenos sistemas físicos como ao sistema global, o universo em que nos encontramos (MACHADO; SIEDLER 2012 apud PRIGOGINE, 2008, p. 21).

A incerteza coloca a dança em risco quando elementos que compõe aquele estilo de dança são questionados, mas também pode ser uma oportunidade de releitura e uma forma de mantê-la em atualização. O imprevisível na dança também desfaz a regra da repetição se abrindo para as transformações que acontecem no mundo. São as danças que abraçam a incerteza, se apresentam com resultados criativos para situações específicas e inesperadas, o que se torna coerente.

Esse tipo de feitura de dança lida com a probabilidade. O risco é o motor criativo, uma vez que não há como prever o que pode ocorrer, pois a configuração se dá no contexto que é sempre circunstancial e depende das relações efetuadas. Como estas ocorrem em tempo real, a incerteza imprime sua condição: autonomias que gerem coerências (MACHADO; SIEDLER 2012, p.7).

Essa dança cria um método como linguagem, e se propõem uma transgressão metodológica, uma composição de conflito com elementos em disputa durante o processo. É uma construção de espaço que essa dança autônoma, criativa, improvisada se embasa na oportunidade de solução de questão, de produção de autonomia, e de ser ativa para compreender e afetar todo o contexto.

Portanto, a incerteza na dança é um aspecto de extrema relevância para o campo de interesse da minha pesquisa com expressões dos artevismos feministas em dança e performance, que atua nas ruas, e de forma espontânea e inclusiva.

Vale até polemizar a existência de uma dança ou performance feminista, que não seria exatamente um estilo e prevê uma norma ou técnicas estabelecidas. São performances, ou uma dança de protesto que se apresenta diante dos pressupostos de intervenção urbana nas principais ruas e praças dos centros humanos, mas pode acontecer dentro do parlamento; seu elenco é de mulheres cis e trans feministas de todas as idades com o protagonismo e proposição jovem; forma marcha ou atos, dentro outros.

Uma pista metodológica para essa investigação interessada em uma perspectiva etnográfica desse tipo de dança ou/e performance desenvolvida nas ruas da cidade, com os corpos e corporalidades em ambientes urbanos dos grandes centros dos diferentes países. É que explica Fabiana Brito, com a ideia de corpografia urbana como pista de análise a partir da relação entre dança e ambiente, ao pensar os estudos do corpo e os estudos das cidades.

Reconhecer o aspecto processual das relações corpo/cidade significa reconhecer a natureza de coafetação própria a qualquer interação. Sendo um processo um conjunto de relações diferentes ocorrendo ao mesmo tempo, não permite identificar nem qualificar ou mensurar os termos precisos participantes dessas relações, como também não permite identificar o início e o final de sua ocorrência (BRITO, 2013, p. 37).

A autora defende como critério para a compreensão dessa relação é partir do entendimento da cidade não apenas um lugar, e sim um campo de processos em que o corpo faz parte e infere nesse movimento.

Brito usa o conceito de coimplicação para informar a imprescindível interação recíproca entre corpo e cidade, entre corporalidade e os princípios de organização desses espaços que constituem a vida pública. Essa relação é de conflito e em reconfiguração constante, sendo mais temporal do que espacial.

Para a autora, uma corpografia urbana é a coimplicação entre o corpo e a cidade, sendo uma pista de análise sobre essa relação e experiência contínua, e constante transformação que acontece no e pelo corpo. Coplasticidade entre corpo e ambiente, especialmente o ambiente urbano, sempre transitória. Por isso, corpo e ambiente não podem ser analisados isoladamente, sob pena de perder a oportunidade de interpretação sobre uso e práticas de habitantes nesse ambiente em constante interação.

Considerações

Com as marchas de mulheres feministas que performam em torno de uma pauta, contexto e expressões compartilhadas por mulheres em diferentes países e continentes no mundo. As marchas ocupam as ruas, se apresentam inconvenientemente feministas com roupas, gritos, atos, movimentos, músicas de um repertório de reivindicações transnacionais. As marchas das vadias eclodiram a partir de uma crítica necessariamente contundente a violência de gênero contra as mulheres.

Mais recentemente com o ato O estuprador é você, as feministas performaram com música e dança uma resposta de denúncia a essa realidade que se reproduz com base em uma ideologia de gênero que opera como antimulheres. Afirmar globalmente que os corpos e os direitos das mulheres têm sido violados como um feminicídio de responsabilidade de Estados nacionais.

A dança e a performance, assim como as músicas em gritos de protesto, expressam o processo criativo espontâneo, aberto para sujeitas de direito humanos, o convite para que outras mulheres venham para a rua participar. Desde os figurinos, maquilagens, adereços, mas também faixas, cartazes, e outras produções autônomas fazem parte do imprevisível para compor esse elenco de vadias.

Já no caso do ato, há uma coreografia previamente planejada, inclusive marcada a partir da letra da música hino feminista. Os movimentos respondem aos trechos da música e se direciona as matrizes de opressão culturais e sociais, e também interpretam reclamações de direitos diretamente ao Estado, Justiça, Presidente, sociedade e agressores.

As dançarinas autônomas desse elenco diverso, rico, e atual, são as feministas que dançam e cantam na experimentação de um ato identificado como uma militância artevista, que usa um método como linguagem enquanto criação um espaço de coletiva/idade. O corpo das mulheres é o que está em disputa, e os elementos utilizados como uma venda nos olhos das mulheres, que interpretam uma justiça cega para as denúncias dessas sujeitas, para as criações de sentido defendidos pelas mulheres, mas sobretudo para as proposições oferecidas como resposta para essa situação.

Referências

ANZALDÚA, G. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. **Revista Estudos Feministas**, v. 2, n. 8, p. 229-236, 2000.

ASSIS, T. S. Histórias de vida importam: A formação do professor de dança pela perspectiva da professoralidade. *In: Vieira, Marcílio de Souza et. al. (orgs) Dança em múltiplos conceitos educacionais*. Salvador: Associação Nacional de Pesquisadores em Dança - ANDA, 2020. Cap. 5, p. 81 – 97. (Coleção Quais danças estão por vir? Trânsitos, poéticas e políticas do corpo, 3).

BBC. 'O estuprador é você': a coreografia feminista chilena que está viajando o mundo. *In: Canal Youtube BBC*. 2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=FCQIQ3kNIHs&ab_channel=BBCNewsBrasil. Acesso: 23 mar. 22

BRITO, F. D. A ideia de Corpografia urbana como pista de análise. *In: Revista Redobra*, n. 12, pg. 36-38, 2013. Disponível em: http://www.redobra.ufba.br/?page_id=157. Acesso em: 07 abr. 2022.

COLLING, L. O que performances e seus estudos têm a ensinar para a teoria da performatividade de gênero? *In: Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas*. Florianópolis, v. 1, n. 40, p. 1-19, mar./abr., 2021.

FREIRE, R. S. “Orgulhosamente feministas, necessariamente Inconvenientes”: os discursos político-poéticos-musicais recentes das feministas jovens em Salvador. 2017. 245f. Tese (Doutorado) Programa de Pós-Graduação em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismo, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.

FREIRE, P. **Pedagogia do Oprimido**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 2011.

GLOBO. 'O estuprador é você' | Protesto de chilenas é replicado no mundo. *In: Canal Youtube Jornal O Globo*. 2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=gD5CKuBOt3s&ab_channel=JornalOGlobo. Acesso: 23 mar. 22

GONZALEZ, L. A categoria político-cultural de amefricanidade. **Tempo Brasileiro**. Rio de Janeiro, n. 92/93, p. 69-82, jan./jun.; 1988b.

hooks, b. **Ensinar para transgredir: uma educação como prática da liberdade**. 2. Ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2017.

LEPECKI, A. Inscrever a dança. **Revista Vazantes**, v. 1, n. 1, p. 36-59, 2017.

LEPECKI, A. Em coreopolítica e coreopolícia. *In: Ilha Revista de Antropologia*, v. 13, n. 1, p. 41-60, jan./jun., 2012.

LUBISCO, N. M. L. **Manual de estilo acadêmico:** trabalhos de conclusão de curso, dissertações e teses 6. ed. rev. e ampl. Salvador: EDUFBA, 2019.

MACHADO, A. B.; SIEDLER, E. A incerteza como índice de construção de autonomia em dança. **Revista Moringa**, João Pessoa, v. 3, n. 2, jul./dez., 2012.

MARQUES, I. A dança no contexto e os novos contextos da dança. *In:* SANTAELLA, L.; MOTTA, E. (Orgs.). **A Dança sob o Signo do Múltiplo**. Edição I. Estação das Letras e Cores. São Paulo, 2020.

MICHELL, J. Mulheres: A mais longa revolução. **Revista Gênero**, Niterói, v. 6, n. 2 / v. 7, n. 1, p. 203-232, 2006.

ROCHA *et. al.* PORRA: Modos de (re)conhecer(se) em dança. *In:* SANTOS, B.; BASTOS, H.; TOURINHO, L. L.; ROCHA, L. V. (orgs.) **Carnes vivas: dança, corpo e política**. Salvador: ANDA, 2020. (Coleção Quais danças estarão porvir? Trânsitos, poéticas e políticas do corpo, 9). pág. 868 – 888.

SANCHES NETO, A. **Diálogos com Terpsícore:** Movimentos de uma reforma curricular em dança. 2012. 183f. Tese (Doutorado em Educação) - Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal da Bahia, 2012.

SEGATO, R. “Uma falha do pensamento feminista é acreditar que a violência de gênero é um problema de homens e mulheres”. Entrevista 2020. *In:* **Instituto Unisinos**. Disponível em: <https://www.ihu.unisinos.br/78-noticias/596618-uma-falha-do-pensamento-feminista-e-acreditar-que-a-violencia-de-genero-e-um-problema-de-homens-e-mulheres-aponta-rita-segato>. Acesso em: 05 jan.2022

SPIVAK, G. C. “**Can the Subaltern Speak?**” Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida *et. al.* Belo Horizonte: Editora UFMG. 2010. Disponível em: http://www.mcgill.ca/files/crclaw-discourse/Can_the_subaltern_speak.pdf. Acesso em: 25 jan. 2021.

Rebeca Sobral Freire (UFBA)

E-mail: rebeca.sobral@gmail.com

Rebeca Sobral Freire é graduanda em Dança pela UFBA, cientista política e social, mestra e doutora em Estudos de Gênero, Mulheres e Feminismos. Pesquisadora Associada da Grupo de Pesquisa em Dança Porra (UFBA).

Lucas Valentim Rocha (UFBA)

E-mail: lucas.valentim0@gmail.com

Professor Adjunto dos cursos de graduação e pós-graduação (PPGDANCA) e (PRODAN) da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Doutor pelo Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da (UFBA). Mestre em Dança pelo PPGDANCA e licenciado em Dança.

2232

Por que condutor e conduzido ao invés de cavalheiro e dama? Ações para repensar o chão colonial das danças de salão

Tarcísio Gonçalves Barbosa Pêgo (UFRJ)

Comitê Temático Dança, Gênero, Sexualidades e Interseccionalidades

Resumo: Esse artigo trata de uma investigação a partir dos estudos decoloniais, vistos em Quijano (2009) e Lugones (2020), como também dos estudos feministas a partir de Mead (2006) e Sinay (2006) para perceber as demarcações dos papéis sexuais na dança de salão. Ao observar esse território percebo como esse chão da dança torna-se salão, ao demarcar o gênero e a sexualidade a partir de moldes hegemônicos para conceber o homem como o cavalheiro e a mulher como dama, que se articula com a heteronorma. Questiono quais corpos estão autorizados a pisar esse chão que se firma em moldes excludentes para estabelecer os contornos sobre o corpo e de como ele deve se relacionar na dança. Aponto caminhos para formas não hegemônicas de se estabelecer essas relações, feitas a partir de inquietações oriundas de minha prática artística e dos estudos de masculinidades.

Palavras-chave: DANÇA DE SALÃO. DAMA E CAVALHEIRO. CONDUTOR E CONDUZIDO.

Abstract: This article deals with an investigation based on decolonial studies, seen in Quijano (2009) and Lugones (2020), as well as feminist studies from Mead (2006) and Sinay (2006) to understand the demarcations of sexual roles in ballroom dance. By observing this territory I realize how this dance floor becomes a hall, by demarcating gender and sexuality from hegemonic molds to conceive the man as the gentleman and the woman as a lady, which articulates with the heteronorm. I question which bodies are allowed to step on this ground that stands in exclusionary molds to establish the contours on the body and how it should relate in dance. I point out ways for non-hegemonic ways of establishing these relationships, made from concerns arising from the studies of masculinities.

Keywords: BALLROOM DANCE. LADY AND GENTLEMAN. LEADER AND FOLLOWER.

As questões que fizeram emergir esse artigo fazem parte de uma pesquisa iniciada na monografia¹ e que se desdobram agora em inquietações para dissertação do mestrado². Essas investigações progressas me fizeram observar a

¹ PÊGO, Tarcísio. **Dama de Paus:** representações do homem contemporâneo na dança de salão. João Pessoa, PB, 2020. 98f. Monografia (Licenciatura em Dança) – Universidade Federal da Paraíba, 2020.

² Esse artigo é parte da escrita dos capítulos iniciais da dissertação que está em andamento, é vinculado à linha de pesquisa performance e performatividade do Programa de Pós Graduação em

dança de salão e suas demarcações de gênero, e compreender através da crítica de sua técnica que não necessito ser dama para ser o conduzido na dança. Ser dama ainda é o *status quo* na dança de salão, entretanto como resposta provocativa, assumo esse apelativo e me coloco nesse lugar da técnica, onde procuro com as ferramentas que tenho questionar esses espaços enquanto homem que quer ser conduzido.

Ao observar o gênero na dança, problematizo e situo o salão como território de produção de violências e reprodução de padrões culturais hegemônicos. Assim, faz sentido abordar a perspectiva de colonialidade³ apresentada por Quijano (2009) para investigar e compreender como se estabelecem as demarcações de domínio sobre o gênero na dança de salão, enraizadas no eurocentrismo⁴.

De início, é importante perceber, que a cultura eurocêntrica é baseada na dicotomia binária e na heterossexualidade como forma de estabelecer a cosmovisão das relações para os corpos. Para introduzir esse panorama no contexto da dança de salão, gostaria de explicar alguns termos técnicos que causam confusão no cenário atual da dança e que deram nome ao título desse artigo. Essa confusão generalizada se dá sobre como se referir aos corpos, que historicamente são referenciados como cavalheiros e damas, atribuindo-se o lugar na técnica da dança em simbiose ao gênero, portanto homens conduzem e são cavalheiros e mulheres são conduzidas e são damas.

Dama ou cavalheiro, papéis da dança impostos pelo sexo

Ao perceber nos estudos de gênero, situados em Mead (2006), pude embasar percepções que observava acontecerem no campo da dança de salão sobre os papéis de gênero ao desempenharem a técnica. No obra de Mead (2006)

Dança da Universidade Federal do Rio de Janeiro, sendo orientado pelo professor Dr. Sérgio Andrade. A pesquisa, denominada até então como “Dama de Paus, masculinidades e afetos do homem na dança de salão”, aborda compreender as implicações da demarcação dos corpos na dança de salão a partir do gênero, mais especificamente sobre o homem e as masculinidades.

³ Colonialismo e colonialidade são conceitos relacionados, porém distintos. Entendemos colonialismo como sistema político econômico, cujo exercício do poder de um espaço legitimado visa à dominação da diferença, sendo essa dominação a única forma que possibilita a reprodução do sistema. Já a colonialidade é um estado de coisas, de experiências que sobrevivem mesmo com o fim do colonialismo. É a partir da condição de colonialidade que se reproduzem os modelos eurocentrados de produção de conhecimento definidos como modelos de universalidade e que invisibilizam os conhecimentos não hegemônicos (SILVA, 2018, p. 35).

⁴ A população de todo o mundo foi classificada, antes de mais, em identidades ‘raciais’ e dividida entre os dominantes/superiores ‘europeus’ e os dominados/inferiores ‘não-europeus’ (QUIJANO, 2009, p. 117)

ela nos apresenta a noção de papéis sexuais, desenvolvida pelo método antropológico de cruzamento cultural⁵, em que a autora propôs em três diferentes povos originários na década de vinte em Papua Nova Guiné.

A autora refutava os estudos que pautavam o temperamento ou comportamento dos sexos a partir da biologia, indo contra o pensamento corrente da época, e entendeu como que a cultura é demarcadora dos papéis sexuais, portanto de suas funções sociais.

Considerar que certos traços como agressividade ou passividade estão ligados ao sexo não é possível à luz dos fatos (...) a cultura atua, selecionando como desejável um temperamento, ou uma combinação de tipos congruentes e relacionados, e incorporando esta escolha a cada fio da tessitura social – ao cuidar das crianças pequenas, aos jogos que as crianças praticam, às músicas que as pessoas cantam, à estrutura da organização política, às práticas religiosas, à arte e à filosofia (MEAD, 2006, p. 270-271).

Ao entender essa noção sobre os papéis sexuais que Mead (2006) nos apresenta, pude observar o campo e questionar quais são os papéis que os gêneros desempenham nas técnicas de dança de salão. Assim é perceptível que nessa estrutura esses papéis acontecem entre alguém que conduz e alguém que é conduzido, sendo culturalmente engendrados para subordinar a mulher ao homem.

Nesse lugar tradicionalmente não há uma troca sobre essas funções, que permanecem estáticas sem transitar entre si, reproduzido ou criando estereótipos de gênero por via de sistemas opressores. Questiono: Quais são as habilidades para conduzir ou ser conduzido? Essas habilidades necessitam de alguma característica do gênero ou do sexo para acontecer? Caso não, seriam elas portanto apenas lugares dentro de uma técnica de dança, em que qualquer corpo pode estar, mas que ainda segue reproduzindo funções infundadas e demarcadas pelo gênero⁶?

Nesse processo tenho chegado a hipótese de que esses papéis, da dama e do cavalheiro, são um estereótipo de gênero, da mulher e do homem. São demarcados para se diferenciarem e apesar de artificiais são normalizados em

⁵ O método de *cruzamento cultural* evidenciou que havia outros papéis possíveis para o homem e mulher desempenharem, ao perceber observando outras sociedades que esses comportamentos não são fundamentalmente biológicos, revelando não serem parte de uma essência, mas de uma construção sobre os corpos sexuados. (PÊGO, 2020, p. 67.)

⁶ Identificar os homens como damas por estarem sendo os conduzidos na dança de salão é como a participação dos homens na criação dos próprios filhos, reflexão que Jéssica Barbosa, pesquisadora da dança, me proporcionou ao compartilhar com ela esse processo da pesquisa. Em suas palavras ela questiona: Será que para um pai trocar a fralda do seu filho e cumprir suas obrigações de cuidado com uma criança ele precisaria usar saia e batom? Logo, preciso me tornar dama para ser conduzido?

repetidos atos que causam a sensação de naturalidade desses gestos.

Na minha experiência em dança de salão ao me colocar a aprender a técnica de ser conduzido, me deparei sobre me tornar dama, pois para viver a experiência desse lugar da técnica, tive que aprender a reproduzir seus códigos. Tradicionalmente esse contexto destina-se para que especificamente as mulheres criem ou reproduzam modelos de gênero feminino e para o gênero feminino percebido também por outras autoras como Ferreira e Samways (2018):

Ou seja, ela não é baseada em supostas diferenças prévias entre homens e mulheres, ela constrói essas diferenças: constrói a mulher como dama – frágil, delicada, submissa, graciosa, sensual, atenta e obediente aos comandos dos homens – e constrói o homem como cavalheiro – forte, soberano, dominador, viril, responsável por cuidar da mulher e determinar seus movimentos, seus rumos, seus ritmos (FERREIRA; SAMWAYS, 2018, p. 169).

A dama e o cavalheiro são portanto, ideais que constroem a dominação do homem sobre a mulher, elegendo atributos de força e controle aos homens e de passividade e subordinação as mulheres. Esses nomes popularmente conhecidos na dança de salão servem também para referenciar esses corpos quanto ao lugar que ocupam dentro da técnica, sendo os homens os condutores e as mulheres as conduzidas e esse trato social sobre os papéis que cada um deve desempenhar se firmam através da dança entre o dominante e a dominada.

Na célebre frase de Beauvoir (1990) “não nasce mulher, torna-se mulher” a autora já nos aponta como os modelos de gênero são artificiais, sendo a dama da dança de salão uma construção de papéis femininos que a submete ser dócil, sensual, dependente e fraca, passível de ser dominada, ao mesmo passo que o homem cavalheiro está pautado pela força e demais qualidades antônimas as características da dama.

Condutor e conduzido como papéis das técnicas de condução

Esse modelo vem sendo questionado, sobretudo por minorias, e outras palavras tem surgido para substituir a dama e o cavalheiro, dentre elas a que tem obtido maior adesão são os termos condutor e conduzido⁷. Percebo que essa mudança não é unânime, tão pouco consciente, e que tem acontecido mais por um

⁷ Além destas, também se destacam as palavras Leader / Follower que tem sido incorporadas pelos brasileiros e está se popularizando.

teor mercadológico nos grupos tradicionais⁸. Não houve aprofundamento do campo sobre as necessidades dessas mudanças, ou do por que estamos adotando essa linguagem para se referir aos corpos.

Para além da posição que ocupam na técnica de condução, condutor ou conduzido, criam-se movimentos de dança caricatos e passos que precisam marcar o que é ser homem ou ser mulher através do gesto, mas que originalmente possuem estruturas semelhantes ou que se complementam. São demarcadores para feminino ou masculino a criação dos passos de dança.

Ao estudar as danças que foram eleitas como “de salão” percebi como suas bases originalmente são fluidas, no sentido de não demarcarem o gênero, e como essas vão sendo delimitadas aos pisarem no salão. O forró, o samba⁹, a lambada, o tango e muitas outras das danças marginais que adentraram o salão possuem, tanto para quem conduz quanto para quem é conduzido, bases semelhantes antes de se tornarem passos de damas e cavalheiros.

Essas bases vão recebendo signos de gênero para se tornarem os passos dessa respectivas figuras emblemáticas, recebendo imposições para se adequar¹⁰ ao padrão estético das classes dominantes, pautadas na heterossexualidade e no binarismo, demarcações da colonialidade¹¹ para entender as relações de gênero e seus papéis sociais.

Nesse campo da dança a heterossexualidade é imposta como padrão de normalidade para os gêneros, e é definidora das relações de como os corpos devem se envolver. Por ser central, se instaura como parâmetro na dança e cria para o

⁸ Na dança de salão contemporânea, um nicho específico da dança, acontecem amplamente diálogos sobre essas pautas, como o machismo, possibilitando reflexões que induzem abolir os termos dama e cavalheiro, por compreenderem essas figuras como símbolos problemáticos que instauram violências, como as de gênero.

⁹ Flávia Neves e Isis Lucchesi são mulheres professoras que investigam e trabalham juntas, como artistas na cidade do Rio de Janeiro, o samba tradicional, pensando numa metodologia de equidade e de não reprodução de estereótipos de gênero na gafeira, observando como nessas matrizes há uma paridade na construção das bases dos movimentos de samba e outros ritmos populares que dialogam com essas.

¹⁰ Essa imposição aos padrões eurocentrados que constroem a dama e o cavalheiro são despercebidas no coletivo dos dançantes do salão de maneira geral, pois essas imposições são lidas como normas ou entendidas como parte do refinamento da técnica, que impõe de maneiras sutis ou mais violentas a visão eurocentrada de mundo na dança de salão, como a própria formação de duplas entre sexos opostos, a heterossexualidade como padrão de normalidade e a noção de família patriarcal, tendo o homem a centralidade dessas relações de poder.

¹¹ A Colonialidade é apresentada por Quijano (2009) e evidencia os demarcadores desse sistema, sobretudo ao pensar raça e gênero. Tem suas bases fundadas no eurocentrismo, que irá impor essa cosmovisão sobre as demais. Parte do referencial cristão e europeu para conceber os gêneros em homem e mulher e determinar suas posições.

envolvimento dos corpos a noção de casais¹², em relações hiperssexualizadas como forma de estabelecer pares na dança. Em sua obra, Lugones (2020), ao mencionar Ritch nos afirma que:

a heterossexualidade característica da construção colonial/moderna das relações de gênero é produzida, construída miticamente. Mas a heterossexualidade não está apenas biologizada de maneira fictícia, ela também é obrigatória e permeia toda a colonialidade do gênero (LUGONES, 2020 p. 22).

Essa heterossexualidade obrigatória, como a autora nos referencia, se coaduna pelo que Quijano (2009) observou na categoria sexo¹³ ao falar sobre colonialidade, sendo possível perceber na dança que essa imposição serve para a manutenção de preceitos coloniais como a noção da família patriarcal, imposta pela modernidade. Por isso na dança entender duplas enquanto casais parte de uma visão colonizadora sobre os corpos que limita, dentre outras coisas, os afetos entre homens, pois nessa lógica essas relações devem acontecer somente para com as mulheres, cavalheirismo. Ao pensar masculinidades observo como essas se constroem no corpo cavalheiro, nos homens na dança, e numa autorreflexão da minha própria masculinidade.

Pensar a partir da ideia de duplas ou pares é se levantar contra a semântica colonial da palavra casal, que nos foi imposta para entender as relações entre os corpos no salão, que podem se relacionar por muitos primas, inclusive não erotizados. Ao mesmo rumo adotar os termos condutor e conduzido possibilita compreender esses lugares como papéis da técnica que independem do gênero para acontecer, pois ultrapassam a noção que delimita as relações majoritariamente entre homens e mulheres na dança, imposta pela heterossexualidade obrigatória projetada sob o chão colonizado.

Essas palavras ainda não resolvem a problemática em como devemos referenciar aos corpos na dança, por limitações que a língua portuguesa impõe ao demarcar o gênero nas palavras, através dos artigos “O” ou “A”, não observadas na

¹² Essa forma de enxergar as relações para os corpos se comunicarem inviabiliza, por exemplo, o afeto entre homens.

¹³ Tal como o conhecemos historicamente, à escala societal o poder é o espaço e uma malha de relações sociais de exploração/dominação/conflito articula-das, basicamente, em função e em torno da disputa pelo controle dos seguintes meios de existência social: 1) o trabalho e os seus produtos; 2) dependente do anterior, a ‘natureza’ e os seus recursos de produção; 3) o sexo, os seus produtos e a reprodução da espécie (QUIJANO, 2009, p. 76).

língua inglesa¹⁴ por exemplo.

Esses termos também perpetuam a ideia entre um dominante e um dominado, que se coadunam pela binaridade do pensamento em que os polos estão um acima do outro. Entretanto o objetivo seja de compreender que a comunicação é um ato de violência, em que alguém se cala para ouvir o outro. Nesses termos essas terminologias se apresentam como caminhos para refletir as pautas de gênero e de compreender que ao dançar, portanto se comunicar, haverá momentos de fala e escuta, não dicotômicas necessariamente, assim como na linguagem.

Ao marcar o corpo entre o conduzido ou a conduzida é comum reproduzir a lógica colonial nessas “novas palavras” e referenciar homens no feminino, como se fossem damas, portanto como se estivessem desempenhando o suposto lugar ou papel das mulheres ao querer estar como conduzidos. Sem refletir o porquê da mudança dessas palavras, não se instaura uma transformação de ótica da realidade para perceber que essas funções da técnica, conduzir ou ser conduzido, não necessitam do gênero para acontecer.

O salão, território de disputas

Através dessas leituras podemos compreender o salão como um território que elege, quais são as danças que podem fazer parte dele, quais os pés que podem pisar esse chão, e como os corpos são regulados a seguir os padrões estéticos da classe dominante. Eles são os demarcadores de como o gênero, a sexualidade e a raça devem se enquadrar, pois é ele quem os cria.

Seguir esses padrões é anular a diversidade cultural, pois promove o apagamento de muitos corpos no salão, submetidos a um modelo dominante. Ao pensar sobre raça, podemos observar o apagamento das referências negras na dança, que são marginalizadas por se diferenciarem do padrão hegemônico-branco.

¹⁴ Há se incorporado no Brasil as palavras em inglês *Leader/Follower* para tratar sobre os lugares nas técnicas de condução. Essa palavras por não serem latinas não demarcam o gênero, e ao serem neutras se mostram como caminhos interessantes para tratar o corpo por não fazer essa diferenciação. Entretanto se tratam de palavras estrangeiras para demarcar danças brasileiras, sendo problemáticas ao pensar, por exemplo o domínio dos países desenvolvidos sobre os países emergentes que também se impõe através da língua, sobretudo ao observarmos o imperialismo estadunidense sobre as Américas. Essas palavras propiciam o apagamento da identidade das danças brasileiras, e como comparativo penso no samba, que revela traços da brasilidade através do nome dos passos de dança que retratam o cultural cotidiano brasileiro, o assalto, a pescaria, o puladinho e nomes de jogadores de futebol, como Romário. Assim observo como a língua inglesa vem propiciando falta de identitarismo na danças brasileiras, como no Zouk que tem absorvido termos americanizados como *time*, *framing*, *flow* entre outros.

Nas danças de salão acontece um embranquecimento que silencia as estéticas negras e incorpora padrões estéticos eurocentrados para as danças latinas, como acontece no próprio samba brasileiro ou no tango argentino.

Incorporam-se padrões estéticos de danças europeias como o balé, às impondo sobre esses estilos por meio de palavras estratégicas. O famigerado “refinamento da técnica” impõe sobre essas danças pernas esticadas, pés em ponta e outros padrões alienígenas ao seu fazer por meio de palavras bonitas para embranquecer danças negras e apagar memórias não hegemônicas.

O tango, submetido de tal maneira aos modelos estéticos impostos pelo salão, dificilmente é reconhecido pelo imaginário popular como uma dança negra. Ao mesmo passo o samba, a salsa e outras danças latinas caminham na mesma direção, recebendo cada vez mais o “refinamento” para suas estéticas e se aproximando cada vez mais do padrão branco que valida ou desvalida o que é arte à partir do que se aproxima de suas próprias referências¹⁵.

Como procedimento performativo da pesquisa, transito entre aulas e bailes de dança de salão em diversas escolas da cidade do Rio de Janeiro e em congressos pelo Brasil observando o campo e propondo intervenções, como os convites para se estabelecerem danças com outros homens. Através de relatos autoetnográficos das minhas vivências e provocações, registradas em diário de bordo, busco observar e propor papéis para uma masculinidade não hegemônica na dança, que é concebida tradicionalmente pela manutenção dos signos de virilidade e dominação imposta aos homens para que se tornem os corpos cavalheiros.

Enquanto homem gay na dança, me aprofundi nos estudos sobre masculinidades, trazendo a perspectiva de Sinay (2006) que evidencia a noção de masculinidade tóxica. O autor apresenta o conceito como um sistema de opressão do homem sobre ele mesmo e aos demais, que normaliza a violência na experiência masculina, reverberando em seus comportamentos como a dominação, a agressividade, a competitividade e o suicídio.

75 por cento das pessoas que buscam ajuda profissional para combater a depressão são mulheres. Porém 75 por cento dos suicídios que causam

¹⁵ Para além da estética há também o embranquecimento dos lugares de poder em danças negras como o tango e o samba, havendo uma redução no número de pessoas pretas ou retintas nos lugares de poder, professores ou artistas. Essas informações foram feitas a partir de observações em aulas e congressos de dança de salão a nível nacional em que pude observar maior participação de profissionais brancos ou pessoas de pele clara, diminuindo ou havendo baixa representatividade de pessoas negras ou retintas em danças de estética negra como o tango.

essa enfermidade são cometidos por homens. As porcentagens se repetem por toda parte? Em todo o planeta? Causas? O relatório da MHNI as descrevem sem metáforas: Se supõe que os homens devem ser bem sucedidos. Devem restringir suas emoções. Devem estar no controle. Estas expectativas culturais podem mascarar alguns dos sintomas verdadeiros da depressão e forçam os homens a expressar em troca agressão e raiva (pois o comportamento de “homem forte” é mais aceitável). Estudos de investigação indicam que com frequência o suicídio esta associado com a depressão (SINAY, 2006, p.148. Tradução nossa).

Minha dança vê e questiona essas estruturas que agora ao menos em meu corpo não fazem sentido, afinal quando danço como conduzido não quero me tornar uma dama, não quero me tornar uma mulher, tão pouco reproduzir códigos estereotipados que às subordinam como dóceis. Quero acessar um lugar da técnica que historicamente foi destinado para esses corpos femininos, pois quero exercer contornos não hegemônicos de masculinidades para meu corpo ao abrir mão da dominação.

Busco construir para meu corpo uma dança não estereotipada, que represente minha identidade e o processo de construção da minha própria masculinidade. Da mesma maneira outros corpos, com outras necessidades, almejam transitar entre os lugares das técnicas de condução, sem que para isso tenham que deixar de serem homens ou mulheres para se tornarem e reproduzirem damas e cavalheiros¹⁶.

Portanto minha escrita e meu fazer artístico vieram se pautando em questionar as estruturas estabelecidas quanto ao gênero nas artes, sobretudo nas danças de salão, sob seus modos de se relacionar, de pensar e fazer dança, visando estabelecer uma prática que possibilite alternativas as problemáticas que atravessaram a mim e tantos outros corpos não hegemônicos nesse chão.

Referências

BEAUVOIR, S. **O Segundo Sexo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira 1990.

FERREIRA, D; SAMWAYS, S. Para além de damas e cavalheiros: uma abordagem queer das normas de gênero na dança de salão. **Revista do Grupo de Pesquisa Educação, Artes e Inclusão**, Florianópolis, v. 14 n. 3, 2018.

¹⁶ Entenda nesse parágrafo “técnicas de condução” de maneira abrangente, englobando não apenas a técnica tradicional de estímulo-resposta, que é a mais difundida, mas também as possibilidades de outros estudos da técnica como a condução compartilhada e a condução mútua.

LUGONES, M. Colonialidade e gênero. *In*: HOLLANDA, H. B. (org.). **Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais**. Rio de Janeiro: Bazar: 2020.

MEAD, M. **Sexo e Temperamento**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

PÊGO, T. **Dama de Paus**: representações do homem contemporâneo na dança de salão. João Pessoa, PB, 2020. 98f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Dança) – Universidade Federal da Paraíba, 2020.

QUIJANO, A. Colonialidade do poder e classificação social *In*: SANTOS, B. S.; MENESES, M. P. (orgs). **Epistemologias do Sul**. 2009.

SILVA, L. **Corpo em diáspora**: colonialidade, pedagogia de dança e a técnica Germaine Acogny. 2018. 281f. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes da Universidade de Campinas, Campinas, 2018.

SINAY, S. **La masculinidad tóxica**. Buenos Aires: Ediciones B, 2006.

Tarcísio Gonçalves Barbosa Pêgo (UFRJ)
E-mail: barbosa_tarcisio@yahoo.com.br

Mestrando no Programa de Pós Graduação em Dança PPGDAN na Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. Pesquisador assistente do Laboratório de Crítica/UFRJ, com apoio do Hemispheric Encounters/ Social Sciences and Humanities Research Council - SSHRC/Canadá. Licenciado em Dança pela Universidade Federal da Paraíba – UFPB.

2242

Representatividades de corpos femininas no mundo contemporâneo e suas relações com os meios de comunicação

Taynnã Oliveira (UFRJ)

Mariana Trotta (UFRJ)

Comitê Temático Dança, Gênero, Sexualidades e Interseccionalidades

Resumo: O presente artigo tem como objetivo compreender e evidenciar quais e como são retratados as corpos femininas, suas movimentações, danças, trejeitos e estereótipos, em relação aos espaços midiáticos no Brasil contemporâneo. A discussão permeia nas afirmações de que houveram mudanças de padrões dos femininos ocasionados por diferentes eventos ao longo dos tempos, no que diz respeito a contemporaneidade, que desfruta de meios de comunicação mais velozes e com capacidade de atingir maior público, foi acelerado o processo de distribuição e reforço de estereótipos acerca das feminilidades, sendo impostas a tais corpos normas regulatórias e construído códigos sociais que são reforçados por uma lógica capitalista, machista, racista, classista e que fazem uso de alguns meios para seu reforço, disseminação e para a perpetuação no poder de figuras hegemônicas.

Palavras-chave: CORPOS FEMININOS. MEIOS DE COMUNICAÇÃO. HISTÓRIA. CONTEMPORANEIDADE. DANÇAS.

Resumen: Este artículo tiene como objetivo comprender y resaltar cuáles y cómo son retratados los cuerpos femeninos, sus movimientos, danzas, maneirismos y estereótipos, en relación con los espacios mediáticos en el Brasil contemporáneo. La discusión permea las afirmaciones de que ha habido cambios en los estándares de las mujeres provocados por diferentes hechos a lo largo del tiempo, en cuanto a la contemporaneidad, que goza de medios más rápidos y la capacidad de llegar a una audiencia más amplia, el proceso de distribución y refuerzo de los estereotipos sobre las feminidades, imponiéndose normas regulatorias a dichos cuerpos y construyendo códigos sociales reforzados por una lógica capitalista, sexista, racista, clasista y que hacen uso de algunos medios para su reforzamiento, difusión y para su perpetuación en el poder de figuras hegemónicas.

Palabras clave: CUERPOS FEMENINOS. MEDIOS DE COMUNICACIÓN. HISTORIA. CONTEMPORÁNEO. DANZAS.

1. Introdução

Os entendimentos acerca das feminilidades foram e são construídos e moldadas em suas significações de acordo com culturas, regionalidades, classes sociais, raças e temporalidades. Os moldes das feminilidades, bem como os papeis de gênero, tiveram um percurso histórico-cultural ao longo dos séculos, que desde o

2243

mudo antigo, foi sendo construído socialmente por uma visão falocêntrica.

Já no mundo contemporâneo (partindo da realidade ocidental) esses corpos femininos e que performam feminilidades ainda seguem alguns entendimentos hegemônico acerca do que é ser “belo” (WOLF, 2021 [1991]), do que são os femininos (SCOTT, 1995) e os atributos que o acompanham, como: a ideia de leveza, graciosidade, delicadeza, ser sensível, socialmente recatada, conter-se de exposição de seu corpo; preceitos elaborados e enquadrados em valores orientados por uma lógica patriarcal, misógina, sexista e machista, que se empenham cotidianamente em produzir e manter regras para sua continuidade.

Ao adentrar no período histórico temporal da contemporaneidade, se torna indissociável as questões femininas das relações com a indústria cultural e com os meios de comunicação de grande escala, que desde seu surgimento foi possível proporcionar maiores níveis de acesso à informações que antes se restringiam a classes econômicas e condições socioculturais privilegiadas. Com o grande impacto sociocultural advindo dos meios de comunicação (assim como outros marcos históricos de grande impacto), houveram modificações significativas na vida em sociedade, bem como acerca dos entendimentos sociais dos femininos.

O objetivo principal deste artigo se pauta em compreender e evidenciar quais e como são retratados os corpos femininos, incluindo os dançantes, em relação aos espaços midiáticos no Brasil contemporâneo, para tal proponho diálogos com algumas autoras – Joan Scott (1995), Raphael Bispo (2014), Ana Maria Colling (2015), Judith Butler (2017 [1990]), Kéline Gotman (2018), Jesús Martín-Barbero (2009), Aníbal Quijano (2014), Sayak Valencia (2022), Fernanda Boizol e Elizabeth Murilho (2018) – acerca das discussões de gênero, suas teias discursivas, seus percursos histórico-culturais e as relações com a indústria cultural e os meio de comunicação de grande escala no Brasil contemporâneo.

Lanço, dessa forma, questões norteadoras para serem refletidas, evidenciadas e aqui debatidas posteriormente: Os meios de comunicação detém o poder de ditar/criar os preceitos do que são os femininos? Como são entendidos os femininos na contemporaneidade?

2. Breve percurso histórico-cultural dos femininos

Ao longo dos tempos foram dedicados esforços para atingir moldes

ideias, teorizações, classificações e delimitações dos femininos (feitas por homens em nítidas posições e relações de poder), que se perpetuam por séculos, reverberam e permanecem vigente nos dias atuais, foram chancelados e respaldados por diversas áreas do conhecimento, por meios religiosos, mitológicos e científicos. Assim, para o entendimento do que será aqui proposto à discussão, se faz necessário evidenciar alguns fatos trazidos por autoras acerca do percurso histórico-cultural dos femininos, para se compreender que o que está inserido no imaginário contemporâneo acerca das feminilidades não é algo recente, em termos temporais, mas foi sendo imposto e construído ao longo dos tempos por agentes específicos.

A respeito dessa questão, a professora Ana Maria Colling (2015) põe em evidência algumas instâncias em que tais preceitos acerca dos femininos foram teorizados (por homens) e reforçados insistentemente. Possivelmente o que mais tem influência em nossa sociedade colonizada e catequizada é a religião, mais especificamente a judaico-cristã, que é repleta de simbologias “negativas” e “positivas” acerca dos femininos desde “o começo dos tempos”. Figuras como Eva, o ser que “criou” o pecado e condenou toda a humanidade é uma mulher desobediente e manipuladora, já Maria é oposta, um perfeito exemplo cristão feminino, obediente, submissa e assexuada. Já na idade média, com a “caça às bruxas” motivada por questões também religiosas (além de políticas e sociais), muitas mulheres “Evas” foram condenadas, queimadas, estupradas, torturadas em nome de Deus (esses mesmo, com D maiúsculo e no masculino).

Ainda em termos de figuras simbólicas, na mitologia grega tem a Medusa e Pandora, a primeira foi uma mulher condenada e castigada por ter sido vítima de um estupro, a segunda, assim como a Eva para o cristianismo, foi a primeira mulher do mundo, desobediente e curiosa, que foi mandada para um deus (no masculino) como uma forma de castigo aos homens, ela liberou todos os pecados do mundo, também condenando a humanidade (COLLING, 2015).

Já na filosofia, Colling (2015) ressalta a existência de figuras da antiguidade (homens) extremamente respeitadas, chanceladas e reproduzidas no meio acadêmico na contemporaneidade, como o filósofo Platão, que muito teorizou acerca dos femininos e muito contribuiu para estereótipos extremamente negativos, retratando mulheres como seres inferiores e não pensantes. Outro nome bastante conhecido é o de Aristóteles que seguia muitos dos preceitos de Platão no que diz

respeito às feminilidades, e ainda acrescentou que a inferioridade intelectual das mulheres advinha do tamanho do cérebro, que era menor do que dos homens, teoria essa (de 500 anos antes de Cristo) que foi usada em várias ocasiões para justificar a inferioridade das mulheres em relação aos homens, inclusive na elaboração do código civil brasileiro em 1910.

Para garantir que as mulheres fossem registradas como relativamente incapazes em relação ao marido [...]. Se ela tem cérebro menor, necessita ficar sob a guarda de quem pensa e raciocina. Em 2005 o reitor da Universidade de Harvard (EUA) declarou que as mulheres não têm aptidão para ciências e matemática porque têm um cérebro menor que os homens (COLLING, 2015, p. 187).

Na medicina antiga, também existiam figuras que influenciaram no declínio do imaginário acerca dos femininos, como o considerado “pai da medicina”, Hipócrates, que tratava a menstruação como um castigo à impureza das mulheres, discurso esse que mais tarde se expandiu para um entendimento do útero como o órgão da fonte da melancolia, fragilidade e da histeria, discursos esses que também são (re)produzidos pela psiquiatria e pela psicanálise com nomes bastante chancelados como o do médico e psiquiatra Sigmund Freud acerca da histeria, para Freud a mulher é um homem defeituoso e incompleto (COLLING, 2015).

Na Idade Média, o sistema de pensamento aristotélico será o modo de compreender o mundo, os seres e as relações entre eles. O pensamento de Platão e Aristóteles incorporado pela religião cristã será difundido pela Igreja num perfeito casamento entre o discurso filosófico e o religioso (COLLING, 2015, p. 188).

Discursos estes que subjagam e inferiorizam as mulheres foram difundidos, reformulados, reforçados e permanecem no imaginário ocidental contemporâneo, mas não somente nele, são marcantes também no oriente. Na Ásia por exemplo, em países como a Bangladesh, Paquistão, Taiwan, Índia e China (com a política do filho único), é cultural e comum o aborto quando se é identificado um “feto feminino”, infanticídios e abandonos em massa de meninas que são consideradas inferiores em relação aos meninos também são comuns. No Paquistão a notícia do nascimento de uma menina é recebida com pesar e é “acompanhada por rituais de luto” (OCKRENT; TREINER, 2011, p. 28). Na África, em países como Senegal (no ocidente), Djibuti e Egito existe uma prática legal de mutilação do clitóris como uma forma de controle da sexualidade feminina que é mascarada por justificativa religiosa (OCKRENT; TREINER, 2011).

Todos esses esforços de séculos em inferiorizar e controlar os corpos femininos se concretizam e se perpetuam através dos discursos e são compradas e reforçadas também por meios institucionalizados, é o que Gotman (2018, p. 2) nomina como “disciplina” que “podem ser entendidas como zonas de intensidade, agrupamentos temporários de ideias, atitudes e crenças, que podem se tornar rígidas e canonizadas por meios institucionais”. Todas atitudes coletivas e individuais são motivadas, influenciadas e/ou contaminadas por um passado histórico (QUIJANO, 2014).

Antes de se aprofundar no alvo da discussão, algumas pontuações e entendimentos são imprescindíveis para a compreensão da escrita, como as questões de gêneros, para tal, trago a historiadora Joan Scott (1995) que entende os gêneros enquanto um constitutivo de relações sociais, e devem ser entendidos em quatro diferentes elementos que mesmo não atuando em sincronia, nenhum se encontra em funcionamento isolado um do outro. O primeiro diz respeito aos símbolos culturais, que podem se manifestam em distintas culturas e temporalidades, tais símbolos implicam em representações de um ideal, seja de forma negativa ou positiva, a ser seguido ou reprimido, a exemplo, como já pontuado anteriormente temos Eva, Maria, Pandora e Medusa. O segundo elemento são as instituições (religiosos, familiares, educativas, políticas) que criam e replicam os conceitos designados do ser mulher ou homem. O terceiro ponto recai na necessidade de “descobrir a natureza do debate ou da repressão que leva à aparência de uma permanência intemporal na representação binária do gênero.” (SCOTT, 1995, p. 87). Por fim, a autora ressalta a necessidade de investigar o por quê que “identidades generificadas são substantivamente construídas e relacionar seus achados com toda uma série de atividades, de organizações e representações sociais historicamente específicas” (SCOTT, 1995, p. 88).

Um ponto chave a ser ressaltado é que as significações, as formas de funcionamento e de compreensão do gênero são mistas e devem partir do olhar individual para o sujeito em conjunto com o meio social em que está inserido, assim como, a natureza das urgências dessas inter-relações (SCOTT, 1995). Entender o gênero como um aglomerado de simbologias estabelecidas em teias plurais e não lineares de relações sociais, culturais, econômicas, políticas e raciais (que não funcionam em uma essencial dependência entre elas), nos ajuda a entender também, as desigualdades de poder presentes em suas relações.

3. As corpas e os meios

Partindo do entendimento de que os meios institucionalizados (majoritariamente comandados por homens brancos cisgêneros) têm influência na disseminação e ampliação de significados culturais, no que diz respeito à contemporaneidade, uma instância que exerce grande influência é a indústria cultural juntamente com os meios de comunicação, surgentes no início do século XIX.

A indústria cultural e os meios de comunicação intensificaram suas produções e suas relações com a sociedade a partir da revolução industrial, suas funcionalidades e direcionamentos são discutidos e criticados por vários autores em distintas áreas do conhecimento, a base dessas discussões advém das teorias altamente difundidas nos espaços acadêmicos acerca dos teóricos da escola de Frankfurt, nomes como os dos filósofos Theodor Adorno e Max Horkheimer (1947) (que inclusive são responsáveis por instituir o termo indústria cultural) são figuras bastante cotadas para tais debates.

De modo sintético, Adorno e Horkheimer estavam preocupados com o processo de industrialização da cultura na primeira metade do século XX, oferecendo explicações conservadoras ao alegarem que elementos culturais estavam sendo transformados em meros produtos para sua mercantilização em grande escala. Orientados pelo marxismo ortodoxo e uma visão catastrófica, ambos filósofos fundaram uma explicação segundo a qual, a função da indústria cultural é unicamente manipular e alienar seus consumidores, tendo em vista que a vasta variação de conteúdos dispostos por tal, teria como objetivo o entretenimento de seu público para que os mesmos não disponham de tempo livre. Dessa forma, a comercialização da cultura é tratada exclusivamente como ferramenta de controle capitalista, uma vez que ao trabalhador comum, não haveria tempo para desenvolver pensamentos críticos que poderiam culminar em uma revolução contra um sistema capitalista. Assim, para que o conteúdo vendido seja amplamente consumido, a indústria cultural suaviza as informações passadas, suprimindo todas as possíveis dúvidas e deixando a mostra todos os possíveis questionamentos que poderia surgir, assim, não se abre espaço para o pensar crítico do seu público, mantendo uma ordem cíclica de consumo e oferecendo uma falsa sensação de escolha e autonomia do consumidor (ADORNO; HORKHEIMER, 1947).

Aqui, se é compactuado com as discussões trazidas por outro filósofo também da escola de Frankfurt, Walter Benjamin (1994), que diferente de Adorno e Horkheimer, sustenta que a (re)produção da arte e dos conteúdos presentes nos meios de comunicação podem ter um caráter pedagógico-emancipatório, sendo capaz de caracterizar uma transformação social. Pois os conteúdos produzidos e reproduzidos pela indústria cultural e voltados ao entretenimento, permitem uma fácil compreensão e ampliação do público alcançado. Assim, a cultura, mesmo quando comercializada em grande escala, poderia formar uma consciência crítica e a politização de povos com níveis de conhecimento que se encontram fora do seletivo ambiente erudito, deslocando a necessidade da análise dos meios, para as experiências. Já que o aprender e o pensar de forma crítica, não se restringem ao ambiente acadêmico.

Se compreende aqui, que os meios de comunicação não são os grandes e nem os verdadeiros vilões (mesmo havendo problemáticas que os rodeiam), já que houve uma democratização necessária de acesso aos conteúdos, e que diferentemente de Adorno e Horkheimer, que acreditavam que esse acesso seria corrompido, manipulado e sua autonomia comprometida, compreende-se que os indivíduos não são acríticos a ponto de reduzi-los como seres facilmente e globalmente manipulados.

Os meios de comunicação possuem grande poder de veiculação, no entanto, também podem ser usados de formas tendenciosas, afinal são pessoas de múltiplos meios culturais que constituem os meios. E são as pessoas (em sua maioria homens brancos, cisgêneros e héteros) que possuem o poder veicular aos meios de comunicações os seus respectivos conteúdos, trazendo consigo várias problemáticas socioculturais como uma espécie de “espelho social”, essas mesmas problemáticas são intensificadas e ampliadas pelo seu poder de ampla disseminação. A matéria-prima dos meios de comunicação são abstrações e símbolos presentes nos meios sociais (MARTÍN-BARBERO, 2009).

Os discursos problemáticos acerca das feminilidades que estão inseridas nos meios de comunicação, existem antes mesmo de se inserirem nesses espaços, ou seja, a presença de tais discursos misóginos não são atributos exclusivamente do poder dos meios e da capacidade de manipulação da indústria da cultura. Os meios de comunicação são justamente isso, MEIOS, que através de pessoas 2249
impulsionadas por ideais de poder capitalistas, podem ser usados tanto para um

“bem” quanto para um “mal” e que suas necessidades mudam de acordo com que as necessidades sociais mudam, explicitando dessa forma que não são os meios que criam e impõe goela a baixo estereótipos acerca das feminilidades, corpos, movimentações, danças, há demandas dos próprios meios socioculturais, e que por vezes se juntam com estratégias capitalistas para tal.

A exemplo do que foi colocado, a jornalista estadunidense Naomi Wolf (2021 [1991]) exemplifica acerca das revistas femininas no período da década de 1950, que retratavam e intensificaram um ideal de dona de casa, expunha eletrodomésticos, dicas de como ser uma boa mãe, de como cozinhar bem, de como ser uma submissa dona de casa, a esposa ideal. Porém, com o advento da guerra, em que os homens foram convocados a guerrilhar, o mercado de trabalho sofreu um grande desfalque de mão de obra, dessa forma, as cumpridoras dos “papéis femininos” tiveram que assumir esse papel até então “masculino”, e com essa mudança de perfil social dos femininos, o que era retratado nas revistas também mudou radicalmente, tendo que se adaptar à nova rotina das mulheres com o trabalho fora de casa. Com a perda da sua principal consumidora, a estratégia capitalista teve que mudar (adaptando-se às exigências sociais) para continuar lucrando com a mesma intensidade de antes, economistas e publicitários (homens) mudaram de estratégia e criaram o que Wolf (2021 [1991]) chama de “a encarnação moderna do mito da beleza”... dá-se início, com disseminação em massa através dos meios, à indústria do emagrecimento e do rejuvenescimento, atrelando beleza e feminilidades = magreza, jovialidade, peito e bunda empinados, branquitude e tudo o que não seja espontaneamente biológico e intrínseco a tais corpos.

Ainda em termos de mudanças de padrões dos femininos ocasionados por diferentes eventos ao longo dos tempos, tomamos por exemplo do pós segunda guerra mundial, que trouxe uma mudança radical nos entendimentos acerca das feminilidades. Se inicia uma aproximação (até então fortemente distinta), dos estereótipos marcados por elementos externos do que são “mulheres vulgares” e “mulheres de família”.

Na arte da sedução, é esse corpo de mulher “violão”, com a cintura bem marcada, realçando os quadris e o busto, que se tornou valorizado como um ideal de beleza. Tal padrão estético acabou por se tornar unânime entre as mulheres do período, o que aproximou, ao menos esteticamente, as elegantes moças feitas para casar daquelas vulgares com as quais os rapazes tinham como símbolos de prazer sexual (BOIZOL; MURILHO, 2018, p. 345).

Sempre houveram estereótipos relacionado aos gêneros ao longo dos tempos, na Grécia e Roma antiga se tem registros de simbologias e ideias acerca dos femininos que ainda permanecem no imaginário contemporâneo (de forma binária), com vinculação aos masculinos com a virilidade, com os pelos, coragem, com a penetração, agressividade e ser provedor, e aos femininos à sensibilidade, tristeza (em algumas culturas do mundo antigo o trabalho funerário era destinado à mulheres), fragilidade, domesticidade, passividade e ausência de pelos (CORBIN; COURDINE; VIGARELLO, 2013). Além de sentimentos e características socialmente convencionados e separados por gêneros, também existem estereótipos que são diretamente vinculados a elementos externos dos corpos, como as vestimentas por exemplo, que em nossa realidade sociocultural, por influência direta da religião judaico-cristã, que se foi construído a ideia do corpo como fonte de pecado, dessa forma, roupas muito “curtas” e/ou que marcam muito o formato do corpo “estimulando a tentação carnal”, se foi convencionado como vulgar.

Assim, vulgaridade e elegância seriam conceitos forjados, estilos de vestir e estereótipos femininos construídos em torno de imagens e comportamentos femininos em função de uma normatividade vigente em certo tempo e contexto social. Compreender que a constituição dessas estereotipações é algo que se dá no interior de um discurso e não fora dele é fundamental para entender a necessidade de relativização e validade dessas caracterizações que estão condicionadas a um contexto cultural que é temporal e, sobretudo, socialmente construído, logo, instável e mutável (BOIZOL; MURILHO, 2018, p. 353).

Os espaços midiáticos, em específico a indústria cinematográfica na metade do século XX, teve grande influência acerca de construções imagéticas relacionadas aos gêneros (sendo o mais afetado o gênero feminino) no que diz respeito às vestimentas e certas movimentações, além de contribuir, através de seus amplos alcances com a performance estereotipada e exagerada, com um ideal feminino de determinada época, que através de publicitários (majoritariamente homens) de mãos dadas ao sistema capitalista, naturaliza e direciona a sensualidade quase que inerente e biológica a todas as mulheres (BOIZOL; MURILHO, 2018). “Essas publicações determinam o que é considerado apropriado ou inapropriado no vestir [e no se portar] feminino, mas sempre a partir de critérios de gosto externos” (BOIZOL; MURILHO, 2018, p. 334).

Direcionando os debates para as especificidades da televisão brasileira, tiveram algumas figuras emblemáticas femininas marcantes como: as *chacretes*, as

panicats, as *paquitas* e as mulheres do “programa H”, que exibem “danças sensuais” e movimentações que direcionam a atenção para a região pélvica. Nas revistas brasileiras, há a revista *PlayBoy*, uma revista “masculina” exclusiva em exibir fotos de mulheres nuas e seminuas que são “símbolos sexuais brasileiros” (na maioria esmagadora são mulheres brancas e cisgêneras). Referenciando exemplos ainda mais recentes temporalmente, temos as artistas dançantes em *videoclipes*, nomes de grande reconhecimento na indústria da música, como: Anitta, Luísa Sonza, Iza, MC Rebecca e Pablo Vittar, que também fazem uso do que socialmente convencionou-se como “danças sensuais”, “danças eróticas” e “danças sexuais”.

Todos os exemplos citados acima (mesmo que em épocas diferentes) possuem algumas especificidades comparativas em si, uma delas é o que o antropólogo Raphael Bispo (2014) nomina de “*performance de superfêmia*” que é o exagero e a dramatização da feminilidade “mais convencional em suas apresentações – borrando ou mesmo reificando certas fronteiras de gênero e da sexualidade mais hegemônicas [...]” (BISPO, 2014, p. 2). Assim, através do que a filósofa Judith Butler (2017 [1990]) chama de “repetição estilizada dos atos”, essas mulheres e personagens femininos interpretam “um efeito de gênero hiperfeminino,” fazendo uso de gestos, posturas, danças, movimentações e vestimentas específicas socialmente direcionados aos femininos, e as ampliando, já que “na vida real” as características que marcam essa “performance do hiperfeminino” se fazem presentes, porém com sua intensidade reduzida. Esses corpos presentes nos meios de comunicação usam de símbolos que uma determinada sociedade entende como “normal”, para tal existe um “ato fundador”, uma repetição constante desses corpos para que sejam associados a uma “normalidade” (FRANKO; VALLEJOS, 2021).

As chacetes parodiavam as próprias mulheres heterossexuais ao elevarem a um alto grau a feminilidade socialmente esperada, demonstrando as possibilidades subversivas da sexualidade e do gênero nos próprios termos do poder. Elas maximizavam performaticamente as expectativas do que fosse uma mulher heterossexual “comum”, “original” e traziam das margens para o centro da indústria cultural suas feminilidades transbordadas, excessivas, que jogavam luz sobre nossa compreensão do que é o feminino (BISPO, 2014, p. 14).

A filósofa Sayak Valência (2022) traz alguns debates e conceitos acerca dos códigos visuais que contribuirão para o debate proposto. A autora ressalta que esse processo de construção da imagem e do aprendizado a partir de uma realidade visual (principal forma usada pelos meios de comunicação na contemporaneidade),

usado desde a idade média, e que continuam sendo imagens recicladas, binárias, e epistemologicamente reforçadas por uma lógica colonizadora e com direcionamentos e favorecidos específicos.

4. Conclusão

Na sociedade atual, com o forte desfrute de meios de comunicação mais velozes e com capacidade de atingir maior público, foi acelerado esse processo de distribuição e reforço de estereótipos que visa uma padronização dos corpos femininos e almeja um ideal de “beleza” ariano e beneficia figuras hegemônicas (VALENCIA, 2022). Padrões esses que contribuem para a manutenção de um sistema capitalista, já que se é vendido a possibilidade de seguir tais estereótipos de beleza para atingir um ideal “correto” das feminilidades. Essa colonialidade do ver tem a capacidade de interligar o século XV ao XXI, no sentido de seguir mantendo o poder decisório e cíclico imagético (VALENCIA, 2022).

Todas essas simbologias aqui apresentadas só existem por uma via de mão dupla, só são compreendidas pois houve um longo processo de maturação das significâncias... só existe a vinculação das movimentações que dão ênfase na região pélvica, como um ato sexual, porque em determinadas culturas e épocas foram significadas dessa forma. “As mulheres e suas práticas cotidianas são reestruturadas por meio das “relações sociais da ciência e tecnologia”, articulação esta que acaba por compor significados específicos a seus corpos” (BISPO, 2014, p. 3).

Ao longo dos tempos, portanto, foram direcionados as corpos femininas normas regulatórias e códigos sociais que são reforçados por uma lógica capitalista, machista, racista, classista e que fazem uso de alguns meios (como os meios de comunicação), principalmente institucionalizados para seu reforço e disseminação. Por fim, referencio Valencia (2022) acerca das possibilidades de combate desses códigos visuais repressivos a corpos não hegemônicos, é ocupando lugares de poder e institucionalizados que se conseguirá, de forma árdua e constante, combater a cultura visual colonizadora.

Referências

ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, (1947).

AMIM, P. Os papéis femininos na corte do Segundo Reinado: o corpo e a dança em regras de conduta. In: CONGRESSO DA ABRACE, 6, São Paulo, 2010. **Anais [...]**, São Paulo: Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, v. 11, n. 1, 2010.

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**. 7 ed.. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BISPO, R. Feminilidades a dedo: danças, performances e erotismos no show business brasileiro. In: REUNIÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA, 29, Natal, 2014. **Anais [...]**, Natal: Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2014.

BOIZOL, F.; MURILHO, E. Sexy sem ser vulgar: entre a docilidade e o inconformismo. Uberlândia: **Caderno Espaço Feminino**, [S. l.], v. 31, n. 2, 2019.

BUTLER, J. **Corpos que importam**: os limites discursivos do sexo. Tradução de Verônica Daminelli e Daniel Yago Françoli. São Paulo: n-1 edições, 2019.

BUTLER, J. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. 13ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, (2017[1990]).

COLLING, A. A construção histórica do corpo feminino. Uberlândia: **Caderno Espaço Feminino**, [S. l.], v. 28, n. 2, 2016.

CORBIN, A.; COURDINE, J. J.; VIGARELLO, G. (orgs). **História da virilidade**. (1. A invenção da virilidade, da antiguidade às Luzes). Petrópolis: Ed: Vozes, 2013.

FEDERICI, S. **Calibã e a bruxa**: mulheres, corpo e acumulação primitiva. São Paulo: Elefante, 2017.

FRANKO, M.; VALLEJOS, J. Teatralidad y performance en Foster y Butlersobre el lugar de la coreografía en la filosofía. **Debates feministas**, v. 62, p. 47-71, 2021.

GOTMAN, K. **Choreomania**: dance and disorder. New York: Oxford University Press, 2018.

LARANGEIRA, L. Contracoreografias: friccionar dança, escrita e feminilidade. In: SANTOS, B.; Et.al. (Org.). **Carnes vivas: dança, corpo e política**. 1ed. Salvador: Editora Anda, 2020, v. 9, p. 560-573.

MARTÍN-BARBERO, J. Cuando la tecnología deja de ser una ayuda didáctica para convertirse en mediación cultural. **Revista Electrónica Teoría de la Educación: Educación y Cultura en la Sociedad de la Información**. v. 10, n. 1, p. 19-31, 2009.

MOZDZENSKI, L. Feministas x *Stupid Girls*: a construção midiática da identidade feminina na cultura pop. In: PEREIRA, S.; CARREIRO, R.; FERRARAZ, R. (Org.). **Cultura POP**. Salvador: EDUFBA, 2015.

OCKRENT, C.; TREINER, S. **O livro negro da condição das mulheres**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2011.

PUCCINI-DELBEY, G. **A vida Sexual na Roma Antiga**. Lisboa: Texto & Grafia, 2010.

QUIJANO, A. **Colonialidad del poder y clasificación social**. Buenos Aires: CLACSO, 2014.

SCHIMITT-PANTEL, P. A criação da mulher: um ardil para a história das mulheres? In: MATOS, M. I. S.; SOIHET, R. (Org.). **O corpo feminino em debate**. São Paulo: Unesp, 2003. p.129-156.

SCOTT, J. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação & Realidade**, v. 20, n. 2, p. 71-99, 1995.

SMITH, B. G. **Gênero e História**: homens, mulheres e a prática histórica. Trad. Flávia Beatriz Rossler. Bauru: EDUSC, 2003.

TAYLOR, D. **O arquivo e o repertório**: performance e memória cultural nas Américas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

VALENCIA, S. **Interferencias transfeministas y pospornográficas a la colonialidad del ver**. Hemispheric Institute [Online] Disponível em: <https://hemisphericinstitute.org/pt/emisferica-11-1-decolonial-gesture/11-1-essays/interferencias-transfeministas-y-pospornograficas-a-la-colonialidad-del-ver.html>. Acesso em: 17 fev. 2022.

WOLF, N. **O Mito da Beleza**: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres/Naomi Wolf; tradução Waldéa Barcellos. – 16ª ed. – Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, (2021 [1991]).

Taynnã Oliveira (UFRJ)

E-mail: taynnasoliveira@gmail.com

É licenciada em dança pela Universidade Federal de Goiás (UFG), mestranda em dança no Programa de Pós- Graduação em Dança pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e intérprete-criadora no grupo de dança Três em Cena (GO).

Mariana Trotta (UFRJ)

E-mail: mariana.trotta@gmail.com

É coreógrafa, bailarina e videomaker, Professora do Programa de Pós Graduação em Dança (PPGDan/ UFRJ), Professora Associada do Departamento de Arte Corporal da UFRJ, coordenadora do Laboratório de Linguagens do Corpo (LALIC/UFRJ), autora do livro "O discurso da Dança: uma perspectiva semiótica (Editora CRV).

Resumos Expandidos

A comunicação do corpo artista no debate interseccional: o discurso imagético jornalístico com a dança e as artes visuais

Andressa Yare Andrade Roque (UFCA)
Joubert de Albuquerque Arrais (UFCA / UFBA)

Comitê temático: Dança, Gênero, Sexualidades e Interseccionalidades

1. Pesquisa e Plano de Trabalho

Esta pesquisa de iniciação científica estrutura-se a partir do plano de trabalho “Interseccionalidades jornalísticas do corpo artista”, problematizando a “comunicação jornalística” presente no debate interseccional de trabalhos de dança, situados na criação e difusão das danças contemporâneas, com entrevistas e curadorias de pessoas artistas da dança, buscando refletir sobre a proposta de *coimplicação crítica e crítica coimplicada* (ARRAIS, 2013, 2008) nos discursos do jornalismo opinativo como comunicação da crítica de dança.

Nossa metodologia é de caráter interdisciplinar, com referências relacionadas às discussões sobre as estratégias de politização do corpo artista (RAQUEL, 2011), dança e performatividade (SETENTA, 2008), gênero e sexualidades (HALBERSTAM, 2020; LOURO, 2012) e, também, textos jornalísticos opinativos de política (BRUM, 2021, 2018, 2017), convergindo para a discussão sobre *jornalismo expandido* (PINHEIRO; SALLES, 2016).

Para esta comunicação, apresentaremos uma discussão sobre as expressões contemporâneas da dança no que revelam o movimento cotidiano que perpassa a performance artística e a validação de corpos diante do entrecruzamento de raça, classe, gênero e território narrado em veículos midiáticos. As mobilidades, no entanto, transformam os trajetos imagéticos, revelam o fundo das *avenidas identitárias* (AKOTIRENE, 2018) e, assim, inventam percursos anti-hegemônicos.

Diante disso, a relação corpo e imagem evidencia a urgência de interseccionalizar uma produção de discursos críticos jornalísticos em sintonia com corpos artistas atuantes no debate interseccional com suas obras de dança (CARNEIRO, 2021). Analisamos, ainda, perspectivas do discurso jornalístico como produção imagética (SODRÉ, 2006, 2005, 2001; HOOKS, 2019; GONZALEZ, 1988).

2258

2. Pergunta de pesquisa e outras relações entre dança, imagem e jornalismo

Diante disso, questionamos: o que está visível na comunicação jornalística com corpos artistas que dançam e como é possível transformar as narrativas pela continuidade interseccional das atuações artísticas?

Como indicação de respostas, mesmo que provisórias, defendemos que o corpo performático na diáspora é midiático. A notícia, como parte do todo e o todo das partes, é construída pelo varal de corpos que se inserem no gênero, na raça, na classe e, como foco deste arquivo, no direito à terra. Ainda que a mídia hegemônica atue no papel da violência, surge deste ponto a maior necessidade para conduzir a reformulação de um olhar atuante, pois “o pensamento interseccional nos leva a reconhecer a possibilidade de sermos oprimidas e corroborarmos com as violências” (AKOTIRENE, 2018, p. 40). Daí esta teoria surge da necessidade de compreender as “avenidas” que se cruzam pela estrutura predominante do colonialismo.

O aprisionamento de imagens é parte da angústia que leva ao processo de relutância e negação, pois, “a dor de aprender que não podemos controlar nossas imagens, como nos vemos (se nossas visões não forem descolonizadas) ou como somos vistos, é tão intensa que nos estraçalha” (HOOKS, 2019, p. 35). A falta de algo, a busca e a possibilidade de não encontrar a si mesmo constrói barreiras para o processo de buscar e/ou recuperar a identidade.

Na performance visual e artística de Suzana Carneiro, em *Corpoquilombo* (2021), é ressaltado o movimento poético da “ideia da travessia de fora para dentro, a rota é traçada no corpomapa cartografado de atlântico”, relacionando o corpo em naufrágio com as paredes da casa, onde tudo se transforma em becos na crise sanitária de Covid-19. Neste “portal”, o corpo é a ferramenta de transgressão da memória, pois “Tudo é corpo, mas nos fizeram esquecer”. A reconstrução da imagem dançante se faz na interseccionalização entre a visualidade e o jornalístico.

3. Considerações finais:

Destacamos, ainda, que esta “comunicação jornalística” discutida, evidenciou-se também nas ocorrências midiáticas de outros dois corpos artistas escolhidos na pesquisa: artista, coreógrafo e performer Wagner Schwartz (MG/SP) em *La Bete* (2005), pois se sabe mais da polêmica (“o homem nu do MAM”) do que

de fato sobre a ação/discurso sobre a obra, devido à grande difusão de notícias falsas com acusação de pedofilia, em um registro videográfico de apresentação realizada no ano de 2017, usada de modo descontextualizado como moeda eleitoreira, como mostra a entrevista do artista dada à jornalista Eliane Brum (2018); e também a artista visual Juliana Notari (PE) com a obra *Diva* (2020) e que também foi objeto de escrita jornalística opinativa de Eliane Brum (2021), que escancara a força interseccional feminista de uma obra artística interventiva no debate político.

Assim, a partir da obra videográfica de Suzana Carneiro (CE) em *Corpoquilombo* (2021), cujo texto declamado numa obra de videodança destacamos como poética de denúncia de uma dançarina mulher preta nordestina, esta comunicação possibilitou desdobramentos das discussões entre dança, jornalismo e audiovisual, em suas coimplicações críticas no contexto da Arte Contemporânea e, especificamente, de uma crítica coimplicada da dança com as artes visuais.

Referências

AKOTIRENE, C. **O que é interseccionalidade?** Sao Paulo: Letramento, 2018.

ARRAIS, J. A. (org.) **Dança com a crítica.** Crítica de dança: contextos nordestinos. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2013.

ARRAIS, J. A. **Processos coevolutivos entre dança e crítica:** de um contexto cearense a uma crítica contemporânea de dança. 2008. Dissertação (Mestrado em Dança). Programa de Pós-Graduação em Dança. Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2008.

BRUM, E. A vagina que salvou o Réveillon do Brasil. Coluna, Editoria de Política. **Jornal El País Brasil.** Online, 2021.

BRUM, E. "Fui morto na internet como se fosse um zumbi da série *The Walking Dead*". **Jornal El País Brasil.** Editoria Política. Entrevista Wagner Schwartz. Online, 2018.

BRUM, E. Como fabricar monstros para garantir o poder em 2018. Coluna, Editoria de Política. **Jornal El País Brasil.** Online, 2017.

BORGES, R.; BORGES, R. **Mídia e Racismo.** Col. Negras e Negros: Brasília, DF: ABPN, 2012.

CARNEIRO, S. **Corpoquilombo.** Crato, CE: 2021.

HALBERSTAM, J. **A arte queer do fracasso**. Tradução de Bhuvli Libânio. Recife: Cepe, 2020.

GONZALEZ, L. A categoria político-cultural de amefricanidade. **Tempo Brasileiro**. Rio de Janeiro, n. 92/93 (jan/jun), p. 69-82, 1988.

HOOKS, B. **Olhares negros**: raça e representação. São Paulo: Elefante, 2019.

LOURO, G. L. **Um corpo estranho**. Ensaios sobre sexualidade e teoria queer. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2012.

NOTARI, J. **Diva**. Recife, PE, 2020.

PINHEIRO, A.; SALLES, C. A. **Jornalismo Expandido**: Práticas, Sujeitos e Relatos Entrelaçados. São Paulo: Intermeios, 2016.

RAQUEL, F. **Corpo artista**: estratégias de politização. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2011.

SCHWARTZ, W. **La Bete**. Belo Horizonte, MG; São Paulo, SP, 2005.

SETENTA, J. **O fazer-dizer do corpo**: dança e performatividade. Salvador: Edufba, 2008.

SODRÉ, M. **Sociedade, mídia e violência**. 2. ed. Porto Alegre: Sulina, 2006.

SODRÉ, M. **A verdade seduzida**: por um conceito de cultura no Brasil. Rio de Janeiro: Lamparina, 2005.

SODRÉ, M. **O monopólio da fala**: (função e linguagem da televisão no Brasil). Rio de Janeiro: Vozes, 2001.

Andressa Yare Andrade Roque - autora / bolsista (UFCA)

E-mail: andressa.yare@aluno.ufca.edu.br

Graduanda em Jornalismo pela Universidade Federal do Cariri (UFCA), vinculado ao Instituto Interdisciplinar de Sociedade, Cultura e Arte (IISCA). Integrante do grupo de pesquisa LIMBO – Laboratório de Imagem e Estéticas Comunicacionais.

Estudante bolsista PIBIC/PRPI/UFCA (Bolsa CNPq).

Joubert de Albuquerque Arrais - coautor / orientador (UFCA/UFBA)

E-mail: joubert.arrais@ufca.edu.br

Doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Mestre em Dança pela Universidade Federal da Bahia (UFBA).

Bacharel em Comunicação Social – Jornalismo (UFC). Professor da Universidade Federal do Cariri (UFCA – Juazeiro do Norte). Professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Dança (PPGDanca/UFBA). www.enquantodancas.net

2261

A comunicação do corpo artista no debate interseccional: um estudo de audiovisuais com corpos negros que dançam

Erica Pessoa de Carvalho (UFCA)
Joubert de Albuquerque Arrais (UFCA / UFBA)

Comitê Temático: Dança, Gênero, Sexualidades e Interseccionalidades

1. Pesquisa e Plano de Trabalho

Esta pesquisa de iniciação científica estrutura-se a partir do plano de trabalho “Interseccionalidades audiovisuais do corpo artista”, problematizando a *comunicação corpoaudiovisual* (ARRAIS, 2017) no debate interseccional com trabalhos de dança contemporânea, com entrevistas e curadoria de pessoas artistas da dança, em articulação com a proposta de *coimplicação crítica e crítica coimplicada* (ARRAIS, 2013, 2008), para investigar ações e discursos audiovisuais como um tipo de comunicação da crítica de/a dança.

Nossa metodologia é de caráter interdisciplinar, com referências relacionadas com a politização do corpo artista (RAQUEL, 2011), o fazer-dizer do corpo que dança (SETENTA, 2008), interseccionalidade (AKOTIRENE, 2018), corpo, gênero e sexualidades (LOURO, 2012); e jornalismo expandido (PINHEIRO; SALLES, 2016), convergindo para alguns textos jornalísticos opinativos de política (BRUM, 2021, 2018, 2017).

Para esta comunicação, que faz parte do segundo ano da pesquisa “A comunicação do corpo artista no debate interseccional” (PIBIC/PRPI/UFCA), propomos um estudo interseccional de dois trabalhos artísticos de dança enquanto críticas dançadas, criados por bailarinos negros brasileiros: a performance solo *O samba do crioulo doido*, de Luiz de Abreu (SP/BA); e o video- dança-performance *Espiral - O futuro pode estar a sua frente ou às suas costas*, de Rui Moreira (MG/SP/RS).

Na primeira obra, o audiovisual é o registro documental de apresentações e remontagem; já na segunda obra, o audiovisual faz parte da concepção e criação. Em ambas, analisamos questões sobre o processo de rompimento de uma lógica cultural ocidental e como tais obras colaboram para o rompimento do movimento

eurocêntrico e capitalista em conexão com suas ancestralidades.

2. Pergunta de pesquisa e outras relações entre dança e audiovisual

A partir dos estudos de Nogueira (2020), Akotirene (2018) e Greiner (2005), formulamos a seguinte pergunta: o que instiga a subversão de um corpo dançante no sistema de opressão em seu discurso audiovisual de movimento artístico, coreográfico e ancestral?

Como possíveis respostas, defendemos que a interseccionalidade presente nesse corpo que dança e incorporado como artista “corpo artista” é resistência que atravessa esse sistema como enfrentamento de ocupação em espaço que antes não seriam de pertencimento, mas, a persistência de mover esse corpo com essa dança contemporânea utilizando os signos corporais de seu movimento que transpassa o discurso de dança artística como entretenimento para a luta racial, a partir de uma crítica presente em sua coreografia.

O corpo que se move dançando enfrenta os obstáculos de um corpo que é demarcado por sua cor e o movimento “afeminado”, o machismo condiciona esse corpo a se manter parado. A subversão desse corpo que insiste em dançar se propõe a reexistir com a força de transformar esse meio social que distanciam esses artistas que não fazem parte desse padrão social, político e socioeconômico.

3. Considerações finais

Nesta comunicação, como parte de uma pesquisa de iniciação científica, as memórias desse corpo que se move dançando edificam, assim, uma base para esse discurso corporal na dança. O corpo artista audiovisual tem uma movência de resgate ancestral. A necessidade de ultrapassar barreiras imposta pelo capitalismo no modo operante da sociedade se faz necessário em ter a presença de homens negros e gays nesses espaços para visibilidade do trabalho enquanto artistas em termos de representatividade para seus trabalhos artísticos.

Pois a representatividade do corpo artista audiovisual – quer seja como obra audiovisual ou configuração artística entre linguagens – demarca um lugar de fala e passamos a compreender trabalhos artísticos como interlocutores de resistências e mundos possíveis. A subversão, que tensionamos e articulamos, possibilita outros acionamentos de forma estratégica do olhar/percepção para uma

criação engajada em manter o foco no que está sendo construído por essas pessoas e questionar o colonialismo e a escravidão que a “branquitude” já fez por séculos, retomando tantas ancestralidades no corpo e como dança em presenças audiovisuais.

Referências

AKOTIRENE, C. **O que é Interseccionalidade?** São Paulo: letramento. 2018.

ARRAIS, J. A. Danças filmadas: coreografia e comunicação corpoaudiovisual. *In*: ENCONTRO SOCINE, 21, João Pessoa, 2017. **Anais[...]**, João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2017.

ARRAIS, J. A. (org.) **Dança com a crítica**. Crítica de dança: contextos nordestinos. Fortaleza: Expressão Gráfica, p. 398-405, 2013.

ARRAIS, J. A. **Processos coevolutivos entre dança e crítica**: de um contexto cearense a uma crítica contemporânea de dança. 2008. Dissertação (Mestrado em Dança). Programa de Pós-Graduação em Dança. Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2008.

BRUM, E. Quando o vírus nos trancou em casa, as telas nos deixaram sem casa. Coluna, Editoria de Política. **Jornal El País Brasil**. Online, 2020. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/opiniao/2020-12-23/quando-o-virus-nos-trancou-em-casa-as-telas-nos-deixaram-sem-casa.html>. Acesso: 05 mai. 2022.

BRUM, E. “Fui morto na internet como se fosse um zumbi da série The Walking Dead”. **Jornal El País Brasil**. Editoria Política. Entrevista Wagner Schwartz. Online, 2018.

BRUM, E. Como fabricar monstros para garantir o poder em 2018. Coluna, Editoria de Política. **Jornal El País Brasil**. Online, 2017.

GREINER, C. **O Corpo**. Pistas para estudos interdisciplinares. São Paulo: Annablume, 2005.

LOURO, G. L. **Um corpo estranho**. Ensaios sobre sexualidade e teoria queer. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2012.

NOGUEIRA, S. **Intolerância Religiosa**. São Paulo: Jandaíra. 2020.

PINHEIRO, A.; SALLES, C. A. **Jornalismo Expandido**: Práticas, Sujeitos e Relatos Entrelaçados. São Paulo: Intermeios, 2016.

SETENTA, J. **O fazer-dizer do corpo**: dança e performatividade. Salvador: EDUFBA, 2007.

2264

Erica Pessoa de Carvalho - autora / bolsista (UFCA)

E-mail: erica.pessoa@aluno.ufca.edu.br

Graduanda pelo bacharelado em Jornalismo da Universidade Federal do Cariri (UFCA – campus Juazeiro do Norte), vinculado ao Instituto Interdisciplinar de Sociedade, Cultura e Arte (IISCA). Integrante do grupo de pesquisa LIMBO – Laboratório de Imagem e Estéticas Comunicacionais. Estudante bolsista PIBIC/PRPI/UFCA (Bolsa CNPq). Fotógrafa independente.

Joubert de Albuquerque Arrais - coautor / orientador (UFCA / UFBA)

E-mail: joubert.arrais@ufca.edu.br

Doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Mestre em Dança pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Bacharel em Comunicação Social – Jornalismo (UFC). Professor da Universidade Federal do Cariri (UFCA – Juazeiro do Norte). Professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Dança (PPGDanca/UFBA). www.enquantodancas.net