

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
Centro de Desportos
Programa de Pós-Graduação em Educação Física – Mestrado

MARÍLIA DEL PONTE DE ASSIS

ACERCA DO FEMININO E DO MASCULINO NA DANÇA:
Das origens do balé à cena contemporânea

Florianópolis
2012

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
Centro de Desportos
Programa de Pós-Graduação em Educação Física – Mestrado

MARÍLIA DEL PONTE DE ASSIS

ACERCA DO FEMININO E DO MASCULINO NA DANÇA:
Das origens do balé à cena contemporânea

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Educação Física, na área de concentração Teoria e Prática Pedagógica, do Programa de Pós-Graduação em Educação Física da Universidade Federal de Santa Catarina.

Orientação: Prof^ª Dr^ª Maria do Carmo Oliveira Saraiva

Florianópolis
2012

*Dedico este trabalho ao meu pai
Marcio de Assis e à minha mãe Irma
Margarét Del Ponte de Assis pelo
amor e apoio incondicional.*

AGRADECIMENTOS

Em especial à minha orientadora Maria do Carmo Saraiva, por me aceitar no Programa, e pelo carinho, paciência e ensinamentos ao longo do curso e da dissertação;

Às professoras da banca examinadora Monica Dantas e Luciana Marcassa, que colaboraram com importantes considerações tanto no momento da qualificação quanto da defesa;

Aos professores suplentes da banca Elenor Kunz e Roberta Gaio, pela disponibilidade e atenção de sempre;

À CAPES pela bolsa de mestrado, que facilitou o andar da pesquisa e minha permanência em Florianópolis;

Aos professores e professoras do Programa de Pós-Graduação em Educação Física da UFSC, que contribuíram para minha formação a cada disciplina, reunião e conversa;

Aos colegas de curso e membros do Grupo de Estudos de Gênero e Dança (GEDA) e do Núcleo de Estudos Pedagógicos em Educação Física (NEPEF), com os quais pude aprender um pouco a cada encontro, em especial à Dani, pela companhia em todos os momentos;

Ao atual diretor da Raça Cia. de Dança de São Paulo, Edy Wilson, que prontamente forneceu o vídeo do espetáculo, bem como Marcella Gozzi e Andrea Spósito, bailarinas da companhia, com as quais fiz meu primeiro contato sobre a possibilidade da pesquisa;

À minha primeira professora de dança Crica, mulher à frente do seu tempo, que me apresentou o mundo da dança;

Ao meu companheiro Leandro, à minha irmã Natália e a todos os/as amigos/as do mundo real e do virtual, pela companhia nos momentos de ansiedade e pela presença, mesmo que distante.

*A gente pensa uma coisa, acaba
escrevendo outra e o leitor entende
uma terceira coisa...
E enquanto se passa tudo isso, a coisa
propriamente dita começa a desconfiar
que não foi propriamente dita.*

Mário Quintana

RESUMO

Ancorado nos conceitos teóricos dos Estudos Culturais e metodológicos da Análise de Espetáculos, este trabalho teve como objetivo geral analisar o feminino e o masculino na dança cênica de tradição ocidental. Considerando que estereótipos de papéis sexuais acompanham mulheres e homens na sociedade e na dança, que por sua vez, tem o corpo como elemento que comunica e expressa essas situações acerca do feminino e do masculino, o trabalho buscou inicialmente compreender alguns momentos de transição na dança, no que se refere aos papéis sexuais em disputas e reciprocidades apresentadas no palco e, por vezes, fora dele. Em seguida, foi efetuada a descrição e análise do espetáculo *Caminho da Seda* (Raça Cia. de Dança de São Paulo, coreografado por Roseli Rodrigues e estreado em 2002) enfocando o estudo dos figurinos, dos corpos e dos movimentos, critérios que suscitaram discussões acerca das representações do feminino e do masculino e proporcionaram reflexões sobre a ligação de contextos históricos e atuais da dança. Observou-se neste espetáculo uma mistura de velhas imagens da dança com recentes figuras, que instauram as novas construções de corpos e de movimentos, refletindo no palco a beleza da mistura de características convencionalmente femininas, relacionadas à sensibilidade e sexualidade, com outras convencionalmente masculinas, como força e dinamismo. Figurino, corpo e movimento suscitaram a manutenção de alguns papéis, mas as representações similares de papéis sexuais obtiveram destaque, desfazendo estereótipos associados ao feminino e masculino, em atitudes que acompanham a dança na cena contemporânea.

Palavras-chave: Dança, Corpo, Gênero, Estudos Culturais, Análise de Espetáculos

ABSTRACT

Anchored on the theoretical concepts of Cultural Studies and Analysis of Shows methodology, this study aimed the analysis of the feminine and masculine in scenic dance of occidental tradition. Considering that sexual stereotypes are commonly associated with men and women in society and in dance and the body is used as the element to communicate and express these situations, the study was made to understand some moments considered of transition in the dance, in relation to the disputes and reciprocities of men and woman on stage and sometimes out of it. Next, it was performed the description and analysis of the show *Silk Road (Caminho da Seda*, Group Raça Cia de Dança, choreographer Roseli Rodrigues, première 2002) focusing primarily the costumes and movement of the bodies, criteria that raised discussions about the representations of feminine and masculine and provided reflections on the connections between historical and actual context of dance. In this show it was observed a mixture of old and recent images of dance, resulting in a new construction of body and movements and reflecting in stage the beauty of mixing conventionally feminine characteristics such as sensitivity and sexuality with others considered masculine like strength and dynamism. Costumes, body and movement evoked the maintenance of some specific papers, but similar representations of women and men highlighted, despite of the stereotypes associated to female and male, in attitudes that accompany dance in the contemporary scene.

Key-words: Dance, Body, Gender, Cultural Studies, Analysis Shows

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Coreografia de balé feminino, <i>Les Biches</i> (1924) de Bronislava Nijinska. Fonte: Hanna (1999).....	62
Figura 2: Coreografia exclusivamente masculina de Ted Shawn e Seus Dançarinos. Fonte: Au (2002).	69
Figura 3: Martha Graham (de branco) e sua companhia ainda exclusivamente feminina. Fonte: Au (2003).	70
Figura 4: Martha Graham (ao fundo), com Erik Hawkins e Merce Cunningham em <i>Death and Entrances</i> . Fonte: Hanna (1999).	72
Figura 5: Unissexualidade ocasionada pelo figurino, na coreografia <i>Grotto</i> , de Alwin Nikolais. Fonte: Hanna (1999).	76
Figura 6: Inversão de papéis na coreografia <i>Missing Persons</i> , de Senta Driver. Fonte: Hanna (1999).	79
Figura 7: Versão contemporânea da coreografia <i>Fauno</i> , por Alexandre Proia. Fonte: Tarr; Miller (2004).	83
Figura 8: Apelo sexual na dança, em coreografia do Ballet Gulbenkian. Fonte: Alves (1988).	85
Figura 9: Versão masculina do <i>Lagos dos Cisnes</i> . Fonte: Hanna (1999).	86
Figura 10: Caminho da Seda: tecido como elemento coreográfico.....	95
Figura 11: Caminho da Seda: figurino	96
Figura 12: Caminho da Seda: efeito da iluminação.....	97
Figuras 13 e 14: Caminho da Seda: bailarina carregada pelo bailarino (1) e (2)	99
Figura 15: Caminho da Seda: filas feminina e masculina em alternância de movimentos	100
Figura 16: Caminho da Seda: auxílio do bailarino (1)	101
Figura 17: Caminho da Seda: movimentos alternados	102
Figura 18: Caminho da Seda: auxílio do bailarino (2)	103
Figura 19: Caminho da Seda: figurino do trio feminino	104
Figura 20: Caminho da Seda: figurino dos/as bailarinos/as	105
Figura 21: Caminho da Seda: figurino enfatizando movimentos dos quadris	106
Figura 22: Caminho da Seda: pas de deux	107

Figura 23: Caminho da Seda: auxílio e destaque	107
Figura 24: Caminho da Seda: alturas dos/as bailarinos/as	110
Figura 25: Caminho da Seda: bailarino como prolongamento do corpo da bailarina.....	114
Figura 26: Caminho da Seda: auxílio do bailarino (3).....	115

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	21
1. O GÊNERO ENCARNADO NO CORPO, O CORPO PERTENCENTE À DANÇA.....	39
1.1 A questão das identidades e estereótipos na dança	39
1.2 O corpo que dança como elemento comunicador e expressivo.....	44
2. FRAGMENTOS HISTORIOGRÁFICOS DA DANÇA: das origens do balé à contemporaneidade	51
2.1 As origens do balé e os homens no centro da dança	52
2.2 Degradação e a supervalorização da bailarina no balé romântico.....	54
2.3 Influência do sexo masculino e subsequente domínio no balé moderno	60
2.4 Disputa entre os sexos no advento da dança moderna	63
2.5 Hipermasculinidade heroica e atlética do moderno ao pós-moderno.....	73
2.6 Igualdade e inversão dos papéis na dança pós-moderna e início da dança contemporânea	77
2.7 Cena contemporânea	82
3. O ESPETÁCULO EM CENA: <i>Caminho da Seda</i>	89
3.1 O trajeto da obra.....	92
3.2 Figurino, corpo e movimento: representações do feminino e do masculino	108
CONSIDERAÇÕES FINAIS	117
REFERÊNCIAS	121

INTRODUÇÃO

A dança tem o poder de evocar, transmitir e reforçar desejos e fantasias. Nela, ideias e sensações sobre gênero e sexualidade adquirem forma, sendo capazes de provocar e influenciar atitudes, pensamentos e opiniões de espectadores e espectadoras, já que, através do corpo, é um veículo de comunicação e expressão. Isso pode acontecer tanto diretamente, como uma denúncia, quanto através de mensagens ocultas ou insinuações. Alguns exemplos são explícitos na dança, como representações homossexuais e o rompimento dos estereotípicos papéis de homem e mulher; por outro lado, alguns temas e atos aparecem disfarçados, como casos que representam uma relação fraternal em vez de passional. Assim, muitas encenações possuem fatos “escondidos” que passam despercebidos por aqueles que não consideram a dança mais que entretenimento.

Por muito tempo, repetiu-se na dança a típica imagem do ideal amor romântico, da dominação masculina e submissão feminina: no *pas de deux*¹, a bailarina é sustentada, carregada e manipulada pelo bailarino no tradicional *pointe*². Nessa situação, os bailarinos parecem magnetizar um ao outro, numa relação que é mais do que espacial, mas também uma relação de forças subjetivas, forças de dança que Langer (1980) denominou como “poderes virtuais”, que se tornam aparentes dentro de uma moldura de espaço e tempo, mesmo que de forma implícita.

Segundo Foster (1996), esses corpos desejantes, que não comportam iguais valências físicas, participam de formas diferentes numa coreografia, apresentando comportamentos de gênero distintos. O feminino e o masculino dançam de acordo com um tipo específico desta relação, fazendo mais do que criar uma forma escultural da emblemática união destes papéis. Normalmente, a bailarina é o objeto de desejo e adoração do bailarino, que por sua vez, dança como se ela fosse um sonho ou uma alucinação, que ele possui por certos momentos. Não

¹ Encontrado em quase todos os espetáculos de balé clássico, segue uma forma mais ou menos preestabelecida, iniciando-se com um adágio do casal, que é uma parte mais lenta; seguido de uma variação/solo do bailarino; variação/solo da bailarina; e por fim, a coda do casal, de andamento musical um pouco mais acelerado que o adágio (FARO; SAMPAIO, 1989).

² Movimento em que a bailarina, com o auxílio da sapatilha de ponta como recurso técnico e artístico, utiliza-se disso para um ideal de elevação do movimento romântico, bem como para um aperfeiçoamento da técnica da pirueta (FARO; SAMPAIO, 1989).

desfrutando de igual visibilidade, ele se torna um assistente da bailarina, um fundo necessário para que ela possa brilhar e, embora canalize a atenção para ela, é ele quem “orquestra” e habilita o desempenho dela. E até hoje, lembra Foster (1996), essas características e divisões relativas ao gênero continuam definindo a identidade do balé, que não se desvincula dos resquícios culturais e estéticos³ herdados do século XIX. Além de companhias de balé clássico, muitas companhias de dança contemporânea partilham de vocabulários distintos para bailarinos e bailarinas.

Outros fatos na dança e em sua história evidenciam a supremacia e prestígio do “macho” nos bastidores, como coreógrafos, diretores e empresários, e a discriminação tanto contra a bailarina, muitas vezes associada à sensualidade, à sexualidade ilícita e ao lesbianismo, quanto contra o bailarino, associado à homossexualidade, bissexualidade e à baixa renda. Por serem grupos desviantes da norma heterossexual (LOURO, 2010), estigmatizados nas sociedades tradicionais, a opção de muitos gays e mulheres foi dedicar-se à dança, que aceita pessoas com estilos de vida alternativos e que lida com suas diferenças (HANNA, 1999).

Um impulso inicial para a escolha do tema deste trabalho se deu durante a escrita de minha monografia de Especialização em Dança⁴, quando, ao estudar a história do balé clássico, me intriguei com o fato de, desde a Idade Média até meados do século XIX, ter sido tão natural os homens nobres organizarem espetáculos e dançarem os papéis das mulheres como travestis. Como aponta Hanna (1999), isso acontecia porque as mulheres bem educadas não apareciam em palcos públicos e os homens não tinham um vestuário tão restritivo fisicamente, como saias longas e corpetes apertados, e assim, podiam ser mais virtuosísticos e respeitados por sua dança, representada tanto seriamente quanto em paródias. Hoje, no entanto, um simples rebolado a mais de um menino, jovem ou adulto, já causa espanto e torna-se motivo para deboche. Um exemplo que poderia ser referenciado aqui é o axé, um dos

³ Nesta perspectiva e na de outros momentos de aparição do termo estética, neste trabalho, não se trata da disciplina filosófica Estética. O termo refere às características que pertencem e compõem cada estilo ou gênero de arte, neste caso, a dança, abarcando com as dimensões técnico-formal, simbólica e contextual da obra.

⁴ Cursada na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, de 2008 a 2009, quando pesquisei a expressão corporal e o balé clássico aplicados à Ginástica Rítmica.

estilos que, pode-se dizer, caracteriza nosso país. É dançado por diversos grupos masculinos, devidamente valorizado e apreciado na Bahia e em alguns outros estados, no entanto, o deboche ocorre quando uma criança rebola no ambiente escolar. Sabe-se que colegas, professores/as e até os próprios pais, às vezes sem querer, reforçam esse tipo de preconceito.

Estes fatos me despertaram a primeira questão norteadora deste trabalho: o que aconteceu ao longo da história da dança para que chegássemos a isso?

Outro impulso para o estudo desta temática, além de minha própria vivência como bailarina, se deu a partir da leitura de Judith Hanna, *“Dança, sexo e gênero: signos de identidade, dominação, desafio e desejo”*, livro no qual a autora, numa perspectiva histórica e intercultural, discute os papéis sexuais na dança, no Ocidente e no Oriente. Ela enfatiza a dança teatral da década de 60, quando os papéis tradicionais começaram a dar sinais de rompimento e a dominação masculina, tanto na dança quanto na sociedade, teve um baque com o advento da dança moderna, iniciada por mulheres, numa verdadeira “batalha dos sexos”.

A partir dessas considerações, surge o principal questionamento deste trabalho: como as relações de gênero estabelecidas entre as mulheres e os homens, desde as origens do balé, se refletem na atual dança contemporânea?

Uma das dificuldades no trato desta temática refere-se à linguagem. Em nossa cultura historicamente dominada pelo homem, a língua, “com suas fórmulas de tratamento e seus pronomes de poder” também sofre esse domínio (HANNA, 1999, p. 14). Com isso, na literatura disponível, mulheres e homens são generalizados e tratados como “o homem dançava”, ou “o indivíduo”, “o ser humano”, dentre outros. Ou seja, quase não há referências específicas sobre “quem” dançava o que, numa perspectiva de gênero.

Também, mesmo reconhecida a sexualidade da dança e sua capacidade de excitar (HANNA, 1999), são muito escassos os trabalhos na perspectiva da dança e do gênero. Quase todas as publicações em dança se valem inicialmente da história, mas o direcionamento aos papéis sexuais é muito vago, bem como as publicações sobre gênero não se valem da dança. Saraiva-Kunz (2003) já tinha observado que a dança e o gênero são pouco investigados conjuntamente, e sua tese foi um importante avanço nesse sentido. Pensando que “o que melhor explica a dança é a experiência da dança e o que melhor explica o gênero são as vivências em que as relações de gênero se efetivam” (p. 1), a autora

buscou investigar a dança - e outras atividades expressivas - e as relações de gênero numa determinada realidade escolar, buscando compreender suas possibilidades no âmbito da educação estética. Encontrou no conceito de gênero e na estética “categorias viáveis para análise da dança e do gênero, no seio da cultura” (p. 4), defendendo a prática da dança direcionada às questões de gênero, aliando a educação estética e a prática coeducativa de meninas e meninos na escola. Assim, buscou entender as possibilidades de exclusão e interação de gênero nas vivências em dança, e possibilidades desta como conteúdo formativo e performativo para ambos os sexos na escola.

Semelhantemente, este trabalho, procurou compreender o feminino e o masculino na dança cênica de tradição ocidental, apesar da dificuldade de se buscar a ancestralidade da relação entre ser humano e dança. Por isso, foi delimitado um período, ainda longo, para ser descrito e analisado, com início nas origens do balé de corte até a dança contemporânea.

Torna-se necessário pensar na história da dança a partir de uma contextualização de fatos e acontecimentos sociais, culturais, políticos, econômicos e artísticos. Importante reconhecer, segundo Layson (1994) que é possível estudar, escrever e se envolver com as formas de comunicação e expressão acerca da história da dança, sem abordar questões epistemológicas como: o quê a constitui, a que fins serve, quais os papéis que estão disponíveis para o historiador de dança e assim por diante. No entanto, a autora sustenta também que qualquer estudo de história da dança, em qualquer forma e para qualquer fim, pode ser enriquecido por uma compreensão da natureza desta, tarefa preliminar fundamental na aquisição de conhecimento não só da dança, mas de qualquer área. Essa autora cita que a principal contribuição da história da dança para o estudo da dança é que ela revela uma atividade humana altamente complexa por servir a muitos propósitos e desenvolver uma multiplicidade de tipos que se proliferam e mudam através do tempo. Uma maneira conveniente que a autora utilizou para caracterizar a história da dança como um corpo de conhecimento é por meio de um modelo tridimensional, usado para explorar diferentes modos de se envolver na história da dança, a saber: dança através do tempo, os tipos de dança e os contextos da dança. Nesse trabalho, a escolha por somente um destes modelos para se aproximar da história da dança se tornou praticamente impossível. Saliento, no entanto, que apesar da dança ser abordada em seus fragmentos históricos, passando pelo estilo do balé clássico e chegando à dança contemporânea, a ênfase que se pretendeu dar é no contexto do gênero e da cultura.

A história da dança, assim como a das relações entre mulheres e homens, deve ser entendida como uma transformação constante. O próprio termo gênero, que inicialmente estava relacionado aos estudos de militância feminina dos anos de 1960 e 70, cuja intenção era “denunciar a situação de dominação da mulher em relação ao homem” (GOELLNER, 2007, p. 17), não é um termo unívoco, podendo ser abordado sob diferentes âmbitos, permitindo avançar numa “produção acadêmica larga e importante, cuja centralidade está na afirmação primeira de que não é apenas o sexo (biológico) que estabelece diferenças entre homens e mulheres, mas também aspectos sociais, históricos e culturais” (GOELLNER, 2010, p. 207). Essa organização social da relação entre os sexos não significa, no entanto, que somente as mulheres são estudadas. A história das mulheres nos encaminha para o estudo da história dos homens, e assim, ambos são importantes indicadores de análises no entendimento das práticas atuais (SCOTT, 1990).

Assim, através de um diálogo estabelecido entre a dança, a história e o gênero, podemos perceber como estes estão conectados. O gênero está encarnado no corpo e sendo assim, na dança, que, por sua vez, faz parte da história da sociedade. Pressupõe-se que uma passagem descritiva e reflexiva por períodos históricos da dança - sem resumir-se apenas a detalhes bibliográficos de grandes bailarino/as, mesmo que também sejam fontes úteis -, aliada a uma busca de compreensão da sociedade e das semelhanças e diferenças de papel sexual dos/as artistas da dança, pode nos levar a compreender melhor o momento em que se encontra a dança em nossa realidade: desvalorizada pela escola e pela Academia⁵, mas muito praticada por pessoas de idades variadas e igualmente uma atividade que crianças e adolescentes projetam e anseiam fazer nos palcos⁶.

Podemos considerar que o principal meio de expressão na dança é o corpo. No palco, sendo a dança algo que um/a espectador/a assiste, aparecem formas conservadoras de se observar a dança, e em parte, esse conservadorismo refere-se a uma aceitação implícita de ideias

⁵ Embora tenham se passado 14 anos, ainda é notável a constatação feita por Desmond (1997), de que os discursos sobre a dança são subvalorizados e subteorizados e, com raras exceções, sua prática e seus estudos são marginalizados no meio acadêmico.

⁶ Como é o caso, por exemplo, de meninos e meninas que almejam entrar para a Escola do Teatro Bolshoi no Brasil, sediada em Joinville, cidade onde ocorre um dos maiores festivais de dança do mundo.

tradicionais sobre a natureza da feminilidade e da masculinidade aportada no sexo como algo normal, inato e essencial, uma questão de evidente senso comum, um dado universal. Segundo Burt (1995), essa linha de pensamento errônea e simplista, ainda presente no tradicionalismo de nossa sociedade, muitas vezes se direciona ao gênero enquanto algo em que não há necessidade de questionamento de sua natureza, bem como não há possibilidade de mudança, e pior do que isso, há uma aceitação da realidade de como homens e mulheres são, então, há pouco incentivo para analisar as representações de gênero. Louro (2010) também cita que muitos consideram a sexualidade como algo que possuímos “naturalmente”, inerente ao ser humano, ficando sem sentido argumentar a respeito de seu caráter e sua dimensão social e política. Talvez por isso, pouco se encontra na literatura descrições e análises dessas representações na dança.

O presente trabalho teve como objetivo geral analisar o feminino e o masculino na dança cênica de tradição ocidental. Para tanto, os objetivos específicos estabelecidos foram:

- atentar para as questões de identidade sexual, identidade de gênero e estereótipos que acompanham mulheres e homens na sociedade e na dança de tradição ocidental;
- enfatizar o corpo na dança como elemento artístico comunicador e expressivo;
- descrever e analisar alguns fragmentos da história da dança no ocidente, com início nas origens do balé até cena contemporânea, bem como as relações estabelecidas entre homens e mulheres, bailarinos/as e coreógrafos/as, revelando disputas e reciprocidades entre os sexos;
- realizar a análise do espetáculo *Caminho da Seda*, coreografado por Roseli Rodrigues para a Raça Cia de Dança de São Paulo, através de vídeo e fotos, a fim de visualizar o feminino e o masculino nessa obra e refletir sobre a ligação de contextos históricos com esse atual contexto da dança.

A divisão do trabalho se deu da seguinte forma: a começar pela “Introdução”, que abarca os conceitos teóricos e metodológicos utilizados, relacionados respectivamente aos Estudos Culturais e Análise de Espetáculos.

O primeiro capítulo, intitulado “O gênero pertencente ao corpo, o corpo pertencente à dança” foi dividido em duas partes, de forma que, primeiramente, me voltei às questões de identidade sexual e identidade de gênero e à forma com que estereótipos de papéis sexuais acompanham mulheres e homens na sociedade e na dança, e em seguida,

fiz uma abordagem do corpo como elemento que comunica e expressa essas situações acerca do feminino e do masculino.

O segundo capítulo “Fragmentos historiográficos da dança: das origens do balé à contemporaneidade” foi dividido em sete momentos que considereei como marcantes na dança, no que se refere ao feminino e masculino em disputas e reciprocidades apresentadas no palco e, por vezes, fora dele.

No terceiro capítulo “O espetáculo em cena: *Caminho da Seda*” está, primeiramente, a descrição do trajeto da obra a partir dos figurinos, dos movimentos, dos elementos coreográficos/objetos, da iluminação e das músicas; seguida de uma discussão e análise, que foi realizada primordialmente a partir dos figurinos, dos corpos e dos movimentos, critérios que suscitaram discussões associadas às representações do feminino e do masculino.

Por fim, as “Considerações finais”.

Referencial teórico dos Estudos Culturais

Os procedimentos metodológicos adotados constituíram-se, num primeiro momento, de uma pesquisa bibliográfica, de cunho qualitativo, que busca responder a questões particulares, se ocupando de um nível de realidade que não é quantificável, e sim, se aproxima do universo dos significados, valores, atitudes, motivos e crenças (MINAYO, 2009).

A base desta pesquisa está nos Estudos Culturais, por sua versatilidade teórica, espírito reflexivo e aproximação com questões de identidade e subjetividade. Os estudos culturais não têm, no entanto, uma metodologia ou doutrina, mas são concebidos de acordo com cada contexto, num modo de análise caracterizado pela flexibilidade, variedade e criticidade. De forma geral, segundo Schulman (2004), os estudos culturais buscam “investigar os significados da experiência humana, na medida em que eles se efetivam na linguagem e em outras práticas de significação” (p. 197), o que entendo contribuir na busca por “desestabilizar verdades preconcebidas e romper com essencialismos” (GOELLNER, 2008, p. 32).

Tentar definir os estudos culturais seria uma tarefa árdua, mas importante na medida em que nos auxiliaria a buscar formas eficazes de abordagem em cada contexto, argumentando em favor de recursos e estabelecendo prioridades para o ensino e para a pesquisa (JOHNSON, 2004). Talvez não constituindo uma disciplina, mas um campo de estudos que articula várias disciplinas na abordagem de aspectos culturais da sociedade contemporânea, os estudos culturais podem ser

entendidos como um empreendimento interdisciplinar, planejado para estudar, de forma mais ampla, as práticas culturais (ESCOSTEGUY, 2004; SCHULMAN, 2004). Essas práticas culturais, segundo Pavis (2010) encontram-se numa lista que permanece aberta, compreendendo sobretudo a cultura popular, as cerimônias e os rituais, os comportamentos cotidianos nas mais diversas circunstâncias, e as artes dos espetáculos, encenadas em amplos contextos e localizações.

Ainda buscando uma conceituação, Johnson (2004) explica que os estudos culturais referem-se “às formas históricas da consciência ou da subjetividade, ou às formas subjetivas pelas quais nós vivemos ou, ainda, (...) os Estudos Culturais dizem respeito ao lado subjetivo das relações sociais” (p. 25). Para este autor, os estudos culturais preocupam-se com sociedades inteiras e como elas se movimentam, através de estudos que descrevem e reconstituem as formas pelas quais vivemos, tomamos consciência disso e nos sustentamos subjetivamente⁷, sendo dessa forma subjetiva que as práticas sociais podem ser examinadas de um ponto de vista cultural.

Cevasco (2008) salienta que os estudos culturais se caracterizam pela polêmica e pela divergência na narrativa de suas origens, e talvez por isso suas definições ressaltem a dificuldade de se restringir a um aspecto definidor de um campo ainda em expansão. Mas há um consenso entre diversos/as autores/as⁸ de que os estudos culturais começaram a se estruturar na Inglaterra, por volta de 1950⁹. Assim como é complexo definir os estudos culturais, a definição de cultura parece ser uma constante e ativa busca, visto que a palavra em si se desenvolveu e passou por variados usos. Segundo Williams (2007), esse complicado termo passou a ser utilizado em diversas disciplinas intelectuais e sistemas de pensamento que muitas vezes eram distintos, abstratos, incompatíveis, vagos ou confusos. Vista atualmente, a partir

⁷ O conceito de subjetividade, para Johnson (2004), inclui a possibilidade de sermos mobilizados por elementos que não são conscientemente conhecidos, e, portanto, “a subjetividade não é dada, mas produzida, constituindo, portanto, o objeto da análise e não sua premissa ou seu ponto de partida” (p. 27).

⁸ Cevasco (2008), Escosteguy (2004) e Schulman (2004).

⁹ Especialmente a partir de autores como Raymond Williams (1921-1988), Richard Hoggart (1918) e Edward Thompson (1924-1993), que escreveram livros que romperam a forma como se estudavam os fenômenos sociais. Respectivamente, as obras que deram um impulso inicial neste quesito foram *Culture and Society 1780-1950* (1958), *The Uses of Literacy* (1957) e *The Making of the English Working Class* (1963).

de junções de significados desde o século XVIII aos dias de hoje, refere-se basicamente a um processo de desenvolvimento intelectual, espiritual e estético, que de forma específica ou geral, volta-se a modos de vida da sociedade, de um grupo, povo, período ou da humanidade em geral, e que descreve as obras e práticas da atividade intelectual e artística. Essa seria uma possível compilação ou simplificação de seu conceito, visto que conceitua-la e esclarecer seu uso em uma disciplina é importante, sendo relevante, também, sua sobreposição de sentidos (WILLIAMS, 2007).

Um novo vocabulário e uma nova maneira de se trabalhar para lidar com as complexidades da vida cultural levaram a uma estruturação dos estudos culturais, que segundo Cevasco (2008), tem um “projeto intelectual”: estudar a cultura dita popular e os fenômenos da vida cotidiana, bem como ter um novo modo de ler a alta cultura, que seria aquela elitizada, restrita a poucos, objetivando assim “suprir as necessidades intelectuais de uma nova configuração sócio histórica” (p. 7). Desconectados das disciplinas e universidades, os estudos culturais começaram como um “empreendimento marginal”, não porque este ou aquele intelectual os inventou, mas como um movimento oriundo de uma necessidade política que tinha como objetivo oportunizar uma educação democrática para aqueles que tinham sido privados disso. O interesse de Williams, Thompsom e Hoggart era “pela cultura dos de baixo, buscando formas de resistência à cultura capitalista nos significados, valores e conhecimentos produzidos pelos que o sistema deixa de fora e explora” (CEVASCO, 2008, p. 69).

Escosteguy (2004) cita que para Williams e Thompson, a cultura era um complexo de relações e práticas que constituíam a vida cotidiana, na qual o papel de cada indivíduo vinha em primeiro lugar. Thompson questionava o entendimento de cultura enquanto uma forma de vida global, preferindo entendê-la como uma luta entre modos de vida diferentes, e nesse mesmo sentido, Williams questionava quem atribui valor cultural e para quê. Este intelectual, percebendo que passávamos por uma era cultural, visto que predominavam os meios de comunicação de massas, e os conflitos econômicos e políticos desviavam para o cultural, propôs que fosse facilitado o acesso de todos aos conhecimentos e meios de produção cultural, pois isso se dá de forma muito mais extensa do que aquilo que fica “guardado” por uma minoria, sendo preciso se apropriar dessa herança comum retida nas mãos de poucos, na construção de uma sociedade mais justa e igualitária (CEVASCO, 2008).

Williams, Thompson e Hoggart, além de terem escrito grandes obras e terem aliado trabalho intelectual à militância política, foram professores da *Worker's Educational Association* (WEA)¹⁰, uma organização de esquerda para a educação de trabalhadores/as, de forma que atuavam não tanto como uma profissão, mas intervinham politicamente, defendendo uma educação pública e igualitária, que promulgasse os valores de uma cultura em comum. Mas a partir do momento em que houve uma retração dos movimentos operários e a WEA foi perdendo sua significação política, seus professores foram migrando para as universidades: Williams foi para Cambridge; Thompson para a *Warwick University*; e Hoggart, antes de ser assessor da UNESCO, foi para *Birmingham University*, onde fundou o Centro de Estudos de Cultura Contemporânea (CECC) em 1964, dirigido por ele até 1968. Stuart Hall, que também deu continuidade aos estudos culturais, dirigiu este Centro até 1980, e depois foi para a *Open University*. Assim, o Centro foi o primeiro projeto universitário a institucionalizar como disciplina acadêmica os estudos culturais, que foram passando de “prática radical a mais uma entre as diferentes disciplinas acadêmicas, com suas peculiaridades e inclinações, onde ainda ressoam os ecos dos primeiros impulsos fundadores” (CEVASCO, 2008, p. 78). De acordo com Schulman (2004), os participantes deste Centro tinham como adversário “a proverbial e elitista escola de pensamento cultural inglesa, que argumentava em favor de uma separação entre a alta cultura e a vida ‘real’, entre o passado histórico e o mundo contemporâneo, ou entre a teoria e a prática” (p. 170). Isso era evidente nos pensamentos que impulsionaram os estudos culturais e na luta de Williams para que houvesse uma cultura em comum, na qual valores e significados fossem construídos por todos, e não por alguns privilegiados, sendo redefinida pela prática de seus membros (CEVASCO, 2008).

Um conceito chave dos estudos culturais é o materialismo cultural, que objetiva entender as partes que compõem o objeto artístico

¹⁰ Os alunos do WEA solicitavam que os temas discutidos se voltassem para as modificações culturais no seu cotidiano, e, portanto, que tivessem relação com suas vidas. Na interação democrática com seus professores, eles tinham a possibilidade de questionar o que lhes interessavam e formular questões que muitas vezes estavam fora do escopo de disciplinas institucionalizadas, o que levou esses instrutores a um esforço interdisciplinar, que compõe a base dos estudos culturais.

para que ele possa ser “consumido” ou apreciado proveitosamente. Cevalco (2008) explica:

é uma posição cuja ênfase recai na produção (e não apenas na reprodução) de significados e valores por formações sociais específicas. Para o materialismo cultural, a linguagem e a comunicação são forças sociais formadoras, em interação com instituições, formas, relações formais, tradições. Trata-se de uma teoria da cultura como um processo produtivo, material e social e das práticas específicas (as artes) com usos sociais de meios materiais de produção. Além dos significados estabelecidos, o materialismo cultural busca ver no presente as sementes do futuro, de novos significados e novos valores que podem anunciar uma nova ordem social (p. 116).

Nessa perspectiva, as artes, muitas vezes consideradas apartadas da vida social comum, devem ser vistas como parte integrante do processo social. Estando sujeitas a determinações econômicas e sociais, as artes e práticas culturais não apenas refletem essa situação, como produzem significados e valores que se incorporam de forma ativa na vida social, moldando seus rumos (CEVASCO, 2008).

Mas o que se pode dizer sobre as mulheres nesse contexto? E ainda, sobre a dança e o gênero?

Como pôde ser observado, os estudos culturais apresentam vínculos com o lado subjetivo que permeia os processos sociais, as relações de poder e as divisões sexuais. Johnson (2004) coloca que têm sido importantes as críticas advindas do movimento das mulheres, e assim, o feminismo “tem influenciado formas cotidianas de se trabalhar e tem contribuído para um maior reconhecimento da compreensão de que resultados produtivos dependem de relações baseadas em um apoio mútuo” (p. 15). Segundo este autor, com o feminismo, novos objetos de estudo têm sido produzidos e velhos objetos têm sido reformulados, com abordagens centradas também nas identidades sociais e no prazer.

Em 1970, dá-se início a fase de afirmação dos estudos culturais e seu encontro com os estudos feministas, que se aproximavam dos questionamentos acerca das questões de gênero, constituição das identidades, e mais tarde, as que envolvem raça e etnia (ESCOTESGUY, 2004). De acordo com Cevalco (2008), essa intervenção feminista no Centro teve importantes consequências para os

estudos culturais, dentre elas, questionamento acerca de seus objetos de estudos e necessidade de organizá-los teoricamente; retorno das questões do sujeito e da subjetividade; centralidade das questões de gênero e sexualidade, na busca do entendimento de como esse poder se manifesta de diferentes formas. Visto que representações de gênero passam sempre por processos culturais, esses movimentos refletiram na prática dos estudos culturais sob a forma de interessantes trabalhos sobre gênero.

O Centro contribuiu com os debates sobre a forma como o gênero é definido para marginalizar as mulheres. Angela McRobbie foi uma das primeiras a advertir sobre a ausência de mulheres e suas práticas culturais nos trabalhos de pesquisa do Centro. Com outras pessoas, mulheres em sua maioria, ela participou, no próprio Centro, de um Grupo de Estudos da Mulher, criado em 1974, no qual resgatavam a literatura feita por mulheres, homossexuais e negros, a “produção silenciada” até então; examinavam o papel da mulher na família; teorizavam sobre o trabalho doméstico de cunho não remunerado; estudavam as telenovelas e revistas da moda para analisar como o público feminino respondia ao conteúdo dos meios de comunicação de massa. Esse grupo criticou o trabalho do Centro até aquele momento, pois “seus pressupostos patriarcais distorciam os resultados de qualquer tentativa de análise ou pesquisa cultural, contribuindo para relegar a metade feminina da raça humana a uma relativa obscuridade” (SCHULMAN, 2004, p. 212). Foi assim que as implicações dessa crítica contribuíram para que o Centro fizesse pesquisas mais voltadas à construção da identidade, gênero e subjetividade, e a partir desse Grupo, em 1978, várias autoras se reuniram para publicar *Women take issue*, no qual “reveem suposições do senso comum sobre os meios de comunicação, reivindicando que a audiência, no caso, feminina, tem autoridade sobre suas práticas de leitura” (ESCOTESGUY, 2004, p. 152).

Agora que já se estabeleceram no meio acadêmico, tendo seus próprios encontros, periódicos, associações e cursos, os estudos culturais, conforme Cevasco (2008), devem ser levados para fora da academia, vislumbrando um efeito prático, no qual uma diferença possa ser notada no que tange às ações políticas e conscientização, embora um teórico não seja necessariamente um revolucionário, e as teorias sejam apenas eixos norteadores da prática.

Foi levantado por McRobbie (1997), que os Estudos Culturais, assim como a Sociologia, tem sido negligentes em relação à dança, cuja análise, nesta perspectiva, vem sendo evitada em comparação a outras

formas expressivas, faltando nas perspectivas cultural, histórica e social, uma análise mais ampla entre os/as teóricos/as e críticos/as da dança, principalmente no direcionamento aos papéis sexuais. Siegel (1996) cita que, especialmente no final do século XX, os campos da história e da crítica da dança permaneceram parados, visto que mesmo sabendo que a dança muito tem contribuído para a vida cultural, o estudo e a análise destas contribuições tem sido rudimentar. Thomas (1996) compartilha a mesma ideia destas autoras, e cita ainda que a Antropologia da dança tem alguns focos de interesse na “sistematização” de teorias acerca da estrutura e funções da dança. No entanto, novas tendências buscam explicar as relações entre dança e cultura, e analisar a dança como modo de representação.

Como vimos anteriormente, o termo cultura teve várias mudanças de significado, mas foi a partir do século XX que se deu sua ligação maior com as artes como “obras ou práticas que representam e dão sustentação ao processo geral de desenvolvimento humano” (CEVASCO, 2004, p. 8). No entanto, no contexto inglês, os estudos de cultura eram como uma extensão do campo dos estudos literários, visto que a formação dos estudos culturais se deu basicamente a partir de obras de pensadores que eram primordialmente críticos literários, como Williams, que adotou a tarefa de firmar uma nova posição teórica, redefinindo a cultura, e conseqüentemente, uma política cultural, mas que por sua formação em Inglês por *Cambridge*, sua reformulação teórica e disciplinar voltava-se para seu campo de estudos.

É nesse sentido que Desmond (1997) cita que os estudos culturais continuam bastante baseados em textos ou objetos, com predomínio de textos literários, seguidos por estudos de textos de filmes e objetos históricos de arte. Mas pensando que o objeto central dos estudos culturais não é o texto, “mas a *vida subjetiva das formas sociais* em cada momento de sua circulação, incluindo corporificações textuais” (JOHNSON, 2004, p. 75), muito se ganhará com a inclusão de pesquisas em dança e estudos do movimento humano nas questões relativas aos estudos culturais. Ao alargar nossos estudos de “textos” corporais para incluir a dança, em todas as suas formas e manifestações, podemos aumentar nossa compreensão de análise de como identidades sociais são formadas através do movimento corporal e codificadas em estilos de dança. Mesmo os populares trabalhos críticos sobre o corpo são concentrados mais em representações do corpo do que em suas ações/movimentos como um “texto” em si.

Existem evidências de que isto esteja mudando, tanto no campo da dança, quanto em excursões isoladas dentro da dança por críticos/as

literários e filósofos no passado recente, havendo uma busca por maior atenção ao movimento como texto principal, e não como um texto secundário. Na expansão das humanidades, ao incluir o corpo como texto, certamente deve-se incluir nesse novo sentido de textualidade corpos em movimento (DESMOND, 1997).

A dança situa seu significado no contexto de outras maneiras socialmente ditadas e significativas de movimento, e também, no contexto de sua história em sociedades específicas. Podemos questionar: que movimentos são considerados “apropriados” ou necessários num contexto histórico e geográfico específico? Quem dança, onde, quando, de que maneira, com quem e para que fim? E, conseqüentemente, quem não dança, sob quais condições e por quê? Por que algumas danças são proibidas por membros de certas classes sociais, raças, sexos? Obviamente que, ao longo dos anos, as maneiras de mover-se em relação ao tempo e espaço variam entre diversos grupos sociais e culturais. Se estilos de dança e práticas performáticas são constituintes de relações sociais, então rastrear a história dos estilos de dança e seu alastramento de um grupo para outro, ou de uma área para outra, bem como as mudanças que ocorrem nessa transmissão, podem ajudar a desvendar as ideologias mutantes atreladas ao discurso corporal (DESMOND, 1997). Estudar a transmissão de uma forma, não só o caminho, mas também a reinserção dessa forma, numa nova comunidade ou contexto social, e a mudança resultante na sua significação, acabam sendo importantes eixos de análises, bem como as representações de gênero nas formas culturais, incluindo a dança, não refletem apenas definições sociais de feminilidade e masculinidade, mas estão ativamente envolvidos nos processos através dos quais o gênero é construído (BURT, 1995), por isso a escolha pelos estudos culturais como um caminho teórico a ser trilhado neste trabalho.

Aspectos metodológicos da Análise de espetáculos

Corroborando com a ideia de Siqueira (2006) de que a dança cênica realizada profissionalmente no formato de espetáculos é, dentre outras, uma modalidade de manifestação cultural, e que a análise é uma parte importante de um trabalho artístico, sendo uma continuação do processo de criação, num segundo momento do percurso metodológico adotado, a análise de espetáculos, com base em Pavis (2010) e Siqueira (2006), foi utilizada na observação, descrição e análise da performatividade envolvida na obra *Caminho da Seda*, coreografada por

Roseli Rodrigues, que fundou e dirigiu a Raça Cia de Dança de São Paulo.

Roseli Rodrigues (1955-2010) foi uma das principais coreógrafas de jazz do Brasil, ao longo de mais de 30 anos de atividade. Seu encontro com a dança se deu quando cursou faculdade de Educação Física, tendo contato com a disciplina Dança-Educação, ministrada na época por Edson Claro, sendo que a vivência do balé clássico só aconteceu mais tarde, aos 27 anos.

Em 1981, criou seu primeiro grupo de dança, composto por dezesseis bailarinos/as, sendo oito mulheres e oito homens, todos/as alunos/as de Educação Física. Esse grupo apresentou no Encontro Nacional de Dança uma coreografia da música “Raça”, de Milton Nascimento, e aí começaria uma história de sucesso da companhia de *jazz dance*, que atualmente apresenta trabalhos com uma linguagem mais contemporânea. O Raça Cia de Dança se tornou um grupo notadamente reconhecido pela crítica, pelo público artístico e público em geral, através de anos de difusão de obras apresentadas no Brasil e no exterior, tendo recebido mais de 80 prêmios. Com o reconhecimento de seu trabalho na companhia, Roseli passou a atuar também como jurada e ministrante de *workshops* nos principais eventos e festivais de dança, além de coreografar para musicais, longa metragem, e outras companhias, como Ballet do Teatro Guaíra e Ballet do Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

O espetáculo *Caminho da Seda* estreou oficialmente em 2002, quando o grupo foi convidado para se apresentar na Noite de Gala do Festival de Dança de Joinville. Em 2008, foi selecionado para o Circuito SESI de Dança, cumprindo uma temporada de sucesso em São Paulo. Além de uma predileção pela temática deste espetáculo, o que torna difícil explicitar aqui uma justificativa para tal, a escolha por *Caminho da Seda* para esta pesquisa deu-se pelo fato de me despertar aspectos que julguei como interessantes de se analisar sobre os corpos em movimento, os papéis sexuais e a presença da nudez, em trechos coreográficos que, mesclando o jazz à dança contemporânea, apontam para igualdades e diferenças, que se mantêm e inovam, em representações do feminino e do masculino na dança que se vê atualmente. Influenciou-me também o fato de ter tido mais de uma vez a oportunidade de participar de cursos de jazz com Roseli Rodrigues, e em uma dessas oportunidades, a obra *Caminho da Seda* foi apresentada informalmente, através de um ensaio, para que os/as participantes do curso pudessem conhecer o trabalho da coreógrafa. Em seguida, assisti ao espetáculo no teatro, e desde então, aspectos cênicos imbuídos no

Caminho da Seda se revelaram instigantes e me impulsionaram para esta pesquisa quando esta ideia surgiu no momento da qualificação.

Sabendo-se que uma obra é capaz de tocar, perturbar a sensibilidade e evocar o imaginário de formas diferentes em cada pessoa, por vezes indo ao encontro da realidade humana, cabe reconhecer que meu olhar diante do objeto de análise foi subjetivo, nem sempre portador de total neutralidade, bem como é importante citar que o sentido se constrói na relação que se estabelece entre o emissor e o receptor.

Burt (1995) fez um importante desta que ao afirmar que cada espetáculo é diferente e convida o/a espectador/a a olhar para a dança de diversas formas, em que o prazer num espetáculo de dança determina-se pelo gênero de quem vê, bem como sua origem social, etnia, idade, sexualidade e outros componentes de identificação, sendo a questão da sexualidade particularmente importante.

Visto que uma descrição deve prestar contas do espetáculo a quem não o assistiu, foram escolhidos aspectos a serem ressaltados que julgo interessantes tanto a mim quanto ao próximo, pois uma “análise descritiva se efetua em função de um projeto de sentido que consideramos para um observador externo, como se precisássemos convencê-lo da pertinência de nossas observações” (PAVIS, 2010, p. 28). Pensando que são nossos hábitos perceptivos culturais que nos dirigem para a valorização deste ou daquele detalhe ou recorte, as análises deste trabalho voltam-se para as representações de feminilidades e masculinidades encarnadas na obra *Caminho da Seda*.

A partir do conceito de triangulação, proposto por Goldenberg (2004, p. 63), que “tem por objetivo abranger a máxima amplitude na descrição, explicação e compreensão do objeto de estudo”, o uso de mais de um instrumento pôde proporcionar maior compreensão e confiança naquilo que foi buscado como informação, fornecendo mais clareza sobre os dados.

Almejando essa complementariedade na pesquisa, os instrumentos que foram utilizados para captarmos a dimensão visual e rítmica da cena e, posteriormente, refletirmos sobre a encenação, foram primordialmente o vídeo e as fotos. São diversos os instrumentos que podem ser utilizados, mas nesse caso, o uso deve se adaptar às circunstâncias e necessidades do momento.

Utilizado nas retomadas ao espetáculo, restituindo o tempo real e o movimento geral do espetáculo, o vídeo é o recurso midiático mais completo por reunir um grande número de informações, e mesmo quando a gravação é feita a partir de um ponto fixo, com uma única

câmera, ela “é um testemunho que restitui bem a espessura dos signos e permite ao observador captar o estilo de representação e guardar a lembrança dos encadeamentos e dos usos dos diversos materiais” (PAVIS, 2010, p. 38).

A análise a partir das fotografias também é interessante, pois elas são, como cita Pavis (2010, p. 37) “o traço tangível do que foi”, propondo uma visão sobre a obra, e não necessariamente um conhecimento acerca do objeto fotografado. As fotos, assim como o vídeo, nos aliviam a memória, fornecendo pontos de referência para uma descrição, sendo tarefa do/a analista fazer significar as fotos, consideradas tanto como documento quanto como obra de arte autônoma, se esforçando “ao mesmo tempo para ‘desestetizar’ as fotos artísticas salientando sua dimensão documentária e apreciar a estética fotográfica para imaginar o que essa visão revela do objeto produzido” (PAVIS, 2010, p. 37).

O uso destas imagens “oferece um registro restrito, mas poderoso, das ações temporais e dos acontecimentos reais – concretos, materiais” (LOIZOS, 2002, p. 137). O emprego de informações e dados visuais pode beneficiar a análise de questões, por vezes complexas e sociais, que surgem numa pesquisa, e dessa forma, tão importantes quanto as imagens em movimento, as imagens paradas se tornaram “fatos” que não puderam ser ignorados.

Mas deve-se considerar o fato de que as artes cênicas, quando fotografadas ou filmadas, se modificam e sua essência é um pouco alterada, criando uma nova manifestação estética. O vídeo nunca será como o espetáculo. Nas aproximações da cena, outros movimentos que acontecem no palco ao mesmo tempo deixam de ser captados, perdendo-se a noção do todo. Da mesma forma, se a câmera fica mais longe, filmando todo o palco, perdem-se os detalhes, e assim, cabe reconhecer que a linguagem do vídeo se difere da dança, gerando uma nova leitura e forma de contato com a obra (SIQUEIRA, 2009).

O programa do espetáculo¹¹, enquanto um elemento material de divulgação que o acompanha, também foi consultado, visto que, muitas vezes, os programas contêm mais do que informações técnicas, avançando no sentido de facilitar a recepção do/a espectador/a e fazê-lo/a compreender o que assiste. Dentre várias informações possíveis, o programa fornece também o intertexto do espetáculo: textos e fontes artísticas aos quais a encenação se refere, com afinidades que tenham inspirado o/a coreógrafo/a em questão.

¹¹ Anexo 2

Uma questão metodológica adotada para a visualização, descrição e análise do espetáculo foi a sua divisão em partes, sendo oito no total, divididas basicamente a partir das mudanças de músicas e figurinos. A adoção de uma tabela¹² utilizada como parte dessa metodologia facilitou o meu olhar a cada um dos aspectos julgados como pertinentes, que foram os figurinos, os elementos coreográficos/objetos, as músicas, a iluminação, os movimentos e representações do feminino e masculino, e dessa forma, dentre tantas visualizações do espetáculo, cada um destes aspectos foi visto de forma exclusiva. Isto feito, parti então para a utilização de alguns destes aspectos na descrição do trajeto da obra – figurinos, elementos coreográficos/objetos, músicas, iluminação e movimentos -, e utilização na análise dada a partir dos figurinos, corpos, movimentos e representações de feminilidades e masculinidades, escolhas feitas por mim que serão melhor explicitadas no início de cada subcapítulo da análise do espetáculo.

Há de se considerar o fato de que estas descrições e análises partiram de um ponto de vista meu enquanto pesquisadora. Assim, itens que a mim passaram despercebidos podem suscitar a atenção de outras pessoas, que por sua vez, podem ver outras imagens na obra.

Muito do que foi feito no espetáculo poderia ser explicado não mais pela coreógrafa, mas pelo ensaiador e atual diretor da companhia e bailarinos/as que participaram do elenco na época da montagem da coreografia, através de entrevistas, na busca de maiores entendimentos sobre ela e uma complementariedade do trabalho, suscitando novos olhares e discussões. Isso fica registrado aqui como uma possível continuidade do trabalho, mas que não foi realizada pela falta de tempo hábil ocasionada pela demora nos contatos realizados, visto que a companhia se encontra em plena atividade de apresentações em diversos locais.

¹² Anexo 1

1. O GÊNERO ENCARNADO NO CORPO, O CORPO PERTENCENTE À DANÇA

Na dança, fala-se muito sobre o corpo e pouco sobre o gênero, sendo que eles estão intrincados. O gênero encarnado no corpo e o corpo pertencente à dança compõem uma trilogia importante, que resulta em espetáculos enquanto configurações estéticas, nos quais muitas representações sobre o feminino e o masculino podem ser expressas e comunicadas.

Num primeiro momento deste capítulo, atentei para a questão das identidades - de gênero e sexual -, com vistas a clarificar ideias sobre os estereótipos que acompanham mulheres e homens na sociedade e na dança. No segundo momento, a abordagem se voltou à capacidade de expressão e comunicação da dança, tendo o corpo como elemento artístico.

1.1 A QUESTÃO DAS IDENTIDADES E ESTEREÓTIPOS NA DANÇA

As identidades de gênero e identidade sexual, que estão constantemente atravessadas e interligadas, não são a mesma coisa. Há uma confusão conceitual muito grande entre elas, visto que esse processo de identidade e a compreensão do que significa ser homem ou mulher em uma cultura é mais complexo do que parece, como já tinha evidenciado Stinson (1998).

Segundo Louro (2010), é no âmbito da cultura e da história que as identidades são definidas, de tal forma que as redes de poder da sociedade moldam as identidades de gênero e de sexo, e nossa sexualidade passa a não ser somente uma questão pessoal, mas também social e política, sendo constituída ao longo dos anos vividos, de várias maneiras, nas quais os corpos ganham sentido.

Hanna (1999) explica que a identidade de gênero implica a interiorização de um papel sexual típico da sociedade. Já a identidade sexual depende de características genéticas, fisiológicas e anatômicas, ou seja, critérios biológicos, e refere-se à interação: heterossexual, bissexual, homossexual. Nas palavras de Goellner (2010):

Ao referir a identidade de gênero clama-se pela ideia da construção social do sexo em que merece destaque a prerrogativa de que feminino e masculino são, também, plurais. Noutras palavras, os sujeitos identificam-se com masculino e

feminino e aí constroem sua identidade de gênero. Já a identidade sexual, ainda que muito imbricada com a identidade de gênero, centra seu foco na forma com que cada sujeito vive sua sexualidade, ou seja, seus desejos e prazeres corporais (p. 208).

Dessa forma, a identidade sexual se constitui através da forma com que o ser humano exerce sua sexualidade, com parceiros/as do mesmo sexo, do sexo oposto, de ambos os sexos ou sem parceiros/as. Já a construção da identidade de gênero se dá na medida em que o ser humano se identifica, social e historicamente, como masculino ou feminino. Tanto no aspecto do gênero quanto da sexualidade, as identidades não são dadas ou acabadas, mas são sempre construídas (LOURO, 2008).

Sob o ponto de vista que vem sendo explicitado, de que não é apenas o sexo que diferencia mulheres e homens, mas também aspectos culturais, sociais e históricos que os cercam, há a desestabilização de um determinismo biológico que cita que mulheres e homens constroem-se femininos e masculinos pelas diferenças corporais, as quais determinam e justificam desigualdades, funções sociais e papéis a serem desempenhados por cada sexo. Esses estereótipos são ditados a partir de regras e padrões que a sociedade estabelece, na qual as pessoas aprendem a serem mulheres e homens, adaptando seu comportamento de acordo com esses papéis (GOELLNER, 2007). “A diferença sexual, entretanto, não é, nunca, simplesmente, uma função de diferenças materiais que não sejam, de alguma forma, simultaneamente marcadas e formadas por práticas discursivas” (BUTLER, 2010, p. 153).

Para Foucault (1999), a sociedade faz com que o corpo se prenda “no interior de poderes muito apertados, que lhe impõem limitações, proibições ou obrigações” (p.163), formando uma política sobre o corpo e uma manipulação sobre seus elementos, seus gestos e seus comportamentos.

Em espaços como a escola, a igreja e a família, que muitas vezes constroem desigualdades, são produzidos “saberes aos quais as pessoas devem se adequar, saberes que dizem o que é certo e errado, e cristalizam singularidades, na forma de estereótipos” (SARAIVA-KUNZ, 2003, p. 9). Esses sistemas de intervenção, segundo Weeks (2010), procuram ditar as formas apropriadas para utilizarmos nossas atividades corporais, e assim, o ambiente e a sociedade condicionam, implicam em modelos de papel sexual do mesmo sexo, nos quais crianças, jovens e adultos “percebem o comportamento apropriado a

seus respectivos sexos e empenham-se em ser coerentes” (HANNA, 1999, p. 34).

Segundo Chanter (2011), esse quadro é composto a partir de expectativas que são formadas, ideologias culturais que são absorvidas, e espera-se que, anatomicamente falando, aquelas identificadas como garotas se comportem como garotas (basicamente, usem cor de rosa e façam dança), e aqueles identificados como garotos se comportem como garotos (usem azul e joguem futebol). Já que todos nós nascemos em um mundo possuidor de normas de gênero, na maioria das vezes, estamos sujeitos a elas, pois são preexistentes a nós, e assim, buscamos reagir, “negociando um mundo que inclui expectativas de gênero muito antes que possamos aprender a codificar essa negociação sob a forma de discurso” (CHANTER, 2011, p. 10).

Acredito que estereótipos de gênero oprimem ambos, mulheres e homens, que muitas vezes, são educados a se considerar um ao outro antagonicamente, entre outras coisas, supondo que o masculino se sobrepõe ao feminino, pelo fato de serem julgadas características “melhores” aquelas convencionalmente associadas à masculinidade, como força, bravura, racionalidade, em detrimento de características relacionadas ao sexo feminino, como fragilidade, delicadeza, instabilidade.

No combate ao sexismo imposto e na tentativa de corroer aos rígidos papéis sexuais, as artes muitas vezes são utilizadas, e a dança, especificamente, oferece modelos de atitudes e comportamento de papel sexual, apresentando e conferindo poder a mensagens, simulações, explorações e revelações. Enquanto a sociedade constrange o impulso sexual instintivo do ser humano, a imaginação é livre, e a dança, que depende da ostentação do corpo, focaliza a consciência em suas associações, podendo mediar entre o estímulo sexual e sua reação, a partir de sua comunicação e expressão (HANNA, 1999).

Burt (1995) analisa representações de masculinidade na dança do século XX, afirmando que o gênero e a sexualidade, muitas vezes, são julgados como irrelevantes, e argumenta que os preconceitos contra bailarinos estão enraizados em nossas ideias sobre o corpo e comportamento masculino. Este autor argumenta que a masculinidade, como uma identidade de construção social, não é uma entidade totalmente estável. Pelo contrário, ela é composta de aspectos conflitantes e contraditórios, de forma que representações de masculinidade na dança, ao longo dos últimos anos, têm ameaçado e desestabilizado a identidade masculina. Em vez de desfrutar de uma autonomia segura, os homens têm continuamente ajustado e redefinido

os significados atribuídos à diferença sexual, a fim de manter o domínio em face da evolução das circunstâncias sociais. O desconforto que às vezes acompanha a ideia do bailarino é produzido pelas estruturas dominantes que defendem normas do sexo masculino.

Muitos bailarinos gays ou bissexuais parecem ter escolhido o ingresso na dança para “se revelar” e também para sentirem uma aceitação e reação positiva da plateia heterossexual diante de sua força, bravura, façanhas e realizações físicas e artísticas aparentemente sobre-humanas, que elevam a autoestima do executante, sendo a dança, dentre outras artes, um caminho mais fácil para os homens gays ou bissexuais explorarem sua homossexualidade. Nesse sentido, quando os/as bailarinos/as, em suas imagens em movimento, ultrapassam as expressões convencionais e os papéis esperados acerca do feminino e do masculino, “novos signos em cena carregam a atmosfera, estimulam executantes e observadores a defrontarem a possibilidade de estilos de vida modificados” (HANNA, 1999, p. 13).

Sabe-se que o esporte, muitas vezes, reforçou esses estereótipos de homem bravo e másculo, e no âmbito da dança isso não foi diferente: a tão masculina prática esportiva, como veremos no próximo capítulo, foi tema e inspiração de muitas obras¹³. Da mesma forma, a passividade do papel feminino, mesmo não sendo absoluta, foi referência para muitos espetáculos. Vemos então que no mundo esportivo, a separação é mais delineada, e na dança, mesmo com o fato de mulheres e homens dividirem o mesmo palco, percebe-se o partilhamento de semelhantes representações acerca dos papéis sociais adequados (MELO; LACERDA, 2009).

Esses papéis sexuais, construídos social e culturalmente, são transformados em dança, enquanto veículo crítico de comunicação e expressão, e podem enriquecer o discurso sobre o feminino e o masculino, o que foi proposto por Hanna (1999). Para esta autora, uma análise da dança nos palcos revela reciprocidades e disputas dos sexos, em imagens móveis de predominância de um ou outro papel sexual. Também, como veremos no próximo capítulo, por conta de uma reação à tradição do balé e ao desafio feminino da dança moderna, se fazem presentes na dança a androginia, que mostra, ao mesmo tempo,

¹³ Melo e Lacerda (2009) realizaram um estudo cujo objetivo foi discutir três obras coreográficas: *Jeux* (de Vaslav Nijinsky, 1913) e *Le Train Bleu* (de Bronislava Nijinska, 1924), produzidas por Sergei Diaghilev, para seu *Ballets Russes*; e *Skating Rink* (de Jean Borlin, 1922), produzida por Rudolf de Maré para seu *Les Ballets Suédois*.

características femininas e masculinas; e a assexualidade, que iguala os sexos, eliminando o caráter específico de uma natureza sexual.

Ao analisarmos as representações de gênero, percebemos que as conquistas do movimento feminista compactuaram para uma redefinição de imagem das mulheres, de tal forma que parte desse projeto feminista tem objetivado recuperar a feminilidade celebrando as conquistas das mulheres artistas e, assim, contrariar o legado de séculos de dominação do homem. Já se fossemos analisar o lado inverso, nos questionaríamos: até que ponto as realizações dos homens na dança são celebradas, sem, ao mesmo tempo, reafirmar a dominação masculina e, assim, reforçar o desequilíbrio de poder entre homens e mulheres anunciado em nossa sociedade? O ideal seria que homens encontrassem maneiras de expressar suas experiências individuais através da dança e contribuíssem também para com a feminilidade, sem a tão repetitiva imagem dos homens que reforçam a dominação sobre as mulheres, num patriarcado mantido através de certas representações na dança (BURT, 1995).

Esse subcapítulo buscou salientar a importância do entendimento das questões de identidade sexual e de gênero, que nos ajudam a discutir a formação dos estereótipos que a sociedade - em suas estruturas dominantes - estabelece, e como eles afetam o desenvolvimento de mulheres e, principalmente, homens na dança. Lembrando que esses estereótipos não são naturais ou inevitáveis, mas socialmente construídos e reproduzidos em formas culturais, que incluem a dança. Aspectos sociais, culturais e históricos influenciam o comportamento de ambos os sexos de acordo com os papéis sexuais julgados como adequados a eles, manipulando seus corpos e comportamentos. A dança, a partir desse período contemporâneo, poderia ser também uma tentativa de corroer esses rígidos papéis sexuais e suas representações, daí sua importância como linguagem corporal que tem o poder de comunicar e expressar mudanças de ideias, atitudes e opiniões.

Sabendo que grande parte dos discursos culturais tem se voltado para os estudos do corpo, e que a arte é uma esfera da cultura que tem tomado dianteira nestas questões, no próximo subcapítulo são abordados/as autores/as que estudam o corpo, o gênero e a dança como elemento comunicador e expressivo, para que sejam permeadas questões que levem ao entendimento de fatos elucidados ao longo da história e na contemporaneidade, nos próximos capítulos.

1.2 O CORPO QUE DANÇA COMO ELEMENTO COMUNICADOR E EXPRESSIVO

Abordagens acerca do corpo são encontradas na literatura a partir de pertinentes pontos de vista, mas que por serem diversos, muitas vezes não se articulam, como foi apontado por Gil (2004). Embora a arte e o corpo venham sendo estudados a partir de vários campos, como História, Filosofia, Sociologia, Antropologia, Educação, Medicina, dentre outros, suas descrições parecem evidenciar um ponto em comum: onde há arte, há um corpo (GREINER, 2005; SIQUEIRA, 2006). Hoje em dia, o campo de saber que envolve a comunicação não verbal é rico em objetos de estudos e um importante indicador de análise com vistas à compreensão de fenômenos comunicacionais envoltos na vida social e cultural, sendo o corpo um instrumento básico para estas análises e reflexões, “matriz geradora da dança, das performances, dos gestos plenos de significação consciente e dos movimentos espontâneos e/ou inconscientes” (SIQUEIRA, 2006, p. 4).

Quando analisa o corpo como metáfora social, uma referência importante na investigação de Roubaud (2001) surge da ideia de que, ao nível de um processo de comunicação, grande parte disso decorre do poder apelativo e alusivo do corpo em movimento, podendo se dar através de metáforas de códigos da conduta humana. E se a configuração estética da dança acontece no corpo – através do qual nos são atribuídos nosso gênero -, ele é, nesse sentido, nosso principal meio de comunicação e expressão.

O corpo humano sempre esteve no foco dos/as artistas, como pode ser percebido pela história da arte. No século XIX, mesmo o corpo tendo relevância em função da modernidade, seus usos deveriam ter uma funcionalidade clara, atendendo a consagradas normas do conhecimento científico. O corpo e o movimento em exibição deveriam também se adequar àqueles velhos papéis sexuais aceitos e destinados a homens e mulheres (MELO; LACERDA, 2009). Vale notar que, até esse século XIX, muitas das questões relativas ao corpo e comportamento sexual estavam no centro das preocupações da religião e da filosofia moral (WEEKS, 2010), sendo o corpo então, modelado por valores culturais, sociais e também, religiosos.

A partir das vanguardas estéticas acontecidas ao longo do século XX, a arte passou a explorar a plasticidade e polimorfismo do corpo sob vários aspectos, de forma que este deixou de ser somente uma representação, um mero conteúdo artístico, para se tornar uma questão cada vez mais evidente (SANTAELLA, 2004), sendo sob esse aspecto

que Greiner (2005) salienta a importância da arte para os estudos do corpo.

Enquanto uma arte do corpo, a dança, muitas vezes, se empenhou em mascarar e encobrir a materialidade humana. Roubaud (2001) cita que, no início da década de 60¹⁴, novas atitudes corporais se constituíram em autênticas rupturas acerca da ordem que dominava, num modo metafórico de resistência face à hipocrisia dos costumes, e assim, coreógrafos/as, compositores e artistas plásticos, em conjunto, produziram peças que “sustentaram a concretude, intimidade e desalinhamento do corpo humano não só como aceitáveis, mas como belos” (BANES, 1999, p. 251). Em relação ao gênero, pode-se dizer que esses artistas, principalmente os da dança, conseguiram dar forma a aspectos e questionamentos humanos que, muitas vezes, não foram explicitados ainda por outras linguagens (SANTAELLA, 2004). Eles/as levaram o poder do corpo a novas esferas e insistiram num corpo material que tomasse outras formas, em novas possibilidades de experiências corporais, impulsionando representações artísticas do corpo até seus limites simbólicos e materiais, a abertura de novas arenas de expressão sexual e uma visão de “corpo consciente”, com a integração de corpo e mente e não mais sua separação (BANES, 1999).

Se com a herança dos puritanos, o corpo humano, instrumento da dança e do gênero, tinha de ser utilizado ou negado a serviço da moralidade, a partir dessa década de 60, os/as artistas voltaram-se ao corpo, tornando-o efervescente, grotesco, acentuando o sexo e desafiando o corpo singular, privado e fechado de até então, para abordá-lo como uma entidade histórica, e assim, coletiva. A burguesia desta década ainda tinha convenções travadas, artística e moralmente falando, uma vez que a atividade sexual era um assunto particular e um tabu. Nas artes de vanguarda, a representação pública do corpo como carne erótica primava liberdade destas convenções e dos discursos polidos sobre o sexo, refletindo a revolução sexual que muitos estavam vivenciando. Mas as representações do corpo sexual - arte erótica -, tornaram o sexo e a sexualidade atrevidamente públicos, criando um espaço para diversas escolhas e experiências sexuais. “Ser ´ardente`, ser ultrajante, ser absolutamente desembaraçado sobre qualquer aspecto do corpo e de suas experiências era considerado afirmação da vida, em sua libertação da repressão puritana” (BANES, 1999, p. 283). Além de libertação, esse corpo sexual simbolizou a aquisição de poder e o

¹⁴ Sempre que citar décadas de 60, 70, 80 ou 90, estarei me referindo aqui ao século passado.

domínio do próprio corpo, para que muitos/as artistas pudessem explorar e celebrar a sexualidade.

Enquanto uma forma de poder com que as pessoas se identificam, o corpo segundo Siqueira (2006), é espaço e reflexo da cultura, e o corpo que dança também está imbricado nessa relação, enquanto uma linguagem que contém elementos universais e específicos de uma dada cultura. A dança contextualiza isso, chamando a atenção para a sexualidade, despertando emoções e sentimentos, podendo comunicar algo com um impacto maior do que a comunicação verbal, atraindo atenção para o movimento e sua multiplicidade de significados, podendo “disciplinar os cotidianos movimentos instintivos e culturalmente modelados do corpo” (HANNA, 1999, p. 29), para usá-los de forma especial, com mais liberdade.

A comunicação é um fenômeno cultural e social que nos possibilita viver em sociedade, na troca de mensagens portadoras de significados e padrões culturais através dos quais interagimos e nos formamos (SIQUEIRA, 2006). Como um fundamento da comunicação, o movimento corporal foi tematizado principalmente no final no século XIX e início do século XX, com pesquisadores como Émile Jacques Dalcroze (1865-1950) e François Delsarte (1811-1871). Suas discussões se configuravam num interesse maior sobre a singularidade do corpo, do gesto e dos estados corporais, em suas aplicações no contexto das experimentações práticas da arte.

O corpo em movimento, sistema de comunicação, pode então transmitir informações e proporcionar um canal aberto, no qual o/a bailarino/a seria um codificador, que leva ideias ao outro (decodificador), e mesmo se o corpo e sua forma são obscurecidos pelo vestuário, os signos e símbolos da sexualidade podem ser interpretados na dança, e assim, sentimentos eróticos ou lúbricos despertados (HANNA, 1999).

Muitas apresentações chocam, envergonham e rompem os limites ditos convencionais. Temos como exemplo a obra de Vaslav Nijinsky, *L'Après-midi d'un faune*, que estreou em 1912, em Paris, com o próprio Nijinsky no papel título. Essa apresentação foi vaiada por ultrapassar os limites da decência, visto que o balé projetava um magnetismo animal, um erotismo e uma provocação sexual. Um fauno, metade homem e metade animal, assusta as ninfas e com o lenço de uma delas, se estende em um penhasco rochoso e insinua um ato de amor. O espetáculo foi considerado uma provocação deliberada à sociedade, que condenou tal comportamento sexual espontâneo.

Pensando, de acordo com Desmond (1997), que as relações sociais são produzidas e atuadas através do corpo, e não somente inscritas nele, a dança também pode ser examinada como um modo de falar com o corpo e como um rito sexual, refletindo, muitas vezes, o caráter, os dilemas, os estímulos e a experiência pessoal dos/as coreógrafos/as e bailarinos/as. Sabe-se que grande parte dos bailarinos e coreógrafos têm sido gays ou bissexuais, mas esta revelação foi muito lenta devido à história social e suas censuras e repressões. O conservadorismo do balé levava mais esses coreógrafos a continuar fazendo “danças bonitas” para bailarinas do que lidar com o mundo real, da não fantasia. Novos modelos para uma militância gay foram promovidos pelos movimentos em busca dos direitos civis dos negros, pacifistas e feministas somente a partir da importante década de 60, quando começaram a surgir mais balés com temas que abordavam duetos de amor e a homossexualidade. Durante a década seguinte, muitas coreografias mostravam uma aceitação e beleza da homossexualidade, com a inclusão de *pas de deux* e *pas de trois* exclusivamente masculinos. Além disso, as atitudes puritanas da sociedade em relação ao corpo, ao sexo e, conseqüentemente, à dança (ao corpo sexual que atrai atenção pública), se tornaram mais liberadas (HANNA, 1999).

Na literatura da dança, há uma aceitação de que ela é uma “descarga livre ou de energia excessiva ou de excitação emocional” (LANGER, 1980, p. 185). Nesse sentido, as obras e a linguagem da vanguarda do início da década de 60, como vimos, apontam para a efervescência, num corpo excessivo e subversivo que era produto da cultura que criticava, anunciando uma consciência transbordante e uma sensação de rompimento das fronteiras do corpo (BANES, 1999).

Torna-se importante pelo menos citar aqui o surgimento das *performances* e da *body art*, sendo que a primeira, nesta década de 60, começou dominada pelos artistas homens, e a segunda, teve seu surgimento atrelado à irreverência e força libertária dos discursos feministas dos anos 70, sendo predominantemente executada por mulheres (SANTAELLA, 2004; CARLSON, 2010). Assim, mesmo com características similares e muito relacionadas uma com a outra atualmente, a *performance* e a *body art* possuem suas singularidades.

Forma livre e anárquica, que abriga artistas de diversas linguagens, a *performance* é expressão cênica portadora de uma linguagem híbrida. Louppe (2000), citando Dena David, apresenta como corpo híbrido “aquele oriundo de formações diversas, acolhendo em si elementos díspares, por vezes contraditórios, sem que lhe sejam dadas

as ferramentas necessárias à leitura de sua própria diversidade” (p. 32). Hoje em dia, essa hibridação, que ocorre em diversas esferas sociais e culturais, seria o destino do corpo que dança, resultado tanto das exigências das criações coreográficas, quanto da elaboração de sua própria formação. “A elaboração das zonas reconhecíveis da experiência corporal, a construção do sujeito através de uma determinada prática corporal torna-se, então, quase impossível” (LOUPPE, 2000, p. 31).

Uma das características da performance é a eliminação de uma separação clara entre a área do público e do/a atuante, de tal forma que, muitas vezes, choca a plateia, acostumada aos clichês e à previsibilidade do teatro, mesmo apresentando também simples atos e objetos do dia a dia, pois muitos dos/as artistas, principalmente os que deram origem à esta forma de expressão, se recusavam em separar as atividades artísticas da vida cotidiana (GOLDBERG, 1996).

Essa linguagem advém de artistas plásticos e não de artistas do teatro, estando, portanto, no limite das artes plásticas e das artes cênicas, guardando “características da primeira enquanto origem e da segunda enquanto finalidade” (COHEN, 2010, p. 30). Pavis (2010) a considera efêmera, sendo muito mais abrangente do que parece, ultrapassando os limites do espetáculo, considerado como produto acabado. Considera-a também uma arte de intervenção, modificadora, que busca causar uma transformação no receptor, não sendo em sua essência uma arte de fruição.

Segundo Santaella (2004) e Cohen (2010), a *body art* se difere da *performance* na medida em que é algo mais pessoal, sendo os/as próprios/as artistas os objetos de arte. Dessa forma, o conteúdo é mais autobiográfico e o corpo é usado como próprio de uma “pessoa particular e não como uma entidade abstrata ou desempenhando um papel. O conteúdo dessas obras coincide com o ser físico do artista que é, ao mesmo tempo, sujeito e meio da expressão estética” (SANTAELLA, 2004, p. 69), assumindo o corpo como meio mais direto de expressão, como suporte artístico, indo da obra para o/a criador. Esse/a artista reivindica o direito ao corpo, mesmo que passe pelo sofrimento, pois na *body art*, o corpo do artista, por vezes, é torturado e o inaceitável, o feio, o sujo e o pavoroso se fazem presentes (CAUQUELIN, 2005).

Esta forma de representação do corpo exterioriza o interior e a subjetividade com marcas na materialidade do corpo, estando assim, imbuída de reflexões e contestações acerca dos valores impostos pela sociedade em relação à vida, à homogeneização e culto ao corpo, aos limites corporais, à dor, à sexualidade, às relações com objetos e entre

mulheres e homens. Este movimento engloba uma diferenciação com o uso de *piercings*, tatuagens, lacerações, cicatrizes em relevo, implantes subcutâneos, suspensões, dentre outros, que tem o corpo como abrigo num desempenho que ultrapassa a finalidade estética, mas busca “novos sentidos e significados aos usos do corpo, seus limites e fronteiras” (MEDEIROS, 2009, p. 113).

Essas artistas então, no auge dos movimentos feministas, realizaram seus próprios caminhos transgressores, “expondo seus corpos, suas vaginas e o imaginário obscuro de suas sexualidades” (SANTAELLA, 2004, p. 69). Assim, temas com novas visões de gênero e identidade tomaram forma nas perspectivas culturais transformativas do corpo.

Se a arte do bailarino vê-se limitada às possibilidades do seu corpo, pode-se dizer que as *performances* e *body art* ultrapassam esses limites. Homens e mulheres usavam seus corpos para ver o que eles poderiam fazer, em vez de usar técnicas e modelos de terceiros. Alguns destes/as artistas trabalhavam usando o corpo como objeto, manipulando-o como fariam como uma escultura ou poema; outros desenvolveram trabalhos mais estruturados, explorando o corpo como elemento do espaço; e outros, ainda, utilizavam desta como uma forma mais emotiva e expressionista (GOLDBERG, 1996).

Com base no que foi explicitado até aqui, percebe-se que além dos aspectos biológicos, o corpo é fundamentalmente definido pelos significados sociais e culturais atribuídos a ele, e enquanto produzido na cultura, o corpo “é uma construção sobre a qual são conferidas diferentes marcas em diferentes tempos, espaços, conjunturas econômicas, grupos sociais, étnicos, etc” (GOELLNER, 2008, p. 28).

Através do corpo, enquanto meio de comunicação e expressão, há a configuração estética da dança. Mas as representações desse corpo, que sempre foi modelado por fatores sociais, culturais e religiosos, com as ideias dos/as artistas de vanguarda, ultrapassaram fronteiras e atingiram novas formas, experiências e possibilidades, principalmente a partir da revolução sexual iniciada na década de 60. Em geral, a dança, a *performance* e a *body art* se tornaram mais liberadas e híbridas, transbordando e rompendo, de certa forma, com as atitudes puritanas e convencionais da sociedade.

Veremos no próximo capítulo momentos de disputas e reciprocidades entre os sexos, que culminaram no desenvolvimento de técnicas da dança e deixaram resquícios até a atual cena contemporânea.

2. FRAGMENTOS HISTORIOGRÁFICOS DA DANÇA: DAS ORIGENS DO BALÉ À CONTEMPORANEIDADE

Este trabalho em geral, e este capítulo em específico, não se referem a uma pesquisa histórica, embora o passado seja um objeto de investigação. Refiro-me aqui a uma escrita do que intitulei de fragmentos historiográficos não numa busca de “recuperar ou revelar o que está no passado, mas de reconstruir esse passado a partir das fontes que nos permitimos buscar e do olhar que sobre ela debruçamos” (GOELLNER, 2007, p. 21). Este olhar sobre o qual debrucei e guiei a minha interpretação se deu a partir das questões de gênero, e este capítulo, portanto, trata de alguns momentos da história da dança em que procurei descrever e refletir acerca do que era dançado, como isto acontecia, quando, por quem, dentre outros aspectos.

Foram referenciados/as alguns dos/as principais bailarinos/as e coreógrafos/as e como estes/as se portavam, direta ou indiretamente, em relação ao feminino e masculino. No entanto, procurei não citar tantos nomes, lugares ou datas para contextualizar melhor a dança, visto que isso já se encontra repetidamente em muitos livros, mas busquei neste momento usar da dança para contextualizar melhor o feminino e o masculino nela, e assim, foram elencadas características que, de certa forma, “dividiram” internamente a dança, ou seja, que deixaram marcas em sua história, surgindo então alguns subcapítulos, que referem-se às origens do balé e os homens no centro da dança; à degradação e a supervalorização da bailarina no balé romântico; à influência do sexo masculino e subsequente domínio no balé moderno; à disputa entre os sexos no advento da dança moderna; à hipermasculinidade heroica e atlética do pós-moderno; à igualdade e a inversão dos papéis; e à cena contemporânea.

Vale notar que nem sempre devemos generalizar um/a artista por sua obra, muito menos por um ou outro espetáculo, visto que, como é explicitado por Langer (1980), ir além da sondagem histórica da vida destes/as, na tentativa de compreensão da mensagem da obra, é necessário, pois o sentimento de criação pode ser mais do que algo pelo qual o/a artista estava passando e involuntariamente expôs em seu trabalho.

No subcapítulo que se inicia a seguir, relato fatores sociais, culturais e principalmente políticos que aconteciam no período em que o balé começou a se estabelecer e os homens se firmarem na dança.

2.1 AS ORIGENS DO BALÉ E OS HOMENS NO CENTRO DA DANÇA

Sabe-se que a dança ocidental, em sua origem, que data da Idade Média, séculos V a XV, até chegar aos palcos dos teatros, passou por um caminho que compreendeu basicamente os rituais religiosos e sagrados, as encenações nas praças públicas, as festas populares e os salões da corte. No início da Idade Média, a dança sendo uma atividade de ordem física, e que ainda por cima, proporcionava prazer, foi considerada escandalosa e proibida, principalmente nos templos e praças públicas, tendo se refugiado nas aldeias dos trabalhadores camponeses (OSSONA, 1988). Já no final desse período, começou a se estabelecer uma separação da dança enquanto espetáculo, do qual se derivou o balé e seu cunho profissional; e dança enquanto atividade, que deu origem à dança social, de cunho amador (LANGER, 1980).

O foco neste trabalho volta-se à dança que é apresentada nos palcos, em sua forma espetacularizada, revelando reciprocidades e disputas entre os sexos, iniciando-se então com o balé clássico.

Vale destacar aqui o apontamento feito por Ossona (1988), que se não fosse a produção de um novo fenômeno – o intercâmbio de bens culturais coreográficos entre as classes altas e as populares –, a dança cortesã surgida na Idade Média não teria tido a vitalidade necessária para continuar no período Renascentista, visto que os nobres aderiram aos movimentos enérgicos das camadas baixas, que por sua vez, se refinaram com os movimentos sutis da burguesia.

A partir daí, a história do balé pode começar a ser contada. Seu início se deu a partir da Renascença do século XVI, período no qual o balé começou a se delinear na Itália, tendo na França seu apogeu. Enquanto um movimento artístico e social, o Renascimento deu à dança um grande desenvolvimento, sendo uma nova concepção de mundo que apresentava um pensamento mais crítico, especialmente nos planos artístico, cultural e filosófico, e assim, a influência de outras manifestações artísticas como a poesia, a literatura, a música e a pintura contribuíram e emolduraram o desenvolvimento do balé.

Gitelman (1998) cita que as apresentações nessa época, ao mesmo tempo em que serviam de divertimento nas festas nos salões da elite, eram oportunidades em que se definiam as posições e papéis sociais, celebrando-se essas relações de poder. Assim, a dança da corte era uma “metáfora das relações políticas e sociais de uma trama bem ajustada de hierarquias” (PEREIRA, 2006, p. 175), que se estendeu

pelos séculos XVI e XVII, passando do religioso ao político o conteúdo da dança.

A riqueza era simbolizada através de declamações, com figurinos luxuosos, alegorias e grandes cenários, sendo que dançavam apenas os homens, nobres e amadores, que não tinham formação específica, bem como o virtuosismo técnico ainda não se fazia presente. Subentende-se que foi nesse período que os homens começaram a se travestir para os papéis femininos na dança, pois durante as principais apresentações, elas eram apenas plateia. Tendo proximidade com o poder social, econômico e político, a dança era então muito além de entretenimento: as apresentações na corte tinham como objetivo a socialização e inclusão de homens num grupo, fazendo parte da educação dos jovens da elite, príncipes que ambicionavam aumentar o seu prestígio e impressionar seus vizinhos, e uma das formas de conseguir isto consistia em encorajar as artes e a cultura. Somente após esses grandes espetáculos e interação entre os homens é que se iniciavam outros tipos de bailes, nos quais os intérpretes e o público se reuniam, e aí sim as mulheres podiam participar (AU, 2002; ANDERSON, 1978).

Pode-se dizer que o início da dominação masculina no balé se deu nesse período, era do Rei Luís XIV de Bourbon (1638-1715), conhecido como “Rei Sol” após interpretar Apolo no balé *Le Roi Soleil*, aos 15 anos. Estudos como o de Hanna (1999) indicam que foi depois de Luís XIV que a cultura ocidental passou a associar o homem que dança profissionalmente com a homossexualidade e efeminação. Talvez isso se deva ao fato de que foi ele o fundador da *Académie Royale de Danse*, em 1661, levando o balé das cortes para os palcos dos teatros, exigindo mais do que uma dança social, que era divertida e extravagante.

Com isso, já no século XVII, o balé se tornara refinado, sendo executado por bailarinos profissionais, incluindo alguns atletas e ginastas. Luís XIV não inaugura apenas o profissionalismo na dança, incluindo bailarinos e deixando em paz os nobres, que até então eram obrigados a dançar: com a ditadura do belo presente em seu reinado, ele instaura a noção do primeiro bailarino (PEREIRA, 2006). A inclusão de bailarinas só se deu em 1681, com Mademoiselle Lafontaine (1655-1738), quando o diretor e compositor da *Académie Royale de Danse*, Jean Baptiste Lully (1632-1687), estreou a obra *O triunfo do amor*, na Ópera de Paris, e o balé profissional começou a se tornar uma arte para ambos os sexos (SIQUEIRA, 2006; ANDERSON, 1978).

Pereira (2006) aponta que a vaidade se solidificou com a ideia do/a primeiro/a bailarino/a, e a inveja que sentiam uns dos outros, homens e mulheres, teve como consequência avanços significativos na

técnica, como veremos mais adiante, ao mesmo tempo em que a imagem da bailarina era degradante por um lado e supervalorizada, por outro.

Passando do religioso ao cunho político, a dança tinha relações com o poder social, e, portanto, era uma atividade exclusivamente masculina, que tinham de socializar e mostrar seu prestígio. Começou daí o desenvolvimento do balé só entre os mais poderosos, homens nobres e amadores, que dançavam nas festas da corte travestidos de mulheres, pois o papel destas era somente apreciar.

A dominação masculina iria se instaurar na era de Luis XIV, bem como o início do preconceito e a associação do homem que dança profissionalmente com a homossexualidade. Já com a inclusão de bailarinas, muitas vezes o aparecimento do bailarino durante o dueto é relativamente discreto e galante, em vez de controlar, ele parece menos masculino, e este é um fator por trás do desconforto que acompanha a ideia de homens dançando no palco.

No que diz respeito à técnica, veremos a seguir que muita coisa viria a mudar com a chegada das bailarinas ao palco. Mas nas relações entre os sexos, continuariam nas mãos dos homens os cargos mais poderosos e o preconceito contra as bailarinas.

2.2 DEGRADAÇÃO E A SUPERVALORIZAÇÃO DA BAILARINA NO BALÉ ROMÂNTICO

Durante o século XVII, uma nova concepção do ser humano no mundo começou a se delinear, separando a ciência da religião, sendo então o século XVIII um período de busca por mais racionalidade e ao mesmo tempo expressividade. Uma das concepções de identidade apresentadas por Hall (2006) foi a do sujeito do Iluminismo, que de forma mais individualista, “estava baseado numa concepção da pessoa humana como um indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação” (p. 10). A ênfase, neste momento, não recai sobre o sujeito e suas identidades, no entanto, serve como referencial para entendermos a racionalidade que permeava a sociedade nesta época, e na dança, esta objetividade em relação aos papéis sexuais era perceptível nos manuais de dança da corte, que implicavam numa educação do corpo e do gesto. Estes escritos eram norteados por regras de dança e etiqueta, que impunham o que era próprio e impróprio entre os casais no que se referiam às maneiras de abraçar, posições de cabeças, braços e a distância que deveria ser mantida entre os troncos dos homens e mulheres. Uma boa postura e gestos adequados eram aprendidos também através de ilustrações

precisas de certo e errado em casais dançando. Entre as classes mais elevadas, os manuais que circulavam citavam que os corpos que se apertavam ou dançavam muito próximos, espinhas que relaxavam e braços que se agarravam eram denegridos e refletiam um estilo de dança das classes mais baixas e das mulheres menos respeitáveis (DESMOND, 1997), e daí podemos perceber o início de como ocorria a degradação em relação às mulheres que dançavam, que deveriam se adequar a rígidas regras de etiqueta em dança da corte.

Já em relação à dança cênica, no século XVIII, a Ópera de Paris era um dos centros mundiais da dança, onde as bailarinas começaram a se destacar, ocupando os principais lugares nos espetáculos, aperfeiçoando esta arte que até então era concebida de acordo com o corpo masculino (SIQUEIRA, 2006). Um desprestígio na dança foi causado pelas revoluções francesa e industrial (séculos XVIII e XIX), período relacionado ao pecado, frouxidão moral e inimigo da vida espiritual; e o corpo, até então instrumento de prazer, passou a ser um instrumento de produção. Como consequência, a profissão da dança recebia baixa remuneração e despertava pouco interesse pela carreira por parte dos homens que dominavam a cultura (HANNA, 1999).

A importância da dança decaiu, desintegrando os laços entre bailarinos e patronos nobres, e os homens, que muito tinham dançado papéis masculinos e femininos, renunciaram a esta profissão, passando as mulheres a ter mais oportunidades de apresentação. No entanto, a questão da prostituição vinha de tornando latente, e as “garotas de balé” tinham uma conotação negativa até meados do século XX. Bailarinas eram uma fonte de excitação, e por vezes, de satisfação sexual. A simples exibição de pernas no balé atraía a atenção de homens ricos, que se apaixonavam pelas belas bailarinas e suplicavam recompensas mais íntimas, e assim, muitas bailarinas com menos destaque na dança deixavam os palcos para se tornarem prostitutas (HANNA, 1999).

Havia neste período uma ambivalência moral com que os/as bailarinos/as eram olhados/as. A Igreja condenava o teatro e não fazia o funeral ou casamento de um/a ator/atriz ou bailarino/a. Por outro lado, bispos e cardeais contratavam bailarinos/as para diversão em seus banquetes, e inclusive, algumas bailarinas eram suas amantes. Era frequente o hábito das bailarinas terem por amantes homens influentes, e muitas dessas, oriundas de famílias pobres, viam com bons olhos os presentes, as jóias, as comidas e bebidas requintadas oferecidas por seus admiradores (ANDERSON, 1978).

O balé evoluiu muito nesse século XVIII, principalmente no que se refere a uma busca por enredos mais racionais à dança, fato típico

desse período. Muitas propostas foram feitas por Jean-Georges Noverre (1727-1810), que compactuava a ideia de que o balé clássico inspirou uma interpretação da dança enquanto uma das artes plásticas, “um espetáculo de quadros mutantes ou de desenho animado, ou mesmo estátuas em movimento” (LANGER, 1980, p. 180). Pensando na dança como um meio de expressão dramática e comunicação, Noverre pediu aos artistas que renunciassem às proezas do corpo, que sacrificavam a alma. Para ele, exibições técnicas, só por si, deviam ser menos utilizadas, pois eram entraves ao movimento e à expressão, assim como os sapatos de salto e as longas e bufantes saias (GARAUDY, 1980; ANDERSON, 1978).

Foi o que fizeram Marie Sallé (1707-1756) e Marie Anne de Cupis de Camargo. (1710-1770). Segundo Anderson (1978), Sallé, que manteve ao público uma imagem de pureza, apesar das desconfianças de que seria lésbica, foi uma das primeiras a abolir os incômodos trajes da época, como as perucas e sapatos de salto, seguida por Camargo, que encurtou as saias, pois foi uma das primeiras bailarinas a dançar como homem e alcançar brilhantismo técnico até então reservado aos bailarinos. As longas saias atrapalhavam ao realizar *entrechats*, passo que o bailarino cruza as pernas rapidamente enquanto está no ar, sendo um dos passos preferidos dos exímios bailarinos. Pereira (2006) conta que esses centímetros a menos no comprimento das saias foi motivo de grande alvoroço, e também, de uma popularidade maior da bailarina.

Porém, quando o romantismo se instaurou, a classe média que até então vinha enriquecendo com o comércio e a indústria, adquiriu uma posição de relevo e passou a financiar alguns teatros. Mas esta classe era dotada de certa hipocrisia e materialismo, e um dos reflexos disso foi que todas as dançarinas da Ópera foram obrigadas a descer o comprimento das saias, conquista de Sallé e Camargo, para não inflamar os espectadores masculinos (ANDERSON, 1978).

Reagindo contra a Idade da Razão, o período romântico revela fascínio pelo sobrenatural, pelo exótico, pela fantasia, pelo devaneio e pelos mistérios da mente. Faziam-se presentes os contos de fadas e histórias de romances melodramáticos e até pornográficos, em imagens de dança que refletiam devaneios românticos, angústias, ambiguidades psíquicas e sexuais. Os coreógrafos buscavam a magia, acentuando, sobretudo, os aspectos emocionais e intuitivos da natureza humana, em detrimento do aspecto racional. Foi neste século XIX que o balé adquiriu aquelas características convencionalmente relacionadas a ele pelo público, como a saia *tutu*, a pureza da bailarina, a ilusão de leveza e ausência de esforço, e a sapatilha de ponta. Dessa forma, o romantismo

exalta a mulher, mas não tanto em sua condição de mãe, esposa ou amante, e sim, como uma representação do inacessível, do ideal sonhado pelo homem, que está disposto a sacrificar sua vida por isso (OSSONA, 1988).

Entre os anos de 1831 a 1847, Maria Taglioni (1804-1884) personificou o caráter etéreo e sublime do cristianismo quando subiu à ponta dos pés. Isso ficou estabelecido como elemento essencial do balé, proeza reservada às mulheres, o que causou o “eclipse” da supremacia masculina no palco e uma queda no seu prestígio, ressaltada pelo maior número de mulheres dançando (HANNA, 1999; AU, 2002).

Inúmeras bailarinas tentavam imitar Taglioni, começando assim uma tendência para a idealização e idolatria da figura feminina do balé, ressaltada, acredito, pela paixão que certas bailarinas deveriam causar nos espectadores masculinos. A ilusão de feminilidade, causada pelo corpete justo, saia até quase o tornozelo e somente pescoço e ombros desnudados, era realçada e associada às visões sobrenaturais. Seu pai, Philippe Taglioni, que era seu professor e coreógrafo, prezava a ausência de qualquer vestígio de expressão carnal na sua forma de dançar, e por isso seu estilo era considerado casto. (ANDERSON, 1978).

Segundo Pereira (2006), a chegada de Taglioni à Ópera de Paris não foi das mais pacíficas: bailarinos jogaram sabão no palco pouco antes de uma de suas apresentações. Ela causava inveja em bailarinas e bailarinos, mas também os invejava. Um exemplo disso aconteceu quando se apresentou ao lado de Jules Perrot¹⁵ (1810-1892): ela teria ficado indignada ao ver que os aplausos iam para ela tanto quanto para o bailarino, e o autor cita que ela teria gritado “Não é terrível quando um bailarino (homem) obtém mais aplausos do que eu? Isso é uma infâmia!”. Mas isso acabou acentuando mais ainda a atuação de Perrot, que ficou conhecido como “a Taglioni de calças”.

Outra grande bailarina deste período foi Fanny Elssler (1810-1884), que ao contrário de Taglioni, dançava com grande calor humano, e era considerada impetuosa e pagã, tendo inclusive partilhado favores com homens abastados. Mas sobre sua prática, seu forte eram as piruetas, fato que também causou inveja em Taglioni, e outra característica em sua dança é que ela se valia de disfarce masculino de

¹⁵ Hanna (1999) cita que muitos casamentos eram só de “fachada”, como é o caso de alguns dos bailarinos mais importantes desse período, como Jules Perrot (1810-1892) e Salvatore Vigano (1769-1821), casados com bailarinas, como Carlotta Grisi (1819-1899) e Maria Medina (1765-1821), consecutivamente.

forma surpreendente quando o enredo assim o requeria. Essa inversão de papéis apareceria tanto no balé quanto na dança moderna, como será visto mais adiante, e com isso, os espectadores homens ficaram livres para desfrutar deste espetáculo erótico, que era assistir várias mulheres no palco, e o culto da bailarina atingiu proporções tão grandes que o balé tornou-se um pretexto para exibições de beleza, e a interpretação masculina foi praticamente ignorada, assim como muitos papéis masculinos começaram a ser frequentemente dançados por bailarinas (HANNA, 1999; ANDERSON, 1978).

Já no final do século XIX e início do século XX surge Anna Pavlova (1881-1931), que combinou dois temperamentos estereotípicos de mulher: casta e libertina, sendo, como diziam na época, tanto Taglioni como Elssler, virgem e bacante. Todas estas bailarinas, em suas atuações, firmaram seu predomínio sobre o bailarino, e o papel deste se reduziu ao de um simples *porteur*, por vezes um mero objeto de realce, que dava à bailarina uma aparência de pluma, enquanto a arrastava e exaltava de um lado para outro. Nesses *pas de deux*, no entanto, “há anseios simbólicos enquanto os pares se estendem as mãos um para o outro em erótica excitação e se juntam, um par passando pelo espaço pessoal de pernas e braços do outro, em desempenho ou conquista sexual” (HANNA, 1999, p. 243).

Mesmo portadora de uma imagem de santa e virgem, como vimos, a bailarina ainda sofria bastante preconceito até o final do século XIX e início do século XX, enquanto os preconceitos contra os bailarinos eram sutis. Depois disso, os homens passaram a ser menos bem-vindos nesse território, que foi se definindo como reino das mulheres, e o corpo masculino foi desaparecendo dos palcos da dança, se tornando cada vez mais celebrado nos espaços esportivos (MELO; LACERDA, 2009).

Percebe-se que se o balé de corte tinha sido uma arte masculina, com o período romântico tinha se tornado uma arte feminina, e alguns fanáticos admitiam que iam aos espetáculos somente para “devorar” as bailarinas com o olhar. Tendo consciência desse encanto feminino, os diretores da Ópera de Paris, por exemplo, permitiam que os espectadores conversassem com as bailarinas nos bastidores, onde estas se aqueciam. No próprio teatro havia camarotes nos quais ficavam os senhores que tinham mais interesse no amor às bailarinas do que na arte em si, e assim como no século XVIII, eles as tinham por amantes, secretamente obviamente, para não quebrar as regras respeitáveis da moral (ANDERSON, 1978). Isso tudo nos leva a crer que foram fatos que

culminaram com a longa permanência das mulheres sob os holofotes, mas nos bastidores, a questão era outra.

Embora sob as luzes do palco as mulheres parecessem reinar com poder absoluto, fora dele, o domínio ainda era masculino, tanto na dança como na sociedade: os homens tinham o poder como professores, coreógrafos, produtores e diretores, determinando praticamente todas as normas sobre quem dançaria cada papel, com quem e em que lugar. Mesmo com representações no palco da visão dicotômica da mulher como virgem ou prostituta, em geral, seus papéis não retratavam mulheres independentes, mas seres encantados e intocáveis, indefiníveis sílfides, terrosas e lúbricas camponesas, eróticas e macabras *willis*, fantasmas vingativos de mulheres traídas. Essa estética do balé, normalmente, reflete a atração sentimental entre o homem e a mulher. Os homens que dançam são rivais e competem de forma atlética ante a admirável mulher, e “o bailarino que se apresenta com a proeza técnica de um instrumento altamente refinado e também projeta emoção humana (sexualidade animal contida) no balé torna-se estrela e cria a máxima exaltação que eletriza as plateias” (HANNA, 1999, p. 223).

Segundo Hanna (1999), o balé clássico deixou um legado de imagens de papéis sexuais que, em relações heterossexuais e cavalheirescas, criaram essa ilusão romântica que legitima, idealiza e encobre a dominação masculina, que viria a ser combatida pelas mulheres no século XX. Ainda se faz muito presente nos palcos essa tendência coreográfica que apresenta a mulher como dependente e submissa ao homem. No entanto, no âmbito da dança contemporânea, algumas obras mais recentes tentam se afastar dessas imagens tradicionais e refletir uma possível construção social das realidades contemporâneas, mostrando as mulheres como fortes e dominadoras, na busca pela quebra desses estereótipos.

Vimos que se o balé da corte teria sido uma arte predominantemente masculina, com o período romântico, se tornaria um reino das mulheres. Os homens passaram a demonstrar pouco interesse pela prática da dança, e as bailarinas começaram a se destacar, mas eram vistas com olhos de desejo, objetos de satisfação sexual, o que muitas vezes realmente o eram.

O período romântico instaurou as características convencionalmente relacionadas ao balé e o caráter etéreo se iniciou quando as bailarinas subiram às pontas dos pés. Além disso, muitas começaram a dançar travestidas de homem, diferentemente do período da dança da corte. Começaria uma tendência a idealização, idolatria e

inveja da figura feminina, causada entre as próprias bailarinas e entre estas e os bailarinos.

Mas as mulheres eram submissas, pois o poder estava nas posições de bastidores, controladas pelos homens, e embora grande parte dos bailarinos, coreógrafos e diretores de companhias de balé tenham sido gays, eles raramente produziram trabalhos que abordassem diretamente as experiências e sensibilidades dos/as homossexuais.

Esse foi, portanto, um dos períodos mais paradoxais em relação ao feminino e masculino na dança: ao mesmo tempo em que as bailarinas eram admiradas nos palcos, fora deles eram tratadas como objetos sexuais; ao mesmo tempo em que bailarinas ressaltavam sua imagem feminina e etérea, dançavam vestidas de homens; ao mesmo tempo em que eram as estrelas, eram submissas aos coreógrafos; que por sua vez, ao mesmo tempo em que muitos eram gays, isso não era assumido nem abordado coreograficamente.

2.3 INFLUÊNCIA DO SEXO MASCULINO E SUBSEQUENTE DOMÍNIO NO BALÉ MODERNO

Com a exaltação da figura feminina nos palcos, alguns homens foram eficazes em novas direções, e dentre os que romperam com as tradições, muitos foram coreógrafos do *Ballets Russes*, que foi a companhia de dança e de ópera fundada em 1909 por Sergei Diaghilev (1872-1929), constantemente chamado de o “empresário completo da arte contemporânea”. Refinado e culto, ele contribuiu para que a produção artística ampliasse seus círculos e dialogasse com a lógica de uma sociedade que progressivamente valorizava o espetáculo, e assim, Diaghilev promoveu danças dramáticas, que demonstravam que o balé também era capaz de exprimir emoções complexas e longe de ser algo frívolo, poderia ser sério e eloquente (ANDERSON, 1978).

Dando nova vitalidade aos espetáculos, Diaghilev reviveu o balé e o ressurgimento dos homens na dança, promovendo grandes bailarinos, em que os papéis masculinos adquiriram importância maior que os femininos. O uso do espaço pela bailarina é um exemplo disso: no *grand pas de deux* do *Ballets Russes*, cada bailarino tem um *pas* solo, no qual o dançarino percorre o palco com saltos espetaculares e a bailarina executa passos muito menores e dentro de uma área mais restrita. Embutida nos saltos espetaculares do dançarino, está uma masculinidade que pode ser representada através da força de sua impulsão, observando-se que um bom bailarino sempre tenta evitar

qualquer aparência de trabalho duro, como muitas vezes é (BURT, 1995).

Também no *Ballets Russes*, Michael Fokine (1880-1942) eliminou o espalhafatoso, a ornamentação e as acrobacias em benefício do movimento expressivo, e rompeu com essa tradição presente nessa mesma companhia, quando coreografou movimentos caracterizados de forma igual para os homens e as mulheres. Nessa mesma companhia, continuando essa fase de mudanças acerca dos papéis sexuais, George Balanchine (1904-1983) foi outro coreógrafo da companhia que transformou seu legado quando escreveu alguns balés nos quais a mulher era forte e independente, quase não necessitando de apoio do homem.

Mas até então, o bailarino vinha regressando aos palcos, e foi principalmente com Vaslav Nijinsky (1890-1950) que os críticos e o público perceberam que a dançarina parecia melhor quando apoiada por um bom dançarino do sexo masculino (HANNA, 1999). Percebe-se, assim, que com a volta da valorização do bailarino nos palcos, essa mudança nas imagens do masculino e do feminino foi se dando de forma lenta.

Amante de Diaghilev, Nijinsky provavelmente foi um dos bailarinos mais famosos do século XX. Gil (2004) comenta, por exemplo, sobre seus saltos, cuja impressão que se tinha de suspensão do corpo chamava muita atenção pelo falta de seus saltos serem muito altos. Como dançarino, Nijinsky foi tão dinâmico e habilidoso que foi saudado como um gênio do sexo masculino, sendo uma figura chave na reintrodução do balé masculino do século XX, iniciando e desenvolvendo representações de masculinidade que dominaram o balé e, até certo ponto, a dança moderna ao longo do século.

Burt (1995) cita que através da reintrodução de papéis tradicionais e das inovações coreográficas que introduziu, formas de representação de gênero apresentadas foram muito mais radicais e críticas do que as de Fokine, e além deste, há sua própria coreografia e contribuição para o desenvolvimento do modernismo e neoclassicismo no balé. Coreografando balés relacionados à sexualidade, gays e androginia, os papéis de Nijinsky, muitas vezes, lhe permitiram expressar a sexualidade e sensibilidade (convencionalmente femininos), com extraordinária força e dinamismo (convencionalmente masculinos).

Até o século XIX, a maioria das mulheres artistas no campo dominado por homens obteve acesso à formação e ao conhecimento especializado de sua profissão sob a proteção de um artista masculino, muitas vezes seu pai. Bronislava Nijinska (1891-1972) foi a única

coreógrafa mulher da primeira metade do século XX a trabalhar com os recursos de uma grande companhia de balé, que já existia, o *Ballets Russes*. No desenvolvimento do trabalho nessa companhia, muito de seu conhecimento e práticas artísticas ocorreram através de sua participação no trabalho de seu irmão Nijinsky. Mesmo tendo coreografado aproximadamente 50 balés e embora seu trabalho tenha se desenvolvido muito a partir dos avanços coreográficos iniciados por seu irmão, Nijinska custou a receber seu devido reconhecimento, sendo mais conhecida simplesmente como a irmã de Nijinsky. Abertamente feminista, ela explorou papéis sexuais como bailarina, encenando Hamlet e até o Fauno na obra do irmão *L'Après-midi d'un faune*, mostrando-se uma dançarina versátil e adaptável, sugerindo também que tinha uma interessante atitude em relação ao gênero, numa estética modernista, e assim, muito de seu exercício profissional foi dedicado a questionar os papéis sociais rígidos destinados às mulheres. Como era uma mulher em trabalho de um homem, ela foi uma das poucas coreógrafas que tiveram os recursos artísticos e financeiros de uma companhia de balé à sua disposição (BURT, 1995).

Figura 1: Coreografia de balé feminino, *Les Biches* (1924) de Bronislava Nijinska.



Fonte: Hanna (1999)

Para Burt, (1995), somente nos últimos anos os historiadores de dança têm redescoberto as contribuições de Nijinsky e Nijinska para

prática de dança e uso do balé tradicional em novas formas expressivas, dando origem ao balé moderno. Ao desnaturalizar e desestabilizar a representação de gênero na dança encenada no teatro, Nijinsky e Nijinska estavam usando os tipos de estratégias desconstrutivas que são mais familiarmente associados com o trabalho dos/as coreógrafos/as pós-modernos/as, que serão discutidos adiante.

Enquanto as mulheres se exaltavam nos palcos, os homens tentavam provar que o balé realmente é difícil, assumindo características de “macho” cada vez mais. Principalmente com os *Ballets Russes*, houve um ressurgimento dos homens na dança, ao mesmo tempo em que algumas imagens do masculino e do feminino começaram a mudar, como por exemplo, houve reciprocidades entre os sexos nos palcos, e destaque para o feminino nos bastidores. Mas as “disputas” logo tornariam a acontecer com o início da dança moderna, quando mulheres se rebelaram a criaram um novo estilo, mais livre em vários sentidos.

2.4 DISPUTA ENTRE OS SEXOS NO ADVENTO DA DANÇA MODERNA

A história da dança apresentada nos palcos do século XX se revelou, paradoxalmente, de forma contínua e, ao mesmo tempo, inovadora. Em relação às ocupações, a dança era, e não deixa de ser, segregada e diferenciada no sexo, separando executantes, coreógrafos e diretores/empresários, sendo estas últimas duas posições as mais “poderosas” e de dominação masculina (FOSTER, 1996). Isso se relaciona a uma das conclusões a que chegou Andreoli (2010) sobre o início tardio dos homens na dança: eles têm de superar algumas representações culturais desta, que funcionam como impedimentos sociais, e para isso, tem recorrido ao modelo hegemônico de masculinidade, e com seus próprios recursos, ou provam sua masculinidade com talento, ou tornam-se professores e coreógrafos, posições de poder, demonstrando sua independência financeira e moral.

Já as mulheres teriam menos mobilidade ao longo desses segmentos, raramente exercitando suas habilidades empresariais, e normalmente se dedicando, depois das apresentações, às funções do casamento e ensino em escolas ou departamentos de dança das universidades. Nos bastidores e nos empreendimentos de renda mais alta, o domínio das decisões em relação ao ensino, à coreografia e produção ficam a cargo dos homens, havendo também distinção entre os heterossexuais e os gays. Os homens homossexuais passaram a recorrer à carreira da dança, de menor prestígio e maior tolerância, para, no

palco, criar “novas fantasias de si próprios e de suas relações interpessoais” (HANNA, 1999, p. 15).

Uma razão pela qual as mulheres inicialmente desenvolveram uma nova área - a dança moderna - foi por causa de seu acesso restrito às posições criativas já existentes. Além disso, as pioneiras da dança moderna não tinham interesses pessoais em defender as tradições do balé, e, portanto, foram mais livres do que os homens no desenvolvimento de formas novas e alternativas de representações (BURT, 1995).

Hanna (1999) cita que, em geral, é no palco também que a dança transmite motivos sexuais, com temas variados, que vão do sublime ao ridículo, nos quais a bailarina critica a supremacia do macho, tornando evidente a tensão estabelecida entre os sexos, pois “a diferenciação sexual serviu de base para a dominação e subordinação, inclusão e exclusão” (p. 27). Com esses impasses, as mulheres se viram obrigadas a fugir do controle masculino e se rebelaram por volta do século XX, dirigindo suas próprias companhias e criando novos gêneros e estilos de dança, o que viria a ser a dança moderna, que pode ser considerada utópica, no sentido de que ela buscou alternativas para formas de dança consideradas decadentes e/ou conservadoras (SIEGEL, 1996).

Baseando-se em muitas ideias sobre o gênero desenvolvidas por teóricas feministas, Burt (1995) analisa o trabalho de alguns/as coreógrafos/as em relação aos contextos social, político e artístico em que foram produzidos, e nessas releituras, ele identifica uma distinção entre a institucionalizada dança moderna, que em certo momento evoca uma valorizada hipermasculinidade heroica - como veremos no próximo subcapítulo -, e a coreografia de vanguarda, que rompe desafios e formas dominantes de representação de masculinidade.

A dança moderna proporcionou às mulheres a oportunidade de afirmar sua independência face aos convencionalismos, tanto como artista, quanto como mulher. O público, que ainda tolerava bailarinas, mesmo tendo suspeitas sobre sua virtude, considerava os bailarinos afeminados, e assim, muitos foram desencorajados a entrarem em cena. Assim, Burt (1995) vem nos lembrar da necessidade de refletirmos tanto acerca da busca das mulheres por posições melhores nos bastidores da dança, quanto sobre uma mudança nas atitudes negativas em relação ao bailarino. As reflexões deste autor, no entanto, não estão preocupadas com as estruturas políticas das profissões de dança ou com as atividades de dança que ocorrem em situações sociais, ao contrário, voltam-se às imagens de homens nos palcos da dança do século XX.

Segundo Banes (1999), entre as décadas de 20 e 60 do século passado, período em que a moralidade mudou e a sensibilidade sofreu uma revolução, os movimentos de liberação das mulheres e dos gays surgiram com novos temas, e os/as coreógrafos/as, refletindo o seu tempo e desafiando seus antecessores com novas perspectivas, motivações e histórias, voltaram-se para a igualdade entre os sexos e a qualificação feminina, transgredindo a questão cultural das divisões sexuais. Vale citar que, segundo a autora, a feminilidade foi proposta como uma categoria cultural acessível entre muitos artistas gays, não só às mulheres.

De início, foram as mulheres que revolucionaram os conceitos do tradicional balé clássico, mas foram seguidas de alguns homens, que também propuseram suas inovações. Desafiando a sobrepujança masculina e os roteiros femininos submissos, o início do moderno na dança se deu com mulheres educadas e de personalidade forte, ao mesmo tempo em que programas de dança eram criados em universidades.

Portadora de uma visão singular e propulsora da dança no ensino superior, Margaret H'Doubler implantou na Universidade de Wisconsin-Madison, em 1926, o primeiro Programa de Dança dos Estados Unidos. Ela convenceu as autoridades desta universidade de que a dança era uma via adequada para a educação liberal e prática de jovens mulheres, já que o primeiro bacharelado foi criado no departamento de Educação Física para Mulheres. Neste curso, deu aulas de cinesiologia, anatomia e improvisação para precursoras da dança moderna e pós-moderna, e muitas das alunas que se formavam implantavam outros cursos de Dança em universidades, normalmente nos departamentos de Educação Física, e somente mais de quatro décadas depois os departamentos de Dança nas universidades americanas ficaram independentes e se associaram às outras artes (GITELMAN, 1998; BANES, 1987; BRENNAN, 1998).

Isso ajudou a dança a se tornar uma carreira mais respeitável pelo menos para as mulheres, pois para os homens, ainda era discutível. Nesse período, muitos homens faziam carreira no cinema, com estilos ligados ao popular, jazz e sapateado (HANNA, 1999).

Constrangidas financeiramente e descontentes com os papéis femininos de até então, as mulheres da dança moderna escolheram ser agentes, e não mais objetos. Se afirmando contra a rígida sistematização do balé clássico, elas buscaram novas fronteiras e possibilidades da dança, com vocabulários, gramáticas, técnicas de composição e temas de movimento revolucionários e, com uma nova linguagem no palco,

passaram a ser admiradas pela plateia, aliviando antigos sentimentos de insignificância física e social impostos pelos homens. Essa nova estética possibilitou às mulheres movimentos que mudassem o teor de dominação masculina, experimentações de corpo e vestimentas renovadas: de pés descalços, sem espartilhos e sem sutiãs, a maior parte das bailarinas visava liberdade física e conforme o século XX progredia, desapareceram tabus sobre que partes do corpo que podiam ser mostradas. “Com o advento dos maiôs e de novos movimentos de dança, os espectadores viram o corpo – entre pernas, nádegas, coxas e seios – de todo ângulo possível” (HANNA, 1999, p. 198).

As precursoras da dança moderna então fundaram suas próprias escolas, companhias, sendo também bailarinas, coreógrafas, empresárias, críticas e estudiosas, fazendo progressos e, de certa forma, elevando seu status na dança e na sociedade. Burt (1995) cita que durante grande parte do século XX, o mundo da dança tende a parecer ser predominantemente um reino feminino em termos de audiências, bailarinos e professores. Com a predominância das mulheres sendo professoras de balé e dança moderna, iniciam-se aí as discussões acerca da efeminação dos bailarinos do sexo masculino, e talvez por isso a hipermasculinidade heroica e atlética tenha ganhado força com a dança pós-moderna.

Se a dança romântica do século XIX foi um período de evasão da sociedade industrial, a dança moderna do início do século seguinte não tentou escapar ao caos, mas enfrentou-o e utilizou-o a serviço de corpos que pudessem exprimir e prefigurar as experiências dessa nova época. Em vez de movimentos partidos de fora, protocolados e convencionalmente codificados, agora eram movimentos partindo de dentro do corpo (GARAUDY, 1980). Com essas características foi se compondo a chamada primeira geração da dança moderna, especialmente com Loie Fuller (1862-1928), Isadora Duncan (1877-1927) e Ruth St. Denis (1879-1968).

Fuller deu início à base da dança moderna, estabelecendo como pontos de partida para este estilo a liberdade de movimento e a forma solística. O que se pode dizer sobre ela em relação ao corpo é que ela evitava a apreciação da beleza física do/a bailarino/a, enfocando a imagem e o desempenho criados com tecidos, cabos, luzes e sombras, objetivando efeitos visuais, mudanças estas que foram consideradas radicais e rejeitadas por coreógrafos do início do século XX. Ela nunca afirmou ser uma feminista, mas reviu a velha imagem da bruxa do balé como uma figura de poder, cortando as conotações negativas e reconstruindo essa figura como controladora (BANES, 1987; 1998).

Foi com Isadora Duncan e seu rompimento com a estética do balé que, conseqüentemente, o estereótipo romântico da bailarina começou a se desfazer. Abertamente feminista, ela reivindicava para si e todas as mulheres o direito de ter filhos sem ser casada (GARAUDY, 1980). Isso teria atraído o repúdio do bailarino e coreógrafo Kenneth MacMillan (1929-1992) criou em 1981 o balé *Isadora*, no qual denigre uma das pioneiras da dança moderna e ignora suas contribuições estéticas, retratando-a como uma “lésbica tola e objeto sexual dos homens” (HANNA, 1999, p. 290).

Dizendo que o corpo deveria se expressar despojado de tudo o que o constrange, por ser o que há de mais nobre na arte, Duncan causou choque ao dançar com túnicas transparentes e pés descalços, o que era considerado tão ousado quanto a nudez. Desprezou a dança de ponta, pois afirmava que o único tema legítimo para a arte era o sentimento pessoal, mas mesmo considerando o balé uma arte falsa e ridícula, se sentia cativada pela aparição primorosa de Pavlova dançando e “flutuando” no palco (LANGER, 1980).

Com inspiração em Fuller, Duncan funda a base da dança moderna e uma nova linguagem gestual, através “da adequação do movimento a um projeto artístico e da libertação de códigos convencionais que aprisionam o corpo, não somente nas formas de danças existentes, mas também na sociedade em geral” (DANTAS, 2007, p. 150-151), e assim, liberar o corpo e sua expressão era uma reivindicação tanto do movimento feminista quanto desta nova dança que começava a surgir. De acordo com Dantas (2007), construído “segundo uma determinada concepção de natureza, apontando para uma visão utópica de sociedade” (p. 154), o corpo de Duncan é natural

porque respeita a anatomia humana, principalmente as formas femininas, e se constrói em contraponto ao corpo balético, que segundo ela é um corpo artificial, deformado, reduzido a padrões geométricos de movimento, onde o fluxo do movimento é interrompido pela rigidez dos gestos (p. 152).

Dessa forma, ela almejava que o movimento ganhasse todo o corpo, e não ficasse restrito às pernas. Pensava também no desejo que poderia sentir e transmitir, em atos simples, como o de deixar pender a cabeça para trás, que se feito com paixão, poderia fazer o desejo percorrer seu corpo (GARAUDY, 1980).

Ruth St. Denis tinha em sua dança a intenção de provocar experiências místicas. Baseada nas divindades egípcias, indianas, japonesas e babilônicas, revelou o erótico no transcendente, insistindo no corpo feminino como um recipiente sensual para o espiritual. Representou principalmente o misticismo, a natureza e aspectos espirituais do ser humano, mas o fez muitas vezes portando de sua sensualidade, pois era exótica e bela. Mesmo com uma presença de palco sensual, rompendo com algumas tradições, continuava sendo mística e seu objetivo era dar prazer, diversão e elevação, para que a plateia entrasse em contato com esse lado sublime da natureza e do mundo (GITELMAN, 1998; BANES, 1998).

Juntamente com Ted Shawn (1891-1972), com quem foi casada, fundou a *Denishawn School*, inspirando a geração seguinte de coreógrafos/as da dança moderna com a abordagem de uma variedade de estilos, *performances* e experiências exóticas e extravagantes, itens contra os quais muitos/as se rebelaram no final dos anos 20.

Shawn e St. Denis, cada um em sua própria maneira, iniciaram o desenvolvimento de uma masculinidade heroica, que se tornou depois muito valorizada, e apresentaram um estilo e vocabulário que parecem com algo mais muscular e duro, evocando um ideal masculino em muitos de seus trabalhos (BURT, 1995).

Segundo Gitelman (1998), eles interpretavam muito bem os papéis de dama e cavalheiro, mas com uma relação pessoal conturbada, talvez pela bissexualidade de Shawn, se separaram e ele acabou fundando, mais tarde, sua própria companhia, *Ted Shawn e Seus Dançarinos (Ted Shawn and His Men Dancers)*, toda masculina e com movimentações heroicas, atléticas e viris. Ele visava acabar com alguns tabus que impediam o desenvolvimento da dança masculina, e isso parece ter sido uma reação de defesa à sociedade, que tinha opiniões negativas sobre os homens que dançavam, e dessa forma, Shawn conseguiu aumentar o status da dança do sexo masculino nos Estados Unidos, porém, permanecendo dentro das normas hegemônicas, em vez de confrontá-las.

Shawn, de certa forma, contribuiu para devolver à dança sua força viril após o período de decadência do bailarino, mas quando permitiu a entrada de bailarinas em sua companhia, inspirou-se na divisão puramente histórica das atividades femininas e masculinas, desenvolvendo uma dança em que os movimentos eram concebidos de formas distintas para cada sexo. O movimento dos homens seria grande no espaço, prolongando o corpo, como no caso dos guerreiros; já o das

mulheres, seria fechado, no qual punhos e mãos exemplificariam atividades como o costurar ou ninar um bebe (GARAUDY, 1980).

Portador de convenções conservadoras, Shawn argumentava que o trabalho dos homens era totalmente diferente do trabalho das mulheres e que não era natural para as mulheres fazer o trabalho masculino. Ainda de forma preconceituosa, os estereótipos culturais e raciais de seus trabalhos faziam parte das ideologias nativistas e racistas do período, de tal forma que não havia dançarinos negros na *Denishawn* e nem em sua companhia (BURT, 1995).

Figura 2: Coreografia exclusivamente masculina de Ted Shawn e Seus Dançarinos.



Fonte: Au (2002)

Com exceção de Shawn poucos homens estiveram nessa primeira fase da dança moderna. Já numa segunda geração da dança moderna, ainda na primeira metade do século XX, surge Martha Graham (1894-1991), que fez parte da era de maior sucesso da dança moderna, segundo Hanna (1999), que foi quando a dança moderna pertencia à mulher.

Graham queria desvendar a alma humana, se tornando um ícone no cenário americano e uma figura de destaque na vanguarda. Dirigindo uma companhia só de mulheres até o final da década de 30, ela

perseguiu as paixões femininas na história, na literatura e no mito, e se questionava assim como Freud: “O que a mulher quer?”. Preocupada com as questões da dominação e com a luta da mulher pela dominação sem culpa, suas obras apresentavam temas com certas polaridades: paixão desenfreada e dever, atração e repulsa pelo amor, inibição e liberdade sexual, sem que as mulheres se reduzissem ao status de objetos sexuais. Na maioria de seus trabalhos, os papéis femininos retratavam mulheres de personalidade forte e dramas complexos, se dividindo entre uma herança puritana e a busca pela liberdade (HANNA, 1999; BURT, 1995).

Figura 3: Martha Graham (de branco) e sua companhia ainda exclusivamente feminina.



Fonte: Au (2002)

Segundo Garaudy (1980), ela tinha uma predileção por mitos, através dos quais pudesse exprimir o drama do mundo vivido, e muitas vezes, o drama das mulheres, representando várias faces destas: esposa, amante enlouquecida, rainha, mãe apaixonada, vingadora, heroína. Bentley (1983) cita que ela alcançava uma personalidade absoluta no palco sem utilizar sua beleza ou charme, e sim, pelos seus movimentos e o que eles tinham de suficiente em si. Ela também “intimou” os/as coreógrafos/as americanos a se preocuparem com a América, e não com a dança oriental, com a qual tinha rompido ao sair da *Denishawn*. Mesmo quando suas heroínas eram mitológicas, ela se preocupava que

fossem heroínas do século XX, com todas as suas características conflituosas e de autoconsciência (BANES, 1987).

Siegel (1996) cita que o herói foi um tipo masculino exaltado por Graham, mas muitas vezes com características de um macho pomposo, solene e, por vezes, estúpido. Esse uso coreográfico, por parte de Graham, com elementos ginásticos, rijo esforço, resistência, força física, padrões angulares simples e diretos, bem como seus retratos de importantes personagens masculinos das mitologias hebraica e grega, e da história americana, atraíram os homens americanos, embora o papel central fosse sempre dançado por uma mulher (HANNA, 1999). Roubaud (2001) afirma que suas figuras masculinas subordinam-se, invariavelmente, às figuras femininas, simbolizando com frequência pouco mais do que uma posição fálica que atormenta ou seduz a heroína.

Outro fato que pode ter atraído os homens é que nas histórias de Graham, centradas no feminino, os homens são vistos como desejáveis, enquanto eles atuam numa exibição erótica. Em 1938, Graham incluiu o primeiro bailarino homem em sua companhia: Erik Hawkins (1909-1994), que logo se tornou seu solista, e depois, seu marido. Hawkins tinha uma boa técnica de pernas por causa do balé, o que teria influenciado a técnica e repertório de Graham, mas ele logo teria se cansado de dinâmicas de estilo sempre fortes e tensas (GITELMAN, 1998). Percebendo que o balé favorecia as mulheres, e a dança moderna as glorificava, Hawkins prosseguiu até se tornar um dos mais famosos bailarinos e coreógrafos dos Estados Unidos, inspirado principalmente nas cerimônias dos índios americanos e nas culturas não-americanas, para modelos de papel masculino na dança. Também se baseou no budismo, que ressaltava a constituição humana e a harmonia com a natureza, em contraste com o balé e os estilos de Graham.

Entre 1938 e 1944 Graham fez uma série de obras que apresentam uma personagem central feminina (realizada por ela mesma) e dois papéis masculinos, inicialmente dançados por Merce Cunningham (1919 – 2009) – que teria entrado em sua companhia em 1939 -, e Hawkins. Essas peças são geralmente reconhecidas por apresentarem interessantes papéis masculinos, mas pode-se argumentar que este foi, por vezes, conseguido às custas de subordinar os papéis que ela criou para si mesma (BURT, 1995).

Figura 4: Martha Graham (ao fundo), com Erik Hawkins e Merce Cunningham em *Death and Entrances*.



Fonte: Hanna (1999)

Vimos que os/as criadores/as da dança moderna modificaram a trajetória da arte do movimento, representando suas emoções e experiências pessoais e estéticas. Modificaram também as posições, definitivamente, quando as mulheres passaram a ocupar altos cargos na dança, nos palcos e nos bastidores.

Fuller, Duncan e St. Dennis (antes de sua parceria com Shawn) adotaram estratégias coreográficas literais e metafóricas para cortar dependências dos homens, e usaram o palco como um espaço para se afirmar, embora tivessem ideias diferentes sobre a feminilidade. Já Shawn inseriu no palco uma imagem predominantemente masculina, dando novas possibilidades aos homens na dança; e Graham, aos poucos, deixou de se apropriar dos corpos predominantemente femininos em seus trabalhos para aceitar bailarinos, os quais, muitas vezes, dançaram como heróis, imagem que seria exaltada na dança pós-moderna.

2.5 HIPERMASCULINIDADE HEROICA E ATLÉTICA DO MODERNO AO PÓS-MODERNO

Surgiu nos anos 60 o gênero que chamamos atualmente de pós-moderno, que começou como um movimento marginal norte-americano, reagindo contra o expressionismo dos/as artistas da dança moderna do início, que ancorava o movimento a uma ideia literal ou a uma estrutura musical (BANES, 1987).

Burt (1995) cita que é confuso usar a mesma palavra para cobrir o trabalho de dança produzido no início dos anos 1960 até meados dos anos 1990. Uma grande quantidade de concorrentes e, por vezes, conflitantes definições de pós-modernismo, pós-modernidade e cultura pós-moderna estão apresentadas em uma larga produção de livros e artigos sobre esse assunto, sobre o qual não é a intenção de análise aqui neste trabalho.

Esse estilo se deu principalmente a partir das experiências de um grupo de artistas que realizava *performances* na *Ney York City's Judson Memorial Church*, que segundo Anderson (1978), era uma igreja batista que protegeu as artes, ligada a uma ação liberal e social. Os pós-modernos da então *Judson Dance Theater*, homens e mulheres, colocaram em questão alguns valores e as práticas do balé e da dança moderna, procurando abolir sua espetacularidade, aproximando-a de práticas de movimento cotidianas (DANTAS, 2005).

Se as mulheres da dança moderna eram a maioria e expressaram uma nova proposta de dança, que teve relação com uma nova postura feminina perante o mundo, neste novo cenário, houve dançarinos que buscaram inserção nos palcos seguindo e reforçando as normas convencionais (MELO; LACERDA, 2009). O perfil masculino apresentado nos palcos pôde ser visto quando os homens passaram a criar coreografias que destacavam a si próprios, em danças sem participação feminina nenhuma, pois a maioria dos coreógrafos importantes eram homens, apesar de as contribuições das precursoras da dança moderna continuarem (ANDERSON, 1978). Já entre as décadas de 70 e 80, bailarinos do sexo masculino eclipsaram bailarinas em termos de salário, atenção da mídia e poder de atração nas bilheterias. Enquanto muitas tradições e convenções da dança são formadas e reforçadas por heterossexuais, num ponto de vista masculino, marginalizando e reprimindo sexualidades alternativas, ao mesmo tempo, durante o século XX, homens gays, predominantemente no campo do balé, e mulheres no campo da dança moderna, foram os principais responsáveis pelo desenvolvimento da dança masculina. Mas,

segundo Burt (1995), o resultado disso foi uma gama de danças masculinas limitadas pela expressão da dominação masculina e controle sobre os corpos femininos e um vocabulário de movimentos e gestos duros.

A partir da década de 60, quando astros como Rudolf Nureyev (1938-1993) e Mikhail Baryshnikov (1948) começaram a ter dinheiro e prestígio, homens heterossexuais se encorajavam a entrar na dança e alcançar um status. Nureyev foi reconhecido por revolucionar, expandir e enfatizar o papel masculino no balé contemporâneo, bem como assumir papéis femininos:

Ele tornou o adágio masculino tão empolgante quanto o da bailarina e, fundindo agilidade animal com delicadeza humana, sua dança foi maior e mais sexual do que a de outros homens. O proteico Nureyev, exemplo pioneiro da bravura de um dançarino, parecia certos atletas – arrojado, fulgurante, temperamental, audacioso – sem ser heterossexual (HANNA, 1999, p. 212).

Jacques d'Amboise (1934), que foi saudado em 1963 como um grande profissional do balé, também desafiou os domínios da dança como pertencentes às mulheres e homens homossexuais. Ele considerava que dançar exigia um esforço físico tão grande quanto realizar um esporte, e almejando que a dança fizesse parte da vida das pessoas, deu aulas em cursos, escolas, e em seu próprio Instituto de Dança Nacional, criado em 1976, para desmistificar a imagem da dança, num lento processo. Ele foi um dos que reforçou a ideia de uma masculinidade positiva e heroica, empenhando-se em atrair rapazes para a prática, argumentando que assim como um esporte, a dança poderia ser excitante e desafiadora (HANNA, 1999; MELO; LACERDA, 2009).

José Limón (1908-1972), que viu as mulheres como mandonas e maldosas, coreografou para um elenco todo masculino, dando nobreza e força masculinas à suavidade dos movimentos. Ele também era mais preocupado com as questões sociais da época, vendo o artista como um porta-voz da consciência moral do período em que viviam, e dessa forma, adotou um caminho de contestação, ora sutil, ora explícito, no qual buscava a construção de novas representações de masculinidade. Assim como Limón, Alvin Ailey (1931-1989) “negociava” com imagens mais conservadoras. O atletismo encontrado em algumas de suas obras foi encarado como um reforço de certos estereótipos masculinos. (MELO; LACERDA, 2009).

Burt (1995) cita que uma das formas mais extremas de testes de masculinidade dentro de uma narrativa é uma luta, sendo que a sexualidade masculina é comumente associada com agressão e violência. O que é importante para a discussão atual é a maneira como o tema da violência masculina pode ser usado como um pretexto para a apresentação de um espetáculo do corpo do bailarino, através de movimentos de exibição de combate que claramente usam qualidades de movimento convencionadas como masculinas e, portanto, sem problemas para o bailarino.

Maurice Béjart (1927-2007) foi um grande inovador da dança, num estilo que não é nem clássico nem moderno, mas uma síntese e desenvolvimento das duas danças, nas quais ele foca problemas sociais e filosóficos (GARAUDY, 1980). Ele era favorável em lidar com temas homossexuais, mas em muitas obras preferiu a imagem masculina, se inspirando por vezes em danças folclóricas, em que os homens dançam mais vigorosamente, criando solos, duetos e conjuntos exclusivamente masculinos. Por exemplo, uma de suas mais famosas obras, *Bolero de Ravel* (1971), teve várias versões: uma tinha como solista uma bailarina, e corpo de baile masculino; outra versão era de um homem solista, dançando para o corpo de baile feminino; e posteriormente, uma versão totalmente masculina foi apresentada.

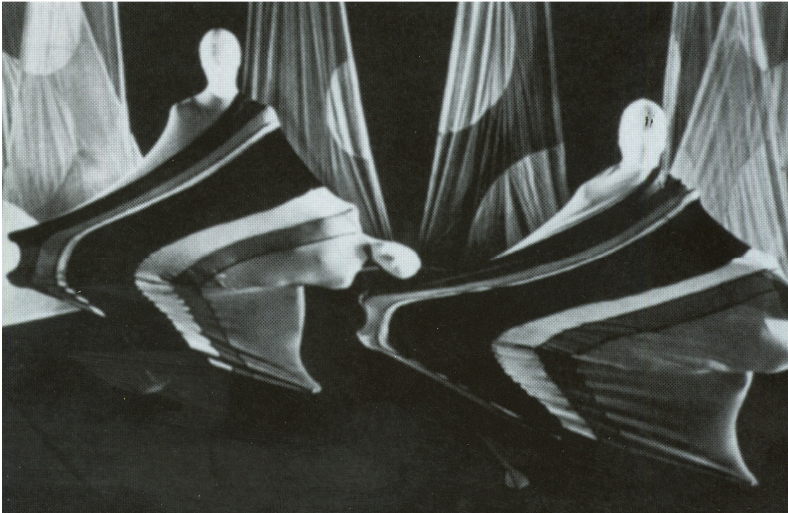
A dança masculina, portanto, também passou por inovações, que tinham como estímulos tanto impulsos estéticos, quanto o ressentimento contra o período romântico do balé do século XIX, centrado na figura feminina, e o ataque destas contra a dominação masculina do século XX, através da dança moderna. Agora, também, os homens exploram no palco as relações gays e outras perspectivas “fora” das normas tradicionais.

Ao mesmo tempo que a masculinidade, através do atletismo na dança, foi sendo promovida (também por coreógrafas), os executores da dança foram reconhecendo outras qualidades masculinas. Tradicionalmente, os homens dançavam juntos sobretudo em competição, luta ou trabalho. Agora, eles podem se relacionar como amantes. Outra dimensão da liberação masculina significou romper com os estereótipos da masculinidade da força, imediatividade e peso. (HANNA, 1999, p. 310).

Alwin Nikolais (1910-1993) dizia ser contra a ideia de homens e mulheres como opostos, vistos mais como objeto sexual do que como

peessoa. Ele e os próximos bailarinos pós-modernos “abstiveram-se de estereótipos masculinos e femininos polarizados, em favor de movimentos unissex e bailarinos andróginos” (HANNA, 1999, p. 211), sendo então um dos primeiros a nivelar estas diferentes representações de masculinidade e feminilidade, buscando movimentações comuns a ambos os sexos, na direção de uma androginização dos bailarinos, como veremos no próximo subcapítulo.

Figura 5: Unissexualidade ocasionada pelo figurino, na coreografia Grotto, de Alwin Nikolais.



Fonte: Hanna (1999)

Se a dança moderna começou com um perfil dominante feminino, os homens do chamado pós-moderno se inseriram nessa esfera e passaram a se destacar com coreografias e temas relacionados às lutas e heroísmo, que acabavam por justificar a presença do masculino nos espetáculos.

Parece que os remorsos causados pelo grande sucesso das bailarinas no período romântico do balé e na dança moderna encorajaram os homens a descobrirem novas fronteiras de corpo, seguidos também de diferentes papéis sexuais, iniciando-se algumas mostras de igualdade e inversão de movimentação na dança entre homens e mulheres.

2.6 IGUALDADE E INVERSÃO DOS PAPÉIS NA DANÇA PÓS-MODERNA E INÍCIO DA DANÇA CONTEMPORÂNEA

Renunciando aos atos de papel sexual estereotipados na dança, muitos/as coreógrafos/as levantaram as possibilidades masculinas e femininas dentro de cada bailarino/a, fazendo com que ambos os sexos realizassem os mesmos movimentos em suas danças. Numa geração seguinte do pós-modernismo, ganham destaque novas parcerias e nomes como Steve Paxton (1939), Trisha Brown (1936), Yvonne Rainer (1934), Lucinda Childs (1940) e Senta Driver (1942).

Paxton foi o idealizador de uma prática de improvisação denominada *Contact Improvisation*, que embebida pelo espírito contestatório da contracultura dos anos de 1960, induzia uma forma de execução que exigia total cooperação na entrega e na sustentação do peso corporal, independente do sexo do dançarino, eliminando noções de ativo e passivo, dominador e submisso. Em suas coreografias, ações cotidianas são exploradas, abolindo-se o virtuosismo, desencorajando qualquer exposição de uma masculinidade “positiva” no palco (MELO; LACERDA, 2009).

A improvisação proporciona uma forma mais igualitária de representações de gênero em comparação com outros estilos de dança, redefinindo possibilidades e capacidades de força, oportunizando aos homens estar fisicamente perto de outros homens e mulheres, sem ser através de um sentido de confronto ou sexual. Para as mulheres, essa prática desestabiliza e desnaturaliza certas suposições sobre imagens de mulheres na dança, permitindo que elas façam movimentos fortes e arriscados, geralmente associados com a dança do sexo masculino.

Assim como Paxton, Yvonne Rainer visava a libertação dos corpos quebrando todas as normas que governavam a dança (GIL, 2004). Ela já relacionou atos “inocentes” na dança com atos eróticos, como o de fazer amor, situando o sexo tanto como parte de um lazer, agradável, brincalhão e revigorante, que oferece satisfação, como ligado à abundância imaginativa no que se refere às múltiplas posturas e poses eróticas, como uma infinidade de inventos do corpo em seu aspecto sexual. Em colaboração com Paxton, ofereceu uma recusa à diferenciação com corpos de diferentes sexos, quase nus para serem considerados iguais, realizando movimentos idênticos, com o mesmo esforço físico (BANES, 1999).

Outra parceria de Paxton foi com Lucinda Childs, que rendeu um vocabulário de movimentos do esporte, executados também de forma igualitária por ambos os sexos, em que forças corporais e

capacidade de suportar o peso de outra pessoa não foram classificadas conforme o papel sexual. Numa luta a favor de novas imagens das mulheres, Childs apresentou também obras em que o corpo da mulher identifica e resiste à tirania e exigências da vida doméstica (BANES, 1999).

As obras de Senta Driver frequentemente se valem da androginia. Esta coreógrafa foi uma das que inverteu as funções do papel sexual tradicional das bailarinas:

Suas mulheres são fortes: levantam, carregam ou arrastam o par, homem ou mulher, de um lado para outro da pista de dança. Driver não pensa que é possível dizer se um homem ou mulher coreografou uma dança. Ela rejeita a relevância do papel sexual no uso do corpo ou da mente de uma pessoa; cada um dos sexos é capaz de realizações intelectuais, estéticas e físicas (HANNA, 1999, p. 305).

Figura 6: Inversão de papéis na coreografia Missing Persons, de Senta Driver.



Fonte: Hanna (1999)

Considerado o guru da dança pós-moderna, Cunningham se afastou da ideia romântica de arte como uma carreira de emoções e sentimentos de herói, e queria uma forma diferente de concretizar sentimentos. Para ele, o movimento na dança não precisa de razão para acontecer – “o alcance do gesto por si mesmo e a percepção dele pelo que ele é são as únicas condições necessárias para que o gesto dançado se torne arte” (GITELMAN 1998 p. 17).

Ele afirmava que as qualidades estético-formais da dança eram mais importantes que a diferença entre os gêneros, que ele neutralizava no conteúdo e na expressividade de suas coreografias. Melo e Lacerda (2009) citam uma sustentação como exemplo, que se reduziria à sua mecânica, e exigindo uma cooperação entre dois bailarinos(as), eliminava conotações de dominação e submissão. Baseado no acaso, seu método de composição elimina por completo qualquer visão romântica

do papel masculino, da mesma forma que bailarinos/as de Cunningham raramente tentam parecer etéreos, e embora seu estilo seja elegante e com características do balé, não há a atuação de um/a bailarino/a à frente e ao centro do palco, rodeado pelo corpo de baile: todas as zonas do palco e bailarinos/as tem igual importância (ANDERSON, 1978).

Questões de identidade e dominação masculina também permearam as preocupações de Pina Baush (1940-2009), que segundo Melo e Lacerda, (2009), revela características agressivas, brutais e controladoras do comportamento masculino. Para Hanna (1999), Bausch tinha obsessão quanto à opressão das mulheres, revelando no palco mal-humorados jogos de poder entre homens e mulheres, combinando além de violência entre os sexos, ternura com selvageria, celebração com desespero, erotismo ou excesso sexual. Fernandes (2007) e Gil (2004) citam que a separação entre os sexos e a relação de insatisfação e desejo se fazem presentes, principalmente em cenas em que um casal tenta se unir, e iniciam-se com gestos carinhosos que logo se transformam em recíprocas agressões, sinalizando a ausência e insaciável necessidade um do outro. Gil (2004) descreve também que há na companhia de Bausch os estereótipos do andar sexy das mulheres e dos gestos brutais e viris dos homens, mas também, os homens tornando-se mulheres, em nítidas transformações de identidade sexual.

Ao analisarmos o ressurgimento do bailarino e a entrada dos coreógrafos do sexo masculino para o reino anteriormente feminino de dança moderna, devemos ter cuidado para que isto não caia num reducionismo, como se as mulheres fossem as responsáveis por todo um trabalho duro e, em seguida, os homens tomassem o controle. Para Burt (1995), muitas vezes, o que leva os homens a iniciar formação em dança é a descoberta de suas próprias potencialidades latentes, que é frequentemente provocada por ver um desempenho inspirada por um outro dançarino (BURT, 1995).

Pode-se dizer que em cada linguagem artística a pós-modernidade assumiu um aspecto diferente e assim, uma pluralidade (COELHO, 2001). As linguagens da dança pós-moderna tem ao mesmo tempo tradições e inovações, sendo flexível e influenciando até mesmo companhias de balé clássico, que a princípio, eram avessas a mudanças (SILVA, 2001). Em relação ao gênero, na dança pós-moderna

Homens e mulheres parecem partilhar um mundo real e neste se relacionar uns com os outros – reproduzindo a necessidade, inspirada na década de 70, mais de intercâmbio humano do que do uso de outra pessoa como objeto. Refletindo os

movimentos de liberação da década de 1960, ambos os sexos dançam com a mesma fisicalidade.

[...] Quem sou eu, e com quem, com quantos partilho a intimidade são perguntas que as ilusões da dança formulam. Mulheres dançam papéis masculinos ou criam danças que tentam neutralizar o papel sexual. Além disso, as mulheres se movem de maneira outrora considerada território masculino (HANNA, 1999, p. 309).

Embora muitos coreógrafos e coreógrafas levem ao palco mulheres como dominadas pelo homem, vítimas do amor, do destino e da violação física, tragédias clássicas de heróis foram recontadas com heroínas ou mulheres de vigor e diferentes facetas, bem como muitas danças foram coreografadas com bailarinas arrojadas e complexas e, de forma inovadora e desafiante, as antigas antagonistas nunca se tocaram ou sustentaram umas às outras, e aos homens, à maneira que o fazem atualmente (HANNA, 1999).

Da mesma forma, a dança não é uma atividade exclusiva ou inata feminina, e a maioria das pessoas certamente aceita que a história da dança do século XX e também XXI, teria sido mais pobre sem a contribuição dos bailarinos e coreógrafos (BURT, 1995).

Na dança pós-moderna, muitos bailarinos se recusaram a traçar distintos atos entre homens e mulheres, recorrendo a uma visão unissexual dos papéis e seus corpos, de forma que ambos realizavam os mesmos movimentos, eliminando-se conotações de dominação e submissão.

No entanto, como é o caso de Bausch, alguns estereótipos de papéis sexuais foram quebrados, com ambos os sexos em igualdade de movimentação; e outros mantidos, com mulheres e homens fazendo movimentos diferentes no palco, demonstrando suas inquietações e relações de insatisfação e desejo.

Toda essa mistura culminaria na diversidade que vemos na cena contemporânea. As repercussões destes e de outros fatos certamente provocaram reflexões nas discussões, encenações, apreciações e ensino da dança no contexto contemporâneo.

2.7 CENA CONTEMPORÂNEA

Esse subcapítulo é uma indicação do capítulo que se inicia a seguir, sobre a análise de um espetáculo da cena contemporânea. A opção aqui pelo uso do termo cena contemporânea tem o intuito de expandir os usos da dança contemporânea, já que como citou Dantas (2005), as produções da década de 90 até os dias atuais diluíram as fronteiras entre a dança, a *performance*, o cinema, a música, a tecnologia e as artes cênicas, visuais e midiáticas. Dessa forma, não existe consenso para uma definição de dança contemporânea, e o termo pode suscitar inúmeros estilos. Mas em geral, pode-se dizer que o que é contemporâneo abarca diferentes poéticas da dança nos dias de hoje, de forma que muitas não se enquadram nas classificações tradicionais, como balé e dança moderna. Assim, identificam-se no pós-modernismo de Cunningham e na dança-teatro de Bausch algumas das matrizes conceituais e técnicas da dança contemporânea (DANTAS, 2005).

A dança na atual cena contemporânea apresenta uma recombinação reciclada de aspectos que vem surgindo desde a dança moderna e pós-moderna. Alguns aspectos citados por Silva (2001) podem ser identificados na dança contemporânea, como por exemplo:

A colaboração com outras artes, o redescobrimento da expressividade intrínseca do movimento, a utilização das estruturas de composição da escola moderna, a pesquisa do movimento mais sofisticado tecnicamente, a fragmentação de imagens ou movimentos, o uso da tecnologia, a liberdade de escolha e manipulação temática e a tolerância à inventividade (p. 23).

Segundo Siqueira (2006), os espetáculos de hoje em dia exigem dos/as bailarinos/as mais do que movimento, pois estão cada vez mais complexos, recorrendo a novos aparatos, variados treinamentos e execução simultânea de eventos no palco. Observa-se que sob a classificação de dança contemporânea, abrigam-se modos distintos de expressão através de movimentos que são constituídos também por relações culturais de tal forma que o corpo do/a bailarino/a contemporâneo reflete os “contágios” culturais a que está submetido. Sintetizando elementos de construções estéticas anteriores, como balé clássico e dança moderna, na cena contemporânea há a construção de novas estéticas, novas linguagens, que mostram novos corpos que são

portadores de valores sociais e conteúdos simbólicos que se explicitam em coreografias que os articulam aos movimentos.

Figura 7: Versão contemporânea da coreografia Fauno, por Alexandre Proia.



Fonte: Tarr; Miller (2004)

Como vimos no capítulo anterior, há uma diversidade que marca a abordagem teórica do corpo como objeto de estudo. Na cena contemporânea isso se repete. “Se a formatação dos corpos através de exercícios, do trabalho e da escola foi buscada na modernidade, a diversidade de corpos – portanto, de correntes culturais e sociais – é uma das características das companhias de dança contemporânea e da pós-modernidade (SIQUEIRA, 2006, p. 8).

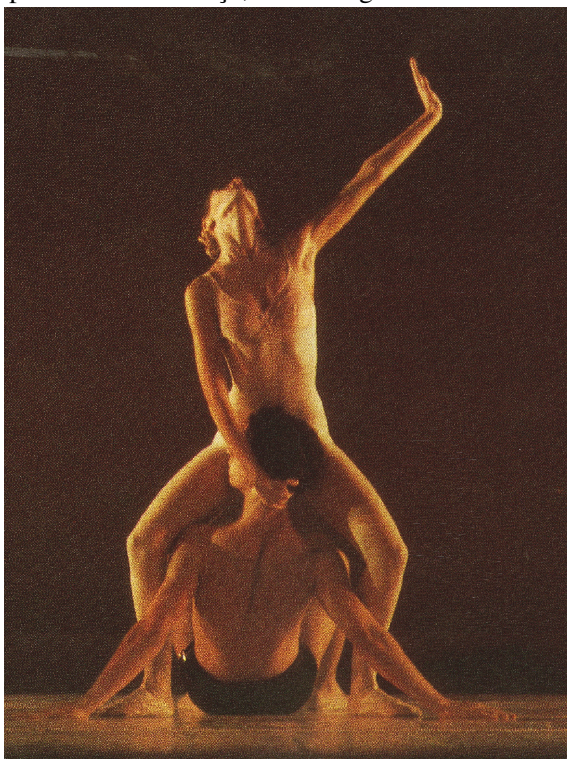
Se houve um período em que a dança era moldada, tanto por técnicas quanto por condicionalismos históricos, sociais e culturais, há muitos corpos em movimento na cena contemporânea que se recusam em aristocratizar-se no adestramento técnico, buscando então se

apresentar como corpos “normais”, nos quais há uma procura pela organicidade do movimento e uma intenção de desconstruir as concepções performativas convencionais (ROUBAUD, 2001).

Em relação a normas convencionais, há evidências que mostram certo incômodo com essa imagem do pertencimento da dança ao feminino. Vemos o surgimento de muitos trabalhos, que assim como o de Burt (1995), tem interesse em abordar a questão da masculinidade na dança. Seria possível esta articulação tranquila entre masculinidade e dança? Parece que dependendo do estilo, os modos hegemônicos de viver o masculino tornam-se mais ou menos evidentes. Tomando-se como exemplo o trabalho de Santos (2009) sobre essa questão no *Hip-hop*, vemos que nesse estilo a heterossexualidade é anunciada e reiterada a todo momento, com movimentos fortes, compassados, complexos e com grau de dificuldade, habilidade, resistência e agilidade elevados, e assim, os meninos mostram-se extremamente viris no palco, expondo sua masculinidade. Da mesma forma, e assim como em muitas coreografias de dança contemporânea, há um apelo sexual evidente nos movimentos, nas músicas e nos figurinos.

Esse estilo é hegemonicamente praticado por homens, pois as mulheres passaram a ocupar esse espaço recentemente. Se afastando da imagem do amor romântico do balé, que expõe amor e paixão, o homem do *hip-hop* ocupa uma posição de superioridade em relação à mulher, expondo sexo e sedução, produzindo assim posições seguras e confortáveis ao sexo masculino. Ainda assim, muitos sofrem preconceito e constrangimento por serem bailarinos, pois a associação da dança com a homossexualidade é latente e inibe o início da prática entre os meninos.

Figura 8: Apelo sexual na dança, em coreografia do Ballet Gulbenkian.



Fonte: Alves (1988)

Algumas das considerações a que chegaram Santos (2009) e Andreoli (2010) é que mesmo pelo fato de diferentes modalidades de dança serem portadoras de códigos culturais, históricos e sociais, que as inserem de várias formas no cenário artístico, a estética do balé e suas noções ligadas à feminilidade e homossexualidade permeia a maioria das danças que conhecemos, inclusive a contemporânea. Por outro lado, coreógrafos contemporâneos criaram coreografias em que criticavam essa supremacia feminina no balé, nas quais bailarinos dançam nas pontas, travestidos de bailarinas de forma irônica, invertendo os valores clássicos e a estética do balé (SIQUEIRA, 2006). Assim, ideias codificadas de feminilidades e masculinidades inscritas em cada estilo vão sendo desmistificadas e paradoxos dos papéis sexuais se apresentam, expressando rupturas de certos padrões e modelos acerca desses papéis na dança.

Figura 9: Versão masculina do Lagos dos Cisnes.



Fonte: Hanna (1999)

Vimos que cada estilo de dança reflete, revela e ecoa um momento histórico, cultural, social, político e econômico, e dessa forma, a cada mudança de paradigma, é preciso repensá-la.

Langer (1980) bem lembra que talvez uma das mais evidentes características da dança contemporânea seja o uso de movimentos cotidianos de fora do palco como seus ingredientes brutos, transformando-os de diversos modos, para seus fins. Da mesma maneira, realidades e estereótipos de papel sexual do cotidiano proporcionam material e o contexto para a observação e compreensão da dança, sendo assim, o próximo capítulo se constitui da descrição e análise da obra coreográfica *Caminho da Seda*, na qual apresentam-se ideias sobre corpo, gênero, sexualidade e movimento que nos levaram a refletir possibilidades da dança, enquanto manifestação artística, de continuar comunicando, expressando, revelando e manifestando

situações, construções e momentos da multiplicidade humana em suas relações, intenções e estereótipos.

3. O ESPETÁCULO EM CENA: CAMINHO DA SEDA

Esta obra revela no palco características coreográficas mais contemporâneas que Roseli Rodrigues assumiu, se diferenciando de seus trabalhos mais antigos, ligados ao jazz, mas como veremos a seguir, ainda carrega algumas características deste estilo.

Como citado na introdução, o programa da obra nos forneceu informações básicas e fontes acerca do que serviu de inspiração para a coreógrafa, auxiliando na compreensão do contexto do espetáculo. A ideia advinda da Rota da Seda, que se dava por caravanas e grandes embarcações, se encontra no programa, no qual lemos o seguinte:

Ponte que une o oriente ao ocidente e, além de servir como rota comercial de tecidos, sementes e materiais preciosos, também deu origem à transmissão de conhecimentos, ideias e culturas, sendo palco de inúmeras histórias, batalhas e romances. Ponte para a realidade... caminho de miragens.

De uma infinita gama de combinações de movimentos, são selecionados, acentuados e tomados forma os que o/a coreógrafo/a considera adequados a seus fins. Da mesma forma, as danças, normalmente, são acompanhadas de música adequada. No entanto, música e forma não estão invariavelmente associadas, havendo danças criadas para recitações literárias e até para o silêncio. Cenários e figurinos também podem contribuir para o êxito de uma apresentação, mas há danças especialmente significativas que necessitam apenas de uma simples vestimenta ou túnica, e um palco vazio. Independentemente da forma como os/as bailarinos/as se movimentam, é da combinação e interação disso tudo que nasce uma dança, e “quer narre uma história, anuncie uma mensagem ou exprima um estado de alma, a dança comunica, porque sugere respostas dentro de nós” (ANDERSON, 1979, p. 9).

Expressão da cultura e da sociedade, como já vem sendo citado ao longo do trabalho, a dança cênica é arte portadora de símbolos e significados que transcendem o valor estético do espetáculo, podendo reiterar ou transgredir códigos e valores. Dessa forma, a criação artística “parece tornar-se cada vez mais o símbolo e o modelo do ato de viver” (GARAUDY, p. 46-47), que se desenrola num novo ambiente físico e social, e numa apresentação, então, devemos considerar o fato apontado por Gil (2004), de que o corpo representa a si próprio e ao mundo,

desempenhando-o. Os corpos e os movimentos que são construídos nos contam histórias, revelam problemas, suscitam discussões, refletem contextos e envolvem valores e preconceitos, sendo, portanto, uma forma de comunicação e expressão portadora de complexidades. Um espetáculo, então, faz parte de um sistema cultural e social, com o qual interage e troca informações, modificando-se. Pensar a dança estabelecida, nesse caso, como um código não verbal, pode ser importante no entendimento do que é expresso em cena. Toda a movimentação, aliada aos recursos de figurino, objetos, cenário e iluminação, transmite mensagens a quem assiste. Para isso, a obra deve ser fruída, a fim de que gere algum tipo de troca e comunicação (SIQUEIRA, 2006).

Essa apreciação intuitiva da dança, segundo Langer (1980), é tão direta e natural quanto a fruição de qualquer outra arte, porém, é na análise de seus efeitos artísticos que podemos encontrar certa dificuldade. Podemos dizer que uma análise é mais trabalhosa na medida em que o objeto a ser analisado é uma obra coreográfica, pois se dá a partir de movimentos, em que os/as bailarinos/as são seguidos/as corporalmente em suas evoluções e o espetáculo em sua dinâmica. Por isso, na abordagem de obras gestuais contemporâneas, é conveniente combinar várias análises, e num processo de análise – que deve se relacionar a um conjunto de dados, e não detalhes muito isolados - devemos ser capazes de ler o corpo dos/as bailarinos/as, como diz-nos Foster apud Pavis (2010):

Na dança, saber ler começa com o ato de ver, de ouvir e de sentir como o corpo se mexe. O leitor de dança deve aprender a ver e a sentir o ritmo no movimento, a compreender a tridimensionalidade do corpo, a ser sensível a suas capacidades anatômicas e à sua relação com a gravidade, identificar os gestos e as formas feitas pelo corpo e mesmo a reinventá-los quando são feitos por diferentes dançarinos. O leitor deve também notar as mudanças nas qualidades de elasticidade do movimento – a dinâmica e o esforço com o qual é feito – e ser capaz de traçar a trajetória dos dançarinos de uma parte da representação a outra (p. 58).

Avaliar os efeitos produzidos por uma obra é ser capaz de vivenciar sua carga energética e a descarga que se produz em quem assiste, sendo tarefa do/a analista “sentir e fazer sentir a *aura* da obra”

(PAVIS, 2010, p. 216). Como implicações disso, os afetos que a obra produz são vivenciados pelo/a observador/a, que deve ser e estar desprovido/a de resistências ou bloqueios afetivos e/ou sexuais, que travam a experiência estética. Para Pavis (2010), o importante a ser ressaltado não é a feminilidade ou a masculinidade em si, mas sua representação pelos/as bailarinos/as. Determinar uma identificação feminina ou masculina numa encenação nem sempre é fácil, no entanto, logo compreendemos se ela “toma partido” das mulheres ou dos homens.

Sendo o espetáculo um importante elemento da cultura pós-moderna e da era da informação, segundo Siqueira (2006), analisá-lo torna-se igualmente importante na medida em que seu alcance derruba fronteiras e as cenas ocupam espaço nos processos de transmissão de informação e de formação. Analisar a dança enquanto um reflexo da sociedade pode nos mostrar como se ocupam parte dos valores, hierarquias e posições de gênero, e reconhecendo que vivemos num mundo complexo e diversificado, a dança também acaba sendo assim, revelando e refletindo o tempo e as pessoas. Através de um espetáculo então, os corpos em movimento podem transparecer aspirações e insatisfações sociais, culturais, dentre outras.

Assim, como Pavis (2010), considero que todos os elementos da representação acabam se tornando materiais, mesmo que subjetivamente, pois existem no palco e são significantes, “colocados ali pelos artesãos do espetáculo” (p. 161).

Mesmo reconhecendo-se a importância da maquiagem como uma extensão do corpo, algo que está tão perto do/a bailarino/a para servi-lo ou traí-lo, tornando-se também figurino que se inscreve em sua pele, neste trabalho, ela não será objeto de análise pelo fato de que a filmagem e as fotos não nos possibilitaram enxergar com clareza seus detalhes, e assim, esse aspecto tornou-se difícil de ser avaliado.

No subcapítulo 4.1, que se inicia a seguir, foi descrito o trajeto da obra a partir dos figurinos, dos movimentos, dos elementos coreográficos/objetos, da iluminação e das músicas. No subcapítulo 4.2, está uma possível discussão e análise acerca do feminino e do masculino, que foi realizada a partir dos figurinos, dos corpos e dos movimentos, pois considereei como critério analisar o que mais influenciou o feminino e o masculino.

Sinalizo que todas as imagens que aparecem neste capítulo foram retiradas de variadas notas, citações, reportagens e críticas sobre a obra *Caminho da Seda* em específico, e sobre a Raça Cia de Dança de São Paulo em geral, publicadas antes e/ou após o espetáculo, disponíveis

livremente no *Google* e que foram armazenadas por mim ao longo dos anos. Portanto, seria impossível citar aqui o site exato de cada uma, bem como a data de acesso. Mesmo as imagens sendo importantes para clarear minha descrição, não obtive uma de cada momento da coreografia, o que também estenderia demais o trabalho e o foco aqui não é somente a análise das imagens. E ainda sobre elas, saliento que embora tenham sido enviadas a uma especialista para possível melhoramento, nem todas as resoluções se encontravam em foco e tamanho nítido, sendo impossível de se arrumar algumas, assim como mudanças no tom das fotos poderiam modificar a iluminação original da obra. No entanto, acredito que mesmo a baixa qualidade de algumas fotos não compromete a visualização e entendimento do todo a ser visto.

3.1 O TRAJETO DA OBRA

A fim de que se possa visualizar o trajeto da obra, este subcapítulo se refere à descrição da obra por partes - sendo oito no total, divididas basicamente a partir da mudança das músicas e de figurinos -, como havia sido indicado na parte metodológica sobre a análise de espetáculos. Os elementos que fazem parte desta descrição são: figurino, movimentos, elementos coreográficos/objetos, iluminação e música. A escolha por estes aspectos se deu porque eles sinalizam uma visualização geral do espetáculo. No entanto, como é o caso dos elementos coreográficos/objetos, da iluminação e da música, estes não foram focos de análise do próximo subcapítulo, pois influenciaram de forma muito sutil nas discussões acerca do feminino e do masculino.

Cabe esclarecer finalmente o porquê do uso do termo elementos coreográficos junto com objetos. Neste espetáculo, foram manipulados pelos/as bailarinos mais de 400 metros de tecidos ao longo de alguns dos trechos da apresentação, bem como estes tecidos auxiliaram e fizeram parte da movimentação. Mesmo podendo ser entendidos aqui por objetos, prefiro citá-los como elementos coreográficos, já que assim o foi feito no programa da apresentação, e foi de preferência da coreógrafa.

Segundo Pavis (2010), numa cena, este elemento pode ser todo o material flexível, tratado por vezes como cenário/cenografia móvel, cuja categorização é imprescindível para se compreender a representação. Vale notar que o termo objeto tende a substituir o termo adereço, que está mais ligado à ideia de um utensílio secundário que o/a bailarino/a faz uso. Não sendo somente um adereço, o objeto, ou nesse caso, o elemento coreográfico, muitas vezes se coloca no centro da

representação ao sugerir que ele está por trás do/a bailarino/a e dos valores clássicos do espetáculo.

Uma categorização pronta para se elencar os inúmeros objetos que podem ser encontrados em cena não existe; o que pode ser feito, após sua numeração, é a descrição de suas formas e distinção de seu uso ou função, que pode ser utilitário ou de cunho estético. Torna-se importante pensarmos no conjunto da encenação, para que seja possível distinguirmos a relação, a função e a materialidade do objeto nele (PAVIS, 2010).

No caso desta apresentação, os tecidos são elementos visuais, concretos, criados e confeccionados para o espetáculo e adaptados às necessidades da cena, aparecendo em quantidades e tamanhos variados. Durante alguns momentos do espetáculo, pode-se dizer que os tecidos também dançaram, e a dança deixou se der apenas carnal e se tornou material, fazendo parte de uma extensão do corpo dos/as bailarinos/as.

Em relação à iluminação, sabe-se que se trata de um sistema cênico que tecnicamente progrediu muito nos últimos anos, sendo um elemento chave na representação, pois a faz existir visualmente, conferindo-lhe certa atmosfera. Ela está para além de uma tecnologia que simplesmente ilumina o palco ou reproduz a luz natural: relaciona-se também aos efeitos de colorir os elementos visuais, como o espaço, a cenografia, o objeto/elemento coreográfico, o figurino/adereço, a maquiagem e o/a intérprete. O/a bailarino/a, como um todo, é afetado pela luz, tendo sua energia valorizada ou atenuada, e criando-se a cor, deve haver então uma combinação mínima entre o/a cenógrafo/a, o/a figurinista e o/a iluminador/a, para que as escolhas cromáticas não se aniquilem. Normalmente, o/a espectador/a fica atento aos tons utilizados: quentes para uma sensação agradável, frios para suscitar a tristeza, médios para uma impressão neutra e calma. As colorações escolhidas suscitam emoções e sensações por obra da luz (clareza) e da cor (tom) (PAVIS, 2010).

Percebemos também que quando o figurino recebe a luz, pode ter suas formas valorizadas e seus tons tornados visíveis e variáveis de acordo com o tipo de luz utilizada. Da mesma forma, os tecidos parecem mudar de tom conforme a utilização da luz e da cor, passando dos tons vermelhos e laranjas, para tons beges e amarelos.

De forma geral, neste espetáculo, a iluminação possuía tons quentes, voltados ao vermelho, laranja e amarelo, buscando uma sensação de calor que talvez se relacione aos desertos, palco das caravanas da Rota da Seda. Em certos momentos, as luzes iluminavam o palco todo, tanto através de um foco central que se espalhava pelo palco,

quanto através de feixes de luz sobre este. Nos momentos em que havia solos, *pas de deux*, pequenos e grandes grupos, a iluminação buscou focá-los, e isto prevaleceu durante todo o espetáculo.

Sobre a música, num sentido mais geral possível de evento sonoro, ela é aqui entendida por tudo aquilo que se faz audível no palco, na plateia, e nesse caso, no vídeo. Assim como a voz, a música é difícil de ser analisada, anotada ou interpretada, pois se mostra no tempo como um elemento que não é material, algo não visualizável no espaço. Nesta apresentação, a música foi gravada e introduzida pela operação de som, contendo alguns momentos em que é só instrumental e outros com vocais. O importante, acredito, é buscar descrever a maneira pela qual ela é utilizada no evento, avaliando-se o impacto da música no espetáculo como um todo (PAVIS, 2010).

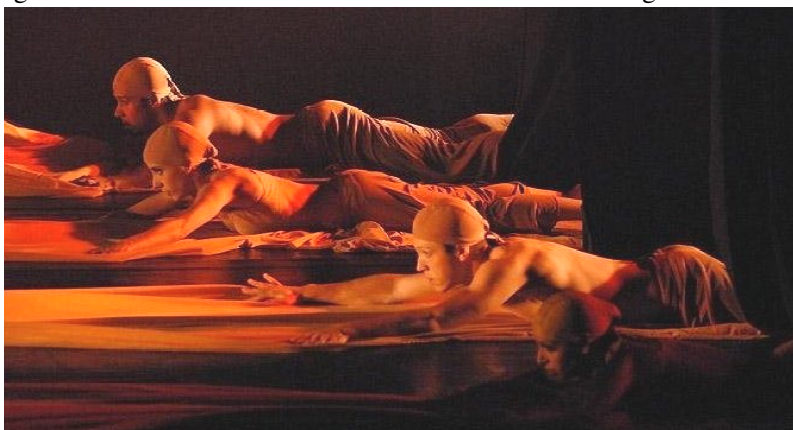
Como se trata de uma obra que se refere a uma rota que interligava dois pontos por mar e por terra, muitas vezes, a música me remeteu a um deserto e à cultura negra, visto que nas embarcações da rota da seda também havia o comércio de escravos, e isso talvez justifique muito dos movimentos ligados ao *jazz*, estilo inicial da companhia.

Inicia-se a seguir a descrição do espetáculo em partes, para que, no próximo subcapítulo, sejam feitos pontos de discussão e análise, primordialmente acerca dos aspectos sobre o figurino, corpo, movimento e representações do feminino e do masculino.

1ª PARTE = até 6 minutos

O espetáculo começa com uma música bucólica, em que predominam vozes, e o que se interpreta como “gemidos” femininos. (Supõe-se que sejam vozes femininas, no entanto, a exemplo do cantor Ney Matogrosso, que interpreta fielmente vozes femininas, não dá para generalizar apenas pelo que se ouve). Inicia-se a movimentação de três grandes faixas de tecido vermelho dispostas paralelamente ao longo do palco, na horizontal, seguradas e movidas nas pontas pelos/as bailarinos/as (FIGURA 10).

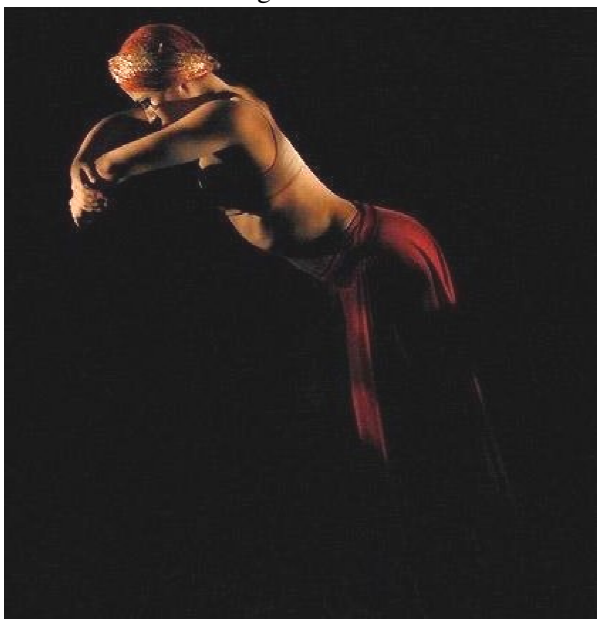
Figura 10: Caminho da Seda: tecido como elemento coreográfico



Entram bailarinas correndo e deslizando sobre tecidos, uma de cada vez, realizando movimentos bem definidos de braços e tronco, alternando lentidão, tensão e energia. A mesma sequencia é repetida por três bailarinas, mas cada uma iniciando em um momento, e em seguida, elas mexem os ombros e realizam torções e contrações de tronco.

Todos/as dançam de pés descalços ao longo de todo o espetáculo, e o figurino é o mesmo para todas as bailarinas neste primeiro momento: um tecido envolto na cabeça – que chamarei de adereço -, na cor vermelha, com pequenos detalhes; uma pantalonas também na cor vermelha, que parece uma saia, mas percebe-se que é uma calça bem larga quando acontecem movimentos de pernas afastadas; e um top neutro, cor da pele, mas que pelas várias tonalidades de pele que podemos encontrar, citarei como sendo da cor bege (FIGURA 11).

Figura 11: Caminho da Seda: figurino



Entram deitados sobre os tecidos mais três bailarinos - usando a mesma saia e adereço na cabeça e o tronco nu -, que ficam nessa posição no chão enquanto as bailarinas dançam, havendo entradas e saídas delas do palco. A música nesse momento fica mais forte, de forma que as batidas e os batucues combinam com os movimentos delas de ombros, giros, torções de tronco e saltos vibrantes.

Após os bailarinos utilizarem o chão em seus rolamentos, iniciam-se séries de movimentos em dois *pas de deux*, com os bailarinos auxiliando na movimentação das bailarinas, sendo que o maior auxílio deles é nos giros delas, valorizando também as saias femininas e as linhas geométricas de braços e pernas.

Dois dos bailarinos que estavam no chão saem para um lado do palco e o terceiro sai para o outro, dando saltos. Em seguida, bailarinos e bailarinas entram executando a mesma movimentação, com bastante energia nos braços. Após a formação de três pares numa sequência rápida, bailarinas e depois bailarinos entram deslizando sobre os tecidos e formam-se três *pas de deux*, com os bailarinos levantando as bailarinas. Três bailarinas fazem uma pequena sequência, seguida de um breve solo masculino, enquanto outras bailarinas deslizam pelos tecidos

e são ajudadas a sair do palco pelos bailarinos, que as puxam pelas mãos. Dois bailarinos arrastam uma bailarina, deslizando-a sob o tecido e outros dois levantam um dos tecidos, enquanto outras duas bailarinas são arrastadas deslizando sobre tecidos, também puxadas por homens.

Um par se forma ao centro e o bailarino ergue a bailarina, com quatro bailarinas dançando na volta. Bailarinas deslizam sobre dois tecidos, indo para frente, se destacando e destacando também a utilização do tecido, que se cruza no chão, acompanhado e favorecido pela iluminação, num efeito pontual (FIGURA 12).

Figura 12: Caminho da Seda: efeito da iluminação



Há mais momentos em que bailarinos arrastam bailarinas em cima e com a ajuda dos tecidos. Em seguida, um tecido cruza o palco e dois bailarinos enrolam um terceiro bailarino nele, ficando o tecido envolto em seus pés, enquanto as bailarinas dançam. Esse bailarino do centro já está com um novo figurino, que é somente uma calça bege, colada ao corpo, que toma lugar da saia do primeiro momento.

2ª PARTE = 6min a 9min

Uma nova música se faz presente, mais lenta e de voz feminina bem suave, e acompanha dois bailarinos que desenrolam o tecido que estava envolto no bailarino com o novo figurino, fazendo-o rodar em torno de si, com iluminação focada ao centro. Desfeito do tecido, ele faz um solo com movimentos suaves, lentos, e ao mesmo tempo, enérgicos. Suas linhas corporais são destacadas, bem como ele apresenta bastante flexibilidade de pernas, contrações de tronco e uso do chão.

Um *pas de deux* se inicia, no qual a bailarina se apresenta com outro figurino: um collant de pernas, ou macacão, todo colado ao corpo, de cor bege. Ao entrar, ela é ajudada pelo bailarino a se enrolar no tecido, mas logo passam a fazer alguns movimentos iguais, e em outros, ela toma o corpo dele como apoio, e ainda, tem seu corpo envolvido pelos braços dele.

Quando ela é erguida por ele, sua flexibilidade é colocada em destaque, bem como quando eles fazem giros no chão juntos, e o usam como apoio depois para mostrar flexibilidade de pernas. Ao fim, eles saem deslizando pelo chão, com o corpo dele um pouco apoiado no dela.

3ª PARTE = 9min a 14min 20s

Ao som de uma música que incita mistério, com sopros e suspiros, lembrando como poderia ser o barulho do vento em um deserto, inicia-se aqui o momento ápice da obra: em lentos passos de costas e laterais, uma a uma as bailarinas atravessam o palco, vestidas somente com uma saia longa vermelha, sem o top, e dançando segurando/cobrindo um dos seios, mexem os quadris nos deslocamentos, em movimentos ondulatórios e vão tirando aos poucos a mão dos seios e elevando os braços em figuras ao alto.

No começo, a exposição dos seios não se fez de forma tão explícita, mas foi se revelando aos poucos. A iluminação ocorre numa linha horizontal, assim como elas, lembrando o caminho das embarcações atravessando desertos. Enquanto elas somente atravessam o palco assim, começam a atravessar os últimos da fila, que são bailarinos carregando algumas bailarinas no colo e outras mais elevadas, em seus ombros, o que poderíamos dizer, dentre outras possibilidades de interpretação imagens, que seriam as figuras dos camelos e outros animais que deveriam ajudar no transporte (FIGURAS 13 e 14).

Figuras 13 e 14: Caminho da Seda: bailarina carregada pelo bailarino (1) e (2)



4ª PARTE = 14min e 30s a 20min

Formam-se duas filas no palco, uma masculina e uma feminina, sendo que as bailarinas entram antes e se posicionam na frente, e de forma alternada, todos/as realizam os mesmos movimentos de braços, quadris e contrações frontais e laterais. Esses movimentos dos quadris ora são ondulatórios, ora são retilíneos, e se valorizam pela música, muito ligada à cultura negra (FIGURA 15).

Figura 15: Caminho da Seda: filas feminina e masculina em alternância de movimentos



A cena de alternância de movimentos iguais se repete, alguns mais suaves, outros mais vibrantes e enérgicos, bem de frente para o público, explicitando a nudez dos seios delas e enfatizando os movimentos dos quadris, com rebolados iguais de todos/as bailarinos/as, giros e braços alongados para cima, em linhas que se definem bem. Mesmo quando alguns movimentos se diferem um pouco, logo se tornam iguais novamente e sequências se repetem.

Formam-se em seguida três pequenos grupos, focados pela iluminação, sendo um grupo feminino na realização de movimentos fortes e vigorosos em uma extremidade do palco; outro também de bailarinas ao centro, em pé, realizando movimentos lentos e suaves; e outro grupo de bailarinos em outra extremidade, que se movimentam lentamente deitados.

Em seguida, iniciam-se *pas de deux* com bailarinos auxiliando as bailarinas na maior parte de seus movimentos, principalmente de giros e elevações (FIGURA 16).

Figura 16: Caminho da Seda: auxílio do bailarino (1)



Forma-se ao centro um grande grupo, com iluminação focando os/as bailarinos/as, que realizam ondas laterais e torções, em momentos alternados (FIGURA 17).

Figura 17: Caminho da Seda: movimentos alternados



Após um momento só das bailarinas no palco, os bailarinos entram e formam *pas de deux* em que elas se jogam nos braços deles várias vezes, e novamente, eles as auxiliam em seus levantamentos e giros, em que elas vão ao chão e aos ombros deles, com a ajuda de apenas uma mão deles (FIGURA 18).

Figura 18: Caminho da Seda: auxílio do bailarino (2)



5ª PARTE = 20min a 23min

Neste momento, três bailarinas vestindo somente um short vermelho e o adereço na cabeça (FIGURA 19), se auxiliam, carregam e cooperam entre si, em movimentos fortes, enérgicos e lentos, marcados pela música lenta, de batidas contínuas e vozes femininas.

Figura 19: Caminho da Seda: figurino do trio feminino

**6ª PARTE = 23min a 29min 30s**

Bailarinos e bailarinas estão todos de short vermelho, mas elas não mais se apresentam com os seios expostos, e sim, de top bege. Com os tecidos soltos, segurados pelos pés em certos momentos, elas são giradas por eles nos *pas de deux*, em movimentos intensos e enérgicos, apesar da música instrumental ser bem lenta.

Essa é a hora em que os tecidos mais são utilizados, quando elas também se sentam neles e são arrastadas pelos bailarinos, ou quando elas correm e deslizam sobre os tecidos e são ajudadas pelos bailarinos nos apoios, equilíbrios e elevações. Elas se apoiam no corpo deles por um lado e saem por outro, e eles também se apoiam no corpo delas.

Algumas sequencias se repetem, inclusive em algumas delas há paradas de mãos, pontes e reversões, - movimentos ligados ao mundo

ginástico -, em que elas são ajudadas pelos bailarinos supostamente para que façam de forma bem lenta e sutil.

7ª PARTE = 29min 30s a 32min 30s

Uma música com batidas fortes evidencia movimentos enérgicos dos ombros e quadris das bailarinas, que continuam com o top cor da pele, mas agora com uma saia estampada em tons de vermelho, amarelo e marrom por cima da pantalona, assim como os bailarinos (FIGURA 20).

Figura 20: Caminho da Seda: figurino dos/as bailarinos/as



Após *pas de deux* rápidos e algumas movimentações iguais, todos/as vão ao centro, enfatizando de forma igual os movimentos dos quadris. A função do figurino aqui se estende quando a saia estampada materializa o ritmo (FIGURA 21).

Figura 21: Caminho da Seda: figurino enfatizando movimentos dos quadris



Assim como houve anteriormente um trio feminino, agora um masculino se apresenta, com saltos, rolamentos e passos no chão, e nova música começa quando um deles é erguido ao alto e a iluminação se foca neles.

8ª PARTE = 32min 30s a 38min

Após a saída do trio que finaliza a parte anterior, que já está sem o adereço da cabeça, entram vários/as bailarinos/as também sem o adereço, de short bege, e elas com top e short bege, abrindo um grande tecido no chão, depois no alto – que lembra uma grande montanha de deserto ou uma onda do mar -, e quando este volta ao chão, ocupando quase todo o palco, os/as bailarinos/as andam lentamente sobre ele.

A música é parecida com a de outras partes da obra, com sons de vento, vozes femininas, tendo como instrumentos piano e violino, que combinam com muitos dos movimentos sutis que acontecem quando se formam *pas de deux* (FIGURA 22) e trios de dois bailarinos e uma bailarina em que se destacam as linhas corporais (FIGURA 23), com auxílio deles nas elevações.

Figura 22: Caminho da Seda: pas de deux



Figura 23: Caminho da Seda: auxílio e destaque



Casais se revezam numa mesma movimentação, que alterna linhas de pernas e braços com contrações. A obra finaliza com acordes fortes da música, que combinam com os movimentos dos braços de uma

única bailarina que permanece no solo, e como se a música fizesse o sopro de um vento, a obra finaliza quando ela sai do palco arrastada pelo tecido, que é puxado em diagonal.

3.2 FIGURINO, CORPO E MOVIMENTO: REPRESENTAÇÕES DO FEMININO E DO MASCULINO

Inicia-se neste subcapítulo uma tentativa de aproximação entre os conceitos de figurino, corpo e movimento do espetáculo descrito, procurando relacioná-los com as representações do feminino e do masculino visualizadas.

Sobre o figurino

Criado em função das exigências específicas do espetáculo, o estilo do figurino é naturalista, combinando com as circunstâncias e caracterização da obra sobre uma rota de comércio de tecidos, tão presentes enquanto elementos coreográficos que são manipulados, quanto nas pantalonas e saias, que diferentemente das saias bufantes do balé clássico, nas partes 1, 3 e 7 deste espetáculo elas são compridas e largas, se tornando mais leves e participando do movimento.

Estas pantalonas e saias são valorizadas principalmente pelos giros dos/as bailarinos/as e pela movimentação marcada dos quadris. Muitos desses giros, presentes em grandes quantidades ao longo de todo o espetáculo, ganhavam vida através dos tecidos utilizados como figurino, da mesma forma que a movimentação dos quadris também era evidenciada, principalmente nas partes 4 e 7, nas quais os movimentos se remetiam, em certos trechos, à dança afro, com batidas fortes e vibrantes, em representações feitas de forma igual entre bailarinos e bailarinas.

Há aspectos de figurino que se relacionam ao universo dito como feminino que estão presentes tanto quando visualizamos os bailarinos quanto as bailarinas. Por exemplo, no caso dos bailarinos, quando todos/as vestem uma pantalona vermelha parecida com uma saia, o figurino se inverte àquela imagem estereotipada de que homens não vestem saia, e sim, calça. Nesse espetáculo, a pantalona apenas facilita alguns movimentos, mas se parece muito mais com uma saia do que com uma calça larga, tanto que essa sutil diferença, ocasionada por uma costura a mais do figurino, só foi percebida quando a análise voltou-se exclusiva e unicamente a ele, depois de várias vezes que a obra já tinha

sido assistida. Ou seja, a imagem de que homens não usam saia, pois é algo feminino, foi desconstruída nessa relação com o figurino de dança.

O figurino também proporcionou uma evidência dos corpos principalmente na 2ª parte, quando o bailarino vestia uma calça bege, e a bailarina vestia um collant de pernas/macacão bege, sendo ambos os figurinos colados ao corpo. Embora seja um figurino neutro, especialmente pela cor e pela simplicidade, esse figurino de ambos participou da ação do dançar, se tornando uma extensão do corpo e se dissolvendo no conjunto da cena, e assim, valorizou todos os desdobramentos do corpo, sendo tão vestido pelo corpo quanto o corpo vestido por ele. Dessa forma, pode-se dizer que assim como esse figurino evidenciou os corpos, na medida em que parecia uma extensão deles, ele revelou semelhanças, como a questão da força e flexibilidade; mas também permitiu identificar as diferenças entre os corpos femininos e masculinos, nesse caso, a exemplo da largura dos quadris, que é maior na bailarina, e cintura e ombros, que são maiores no bailarino.

Deve-se considerar também o uso do adereço, que utilizado durante a maior parte do espetáculo, iguala a cabeça dos/as bailarinos/as na medida em que esconde os cabelos, que em seus mais variados tamanhos, cores, cortes e texturas, foi um aspecto que diferenciou os/as bailarinos/as na 2ª e última partes da apresentação.

Sobre a ausência do figurino, percebe-se que, de certa forma, a nudez total do corpo, ou de partes dele, vem se apresentando com frequência na dança contemporânea. Neste caso, em relação aos momentos de exposição dos seios, que se iniciam na parte 3, uma importante consideração que deve ser feita é que figurino igual não quer dizer representação igual, já que as bailarinas ficam mais parecidas com os bailarinos quando estão de top. É quando o não figurino dá a diferença, pois vestidas de top, todos/as ficam mais iguais, porque o figurino oculta a diferença natural, os seios. No entanto, a nudez no *Caminho da Seda* não acolhe uma função erótica, nem estranha e nem inquietante, mas compõe a estética do espetáculo, embora, espetáculos em geral, portem significações que vão além do valor estético do espetáculo, como afirma Siqueira (2006). Assim, o que se observa é que aquele corpo sexual, excessivo, subversivo, que aparece nas descrições das obras das vanguardas da década de 60, parece não ter espaço no espetáculo em questão.

Sobre o corpo

Se há, em algumas partes do espetáculo, uma igualdade envolta nos gestos e nos corpos de todos/as os/as bailarinos/as - proporcionada pelo uso de figurino semelhante, diferenciado apenas pelo uso delas de um top bege -, há uma diferença corporal neste grupo que dificilmente se iguala, que é em relação às alturas e envergaduras: os homens, em sua maioria, são maiores que as mulheres, e isso fica visível nos momentos em que todos/as se unem ao centro (FIGURA 24), ou quando se disponibilizam em duas fileiras: logo percebemos que a fileira de trás, masculina, é bem maior que a da frente, feminina. Por mais que se tente uma igualdade ou visão única aos olhos, há de se considerar a dificuldade em igualar características físicas, determinadas biologicamente. Assim, o figurino até pode ocultar uma diferença natural em relação aos seios, mas em relação à altura dos/as bailarinos/as, isso é mais difícil de ser conseguido.

Figura 24: Caminho da Seda: alturas dos/as bailarinos/as



Uma representação feminina sobre o corpo acontece quando as bailarinas mexem os ombros, e conseqüentemente os seios se movem.

Isso não seria possível no caso dos bailarinos, que não possuem a glândula mamária desenvolvida, mas as bailarinas se utilizam dessa diferença sexual e esse aspecto logo às relaciona ao universo feminino ao qual estão ligadas.

Muitos trechos deste espetáculo refletem os movimentos de liberação da década de 60, com ambos os sexos dançando com a mesma fisicalidade. Assim como nas coreografias de Senta Driver e outros/as coreógrafos/as pós-modernistas, qualquer um dos sexos poderia realizar fisicamente qualquer movimento, principalmente porque as mulheres aqui são aparentemente fortes, em suas próprias medidas, estaturas, fisicalidades, mesmo que não levantem, carreguem ou arrastem seus pares por todo o palco, como é feito pelos homens na maioria dos trechos.

A calça colada do bailarino e o macacão colado da bailarina da parte 2 proporcionaram uma igualdade e valorização das linhas corporais, da flexibilidade e das contrações do bailarino que solava inicialmente, realizando até alguns movimentos naturais de Bioginástica¹⁶ (ou Ginástica Natural). Quando a bailarina entra, eles fazem alguns movimentos iguais e outros diferentes, nos quais ela se apropria do corpo dele, tomando-o como apoio, e eles parecem ser um só, e assim acontece até saírem do palco, com ele a tomando de apoio. Percebe-se aqui uma inversão ao balé, tanto pelo maior uso do chão, quanto por novas formas de apoio para o corpo e contato de um corpo com o outro, em novos limites do corpo e das relações de dominação de um sobre o outro.

Isso se relaciona à improvisação e contato de Steve Paxton, principalmente nos casos de entrega e sustentação do peso corporal, sem ativo e passivo, dominador e submisso, proporcionando assim, uma forma mais igualitária de representações. Todavia, entendo que esses aspectos não tendem a anular essas representações de mulheres e homens que ficam expostas nos corpos, mesmo com toda a suposta função igualitária vista nos movimentos e, talvez, nos collants, como já havia apontado uma reflexão sobre isso no item sobre o figurino.

Destaca-se na dança contemporânea o fato de que alguns grupos aceitam mais os corpos desviantes das normas tradicionais, como por exemplo, pessoas com mais peso, portadores de deficiências, dentre

¹⁶ Que combina elementos de Hatha Yoga, Tai-Chi-Chuan, Jiu-Jitsu, Expressão Corporal, Dança, bem como exercícios de força com o próprio peso, alongamento, flexibilidade, coordenação, respiração e movimentos naturais e de contato com a natureza.

outras características de diferenciação. No entanto, o que se mostrou neste espetáculo do grupo foi a reafirmação do estereótipo sobre o corpo dançante em geral: belo, magro, forte, saudável, flexível, leve, ou seja, que segue as normas do que seria desejável para homens e mulheres na sociedade contemporânea e na dança, características muito provavelmente adquiridas ao longo de um árduo trabalho de preparação física e técnica do grupo.

Sobre o movimento

Com exceção do final do espetáculo, que tem uma bailarina só no palco, observa-se que assim como nas coreografias de Cunningham, por exemplo, não há um bailarino ou bailarina que ocupe posição principal ao centro e à frente do palco, como era comum no balé clássico. Nesta obra, todas as representações de movimento posicionadas no espaço, masculinas ou femininas, se dão de forma basicamente igual, através de muitos revezamentos nas posições, sendo todos os pontos no palco possuidores de uma mesma importância.

Um aspecto relacionado ao universo masculino, muito desenvolvido por Shawn e que tem como estereotípicas características a força, a bravura, a potência, se dava durante os movimentos que os bailarinos executavam no chão, girando em torno de si, numa inversão às formas do balé, e ao mesmo tempo nos grandes saltos deles, mostrando talvez sua façanha física, parecida com aquela dos bailarinos do balé moderno que vimos anteriormente, a exemplo de Nijinsky, Nureyev e Baryshnikov. Mais uma vez, poderíamos nos perguntar: esses saltos seriam uma busca de reafirmação? Busca de masculinidade na dança? No trabalho de Santos (2009) sobre o *hip-hop* e que poderia se relacionar a vários outros estilos de dança, inclusive a contemporânea em questão é a exposição da masculinidade e virilidade em movimentos difíceis, que exigem do executante força, habilidade, resistência e agilidade, anunciando assim a heterossexualidade e conseqüentemente, imposição de respeito e admiração da plateia. No entanto, neste espetáculo esta questão poderia se relacionar mais a um aproveitamento de técnicas de movimento específicas, relativas à diferenciação física na constituição de mulheres e homens.

Ainda sobre essas representações acerca do universo social e culturalmente ditado a cada sexo, vemos na 5ª parte um trio feminino que se auxilia e se manipula nos movimentos. Apesar de ser uma quebra de estereótipo pelo fato de as três estarem se ajudando, sem nenhuma presença do masculino, a música é suave e sutil, características que

socialmente se encaixam no universo e padrão feminino. Mesmo assim, os movimentos são fortes, enérgicos e vibrantes, e poderiam ser realizados por homens também.

Há muitos momentos ao longo do espetáculo em que os bailarinos levantam as bailarinas, que vão do chão aos ombros deles. Poderíamos questionar: eles estão habilitando a movimentação delas? Talvez sim, mas é inegável o fato de que além de muita força física e técnica por parte deles, as bailarinas não conseguiriam executar esse movimento se também não fossem tecnicamente preparadas para isso e se não tivessem condicionamento físico e, principalmente, força. Essa movimentação foi conseguida à custa de muito preparo também por parte delas, e nesse sentido, apresenta-se na dança a reciprocidade entre habilidades e valências físicas desenvolvidas por ambos os sexos, com o que eles as auxiliam, sim, mas também são auxiliados por elas.

A ilusão de leveza e ausência do esforço, características do balé, se faz presente quando as bailarinas são manipuladas pelos bailarinos. Mas também poderíamos dizer que, assim como nas montagens coreográficas de Balanchine, essas bailarinas mulheres são fortes e quase não necessitam do apoio do homem, que poderia ser realizado por outra bailarina.

Realmente há trechos coreográficos em que os bailarinos auxiliam as bailarinas na maior parte de seus movimentos, mas como na figura 25, isso ocorre de tal forma que a presença do bailarino compõe a forma com a bailarina, não sendo somente um suporte, e sim um prolongamento de seu corpo, valorizando as linhas e as formas, e poderia também, no caso, ser outra bailarina a fazer esse papel feito pelo homem.

Figura 25: Caminho da Seda: bailarino como prolongamento do corpo da bailarina



Também ocorre, como na 6ª parte, momentos em que as bailarinas se apoiam no corpo dos bailarinos por um lado e saem por outro, passam por entre as pernas deles, usufruem do corpo deles para a beleza e execução de seus movimentos, e de certa forma, poderíamos dizer que eles também são “manipulados”. Os bailarinos também têm seus momentos de se apoiar no corpo delas e serem auxiliados na movimentação, mesmo que em menores quantidades ao longo do espetáculo. Nesses movimentos todos, principalmente das bailarinas, lembrei-me de Hanna (1999), quando citou que na dança moderna, viu-se tudo de todos os ângulos possíveis: pernas, coxas, nádegas, seios, mas reitero que a função estética do belo se faz tão presente que o apelo sexual passa despercebido.

Em muitos momentos, há manifestações de segurança proporcionadas pelos bailarinos quando as bailarinas se entregam aos seus braços, e dessa forma, elas parecem bem mais leves, como se flutuassem, demonstrando para além do estereótipo do masculino que manipula o feminino, cumplicidade e ajuda nos movimentos. Se isso seria uma associação ao balé clássico, também poderíamos ver associações à dança moderna, na qual ao contrário dessa imagem etérea do feminino, há muita utilização do nível do chão, acentuando a horizontalidade em vez da verticalidade.

Além do movimento de pender a cabeça para trás, como Duncan fazia para sentir o desejo correr por todo seu corpo, há também muitas

inclinações de tronco, torções, contrações e flexões, traduzindo uma movimentação forte e densa, oposto do lirismo da era romântica. Mas também, há momentos em que um bailarino estende os braços para uma bailarina, que faz o mesmo e se unem num *pas de deux*, mantendo-se os papéis em que ele oferece a mão e habilita a bailarina para uma melhor execução, principalmente de movimentos de giros e elevação das pernas (FIGURA 26).

Figura 26: Caminho da Seda: auxílio do bailarino (3)



Neste espetáculo, vemos muitas das características coreográficas de Yvonne Rainer, em sua recusa da diferenciação, fazendo com que ambos os sexos realizassem movimentos idênticos, com o mesmo esforço físico, como citou Banes (1999). Da mesma forma, Steve Paxton redefiniu as possibilidades e capacidades de força, oportunizando aos homens estar fisicamente perto de outros homens e mulheres, sem ser através de um sentido de confronto ou sexual, e isso foi visto ao longo deste espetáculo.

Observou-se que neste espetáculo, a mistura de velhas imagens da dança com recentes figuras instauram as novas construções de corpo e movimento da cena contemporânea, refletindo no palco a beleza da mistura de características convencionalmente femininas, relacionadas à sensibilidade e sexualidade, com características convencionalmente masculinas, como força e dinamismo.

Também se observou que o figurino pode ser valorizado pela movimentação dos/as bailarinos/as, em representações iguais entre eles/as acerca dos movimentos. Por outro lado, figurino igual não quer dizer representação igual, pois neste caso, a igualdade de figurino proporcionou a evidência da diferença natural entre os sexos, tratando-se dos seios, numa nudez que, novamente, não acolhe uma função erótica na estética que compõe o conjunto da obra. Há também aspectos de figurino, como as saias, que se relacionam ao universo dito como feminino, e que usados pelos bailarinos, desconstroem uma imagem. Outros figurinos, quando ajustados aos corpos, os evidenciam, revelando semelhanças técnicas e diferenças físicas, que dificilmente se igualam. Uma diferença sexual que é utilizada, neste caso, pelas bailarinas, é em relação aos movimentos de ombros, nos quais os seios se movem também. Essa representação feminina não acontece no caso dos bailarinos, que por sua vez, utilizam de sua força no aproveitamento de técnicas de movimento específicas, como por exemplo, nos saltos, que são mais elevados.

Em muitos trechos deste espetáculo, ambos os sexos dançam com a mesma fisicalidade, visto que, aparentemente, as mulheres deste grupo também são fortes e utilizam disto para facilitar o trabalho dos bailarinos quando estes as erguem, as giram ou as arrastam. Há também muita apropriação dos corpos e diferentes formas de apoio e contatos de um corpo com o outro, demonstrando novos limites do corpo e das relações de dominação que acabam se igualando, não havendo uma regra fixa sobre movimento de um sexo que dominado e outro que é submisso, proporcionando assim, uma forma mais igualitária de representações, mesmo que diferenciada pelos corpos.

Muitos movimentos realizados somente por bailarinas poderiam ser realizados por bailarinos, e vice-versa. Mas em certos trechos, houve essa recusa à diferenciação com ambos os sexos em movimentos idênticos, de mesmo esforço físico, da mesma forma que homens e mulheres puderam estar perto uns dos outros sem ser através de um sentido de confronto ou sexual.

Assim, no todo do espetáculo, figurino, corpo e movimento suscitaram a manutenção de alguns papéis, mas representações similares de feminino e masculino tiveram mais destaque e desconstruíram muitos estereótipos e imagens acerca dos papéis sexuais, em atitudes que vem acompanhando a dança que se vê na cena contemporânea, e também, no *Caminho da Seda*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Muito mais merecia ser discutido e ilustrado, mas como previsto na introdução, a pouca abordagem relativa ao gênero na literatura da dança foi um percalço neste trabalho. Com isso, vários/as grandes bailarinos/as e coreógrafos/as deixaram de ser citados pela falta de conteúdo que abarcasse uma curiosidade latente em mim sobre os papéis sexuais nos palcos e fora deles. Acredito que a dança atrai bastante interesse tanto como manifestação artística quanto como disciplina de cunho teórico, e formando um campo de conhecimento que tem tantas conexões com outras áreas da cultura, com as mais diversas abordagens, senti falta de um aprofundamento maior na produção bibliográfica da dança que tivesse relação com as questões de gênero.

Dessa forma, esta é apenas uma possibilidade de estudo entre tantas outras que podem surgir tendo o gênero e a dança como “pano de fundo”, principalmente se fossemos comparar e analisar corpo, figurino e movimento, tomando como base outras grandes companhias de dança contemporânea no mundo e especialmente no Brasil, a exemplo do Grupo Corpo, Quasar Cia. de Dança e Cia. de Dança Deborah Colker. Por isso, não quero finalizar aqui o tema ou dar por acabada uma análise, pelo contrário, anseio por novas pesquisas, propostas e reflexões sobre a temática.

Grande parte dos discursos culturais tem se voltado para os estudos do corpo - espaço e reflexo da cultura -, e daí emerge a importância de também se incluir nos estudos culturais a dança, que enquanto uma manifestação artística, tem o corpo como elemento crítico que possibilita comunicar e expressar representações acerca do feminino e do masculino.

Vimos que a sociedade, em suas redes de poder, molda as identidades de gênero e de sexo de tal forma que nossa sexualidade vai se constituindo de várias formas ao longo de nossas vidas, às vezes extrapolando a questão pessoal, se tornando também social e política na medida em que a sociedade, em suas regras e padrões, acaba ditando estereótipos aos quais as pessoas devem adequar seus papéis. Essa política sobre o comportamento, sobre o corpo e seus gestos se dá em espaços de intervenção, como a escola, a igreja e a família, que muitas vezes, constroem desigualdades e ditam as supostas maneiras corretas de nos movimentarmos corporalmente, e assim, o ambiente e a sociedade implicam em modelos de papel sexual que oprimem ambos os sexos. Na tentativa de combater ao sexismo e os rígidos papéis sexuais construídos social e culturalmente, as artes são muito utilizadas, e dentre elas, a

dança tem o poder de oferecer novos modelos de atitudes e comportamento de papel sexual.

A partir das vanguardas estéticas que se deram ao longo do século XX, a arte passou a explorar aspectos do corpo de forma que este deixou de ser somente uma representação, um mero conteúdo artístico, para se tornar uma questão cada vez mais evidente. Muitos/as artistas deram forma a questionamentos humanos em vivências corporais que impulsionaram representações artísticas do corpo, tornando-o efervescente e acentuando o sexo. Essas representações do corpo como carne erótica primavam liberdade das convenções artísticas e morais travadas e dos discursos polidos sobre o sexo, refletindo a revolução sexual que muitos estavam vivenciando, simbolizando a aquisição de poder e o domínio do próprio corpo, para a exploração e celebração da sexualidade.

Há corpos masculinos e femininos, que por si só proporcionam experiências diferentes, mas que não devem ser sempre diferentes. A sociedade, nesse sentido, muitas vezes é preconceituosa e intolerante em relação a certas atitudes, e um reflexo disso é a paralisação de muitos bailarinos talentosos, que se reprimem e limitam a dança masculina. Através de várias práticas sociais, homens e mulheres se relacionam através de negociações, avanços, recuos, revoltas, alianças, e no caso da dança não foi diferente. Identifica-se aí uma possível resposta ao questionamento inicial deste trabalho: as relações de gênero que se deram entre mulheres e homens, desde as origens do balé, se refletem na atual dança contemporânea de forma paradoxal, ao mesmo tempo com a manutenção e inovação, consentimentos e disputas, na luta pela desmistificação da essência da feminilidade, e por vezes, masculinidade, nos palcos e nos bastidores da dança.

Para contextualizar o feminino e o masculino na dança cênica de tradição ocidental, atentei para características que revelaram reciprocidades e disputas entre os sexos. Vimos que no início do balé, as apresentações eram exclusivamente masculinas, nas quais homens dançavam travestidos, e somente ao final dos principais bailes havia um momento em que os intérpretes e o público se reuniam, e aí sim as mulheres podiam participar.

Com a profissionalização da dança, já a ambos os sexos, e com a instauração da noção do/a primeiro/a bailarino/a, iniciou-se a associação com a homossexualidade e efeminação, bem como se solidificou a inveja que sentiam uns dos outros, homens e mulheres, culminando para avanços na técnica, ao mesmo tempo em que a imagem da bailarina era degradante por um lado e supervalorizada, por outro. Quando as

bailarinas começaram a se destacar nos espetáculos e aperfeiçoaram a técnica desta arte até então concebida de acordo com o corpo masculino, muitos homens, que tanto já tinham dançado papéis masculinos e femininos, renunciaram a esta profissão. Mesmo se havia uma conotação negativa em ser bailarina, o romantismo exalta a mulher, e quando elas subiram à ponta dos pés, eclipsaram mais ainda a figura masculina no palco. Iniciou-se aí uma inversão de papéis, agora com as mulheres dançando disfarçadas de homens, firmando seu predomínio sobre o bailarino. Nos bastidores, no entanto, o domínio ainda era masculino, e os professores, coreógrafos e diretores determinavam todas as normas.

Com a exaltação da figura feminina nos palcos, alguns homens foram eficazes em novas direções, e com o balé moderno, os bailarinos ressurgiram, em papéis masculinos que adquiriram importância maior que os femininos, mas também houve reciprocidades entre os sexos nos palcos, e destaque para o feminino nos bastidores.

Mas as disputas logo tornariam a acontecer com o início da dança moderna, quando as mulheres criaram um novo estilo que oportunizou a elas afirmar sua independência e ocupar altos cargos na dança, nos palcos e nos bastidores. Estas mulheres revolucionaram os conceitos do tradicional balé clássico, mas foram seguidas de alguns homens, que também propuseram suas inovações e inseriram nos palcos uma imagem masculina heroica que seria exaltada na dança pós-moderna.

Essa fase da dança teve um perfil de dominação masculina tão grande que os homens tornaram a assumir papéis femininos, bem como criaram coreografias que promoviam o atletismo na dança e destacavam a si próprios, em danças sem participação feminina nenhuma. Mas houve também reações contra a ideia de homens e mulheres como opostos e a favor de se nivelar diferentes representações de masculinidade e feminilidade, buscando movimentações comuns a ambos os sexos. Renunciando a estes atos de papel sexual estereotipados na dança, coreógrafos e coreógrafas levantaram as possibilidades de ambos os sexos realizando os mesmos movimentos, eliminando-se conotações de dominação e submissão.

Na cena contemporânea, vemos a manutenção e a quebra de estereótipos de papéis sexuais. A imagem do pertencimento da dança ao feminino ainda causa incômodo, talvez por isso se identifique em muitas coreografias contemporâneas um apelo sexual, evidente ou não, nos corpos, nos movimentos, nas músicas e nos figurinos. Este apelo não esteve presente no espetáculo analisado, visto que os seios despidos não se voltavam a nada erótico, mas compunham a estética da obra, sem

aquelas características da década de 60 de corpo sexual, excessivo e subversivo. Figurino, corpo e movimento mostraram no palco diferenças físicas e semelhanças técnicas entre os/as bailarinos/as em representações que mantiveram e quebraram estereótipos acerca do feminino e masculino ditados, e que se desconstroem na dança apresentada atualmente. No entanto, pela fisicalidade em si, o grupo pareceu reforçar o estereótipo tido como ideal de corpo bonito, magro, forte, desejável, se diferenciando de outros grupos que aceitam mais os corpos desviantes de certas normas preconizadas pela sociedade e público da dança.

Tanto a criação quanto a percepção artística agora acontecem de forma mais súbita e a conexão que se estabelece entre o/a artista, sua obra e o público deve ocorrer de pronto. Não há muito tempo para absorver e refletir uma obra de arte, já que inúmeras outras surgem a cada momento. Nesse sentido, pude perceber o quanto o registro documental de um espetáculo é importante. Parar, rever a obra, analisar detalhes e as possíveis mensagens por trás deles, o que está escondido e exposto no espetáculo é essencial e incita novas discussões sobre o processo de produção e a história que cada trabalho carrega a partir de seus bailarinos/as e coreógrafos/as.

A dança é uma arte muito viva, e conforme apontado por Maurice Béjart no prefácio de Garaudy (1980), ela é mais do que um espetáculo, está para além disso. É preciso que, ao sairmos de uma apresentação que tenha nos tocado, que nos voltemos sobre a problemática que mexeu com nosso íntimo, e que esta seja encarada ao nível de nossa existência, numa dança que não seja alheia ao que vivenciamos, pois se o que vivemos é movimento, o lugar da dança é na vida!

REFERÊNCIAS

- ALVES, Afonso Manuel. **Dança:** imagens do Ballet Gulbenkian. Fotografia de Afonso Manuel Alvez e textos de Tomáz Ribas e Margarida Sara Rodrigues. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1988.
- ANDERSON, Jack. **Dança.** Tradução de Maria da Conceição Ribeiro da Costa. São Paulo: Verbo-Lisboa, 1978.
- ANDREOLI, Giuliano Souza. **Representações de masculinidades da dança contemporânea.** Dissertação (Mestrado em Educação). Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.
- AU, Susan. **Ballet and Modern Dance.** London: Thames & Hudson Ltd, 2002.
- BANES, Sally. **Terpsichore in Sneakers:** post-modern dance. Boston: Houghton Mifflin, 1987.
- BANES, Sally. **Dancing women:** female bodies on stage. London and New York: Routledge, 1998.
- BANES, Sally. **Greenwich Village 1963:** avant-garde, performance e o corpo efervescente. Tradução de Mauro Gama. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- BENTLEY, Eric. Martha Graham's Journey. In COHEN, Marshall; COPELAND, Roger (Ed). **What is Dance?** Readings in theory and criticism. Oxford: Oxford University Press, 1983.
- BRENNAN, Mary Alice. Margaret H'Doubler: an appreciation. In H'DOUBLER, Margaret Newell. **Dance:** a creative art experience. 3rd edition. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1998.
- BURT, Ramsay. **The Male Dancer:** bodies, spectacle, sexualities. London and New York: Routledge, 1995.
- BUTLER, Judith. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do "sexo". In LOURO, Guacira Lopes (Org.) **O Corpo Educado:** pedagogias da sexualidade. Traduções de Tomaz Tadeu da Silva. 3^a edição. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.
- CARLSON, Marvin. **Performance:** uma introdução crítica. Tradução de Thaís Flores Nogueira Diniz e Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CEVASCO, Maria Elisa. **Dez Lições Sobre os Estudos Culturais**. 2ª edição. São Paulo: Boitempo, 2008.

CHANTER, Tina. **Gênero: conceitos-chave em filosofia**. Tradução de Vinícius Figueira e revisão técnica de Edgar da Rosa Marques. Porto Alegre: Artmed, 2011.

COELHO, Teixeira. **Moderno Pós Moderno: modos e versões**. 4ª edição. São Paulo: Iluminuras, 2001.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. 2ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2009.

DANTAS, Mônica. De que são feitos os dançarinos de “aquilo...”: criação coreográfica e formação de intérpretes em dança contemporânea. **Movimento**. Porto Alegre, v. 11, n. 2, p. 31-57, maio/agosto, 2005.

DANTAS, Mônica. O corpo natural de Isadora Duncan e o natural no corpo em educação somática: apontamentos para uma história do “corpo natural” em dança. In GOELLNER, Silvana Vilodre; JAEGER, Angelita Alice (Orgs.). **Garimpando Memórias: esporte, educação física, lazer e dança**. 2ª edição. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.

DESMOND, Jane C. Embodying Difference: issues in dance and cultural studies. In DESMOND, Jane C. (Ed.) **Meaning in Motion: new cultural studies of dance**. Durham& London: Duke University Press, 1997.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina. Estudos Culturais: uma introdução. In SILVA, Tomaz Tadeu da. (Org./Trad.) **O que é, afinal, Estudos Culturais?** 3ª edição. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

FARO, Antonio José; SAMPAIO, Luiz Paulo. **Dicionário de Balé e Dança**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.

FERNANDES, Ciane. **Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro: repetição e transformação**. 2ª edição. São Paulo: Annablume, 2007.

FOSTER, Susan Leigh. The ballerina’s phallic pointe. In: FOSTER, Susan Leigh Foster (Ed.) **Corporealities: dancing knowledge, culture and power**. London and New York: Routledge, 1996.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. 20ª edição. Tradução de Raquel Ramalhete. Petrópolis: Vozes, 1999.

GARAUDY, Roger. **Dançar a Vida**. Tradução de Glória Mariani e Antônio Guimarães Filho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

GIL, José. **Movimento Total: o corpo e a dança**. São Paulo: Iluminuras, 2004.

GITELMAN, Claudia. Dança Moderna Americana: um esboço. In MARQUES, Isabel A. (Org.) **Pro-Posições**. Campinas, v. 9, n.2[26], p. 55-61, junho, 1998.

GOELLNER, Silvana Vilodre. Mulheres, memórias e histórias: reflexões sobre o fazer historiográfico. In GOELLNER, Silvana Vilodre; JAEGER, Angelita Alice (Orgs.). **Garimpando Memórias: esporte, educação física, lazer e dança**. 2ª edição. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.

GOELLNER, Silvana Vilodre. A produção cultural do corpo. In LOURO, Guacira Lopes; FELIPE, Jane; GOELLNER, Silvana Vilodre (Orgs.). **Corpo, Gênero e Sexualidade: um debate contemporâneo na educação**. 4ª edição. Petrópolis: Vozes, 2008.

GOELLNER, Silvana Vilodre. Gênero. In GONZÁLEZ, Fernando Jaime; FENSTERSEIFER, Paulo Evaldo (Orgs.) **Dicionário Crítico de Educação Física**. 2ª edição revisada. Ijuí: Editora da UNIJUÍ, 2010.

GOLDBERG, Roselee. Performance art from futurism to the present. In HUXLEY, Michael; WILLS, Noel (Ed.). **The twentieth-century performance reader**. London and New York: Routledge, 1996.

GOLDENBERG, Miriam. **A Arte de Pesquisar**. Rio de Janeiro: Record, 2004.

GREINER, Christine. **O Corpo: pistas para estudos indisciplinados**. 2ª edição. São Paulo: Annablume, 2005.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. 11ª edição. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HANNA, Judith Lynne. **Dança, Sexo e Gênero: signos de identidade, dominação, desafio e desejo**. Tradução de Mauro Gama. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

JOHNSON, Richard. O que é, afinal, Estudos Culturais? In SILVA, Tomaz Tadeu da. (Org./Trad.) **O que é, afinal, Estudos Culturais?** 3ª edição. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

LANGER, Susanne K. **Sentimento e Forma**. Tradução de Ana Maria Goldberger Coelho e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1980.

LAYSON, June. Historical perspectives in the study of dance. In ADSHEAD-LANSDALE, Janet; LAYSON, June (Ed.). **Dance History: an introduction**. 2nd edition. London and New York: Routledge, 1994.

LOIZOS, Peter. Vídeo, filme e fotografias como documentos de pesquisa. In BAUER, Martin W.; GASKELL, George. **Pesquisa Qualitativa com Texto, Imagem e Som: um manual prático**. Tradução de Pedrinho A. Guareschi. 3ª edição. Petrópolis: Vozes, 2002.

LOUPPE, Laurence. **Corpos Híbridos**. Tradução de Gustavo Ciríaco. In PEREIRA, Roberto; SOTER, Silvia (Orgs.). **Lições de Dança 2**. Rio de Janeiro: Editora da UniverCidade, 2000.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista**. 10ª edição. Petrópolis: Vozes, 2008.

LOURO, Guacira Lopes. Pedagogias da sexualidade. In LOURO, Guacira Lopes (Org.) **O Corpo Educado: pedagogias da sexualidade**. Traduções de Tomaz Tadeu da Silva. 3ª edição. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

MCROBBIE, Angela. Dance Narratives and Fantasies of Achievement. In DESMOND, Jane C. (Ed.) **Meaning in Motion: new cultural studies of dance**. Durham & London: Duke University Press, 1997.

MEDEIROS, Rosie Marie Nascimento de. *Body art* e existência: o conhecimento do corpo na Educação Física. In NÓBREGA, Terezinha Petrucia da (Org.) **Escritos Sobre o Corpo: diálogos entre arte, ciência, filosofia e educação**. Natal: Editora da UFRN, 2009.

MELO, Victor Andrade; LACERDA, Claudio. Masculinidade, dança e esporte: “Jeux” (Nijinsky, 1913), “Skating Rink” (Borlin, 1922) e “Le Train Bleu” (Nijinska, 1924). **Revista Brasileira de Ciências do Esporte**. Campinas, v. 30, n. 3, p. 45-62, maio, 2009.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. O desafio da pesquisa social. In MINAYO, Maria Cecília de Souza (Org.); DESLANDES, Suely Ferreira; GOMES, Romeu. **Pesquisa Social: teoria, método e criatividade**. 28ª edição. Petrópolis: Vozes, 2009.

- OSSONA, Paulina. **A educação pela dança**. Tradução de Norberto Abreu e Silva Neto. São Paulo: Summus, 1988.
- PAVIS, Patrice. **A Análise dos Espetáculos**: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema. Tradução de Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- PEREIRA, Roberto. Gruas vaidosas. In PEREIRA, Roberto; SOTER, Sílvia (Orgs.). **Lições de Dança 1**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Editora da UniverCidade, 2006.
- ROUBAUD, Maria Luísa da Silva Galvez. **Corpo e Imaginário**: representações do corpo na dança independente de Portugal. Tese (Doutorado em Motricidade Humana – Dança). Faculdade de Motricidade Humana, Universidade Técnica de Lisboa, Lisboa, 2001.
- SANTAELLA, Lucia. **Corpo e Comunicação**: sintoma da cultura. São Paulo: Paulus, 2004.
- SANTOS, Éderson Costa dos. **Um jeito masculino de dançar**: pensando a produção das masculinidades de dançarinos de hip-hop. Dissertação (Mestrado em Educação). Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.
- SARAIVA-KUNZ, Maria do Carmo. **Dança e gênero na escola**: formas de ser e viver mediadas pela educação estética. Tese (Doutorado em Motricidade Humana – Dança). Faculdade de Motricidade Humana, Universidade Técnica de Lisboa, Lisboa, 2003.
- SCHULMAN, Norma. O Centre for Contemporary Cultural Studies da Universidade de Birmingham: uma história intelectual. In SILVA, Tomaz Tadeu da. (Org./Trad.) **O que é, afinal, Estudos Culturais?** 3ª edição. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.
- SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação e Realidade**. Porto Alegre, n. 15(2), p. 5-22, julho/dezembro, 1990.
- SIEGEL, Marcia. Visible Secrets: style analysis and dance literacy. In MORRIS, Gay (Org.) **Moving Words**: re-writing dance. London and New York: Routledge, 1996.
- SILVA, Eliana Rodrigues. **Dança e pós-modernidade**. Salvador: Editora da UFBA, 2006.

SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. **Corpo, Comunicação e Cultura:** a dança contemporânea em cena. Campinas: Autores Associados, 2006.

STINSON, Susan. Reflexões sobre a dança e os meninos. In MARQUES, Isabel A. (Org.) **Pro-Posições**. Campinas, v. 9, n.2[26], p. 55-61, junho, 1998.

TARR, Patsy; MILLER, Abbott (Ed.) **Dance**. Texts by Nancy Dalva. London: Phaidon Press Limited, 2004.

THOMAS, Helen. Do You Want to Join the Dance? – Postmodernism / Poststructuralism, the Body, and Dance. In MORRIS, Gay (org.) **Moving Words:** re-writing dance. London and New York: Routledge, 1996.

WEEKS, Jeffrey. O corpo e a sexualidade. In LOURO, Guacira Lopes (Org.) **O Corpo Educado:** pedagogias da sexualidade. Traduções de Tomaz Tadeu da Silva. 3ª edição. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

WILLIAMS, Raymond. **Palavras-Chave:** um vocabulário de cultura e sociedade. Tradução de Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2007.

ANEXOS

1. Ficha de descrição e análise

	FIGURINOS	MOVIMENTOS	ELEMENTOS COREOGRÁFICOS	MÚSICAS	ILUMINAÇÃO	REPRESENTAÇÕES DE FEMINILIDADES E MASCULINIDADES	OUTRAS OBSERVAÇÕES
PARTE 1 até 6min							
PARTE 2 6min a 9min							
PARTE 3 9min a 14min 20s							
PARTE 4 14min e 30s a 20min							
PARTE 5 20min a 23min							
PARTE 6 23min a 29min 30s							
PARTE 7 29min 30s a 32min 30s							
PARTE 8 32min 30s a 38min							

2. Programa do espetáculo

Grupo Raça/SP

Caminho da Seda

Ponte que une o oriente ao ocidente e, além de servir como rota comercial de tecidos, sementes e materiais preciosos, também deu origem à transmissão de conhecimentos, idéias e culturas, sendo palco de inúmeras histórias, batalhas e romances. Ponte para a realidade... caminho de miragens.

Caminho da Seda, a nova criação de Roseli Rodrigues para a Cia, segue a linguagem contemporânea assumida pela coreógrafa.

No espetáculo são usados mais de 400 metros de tecidos não como cenário e sim como elemento coreográfico.

Caminhos da Seda

Coreografia Roseli Rodrigues

Ensaaiador Edy Wilson
 Trilha Sonora: Dead Can Dance
 Ofra Haza / Greg Ellis
 Arranjos Musicais Fábio Cárdua
 Concepção de Figurinos, Maquiagem e Cabelos
 Mauricio Pina e Roseli Rodrigues
 Confecção de Figurinos Judite de Lima
 Iluminação: ProjetoVives Christian
 Operação Luis Fernando Vaz Junior
 Fotografias Arnaldo J.G. Torres
 Ali Karakas
 Assessoria de Produção Marcelo Zamora
 Produção Executiva Serginho Berto
 Coordenação de Palco Sandro Mattos
 Secretária Leila Sanches
 Camareira Marlene dos Santos

Elenco: Anderson Couto
 Andrea Sposito
 Duda Bráz
 Jhean Alex
 Jonatas Camolese
 Juliana Portes
 Luciane Cardoso
 Mariana Netto
 Natali Camolez
 Rony Dias

Estagiários: Andre Neri
 Danilo Francisco



Grupo Raça/SP

Direção Geral: Roseli Rodrigues



3. Ficha técnica do espetáculo

Estão citados aqui todos os nomes que apareceram tanto no vídeo quanto no programa do espetáculo.

Direção e Coreografia: Roseli Rodrigues

Ensaíador: Edy Wilson

Maitre de baile: Márcio Rongetti

Músicas: DeadCan Dance, Ofra Haza, Greg Ellis, René Rodrigues, Carlos Cabezas, Hugo Escanilla e Jeannete Pualuan

Arranjos Musicais: Fábio Cárdua

Concepção de Figurinos, Maquiagem e Cabelos: Maurício Pina e Roseli Rodrigues

Confecção de Figurinos: Judite de Lima

Projeto de Iluminação: Yves Cristhian e Luiz Fernando Vaz Junior

Fotografias: Arnaldo J.G. Torres e Ali Karakas

Assessoria de Produção: Marcelo Zamora

Produção Executiva: Serginho Berto

Coordenação de Palco: Sandro Mattos, Eridan dos Santos, Marcel Rodrigues e Renan Rodrigues

Secretária: Leila Sanches e Rita Neto

Camareira: Marlene dos Santos

Estagiários: Andre Neri e Danilo Francisco

Elenco: Andrea Spósito, Andrea Barbosa, Carolina de Sá, Duda Bráz, Juliana Portes, Lidiana Muzaranha, Luana Spíndola, Luciane Cardoso, Mariana Netto, Micheli Nicoli, Natali Camolez, Priscila Ribeiro, Vanessa Vidoti, Anderson Couto, Danilo Francisco, Jhean Allex, Jonatas Camolese, Lyon, Luis Crepaldi, Pedro Henrique, Roney Teodoro, Rafael Luz, Rafael Zago, Rony Dias, Valdir Matias