

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
DANÇA

MARINA CAMPOS OLIVEIRA

DIÁLOGOS ENTRE DANÇA E FEMINISMO NOS PROCESSOS CRIATIVOS E
FORMATIVOS

BELO HORIZONTE
2022

MARINA CAMPOS OLIVEIRA

DIÁLOGOS ENTRE DANÇA E FEMINISMO NOS PROCESSOS CRIATIVOS E
FORMATIVOS

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao curso
de Dança da Faculdade de Belas Artes da
Universidade Federal de Minas Gerais.

Orientadora: Prof. Dra. Carla Andrea Silva Lima

BELO HORIZONTE
2022



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
COLEGIADO DO CURSO DE GRADUAÇÃO EM DANÇA

FOLHA DE APROVAÇÃO

“DIÁLOGOS ENTRE DANÇA E FEMINISMO NOS PROCESSOS CRIATIVOS E FORMATIVOS”

MARINA CAMPOS OLIVEIRA

Trabalho de Conclusão de Curso submetido à Banca Examinadora designada pelo Colegiado de Graduação em Dança, como requisito para obtenção de título de Licenciatura em Dança, aprovada em 16/12/2022 pela banca constituída pelos membros:

Orientador(a): Dra. Carla Andrea Silva Lima

Examinador(a): Carolina de Pinho

Belo Horizonte, 23 de dezembro de 2022.



Documento assinado eletronicamente por **Carla Andrea Silva Lima, Professora do Magistério Superior**, em 30/12/2022, às 13:42, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Carolina de Pinho Barroso Magalhães, Usuária Externa**, em 31/12/2022, às 01:19, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1993206** e o código CRC **482DCCA2**.

AGRADECIMENTOS

A minha orientadora, a Dra. Carla Lima, pela paciência e cuidado com o trabalho durante este semestre, e pela sua presença e disponibilidade durante toda minha trajetória na graduação.

Às artistas Aline Salmin e Rosa Antuña, que se disponibilizaram a ser parte da pesquisa, agradeço o carinho, a confiança e o tempo.

Agradeço também a Professora Carolina de Pinho, que aceitou ser parte da banca avaliadora, por sua disponibilidade.

Ao Fabrício Martins, pelas leituras, conversas sobre dança e sobre política e, principalmente, pela amizade, e à Val Prochnow pelas trocas sobre os feminismos e pelas leituras, comentários e críticas.

RESUMO

Essa pesquisa tem como objetivo investigar as possibilidades de diálogo entre dança e feminismo nos processos criativos e formativos de artistas com base nos trabalhos de Aline Salmin e Rosa Antuña. Para tanto, foram realizadas entrevistas com as artistas. A escolha dessas artistas se deu alicerçada no fato de serem ambas mulheres que se relacionam com as pautas feministas e apresentarem reverberações dessas pautas em seus processos artísticos. Essas entrevistas foram analisadas em articulação com um grupo de autoras feministas bem como teóricas e pesquisadoras da dança. Durante a pesquisa, pode-se observar as influências da teoria feminista na formação contínua das artistas problematizando o entrelaçamento existente, no percurso de ambas, entre processos criativos e formativos.

Palavras-chave: Dança; feminismo; gênero

ABSTRACT

This research aims to investigate the relationship between dance and feminism within the creative and formative processes of dance artists, based on the works of Aline Salmin and Rosa Antuña. Because they embody feminist tenets through their artistic works and processes, these artists were organically chosen for interviews. These interviews were analyzed in conjunction with literature from a group of feminist authors, as well as dance theorists, and social scientists. During this research, the influences of feminist theory in the continuous formation of the artists' inquiry of the existing interweaving relationship between creative and formative processes, in their own life courses were observed.

Key-words: Dance; feminism, gender

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
CAPÍTULO 1. O MOVIMENTO FEMINISTA	13
CAPÍTULO 2. ANÁLISE DAS ENTREVISTAS	26
CAPÍTULO 3. A DANÇA CONTEMPORÂNEA	35
3.1 Os processos formativos	40
CONSIDERAÇÕES FINAIS	44
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	48
APÊNDICE A : Entrevista de Aline Salmin	51
APÊNDICE B: Entrevista de Rosa Antuña	60

INTRODUÇÃO

No dia 8 de março comemora-se o Dia Internacional da Mulher, data que marca as conquistas do século XX, no âmbito da emancipação feminina. Neste dia, ocorrem também debates acerca das pautas que até hoje precisam ser fortalecidas, como o combate à violência contra a mulher e os seus direitos reprodutivos. O passar dos anos, traz consigo a urgência de discutir tais assuntos e percebe-se que os movimentos pelos direitos das mulheres ganham força, mas, ainda, enfrentam grandes resistências. Sendo a arte uma área de conhecimento sujeita a modificações, de acordo com os acontecimentos políticos e sociais da cultura a qual está inserida, constituindo-se, ao mesmo tempo, como agente problematizadora e modificadora dessa cultura, não seria estranha a constatação de que os encontros entre arte e feminismo sempre foram inevitáveis.

Sabemos que a dança é, dentre as artes, aquela que pressupõe uma constante reflexão sobre o corpo, com foco em suas normatizações e práticas, principalmente por meio da reflexão sobre seu contexto social, sensível e político. Tendo esse horizonte de reflexão como base, nos interessa pensar como esses encontros entre dança e feminismo abrem espaço para reflexões sobre o corpo da mulher no contexto das práticas formativas em dança. Neste trabalho pretende-se discutir sobre essa articulação entre dança e feminismo, tendo como foco os processos criativos e formativos em dança, em diálogo com os trabalhos de Rosa Antuña e Aline Salmin e com autoras do campo da dança e da teoria feminista dentre as quais destacam-se Laurence Louppe, Simone de Beauvoir, Marcia Tiburi e bell hooks.

Sobre o machismo estrutural, característico de nossa estrutura capitalista e patriarcal, Marcia Tiburi destaca que ele é um modo de ser que privilegia os ‘machos’ enquanto subestima todos os demais salientando que "Ele é totalitário e insidioso, está na macroestrutura e na microestrutura cotidiana" (TIBURI, 2018, p.62-63). Reconhecer que o machismo é estrutural implica entender que vivemos em um mundo regido pelo patriarcado e pelas relações de poder impostas por este. O machismo incide também nas dinâmicas de nossas relações e, principalmente, nos corpos que se diferem do modelo exaltado pelo machismo, ou seja, os corpos dos homens brancos e heterossexuais. Nos interessa entender como as mulheres artistas criam a partir e apesar disso.

Não desconsiderando os avanços dos últimos anos, mas reconhecendo que existe ainda uma longa caminhada pela frente, os principais objetivos dessa pesquisa são: contribuir para a pesquisa sobre a mulher na dança, refletir sobre os impactos do machismo estrutural no corpo da mulher e analisar as reverberações do feminismo nos processos de criação das

mulheres na dança. Entendendo a dança como uma área do conhecimento que se propõe a pensar o corpo, nossa aposta é que a articulação entre dança e feminismo pode vir a fomentar o nascimento de problematizações diferentes, que podem vir a transformar e subverter determinados horizontes de formação e criação em dança. O feminismo é um movimento coletivo que se propõe a apontar e questionar a opressão sofrida pelas mulheres, assim, acredito que tais problematizações podem provocar rupturas nos sistemas mais conservadores, e possibilitar novos horizontes de criação. Partimos também da ideia de que os encontros entre a dança e o pensamento feminista podem acontecer através de artistas da dança mulheres que se colocam em lugares de questionamento ao sistema patriarcal.

Parte significativa da análise desta pesquisa será feita por meio de entrevista cedida pelas artistas brasileiras Aline Salmin, e Rosa Antuña. Aline Salmin é formada em dança e mestre em artes cênicas pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU), tendo o gênero como uma das questões centrais de sua produção artística. Rosa Antuña é uma importante artista da dança no circuito nacional e possui uma série de trabalhos autorais, dentre eles os que compõem a ‘Trilogia do Feminino’, ela também é estudante de Artes Plásticas na Faculdade Guignard, coreógrafa, diretora, bailarina, musicista, escritora e artista circense. Por meio dessas entrevistas cedidas, pretende-se analisar de que modo o feminismo, no percurso de cada artista, conduziu a novas maneiras de problematizar seus processos criativos considerando também suas abordagens no contexto dos processos formativos em dança. A partir da análise e estudo do percurso dessas mulheres aspiramos, portanto, meditar sobre o poder da teoria feminista como fomentadora de problematizações no contexto criativo e formativo de dança, com vias de abrir espaços de questionamento e consequente ruptura com determinados horizontes normativos presentes na dança, que acabam por reforçar essa estrutura de poder patriarcal e capitalista.

Sobre os trabalhos de Antuña e Salmin, faz-se importante destacar que ambas possuem trabalhos autorais que questionam os padrões sociais impostos às mulheres.

Não é difícil constatar que machismo e as suas consequências afetam a todas as pessoas, indiscriminadamente. Todavia, é importante ressaltar que seu efeito recai principalmente sobre os grupos minoritários, dentre os quais o das mulheres, que, ironicamente, representam mais da metade da população do mundo. Ou seja, muitos desses grupos considerados minoritários, na realidade são bem expressivos, contudo, isso não se reflete no horizonte da representatividade social e coletiva, visto que eles ainda se orientam a partir de um discurso hegemônico que acaba por excluir o espaço da diferença.

Com base nesse cenário, destacamos que, no âmbito da dança, as mulheres representam uma parcela majoritária dos profissionais da dança, especialmente se pensarmos nas professoras de dança. Contudo, muitas vezes, continuamos alijadas dos espaços de poder. Somos as maiores responsáveis pelo ensino da dança, e inevitavelmente, somos também responsáveis, ao menos parcialmente, por reproduzir comportamentos machistas dentro do meio da dança, além de sermos as maiores afetadas por esses comportamentos. Assim, esse trabalho se propõe a fomentar reflexões que tenham a capacidade de contribuir para a quebra desse padrão de comportamento tóxico que afeta uma parcela significativa da população, estabelecendo um diálogo com as propostas feministas de problematização do corpo e observando as propostas de rupturas trazidas por Salmin e Antuña.

Nesta pesquisa buscamos aproximar os conceitos de feminismo, dança, corpo, processos criativos e formativos a partir das entrevistas com Aline Salmin e Rosa Antuña e das reflexões levantadas pelas autoras pesquisadas, entendendo que lidamos com o feminismo e dança, ambos em constante modificação e transformação.

Durante o percurso desse trabalho observamos que a relação entre dança e feminismo, quando pensada dentro da perspectiva de um processo criativo, está bastante ligada à relação entre criação e formação, pois o feminismo faz parte da construção de pensamento crítico e pode agir abrindo brechas para formas de se entender o mundo diferentes das impostas pelo sistema patriarcal vigente.

Sobre os procedimentos metodológicos, foi realizada uma pesquisa bibliográfica em livros e artigos indexados. A busca se deu por meio dos termos “teoria feminista”, “feminismo”, “poética”, “dança contemporânea” e “processo criativo” e “ensino de dança”. Foi realizada ainda uma entrevista estruturada com as artistas Aline Salmin e Rosa Antuña, onde vários pontos sobre os processos de formação e criação foram levantados. Para dialogar com os conceitos utilizados e com o trabalho das artistas acima citadas, foram estudadas, a partir da pesquisa bibliográfica empreendida, autoras feministas, tais como as já mencionadas Simone de Beauvoir, Marcia Tiburi e bell hooks juntamente com Chimamanda Adichie, e Djamilia Ribeiro, sendo elas trabalhadas concomitantemente com teóricas da dança, como Laurence Louppe e Rosa Hercoles.

O trabalho foi dividido em 3 capítulos que se organizam da seguinte maneira:

No primeiro capítulo são apresentadas as autoras feministas abordadas ao longo do trabalho cujo foco é a exposição de alguns questionamentos centrais mobilizados por essas autoras sobre feminismo. Desse modo, são discutidas as contribuições de Simone de Beauvoir e bell hooks, ressaltando suas ideias e suas formas de ver o mundo e de pensar o

feminismo. Nessa perspectiva, ao traçar as pautas centrais do pensamento feminista, procuro iniciar um diálogo entre as autoras e os trabalhos sobre dança que fundamentam esta pesquisa. Autoras como Djamila Ribeiro, Rebecca Solint, Marcia Tiburi e Chimamanda Adichie são utilizadas como base teórica juntamente com Beauvoir e hooks, já citadas anteriormente. O lugar do corpo da mulher na sociedade capitalista também será problematizado, a partir do olhar de Silvia Federici. O principal objetivo deste capítulo é estabelecer o que é feminismo dentro da perspectiva das autoras aqui abordadas, iniciando o diálogo entre dança e feminismo a partir do lugar do corpo.

Já no segundo capítulo, realizo a análise das entrevistas estruturadas cedidas pelas artistas Aline Salmin e Rosa Antuña, traçando paralelos entre os percursos das entrevistadas e apontando divergências. Tecendo um paralelo entre a teoria feminista e algumas reflexões propostas por Laurence Louppe acerca da poética da dança contemporânea interpele sobre o modo como o pensamento feminista influencia e dialoga com o processo criativo dessas artistas e, conseqüentemente, mobiliza um espaço de invenção de novas abordagens formativas. Ressalta-se que essa articulação envolve também a elaboração singular que as artistas fazem do feminismo possibilitando, no escopo de seus trabalhos investigativos, atravessamentos distintos, e a abertura de questionamentos diversos.

O terceiro capítulo lança um olhar para a dança contemporânea, a partir do que Laurence Louppe define como a poética da dança contemporânea, onde não existe uma estética padrão, e sim um conjunto de valores que se relacionam com pautas diversas da contemporaneidade, que proporciona o desabrochar de trabalhos com os de Aline Salmin e de Rosa Antuña. Também discuto neste capítulo sobre os processos formativos em dança, através do olhar de Isabel Marques, Angel Vianna e Klauss Vianna, em diálogo com as propostas de bell hooks, defensora de um movimento educacional feminista. Outra pauta bastante presente nesse momento é levantada pela Dra. Rosa Hercoles, que fala sobre a construção de uma dramaturgia em dança para além da técnica e da forma.

Nas considerações finais pontuo sobre as principais observações construídas. Observo, a partir de Federici (2021), que o feminismo mobiliza uma reflexão crítica sobre o corpo da mulher como protagonista em suas articulações políticas, reforçando as possibilidades de correlação entre dança e o movimento feminista. Entendendo que, a dança, dentre as artes, é a que mais se propõe a pensar o corpo, destaco a ressonância do movimento feminista e sua problematização sobre o controle dos corpos femininos nos processos artísticos e formativos das artistas da dança Aline Salmin e Rosa Antuña. Destaco, ainda, a importância de uma construção de conhecimento sobre o feminismo que seja acessível para

todas as pessoas, entendendo que as referências fazem parte da construção de um processo educacional feminista, que pode ser parte da construção de um sistema mais justo.

CAPÍTULO 1. O MOVIMENTO FEMINISTA

Simone de Beauvoir nasceu em Paris, em 9 de janeiro de 1908. Ela realizou boa parte de seus estudos em instituições católicas, tendo se formado em Matemática no Instituto Católico de Paris. Apesar da sua educação cristã, a autora se identificou como ateia. Beauvoir chegou a estudar filosofia pela Universidade de Sorbonne e foi professora de várias escolas nas décadas de 30 e 40, tendo fugido da França na ocupação Nazista. A pensadora francesa também foi uma das fundadoras da revista “Os Tempos Modernos”, junto com Sartre, Merleau-Ponty e Raymond Aron, revista que foi muito importante para disseminação das suas ideias. Vítima de uma pneumonia, faleceu aos 78 anos.

Em 1949, Simone de Beauvoir publicou “O Segundo Sexo”, considerado um dos livros mais importantes na história do feminismo. . A partir da célebre frase “não se nasce mulher, torna-se mulher” (BEAUVOIR, 1970,p.11), a autora questiona o significado da construção identitária feminina destacando o modo como ela beneficia a manutenção do patriarcado. A ideia de que ser mulher é algo apreendido durante a vida e não se relaciona a um traço biológico ainda é a base de grande parte das teorias feministas atuais. Judith Butler, filósofa estadunidense, publicou em 1990 o livro “Problemas de gênero”, onde defende gênero como uma construção social. Butler (2003) defende que, longe de ser algo biologicamente inerente a nós mesmos, o gênero se constrói a partir da repetição de conjuntos de rituais impostos a nós socialmente.

O sistema atual usa a biologia para discriminar as pessoas em duas grandes categorias de homens e mulheres, estabelecendo também uma relação de hierarquia entre esses dois grupos. A partir da frase icônica de Beauvoir mencionada acima, a autora critica essa lógica enfatizando que os comportamentos e tarefas designados às mulheres partem da construção social e não da natureza feminina. Durante a vida, sinaliza a filósofa, as mulheres precisam buscar sua própria identidade para além do lugar que lhes é destinado pelo sistema patriarcal. Sabemos que esse lugar que se sustenta até os dias de hoje, por meio de estímulos educacionais e sociais. Desse modo, cabe às mulheres se arrisarem em suas próprias escolhas em um processo de constante desafio à ideia de mulher que o sistema patriarcal tenta vender. Sobre essa ideia, cabe salientar que ela corresponde a um ideal que configura padrões de beleza e de comportamento por vezes inalcançáveis e que colocam as mulheres em constante lugar de inferiorização, especialmente no que diz respeito à objetificação dos seus corpos. Grandes aliados da propagação desses ideais do que deveria ser a mulher, são os veículos

mediáticos, que perpetuam padrões de beleza e comportamento femininos, excluindo qualquer uma que fuja desses ideais.

A escritora estadunidense Betty Friedan (2020), considerada um dos grandes nomes da segunda onda do movimento feminista, tratou em sua obra “A mística feminina”, originalmente publicada em 1963 nos Estados Unidos, a atuação da mídia na construção de uma mística feminina, de uma ideia do que é ser mulher. Sua obra enfoca o fenômeno que aconteceu nos E.U.A em 1930, centrada, principalmente, em mulheres americanas heterossexuais brancas e de classe média. O que temos em 1930, tal como focaliza Friedan (2020), é um contexto em que os homens, voltando da guerra, precisam destituir as mulheres do espaço de trabalho, ocupado por elas no contexto da guerra. Essa destituição foi feita apoiada em ideias misóginas sobre o papel da mulher. Para acomodar esse movimento, houve um esforço consciente dos veículos midiáticos, principalmente as revistas, de reconstruir a imagem da mulher, provocando retrocessos significativos à luta feminista. Friedan (2020) realizou uma pesquisa bastante extensa, tendo entrevistado editoras e editores de revistas para expor a intencionalidade dessa reconstrução da imagem da mulher por meio, principalmente, da mídia, salientando ainda o papel dessas instituições nesse processo. Nesse período, para promover o retorno da mulher ao espaço privado e sua extirpação do espaço público como trabalhadora, foi disseminada a 'mística' de que a felicidade e a realização para a mulher viria de ter filhos e ser dona de casa, insistindo que, para que isso acontecesse, as mulheres deveriam ser bonitas, magras e dependentes dos homens, bem como não deveriam ter ideias próprias. O que tivemos como resultado desse processo foi uma geração de mulheres donas de casa que passaram pelo que a autora chama de ‘problema sem nome’ ou seja, uma infelicidade e insatisfação com a própria vida, que elas não conseguem explicar. Friedan (2020) ressalta que esse recuo forçado aconteceu depois de uma fase de muitas conquistas de direitos por parte das mulheres feministas, reafirmando o retrocesso ocorrido neste período afirmando que: “É um clichê da nossa época que as mulheres tenham passado metade de um século lutando por ‘direitos’ e a metade seguinte pensando se os queriam de fato. ‘Direitos’ soam como algo estúpido para quem cresceu depois que eles já haviam sido conquistados ” (FRIEDAN, 2020, p.95).

É possível identificar, ainda nos dias de hoje, que a mídia ocupa um papel significativo nas lutas relacionadas às pautas identitárias, seguindo colaborando para a reprodução de ideais inalcançáveis sobre o que significa ser mulher, muitas vezes ignorando as diferenças entre sexo biológico e gênero e impondo às mulheres que hajam de determinada forma e as impedindo de acessar certos espaços.

Também o patriarcado usa das diferenças biológicas entre os sexos para justificar a violência e opressão sistemática das mulheres, assim como para justificar a negação da existência de pessoas não binárias¹. A biologia do homem cisgênero serve para justificar e desculpar seu comportamento violento, principalmente quando a vítima desse comportamento é uma mulher. A violência sexual, por exemplo, é frequentemente justificada pela ideia de que os homens não conseguem se controlar e que faz parte de sua natureza ter impulsos e desejos impossíveis de frear. Enquanto isso, as mulheres precisam cuidar do que vestem e para onde vão. Se os homens fossem mesmo incapazes de controlar sua suposta natureza violenta e seus impulsos perversos, não faria mais sentido que os limites de acesso fossem impostos a eles, que representam a ameaça? Existem sim diferenças biológicas entre pessoas do sexo masculino, do sexo feminino e pessoas intersexo. Entretanto, isso não cria a necessidade de nenhum tipo de hierarquia entre essas categorias, tampouco justifica as violências cometidas por homens cisgênero.

De acordo com reportagem de Margarita Rodriguez na BBC News Brasil, um estudo de 2014 realizado pelas Nações Unidas aponta que 95% dos assassinos ao redor do mundo são homens. Além de cometer mais assassinatos, eles são as maiores vítimas de crimes resultantes em mortes violentas, contabilizando 80% das vítimas ao redor do mundo. Essa mesma reportagem reitera que a maior parte dos assassinatos em espaços públicos são de homens contra homens, mas que na esfera doméstica, as mulheres são as maiores vítimas, sendo seus agressores, os homens. O site gov.br (2022), portal que reúne informações sobre o poder executivo brasileiro, em notícia publicada durante o Agosto Lilás revelou que, entre janeiro e julho de 2022, o Brasil já teve pelo menos 31 mil casos de denúncias de violência doméstica ou familiar contra mulheres. Ainda não existem estudos conclusivos sobre o porquê do comportamento dos homens ser tão mais agressivo, mas uma tese comum é a biológica: que o homem é naturalmente agressivo e não pode evitar. Martin Daly e Margo Wilson, autores do livro "Homicídio: Fundamentos do Comportamento Humano"² chegam a apresentar uma alternativa vinda da psicologia evolutiva, sugerindo que a testosterona incentiva a competitividade e esta leva à violência. O problema com essa naturalização do comportamento violento masculino é que ela reforça a noção de que o homem não pode ser responsabilizado, pois é biologicamente impossível a ele não se comportar assim, caindo

¹ Uma pessoa não binária é alguém que não se encaixa dentro do binarismo de gênero, não se identificando nem com o gênero feminino nem com o masculino.

² Homicide: Foundations of Human Behavior - tradução nossa

então sob a mulher a responsabilidade de não ser vítima de violência, de evitar causar raiva ao homem.

Uma das grandes contribuições do “Segundo Sexo” (1970) está no convite para uma mudança de paradigma, partindo da necessidade de identificar a disparidade de acessos entre homens e mulheres. Beauvoir (1970) desafia a ideia de que o sexo biológico determina nosso espaço na sociedade ao defender que a habilidade para o trabalho doméstico não é atávica às mulheres, salientando, por sua vez, que é a sociedade impõe a ela esta função ao mesmo tempo que a impede de ter outros ofícios. Reconhecer isso é, também, entender que ser mulher é uma vivência para além da biologia e que o sexo biológico não determina o gênero do indivíduo.

Além de colocar em pauta as opressões sociais que regram e cerceiam o comportamento feminino, Beauvoir (1970) problematiza a noção de mulher destacando que ela foi criada a partir do homem: “A humanidade é masculina e o homem define a mulher não em si, mas relativamente a ele; ela não é considerada um ser autônomo” (BEAUVOIR, 1970,v.1 p. 10). Dessa forma, a autora afirma que a mulher é construída como Outro do homem, sempre em referência e referenciada por ele, o que implica que sua representação se dará a partir de uma sociedade patriarcal e falocêntrica, em que tudo é pensado a partir do masculino e para os homens. A consequência de um sistema que beneficia os homens de forma tão absoluta é subjugar qualquer existência não masculina, colocando-a a serviço do homem. Uma consequência direta dessa visão relaciona-se à luta pelo direito ao aborto que deixa evidente a falta de autonomia que as mulheres têm sobre seus corpos, onde os homens entendem ter poder. Apesar de serem majoritariamente as mulheres cisgenero³ as responsáveis pela gestação, o debate sobre o aborto segue sendo controlado pelos homens, e por uma ideologia patriarcal, em que as mulheres, em lugares como o Brasil, continuam sem ter o poder de decisão sobre seus corpos.

Uma das principais revisões históricas dentro do feminismo é o reconhecimento de que, se as mulheres brancas sofrem de machismo, as mulheres negras e indígenas sofrem também de racismo, o que as coloca em posições ainda mais difíceis. Para Grada Kilomba (2008), se a mulher branca é o Outro, a mulher negra seria o Outro do Outro. Esse tipo de debate revela a urgência de se pensar o feminismo de maneira interseccional, tendo em vista que as mulheres são diversas e, justamente por ocuparem lugares diferentes, estão sujeitas a privilégios e opressões distintas. Beauvoir (1970) defende que seria através do ingresso no mercado de trabalho que as mulheres dariam o primeiro grande passo na luta pela igualdade

³ Pessoa cisgenero é aquela que se identifica com o sexo biológico com o qual nasceu.

de direitos. Entretanto, se tomarmos a perspectiva da interseccionalidade, constatamos facilmente que muitas mulheres de classes sociais mais baixas já trabalhavam há muitos anos, inclusive em jornadas de trabalho duplas, sem que isso representasse para elas menos opressão ou mais autonomia. Simone de Beauvoir era uma mulher europeia branca, e ela fala desse lugar, dessa vivência. Desse modo, cabe salientar que, além de patriarcal, nossa sociedade é também racista, transfóbica, capacitista e construída para manter no poder pessoas de determinada classe econômica. Mulheres com deficiência, por exemplo, estarão sujeitas a lógica capacitista que predomina no sistema vigente, assim como as mulheres LGBTQAI+ estão sujeitas à lógica heteronormativa. Outra corrente feminista que ganhou bastante força nos últimos anos é o transfeminismo, que surge para apoiar as articulações políticas de pessoas transgênero, que muitas vezes são invisibilizadas dentro do próprio movimento feminista.

Para além de “O Segundo Sexo”, Beauvoir publicou obras de gêneros literários diversos, inclusive romances metafísicos - obras que explicitam sua defesa pela igualdade de direitos entre os gêneros.

Silvia Federici é uma autora nascida na Itália que faz parte da militância feminista marxista autônoma. Em “O Calibã e a bruxa” (2021), Federici sustenta que a opressão sistemática das mulheres foi necessária para a formação do sistema capitalista. Nesse sentido, ela aponta a caça às bruxas como um marco fundamental para esse processo, em que o conhecimento sobre o próprio sistema reprodutivo foi transferido das mulheres perseguidas, chamadas de bruxas, para os homens. Para a autora: “Se aplicarmos, no entanto, as lições do passado ao presente, nos damos conta que a reaparição da caça às bruxas em tantas partes do mundo durante a década de 1980 e 1990 constitui um sintoma claro de um novo processo de ‘acumulação primitiva’” (FEDERICI, 2011, p.417).

Federici destaca, ainda, o papel do corpo nesse processo de formação do colonialismo e do capitalismo ressaltando a relevância do estudo do corpo para o movimento feminista, atentando para o fato de que é no corpo que acontecem muitas das opressões sofridas pelas mulheres. Nesse sentido, a autora considera que:

Para além das diferenças ideológicas, chegaram à conclusão de que a categorização hierárquica das faculdades humanas e a identificação das mulheres como uma concepção degradada da realidade corporal foi historicamente instrumental para a consolidação do poder patriarcal e para a exploração masculina do poder feminino (FEDERICI, 2011, p.31-32).

Quase 70 anos após a publicação de “O Segundo Sexo”, a autora e ativista norte-americana bell hooks publica “O feminismo é para todo mundo” (2021) em ela defende,

entre outras pautas, a necessidade de um movimento educacional feminista. Hooks foi uma das autoras contemporâneas que pesquisou a interseccionalidade⁴ dentro do movimento feminista, questionando o sistema capitalista e racista que perpetua a opressão. A autora tratou, em suas obras, sobre as conexões entre o colonialismo, o racismo e o patriarcado, mostrando que essas relações de opressão devem ser pensadas - e combatidas - juntas, e não de forma isolada. É tendo como base essa condição que devemos contextualizar sua argumentação e defesa do feminismo como movimento educacional urgente. Hooks acredita que a falta desse movimento educacional acaba por contribuir para a disseminação do pensamento patriarcal, pois falhamos em fornecer referências positivas sobre o feminismo. Como Friedan (2020), hooks reforça o poder da mídia na construção da imagem negativa do feminismo alertando para a importância de tomarmos a frente desta representação. Assim como outras autoras, hooks defende a necessidade das mulheres assumirem o protagonismo da narrativa feminista, não permitindo que se apropriem deste termo e o tornem algo pejorativo. Isso inclui o trabalho de prover fontes de informação de fácil acesso sobre o movimento feminista, para minimizar os efeitos produzidos pela mídia *mainstream*⁵ que, infelizmente, é ainda majoritariamente machista, e se interessa, portanto, em perpetuar o modelo vigente. A proposta de um feminismo que seja parte dos processos formativos de todas as pessoas mostra aqui sua importância que, penso, se reflete também quando nos debruçamos sobre os processos formativos em dança. O feminismo como movimento educacional tem o poder de alterar as formas que as mulheres se relacionam, não apenas com os homens ou umas com as outras, mas consigo mesmas. Hooks destaca, ainda, que o feminismo vem também para nos ajudar a conhecer o amor, pois se o amor é cuidado, carinho e respeito, ele se torna inviável em um sistema de perpetuação de violências. Com esse pensamento, hooks compreende que o feminismo é benéfico para a sociedade como um todo: “Escolher políticas feministas é, portanto escolher amar” (HOOKS, 2021, p.150).

Tanto a experiência de Beauvoir quanto a de bell hooks nos mostram o pensamento feminista frisando seu potencial de transformação. Com “O Segundo Sexo”, Beauvoir abre as portas para tratar da questão dos gêneros, criando um caminho a ser percorrido, ainda com esforço, para que cheguemos a uma construção do feminino a partir da mulher e não das projeções sobre ela. Por outro lado, e complementando o pensamento original de Beauvoir, hooks acende a necessidade de exercer um feminismo que converse com as massas e que saia

⁴ Interseccionalidade é a interação entre dois ou mais fatores sociais que definem uma pessoa.

⁵ *Mainstream* é um produto ou ideologia que é divulgado e consumido de forma predominante por um grupo de pessoas.

da academia, levando em consideração as movimentações políticas transformadoras que já ocorreram ao redor do mundo motivadas pela luta por igualdade de gênero. Como mencionamos anteriormente, hooks acredita que o feminismo pode, e deve, ser uma potência transformadora na educação; essa perspectiva sugere que o feminismo pode ser parte do desenvolvimento do pensamento crítico e da construção da visão de mundo do indivíduo. Quando levamos adiante a proposta do feminismo como movimento educacional e presente nos processos formativos, estamos também propondo trazer como protagonistas desse movimento mulheres de realidades distintas, que podem contribuir com suas perspectivas únicas sobre o que é feminismo.

Contudo, é importante ressaltar que o feminismo é um movimento em constante transformação e possui vertentes variadas. Há, inclusive, autoras que preferam usar o termo feminismos, para evidenciar essa pluralidade, Djamilia Ribeiro é uma delas. A autora e filósofa preside um coletivo chamado Feminismos Plurais, que possui uma plataforma de mesmo nome, cuja proposta é tratar do assunto partindo da ideia de que ele possui várias vertentes. Não existe uma forma única de se pensar e entender o movimento feminista e, provavelmente, nunca irá existir. Um erro que muitas pessoas cometem quando pensam no feminismo, reside na tentativa de definir este movimento como algo pronto, fechado e único, sem nuances. As demandas, lutas e desejos das mulheres sempre serão diferentes.

Para Márcia Tiburi (2018): “O feminismo está aí para ajudar as pessoas a se perguntarem sobre os jogos de poder envolvidos em sua própria vida” (TIBURI, 2018, p.29) À vista disso, cabe salientar que o feminismo se coaduna a um desejo de questionar o patriarcado, assim como as relações de poder coloniais que oprimem mulheres por meio da defesa da igualdade de direitos e deveres para todos os gêneros. O feminismo deve buscar questionar as caixas e os rótulos que limitam o acesso das mulheres e pessoas não-binárias a certos espaços, e não criar novos impedimentos e novos limites. É preciso que o pensamento feminista esteja sempre aberto para mudanças, afinal é um movimento que surge propondo modificações na lógica vigente.

O que Tiburi destaca, e que merece nossa atenção, é que a raiz dessa luta implica empreender um questionamento capaz de se estender a todas as relações de poder que permeiam a sociedade capitalista.

Cabe ressaltar que ser feminista, ou se dizer feminista, não isenta ninguém do risco de incorporar comportamentos machistas presentes em nosso dia a dia, não concede um marco intelectual superior e não cria uma hierarquia entre pessoas melhores e/ou piores.

Ocorreram muitas mudanças no pensamento feminista desde a publicação de “O Segundo Sexo”. A luta contra o racismo e a luta LGBTQAI+ passaram, cada vez mais, a caminhar conjuntamente com a luta feminista, trazendo novas referências e idéias. Contudo, a famosa frase de Beauvoir, “não se nasce mulher, torna-se mulher”, segue sendo um marco histórico para o pensamento feminista.

Chimanada Ngozi Adiche é uma ativista e escritora nigeriana que, em seu livro “Sejamos todos feministas” (2019), fala sobre a necessidade de um esforço coletivo de mulheres e homens para resolver o problema de gênero que enfrentamos ao redor do mundo assinalando que: “A cultura não faz as pessoas. As pessoas fazem a cultura. Se uma humanidade inteira de mulheres não faz parte da nossa cultura, então temos que mudar nossa cultura” (ADICHE, 2019, p.48).

Ser mulher, na visão da escritora, não deveria implicar não ter voz ou não ser levada a sério em ambiente algum. Desse modo, o ponto de inflexão defendido por Adiche é de que a luta feminista não pertence somente às mulheres, mas à toda a sociedade, já que o machismo é uma maneira de gestar as relações de poder que prejudica a todos. O machismo é, segundo ela, um problema que pertence a todos nós, inclusive - e principalmente - àqueles que são os maiores privilegiados pelo sistema e que devem ter a responsabilidade de trabalhar em favor das correntes de mudança. Assim, mesmo que o movimento feminista conte com o protagonismo feminino, os homens podem e devem ser aliados às suas causas e pautas.

Para evidenciar o retrocesso presente no pensamento machista em vigor, basta pensar que cabia estritamente ao homem o poder de eleger e se candidatar aos cargos políticos no Brasil até 1934, ano em que o direito das mulheres ao voto foi incorporado à constituição. O direito ao voto e à participação popular são fundamentais para a democracia. As mulheres só terem conquistado esse direito de forma plena em 1934 mostra que até esse momento elas não eram, efetivamente, reconhecidas como cidadãs. Hoje em dia as mulheres são parte da política, mas seguem tendo que enfrentar desafios que os homens jamais terão que enfrentar, tendo que lutar contra a ideia de que mulheres não devem se envolver com política, ou ainda com a pressão de que retornem ao espaço privado de suas casas.

De acordo com o Fórum Brasileiro de Segurança Pública, no ano de 2021, a média de feminicídio no país foi de uma vítima a cada 7 horas. Ameaças de violência e feminicídio são frequentemente direcionadas a candidatas mulheres e, candidatos com discurso machista seguem sendo eleitos e apoiados. Pautas como a descriminalização do aborto, a distribuição de absorventes e a educação sexual nas escolas seguem como tabus não sendo discutidas de forma séria pelos parlamentares. O que nos leva a constatar que, apesar de ser parte da

política, o corpo feminino segue não sendo levado em consideração pelas lideranças do nosso país. Seguimos em um sistema fabricado para o homem e para o corpo do homem cisgenero e o comportamento dos legisladores comprova isso todos os dias. Quais são as consequências de existir nessas condições? O que muda no corpo, na arte, na dança?

As mulheres brasileiras vivem em um sistema que nega o corpo feminino, seus desejos, e necessidades mais básicas. Essa negação vem, muitas vezes, coadunada à imposição das mais diversas normatizações, desse modo nos que cabe perguntar: Como isso afeta nossa forma de habitar o mundo? Baseada nessas ponderações, ressaltamos a importância desse horizonte de indagações quando pensamos os processos formativos em dança. Daí a direção desse trabalho de investigar o modo como esse pensamento feminista pode vir a afetar nossas práticas artísticas e formativas em dança.

Tal como sinalizado por hooks (2021), o feminismo tem um poder de transformar e mobilizar que não deve ser ignorado, mas fomentado, posto que ele pode se tornar um lugar de criação. No campo da dança, Laurence Louppe (2012) e Rosa Hercules (2011) nos lembram continuamente por meio de suas obras que uma dançarina não entra em cena despida de suas idéias e experiências de modo que a dança não é alheia às vivências da intérprete. Carregamos no corpo todas as coisas que nos tornam nós. Desse modo, não seria estranho afirmar que a dança surge a partir dessas singularidades, mas não apenas delas. De toda forma, cabe reconhecer que as vivências das mulheres que são artistas da dança são parte de seu corpo e constituem a forma com a qual elas percebem o mundo e estabelecem relações com outras pessoas. Logo, se viver em um mundo machista influencia a criação de mulheres artistas, estudar e defender pautas feministas também exerce influência em seus seus processos de investigação passando a fazer parte de sua formação como sujeito e como artista.

Em seu livro “Homens Explicam Coisas Para Mim”, Rebecca Solint (2017) enuncia que, neste momento, estamos vivendo um novo acirramento na Guerra de Papéis de Gênero afirmando que: “Nessa guerra morrem pessoas, mas não é possível apagar as ideias” (SOLINT, 2017, p.196). De fato, desde que Simone de Beauvoir publicou “O Segundo Sexo” parece que as mulheres perceberam estar em uma batalha constante, algumas armadas também de seu privilegio étnico ou de classe. De um lado dessa batalha temos o patriarcado, com ameaças de violência física, defende um pensamento conservado e uma base de valores capitalistas que reforçam a opressão de minorias. Do outro, temos o movimento feminista que não tem uma base de valores única e sólida, mas busca atacar esse sistema conservador de forma constante, lutando pela igualdade de gênero. Seria mais simples se esses ‘lados’ da guerra fossem sempre nítidos. Contudo, não é o que se efetiva. Sabemos que o

comportamento machista vai muito além de homens que ameaçam de morte e/ou agridem suas parceiras, o machismo está enraizado em nossa sociedade, e é também reproduzido pelas mulheres. Existe uma distinção a ser feita, todavia, entre as mulheres que reproduzem comportamentos machistas, e os homens que o fazem, afinal, as mulheres não conseguem se beneficiar de fato desse sistema. Isso posto, convém ressaltar que o feminismo pode operar também como uma espécie de "guerra interna", em que precisamos questionar nossos valores constantemente, e para 'vencer' precisamos, muitas vezes, exercitar a autocrítica. Afinal, é improvável que algum de nós esteja isento de reproduzir comportamentos machistas, considerando que o machismo é estrutural e presente em todos os espaços da sociedade. A questão é, o quão empenhados estamos em questionar a lógica machista vigente, e a quem interessa manter as coisas como estão?

Se olharmos para o feminismo desta forma, como um movimento de crítica ao sistema patriarcal e que propõe um exercício de revisão constante das idéias e relações de poder, fica evidente seu caráter de invenção por meio da proposição de uma forma diferente de ver o mundo. Esse pensamento pode exercer também uma influência na forma que as mulheres criam e se expressam através de diferentes linguagens, inclusive na dança. Uma das grandes pioneiras da dança expressionista alemã, Mary Wigman, já mostrava que questionar os papéis de gênero pode influenciar sim as escolhas dramáticas e formas de criar arte. Tal como salienta Funkenstein (2005):

A situação particular de Wigman levanta as seguintes questões: se os artistas tivessem se sujeitado ao sistema binário de masculino (sujeito)/feminino (objeto) em grande parte de sua obra, o que aconteceria se o sujeito feminino se recusasse a ser objetificado? Os artistas continuariam a sexualizá-la, manipulando as imagens para se adequarem às suas próprias fantasias? Ou poderia surgir um novo corpus de imagens em que as relações sujeito-objeto evidentes às vezes na história da arte não existem mais – um que, em vez disso, abraça uma compreensão mais ampla da dinâmica do poder e mais respeito mútuo?⁶ (FUNKENSTEIN, 2005, p. 827, tradução nossa).

Mary Wigman figura aqui, a partir dos apontamentos de Funkenstein, como um exemplo da maneira como o pensamento feminista pode ser transformador no campo da dança. Wigman permitiu que esses questionamentos chegassem ao seu trabalho fazendo com que sua obra tivesse também um posicionamento político. Mary Wigman não necessariamente

⁶ No original: "Wigman's particular predicament raises the following questions: If the artists had subscribed to the male (subject)/female (object) binaries in much of their oeuvre, what would happen if the female subject refused to be objectified? Would artists continue to sexualise her, manipulating the images to suit their own fantasies? Or, could a new corpus of images arise in which the subject-object relationships evident at times in the history of art no longer exist – one that instead embraces a more expansive understanding of the dynamics of power and more mutual respect?" (FUNKENSTEIN, 2005, p. 827)

se identificava como feminista, mas as pautas apontadas acima, estão questionando os padrões de gênero e o lugar da mulher no mundo.

Funkenstein (2005) destaca que, em “Dance of Death”⁷, Mary Wigman “desafiou a ideia de que a identidade de mulheres deriva unicamente de sua objetificação”⁸ (FUNKESTEIN, 2005 p. 828, tradução nossa), questionando as relações de poder e criando rupturas na ideologia vigente e com isso abriu caminhos para novos trabalhos que pretendam desafiar essas relações vigentes.

Como contraponto, cabe destacar aqui que Mary Wigman viveu durante a Alemanha Nazista sendo criticada atualmente por ser considerada complacente ao regime vigente. Apesar de sua criação não atender ao gosto oficial, ela era protegida por suas boas conexões. Nesse sentido, a artista, apesar de propor rupturas nas formas de se enxergar gênero, não estendeu suas provocações a outras relações de opressão. Apenas quando o governo Nazista anunciou que a Dança não podia se relacionar com a Filosofia e que deveria ser alegre, Wigman decide parar de se apresentar retornando aos palcos somente depois da guerra⁹.

O que a experiência de Wigman expõe é que existe muito a ser analisado quando estendemos para a Dança questionamentos referentes aos papéis de gênero. Primeiro, porque estar sujeito à ideologia patriarcal vigente afeta a forma que todas nós operamos na sociedade. Em segundo lugar, porque questionar essa lógica tem como consequência uma mudança na forma de nos relacionarmos com o mundo, com nós mesmas e com a dança uma vez que esses questionamentos acabam por levar a formas distintas de se ver o corpo, abrindo espaço para a subversão de todo um horizonte normativo rompendo muitas das imposições impostas ao corpo da mulher. Abrir espaço a esses atravessamentos pode mobilizar as artistas da dança na busca, em seus processos criativos e formativos, por novos modos de conceituar corpo por meio da problematização de sua relação com a sociedade e suas instâncias simbólicas e imaginárias.

Simone de Beauvoir, em seu livro “O Segundo Sexo”, observa que as mulheres acabam, muitas vezes, como reféns de papéis impostos a elas, como o de esposa, de mãe ou prostituta. Percebe-se, no que se refere a esses papéis, que eles acabam por colocar as

⁷ Título original: Totentanz.

Foto: https://www.fulcrum.org/concern/file_sets/f4752j93s?locale=en

⁸ No original: “Wigman fundamentally challenged the notion that women’s identity derived from their objectification” (FUNKESTEIN, 2005, p. 828).

⁹ As maiores críticas feitas a ela são relacionadas ao seu relacionamento com o regime Nazista, ela foi contratada pelo governo alemão para coreografar a abertura dos jogos Olímpicos em Berlim e removeu os dançarinos judeus de sua companhia.

mulheres em função e a serviço dos homens, impedindo-as de desenvolver seus próprios trabalhos e projetos, e isso se verifica também em relação aos projetos artísticos.

Linda Nochlin, historiadora de arte, destaca em seu texto “Por quê não houve grandes artistas mulheres?”¹⁰, que a questão colocada no título, tal como está formulada, já indica vários problemas. Nochlin (1971) defende, em sua problematização, que o conceito de ‘grande artista’ merece questionamento, uma vez que ele contribui para uma idealidade, a saber, a de que pessoas nascem com dons sobrenaturais para arte desconsiderando os privilégios que os *homens brancos* tiveram no que se refere tanto à criação artística, quanto à esfera da reflexão crítica sobre a produção artística - que define, por exemplo, o que pode ou não ser considerado arte. A autora destaca que essa definição tem como base os valores que são constituídos por esses homens.

Nochlin (1971) alega que, para se tornar um “grande artista”, alguns acessos são necessários, denunciando que eles foram sistematicamente negados às mulheres, não somente por meio da negação à educação necessária, como também por meio da negativa de espaço e tempo para criar.

Segundo a autora, mulheres estudantes de arte não tinham acesso a modelos nus masculinos para suas práticas, o que já apresenta uma grande desvantagem. No Brasil, segundo a revista arte ref (2022), somente a partir de 1896 as mulheres tiveram permissão para trabalhar com modelos nus. Além disso, fica correntemente destinado às mulheres a responsabilidade de realização do trabalho doméstico que dificultam seu amadurecimento educacional e profissional em diversas áreas do conhecimento. Tendo em vista essa disparidade, faz-se importante destacar o trabalho de mulheres que deixaram sua marca na história das artes visuais, sendo Tarsila de Amaral e Sonia Delaunay grandes exemplos disso.

Com base nessas questões apontadas por Nochlin (1971), não causa espanto afirmar que espaço e tempo para se dedicar à arte são fundamentais para a construção do fazer artístico, inclusive na dança, que é um domínio em que as mulheres são frequentemente maioria, principalmente no Ballet Clássico, sendo comum que meninas tenham contato com essa linguagem na infância. O ballet é um exemplo da separação da sociedade de forma binária em atividades para mulheres e atividades para o homem. Os meninos são desencorajados pelas famílias a praticar o ballet na infância, fazendo com que as turmas nas academias sejam majoritariamente ocupadas por meninas. Entretanto, ser maioria nesses ambientes não necessariamente garante um espaço de investigação e criação para as mulheres,

¹⁰“Why have there been no great women artists?” Tradução nossa

vez que é destinado a elas, em alguns contextos, a execução e reprodução de movimentos e não a criação ou o pensamento crítico.

Existe uma diferença educacional histórica entre homens e mulheres que se perpetua em razão da desigualdade social entre estes gêneros. Por muito tempo, as mulheres aprendiam coisas diferentes das dos homens, o que reafirmava os acessos distintos destes dois grupos. Nesse sentido, uma proposta educacional feminista precisa agir também para combater esta desigualdade de aprendizados. Apesar dos avanços do debate de gênero na educação, as mulheres seguem representando apenas 33% das bolsas de produtividade em pesquisa no CNPq, ainda que o número de mulheres com título de mestre e doutoras seja superior. A jornada dupla de trabalho segue afetando-as de diferentes formas, e uma delas é na dedicação à formação. Esse problema se estende muito além do âmbito acadêmico, pois o treinamento nos afazeres domésticos e no papel de cuidadora muito frequentemente se inicia durante a infância, interferindo com os papéis e obrigações escolares.

O feminismo, como vimos acima, vem para quebrar os paradigmas sociais que restringem os acessos de minorias políticas a determinados espaços e papéis sociais. E esse processo começa na educação. Ele entra para propor um sistema baseado no respeito, um sistema que ensina as pessoas a questionar e observar o mundo e a sociedade e propor mudanças em todas as áreas e em todos os espaços onde a mudança é necessária. Isso ocorre através de processos coletivos e individuais, visto que o movimento feminista representa uma luta coletiva, mas como mencionamos anteriormente, passa por um lugar de auto-investigação e auto-crítica. Pensar feminismo é questionar uma série de ideais sobre o corpo, a educação e a mulher e, mesmo que nem sempre seja possível encontrar as respostas para as perguntas levantadas nesse processo, é preciso que, mesmo assim, reafirmemos a disposição para levantar esses questionamentos.

CAPÍTULO 2. ANÁLISE DAS ENTREVISTAS

Aline Salmin é bacharel em dança e mestre em artes cênicas pela Universidade Federal de Uberlândia. Durante seu percurso, ela se dedicou a pesquisas e processos de criação autobiográficos e estudos de gêneros e sexualidades, relacionando-os à performance e à dança contemporânea. A artista cedeu a esta pesquisa uma entrevista estruturada em forma de perguntas onde comentou sobre sua trajetória pessoal e artística compartilhando, ao longo da entrevista, ideias sobre o feminismo e suas possíveis relações com os processos formativos e criativos em dança.

Tal como mencionamos no capítulo 1, a filósofa Djamila Ribeiro é uma das autoras que faz questão de pensar o feminismo de forma interseccional, utilizando a palavra no plural: feminismos. Essa ideia de feminismos diversos e plurais é uma das revisões históricas mais relevantes da teoria feminista, pois ela lembra que, embora todas as mulheres sofram opressão do sistema patriarcal, algumas sofrem também por pertencer a determinada minoria política. As mulheres negras, por exemplo, sofrem com o racismo e com o machismo, assim como as mulheres que se relacionam com outras mulheres sofrem LGBTQAI+fobia. Para além disso, essa perspectiva nos lembra da diversidade de pensamentos dentro do movimento feminista, o que faz com que seja uma corrente de pensamento em constante modificação. Ao conversarmos sobre o feminismo, Salmin sustentou uma posição semelhante à de Ribeiro, declarando que: “Eu não considero o feminismo como uma única coisa, como um único pensamento, uma única militância, uma única prática, né? Eu acho que, quando a gente fala de feminismo, a gente fala de feminismos, no plural” (SALMIN, 2022, Informação Verbal)¹¹. A perspectiva interseccional se mostra muito importante para Salmin e é presente em toda a reflexão realizada por ela tal como se pode constatar em afirmações como:

Então, eu acho que pra mim o feminismo, ele necessariamente tem que estar atrelado e atravessado por questões interseccionais, né? Entrelaçando e tangenciando. Questões de gênero, de raça, de classe, questões etárias, de capacitismos..., enfim. Então é isso, eu acho que, pra mim, o feminismo está neste lugar. E são muitos [feminismos] e acho um pouco difícil tangenciar isso e dizer de um jeito muito fechado assim. (SALMIN, 2022, Informação Verbal¹²)

A artista defende que seus trabalhos artísticos não estão dissociados das vivências diversas do dia a dia, frisando que ela não se torna uma outra pessoa quando está fora de seu momento de estudo. Na perspectiva adotada pela artista, “[...] os processos artísticos e os processos de vida não se dissociam, então, eu não sou performer das duas às três da tarde e

¹¹ Entrevista cedida no dia 28 de outubro de 2022

¹² Entrevista cedida no dia 28 de outubro de 2022

das três às quatro eu sou uma pessoa comum” (SALMIN, 2022, Informação Verbal)¹³. Esse ponto de vista é interessante, pois reforça a ideia de que a forma que ela lida com o feminismo não vai ser diferente ‘dentro’ ou ‘fora’ dos processos criativos, haja vista não haver, em seu processo, um ‘dentro’ e ‘fora’ bem delimitado, já que seu trabalho segue entrelaçado à vida e ao mundo ao seu redor. Tal como sinaliza Laurence Louppe: “O corpo não é anterior ao seu próprio movimento; não existe uma substância-corpo prioritária, mas uma rede de interferências e de tensões através do qual o sujeito é construído pelo próprio meio” (LOUPPE, 2012, p. 77). Desta forma, ao construir críticas feministas, as artistas inevitavelmente irão causar modificações em sua prática artística, tendo em vista que essas críticas se tornam parte de sua formação como sujeito.

No trabalho de Salmin percebe-se um viés autobiográfico muito presente, contudo ela destaca que “essa instância individual, ela é política e coletiva, não diz respeito ao meu umbigo” (SALMIN, 2022, Informação Verbal)¹⁴. Seus trabalhos partem desta perspectiva, com o intuito de aflorar processos que têm como direção essa implicação política e coletiva, mas não carrega, necessariamente, como objetivo final a criação de um trabalho feminista. Por outro lado, mesmo não sendo esse o objetivo final de seus projetos, a artista deixa evidente que entende seus processos e seus trabalhos como feministas na medida em que eles transitam “por questões de gênero, sexualidades, corpos dissidentes”. Desse modo, Salmin assinala que ao abordar tais questões: “eu acho que necessariamente eu estou falando de questões de feminismos” (SALMIN, 2022, Informação Verbal)¹⁵. Esse é um caráter importante dos trabalhos dessa artista, pois, ao mesmo tempo em que ela entende que ao trazer as questões de gênero, inevitavelmente, seu trabalho abarca questões feministas, ela não parece ter a pretensão de, ao iniciar seu processo criativo, limitar sua experimentação com o intuito de provocar um entendimento x ou y sobre uma pauta específica ou ainda de suscitar determinado sentimento ou reação em seu público. Nas palavras da artista:

Eu não fiz um trabalho, e acho que nenhum dos meus trabalhos, com essa coisa tipo: "ah eu tenho a intenção de que as pessoas... não sei o quê". Não. Cada um vai se relacionar com o meu trabalho de um jeito e isso não me diz respeito, eu não tenho controle sobre isso e também não quero ter (SALMIN, 2022, Informação Verbal)¹⁶.

O posicionamento da artista sobre seus processos de criação mostra que, ao mesmo tempo que ela propõe rupturas e problematizações que passam por pautas feministas, isso não se dá, no escopo de sua prática artística, com o objetivo de acionar, em quem a assiste, um

¹³Entrevista cedida no dia 28 de outubro de 2022

¹⁴Entrevista cedida no dia 28 de outubro de 2022

¹⁵Entrevista cedida no dia 28 de outubro de 2022

¹⁶Entrevista cedida no dia 28 de outubro de 2022

sentimento de militância. Para ela, o lugar de relacionamento entre a arte e os feminismos é mais sutil:

Eu tenho a sensação de que, macro politicamente, quando a gente pensa nessa ideia de uma arte militante, uma arte que ela está ali para mudar alguma coisa... Eu acho que isso chega num certo limite. Porque se você já está determinando que aquela arte serve para chegar em alguma coisa, eu acho que ela atinge um certo limite. (SALMIN, 2022, Informação Verbal)¹⁷

Reconhecendo também que a macropolítica e a micropolítica estão conectadas, Salmin defende que os trabalhos artísticos estão relacionados, de alguma forma, a militâncias diversas, ocupando um lugar de “mobilização de afetos”. Nessa perspectiva, ela ressalta que existe uma diferença de uma ideia romantizada de arte política que pensa que vai “mudar o mundo” e a arte política que, em contextos diversos, mobiliza rupturas simplesmente por estar ocupando esse lugar. Essa crítica da artista se faz pertinente quando consideramos o quanto não é possível prever ou controlar o modo como um trabalho será recebido não sendo, portanto, possível ao artista assumir qualquer repercussão sobre o mesmo.

Laurence Louppe (2012) sobre essa relação entre arte e militância, no contexto da poética da dança contemporânea, destaca que:

De facto, a dança contemporânea nunca exibiu um verdadeiro programa artístico homogêneo e dedicado às questões de forma. Em contrapartida, a sua poética sempre apoiou valores, e é nesse aspecto que afloram outros territórios do pensamento e do julgamento. Considerar tais valores poderia facilmente levar a desvios e atos militantes. A militância por si só, um dos impulsionadores das vanguardas artísticas, não é hoje fervorosamente vã. Porém, a poética quer que se passe adiante, que se dê aos valores a possibilidade de fazer arte, isto é, de originar valores desconhecidos sobre os quais a debilidade das nossas arbitragens provisórias não terá qualquer poder de apropriação (LOUPPE, 2012, p. 41)

A autora aponta, no que se refere a esse movimento de dar aos valores a possibilidade de fazer arte e com isso originar valores desconhecidos, que esse exercício mobilizado pela poética da dança contemporânea, pode levar a reflexões e problematizações que podem vir a se mostrar provocadoras ao engajamento em militâncias. Ao mesmo tempo, Louppe (2012) chama-nos atenção para o fato de que a militância também pode ser responsável por provocar rupturas nos movimentos artísticos. Colocação que se mostra extremamente congruente, considerando-se que a arte não existe isolada dos movimentos sociais e políticos que modificam a sociedade. Existe uma relação entre a arte e a militância em que ambas coexistem e geram provocações e fricções que não podem ser ignoradas. Louppe (2012) considera, contudo, que a poética da dança contemporânea pressupõe que esses valores sejam impelidos na direção do fazer artístico e não na direção de uma racionalização política. Na visão de Salmin, o relacionamento entre a dança e militância não

¹⁷ Entrevista cedida no dia 28 de outubro de 2022

são excludentes em seus processos de criação. Assim, a dança se relaciona, de alguma forma, com a política, mesmo que não tenha uma intenção militante. Desta forma, um trabalho artístico pode surgir em diálogo direto com movimentos de militância, como muitos trabalhos no campo do ativismo, ou pode estar paralelo a estes movimentos, mas, nesse segundo caso, a artista ainda está sujeita a provocações vindas da militância política, e esses atravessamentos se fazem presentes.

Outra reflexão desenvolvida por Salmin a respeito dessa relação entre arte e militância consiste na forma com que os trabalhos artísticos chegam em determinados grupos sociais, não conseguindo, todavia, uma alcance para além desses grupos: “Porque eu acho que nem toda a arte é acessada por muitas pessoas. Principalmente num circuito de performance, da dança contemporânea... e de produções muito subversivas, entre aspas, que isso às vezes não extrapola uma bolha artística” (SALMIN, 2022, Informação Verbal)¹⁸.

Vimos anteriormente a defesa de bell hooks (2021) de que o feminismo não restrinja o debate em torno de suas pautas à esfera acadêmica devendo se fazer acessível a todas as pessoas. Nesse sentido, tanto Salmin ao pensar o alcance de seu trabalho no âmbito da criação e pesquisa em arte, quanto hooks, no que concerne ao feminismo, compreendem o risco que determinados tipos de conhecimento acabam por ficar restritos a grupos específicos, sejam eles formados por pessoas que vivem nos centros urbanos e fazem parte de um determinado grupo socioeconômico, sejam eles os próprios artistas. Existe arte em todos os lugares, e a dança, especificamente no Brasil, é extremamente presente na grande maioria das manifestações populares. Ainda assim, é facilmente perceptível que nem todas as linguagens da dança são valorizadas da mesma maneira. Os teatros, que são locais que agregam valor à produção em dança dentro da lógica do capital cultural¹⁹, se localizam, em sua maioria, nos centros urbanos, sendo de difícil acesso para pessoas que moram em outros lugares. Ao mesmo tempo, e por muito tempo, as linguagens das danças urbanas e populares raramente ocuparam esses espaços. O mesmo pode ser constatado em relação a linguagens da dança popular como o Samba ou o Forró que, apesar de chegarem aos teatros, mantêm alijada dele a população negra e periférica que deu origem a estas manifestações, posto que elas, em grande medida, permanecem excluídas dos grandes centros urbanos.

Se tomarmos as reflexões de hooks sobre o feminismo expandindo essa reflexão para o mundo da dança, é possível detectar também a educação como um dos agentes com poder

¹⁸ Entrevista cedida no dia 28 de outubro de 2022

¹⁹ Conceito de Pierre Bourdieu (1930-2002) sobre recursos disponíveis e mobilizáveis em matéria de cultura dominante.

de contribuir para a popularização do acesso à dança. A educação básica tem a capacidade de construir um espaço de abertura para o contato dos estudantes com universo diverso da arte por meio de uma prática educativa voltada para a formação de sujeitos capazes de formular pensamento crítico. O feminismo, dentro desse princípio e tendo como base todas as implicações anteriormente discutidas no que concerne a esse conceito, pode ser tornar um forte aliado na formação de sujeitos pensantes, não apenas como pauta a ser discutida em sala de aula, mas especialmente contribuindo para o debate sobre a forma de se pensar o ensino.

Voltemos às 'bolhas', mencionadas por Salmin, que por vezes ficam restritas a algumas produções de dança contemporânea e da performance. Resta reconhecer que essa condição pode ser modificada pelos acontecimentos da macropolítica. Em “Fechos” (2015), Salmin inicia sua performance sem blusa colocando, ao longo do trabalho, vários sutiãs, um em cima do outro. Ao longo dessa ação, ela faz gestos de sufocamento, provocando o público a se interrogar sobre o que fecha, sufoca e violenta. Desde sua estreia em 2015, essa obra foi apresentada diversas vezes em contextos variados. Tal fato, e o que dele decorreu, levou Salmin a tecer a seguinte reflexão acerca de sua recepção:

Mas eu acho que subjetivamente, afetivamente o público recebia o trabalho de maneiras diferentes a partir dos contextos diferentes que a gente estava vivendo. E, obviamente, isso também é atravessado pelo contexto que eu apresentava, né? Se é um contexto universitário, eu acho que tem uma recepção; se é no meio da rua, eu tenho outra recepção; se é num congresso acadêmico, eu tenho outra recepção; se é numa mostra de performance, é outra (SALMIN, 2022, Informação Verbal)²⁰.

A recepção externa de obras que passam por esses lugares de questionamento foi comentada, também, por Rosa Antuña, em entrevista cedida pela a artista à essa pesquisa.

Rosa Antuña é uma artista que transita por diversas linguagens artísticas, é coreógrafa, diretora, bailarina, musicista, escritora, artista circense e atualmente cursa Artes Plásticas na Faculdade Guignard. No seu repertório, a artista constrói trabalhos que interrogam sobre o lugar da mulher na sociedade, a exemplo se seus três solos que compõem a “Trilogia do Feminino”. Antuña (2022) relata que, quando circulou em 2010 por festivais com o primeiro espetáculo dessa trilogia, intitulado “Mulher Selvagem”, muitos organizadores de festivais perguntavam se o solo tinha sido criado ou coreografado por Mário Nascimento²¹, tendo inclusive um festival que chegou a anunciar que a coreografia era dele. Na percepção da artista, desde então, houve uma mudança significativa na forma com que os festivais e eventos recebem esse tipo de trabalho. Recentemente, destaca que não tem recebido

²⁰ Entrevista cedida no dia 28 de outubro de 2022

²¹ Mário Nascimento é diretor da Cia Mário Nascimento na qual a artista Rosa Antuña trabalhou por muitos anos.

perguntas desse tipo, o que denota, sob seu ponto de vista, uma mudança significativa no que se refere à recepção, por parte desses festivais, das mulheres em posições de liderança, como a de direção e coreografia. Para ela, essa mudança indica, sobretudo, a relevância de as mulheres, no campo da dança, ocuparem espaços de poder antes destinados exclusivamente aos homens, destacando que: “Por eu ser uma mulher coreografa sozinha colocando um trabalho em cena isso era também uma ação feminista” (ANTUÑA.2022, informação verbal)²².

Esse movimento de ocupação de posições de liderança (Direção, coreografia, etc...) dentro do campo de trabalho artístico é visto, no entendimento da artista, com uma ação feminista tendo em vista que, à medida que as mulheres conquistam esses espaços, trabalhos, como os de Rosa Antuña e de Aline Salmin, ganham força.

Antuña, assim como Salmin, relata não ter a pretensão de criar, necessariamente, um trabalho feminista quando iniciou o processo de criação de “Mulher Selvagem”, momento a partir do qual a artista passa a trazer de forma mais ativa uma perspectiva crítica sobre ao lugar da mulher na sociedade. Sob esse prisma, a artista narra que, anos depois da criação de Mulher Selvagem, quando a trilogia já estava completa, teve a oportunidade de revisitar esse trabalho e percebeu o quanto ele foi gerado a partir de suas próprias experiências, bem como dos questionamentos feministas realizados durante sua trajetória. Esses questionamentos, constata, atravessaram todo o trabalho. Antuña destaca ter percebido que esse solo falava sobre uma série de abusos cotidianos que todas as mulheres acabam sofrendo por serem mulheres e viverem na nossa sociedade salientando que “Por isso que eu cito que tem muita identificação no trabalho, porque o que eu estava falando ali, o que eu estou trazendo ali, todas as mulheres da minha geração, e de antes, e de algumas gerações futuras, sabem o que que é” (ANTUÑA.2022, informação verbal)²³.

Esses abusos cotidianos e outras desigualdades de direitos e acessos estão relacionados à necessidade do feminismo em seu combate a essas situações de opressão. Para a artista, o movimento feminista surge da necessidade da luta pelos direitos das mulheres destacando que, em seus trabalhos, “ele vem num lugar mais de embate e de manifesto, porque é necessário em defesa dos nossos direitos” (ANTUÑA.2022, informação verbal)²⁴.

Sabemos que a movimentação política proposta pelo movimento feminista desafia a lógica capitalista patriarcal e convida, tal como assinala Tiburi (2018), "a deixar que as

²² Entrevista cedida no dia 6 de novembro de 2022.

²³ Entrevista cedida no dia 6 de novembro de 2022.

²⁴ Entrevista cedida no dia 6 de novembro de 2022.

peças oprimidas, coagidas e humilhadas possam falar por si mesmas e sejam ouvidas” (TIBURI, 2018, p.77). As produções artísticas que questionam o sistema patriarcal não só têm ganhando força como têm inspirado novas rupturas, “Mulher Selvagem”, por exemplo, surge a partir de inquietações provocadas pela leitura do livro "Mulheres que correm com os lobos", de Clarissa Pinkola Estés. Na esteira das problematizações conduzidas pelo movimento feminista, Antuña destaca que o feminismo:

[...] vem lutar por direitos e defesas das mulheres e, conseqüentemente, elas estando mais protegidas e acolhidas por causa de ações que o feminismo faz no mundo, elas têm como encontrar caminhos para curar um feminino profundamente ferido dentro da sociedade patriarcal que a gente vive (ANTUÑA.2022, informação verbal)²⁵.

Em 2011, Antuña dirigiu o trabalho “De Perfumes e Sonhos”, parte de um Trabalho de Conclusão de curso da graduação em teatro da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Nesse processo, ela conta que também trabalhou com pautas femininas e feministas, ocasião em que, ao invés de trabalhar com um solo autoral, teve a oportunidade de ver o trabalho ganhar vida através de outras mulheres e perceber identificações que algumas dessas intérpretes tiveram com os textos que foram escritos por ela. Trabalhar em um solo e trabalhar em coletivo são processos completamente diferentes. A partir dessa experiência, ela pode ver, de forma mais clara como mulheres de contextos diversos podem ser atravessadas pelas mesmas pautas e questões.

Nesse sentido, depreendemos que processos criativos podem se configurar, por meio das investigação de temas e corporeidades que se deslocam e são transformadas no decorrer do processo, como processos que ventilam nossos modos de fazer, que ventilam portanto, nossos modos de pensar e operar percursos formativos. Tal como salienta a coreógrafa: “Se eu também estou dirigindo um trabalho que passe por essas questões, é claro que isso interfere, isso impacta nas pessoas” (ANTUÑA.2022, informação verbal)²⁶. Ao falar sobre processos formativos, Salmin também deixa evidente que, para ela, esses processos estão necessariamente atrelados aos processos artísticos, assinalando que:

[...] essa ideia de processos artísticos e desses processos formativos, pra mim, eles estão intrinsecamente atrelados sim. Pra mim eles também não são separados porque eu acho que, na medida em que você pensa processos formativos, você pensa em processos artísticos e vice-versa (SALMIN, 2022, Informação Verbal)²⁷.

Salmin considera que os processos, tanto artísticos quanto formativos, não existem isolados da vida cotidiana. Eles surgem juntos e a partir dela.

²⁵ Entrevista cedida no dia 6 de novembro de 2022.

²⁶ Entrevista cedida no dia 6 de novembro de 2022.

²⁷ Entrevista cedida no dia 28 de outubro de 2022

Sob esse prisma, constatamos que a posição defendida por Salmin nos convida a pensar que esse processo formativo acontece para além das práticas realizadas em sala de aula e nos estúdios de dança. Ela se relaciona, sobretudo, com os ideais e vivências da pessoa.

Salmin defende que uma escolha extremamente relevante para a formação é a escolha das nossas referências pontuando que na universidade, por exemplo, as referências são majoritariamente apoiadas em homens brancos e cisgênero. Para a artista, um processo crucial em sua formação artística e acadêmica foi a necessidade de ir em busca de referências que fogem desse padrão dominante, destacando, ainda, o fato de que pessoas que conhecemos na vida podem também ser referências muito relevantes. Exemplificando isso, ela menciona um amigo trans que trabalha com produção de zines²⁸ relatando que: “Ele é uma referência pra mim. Tipo assim, o meu processo artístico e a minha prática artística, ela é necessariamente afetada por essa por esse afeto que atravessa a minha vida” (SALMIN, 2022, Informação Verbal)²⁹.

Existe uma característica autônoma na busca por referências que faz parte do processo artístico e acadêmico de Salmin que, ao meu ver, é também formativa. A performer salienta sua busca por encontrar e pesquisar pessoas que:

[...] estão fora do centros de grande circulação, pessoas que estão próximas a mim, pessoas que vivem dissidências, inúmeras dissidências, e que nem sempre têm essa possibilidade de circulação de trabalhos artísticos, etc. Mas uma das minhas práticas de pesquisa artística é justamente ficar pesquisando essas pessoas, tentando entender de onde que essas produções acontecem (SALMIN, 2022, Informação Verbal)³⁰.

Para Antuña, a busca por referências é também parte crucial da formação de artistas, destacando que as escolas de dança podem também auxiliar neste processo: “Eu acho que as escolas precisam sempre estar trazendo esses nomes, mostrando os trabalhos delas. Sempre que é possível levar as próprias mulheres para falarem sobre os trabalhos delas, elas mesmas” (ANTUÑA, 2022, informação verbal)³¹.

Por muitos anos, as escolas de dança, em sua maioria, foram espaços conservadores que reproduziam lógicas de ensino autoritárias e coniventes com a lógica do patriarcado. O feminismo pode ser um agente de subversão e de transformação desse tipo de organização, pois ele surge “a partir da conquista da liberdade de expressão” (TIBURI, 2018, p.48) das mulheres.

²⁸ O zine ou fanzine é uma pequena revista independente de circulação local, completamente produzida pelo próprio artista.

²⁹ Entrevista cedida no dia 28 de outubro de 2022

³⁰ Entrevista cedida no dia 28 de outubro de 2022

³¹ Entrevista cedida no dia 6 de novembro de 2022.

Tanto Salmin quanto Antuña transitaram por outras áreas do conhecimento em seus processos de formação. Salmin, por exemplo, se debruça bastante na filosofia, já Antuña, busca circular por distintas manifestações artísticas e áreas do conhecimento, o que a leva a afirmar que “Não acho que eu sou só uma artista da dança não. (...) a dança é o que me trouxe, onde eu mais me aprofundei e me aprofundo, mas a partir da dança eu fui me conectando com outras artes também” (ANTUÑA, 2022, informação verbal)³².

Essa característica, comum entre as duas artistas, oportuniza a reflexão sobre os encontros entre áreas do conhecimento dentro dos processos formativos e criativos. As duas artistas consideram suas produções artísticas produções feministas, mas deixam explícito que não tinham a pretensão de produzir um resultado feminista quando iniciaram o processo. Ao longo da vida, ambas questionaram situações vivenciadas e problematizaram as diferenças de acesso entre pessoas de gêneros diferentes, as problematizações empreendidas pelo movimento feminista reverberam em seus processos criativos e fazem parte da construção de suas abordagens formativas. Antuña, por exemplo, ministra um workshop, intitulado "Mulheres que dançam como lobas", em que se pode notar uma série de abordagens formativas que derivam de experiências gestadas no contexto de investigação artística para criação de seus trabalhos. Nesse percurso formativo, a artista fomenta uma série de reflexões a respeito das mulheres e seus espaços, bem como sobre a corporeidade feminina, suas repressões e anseios moventes.

³² Entrevista cedida no dia 6 de novembro de 2022.

CAPÍTULO 3. A DANÇA CONTEMPORÂNEA

Laurence Louppe foi uma historiadora, professora e teorizadora da dança contemporânea. Ela foi uma das responsáveis por apontar inovações pelas quais a dança passou até se tornar o que hoje conhecemos como dança contemporânea. Nascida na França em 1938, Louppe lecionou no Canadá, na Université du Québec à Montréal (UQAM) e na Université de Lille, na França. Em 1997, a pesquisadora publicou o livro “Poéticas da Dança Contemporânea”, que se tornou uma obra muito relevante para a construção de reflexões dentro do campo da dança. Nesse livro, a autora defende a dança contemporânea como vanguardista de um novo lugar na arte, propondo relações diversas entre artista e obra e observando o modo como a individualidade de cada artista participa em seus processos criativos. A autora pontua que, para entendermos a dança contemporânea, é preciso observar o corpo como um campo de relação com o mundo (LOUPPE, 2012, p.69). Para a pesquisadora, são os artistas da dança que, ao questionarem e romperem com os padrões rígidos de movimentação codificada, criam uma nova forma de se fazer dança possibilitando a emergência de uma poética única e singular. Louppe (2012) demonstra, por meio de exemplos como o de Isadora Duncan³³, a mudança de paradigma que a dança sofreu ao transitar para essa nova lógica. Para a autora, a dança contemporânea é, antes de mais nada, uma resposta contemporânea a um campo contemporâneo de questionamento (LOUPPE, 2012, p.20). Sendo assim, essa nova forma de dançar inaugura uma potência no campo da arte, o que resulta em uma compreensão distinta na maneira de entender o corpo e a dança, necessariamente relacionada às pautas trazidas pela contemporaneidade.

Entendendo que as pautas feministas são também parte de horizontes contemporâneos de problematização, neste capítulo trataremos de alguns conceitos mobilizados por Louppe no intuito de dar continuidade aos diálogos construídos no capítulo 2 a partir das entrevistas cedidas pelas artistas Aline Salmin e Rosa Antuña aprofundando em reflexões concernentes aos processos formativos em dança.

Retomemos Louppe para quem a dança contemporânea se distingue das formas de dança anteriores por se pautar em valores, deixando a preocupação com a questão da forma para segundo plano tendo em vista que: “De facto, a dança contemporânea nunca exibiu um

³³ Isadora Duncan (1877. - 1927) foi uma dançarina estadunidense e um dos maiores nomes da dança moderna. Ela propôs uma estética completamente diferente da que era associada ao Ballet clássico na época, tanto no que toca sua movimentação como no que comunica seus figurinos. Apesar de ser associada à dança moderna, Louppe defende que Duncan foi uma das artistas que inaugurou a dança contemporânea.

verdadeiro programa artístico homogêneo e dedicado às questões de forma” (LOUPPE, 2012, p. 41). Essa concepção de dança coloca em evidência o relacionamento entre artista e obra. Nesse contexto, o bailarino contemporâneo passa a ganhar espaço como verdadeiro sujeito da própria dança, deixando para trás a noção - falsa - de que eles são meros instrumentos a serviço da forma. Observando artistas como Isadora Duncan percebe-se o sentido da afirmação de Louppe de que “na dança contemporânea existe apenas uma verdadeira dança: a de cada um” (LOUPPE, 2012, p.52).

Ao valorizar as individualidades de cada artista, colocando-os como sujeitos ativos da criação, Louppe postula que tais valores passam a dominar a dança contemporânea, resultando em uma liberdade para a criação de uma poética única, individual, que passa necessariamente pelo sujeito que dança. O fato de que “o corpo possa encontrar uma poética própria na sua textura, nas suas flutuações e nos seus apoios é um aspecto que diz respeito à própria invenção da dança contemporânea” (LOUPPE, 2012, p.64).

Essa poética, objeto principal de investigação de Louppe nesse livro, indica a grande inovação da dança contemporânea. Sob esse prisma a autora propõe uma poética do movimento que indica uma nova subjetividade e sensibilidade nos trabalhos desenvolvidos na área, que passam a valorizar os processos individuais de cada um. Tal fato leva a autora a afirmar que, nessa poética:

O sentido primeiro da dança deve ser lido no próprio corpo que a gera e que nela se gera, e que a intenção, clara ou obscura, do acto poético em dança passa pelo movimento, como processo gerador, e pelos estados do corpo e de pensamento (LOUPPE, 2012, p.47).

Essa reflexão empreendida por Louppe incita-nos na reflexão sobre a criação em dança por parte de artistas mulheres. Todas nós vivemos em uma sociedade que tem como base um sistema patriarcal, fato que inevitavelmente afeta nossos corpos e nossa forma de interagir com o mundo. Provavelmente, todas as mulheres artistas da dança são afetadas de alguma forma pelo machismo estrutural. Se concordarmos com Louppe que o sentido primeiro da dança deve ser lido no próprio corpo que a gera e que nela se gera e se levarmos em conta que o corpo carrega as marcações desse machismo estrutural, faz-se necessário reconhecer que essa estrutura se reflete nos processos criativos sendo necessário colocá-las a trabalho.

Em 2016, pesquisadores britânicos³⁴ publicaram o artigo: “As coisas legais”: Dança, Gênero e Masculinidade³⁵ em que entrevistaram professoras de dança, de diferentes linguagens onde identificaram que existe uma desigualdade de tratamento e oportunidades

³⁴ A Dra. Helen Clegg; Dra. Helen Owton e Dra. Jacquelyn Allen-Collinson

³⁵The “Cool Stuff”: Dance, Gender and Masculinity - tradução nossa

para as mulheres nesse campo em relação aos homens. As professoras entrevistadas relataram que os alunos homens muitas vezes preferem ter aulas com professores do mesmo gênero, independente do currículo, experiência e qualificação da professora. Caitlin (professora entrevistada nesta pesquisa, trabalha com dança contemporânea em escola primária) descreveu que, ao dar conselhos para seus alunos sobre dança, os mesmos não eram levados a “sério” da mesma maneira como os mesmos conselhos fornecidos por professores homens, demonstrando que os alunos homens não respeitavam as professoras mulheres da mesma maneira que respeitavam os homens.

Da mesma forma que os abusos diários sofridos pelas mulheres trazem repercussões em seus trabalhos, o movimento feminista em sua ação de questionar as relações de poder, pode trazer e implicar modificações em seus corpos e processos. Isso é o que se percebe no relato de Antuña, sobre o processo de revisitar seu primeiro trabalho, “Mulher Selvagem”, que compõe a Trilogia do Feminino em que se dá conta de que ele tratava de questões relacionadas aos abusos sofridos por ela em decorrência do fato de ser mulher. Nas palavras da artista:

Mas e quando esses abusos, são esses abusos que estão debaixo do tapete? São os abusos cotidianos? Os abusos das falas que te tolem, que te castram. Abusos dos risinhos que não te levam a sério, ou os abusos das interrupções constantes, o abuso da invalidação constante. Então era desse tipo de abuso que eu estava falando em "Mulher Selvagem" e eu não tinha consciência que era o que eu mesma tinha vivido. Só que o que eu mesma tinha vivido não é porque eu sou especial. Não eu vivi como uma mulher brasileira. E como todas as mulheres viveram (ANTUÑA, 2022, informação verbal)³⁶.

Tal processo de transformação dessas representações dominantes e das relações de poder que elas simbolizam acaba por ampliar as possibilidades de alteração do sistema vigente. Desse modo, o feminismo pode atuar no sentido de fomentar e qualificar o questionamento e quebra desses valores patriarcais impostos às mulheres também no campo da dança, ampliando aqui também as possibilidades de transformação dessas corporeidades dançantes e seus espaços já legitimados de criação. É por esse prisma que , podemos contextualizar afirmações de Louppe, tal como a de que:

A obra coreográfica já não deve ser analisada como simples objecto. Deve ser considerada, pelo contrário, uma leitura do mundo em si, uma estrutura de informação deliberada, um instrumento de esclarecimento sobre a consciência contemporânea” (LOUPPE, 2012, p.. 35).

Na mesma linha de Louppe, a pesquisadora e professora acadêmica brasileira Rosa Hercoles, entende que pensar a dramaturgia na dança implica problematizar a maneira como

³⁶ Entrevista cedida no dia 6 de novembro de 2022.

trazemos para o movimento as questões que pretendem ser discutidas na obra. Essa formalização não significa uma mera ilustração da problemática tratada na obra, pelo contrário, no que se refere à dramaturgia da dança, destaca a pesquisadora, “não se trata da imposição de um significado impróprio a uma ação, mas sim, do reconhecimento dos significados que a ação contém” (HERCOLES, 2011, p. 4). Ou seja, não é necessária a racionalização de cada movimento e de cada ação, pois estes já possuem um significado próprio que deve ser acolhido durante o processo criativo. Para além de inventar um significado para o movimento, a pesquisadora defende que devemos estar abertas ao significado já existente.

Hercoles (2011) defende que, no processo de pesquisa, é crucial que se visite lugares diferentes dos que foram aprendidos durante o treinamento técnico, considerando que “a recombinação daquilo que o corpo já conhece não dá conta de tratar de todo e qualquer assunto” (HERCOLES, 2011, p. 5). Em outras palavras, a investigação implica um percurso de descoberta em que não se sabe o ponto de chegada. O artista em processo de pesquisa cria também uma nova linguagem do próprio corpo e, para que isso aconteça, é necessário que se explore para além do que já é conhecido para não corrermos o risco de colocar o corpo e a dança em um lugar de ilustração a partir de modelos pré-existentes que acabam por silenciar reiteradamente os corpos dissidentes.

Aline Salmin, artista que entrevistamos, relata que, durante suas investigações, ela cria ‘programas’ no intuito de levar sua pesquisa para além do estúdio. Na pesquisa para “Fechos”, por exemplo, a artista criou um programa em que passava 5 horas do dia com um corpete, na intenção de pesquisar a sensação de sufocamento.

Em trabalhos alinhados à proposta defendida por Rosa Hercoles, um artista em pesquisa, que tenha as pautas do movimento feminista como estímulo de investigação, pode sentir a necessidade de questionar as marcas deixadas em seu corpo pelo sistema patriarcal. Como mencionado no capítulo anterior, viver em uma sociedade machista traz inúmeras consequências para a experiência da corporeidade feminina posto que é justamente no corpo que incidem várias formas de exercício de dominação do sistema capitalista patriarcal. Tal como apontado por Silvia Federici, em seu livro “O calibã e a bruxa”:

Nessa Linha, Calibã e a bruxa mostra que, na sociedade capitalista, o corpo é para as mulheres o que a fábrica é para os homens trabalhadores assalariados: o principal terreno de sua exploração e resistência, na mesma medida em que o corpo feminino foi apropriado pelo Estado e pelos homens, forçado a funcionar como um meio para a reprodução e a acumulação de trabalho (FEDERICI, 2011, p. 34).

De acordo com reportagem do Estado de Minas (2020), em 2018, o número de mulheres que realizaram cirurgia plástica no Brasil foi de 800 mil. Os procedimentos mais comuns são o implante de silicone nos seios e a lipoaspiração. A reportagem associa o número crescente dos procedimentos à pressão estética que atualmente é acentuada pelas redes sociais. Essas modificações corporais estéticas, entretanto, vão além das partes do corpo que costumam ser comentadas nas redes sociais. Segundo o VivaBem Uol (2017) o Brasil é campeão mundial na realização de cirurgias íntimas, procedimentos em que as mulheres mudam a estética da sua região genital por se sentirem constrangidas com o formato de sua vagina. Em 2016, cerca de 25 mil brasileiras passaram por algum procedimento estético na região íntima. A pressão estética que sofrem as mulheres é mais uma forma de submeter os seus corpos a uma lógica de dominação, reproduzida inclusive pelas próprias mulheres.

Tudo isso - as marcas de se viver em uma sociedade machista, as problematizações feministas que questionam essa mesma sociedade, os processos formativos tanto em dança como em outras áreas do conhecimento, e as experiências da artista ao longo de sua vida - estarão presentes de alguma forma quando se trata de refletir sobre o que encontra-se incurso nos processos criativos e formativos em dança. Na cena, as propostas de investigação do corpo se transformam em formas de realização da poética contemporânea, sendo “Um lugar onde o pensamento e o trabalho do bailarino deixam de ser atividades de criação para se tornarem ferramentas (poderosas) de actualização e de precipitação em um estado de *performance*” (LOUPPE, 2012, p.289).

Friedan (2020) reforça a importância do trabalho criativo na construção identitária elucidando que uma das razões que levaram as mulheres americanas a passarem por tribulações de infelicidade e insatisfação no século XX foi a falta de contato com o trabalho criativo. Tal como mencionamos no capítulo 1, as mulheres estadunidenses passaram por uma crise identitária durante o pós-guerra, em que as revistas, apoiadas por outras mídias, reconstruíram a ideia de mulher, marginalizando o movimento feminista e criando um retrocesso no acesso das mulheres ao mercado de trabalho. As mulheres eram desencorajadas de terem ambições pessoais e vida própria fora de casa, fazendo com que mulheres com carreiras profissionais fossem minoria e mal vistas. Friedan, entretanto, chama nossa atenção para o fato de que não é a circunstância de ter um emprego que resolveria o problema dessas mulheres, mas sim o contato com trabalhos criativos próprios sublinhando que: “A única maneira para uma mulher, assim como para um homem, se encontrar, se conhecer como pessoa, é por meio do próprio trabalho criativo” (FRIEDAN, 2020, p.437). Podemos entender

a expressão trabalho criativo, no contexto da reflexão de Friedan, como esse trabalho inventivo que acaba por inaugurar um horizonte de transformação.

3.1 Os processos formativos

O lugar de pesquisa da dança contemporânea deve ser buscado de forma ativa e requer manutenção constante. O professor, entretanto, pode ser grande aliado nessa busca. Quando pensamos o papel de orientação dentro da lógica da criação autoral, nos casos em que esse papel existe, também precisamos entender a responsabilidade necessária para ocupar esse lugar. Salmin reflete que:

Existe uma dimensão muito afetiva de pessoas que conseguem com que a gente dê corpo pra isso, pra que a gente não fique numa coisa num processo de cura fazendo arteterapia, por que não é sobre isto. Assim pode ser, mas pensando um engajamento, sei lá, da performance e politicamente como isso se dá, pra mim tem uma dimensão muito outra, pra gente não ficar nesse lugar da cura e pra gente não ir 'prum' lugar que pode ser muito perigoso num sentido em que estamos acionando coisas que, talvez, a gente nem se lembre. Coisas que, talvez, a gente não queira mexer e que, inevitavelmente... que o processo te traz isso (SALMIN, 2022, Informação Verbal)³⁷.

De certa forma, a pessoa que ocupa o espaço da docência se torna uma referência para o artista, mesmo que seja dentro de uma linguagem específica. Vimos no capítulo 2 o modo como as referências e a busca por referências, são partes relevantes no processo de formação artística,.

Isabel Marques, uma das maiores pesquisadoras brasileiras sobre o ensino de dança, defende que o ensino de dança na escola entenda a dança como área de conhecimento que contribui para a formação de sujeitos pensantes.

Marques (1997) acredita que uma das principais funções da dança na escola é conduzir os estudantes a um lugar de provocação e investigação do corpo assinalando que: “O corpo em movimento, portanto, assume papel fundamental hoje em dia, e a dança enquanto forma de conhecimento torna-se praticamente indispensável para vivermos presentes, críticos e participantes em sociedade” (MARQUES, 1997, p.23). Portanto, esse lugar formativo do corpo pode ser um espaço de investigação e desenvolvimento do conhecimento de si. A autora enfatiza, inclusive, que este lugar de pesquisa corporal é o motivo pelo qual encontramos tanta resistência na introdução da dança, como área de conhecimento, nas escolas. A dança na escola deve se distanciar desse modelo de somente criar coreografias de festa junina para se efetivar como um lugar de escuta e estudo do próprio corpo, defende Marques. Trata-se de

³⁷ Entrevista cedida no dia 28 de outubro de 2022

uma dança "imprevisível", que possibilita questionamentos referentes ao corpo na escola e na sociedade e que abre espaço para a problematização dos sistemas de opressão que deixam marcas inevitáveis nos corpos e nas formas de interagir com o mundo. Como refletimos anteriormente, bell hooks como grande defensora da presença do feminismo na educação propõe o questionamento de uma série de práticas do patriarcado que pretendem, também, exercer determinados controles sobre o corpo. Nesse sentido, o feminismo pode atuar também com o intuito de garantir que o espaço para o pensamento crítico sobre o corpo continue existindo. Marques (1997) destaca que a dança pode agir de forma a fomentar as investigações sobre o próprio corpo explorando as individualidades. Por outro lado, a autora nos lembra que, da mesma forma que a dança pode promover um espaço de estudo e promover a expressão individual, ela pode ocupar o lugar oposto, criando obstáculos para esse tipo de processo na medida em que atua de modo a reforçar os valores vigentes. Marques (1997) sinaliza, ainda, que uma aula de dança é uma experiência com bastante poder sob o corpo do sujeito, seja para benefício ou malefício do mesmo posto que, se por um lado pode ser um espaço de libertação e de criação, por outro, pode ser um espaço de reprodução de comportamentos tóxicos e/ou autoritários. A autora destaca que:

Ao contrário do que nos dita o senso comum, as aulas de dança podem ser verdadeiras prisões dos sentidos, das idéias, dos prazeres, da percepção e das relações que podemos traçar com o mundo. De fora para dentro, regras posturais baseadas na anatomia padrão, seqüências de exercícios preparadas para todas as turmas do mesmo modo, repertórios rígidos e impostos (por exemplo, as festinhas de fim-de-ano) podem estar nos desconectando de nossas próprias experiências e impondo tanto ideais de corpo (em forma e postura) quanto de comportamento em sociedade (MARQUES, 1997, p.24).

Poderíamos elencar o Ballet Clássico como exemplo de uma abordagem formativa baseada em regras posturais e apoiada na anatomia padrão que acaba por limitar um horizonte de experiências por meio da imposição de um certo ideal do corpo que dança. Ideal esse que reproduz, por sua vez, uma lógica europeia de corpo. A técnica clássica possui um histórico de ser excludente com a diversidade dos corpos na medida em que se aferra a um padrão de leveza, harmonia e beleza dos corpos, para muitos inalcançável. Esse padrão exige das mulheres que elas sejam extremamente magras, leves e belas e os homens magros e fortes.

Klauss Vianna em seu livro "A Dança" (2005), obra em que o autor descreve a pesquisa realizada junto a Angel Vianna, se debruça sobre essas questões concernentes aos processos formativos no contexto do Ballet Clássico e dedica grande parte do seu percurso para a crítica sobre esse contexto e sua possível transformação. Para Vianna (2005), ao nos interrogarmos sobre as estratégias formativas da técnica clássica faz-se preemente adotar o

ensino da técnica clássica como “algo muito real e que nada tem de etéreo: o misticismo do balé, se existe, está na sua corporificação” (VIANNA, 2005, p.28). Se nos basearmos na concepção adotada por Vianna, cabe pontuarmos que o modo como corporificamos processos e práticas em dança depende de uma série de fatores que inclui em seu bojo uma reflexão crítica sobre os modos de percepção e modos de relação já internalizados e muitas vezes naturalizados. Vianna parece chamar nossa atenção para a necessidade de construção de um olhar estranhado para esses processos para que possamos instituir um horizonte de invenção, ou ainda, novos caminhos de corporificação.

Tanto Marques (1997) quanto Vianna (20015) acabam por defender que, para desenvolver um ensino em dança com espaço para a expressão individual e atento à diversidade, é preciso se desapegar de formas e ficar, prioritariamente, no processo e no trabalho. Tal como destaca Vianna: “O problema é que professores e bailarinos repetem apenas a forma e isso não leva a nada. O processo deveria ser o oposto: a forma surgir como consequência do trabalho” (VIANNA, 2005, p.30)

Com base nesse contexto reflexivo, podemos afirmar o entrelaçamento entre práticas criativas e as formativas, esses processos devem estar interligados. Retomemos, portanto, o posicionamento de Salmin na defesa de uma relação direta entre arte e vida em que a artista ressalta que: “a performatividade da vida, ela necessariamente está atrelada a processos mesmo. E aí, eu acho que, nesse sentido, também está atrelada a processos de formação e de processos educacionais” (SALMIN, 2022, informação verbal)³⁸. As relações entre os papéis de artista, professor e estudante são fluidas, e precisam ser para que o campo artístico da dança consiga continuar abarcando problematizações contemporâneas e crie espaço para que os artistas consigam expressar suas individualidades.

Os códigos em/de dança não surgem isolados do resto dos acontecimentos no mundo. Eles fazem parte de formas de enxergar o corpo e a arte e se relacionam diretamente com o contexto histórico e cultural do qual fazem parte. Enquanto alguns seguem reafirmando a ideologia vigente em determinada sociedade, outros surgem para questioná-la. Isso precisa ser levado em consideração quando optamos por estudar uma determinada linguagem da dança, caso contrário corremos o risco de afirmar no trabalho uma forma de entender o corpo e o mundo que acaba por cristalizar determinado horizonte normativo sem, necessariamente, abrir vias de transformação desse horizonte. Ou seja, muito frequentemente os códigos e linguagens específicas já estão dizendo algo sobre uma forma de entender o corpo, e precisamos estar atentas a isso ou corremos o risco de reproduzir certas ideologias.

³⁸ Entrevista cedida no dia 28 de outubro de 2022

Isso não quer dizer que estudar a técnica ou os códigos seja ruim ou errado. As linguagens da dança possuem potencialidades e podem fazer parte de investigações muito verdadeiras. Muitos códigos surgem, inclusive, como forma de resistência e de problematização de uma certa ideia de corpo, principalmente no universo das danças populares. Problematizar o lugar da mulher na sociedade dentro de processos criativos e formativos em dança requer olhar para o próprio corpo e, frequentemente, um desapego às regras posturais e repertório rígidos apontados acima. Como disse Hercoles, a técnica pura não dá conta de todos os assuntos, e durante esse tipo de investigação pode se fazer necessário questionar o próprio código ou técnica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O corpo é um dos grandes protagonistas dos debates e reflexões dentro das várias vertentes do feminismo. Considerando que é justamente no corpo onde ocorrem muitas das opressões das quais as mulheres estão sujeitas, pode-se concluir, com Federici (2011) que “é bem merecida a importância que adquiriu o corpo, em todos os seus aspectos - maternidade, parto, sexualidade -, tanto dentro da teoria feminista quanto na história das mulheres.” (FEDERICI, 2011, p. 34).

Na dança, o corpo também é, ou deveria ser, foco de reflexão e de estudo, afinal, “Ser bailarino é escolher o corpo e o movimento do corpo como campo de relação com o mundo, como instrumento de saber, de pensamento e de expressão”(LOUPPE, 2012, p. 69). Refletir sobre o corpo através de uma perspectiva feminista implica reconhecer não só as violências que as mulheres sofrem no corpo e por causa dele, mas também as várias maneiras como a lógica vigente, que segrega as pessoas em grupos de acordo com seu sexo biológico impondo a elas determinadas funções baseadas nessa separação, condiciona o comportamento de todas as pessoas. Nesse sentido, a teoria feminista pode mobilizar, em se tratando dos processos de criação e formação em dança, uma oportunidade de investigação do corpo a partir de um horizonte de pensamento crítico. Os questionamentos sobre o corpo da mulher a partir de um viés feminista oferece a oportunidade de combate a estigmas machistas que agem fomentando a disparidade de acessos entre homens e mulheres.

Durante as entrevistas com Antuña e Salmin foi relatado por elas que nenhuma das duas artistas pensava em criar um trabalho feminista *a priori* quando iniciaram seus processos. No entanto, ambas relataram que tinham críticas e percepções sobre o lugar da mulher na sociedade, e hoje identificam nos seus trabalhos autorais como feministas. Por meio das entrevistas com as artistas, pudemos observar a maneira como as pautas feministas inevitavelmente encontram seu caminho dentro de seus processos de criação, por serem questões importantes em suas vidas. Também relevante é a forma como as violências e abusos sofridos por serem mulheres em um sistema patriarcal se evidenciam em suas criações, de forma consciente ou não. Antuña, por exemplo, observa que no seu primeiro trabalho a constatação dessa relação se deu *a posteriori* salientando que, mesmo que ela não utilizasse o termo feminista, ela sempre foi uma pessoa com críticas feministas. Ou seja, essas problematizações sempre estiveram com ela e influenciaram sua produção.

Como já apontado, a necessidade de se pensar o feminismo nos processos educacionais é defendida por autores como bell hooks. Popularizar as conversas sobre o

feminismo e tornar os debates acessíveis para fora do ambiente acadêmico é uma forma de fortalecer o movimento e criar novas oportunidades para outras mulheres problematizarem os espaços que ocupam.

As referências de artistas feministas podem oferecer uma oportunidade de identificação a muitas mulheres e incentivá-las em suas próprias investigações, que podem resultar em processos criativos. Assim, a busca por referências e o contato com as mesmas se mostra bastante relevante nos processos formativos e, conseqüentemente, criativos.

Além disso, retomando a fala de hooks, tornar as referências feministas acessíveis e possibilitar que sejam parte do dia a dia é importante para que mais mulheres consigam acessar esse lugar de problematização fazendo com que o feminismo saia da bolha e se torne um movimento que todas tenham acesso e possam participar da construção. Mais importante ainda, como defende Salmin, é buscar também se referenciar mulheres que estariam em posições marginalizadas, cuja forma de pensar seja distante do pensamento acadêmico e que, não obstante, possuem perspectivas diferentes das autoras e militantes a que temos bastante acesso. Escutar essas mulheres torna-se tarefa fundamental.

Também, observamos no decurso da escuta dessas artistas, que os processos de criação são também formativos. A formação em dança não se conclui ao término de um curso ou no início da carreira profissional e não deve estar alijada do processo criativo e das reflexões mobilizadas por ele, posto que muitas vezes é no processo criativo que tem-se a possibilidade de investigar novos modos de corporificar experiências colocando, tal como salientado por Louppe (2012) "o movimento do corpo como campo de relação com o mundo, como instrumento de saber, de pensamento e de expressão" (LOUPPE, 2012, p. 69). As referências escolhidas e acessadas, seja na dança, seja na literatura, na filosofia, ou em qualquer outra área do conhecimento, têm um papel fundamental nesse processo formativo contínuo, e o feminismo faz parte disso. O feminismo cria caminhos de resistência e aponta a possibilidade de maior união entre as mulheres, exemplificado pelo surgimento de conceitos como, por exemplo, o de Sororidade, o sentimento de empatia entre mulheres. Desta forma, observa-se que, ao estabelecer um diálogo entre o feminismo e a dança, criam-se possibilidades de impactos nos processos criativos, haja vista a capacidade do feminismo de operar como um agente, no campo de estudo do corpo e da dança, que possibilita novas formas de se entender o mundo, e conseqüentemente a dança e o corpo. Faz-se necessária uma postura crítica sobre a ideia que ainda é perpetuada de que a vida artística acontece em fases onde a formação acontece anteriormente à vivência artística. Entendemos aqui que não só

esses processos acontecem de forma simultânea, mas que não são tão limitados e fechados como podem parecer à primeira vista.

Outra consideração relevante para se pensar a relação entre dança e feminismo está marcada na obra precursora de Simone de Beauvoir, que aponta que o sexo biológico não deveria restringir os acessos negados historicamente às mulheres. Como observamos no capítulo 1, uma das estratégias do sistema patriarcal para justificar a desigualdade de acessos entre homens e mulheres é apontar as diferenças biológicas entre tais. Por conta disso, as mulheres precisaram lutar para ocupar determinadas posições na sociedade, sendo especialmente desafiadora a conquista de posições de liderança. É fácil constatar que essa realidade se traduz também no universo da dança, como bem observou Antuña quando iniciou a circulação de seu trabalho autoral. Dessa forma, podemos salientar que a luta por igualdade de acesso e oportunidade no que se refere a posições de liderança ainda ocorre dentro dos espaços artísticos. O movimento de ocupar espaços de liderança segue sendo um passo importante das mulheres dentro dos ambientes da dança.

As várias vertentes do feminismo se fizeram presentes em vários espaços, na literatura, nas artes, nos protestos, em vários campos de trabalho. De certa forma, o pensamento feminista, que já passou por diversas modificações desde Beauvoir, espalhou para vários espaços. Mesmo as pessoas que não se envolvem diretamente com o feminismo são afetadas por ele. Seja de forma direta, como as mulheres que hoje têm acesso ao ‘voto’ e à educação, seja de forma menos aparente. Podemos não saber exatamente qual foi o campo de influência do pensamento feminista, mas sabemos que ele foi significativo em todas as áreas. Assim, existe uma grande possibilidade de que as influências do movimento feminista na dança tenham sido ainda maiores do que pode parecer.

Frequentemente pensamos no feminismo como o início da luta das mulheres pelos seus direitos mas, na realidade, as mulheres sempre estiveram lutando. A resistência feminina existe desde muito antes do início do seu registro escrito, e a ela devemos muitos dos nossos direitos. Em outras palavras, provavelmente, antes das mulheres feministas publicarem sobre o direito das mulheres, ao redor do mundo já existiam diversas formas de resistência. O registro dessas reflexões vem para agregar força e disseminar as várias pautas feministas.

Olympe de Gouges e Mary Wollstonecraft³⁹, provavelmente não sabiam a magnitude do movimento que hoje chamamos de feminismo quando começaram a escrever sobre o

³⁹ Olympe de Gouges (1748-1793) e Mary Wollstonecraft (1759-1797) foram duas ativistas, autoras e artistas francesas. Ambas foram grandes contribuintes na Revolução Francesa e são consideradas precursoras da primeira onda do feminismo.

direito das mulheres, mas, ao fornecerem material escrito que promovia pensamento crítico sobre as diversas pautas sociais, acabaram por iniciar um movimento que, de certa forma, também era formativo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A PARTICIPAÇÃO de mulheres na história da arte. **ArteRef**, 23 de maio de 2022. Disponível em

<https://arteref.com/opiniao/instituto-tomie-ohtake/a-participacao-das-mulheres-na-historia-da-arte/> acessado em: 29 de novembro de 2022

Antuña, Rosa. [nov. 2022]. Entrevistadora: Marina Campos. Belo Horizonte, 2022. 1 arquivo.mp4 (30 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice B deste trabalho.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo: fatos e mitos**. tradução de Sérgio Millet. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo: a experiência vivida**. tradução de Sérgio Millet.. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1980.

BRASIL tem mais de 31 mil denúncias de violência doméstica ou familiar contra as mulheres até julho de 2022. **gov.br**. 8 de agosto de 2022. disponível em <https://www.gov.br/mdh/pt-br/assuntos/noticias/2022/eleicoes-2022-periodo-eleitoral/brasil-tem-mais-de-31-mil-denuncias-violencia-contra-as-mulheres-no-contexto-de-violencia-domestica-ou-familiar> acesso em 1 de dezembro de 2022

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CLEGG, H, OWTON, H, ALLEN-COLLINSON, J. (2016). **The “cool stuff”: Gender, dance and masculinity**. Psychology of Women’s Section Review, Special Issue on Sports, 18 (2): 6-16. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/308874585_Clegg_H_Owton_H_and_Allen-Collinson_J_2016_The_cool_stuff_Gender_dance_and_masculinity_Psychology_of_Women's_Section_Review_Special_Issue_on_Sports_18_2_6-16 Acessado em: 28 de novembro de 2022

FRIEDAN, Betty. **A mística feminina**. Trad. de Carla Bitelli e Flávia Yacubian. Rio de Janeiro: Rosa dos tempos, 2020

FUNKENSTEIN, Susan Laikin, **There’s Something about Mary Wigman: The Woman Dancer as Subject in German Expressionist Art**. 2005, Oxford. Gender & History, Vol.17 No.3 November, pp. 826–859, 2005

GONZALEZ, Lélia. “Racismo e sexismo na cultura brasileira”. In: SILVA, L. A. et al. **Movimentos sociais urbanos, minorias e outros estudos**. Ciências Sociais Hoje, Brasília, ANPOCS n. 2, p. 223-244, 1983.

HERCOLES, Rosa. A Composição da Ação pelo Corpo que Dança. In: **ANAIS DO II ENCONTRO CIENTÍFICO DA ANDA**, 2011, Porto Alegre. Anais eletrônicos... Campinas, Galoá, 2011. Disponível em: <https://proceedings.science/anda/anda-2011/papers/a-composicao-da-acao-pelo-corpo-que-danca> Acessado em: 22 de outubro de 2022.

HOOKS, bell. **O feminismo é para todo mundo**. Trad. de Bhuvi Libanio. Rio de Janeiro: Rosa dos tempos, 2021

KILOMBA, Grada. **Plantation memories: episodes of everyday racism**. Berlim: Unrast, 2008.

LOUPPE, Laurence. **Poética da dança contemporânea**. Rute Costa ; Lisboa : Orfeu Negro, 2012.

MAC, Aissa; RICCI, Larissa, PEREIRA, Maria. Como as redes sociais aumentam a pressão estética sobre o corpo da mulher. **Estado de Minas**. Belo Horizonte, 4 de outubro de 2020. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2020/10/04/interna_gerais,1191429/como-as-redes-sociais-aumentam-pressao-estetica-sobre-corpo-da-mulher.shtml Acessado em: 28 de novembro de 2022.

MARQUES, Isabel. **Dançando na escola**. Campinas, A.MOTRIZ - Volume 3, Número 1, p. 20-25. 1997.

MARQUES, Maria Julia. Conhece as plásticas feitas na vagina? Veja os 6 tipos mais comuns..... **Uoul: Viva bem**, São Paulo, 11 de setembro de 2022. Disponível em: <https://www.uol.com.br/vivabem/noticias/redacao/2017/09/11/conhece-as-plasticas-feitas-na-vagina-veja-os-6-tipos-mais-comuns.htm> Acessado em: 28 de novembro de 2022

NOCHLIN, Linda. From 1971: Why Have There Been No Great Women Artists? **Art News**. 30 de maio de 2015 Disponível em: <https://www.artnews.com/art-news/retrospective/why-have-there-been-no-great-women-artists-4201/> Acessado em: 28 de novembro de 2022.

SOARES, Nana. Pesquisa: 67% dos brasileiros acham que violência sexual acontece porque homem não controla impulsos. **Estadão**. 12 de dezembro de 2016. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/emails/nana-soares/pesquisa-67-dos-brasileiros-acham-que-violencia-sexual-acontece-porque-homem-nao-controla-impulsos/> acessado em: 5 de dezembro de 2022

Salmin, Aline. [out. 2022]. Entrevistadora: Marina Campos. Belo Horizonte, 2022. 2 arquivos .mp4 (45 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice A deste trabalho.

SOLINT, Rebecca. **Os homens explicam tudo para mim**. Trad. Ana Teresa Fernandes. São Paulo, Editora Cultrix, 2017.

TIBURI, Márcia. **Feminismo em comum: para todas, todes e todos**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1. Ed. 2018.

VIANNA, Klauss. **A dança**. São Paulo, Summus Editorial. 2005.

RIBEIRO, Djamila. “A categoria do Outro: o olhar de Beauvoir e Grada Kilomba sobre ser mulher.” **Blog da Boitempo**. 7 de abril de 2016. Disponível em: <https://blogdaboitempo.com.br/2016/04/07/categoria-do-outro-o-olhar-de-beauvoir-e-grada-kilomba-sobre-ser-mulher/> acessado em 23 de junho de 2022

RODRIGUEZ, Margarita. “Por que os homens são responsáveis por 95% dos homicídios no mundo?”. **BBC News Brasil**. 24 de outubro de 2016 Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-37730441> acessado em 2 de dezembro de 202

APÊNDICE A : Entrevista de Aline Salmin

Entrevista realizada pela plataforma Zoom no dia 28 de outubro de 2022.

(Marina) Eu queria te convidar, primeiro Aline, a falar sobre sua atuação, como você se vê como artista, se apresentar, falar sobre seu trabalho, sobre você, sobre seus pensamentos... Quem é você?

(Aline) Bom, meu nome é Aline, eu atualmente moro em Uberlândia, interior de Minas Gerais. Eu fiz bacharelado em dança aqui na universidade Federal de Uberlândia e fiz mestrado em artes cênicas, aqui também. E desde 2015, mais ou menos que, assim já me interessava por isso, não é? Mas desde 2015 que eu tenho me adentrado em estudos de gêneros, sexualidades e na relação com performance e dança contemporânea e sou artista, sou performer e sou produtora também, trabalho com produção executiva e produção audiovisual. E é isso, acho que sigo junto com outras resistindo nesse país então tão perverso né? Pras nossas profissões e trabalhos artísticos. Mas domingo Lula... Lula vencerá.

(Marina) Vai vencer! Mas, sobre feminismo... O que é feminismo para você?

(Aline) Não sei... acho complexo essa pergunta, porque eu acho que... eu tenho pensado uma coisa ultimamente que é uma ideia de que... eu não considero o feminismo como uma única coisa, como uma única um único pensamento, uma única militância, uma única prática, né? Eu acho que quando a gente fala de feminismo, a gente fala de feminismos no plural. E aí, eu acho que são muito diversos, né? Esses esses pensamentos e essas políticas... mas acho que de alguma maneira na minha prática artística e na minha na minha vida, assim eu tenho acredito em feminismos que estejam politicamente engajados com, sei lá, muitas resistências. Acho que, por exemplo, existe o feminismo liberal, o feminismo branco que se alinham a pensamentos normalmente muito normativos, muito violentos, muito excludentes, né? Então, eu acho que pra mim o feminismo, ele necessariamente tem que estar atrelado e atravessado por questões interseccionais né? Entrelaçando e tangenciando. Questões de gênero, de raça, de classe, questões etárias, de capacitistas... enfim. Então é isso, eu acho que pra mim o feminismo está neste lugar. E são muitos [feminismos] e acho um pouco difícil tangenciar isso e dizer de um jeito muito fechado assim.

(Marina) E você considera, no no seu trabalho artístico, você acha que é um trabalho feminista? Dentro dessas desses vários feminismos que você colocou?

(Aline) Ah acho que sim, considero que sim. Eu acho que na verdade, tem uma coisa que... tem o que eu considero e o que consideram né? Do meu trabalho. Mas eh sim, acho que o meu trabalho é um trabalho feminista. Assim, os meus trabalhos, né? Na verdade. Acho que na medida em que eu transito por questões de gênero, sexualidades por corpos dissidentes eu acho que necessariamente eu estou falando de questões de feminismos mesmo que não nem

sempre 'duma' maneira, sei lá, tão militante ou panfletária, mas isso passa sim, com certeza passa.

(Marina) E sobre essas referências, também feministas... durante seu processo você encontrou outras artistas feministas que se tornaram importantes para o processo de construção de sua investigação artística e de seus processos de criação? Você teve essas referências durante a sua trajetória?

(Aline) Tive, eu tenho... eu bebo muito na filosofia, o meu processo artístico sempre esteve muito implicado a pensamentos da filosofia. E aí, durante essa minha trajetória eu encontro várias pessoas, várias mesmo, tipo assim, não sei nem se eu conseguiria te dizer todas. Eu acho que assim tem uma questão, pra mim que é: eu acho importante também localizar para além de referências que já tão dadas e consolidadas e de alguma maneira e que a gente tem um acesso mais mais imediato. Por exemplo, Ana Mendieta é uma artista que a gente tem um acesso um pouco mais fácil, né? Um pouco mais rápido. Mas também tenho encontrado e tenho pesquisado pessoas que estão fora do centros de grande circulação, pessoas que estão próximas a mim, pessoas que vivem dissidências, inúmeras dissidências, e que nem sempre tem essa possibilidade de circulação de trabalhos artísticos, etc. Mas uma das minhas práticas de pesquisa artística é justamente ficar pesquisando essas pessoas, tentando entender de onde que essas produções acontecem. E aí junto a isso eu bebo muito na filosofia pós-estruturalista. Muito pelo Paul Preciado, Judith Butler, Michele Martiuse, Castiel Vitorino, Jota Mombaça, que são pessoas que de alguma maneira... de alguma maneira não, são pessoas que para além 'dum' pensamento artístico tem uma articulação conceitual filosófica que eu acho que são referências importantes nos feminismos, principalmente pro nosso contexto brasileiro. Mas posso ir lembrando de outras pessoas.

(Marina) Acho que você já respondeu um pouco isso, mas como que o feminismo né te influenciou nos seus processos da dança? Como você foi afetada pelo feminismo durante o seu processo?

(Aline) Eu acho que, na verdade, essa essa nomeação de dizer que eu faço algum trabalho feminista, ela vem depois, porque os meus trabalhos são muito atravessados por questões autobiográficas. Então eu tenho essa coisa de pegar histórias da minha vida, ficcionalizar elas obviamente né, de alguma maneira. E ir pensando como essa instância individual ela é política e coletiva, não diz respeito ao meu ao meu umbigo. E aí eu acho que na verdade, pra mim foi o inverso. Eu não, sei lá, conheci o feminismo e quis fazer uma arte feminista, mas acho que a partir de coisas que atravessavam e atravessam a minha vida de inúmeros inúmeras violências, abusos, situações... enfim e que isso me me faz... eu uso isso como materiais que eu coleteo, né? Para criar trabalhos. E aí eu acho que o feminismo, ele vem depois, não depois... Eu não sei se é depois. Mas meio nessa relação, sabe? De, sei lá, estou criando um trabalho e aí eu tenho X lá de presença, por exemplo, que eu todos os dias eu vou pegar um batom e passar não sei quantas mil vezes e tal. E aí junto com isso eu sempre fui pesquisando, textos, artistas que de alguma maneira se relacionavam com esse desejo meu. E aí eu acho que foi por isso que eu mergulhei mesmo em estudos dos feminismos. Então eu acho que, não sei

se foi depois, mas acho que tem uma coisa que passa muito mais pro acionamento a partir das minhas experiências e das minhas práticas artísticas e dos meus modos de criação que tem um encontro com, sei lá, hotelarias, conceitos, pessoas, outras práticas. Hm-huh. Eu não sei se eu te respondi, eu te respondi?

(Marina)Respondeu! Eu assisti 'Borra' e li sobre o trabalho, você fala, e aí acho que você já falou um pouco sobre isso na pergunta anterior, mas você fala que a sua prática tem como premissa a reflexão crítica sobre questões que te afetam, questionando padrões femininos de beleza. A partir disso, quero te convidar a falar um pouco sobre esse processo. Você acha que 'Borra' ocupa um lugar de ativismo, além de ser um trabalho artístico? Referente às pautas feministas na arte, você acha que elas ocupam também um lugar de militância?

(Aline) Então eu não sei. Porque o "Borra" é um trabalho que na época que eu estava fazendo ele eu entendia e pensava coisas que hoje eu entendo um pouco diferentes. Por exemplo, essa ideia do feminino é uma coisa que não me passa mais. Eu sinto que eu vou pra outro lugar hoje. Mas obviamente isso é parte de uma construção artística e que, sei lá, se hoje eu de alguma maneira questiono isso é porque eu também passei por esse lugar, né? E eu não sei, eu acho que são muitas camadas, na verdade, essa coisa de pensar os processos artísticos numa instância de militância, né? Porque eu acho que depende de muitas coisas. Primeiro, talvez, de quem esteja vendo. Eu não fiz um trabalho, e acho que nenhum dos meus trabalhos, com essa coisa tipo: "ah eu tenho a intenção de que as pessoas... não sei o quê". Não. Cada um vai se relacionar com o meu trabalho de um jeito e isso não me diz respeito, eu não tenho controle sobre isso e também não quero ter. Então eu não sei, tipo, em que medida isso chega pras pessoas enquanto um trabalho militante. Já tive muitos feedbacks e relatos de que, sei lá, o "Borra", por exemplo, mobilizou questões de vida de alguma mulher ou algum coletivo ou... enfim. Mas assim, pensando também numa dimensão micropolítica 'duma' atuação artística, eu acho que necessariamente um trabalho de arte consistente, engajado, gera fricções, né? Ele vai acionando coisas e gerando forças que micro politicamente fazem diferença, né? Rupturas mesmo que sejam mínimas. Então eu acho que sim, eu acho que tem uma uma relação muito próxima dessa ideia de militância. Mas não sei se nesse lugar "vou mudar com o meu trabalho". Eu acho que esse lugar é um pouco perigoso porque ele pode ser muito romantizado. Sabe? Tipo, ah eu sou uma mulher branca, feminista e aí eu vou mudar o mundo. Não, não vai. Talvez você mobilize coisas, mobilize afetividades. Eu vejo esse lugar da militância muito mais 'num' aspecto de mobilizar afetos mesmo.

(Marina) E ainda sobre essa questão da militância que a gente estava falando. Existe uma diferença entre uma arte militante ou da militância pura ou seja sem caráter artístico colado a ela? E a uma a arte pode ocupar um espaço político sem estar no lugar de ativismo?

(Aline) Eu acho que a arte é política por si. Na verdade eu acho que qualquer produção, ela é política. Independente. Porque assim, às vezes eu tenho a sensação de que quando a gente fala: "aí a arte política". A gente está falando, às vezes, dessa coisa tipo: "ai quero revolucionar... alguma coisa". E não necessariamente! Romero Britto, ele faz uma arte política. Entende? Existem lugares que a gente acessa em dimensões diferentes, mas eu acho

que toda a arte é política. E não sei, posso estar errada. Mas eu tenho essa sensação. E aí eu não sei em que medida... eu fico pensando uma coisa, que é o seguinte: Eu acho que a gente tem uma responsabilidade sobre como a gente se agencia artisticamente no mundo que a gente vive. Eu sou uma mulher branca e de alguma maneira vivo incidências de gênero, sexualidades, mas eu tenho um marcador racial: eu sou uma mulher branca. Então, tipo assim, é inevitável que coisas me atravessem, que me coloquem em lugares de privilégio, que eu não tô no mesmo lugar que outras pessoas, entende? E como isso é político, como isso é militante também nesse sentido, saca? Porque eu acho que artisticamente é importante a gente se colocar e pensar em quais lugares a gente tem acesso, quais lugares a gente acessa com lei. Porque eu acho que nem toda a arte é acessada por muitas pessoas. Principalmente num circuito de performance da dança contemporânea... e de produções muito subversivas, entre aspas, que isso às vezes não extrapola uma bolha artística. Aí é isso né? Tipo essa militância ela está pra quem? Sabe? Me pergunto um pouco isso, essa essa relação política, ela chega até quem? Sabe? E aí, qual era a outra pergunta que você tinha me feito?

(Marina) Qual a diferença da arte militante para a militância pura? e a arte pode ocupar um espaço político de crítica social sem estar no lugar de ativismo?

(Aline) Complexas suas perguntas, não sei te dizer assim, não sei te responder com sei lá, alguma segurança sobre isso, estou só devaneando aqui com você. Mas eu acho que tem uma dimensão do >como< olhar pra essa militância. Porque, por exemplo, se eu olho pra isso a partir de uma perspectiva macropolítica eu acho que é uma instância X. Se eu olho as produções artísticas por um viés micropolítico, não que a macro e a micro estejam separadas, tá? Elas estão o tempo inteiro em fricções. Mas eu acho que são acessos um pouco diferentes e aí eu acho que em termos de, sei lá, chegar em pessoas, chegarem em pautas, chegarem, etc. Eu tenho a sensação de que, macro politicamente, quando a gente pensa nessa ideia ‘duma’ arte militante, uma arte que ela está ali para mudar alguma coisa? Eu acho que isso chega num certo limite. Porque se você já está determinando que aquela arte serve para chegar em alguma coisa, eu acho que ela atinge um certo limite Fico pensando que, por exemplo, eu como artista: eu não tenho essa essa perspectiva de vou fazer um trabalho para que, sei lá, as pessoas assistam e fiquem mobilizadas e aí elas vão pedir uma pauta identitária X, entende? Mas sim, eu acho que as produções artísticas elas necessariamente são atreladas às militâncias. Inúmeras militâncias, inúmeras camadas, inúmeros contextos, porque eu acho que quando a gente fala de militância e arte, a gente também está falando de contextos e de lugares de acesso desses trabalhos. Mas eu acho que sim, eu acho que necessariamente os trabalhos artísticos mobilizam forças tanto de transformações normativas, fascistas e conservadoras quanto de transformações, acidentadas, de rupturas, outras assim.

(Marina) Você apresentou ‘Fechos’ em 2015 e em 2021. No intervalo de tempo entre as duas apresentações, o país passou por mudanças bastante drásticas e, entre outras questões, algumas pautas relacionadas à mulher, ao corpo e à arte, ganharam por um lado, muita força e empoderamento e, por outro, foram alvo de ataques bem conservadores. Como você acha que

o trabalho foi recebido nessas duas ocasiões? Como você percebeu o público em ambas as ocasiões?

(Aline) O "fechos", na verdade, ele passou por alguns momentos. É curioso, porque às vezes a gente tem a sensação de que trabalhos que lidam com questões, por exemplo, de violências... eles são bem recebidos dentro dum contexto artístico. E aí eu me lembro uma vez que eu fui apresentar o "fechos", uma das primeiras vezes, que eu apresentei, foi 'numa' festa de encerramento do "Céu Aberto", que era um evento do curso de dança da UFU. E aí o trabalho, quando eu começo, eu tiro a blusa e fico com o peito de fora antes de começar a colocar todos os sutiãs. E aí, quando eu tirei a blusa e fiquei ali parada, um cara assobiou pra mim. Ele fez tipo *fio-fio*. E era um contexto de arte dentro da universidade com pessoas... Sei lá, politizadas, enfim. E aí eu tive essa recepção. E isso foi muito curioso, e isso me deixou intrigada. E aí, enfim, na época do do golpe da Dilma eu fiz esse trabalho de novo, em algum contexto, e eu lembro que nesse nesse lugar tinha essa coisa meio militante e um dos... o meu o primeiro sutiã, que eu colocava, estava escrito fora Temer. E ele é o primeiro que eu colocava o último que eu tirava e depois eu queimava esse sutiã. Assim, hoje olhando pra isso vejo camadas outras, enfim. Me coloco a pensar sobre esse trabalho de uma maneira um pouco mais crítica. Eu não sei, é porque na verdade a estrutura em si, ela acabou se mantendo assim, né? Essa ação do trabalho acabou se mantendo. Mas eu acho que subjetivamente, afetivamente o público recebia o trabalho de maneiras diferentes a partir dos contextos diferentes que a gente estava vivendo. E obviamente isso também é atravessado pelo contexto que eu apresentava, né? Se é um contexto universitário, eu acho que tem uma recepção; se é no meio da rua, eu tenho outra recepção; se é num congresso acadêmico, eu tenho outra recepção; se é numa mostra de performance, é outra. Mas eu acho que é isso, eu tive a sensação de que quando apresentei em 2015, o trabalho era uma coisa e aí ao longo do tempo, conforme eu fui apresentando ele em outros lugares, e ele foi pra outros formatos também, que não é só performance ao vivo, né? Ele foi pra performances gráficas. Eu acho que o trabalho acaba sendo recebido e afetado pelo público de maneiras diferentes em contextos diferentes e acho que, sim, com certeza os os nossos momentos macro políticos eles atravessaram necessariamente como as pessoas recebiam e recebem o trabalho. Mas eu acho que tem a ver também com os contextos de apresentação e com uma questão minha. Porque, por exemplo, quando eu criei o trabalho eu era uma pessoa. Hoje eu sou outra pessoa. Tipo o meu corpo é diferente, o meu gesto é diferente, meu cabelo é diferente, enfim. Então eu acho que isso também dá leituras e camadas outras pro trabalho ainda que ele seja o mesmo.

(Marina) Com certeza. E mais cedo você falou um pouco sobre como o feminismo não vem antes das suas pesquisas sobre as pautas de gênero. Você consegue delimitar um ponto de partida, ou seja, um momento específico em que a questão do corpo feminino passou a ser um estímulo de criação e de estudo para você?

(Aline) Eu acho que sempre foi, na verdade. Eu tive um grande privilégio na minha vida, que foi fazer curso de dança na UFU. Eu tive contato com artistas, pesquisadores-docentes, que são pessoas maravilhosas. E fiz parte de uma das primeiras turmas do curso, né? Então, eu vivi um frescor, saca? Da universidade. E obviamente o curso de dança ele só existe por conta

de políticas públicas do governo Lula, o curso de dança da UFU né? Ele foi criado no governo Lula. E, enfim, entraram professores e professoras que tinham um tesão de estar na universidade, tinham um tesão de estar ali construindo coisas com a gente. E eu acho que isso é muito relevante pros meus processos artísticos. Eu estou dizendo isso porque... o curso, ele é bacharelado né? Então existe uma preocupação ética e política em como a gente cria os nossos trabalhos. Quais são os nossos disparadores, as nossas experiências de vida, etc. E a todo tempo, desde que eu entrei no curso de dança, isso sempre foi uma questão, né? Tipo, ah, eh como vocês criam um trabalho a partir das suas experiências, das suas questões com a dança, com a sua... enfim. E aí eu acho que, estimulada também por esse contexto, sempre que eu fui criar coisas... essa ideia desse corpo sempre esteve ali. Sempre esteve ali comigo. Antes eu entendia isso como corpo feminino. Hoje eu entendo isso como Corpa, eu não uso mais a palavra feminino, que eu acho que isso binariza as coisas e também, eh, acho um pouco excludente, né? No sentido de que corpo feminino ele diz talvez um pouco mais sobre corpos cis femininos. E aí homens trans, pessoas não-binárias não são incluídas e... enfim, esse corpo feminino ele tem questões. Mas, desde sempre esse corpo que eu sou, e estou, sempre foi o meu material de pesquisa. Então eu sempre tive essa questão com Teta com corpo violentado. Acho que sempre esteve. E aí eu fui usando isso como um material de pesquisas.

(Marina) Essa próxima pergunta é justamente sobre essa questão da Corpa. Vi que você usa em muitos dos seus trabalhos uma grafia diferente para a palavra corpo: Corpa. De onde veio essa proposta de resignificação, e como ela afeta seus processos criativos?

(Aline) Na verdade a palavra Corpa é uma existência, né? É um modo de se relacionar com o mundo que vem... assim, meio que a gente não sabe exatamente da onde vem. Mas eh, está muito fortemente ligado à comunidade travesti preta periférica, mulheres trans e pessoas dissidentes. E Corpa tem a ver com essa perspectiva, justamente de pessoas, que elas existem para além desse modo binário para além dessa normatividade né? Além dessa hétero compulsoriedade que a gente vive essa ciscompulsoriedade que a gente vive. Então, a Corpa tem a ver com isso. Com existências que fogem dessas estruturas normativas. Pessoas que têm intersecções e existências que passam por questões de gêneros, de sexualidade, de raça, de etariedade, pessoas que vivem eh essas marginalidades e que tem sempre as suas existências atreladas a uma violência. Tipo, há uma política de aniquilação, há uma política de apagamento. Então essa ideia de corpa também é uma apropriação de resistência, de se apropriar de si, de se apropriar de e tentar fugir, saca? Tentar romper com essas normatividades. Esse termo, essa existência, essa política me chega quando eu vou fazer mestrado porque aí na época eu ainda usava corpos femininas, só que daí eu fui entendendo que isso era um tanto transfóbico, né? Também. Porque homens trans são corpos. Pessoas não-binárias são corpos e não são femininas. Ou podem ser ou... enfim. E aí eu tiro essa corpos femininas e passo a usar só corpa.

(Marina) Como você pensa a relevância das artistas feministas que você encontrou e desses outros professores que tiveram esse olhar para o corpo no seu processo criativo. Como isso pode afetar os processos formativos?

(Aline) Eu acho que, primeiramente, a gente não faz nada sozinho, né? Apesar de eu ser uma artista que tenho trabalhado muito em solos, eu nunca estive sozinha, nunca trabalhei sozinha e eu acho isso impossível. Não sei, assim, eu tenho uma sensação de que existe um campo afetivo que é muito importante nos processos formativos, porque é quando a gente está lidando com o processo de criação, principalmente se passamos por questões autobiográficas, e é muito perigoso é muito... me fugiu a palavra... mas mas é isso é muito importante sabe? Você está lidando com a história de alguém com a violência de alguém com trauma de alguém e isso é muito perigoso. Professores e pessoas que estão fazendo esse papel meio de condução, por mais que isso não seja uma direção ou uma orientação, enfim, essas pessoas que estão ali com a gente, fazendo esse acolhimento, sei lá se essa é a palavra, se isso não for feito de uma maneira eticamente engajada e politicamente engajada é muito perigoso. Uhum. Partindo daí que eu digo dessa dimensão afetiva, porque eu acho que em todas as vezes que eu encontrei... Não todas, na verdade passei por algumas algumas situações muito violentas no meu processo de criação com alguns docentes da universidade, mas existe uma dimensão muito afetiva de pessoas que conseguem com que a gente dê corpo pra isso. Para que a gente não fique numa coisa num processo de cura fazendo arteterapia, por que não é sobre isto. Assim pode ser, mas pensando um engajamento, sei lá, da performance e politicamente como isso se dá, pra mim tem uma dimensão muito outra, pra gente não ficar nesse lugar da cura e pra gente não ir 'prum' lugar que pode ser muito perigoso num sentido em que estamos acionando coisas que, talvez, a gente nem se lembre. Coisas que talvez a gente não queira mexer e que, inevitavelmente... que o processo te traz isso. Eu tenho uma sensação, de que no processo criativo a gente não manda nele né é ele que manda na gente. Então as coisas aparecem e você tem que lidar com isso e aí num processo formativo dentro da universidade, por exemplo, se não há um comprometimento ético sobre isso e político e afetivo eu acho que correm mais riscos. Eu tive dentro do curso de dança o grande privilégio de ter pessoas que seguravam minha bronca, sabe? Tipo ah quero falar sobre isso, estou pesquisando isso então OK vamos lá. Claro, é solitário, enfim, muitas coisas acontecem no meio do caminho e que obviamente professores e docentes não vão dar conta da vida das de todos os alunos que estão ali, né? Mas, não sei, eu acho que talvez o que mais me vem agora eh da sua pergunta é isso: como afetivamente a gente também implica nos espaços de formação e nas instâncias formativas.

(Marina) Como você pensa a relevância dessas referências de artistas feministas que se tornaram importantes no seu processo criativo quando pensadas no contexto dos processos formativos em dança?

(Aline) Eu acho que tem uma questão muito séria quando a gente pensa em formação em dança ou formação em qualquer lugar, que tem a ver exatamente com as nossas referências. Porque a universidade ela é majoritariamente referenciada em pensadores homens, cis, héteros, brancos, europeus. Tipo assim, isso diz sobre um contexto que não é o meu contexto. Não é o contexto de uma pessoa preta que está na na universidade, não é o contexto de uma pessoa trans que está na universidade. E aí eu acho que existe uma uma necessidade de inverter essas lógicas, saca? Por exemplo, uma coisa que eu fiz no meu mestrado, eu só me

referenciei academicamente em.... Claro, não dê conta, acabei indo pra pessoas europeias de alguma forma. Mas assim eu acho que isso é uma prática política mesmo enquanto artista como nos referenciamos em pessoas que estão localizadas fora dos grandes centros de conhecimento e fora das referências sobre pensamentos, né? Por exemplo, filosoficamente no meu mestrado eu fui lá pensar micropolítica e como que eh artistas dissidentes estavam rompendo ou friccionando as estruturas normativas ,e aí eu poderia me referenciar em em sei lá, Derrida, poderia. Aí eu falei não, OK. Obviamente lia essas pessoas em alguns momentos, me referenciava neles. Mas o Paul Preciado é um filósofo trans masculino que bebe em todos esses autores e propõe uma outra perspectiva. Então, pra mim, é muito mais importante eu me referenciar em Paul Preciado do que e eu me referenciar em Félix Guattari, não que Paul Preciado não estude Guattari, mas eu acho que isso sim é dar dar nomes e dar vozes a outros tipos de conhecimento outros tipos de de referências. Então, sei lá, por exemplo, tenho amigos que são artistas em Uberlândia e que fazem um trabalho, sei lá, tem um amigo que ele faz Zine, saca? tipo aquelas revistinhas, ele faz zines sobre questões de gênero. Ele é um homem trans e vende essas poesias na rua. Ele é uma referência pra mim. Tipo assim o meu processo artístico e a minha prática artística ela é necessariamente afetada por essa por esse afeto que atravessa a minha vida. Como academicamente a gente também consegue colocar e se referenciar em pessoas que estão fora dos centros. Até num contexto do Brasil, né? Sei lá, que estão fora de São Paulo, fora do Rio, fora, sabe? Que estão em em contextos de interiores ou contextos, enfim, N contextos. E aí eu acho que tem a ver um pouco com isso, como é importante academicamente nas nossas formações como pesquisadores da dança, como a gente consegue buscar outras referências sabe? Isso é difícil porque a gente não tem acesso a isso, não tem acesso a uma pessoa que está lá, não sei onde, fazendo não sei o quê, muito específico num contexto ali dela sabe? Então, tipo assim, você encontra uma pessoa e aí ela te fala de uma outra pessoa e aí que te fala de uma outra numa outra numa outra... numa outra e aí de repente eu acho que essas redes são possíveis, sabe?

(Marina) bell hooks, uma das autoras que pesquiso, defende que o feminismo deve também estar presente na educação. Como você percebe essa questão no contexto dos processos formativos em dança? Como, tendo como horizonte as investigações realizadas por você em seus processos de criação, você pensaria sua relação com os processos formativos em dança? Como se dá no seu trabalho sua atuação e reflexões sobre as relações entre processo criativo e processo formativo tendo como base essas investigações?

(Aline) Tá. Eh eu acho na verdade eu vou falar duas coisas que talvez possam ficar um pouco separadas mas eu acho que elas se relacionam. Eu tenho uma perspectiva de que os processos artísticos e os processos de vida eles não se dissociam, então, eu não sou performer das duas às três da tarde e das três às quatro eu sou uma pessoa comum. Tipo isso não existe pra mim. E acho que justamente pelo meu trabalho também ter uma perspectiva muito autobiográfica e de vida mesmo, eu acho que essas coisas não se dissociam. Então, quando eu vou na padaria comprar pão, eu sou essa pessoa, eu sou uma mulher sapatona careca e estranha que as pessoas vão olhar e aquilo vai gerar alguma coisa. Então essa performatividade da vida ela, necessariamente está atrelada a processos mesmo. E aí, eu acho que nesse sentido também

está atrelada a processos de formação e de processos educacionais. É porque é isso, na medida em que eu vou comprar pão e eu encontro sei lá uma criança que pergunta alguma coisa pra mãe dela e eu me coloco nesse lugar e eu, sei lá, me abro para isso, ou não. Enfim, eu acho que isso também passa por um processo formativo nesse sentido de que a vida está aí mesmo, as nossas existências estão aí e as existências dissidentes elas necessariamente... não tem como você fugir. Não tem como você fugir dessa dessa corpa que você é ou está. Quando eu estou com a cabeça raspada no zero, eu não consigo fugir. É a vida ela já está aí, para os processos de criação e os processos performáticos eles já estão aí. E são justamente essas coisas da vida que fazem com que eu crie, e fazem com que eu, sei lá, crie um programa performático para criar uma cena ou me vem uma ideia de alguma coisa ou eu penso numa num gesto, sabe? E qual era a segunda pergunta? Repete pra mim. Ela está na minha cabeça.

(Marina) Como, tendo como horizonte as investigações realizadas por você em seus processos de criação, você pensaria sua relação com os processos formativos em dança?

(Aline) Eh então eu acho que tem a ver com isso, com essa insociabilidade entre arte e vida e eu acho que tem também a ver... e eu estou falando isso a partir da minha perspectiva pessoal mesmo, eu sou uma pessoa que eu fico viajando em programas., fico criando programas. Então quando eu estava criando fechos por, exemplo, eu estava nessa investigação pensando nesse negócio do peito, sutiã e né essas coisas que a gente é obrigada em alguma algum momento da vida as pessoas dizem que a gente precisa usar sutiã e aí estávamos criando esse trabalho, e eu falei assim: “nossa OK então preciso entender que que é essa sensação de sufocamento” porque só um sutiã não daria conta, e eu também não conseguiria passar o dia inteiro com sei lá quarenta e cinco sutiãs no meu corpo. Aí eu criei um programa que era todos os dias eu ficaria pelo menos cinco horas do meu dia com um corpete. Eu ia acordar e, sei lá, das oito às não sei que horas da tarde eu ia ficar com esse corpete. Se eu fosse correr na rua eu ia estar com um corpete. se eu fosse pra aula na faculdade eu ia estar com corpete. Se eu fosse dar aula, eu ia estar com o corpete. Se eu fosse tipo assim, qualquer coisa eu estaria com aquilo. Fico pensando que essa ideia de processos artísticos e desses processos formativos pra mim eles estão intrinsecamente atrelados sim. Pra mim eles também não são separados porque eu acho que na medida em que você pensa processos formativos você pensa em processos artísticos e vice-versa. Aí isso, talvez num contexto educacional, acho que isso é meio dissociável mesmo assim num processo de formação de uma pessoa nas artes eu acho que ela necessariamente vai estar atrelada aos seus processos de vida e aos seus processos artísticos que na verdade são a mesma coisa também.

APÊNDICE B: Entrevista de Rosa Antuña

Entrevista realizada pela plataforma Zoom no dia 6 de novembro de 2022.

(Marina) Primeiro eu queria te convidar, a se apresentar do jeito que você quiser, assim, tipo, quem é.... quem é você?

(Rosa) Bom, eu sou Rosa Antuña, eu sou coreógrafa, diretora, bailarina, eu me considero uma artista... eh interessada em muitos muitos caminhos da arte né? Então eu canto, eu toco percussão, eu estou fazendo faculdade de... minha cachorra aqui... Faculdade de Artes Plásticas na Guignard... ah vou guardar o brinquedinho dela senão ela não vai deixar...que coisa? Quietos. Fica quieto. Porque é assim. Deixa eu te mostrar aqui., quando não é a cachorra que é essa aqui.

(Marina) Ai gente que fofa!

(Rosa) É a gata. Luna, você está atrapalhando. Toda vez que vai pra coisa online ela faz isso, daqui a pouco ela melhora. Mas eu considero assim, eu sou uma artista pesquisadora, curiosa da arte como um todo, né? E sempre fui. Então eu também estudei artes cênicas, teatro, canto, toco... Assim se fala: escolhe uma dessas coisas: coreógrafa, se for só pra falar uma. Mas aí, eu me considero uma artista e eu não acho que eu sou só uma artista da dança não. Eu escrevo também... a dança é o meu carro chefe e é o que me trouxe, onde eu mais me aprofundi e me aprofundo, mas a partir da dança eu fui me conectando com outras... com outras artes também, né? Da poesia, do teatro, do audiovisual também, do circo... porque eu sou palhaça também. Então eu acho que a arte toda dialoga. Eu não consigo ficar só com uma coisa assim dentro da arte. Te respondi, ou te perturbei mais?

(Marina) Não, respondeu! E perturbar é bom também. E...O que é feminismo para você?

(Rosa) Eu acho que tem duas coisas diferentes, né? Uma é o feminismo e outra é o feminino. E às vezes isso se confunde 'pras' pessoas. Você pode estar estudando o feminismo e não o feminino. Ou estudando o feminino e não o feminismo. Ou estudando os dois. Eu eh eu estou muito conectada com o feminino e dentro disso surgiu o feminismo também. Então as duas coisas mas eu vou e eu vou transitando nelas. Pra mim o feminismo, particularmente, ele vem muito na questão com o outro. Com o social. Com a política. Com igualdade de salário, com leis que permitem eh as mulheres terem uma licença maternidade mais longa que protejam as mulheres quando elas têm bebês nos trabalhos que tenha creche 'pras' crianças eh leis duras e rígidas em relação a defesa da mulher em situação de violência, abrigos... Isso pra mim tudo é feminismo. A conscientização, as campanhas que a gente vem está vendo mais né? Que aumentaram ainda bem sobre essas questões de violência contra a mulher, violência doméstica. Hoje em dia a gente encontra conversas assim em qualquer lugar da cidade. Não é mais em um nicho, apenas isso tudo pra mim é feminismo. Então o feminismo pra mim ele vem num lugar mais de embate e de manifesto, porque é necessário em defesa dos nossos direitos. E pra mim o feminino, eu entendo como uma coisa inerente a... a existência. Ao planeta, ao homem, à mulher também e o feminismo ele vem lutar por direitos e defesas das mulheres e consequentemente elas estando mais protegidas e acolhidas por causa de ações que o feminismo faz no mundo elas tem como encontrar caminhos 'pra' curar um feminino

profundamente ferido dentro da sociedade patriarcal que a gente vive

(Marina) Acho que você já começou a responder isso, o seu trabalho artístico você considere um trabalho feminista?

(Rosa) Pois é. Quando eu comecei eu não considerava nada porque quando a gente começa a fazer algo você não não você não pensa muito eh de fazer isso pra ter determinada consequência principalmente no... eu acho que principalmente solo como já dizia o Rainer Maria Rilke que nas cartas ao jovem poeta ele dizia, né? "Só escreva aquilo que se você não escrever você vai explodir, você vai morrer, vai explodir" Vai morrer? vou. então escreve. (risos) Eu acho que em caso de solo de dança, está muito nesse lugar. Então quando eu fiz o primeiro, que foi a mulher selvagem, ele trazia questões do feminino principalmente. Por eu ser uma mulher coreógrafa sozinha colocando um trabalho em cena isso era também uma ação feminista. Só que eu não tinha muita consciência de nenhum dos dois. Eu fui vendo depois. Já o vestido, que é o segundo trabalho, ele já traz no próprio solo uma uma ação feminista que tem uma cena que é de protesto. Tem uma cena no vestido que é de confronto. Então ali foi como que o seu trouxesse pra cima um uma atitude feminista que se vê e que eu levei pro trabalho também pra pra mostrar também aquele recorte. Tipo, olha é isso também é ser mulher. Essas mulheres que estão falando que estão gritando estão fazendo assim também existem e fazem parte da nossa vida e de nós e está dentro de nós. Então hoje eu considero que o meu trabalho é um trabalho ele não nasceu com intenção de ser feminista. né? Assim, ele não nasceu com a intenção de... de ser panfletário mas ele acaba eh principalmente na época quando eu fiz mulher selvagem que foi dois mil e dez que estreou muito pouca mulher fazendo trabalho né? Era muito difícil, teve vezes, antes de dançar... Onde é que foi Manaus, né? Logo antes de eu entrar em cena perguntaram, esse trabalho é do Mário, né? Mário Nascimento. Falei: "não, é meu" O Mário falou: "não, o trabalho é da rosa." E anunciaram o microfone. Coreografia Mário Nascimento. Você acredita? E o Mario ficou puto. Eu falei: "Ah Mario paciência até o povo entender." Muitas vezes, teve umas três vezes que me perguntaram assim: esse trabalho é do Mário né? Falei: "não é meu mesmo." Aí dava vontade de falar assim: "se fosse meu eu não tinha vindo né?" Me deu vontade de perguntar, eu não perguntei, mas fica parecendo, sabe? Mas isso tem mais tempo. Mais recentemente isso não aconteceu, nunca mais. Mas nos primeiros anos chegou a acontecer. Então assim eu acho que o meu trabalho ele é... ele é um... ele é feminista por consequência dessa ação, mas ele não tem a pretensão de ser. E, naturalmente, ele acaba sendo mais nesse sentido.

(Marina) E eu vi que você começou essa pesquisa, sobre a questão do feminino, também com o livro "Mulheres que correm com os lobos" de Clarissa Pinkola Estés. O que foi nesse livro que, tipo assim, despertou esse interesse na criação dentro dessas questões da mulher? Porque mesmo que não fosse uma pretensão feminista, você começou uma investigação sobre as questões das mulheres, né? .

(Rosa) Assim. Sim. E é o que eu acho que essa própria atitude acaba sendo feminista, pelos dias que a gente vive, pelo pelo universo, principalmente da coreografia, né? Mas ele não teve essa pretensão, vamos dizer, não é que eu peguei vários livros de feministas e fui estudar elas e a partir daí eu fui fazer com esse intuito, mas instintivamente já era. Hoje em dia eu vejo um trabalho de uma mulher coreógrafa pra mim já é feminista. Independente do assunto que ela for falar. Já é uma mulher que criou. Isso sabe? Já está ali. Mas o Mulheres Que Correm Com os Lobos, um amigo tinha me sugerido um quando eu dancei no Balé da Cidade, o Robson um dia ele chegou e falou assim: "eu acho que você tem que ler esse livro" e aí eh eu pedi de Natal pra minha mãe ela me deu. e eu não li. Aí eh em 2000 eu fiquei no balé da

cidade um ano e meio. E aí no neste final desse ano e meio eu torci o meu joelho de novo, eu já tinha rompido o ligamento em 2000 na audição pro Grupo Corpo, eu estava entre as dez finalistas. E não operei. Mas aí no balé da cidade eu fui fazer um Grand Jeté e torci de novo. E aí rompeu a fibrose e ainda machucou o menisco. Mas eu senti que aquilo aconteceu porque no fundo no fundo eu não estava me sentindo feliz. E eu não estava tendo coragem de pedir demissão. Porque estava tudo muito bem pra mim lá no balé. Tipo assim, eu sou apaixonada com a Mônica Mion que na época dirigia a companhia. Eu tinha muitos amigos lá. Eu estava ótima na companhia. Tinha oportunidade. Estava já me adaptando mais em São Paulo... mas eu não estava me sentindo feliz e não tinha muita explicação mesmo pra isso. Aí machuquei o joelho, pedi demissão, voltei. Aí fiz a cirurgia e foi difícil porque eu tenho tônus muito baixo e frouxidão ligamentar, né? Toda mole. Então a recuperação dessa do ligamento cruzado anterior demorou muito, muito mais do que o normal. Levou dois anos e não nove meses como eles falavam. E aí foi nesse momento que eu comecei a ler o livro da Clarissa. E abri a história dos sapatinhos vermelhos. E é uma história que fala sobre a mulher brava. Fala também de auto-sabotagem. Então até que no final da história ela pede pro carrasco cortar os próprios pés. E eu ali na cama né? Tendo que recuperar do joelho sem poder dançar. Me identifiquei muito com essa história. E aí na hora começou a vim na minha cabeça assim, nossa, vou fazer um trabalho, vai juntar uma mulher selvagem. E vi, mulher selvagem, nós chamar um solo, mulher selvagem. E ficou essa voz na minha cabeça. Então foi a partir daí que eu fui levei dois anos até. Comecei a ler em 2007 e em 2010 que estreou "Mulher Selvagem." Tempo de criação longo né? De reflexão longa. Muito longo porque passou.... nesses casos de solo assim passa por lugares muito difíceis nossos, então não... é eu acho muito mais.... não é que é fácil mas eu acho mais.... é menos doloroso é mais objetivo trabalhar com o outro criar pro outro, facilitar pro outro, do que fazer pra mim mesma. Eu tive o processo de ler o livro, e eu não consegui ler o livro toda aquela vez. Eu li o livro do início até o ponto dos sapatinhos vermelhos e ali eu empaquei, não ia pra frente. E esse livro ele tem isso. Às vezes, as mulheres todas comentam: "ah mas eu não consigo passar de tal história." OK, fica ali. Você pode usar ele como oráculo também onde abrir é aquilo. Porque ele é muito profundo. Então tem muitos processos que você passa que às vezes você tem que ter paciência. Só sei que assim, a partir dali eu comecei a escrever muito, viagens na cabeça. Sempre que eu faço no negócio dos solo eu fico muito tempo grávida do trabalho e eu escrevo muito, fica vendo coisa na cabeça ou às vezes eu escuto uma música, fico arrepiado, começo a chorar, sei que eu vou usar a música, fico muito tempo tipo assim: dois anos sem fazer um movimento nada só escrevendo e aquela angústia e aí um dia, pum, eu vou pro estúdio e faço um monte de coisa, uma dessas uns quinze minutos de trabalho. É mais ou menos assim. Então, mulher selvagem, eu fiquei grávida dele muito tempo. Que foi muito difícil. E aí ele estreou assim, claro, ainda estava muito imaturo, estreou no Ribeirão Preto em 2010, e aí já era já era um trabalho que tinha muito texto que né né assim que eu já queria... tinha muita coisa que eu queria falar eu sempre escrevi muito aí eu pus tudo que eu... eu queria escrever inspirada pelo livro ali. Mas isso foi em 2010, né? Mas foi em 2015 depois que eu já tinha ido pro Odin Teatret que é um... eu sou discípula do Odin Teatret, que é uma companhia de teatro da Dinamarca. Depois de eu ter ido já algumas vezes estudar com eles, e que a Roberta Carreri dirigiu meu terceiro solo A depois que eu passei por todos esses processos com eles e teve ainda o terceiro trabalho que ela estava com esse olhar dela... Os dois primeiros eu que fiz tudo sozinha. E pro terceiro eu queria que alguém dirigisse, uma mulher. Só sei que depois disso me convidaram pra fazer em Brasília a trilogia completa. Eu nunca tinha feito ainda. Sempre fazia um ou outro. E aí eu fui visitar o Mulher Selvagem depois de algum depois de uns dois uns três anos sem dançar aí. Aí foi que eu entendi melhor sobre o que eu estava falando. É como se fosse assim... ele saiu muito intuitivo, muito instintivo e eu estava falando muito de mim, eu estava falando de abuso. Não no sentido assim, não era uma coisa

explícita, porque né? Se você foi uma mulher que lembra, ah eu fui abusada sexualmente, eu fui espancada... é uma coisa clara. Mas e quando esses abusos são esses abusos que estão debaixo do tapete? São os abusos cotidianos, né? Os abusos das falas que te tolem, que te castram. Abusos dos risinhos que não te levam a sério, ou os abusos das interrupções constantes, o abuso da invalidação constante. Então era desse tipo de abuso que eu estava falando em "Mulher Selvagem" e eu não tinha consciência que era o que eu mesma tinha vivido. Só que o que eu mesma tinha vivido não é porque ah uau que especial isso que ela viveu. Não eu vivi como uma mulher brasileira. E como todas as mulheres viveram. Por isso que eu cito que tem muita identificação no trabalho porque o que eu estava falando ali o que eu estou trazendo ali todas as mulheres da minha geração e de antes e de algumas gerações futuras sabem o que que é. E só que era tão próximo que enquanto eu estava fazendo estava saindo de uma maneira muito... era de muito sufocamento que aquilo veio. Então só depois que ele já tinha estreado passaram alguns anos, né? Teve "O vestido", teve "A Mulher que cuspiu a maça", teve toda uma experiência de vida. Fui amadurecendo mais. Quando eu voltei pra revisitar o primeiro dia que eu fiz o ensaio geral assim em 2015, quando acabou, eu olhei eu lembro de eu olhar pra sala e eu desabei a chorar, mas eu chorava copiosamente, porque ali que eu entendi, ali que a chave girou e falou: "Nossa senhora, isso era eu mesma na minha vida" porque eu não né? Não, eu não tinha tanta consciência assim quando eu fiz Dizem que... quem que falou isso?... Tem uma escritora que chama... foi uma psicanalista que me disse uma vez. Que teve um psicanalista que falou sobre a obra da Marguerite, que caso ela tivesse total consciência sobre o que que ela estava falando, e o quanto ela falava dela, talvez ela nem escrevesse. Hum né? Porque assim de certa forma são segredos que a gente está colocando ali. são dramas que a gente passou, que está colocando ali, são medo, são angústias, você se expõe muito, né? E a mulher selvagem que foi o primeiro, eu acho que é o trabalho onde eu mais trouxe as questões mais urgentes ainda muito brutas.

(Marina) Você teve outras artistas, mulheres feministas, que se tornaram importantes para o processo de construção de sua investigação artística e de seus processos de criação? Você teve essas referências durante a sua trajetória?

(Rosa) Na dança as mulheres que que sempre foram referência pra mim, eu fui bailarina clássica né? Então, na minha geração todo mundo era fã da Sylvie Guillem. E a Sylvie Guillem, que é uma francesa que foi estrela da ópera de Paris, também do Royal Ballet, ela uma bailarina clássica exímia mas completamente rebelde, ela inclusive era conhecida como madame, porque ela recusava trabalhos, porque ela questionava... aí depois é que eu me pergunto será que ela era rebelde? Entendeu? Por que então a mulher que vai criticar ou questionar alguma coisa é rebelde? Né? Então assim, mas de qualquer forma ela já era uma referência de uma bailarina dentro do universo do ballet clássico que é muito tradicional, muito, muito fechado e ela já era uma mulher que estava ali daquele meio buscando a autonomia dela. Tanto é que ela brigou, ela se desligou da ópera de Paris. Eles não autorizaram ela dançar nas galas que ela era convidada pelo mundo inteiro. Por isso que ela foi para o Royal Ballet. Se não me engano. E isso já foi uma atitude, dentro daquele ambiente, transgressora. Outra pessoa que é uma referência, uma brasileira que é a Denise Stoklos, mas ela é do teatro. E ela é escritora, e ela que sempre dirigiu as próprias peças e trabalhos e ela diz desenvolver um teatro que ela chama de teatro essencial onde o intérprete, ele sempre busca trazer questões políticas, questões dele com o mundo, questões da realidade, questões urgentes pra ele e pra sociedade também, de alguma maneira. Ela defende muito que esse intérprete é que vai fazer tudo. Ele vai colocar ali a alma dele, o pensamento dele. Buscando a essência do que ele precisa falar, como um poema que você escreve né? E.. e a Denise sempre foi uma referência pra mim muito forte. Eu ia assistir todas as peças dela, tenho os livros dela.

Mas recentemente fiz workshops com ela também. E ela é uma artista muito consistente, é uma mulher assim desbravadora, com certeza. E a outra referência fortíssima que eu tenho é Pina Bausch, também, que não é novidade nenhuma falar dela, né? Essa artista desse nível, desse porte, desse peso. Pude assistir espetáculos da companhia dela quando vieram ao Brasil, vi "águas" e vi um outro chamado "pras crianças de ontem, hoje e amanhã." E eles em São Paulo. E ela também sempre foi uma referência pra mim, uma mulher muito forte né? Que desenvolveu uma maneira autoral de criação de direção né? Ela criou toda uma poética do trabalho dela, né? Então foram essas... são as principais artistas que são referências pra mim.

(Marina) E como você pensa a relevância dessas referências de artistas feministas, mulheres que você já mencionou e que se tornaram importantes no seu processo criativo quando pensados no contexto dos processos formativos em dança.?

(Rosa) Como assim?

(Marina) Eh como essas referências de... mulheres, né? de mulheres que fazem esse que propõe essas fricções que passam pelo lugar do feminismo e fazem esses questionamentos podem influenciar, os processos de formação em dança, como elas podem influenciar ou como essas referências... como ter essas referências pode influenciar os processos formativos.

(Rosa) Ah, influencia completamente. Mas eu acho assim, que as escolas que dão a formação pros bailarinos e coreógrafos precisam trazer os nomes né? E ainda existem muitas outras coreógrafas também e diretoras aí pelo mundo. É inclusive uma artista que eu fui conhecer o trabalho dela só quando eu dancei no... conheci assim que eu pude dançar um trabalho dela né? Quando eu dancei no balé da cidade de São Paulo em 2005 eh eu dancei um trabalho chamado "Z" que é uma coreografia da Germaine Acogny. E eu... e aí que eu fui conhecer assim ,não fui lá ainda meu sonho, conhecer a "L'Ecole des Sables" na África, também, e essa mulher é uma referência muito consistente também assim pra dança no mundo e... E aí a gente vai conhecendo outras pessoas, outras artistas, a gente assim tem muita gente, tem muita mulher. Eu acho que as escolas precisam sempre estar trazendo esses nomes, estar mostrando (sic) os trabalhos delas. Sempre que é possível levar as próprias mulheres para falarem sobre os trabalhos delas, elas mesmas. E isso começou a acontecer, esse movimento muito recentemente, de ter essa preocupação também com artistas negras ,também eh e com artistas brasileiras mesmo né? Assim a gente tem uma referência europeia muito forte e que, tudo bem ter uma referência da Europa, mas a gente também pode ter referências daqui. Um, um, um não precisa excluir o outro. Né? Não é ou um ou outro. Uhum. Né? Tem a Ásia, África e tem a América Latina toda né? Tem gente no mundo todo. Então assim ,eu acho que como artista a gente precisa dar notícia de tudo, a gente precisa pesquisar de de muitos lugares, mas claro a gente, antes de qualquer coisa, tem que saber da nossa cidade, do nosso país. entender de onde é que vem as coisas e também expandir os olhares em volta, né? E aí bate no seu liquidificador.

(Marina) E aí, ainda sobre os processos formativos, o feminismo você acha que no seu processo ele teve alguma influência?

(Rosa) Eu acho que, assim, eu não tinha... eu nunca tive a intenção nem de ser feminista, mas eu era. Eu não sabia quem eu era. Eu aí tanto é que depois quando foi passando eu fiquei um pouco mais velha. Eu falei gente eu era feminista desde criança e não sabia disso. Né? Assim, porque sempre me incomodou até coisas... por exemplo, meu pai quando ele falava assim:

"vai buscar eh um café pra mim." Quando ele falava num tom de dar ordem, eu falava: "não, não vou" Eu tinha sete anos. Eu não estava desobedecendo o meu pai era, era por causa da forma como ele estava falando, se ele falasse: "filha pega pra mim, por favor, um café" Mas ele já falava dando ordem, leonino. Então assim, tinha várias coisas que eu achava esquisito desde criança. Eu tinha muitas atitudes, assim, já feministas desde sempre, né? Eu já tinha umas atitudes que não combinavam com a época em algumas coisas ou com o ambiente em que eu estava inserida eu acho que e quando eu fui entendendo mas conhecendo um pouco mais né do esse movimento feminista dessas coisas eu me identifiquei muito, e senti que... que isso era como se se desse até sustentação pra algumas coisas que às vezes eu queria ou precisava dizer, eu queria ou precisava fazer. Como se fosse algo que às vezes a minha própria voz ou fala não fosse suficiente, que isso poderia endossar.

(Marina) Eu imagino que a trilogia do feminino tenha sido um processo intenso, né? e você ficou nele por um tempo. Depois que você passou por essa pesquisa, por esse processo de criação, você sentiu que modificou outras coisas, em outros trabalhos? A sua forma de trabalhar foi modificada de alguma forma por esse processo?

(Rosa) Eu senti que depois de ter realizado a trilogia do feminino, foi como se... eu fiquei mais calma, eu senti me deu uma sensação maior de alívio, talvez menos angústia menos ansiedade, como se tivesse saído uma carga enorme de mim ali nesse trabalho, uma carga mais pesada e eu precisava passar por isso comigo mesma, é claro que, paralelamente, eu fui fazendo com os outros também, mas fazendo comigo primeiro essa essa essa experiência, essa pesquisa, esse jeito eh foi foi importante pra depois eu passar, eu compartilhar esses processos com outras mulheres também, outros artistas e em outros trabalhos. Teve um trabalho que eu fiz depois de... "Mulher Selvagem" foi 2010. Em 2011 estreou um trabalho chamado de "Perfumes e Sonhos", que foi pro TCC da Fabiana na UFMG do teatro. E que era um trabalho assim... bem mais forte nesse sentido, bem mais incisivo os textos a crítica com o homem em relação aos relacionamentos românticos também, eu estava falando disso em 2011, uma época que não estava tão em voga isso tudo, né? E esse trabalho nem circulou muito. Foi com a Eliatrice que dançou com a gente no Mário por muito tempo. A Luísa Bahia que hoje é cantora. Ela é atriz e cantora. E a Fabi Loiola que é atriz. E e os outros trabalhos que eu ia fazendo, sempre punham... sempre dava uma pitadinha quando tinha a oportunidade ali no trabalho de alguma coisa em relação a mulher, sempre ou eu fazia alguma ironia com os homens ou eu tirava um sarro do elemento masculino ali no meio, uma vingancinha ou ou era alguma coisa que eu valorizava muito o lugar da mulher nos trabalhos. Isso dos grupos, das companhias. Sempre buscava colocar as mulheres em posições muito fortes cenicamente. Isso era muito instintivo. Eu ia fazer naturalmente assim. Então essa essa questão feminista, ela sempre veio. É meio que que inerente ser feminista sabe? Meio que não dá pra você ser mulher e não ser feminista. Você pode até não ser militante, mas assim, não tem como não ser. Só de você querer e achar justo os salários iguais você já está sendo.

(Marina) E aí você mencionou "De Perfumes e Sonhos" e minha pergunta é justamente sobre esse trabalho, porque você passou por um processo longo com solo né? E trabalhar com o solo é uma coisa e trabalhar com outras pessoas é uma outra experiência. E aí, ali você também coloca em pauta a mulher. E eu fico pensando, como foi administrar essas versões de feminino e de feminismo diferentes? Porque as mulheres pensam de formas diferentes, como todas as pessoas. Como administrar as mulheres com pautas muito diferentes, feminismos diferentes.

(Rosa) É, ali na verdade assim, né? Como as as a Fabi, a Luíza estavam na na UFMG, artistas

já dançavam comigo no Mário, a gente tinha afinidades. Mas eram mais jovens também, então às vezes, também não tem tanta consciência de tanta coisa que está acontecendo. Eu também, em 2011 não tinha a experiência que eu já adquiri agora em 2022 né? Dez, onze anos depois. Mas foi muito importante ter passado por aquele processo vendo o trabalho nelas. E eu poderia ter feito comigo mesma, ter sido mais um solo aqueles textos. E pra mim foi muito rico vê-los em outras mulheres, dando outra interpretação, trazendo outras questões ou às vezes até confrontando alguma coisa ou ou dúvida de alguma coisa, né? Como é que você defende aquilo, como é que você... eu lembro que tinha um texto que a Fabi tinha comentado que... eu lembro que ela leu e falou: "não, mas é eu acabei de passar por isso se eu for falar isso em cena, tipo, o o ex vai achar que é pra ele que eu falei" mas olha que curioso, você se identificou totalmente com o texto e não foi você que escreveu fui eu. No outro momento, noutra época não era nem um texto recente. Então assim, e eu lembro de eu falar com ela, será que não é só você que se identificou? Será que as mulheres não vão se identificar? Aí que ela falou: "nossa tem razão." E ela falou o texto, e muito bem. Então é. Essas reflexões são ricas né? Dentro dos processos. Cada uma acaba trazendo um jeito de ver, de fazer uma experiência.

(Marina) Eu tenho pesquisado várias autoras que falam que feminismo deveria estar presente nos movimentos educacionais, eu tenho lido muito sobre isso em autoras como a bell hooks. Você acha que existe uma associação entre processos criativos e processos formativos? E se esses processos criativos todos que você passou, dentro dessa pauta, você acha que eles podem contribuir de alguma forma para os processos formativos também?

(Rosa) O que que você chama de processo formativo, tipo uma escola de dança?

(Marina) Não necessariamente. Eu acho que existem várias visões, acho que a gente está em constante formação.

(Rosa) Mas você diz esses processos, como assim? Por que, por exemplo, quando eu estou dirigindo um trabalho eu na companhia Mário Nascimento com o Mário dirigindo um trabalho eu sou profissional, a companhia profissional, mas ao passar para aquele processo com ele eu estou me aprimorando mais, eu estou aprendendo mais, eu estou.... é uma coisa que interfere no meu processo formativo, mesmo eu já sendo profissional. De alguma maneira. Então assim, se eu também estou dirigindo, se eu estou dirigindo um trabalho que passe por essas questões é claro que isso interfere, isso impacta nas pessoas. Igual agora por exemplo em Manaus que eu estava fui lá pra fazer "Rios voadores" que é o meu trabalho mais recente, e "Rios voadores" ele fala sobre os rios voadores, que é do meio ambiente que vem do mar, bate na na serra, volta a chover aqui no sudeste. Só que ao longo do processo do trabalho ele é um trabalho que ele trouxe muito o feminino. Uma energia feminina. Ele tem cenas mais lentas, ele traz pausas, os movimentos são mais redondos. Ele traz mais respiração. Então, isso impactou no elenco inteiro. De alguma forma, né, assim, é, colocou todo mundo em um num contato mais profundo com um sentimento com essa energia em energia feminina. E também de conscientização da da força da mulher no papel da vida, na natureza assim, né? Então isso, sim, impacta num processo formativo humano. Agora eh e eu eu acho assim que um processo de formação mais tradicional vamos dizer né? Numa escola de dança, numa faculdade, uma coisa assim é importante trazer sim autoras, artistas, né? Que que tratam desse tema pras pessoas conhecerem, que às vezes nem conhecem, e hoje em dia assim é tanta informação que está acessível, mas ao mesmo tempo não está, que como é coisa demais como é que às vezes um uma aluna vai se nortear para achar o rumo, não não é fácil, às vezes precisa ter pessoas dando... Dando uma orientação, falando "mas experimenta aqui

agora", "olha aquela pessoa ali, o que você acha", né? Pra que é coisa demais. Então é muito fácil a gente ir nesse self-service de artistas ou pesquisadoras e por um pouquinho de cada mas, conhece ninguém direito, depois você mistura o gosto. Então é importante aprofundar em algumas coisas mesmo que a gente né? Conheça assim superficialmente bastante gente, mas com quem você vai identificar esse self-service aí desse bife maravilhoso? E com quem você vai ficar mesmo, né? Você vai aprofundar onde? E por quê? Né? O que que ressoa em você? Qual é a onda, né? Que vai, que vai bater e que você vai falar: "nossa, quero ficar aqui, quero ir mais aqui", né? É importante ter mesmo. Não sei se eu te respondi não, fiquei dando volta.