



UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE
CENTRO DE HUMANIDADES
UNIDADE ACADÊMICA DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUAGEM E ENSINO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO ESTUDOS LINGÜÍSTICOS
PRÁTICAS SOCIAIS, HISTÓRICAS E CULTURAIS DE LINGUAGEM

MORGANA GUEDES BEZERRA

**CINCO, SEIS, SETE, ...: VONTADES DE VERDADE SOBRE A DANÇA E OS
CORPOS QUE DANÇAM FORA DA ORDEM DO DISCURSO DOMINANTE**

Campina Grande

2023

MORGANA GUEDES BEZERRA

**CINCO, SEIS, SETE, ...: VONTADES DE VERDADE SOBRE A DANÇA E OS CORPOS
QUE DANÇAM FORA DA ORDEM DO DISCURSO DOMINANTE**

Dissertação de mestrado apresentada à banca do *Programa de Pós-Graduação em Linguagem e Ensino* da Universidade Federal de Campina Grande, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras, da linha *práticas sociais, históricas e culturais de linguagem* na área de concentração Estudos Linguísticos.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Maria Angélica de Oliveira

Ano de depósito: 2024

Campina Grande

2023

B574c Bezerra, Morgana Guedes.
Cinco, seis, sete, ...: vontades de verdade sobre a dança e os corpos que dançam fora da ordem do discurso dominante / Morgana Guedes Bezerra. – Campina Grande, 2023.
176 f. : il.

Dissertação (Mestrado em Linguagem e Ensino) – Universidade Federal de Campina Grande, Centro de Humanidades, 2023.
"Orientação: Profa. Dra. Maria Angélica de Oliveira".
Referências.

1. Análise do Discurso. 2. Dança - Corpos-territórios. 3. Corpo. 4. Vontades de Verdade. 5. Relação Discursiva – Dança/Corpo/Sujeito. 6. Estudos Linguísticos. I. Oliveira, Maria Angélica de. II. Título.

CDU 81'42(043)

MURGANA GUEDES BEZERRA

CINCO, SEIS, SETE, ...: VONTADES DE VERDADE SOBRE A DANÇA E OS
CORPOS QUE DANÇAM FORA DA ORDEM DO DISCURSO DOMINANTE



Documento assinado digitalmente

MARIA ANGELICA DE OLIVEIRA

Data: 19/12/2023 13:18:01 -0300

Verifique em <https://validar.itf.gov.br>

Profa. Dra. Maria Angélica de Oliveira
(Orientadora/UFCG)

Prof. Dr. Manassés Moraes Xavier
(Examinador Interno/UFCG)

Profa. Dra. Tânia Maria Augusto Pereira
(Examinador Externo/UEPB)

Data de aprovação

16/11/2023

Campina Grande, PB
2023

Dedico essa dissertação a todos e todas que, apesar de tudo, seguem dançando a vida.

AGRADECIMENTOS

Eu sou, porque nós somos! Essa frase expressa a base do pensamento da filosofia africana Ubuntu. Filosofia essa que me reconecta a ancestralidade e enche o meu coração de gratidão, pois eu não teria chegado até aqui sem a força e o apoio de todos.as vocês.

Ter ingressado no PPGL tem profundo significado para mim. Sou imensamente grata pela oportunidade e pelo acolhimento de todas e todos os professores, em especial àqueles que tive a oportunidade de encontrar nessa jornada: professor Washington Silva de Farias, que acompanhou e auxiliou no desenvolvimento da minha pesquisa, desde o início, e sempre me inspirou a buscar mais conhecimento. A professora Lílian Melo Guimarães, na época professora convidada do programa, a quem passei a ter profundo respeito e admiração, por sua didática e seu encanto pela pesquisa e pelo fazer docente. O professor José Herbertt Neves Florencio, com seu jeito leve e bem-humorado, compartilhou sua sabedoria e inteligência singular.

E, principalmente a grande mulher a quem eu tive a alegria de ter como orientadora, a professora Maria Angélica de Oliveira. Impossível resumir o tamanho da minha admiração e carinho por ela. Ela é a força e representatividade que a academia antes não tinha para mim. Em Angélica pude me ver, pude enxergar possibilidades de ser e de ocupar espaços que antes não me via. Minha gratidão eterna pelo acolhimento e auxílio nessa jornada, e acima de tudo por ter me apresentado tantas teorias libertadoras. Além desses grandes professores, estiveram ao meu lado pessoas muito especiais: meus colegas de turma: Emanuela Rodrigues, Pedro Henrique Gaudêncio, Regimário Moura e Zósimo Mota.

Agradeço, principalmente, a minha mãe, Edna, que mesmo não entendendo as teorias complexas que tive que me debruçar, sempre apoiou minhas escolhas e esteve ao meu lado. Minha maior inspiração de ser humano. A minha irmã, Natália, minha melhor amiga e companheira, que divide tantos momentos e memórias comigo e nunca me deixa desanimar.

Em respeito e honra à minha ancestralidade, agradeço as minhas avós, Maria Amália e Maria Salomé, grandes mulheres a quem devo as melhores memórias da minha vida. E mais recentemente, o encontro com meu avô Lourival, a quem não tive oportunidade de conhecer em vida, mas que instigada pelas discussões dessa pesquisa pude me conectar a sua história apagada e silenciada, que vem das profundas relações que teve com as religiões de matrizes africanas. Filho de Iemanjá, eu te agradeço por ter estado comigo.

Antes de iniciar essa pesquisa, eu não acreditava que poderia ocupar esse espaço, que poderia me tornar pesquisadora. Algumas pessoas foram fundamentais para que eu seguisse em frente, me emprestando livros, compartilhando conversas sobre temas que eu tinha interesse e

sempre me incentivando, são eles: Rodrigo Nunes, Eduardo Adelino, Lauro Leal e, em especial, a Bismark Fernandes, que esteve ao meu lado cada segundo, em cada dificuldade e cada conquista, meu companheiro e melhor amigo, por quem tenho profunda admiração e que, com sua presença em minha vida, me torna mais forte e melhor.

Aqueles e aquelas que estiveram presentes no meu cotidiano alegrando meus dias. Que torceram pelo meu êxito nessa caminhada e que guardarei para sempre em meu coração: Rafael, Klerc, Thayane, Cristina, Vanusa, Janine e Aline.

As minhas gatinhas, Maya e Pompom, que surgiram nesse período como forças da natureza, para que eu pudesse completar essa caminhada.

Por fim, à toda espiritualidade amiga que me cerca, a Deus e aos orixás, eu agradeço!

“- Celebro o amor e a vida. Danço sobre a vida e a morte. Danço sobre a tristeza e a solidão. Piso para o fundo da terra os males que me torturam. A dança liberta a mente de preocupações do momento. A dança é uma prece. Na dança celebro a vida enquanto aguardo a morte. Por que é que não danças? Dançar a derrota do meu adversário. Dançar na festa do meu aniversário. Dançar sobre a coragem do inimigo. Dançar no funeral do ente querido. Dançar à volta da fogueira na véspera do grande combate. Dançar é orar. Eu também quero dançar. A vida é uma grande dança.”

Niketche: Uma história de poligamia

(Paulina Chiziane)

CINCO, SEIS, SETE, ...: VONTADES DE VERDADE SOBRE A DANÇA E OS CORPOS QUE DANÇAM FORA DA ORDEM DO DISCURSO DOMINANTE

RESUMO

A dança é atravessada por sentidos e significados provenientes de discursos hegemônicos que constroem territorialidades e marcam fronteiras, principalmente no que se refere às relações de raça, gênero, sexualidade e classe social. Logo, ela se inscreve como linguagem moldada e constituída a partir de diversos discursos presentes na sociedade que, conseqüentemente, atravessam os modos como os sujeitos irão vivenciá-la e apreendê-la ao longo da vida. Há, na dança, vontades de verdade que marcam fronteiras sobre quem pode e quem deve dançar, e, ainda, sobre o quê dançar. Dessa forma, há relações de saber e poder que delimitam e limitam a possibilidade da relação dança/corpo/sujeito, especialmente aqueles que estão fora do discurso dominante. Considerando tal problemática, essa pesquisa tem como questão norteadora: Como se constitui a relação discursiva dança/corpo para sujeitos que estão fora da ordem do discurso dominante na sociedade e/ou na dança? Para responder a essa questão, escolhemos como sujeitos de nossa pesquisa professoras/es de dança, considerando que elas e eles possuem uma experiência íntima e singular com tal linguagem, uma vez que a dança se estende do âmbito pessoal ao profissional. Desse modo, assumindo em determinado momento papel de centralidade e de modelo, esses sujeitos vivenciam diferentes perspectivas da dança contribuindo com o objetivo geral do estudo que buscou compreender a relação discursiva dança/corpo/sujeito na constituição de sujeitos professoras/es de dança, especificamente para aquela/es fora da ordem do discurso dominante. Nesse sentido, buscou-se a partir da utilização de entrevistas narrativas, os seguintes objetivos específicos: a) Reconhecer, nas materialidades das entrevistas realizadas, elementos que remetem à vontades de verdade dominantes e não dominantes sobre a relação entre a dança e os corpos que dançam; b) Caracterizar as formações discursivas que sustentam as narrativas dos/das professoras/es sobre a relação corpo/dança; c) Discutir as relações de saber-poder implicadas nos discursos sobre a dança e corpos dançantes. Assumiu-se, os pressupostos teóricos e metodológicos dos estudos discursivos foucaultianos (Foucault, 1996, 2008, 2015), destacando as vontades de verdade dominantes que reverberam nos corpos dançantes e que circulam por meio dos discursos, sustentados por formações discursivas excludentes como: o racismo, o machismo e o preconceito de classe, de gênero e sexualidade. Essas formações discursivas agem impondo fronteiras sobre quem pode e quem não pode dançar, bem como, quais corpos são mais adequados e quais danças lhes são permitidas dançar, sem que sejam vistos como “intrusos” e se tornem vulneráveis às violências que decorrem delas. Ao longo da investigação, foi possível perceber os corpos-territórios participantes da pesquisa para além de sujeitos que estavam fora da ordem do discurso dominante, suas trajetórias narradas, são exemplos de resistência frente aos investimentos do exercício do poder sobre seus corpos. Ressaltando, ainda, perspectivas para que seja possível olhar o lugar da dança enquanto linguagem na sociedade e principalmente dos sujeitos inseridos nessa prática social, de modo a evidenciar as relações de poder e de resistência que perpassam seus corpos-territórios na dança.

Palavras-chave: Dança. Corpo. Vontades de Verdade. Análise do Discurso. Corpos-territórios.

ABSTRACT

FIVE, SIX, SEVEN...: WILLS TO TRUTH ABOUT DANCE AND BODIES THAT DANCE OUTSIDE OF THE ORDER OF DOMINANT DISCOURSE

Dance is permeated by meanings originating from hegemonic discourses that build territorialities and set boundaries, especially regarding relations of race, gender, sexuality and social class. Thus, it writes itself as a language shaped and composed by different discourses in society that, consequently, permeate the ways in which subjects will live it and comprehend it throughout their lives. There are, in dance, wills to truth that set boundaries on who may and who should dance, and, still, on what to dance. There are, then, relations of knowledge and power that delimitate and limit possible dance/body/subject relations, especially of those who lie outside of the dominant discourse. Considering this, this research strives to answer the question: How is the dance/body discursive relation built in regards to subjects who lie outside of the order of dominant discourse in society and/or in dance? To answer this question, we chose dance teachers as subjects of this research, since they have an intimate and singular experience with that language, as dance extends from their personal to their professional lives. As such, these subjects often take central and model roles, experiencing different perspectives on dance, which contributes to achieving the general goal of this research: to understand the dance/body/subject discursive relation in the formation of dance teachers, especially those who lie outside of the order of dominant discourse. In that regard, this research aimed to fulfill, through the use of narrative interviews, the following specific goals: a) To recognize, in the materiality of interviews done, elements that refer to dominant and non-dominant wills of truth about the relation between dance and bodies that dance; b) To characterize the discursive formations that sustain the teachers' narratives about the dance/body relation; c) To discuss the power/knowledge relations implied in discourses about dance and dancing bodies. This research follows theoretical and methodological frameworks of foucauldian discourse studies (Foucault, 1996, 2008, 2015). Through the lens of foucauldian discourse studies, this research highlights dominant wills of truth that reverberate in dancing bodies and are spread through discourse, sustained by excluding discursive formations such as racism, sexism, and class, gender and sexual prejudice. These discursive formations impose boundaries on who may and may not dance, on which bodies are better suited for dancing and which dances they are allowed to engage in without being labeled "intruders" and becoming vulnerable to violence derived from it. Throughout this investigation, the bodies-territories participating in this research were perceived as more than subjects outside of the order of dominant discourse, and their narratives are examples of resistance in face of power exercised over their bodies. This research also highlights perspectives that make it possible to look at dance as a language in society especially regarding subjects engaging in it as social practice, demonstrating relations of power and resistance that permeate their bodies-territories in dance.

Keywords: Dance. Body. Will to truth. Discourse Analysis. Bodies-territories.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Bailarina clássica -----	68
Figura 2: Bailarino clássico -----	68
Figura 3: Agrippina Vaganova -----	70
Figura 4: Panóptico -----	72
Figura 5: Pés em <i>En dehors</i> -----	74

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

LGBTQIAPN+ - Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transexuais, Queers, Intersexuais, Assexuais, Pansexuais, Não- binários

TV – Televisão

FGTS – Fundo de Garantia do Tempo de Serviço

INSS – Instituto Nacional do Seguro Social

S5 – Sujeito cinco

S6 – Sujeito seis

S7 – Sujeito sete

S8 - Sujeito oito

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 HISTÓRIAS DOS CORPOS DANÇANTES	18
1.1 PRIMEIROS PASSOS DANÇADOS	19
1.1.1 Dança, corpo e sacralidade.....	23
1.1.2 Os interditos do corpo e da dança	29
2 OS DIZERES DA DANÇA	33
2.1 A LINGUAGEM DA DANÇA E A DANÇA ENQUANTO LINGUAGEM	33
2.1.1 As (im)possibilidades dançantes do corpo negro	38
2.1.2 Fronteiras da dança: gênero e sexualidade	45
3 QUEM PODE DANÇAR?	52
3.1 DANÇANDO FORA DO RITMO	53
3.2 CINCO, SEIS, SETE, OITO: OS SUJEITOS/CORPOS-DANÇANTES	54
3.3 PASSOS ANALÍTICOS	58
3.4 ENTRE SAPATILHAS, <i>EN DEHORS</i> E COQUES: O PREÇO DA DANÇA.....	59
3.5 “SÓ A BAILARINA QUE NÃO TEM”	67
3.5.1 Um passo pra cá, uns quilos pra lá	67
3.5.2 Das raízes às pontas: A bailarina negra.....	78
3.6 DANÇAS DE HOMENS E DANÇAS DE MULHERES?	85
3.6.1 Meu corpo, minha dança!	86
3.6.2 Homens não dançam!	91
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	98
REFERÊNCIAS	101
APÊNDICES.....	111

INTRODUÇÃO

Enxergar-se fora da ordem do discurso dominante é perceber-se enquanto sujeito que constitui sua subjetividade, muitas vezes, a partir de uma ótica de inferioridade, atravessada por diferentes tipos de violência e com pouca ou quase nenhuma representatividade social. Destacamos principalmente aquelas e aqueles as/os quais preferimos nos referir como “maiorias minorizadas” (Pinheiro, 2023): mulheres, sujeitos negros e negras, pessoas LGBTQIAPN+ ¹e todos que rompem a ordem dominante. Tal ordem, perpassa todas as relações e manifestações sociais, especialmente a linguagem. Nessa perspectiva, a dança enquanto linguagem (re)produz discursos sobre os corpos que dançam construindo suas territorialidades.

A dança sempre esteve presente na minha vida, mas diferente da maioria das meninas, não iniciei minha trajetória em uma sala de aula de balé com espelhos e barras. Minhas primeiras memórias com a dança remontam as representações que a televisão me proporcionou na década de 90. Uma delas, talvez a mais marcante, foi a *Globeleza*². Todo ano no carnaval quando ouvia a vinheta: “Na tela da TV no meio desse povo...” eu corria para a sala, e na frente da televisão, tentava imitar aqueles passos rápidos de samba no pé. O que antes não me ocorria era a representatividade daquele corpo para mim. Encantava-me com a beleza, com as cores e, principalmente, com a dança daquela mulher com os cabelos parecidos com o meu, então, me desafiava a aprender a sambar como ela. E foi assim que aprendi a dançar, na sala da minha casa, em frente a TV.

A dança, para mim, sempre foi a melhor diversão, trocava qualquer brincadeira de boneca ou de pega-pega por imaginar que estava em um palco dançando. Com o passar do tempo, comecei a entender que a minha dança não tinha tanto prestígio e que meu corpo-dançante era lido como não apropriado em alguns espaços. Os discursos sobre as danças e os corpos que dançam determinados estilos se fizeram cada vez mais presentes quando iniciei a minha trajetória profissional enquanto professora de Educação Física escolar e aquelas músicas e movimentos que faziam parte do meu repertório corporal, como o *funk* e a *swingueira*, ³ passaram a ser proibidos/interditados.

¹ Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transexuais, Queers, Intersexuais, Assexuais, Pansexuais, Não- binários.

² Várias artistas fizeram parte da produção da famosa vinheta de Carnaval da Globo, que ficou conhecida por ter mulheres negras sambando, cobertas apenas com tinta e brilho.

³ À título de caracterização, a *Swingueira* traz consigo movimentos fortes de quadril e cintura combinados a movimentações de braços e cabeça. O rebolado está quase sempre presente e as mãos e pés complementam muitos passos (Aguiar, 2019, p.18).

Somente com o passar do tempo e à luz de teorias libertadoras (Hooks, 2017), pude compreender que a dança não é uma linguagem neutra, ela está atravessada por discursos e práticas históricas e culturais que em diferentes momentos determinam uma ordem a ser seguida. É daí que surge o interesse em investigar a dança enquanto linguagem e os impactos da relação discursiva corpo/dança/sujeito na constituição dos corpos-territórios que fogem a essas normas em nossa sociedade.

A dança está presente em toda a história da humanidade e faz parte do processo de transformação humana, sendo uma das primeiras formas de linguagem e expressão presente antes de qualquer indício de fala ou escrita. Como forma de demonstrar suas emoções e exteriorizá-las, foi necessário ao ser humano recorrer ao movimento, ao gesto, e, portanto, à dança. Ao longo do processo de desenvolvimento das sociedades, as danças ganharam novos sentidos e significados, de maneira que, além de comunicar, elas também serviram para caracterizar e expressar elementos culturais (Diniz; Santos, 2009).

Além disso, por meio da dança, o corpo em movimento manifesta diferentes contextos e perspectivas históricas, sociais e culturais. Nesse sentido, o corpo se constitui como o primeiro meio de contato do sujeito com o ambiente que o cerca, e nele estão inscritas todas as regras e normas de uma sociedade (Daolio, 2018). Por essa razão, a dança se configura como objeto complexo a partir de suas diversas formas de manifestação, atravessada por diferentes saberes e poderes que a transformam, de modo que, ao longo da história do ocidente, as práticas corporais passaram de atividades essenciais para formação dos sujeitos a práticas condenadas pela sociedade e, especificamente, por determinadas instituições e dispositivos, a exemplo da religião.

Nesse sentido, as transformações históricas acerca das concepções sobre o corpo, sua valorização ou desvalorização, impactam diretamente na forma como a sociedade percebe e compreende o corpo e, por consequência, a linguagem e a expressão corporal. Para Foucault (2018), o corpo é “superfície de inscrição” em articulação com a história e portanto, um objeto de discurso, de modo que, ao observar como a sociedade percebe e compreende o corpo, é possível destacar as diferentes formas de saber-poder que se materializam em discursos, fazendo do corpo um território a ser conquistado e dominado, inclusive pela sua expressão na/pela dança. Assim, o corpo que dança se torna um autor estético, na medida em que está disponível a tornar-se um espaço cênico e criar códigos por meio de uma linguagem que revela o ser e arte dançante (Costa, 2004).

Nesse aspecto, a dança possui grande significado social, por ser uma prática em que os corpos-territórios marcam as relações de poder por meio das práticas discursivas presentes na

relação corpo/dança. A dança é atravessada por sentidos e significados provenientes de discursos hegemônicos, que constroem territorialidades e marcam fronteiras, principalmente no que se refere às relações étnico-raciais, de gênero, sexualidade e classe social. Como aponta Marques (2010), é necessário compreender que a visão ingênua de que a dança está ligada apenas ao movimento deve ser superada, uma vez que, em nossa sociedade, assim como o corpo, a dança possui um papel social, político e cultural.

Nesse sentido, os discursos sobre a dança e corpos dançantes são atravessados por saberes e poderes que constituem modos de subjetivação, pois fazem parte da sua construção e formas de viver e pensar a/sobre a dança. Embora seja uma linguagem presente na vida de todos os seres humanos, a depender dos marcadores sociais e diversidade de seus corpos, a sua vivência pode ser limitada ou marcada por desigualdades. A exemplo disso, Silvério (2020) destaca que no contexto do balé clássico, o estereótipo criado sobre a imagem da bailarina exclui muitas meninas interessadas na dança, que não conseguem se perceber representadas por serem negras ou estarem fora do peso.

Todavia, alguns sujeitos que se inserem na dança, seja como forma de lazer ou profissionalmente, nem sempre estão de acordo com os discursos dominantes presentes na sociedade, visto que, como afirma Louro (2020), em nossa sociedade prevalece a hegemonia branca, masculina, heterossexual e cristã, de modo que todos os sujeitos que não compartilham desses atributos são considerados diferentes. Dessa forma, sujeitos negros e negras, pessoas LGBTQIAPN+, mulheres e homens que não correspondem às expectativas dos discursos hegemônicos têm suas experiências na dança delimitada e limitada pelos discursos presentes e (re)produzidos em algumas danças. Desse modo, tem-se como questão norteadora dessa pesquisa: Como se constitui a relação discursiva dança/corpo para sujeitos que estão fora da ordem do discurso dominante na sociedade e/ou na dança?

Para responder a essa questão, escolhemos como sujeitos de nossa pesquisa professoras/es de dança, considerando que elas e eles possuem uma experiência íntima e singular com tal linguagem, uma vez que a dança se estende do âmbito pessoal ao profissional. Esses sujeitos assumem, em determinado momento, papel de centralidade no processo de ensino e por essa razão vivenciam diferentes perspectivas da dança.

Considerando tal problemática, esta dissertação tem como título: *Cinco, seis, sete, ...: vontades de verdade sobre a dança e os corpos que dançam fora da ordem do discurso dominante*. No universo da dança, os professores e professoras, dançarinos e dançarinas, utilizam uma contagem para iniciar os movimentos e dar continuidade aos mesmos. A contagem inicia-se em 1,2,3,4 e termina em 5, 6, 7 e 8. Isto facilita a memorização de coreografias e as

contagens das batidas rítmicas e está relacionada à contagem das frases musicais. A contagem incompleta presente neste título, nos sugere um padrão que pode ser rompido, o que virá após o sete? Que corpo pode dançar o balé clássico e a dança do ventre?

Na dança, assim como em todas as formas de linguagem, há um discurso dominante que a permeia, e, portanto, uma “ordem” a ser seguida. Buscamos, por meio dessa pesquisa, compreender as vontades de verdade sobre a dança a partir de corpos que se encontram fora da ordem do discurso, sujeitos/corpos dançantes que resistem e (re)existem com o seu dançar.

Cinco, seis, sete, ...: vontades de verdade sobre a dança e os corpos que dançam fora da ordem do discurso dominante, nos instiga a refletir sobre as ideias de que balé é coisa de menina; todo homem que dança é gay; apenas mulheres dançam a dança do ventre e a dança urbana não é lugar de mulher, são vontades de verdade excludentes provenientes de discursos hegemônicos que materializam formas de opressão como o machismo, o sexismo, a homofobia, a gordofobia, o racismo. Isso tudo nos leva a refletir acerca da marginalização e exclusão de alguns corpos em determinadas danças, fazendo com que sua experiência seja atravessada por preconceito e desigualdades, bem como por falta de oportunidade.

Partindo dessas problematizações, temos como objetivo geral compreender a relação discursiva dança/corpo/sujeito na constituição de sujeitos professoras/es de dança, especificamente para aquela/es fora da ordem do discurso dominante. Para efetivar o objetivo desse estudo, de forma específica, buscamos, a partir da utilização de entrevistas narrativas (Flick, 2009): a) Reconhecer, nas materialidades das entrevistas realizadas, elementos que remetem à vontades de verdade dominantes e não dominantes sobre a relação entre a dança e os corpos que dançam; b) Caracterizar as formações discursivas que sustentam as narrativas dos/das professoras/es sobre a relação corpo/dança; c) Discutir as relações de saber-poder-verdade implicadas nos discursos sobre a dança e sobre os corpos dançantes

A pesquisa se apoia no campo teórico e analítico dos estudos discursivos foucaultianos e os estudos decoloniais (Quijano, 2005; Lander, 2005; Santos, 2009), considerando as práticas de linguagem no processo de construção e representação dos sujeitos em questão. Acerca das relações de saber, poder, verdade e discurso foram tomados como referência, principalmente, os estudos de Foucault (1996; 2008;2015), Veyne (2011) e Courtine (2013). No que se refere às reflexões acerca do corpo, as discussões foram apoiadas em Courtine (2013), Miranda (2017; 2020) e Mondardo (2009), e acerca da dança, tomamos como suporte os pensamentos de Bourcier (1987); Garaudy (1980); Faro (2004) e Marques (2010).

Além deste capítulo introdutório, essa dissertação está estruturada da seguinte forma: dois capítulos teóricos, um capítulo metodológico-analítico e uma parte final, com as

considerações finais sobre a pesquisa realizada, bem como, os apêndices em que constam as entrevistas transcritas na íntegra. O primeiro capítulo: HISTÓRIAS DOS CORPOS DANÇANTES destaca a singularidade dos fenômenos históricos acerca da dança. Destacamos as regularidades e rupturas que constituíram a relação corpo/dança ao longo do tempo. Apresentamos as continuidades e descontinuidades históricas da dança, dialogando com os discursos sobre o corpo e os modos como esses influenciaram nas formas de expressão e manifestação dos corpos dançantes. Além das relações existentes entre a dança e o sagrado e as rupturas dessa relação, abordamos os discursos que interditaram o corpo e por consequência a prática da dança, transportando-a do sagrado ao profano no ocidente.

No segundo capítulo: OS DIZERES DA DANÇA, abordamos acerca da dança enquanto linguagem não verbal e forma de expressão do ser humano, bem como a relação entre dança e discurso, a partir das teorias do discurso e conceitos pertencentes à analítica foucaultiana, como verdade, saber-poder. Discutimos acerca dos modos de subjetivação do sujeito a partir dos discursos presentes em diferentes estilos de dança, além do conceito de corpo-território, a fim de compreender as fronteiras construídas a partir dos discursos e vontades de verdade presentes nas danças.

O terceiro capítulo: QUEM PODE DANÇAR? apresenta os percursos metodológicos e analíticos assumidos na pesquisa, desde a sua natureza, o delineamento do *corpus* e os procedimentos de análise, bem como a análise do *corpus*. Os enunciados selecionados nas entrevistas realizadas com os professores e professoras foram analisados a partir da sua relação com as vontades de verdade presentes na dança, as relações de saber-poder e subjetividade, destacando relações interseccionais de classe, gênero e sexualidade, bem como, evidenciando questões étnico- raciais em algumas danças a partir do conceito de colonialidade (Quijano, 2005).

Consideramos importante compreender os sentidos e significados presentes nos discursos sobre a dança e corpos dançantes, haja vista que os discursos são compostos de signos, mas que não servem apenas para designar coisas, e “é esse mais” que exclui e impede que sujeitos tenham os mesmos direitos que é preciso fazer aparecer (Foucault, 2008). Esperamos contribuir para a compreensão sobre a circulação, reprodução e modificação dos regimes de verdade que sustentam a relação corpo/dança na atualidade, e ainda, sobre formas atuais de circulação e resistência de saberes dominados sobre os saberes dominantes quanto à relação corpo/dança.

Ressaltamos a relevância dessa pesquisa, ao evidenciar a dança enquanto prática social, histórica e cultural de linguagem destacando sua contribuição nas produções da Linha 4 do

Programa de Pós-Graduação em Linguagem e ensino PPGLE/UFCG, bem como para compreensão das relações de poder e resistência que perpassam os corpos-territórios na dança, a fim de desnaturalizar vontades de verdades excludentes presente na dança. Desse modo, iniciaremos o primeiro capítulo, fazendo um resgate histórico da relação corpo/dança.

1 HISTÓRIAS DOS CORPOS DANÇANTES

“Histórias importam.
Muitas histórias importam.
Histórias têm sido usadas para expropriar
e ressaltar o mal.
Mas histórias podem também
ser usadas para capacitar e humanizar.
(Adichie, 2019, p.32)

Tomamos as reflexões de Adichie (2009), como ponto de partida desse capítulo, a fim de (re)pensar a história da dança por uma ótica que foge a lógica de única história. Optamos desse modo, por exaltar diferentes momentos da dança na humanidade, uma vez que a história tem sido utilizada para reprodução de práticas hegemônicas, que estabelecem e consolidam territorialidades de dominação étnico-cultural (Oliveira, 2021).

Assim como em outros contextos, a história da dança foi por muito tempo contada a partir de uma narrativa branca e ocidental, alicerçada em um padrão mundial eurocêntrico que se constitui como a ordem do discurso dominante. A questão primordial e negativa acerca das implicações dessa única história contada sobre a dança é a criação de estereótipos. Chimamanda Adichie argumenta que “[...] A história única cria estereótipos, e o problema com os estereótipos não é que sejam mentira, mas que são incompletos. Eles fazem com que uma história se torne a única história.” (Adichie, 2009, p. 26). Sendo incompletos, os estereótipos manipulam as identidades conforme as vontades de verdade dos discursos dominantes.

Devemos então pensar em histórias da dança, no plural e na pluralidade em que se manifesta essa linguagem. Destacamos que em cada momento, os corpos dançantes estiveram, como diria Paul Veyne (2011), presos em seus “aquários”, que falsamente transparentes, determinaram as razões pelas quais o ser humano dançou. Esses “aquários” são os discursos, que correspondem não apenas ao dito, mas também ao não dito, os gestos, atitudes e esquemas de comportamento, sendo um conjunto de significações que atravessam as relações sociais de forma coerciva e constrangedora (Foucault, 2013) e que, dessa forma, também perpassa as histórias da dança. Assim sendo, aqueles corpos que não estão na ordem desse discurso acabam tendo suas identidades substituídas por estereótipos, muitas vezes, negativos e excludentes.

Ao tratar sobre a história dos corpos dançantes, consideramos importante destacar a singularidade dos fenômenos históricos, uma vez que buscamos uma visão que não parte dos universais, compreendendo que os fatos humanos não provêm de uma natureza ou de uma determinada origem, mas que a partir de uma perspectiva arqueológica foucaultiana possuem

condições de existência. Dessa maneira, entende-se que as formações históricas e sociais da relação corpo/dança são marcadas em cada época por discursos que variam ao longo do tempo e que se constituíram como verdade, ou melhor dizendo, como vontades de verdade.

Nesse sentido, tendo o corpo como *locus* de manifestação da dança, os saberes e poderes que o atravessaram ao longo do tempo provocaram uma sucessão de regularidades e rupturas na sua história. Por essa razão, buscamos nesse capítulo destacar algumas regularidades e rupturas que constituíram a relação corpo/dança ao longo do tempo. Diante disso, versaremos acerca das continuidades e descontinuidades históricas sobre a dança, dialogando com os discursos sobre o corpo e os modos como esses influenciaram nas formas de expressão e manifestação de corpos dançantes.

Inicialmente, trataremos acerca das relações existentes entre a dança e o sagrado, visando destacar como os sentidos e significados atribuídos à dança estiveram ligados às características ritualísticas e místicas, corroborando a percepção que o ser humano possuía de seu corpo em épocas distintas. Em seguida, abordaremos as rupturas dessa relação, tratando acerca dos discursos que interditarão o corpo e por consequência a prática da dança, transportando-a do sagrado ao profano no ocidente.

Ainda neste capítulo, discutimos a respeito dos discursos sobre o corpo que colocaram determinados tipos de danças como prática social de prestígio, bem como, as formas como essas exerceram um papel de reforço e manutenção das diferenças de classe. Abordamos especialmente acerca dos efeitos da colonialidade (Quijano, 2005) na história da dança. Recorremos a história dos corpos dançantes com finalidade de compreender as continuidades descontinuidades presentes nos discursos sobre a dança e os corpos que dançam, rejeitando a ideia de uma história única. Dito isto, sigamos para o próximo tópico.

1.1 PRIMEIROS PASSOS DANÇADOS

A dança sempre esteve presente na história da humanidade. As razões pelas quais o ser humano dançou estiveram inicialmente atreladas à necessidade de comunicação e expressão, visto que antes de existir a fala e a escrita, o movimento corporal era uma das formas com a qual os homens e as mulheres nos períodos pré-históricos socializavam, agrupavam-se e criavam seus próprios signos através da dança e das pinturas, que permanecem gravadas nas paredes de cavernas por diversas partes do mundo e são importantes registros da realidade vivenciada naquela época.

O ser humano, nesse momento histórico, tinha como prioridade a sua sobrevivência. Desse modo, a relação que se estabeleceu nessa época com a natureza foi fundamental para tal feito, uma vez que por meio do corpo, a humanidade supriu suas necessidades a partir da caça, na busca por alimentos e na luta pelo território. Historicamente, segundo Costa (2011),

O corpo do homem primitivo estava em sintonia e intimidade com o ambiente, com a satisfação das necessidades e a solução dos problemas imediatos do cotidiano, no tempo em que não existiam tantos instrumentos, o corpo, em si, era o instrumento de mediação do homem com o mundo (Costa, 2011, p.248).

Le Breton (2010, p.7) destaca o corpo como “vetor semântico pelo qual a evidência da relação com o mundo é construída”. Dessa maneira, a relação do indivíduo pré-histórico com o meio foi totalmente expressa pelo corpo, visto que os registros arqueológicos que evidenciam os trabalhos rupestres mostram representações do seu cotidiano, retratam as suas relações míticas com o mundo, envolvendo as sensações diante dos mistérios da natureza (Costa, 2011).

Além disso, a percepção de si mesmo era atravessada pela coletividade e a necessidade de proteção do seu grupo, sendo o corpo o mediador entre o indivíduo e as superações das dificuldades que surgiam. As condições de vida na época paleolítica o colocavam como um predador, vivendo da caça, da pesca e da colheita, sem nenhuma certeza do seu destino (Bourcier, 1987). Ademais, nesse período, a fim de organizar-se e relacionar-se em seu meio e com seus pares, homens e mulheres necessitavam utilizar os movimentos e os gestos por meio do ato de dançar.

Como dito anteriormente, a dança se constituiu como uma das primeiras formas de linguagem do ser humano. Neste aspecto, compreende-se que “Através do corpo, o homem apropria-se da substância de sua vida traduzindo-a para os outros, servindo-se dos sistemas simbólicos que compartilha com os membros da comunidade”. (Le Breton, 2010, p.7). Mesmo que a dança, nesse período, não existisse de forma sistematizada, havia sistemas simbólicos compartilhados entre grupos que revelam a importância da dança nessa época.

Nessa perspectiva, Faro (2004) afirma que há dificuldade em precisar as razões que levaram o ser humano a dançar pela primeira vez, porém, os registros de desenhos gravados em cavernas que representam figuras de pessoas dançando sustentam a ideia de que tal ação tinha importância no cotidiano desses indivíduos, uma vez que esses só registravam atos importantes como a caça, a alimentação, a vida e a morte. Tais figuras dançando poderiam fazer parte de rituais religiosos. Nesse contexto, Faro (2004, p.43) diz que: “[...]a dança foi fruto da necessidade de expressão do homem. Essa necessidade liga-se ao que há de básico na natureza

humana [...] a dança provavelmente veio da necessidade de aplacar os deuses ou de exprimir a alegria por algo de bom concedido pelo destino”.

A dança possuía sentidos voltados às necessidades de sobrevivência e estava diretamente ligada ao ecossistema que, na época, se baseava principalmente na representação dos animais, de modo que as danças poderiam se referir a eles e a outros elementos presentes na natureza (Bourcier, 1987). A respeito dos registros históricos que caracterizam a época paleolítica, Bourcier (1987) destaca precisamente três documentos orquésticos: ⁴sendo a figura de Gabillou, um Semicírculo de ossos, encontrado na gruta de Mas-d’Azil, em uma comuna francesa no departamento de Ariège e a Roda de Addaura, próximo a Palermo, na Itália.

No que se refere a tais documentos, a figura de Gabillou tem seu registro datado de 1200 anos antes de nossa era e foi encontrada numa parede na gruta de Gabillou, próximo a Mussidan. Nela,

[...] está representado o ancestral dos dançarinos: a silhueta gravada de um personagem, visto de perfil, de cerca de trinta centímetros de altura. A cabeça e o corpo estão cobertos por pele de bisão. As pernas, sem qualquer dúvida humanas, indica, uma espécie de salto no lugar. O ângulo do torso com as pernas é de vinte e cinco a trinta graus. (Bourcier, 1987, p.5)

É possível perceber que essa é uma representação do indivíduo em movimento, a partir dos ângulos de seu corpo. A forma como interagia com a natureza para a sua sobrevivência fica explícita no traje feito com pele de animais que o cobre. Nesse sentido, a constituição dessa representação reforça o caráter da relação íntima entre corpo e natureza, sendo a dança parte integrante dessa expressão. De acordo com Bourcier (1987), tal registro aponta para a existência de uma espécie de dança sagrada nesse período.

Nessa mesma perspectiva, o segundo documento orquéstico referente ao Semicirculo de ossos de Saint-Germain, datado de 10000 a.C., foi encontrado na gruta de Mas-d’Azil e é representado pela silhueta de um ser humano que tem a cabeça coberta por uma máscara, em forma de focinho. Mais uma vez, o ser humano se valeu do ecossistema a sua volta, tomando como vestes partes do corpo de animais. A sua posição remete ao corpo em movimento, uma vez que “[...] está inclinado quarenta graus em relação ao eixo das pernas; o sexo é itifálico;⁵ a perna esquerda está erguida, o joelho levemente flexionado; a direita está estendida, o pé colocando-se no chão pelos dedos.” (Bourcier, 1987, p. 8). O movimento registrado indica que

⁴ Orquéstico é um adjetivo que provém o grego: orkhestikos. Refere-se a uma parte da ginástica, considerada nas suas relações com a dança e o jogo (gênero orquéstico).

⁵ Adjetivo relativo ao itifalo; relativo aos versos que eram cantados nas procissões do itifalo [falo erecto] que figurava em certas festas dos Gregos.

o corpo executava saltos, a partir da análise dos ângulos da perna, podendo remeter ao movimento de algum animal.

O terceiro documento data do período mesolítico, mais precisamente 8000 a.C., e tem como principal característica as representações em grupo. O registro, gravado na gruta de Addaura, representa uma roda com sete personagens que parecem dançar em torno de outros dois, posicionados no centro e se contorcendo no chão (Bourcier, 1987). Aqui, pode-se perceber uma manifestação de dança em grupo, em que a roda e seu movimento pode representar uma dança cósmica provavelmente ligada a uma dança cerimonial.

Semelhantes representações foram encontradas, posteriormente, em outras localidades, principalmente na Suécia e África do Sul (Bourcier, 1987), o que leva a crer, como afirma Faro (2004), que existe na dança uma “[...] necessidade latente na criatura humana de expressar, seus sentimentos, desejos, realidade, sonhos e traumas [...]”. Em geral, cenas como as da gruta de Addaura acontecem em danças africanas e de diversos povos tradicionais ao redor do mundo, tendo sempre um caráter ritualístico. Dessa forma, Tavares (2005) afirma que

Existem indícios de que o homem dança desde os tempos mais remotos. Todos os povos, em todas as épocas e lugares dançaram. Dançaram para expressar revolta ou amor, reverenciar ou afastar deuses, mostrar força ou arrependimento, rezar, conquistar, distrair, enfim, viver! (Tavares, 2005, p.93).

As danças, nos períodos pré-históricos, revelam uma relação do ser com o meio, com caráter místico muito presente, visto que o indivíduo percebia seu o corpo enquanto parte da natureza e os movimentos corporais constituíam como meios para conectar-se e por consequência comunicar-se com o grupo e com as forças desconhecidas e misteriosas da natureza. Homens e mulheres não separavam a dimensão corpórea de qualquer outra. A partir das transformações acerca dessa percepção do corpo e conseqüentemente da conexão com a natureza, surgem outras funções para a dança, como as danças agrárias e danças guerreiras que se integraram às novas formas de organização dos grupos em cidades, embora ainda permanecessem ligadas ao aspecto sagrado.

Conforme as sociedades se transformavam, os indivíduos criavam novos signos e formas de comunicação, modificando as suas relações com o mundo. As práticas corporais, como a dança, passaram a ter novos significados, sempre mantendo relação com os discursos que predominavam a respeito do corpo, de maneira que a forma como as sociedades definiram ou interpretaram a função do corpo impactaram na produção de sentidos sobre as práticas corporais, bem como, sua valorização ou desvalorização. Podemos destacar o caráter sagrado

das danças, como forma de agradecer, pedir ou celebrar, ao passo que, como enfatiza Faro (2004, p.13), “...a dança nasceu da religião, se é que não nasceu junto com ela”. A aliança entre a dança, o corpo e a sacralidade é o foco de nosso olhar no item que segue.

1.1.1 Dança, corpo e sacralidade

A relação dança/corpo, ao longo do tempo, esteve muito próxima às questões voltadas ao místico e ao sagrado. Essa relação pode ser considerada uma das primeiras regularidades observadas na história dos corpos dançantes. As diferentes manifestações de danças, que aparecem desde a pré-história em diferentes lugares e culturas têm em comum o fato de, em determinados momentos, fazerem parte de rituais.

“A primeira dança foi um ato sagrado” (Bourcier, 1987, p. 113). O autor destaca que o caráter das danças nos períodos pré-históricos, especialmente por meio da análise iconográfica da figura de Trois-Frères, em que o personagem executa um giro sobre si mesmo, há uma analogia aos efeitos psicossomáticos desse movimento no corpo humano. É importante destacar que em outras partes do mundo e em outras épocas, xamãs, lamas, dervixes, pais e mães de santos realizam giros sobre si mesmos em seus exercícios religiosos a fim de alcançar uma transcendência do plano material.

Os movimentos de giros seriam um signo comum em diferentes danças sagradas. Sua execução provoca perda do sentido de localização e espaço, permitindo um estado de êxtase, considerado por algumas crenças uma condição propícia para comunicar-se com entidades. Ferreira (2015) destaca que a presença significativa dos giros e formas circulares em danças com caráter ritualístico indica que neste tipo de movimento, há algum símbolo e potencial que remete a transcendência da condição física do ser humano.

É válido ressaltar que a simbologia da roda na dança ainda se faz presente atualmente. Os movimentos de giro e as rodas nas danças em grupo são signos que se relacionam com o sagrado. Danças circulares estão presentes em várias culturas e os movimentos de giro em algumas religiões, como as de matrizes africanas, são parte importante dos rituais de incorporação das entidades. Segundo Bourcier (1987), os giros provocam efeitos que se assemelham a um estado de transe que permite a comunicação com suas divindades.

Nesse contexto, Wosien (2002) explica que esses signos podem estar relacionados com os elementos da natureza, o céu, os ninhos redondos dos pássaros, o sol, todos possuem a forma de círculo. Uma vez que,

O mundo todo é um círculo. Todas as imagens circulares refletem a psique, de modo que há uma relação entre essa forma geométrica e a real estruturação de nossas funções espirituais. [...] O círculo, por outro lado, representa a totalidade. Tudo dentro do círculo é uma coisa só, circundada e limitada. Esse seria o aspecto espacial. Mas o aspecto temporal do círculo é que você parte, vai a algum lugar e sempre retorna. Deus é o alfa e o ômega, o princípio e o fim. O círculo sugere imediatamente uma totalidade completa, quer no tempo, quer no espaço. Em relação as transformações nas condições de vida do ser humano a partir do período neolítico, surge a prática da agricultura e a criação de animais, além da organização em cidades. (Campbell, 2011, p. 224)

Diante de tais simbologias, Bragato (2012) defende o período neolítico como “marco regulatório” da dança humana, considerando os estudos de Garfinkel (2010), que a evidencia como tema recorrente nas representações arqueológicas desse período, apresentando um vasto número iconográfico de gravuras dançantes, superior às encontradas no período paleolítico.

Dessa maneira, Garfinkel (2010) aponta a eficácia na comunicação simbólica que se espalha com a agricultura. A dança, nesse momento, esteve intimamente associada aos rituais dos ciclos agrários, mantendo uma forte relação com as forças da natureza e seus mistérios. Nesse contexto, são atribuídos a determinados grupos a tarefa de manter contato com as divindades, de maneira que essas classes sacerdotais das novas sociedades mantiveram vivos os ritos e as danças com cunho religioso (Bourcier, 1987).

No que se refere a percepção do corpo que o ser humano tinha nesse período, Hausser (1995) destaca que os costumes e ritos fúnebres revelam que havia um entendimento de separação corpo/alma. Nessa fase, há o culto aos espíritos e aos mortos. As danças sagradas passam a ter características próprias, não sendo realizadas em qualquer situação, mas com finalidades bem delimitadas e guiadas pelos sacerdotes. Nesse sentido, Faro (2004, p.14), destaca as características da dança como manifestação religiosa, indicando que elas 1) tinham lugar em recintos especiais, como os templos; 2) era privilégio dos sacerdotes; 3) realizava-se dentro de cerimônias específicas, devendo haver razões de base para a forma e as datas que cada dança tinha lugar.

A partir do caráter ritualístico em que as danças foram se desenvolvendo, houve uma sistematização de seus códigos e signos, assim como uma organização hierárquica que determinava quem poderia conduzir esses momentos e suas situações específicas. Fátima (2001) ressalta que esses especialistas foram os primeiros profissionais, vindos de uma divisão funcional da atividade artística em religiosa e secular.

Com as diferentes formas de organização e desenvolvimento das sociedades, as danças passaram a não ser somente uma forma de comunicação com o grupo ou livre expressão do ser humano, mas também formas restritas de celebrações em cerimônias que tinham passos e gestos peculiares a cada uma, com sentidos e significados próprios.

A dança ligada às cerimônias religiosas se fez presente em cultos de diferentes povos, em toda parte do mundo existem registros da vinculação entre a dança e atos ritualísticos. Em sociedades como as dos antigos impérios do oriente médio e principalmente o Egito dos faraós, a dança era praticada de forma sagrada (Bourcier, 1987). Danças de cortejo aos deuses e ritos de fecundidade eram presentes no cotidiano das cortes, além disso, os bailarinos dos templos pertenciam a uma classe especial (Fátima, 2001). É válido ressaltar que nas sociedades orientais, as relações do ser humano com o corpo estavam alicerçadas em bases de tradições místicas, em que as experiências corporais eram importantes para a consciência da totalidade cósmica (Capra, 1989).

Na Índia, o deus Shiva é considerado um deus bailarino, expressando uma visão da criação do universo, sendo no seu ritmo que a vida flui. Acerca disso, Garaudy (1980, p.16) destaca que: “a Índia fez da dança de Shiva a mais clara imagem da atividade de Deus que qualquer arte ou religião possa orgulhar-se”. De acordo com Fátima (2001), as mulheres que dançavam na Índia tinham privilégios e faziam parte de uma casta especial. Dessa maneira, destaca-se a relevância atribuída a dança nas sociedades orientais e sua relação com o divino

Em relação à dança entre Hebreus, devido à inexistência de documentação iconográfica, visto que esse povo era proibido por sua religião de representarem seres vivos, o documento analisado por Bourcier (1987) foi a Bíblia, uma vez que no livro há alusões à dança, tanto danças em rodas, danças em fileiras e giros estão representados em seus textos. Nesse contexto, Diniz e Santos (2009, p.3) destacam que “[...] na história da humanidade detectamos que os hebreus possuíam danças próprias e outras provavelmente de origem egípcia.”

Os registros de danças presentes na Bíblia referem-se a celebrações, como no caso do coro de mulheres guiado pela profetisa Miriam, na passagem do Mar Vermelho, presente em Êxodo, capítulo XV. Também na vitória de Jefté, descrita no livro Juízes (XI, 34), e na luta de Davi com Golias, em I Samuel (XVIII, 6-7) e, ainda na vitória de Judith sobre Holoferno, narrada no livro Judith (XV, 12-13). Retomando a regularidade da relação do signo das danças circulares e dos giros como características presentes nas danças de cunho ritualísticos, temos ainda registros do povo hebreu em manifestações desse tipo em que

As rodas são evocadas no Êxodo, XXXII, quando, ao descer do Sinai, Moisés encontra seu povo dançando em torno do Bezerro de Ouro e, de forma mais ortodoxa, nos Salmos (XXVI, 6): "Javé, ando em roda em torno de teu altar". As "jovens de Silo" dançam em roda nos vinhedos, sem dúvida durante a festa dos Tabernáculos, quando os homens de Benjamin vêm raptá-las Juízes, XXI, 19-23). A famosa dança de Davi quase nu diante do Arco, ao voltar a Jerusalém (II Samuel, VI), merece ser examinada mais detalhadamente. Ao se examinar o texto, pode-se observar que ela se caracteriza por giros (mekarkér) e saltos (mepazzez). (Bourcier, 1987, p. 18).

Faro (2004) destaca que em diferentes ocasiões de cunho religioso a dança esteve presente, fosse em nascimentos, casamentos, mortes, guerras e colheitas, cada dança foi adquirindo, pouco a pouco, o que se pode chamar de linguagem própria, ou coreografia própria, com seus respectivos significados, que deveriam ser respeitados dentro de cada cerimônia.

Ainda, na civilização grega, a partir da análise de suas narrativas lendárias, segundo o qualificativo de Homero, os deuses ensinaram as danças aos mortais (Bourcier, 1987), o que evidencia o caráter transcendente da dança, visto que não era de domínio humano, mas divino, e, portanto, ao ser compartilhado tinha a função de honrá-los e alegrá-los. Desse modo, para os gregos, a dança era de essência religiosa e uma forma de comunicação com os deuses.

No que diz respeito à concepção que se tinha do corpo na Grécia antiga, “a imagem idealizada corresponderia ao conceito de cidadão, que deveria tentar realizá-la, modelando e produzindo o seu corpo a partir de exercícios e meditações. O corpo era visto como elemento de glorificação e de interesse do Estado.” (Barbosa; Matos; Costa, 2011, p.24). Tal compreensão, relacionava a saúde do corpo, a capacidade atlética e a fertilidade como elementos fundamentais para a plenitude da vida humana. Desse modo, todas as atividades com essa finalidade eram valorizadas.

Nesse sentido, os discursos que surgem a partir do pensamento de filósofos, como Sócrates e Platão, acerca do entendimento sobre o corpo, transformaram os sentidos das práticas corporais como um todo, especialmente da dança, como aponta Magalhães (2005, p.3) “Sócrates, um dos grandes filósofos gregos, através de Platão em Leis VII, considerou a Dança como a atividade que formava o cidadão por completo.” A dança era utilizada também como meio para alcançar o “corpo perfeito”, especificamente o corpo masculino, como ideal de superioridade e virilidade. Nesse período, entendia-se que por meio da dança e outras práticas corporais, seria possível moldar o corpo, dando proporções corretas, além de melhorar a saúde, a reflexão estética e filosófica, o que fez com que ela ganhasse espaço na educação grega (Diniz; Santos, 2009). Além disso, a dança era também um meio de ser agradável aos deuses e adorá-los.

Aos poucos, as danças religiosas, que antes eram executadas apenas junto aos sacerdotes, foram abrangendo outros grupos, dando espaço a outras formas de expressões não apenas ligadas ao sagrado, como também, ao caráter folclórico, ou seja, aconteciam fora do controle dos líderes religiosos. Ademais, fora do contexto das cerimônias, outros tipos de danças eram realizados. Dessa forma, na sociedade romana, por exemplo, antes de cada batalha se executavam danças guerreiras, em clamor ao deus Marte. Essas eram comandadas por

soldados, o que reforça uma ruptura nas regras que delimitavam contextos exclusivamente cerimoniais de certas danças. No mesmo sentido, danças guerreiras são encontradas em diversas regiões da Ásia e da Europa Oriental (Faro, 2004).

Haja vista os contextos em que a dança esteve atrelada nas sociedades grega e romana, seja associada à força e à virilidade do corpo ou aos rituais de guerra, Faro (2004) pontua que por muito tempo a dança era “apanágio do sexo masculino”, destacando que em outras regiões, como o Cáucaso, a Ucrânia e as Repúblicas Orientais, mesmo que em contextos religiosos, havia danças em que só os homens tomavam parte, de modo que as mulheres passaram a participar mais efetivamente das danças de caráter folclórico.

Nesse sentido, observa-se que já existia um papel de distinção na dança, dado que as mulheres não tinham o mesmo direito à dança que os homens, o que reforça a ideia de que nem todos os corpos puderam dançar. A questão sobre quem pode dançar e o que deve dançar esteve diretamente atrelada ao lugar social e às relações de poder que se estabeleciam com esses corpos. As mulheres não participavam das danças de caráter religioso pois sua função social estaria distante do sagrado. Na antiguidade grega, as mulheres eram excluídas dos direitos políticos (Cartledge, 2002), por essa razão apenas nas danças de caráter folclórico era permitida a participação de mulheres.

Nesse aspecto, relevam-se as primeiras rupturas no que se refere a “progressão da dança, de cerimônia religiosa para a arte dos povos” (Faro, 2004, p.16), uma vez que ao se afastar dos sentidos religiosos, aparecem as manifestações de cunho folclórico, que nascem das danças religiosas liberadas dos espaços exclusivos dos cultos e vivenciadas em outros contextos, aos quais estavam presentes e representavam o cotidiano. As danças folclóricas caracterizam uma ruptura entre o religioso e profano. O aparecimento das danças folclóricas indicou a popularização das manifestações, que antes só eram dirigidas por sacerdotes, de modo geral homens, e dentro de processos e configurações preestabelecidas, o que fortalece a noção de que, para dançar, era necessário fazer parte de um discurso hegemônico.

A participação de mulheres apenas nas danças de caráter folclórico, como apontado anteriormente, demonstra que as condições de possibilidades da dança para a mulher estiveram distantes da ideia de sagrado, o corpo feminino por muito tempo foi demonizado e não poderia desse modo estar presente em ritos ou cerimônias. Ao tornarem-se públicas e populares, as danças, que até então só aconteciam em contextos religiosos, puderam ter mulheres presentes.

Inicialmente, a prática da dança manteve profunda relação com aspectos religiosos, a exemplo das danças que se estabeleceram em zonas rurais em que o sentido de agradecimento e prece por uma boa colheita se fizeram presentes em diferentes regiões. Em relação as danças

folclóricas, Faro (2004, p.26) reitera que “É interessante notar que o maior dos traços comuns nelas encontrados é que todas possuem natureza religiosa ou estão ligadas à celebração de alguma festa religiosa”.

Podemos exemplificar as danças seculares de origem africana, que ao serem trazidas para o Brasil pelos negros e negras escravizados, se transformaram em folclore, ou seja, tiveram seus aspectos ritualísticos apagados ou sincretizados, como na congada, que trata-se de um desfile ou procissão que reúne elementos das tradições de Angola e do Congo em que entidades dos cultos africanos foram relacionados e identificados como santos do catolicismo. Fazendo com que assim a Igreja, as autoridades e os senhores de engenho em geral aceitassem e prestigiassem a solenidade. Além delas o maracatu, o quilombo, entre outras danças que eram executadas dentro de contextos ritualísticos, foram reconfiguradas pela influência dos diferentes grupos étnicos, bem como, pelos colonizadores. De acordo com Faro (2004), algumas dessas danças foram utilizadas pelos padres católicos para converter os escravizados. Nessa perspectiva, a dança esteve vinculada a um processo de demarcação de lugares sociais, em que o discurso dominante se pôde materializar. A exemplo,

A congada é normalmente citada como dança de conversão, de vez que, aos negros era permitido dançá-la para celebrar o batismo dos novos convertidos a religião católica. O quilombo, por outro lado, é um dos exemplos de dança da Ressureição, já que sua execução era permitida na época da Páscoa e os versos cantados falavam exatamente desse milagre da religião católica (Faro, 2004, p. 27).

Ainda que tivessem alguma ligação com a religião, havia nessas danças uma relação de permissão e interdição, demonstrando que as danças serviram como forma de demarcar lugares de poder, em que grupos dominantes determinaram o que se podia ou não dançar, quando e quem poderia estar envolvido. Algumas danças marcaram um processo de colonização que não expressava uma relação dos sujeitos com a liberdade de expressão de suas crenças, mas uma imposição e controle por meio do qual, apenas com as reconfigurações dos códigos dessas danças elas poderiam ser executadas.

No que se refere à relação dança/corpo/sacralidade, destacamos que há continuidades em relação à dança e o sagrado, presentes nas manifestações dos povos tradicionais do Brasil em diferentes localidades, além dos indígenas norte-americanos, descendentes dos maias e dos astecas, assim como os papuas da Nova Guiné (Faro, 2004), danças de cunho religioso que são manifestadas em ocasiões semelhantes, sejam festivas ou dolorosas. Podemos apontar essa relação também nas religiões de matrizes africanas, como o Candomblé e seus derivativos, consequentes da diáspora, a Umbanda, a Quimbanda e o Omolocô.

Nesses contextos, é possível observar uma certa regularidade e continuidade do caráter simbólico e ritualístico da dança, uma vez que, em quase todas as cerimônias de comunidades indígenas, a presença da dança é constante. No caso do Candomblé, religião de matriz africana, a dança está intrínseca as cerimônias, os rituais se dividem em duas partes compostas por cantos e danças, com intuito de estabelecer uma comunicação com os orixás. As danças são executadas de duas formas: em estado consciente e as coreografadas em estado de transe. É válido destacar que no Candomblé, o corpo é considerado sagrado e é concebido e vivido como expressão do divino. Entende-se que o corpo e a dança no Candomblé desempenham um papel fundamental no ritual (Barbara, 2002).

No que se refere as rupturas apresentadas entre os aspectos religiosos e profanos das danças, pode-se afirmar que no caso das expressões presentes em comunidades de povos originários e nas religiões de matrizes africanas, no Brasil, mantiveram-se ligadas às suas origens, sem se transformar em folclore, respeitando o caráter ritualístico de suas danças, de maneira que essas permanecem sendo executadas dentro de contextos específicos relacionados as suas cerimônias. No caso do candomblé, a dança funciona como elo entre os iniciados e assistentes, e serve para invocar, apaziguar ou agradecer. Cada santo tem a sua própria coreografia, que exhibe nuances e gestos que lhes são próprios, de maneira que são dançadas sempre pelos filhos e filhas de santo no xirê (roda) ou pelos próprios Orixás incorporados em seus filhos (Barbara, 2002).

A relação corpo/dança/sacralidade se estabelece como uma regularidade na história dos corpos dançantes, uma vez que, mesmo com a posterior transformação das danças sagradas em danças folclóricas, foram mantidas relações com celebrações de festas religiosas, como é o caso de grande parte das danças folclóricas do Brasil. Entretanto, destaca-se que diante dessas rupturas, apenas as religiões de matrizes africanas e afro-brasileiras mantiveram o caráter sagrado e ritualístico da dança dentro de suas cerimônias. No tópico, a seguir, discutiremos as discontinuidades na história do corpo/dança, evidenciando as rupturas na história dos corpos dançantes.

1.1.2 Os interditos do corpo e da dança

A história da dança no ocidente é marcada por momentos de valorização e desvalorização da sua prática. Pode-se afirmar que as concepções e discursos sobre o corpo que prevaleceram em cada época foram fatores determinantes para tais transformações. Retomando a metáfora utilizada por Veyne (2011), os discursos sobre o corpo constituíram-se ao longo do tempo como “aquários”, na medida em que

[...] sempre somos prisioneiros de um aquário do qual nem sequer percebemos as paredes; como os discursos são incontornáveis, não se pode, por uma graça especial, avistar a verdade verdadeira, nem mesmo uma futura verdade ou algo que se pretenda como tal. (Veyne, 2011, p.49)

Ao refletir sobre os fatos históricos que colocaram o corpo em evidência em um dado momento ou o tornou insignificante em outro, confirma-se a ideia de Veyne (2011) de que somos prisioneiros dos discursos de cada tempo, de modo que a analogia do aquário, proposta pelo autor, leva-nos a compreender o que Foucault afirmou em sua obra “A ordem do discurso” (1996), sobre não podermos dizer qualquer coisa em qualquer tempo, uma vez que pensamos apenas nas fronteiras do discurso do momento.

Logo, o aquário do qual somos prisioneiros são os discursos, que de certo modo, não conseguimos enxergar seus limites incontornáveis e que se impõe até enquanto a estrutura histórica não o substitua por outro, consoante à pressão de novos acontecimentos ou pela invenção de um novo discurso “bem-sucedido”. Sendo assim, como Foucault (2003), acreditamos que há uma singularidade que mostra que “não era tão evidente assim” os interditos do corpo e da dança em um dado momento e em uma dada sociedade.

Nesse sentido, o discurso cristão dominou a Idade Média na Europa e influenciou fortemente as noções e vivências de corpo na época, assim como, as manifestações corporais. A união entre a Igreja e a Monarquia trouxe à tona uma percepção negativa sobre o corpo, uma vez que estaria ligado ao mundo material. A alma ocupava um lugar privilegiado e o corpo permanecia no plano secundário.

Nesse período, houve maior investimento contra o corpo feminino, com a caça às bruxas. Nesse contexto, os corpos das mulheres foram expropriados. A bruxa não era somente a mulher que evitava a maternidade ou a prostituta, mas também a mulher rebelde, a que não chorava sob tortura, as que tomavam iniciativa ou eram tão vigorosas quanto os homens. Por essa razão, a caça às bruxas foi uma guerra contra as mulheres numa estreita relação entre a imagem degradada, forjada pela religião que demonizou seu corpo e o ideal de feminilidade e domesticidade burguês que ia sendo construído simultaneamente (Federici, 2017).

Tais discursos eram reforçados a partir da relação entre diversos poderes-saberes, a exemplo da filosofia de Descartes, em que a alma parecia exercer o papel principal. Por outro lado,

No campo da medicina e das ciências naturais o corpo esteve em evidência. Ainda, no seio dos múltiplos dispositivos que vigiavam à época a tarefa disciplinar dos corpos

em uma miríade de instituições curativas, educativas e reeducativas (Courtine, 2013, p.14)

Nesse sentido, práticas corporais como a dança começaram a ser proibidas, especialmente a partir do discurso crescente do cristianismo, sendo consideradas impróprias. Bourcier (1987) apresenta que dentre os interditos, que não cessaram de atingir a dança na Idade Média, estão o concílio de Vannes, em 465; o concílio de Toledo, em 587; o decreto do Papa Zacarias, em 774, contra os “movimentos indecentes da dança ou carola”; e a homilia do papa Leão V, que condenava os cantos e carolas das mulheres na igreja.

De acordo com Mendes e Selles (2001, p.5), “o nome que mais aparece nas descrições das danças desse período é carole ou carola (do latim chorea que significa dança).” Ainda, segundo Bourcier (1987, p.47), diante das proibições, mesmo que estivesse marginalizada, a dança não deixou de existir. O autor ressalta que “Sem dúvida, o recurso obrigatório ao corpo e a seus poderes pouco controláveis é o motivo do ostracismo especial que se abateu sobre a dança.” Por essa razão, podemos considerar que as condições históricas da Idade Média determinaram uma ruptura na relação entre a dança e o sagrado na Europa, uma vez que o discurso cristão que colocava o corpo como cerne do pecado, e incentivou o controle e repressão desse, fez com que as danças fossem vivenciadas não mais dentro de contextos religiosos, especificamente no que se refere ao catolicismo.

Os discursos cristãos orientavam a vida para um mundo em que o corpo era um obstáculo e por isso deveria ser ignorado, punido e mortificado (Caldeira, 2008) não havendo espaço para a dança e outras práticas corporais. Com o fim da Idade Média, o corpo recebe novo olhar na Idade Moderna, passando a ser considerado como objeto de conhecimento pelas vias da ciência experimental. Surge a anatomia e a medicina científica, que procuram desvendar a função do corpo (Ribeiro, 1994).

No campo da dança, surge o balé de corte, alicerçado numa lógica da dança metrificada, que partia de uma visão de corpo-objeto. Nessa percepção, o corpo ganha um caráter meramente de objeto em que é visto como uma materialidade repleta de partes que podem ser separadas, analisadas e compreendidas como objetos no mundo. Nesse período, a dança serviu para demarcar lugares sociais, distanciando-se de uma noção ritualística e sagrada e aproximando-se de uma perspectiva estética, ideal de perfeição e universalidade.

Nesse sentido, entende-se que os discursos sobre o corpo, e por consequência, sobre dança no ocidente, foram atravessados por profundas transformações que apontam para as condições políticas e sociais que em cada época afastaram, paulatinamente, os sentidos de sacralidade presente nas suas manifestações mais remotas, como apontamos anteriormente.

O período que corresponde do século XIV ao século XVII foi marcado pelas invasões e explorações das Américas e da Costa Africana pelos países europeus, por meio da colonização, com a justificativa de levar a “civilização” e o “progresso” utilizada para se fazer admitir a exploração das riquezas e dos corpos dos indivíduos ali presentes. Ressaltamos que nesse processo ocorreu o encontro entre diferentes cosmopercepções que orientavam a relação dos sujeitos com sua corporalidade.

Destacamos que até o presente momento do nosso texto nos referimos às pessoas como indivíduos ou seres humanos, a partir daqui, iremos destacar a categoria sujeito a partir dos estudos foucaultianos. Considerando que, de acordo com Deleuze (1992, p.116), “Foucault não emprega a palavra sujeito como pessoa ou forma de identidade, mas os termos ‘subjetivação’”. Ou seja, o sujeito seria um composto histórico. Uma determinada identidade produzida por forças em um determinado período histórico. Dessa maneira, evidenciamos mecanismos de objetivação e de subjetivação que concorreriam como processos de constituição destes.

A relação corpo/sujeito para os povos tradicionais e africanos apresenta noções que diferem das cristãs-eurocêntricas. Enquanto para os europeus o corpo foi de interditado à objeto, nas relações com a natureza e a comunidade, estes povos mantiveram por meio do corpo a ligação com o sagrado e com sua cultura, no contexto perverso da colonização.

No capítulo seguinte, iremos tratar acerca da compreensão da dança enquanto linguagem, correlacionando com os estudos discursivos, além de enfatizar a relação dança/corpo/discurso, mobilizando os conceitos de vontade de verdade, de saber e de poder, propostos pelo filósofo francês Michel Foucault. Além desses, os conceitos de interseccionalidade (Crenshaw, 2002), colonialidade (Quijano, 2005) e corpo-território (Mondardo, 2009), (Miranda, 2020; 2017) serão foco de nossa pesquisa, auxiliando-nos a refletir sobre os discursos presentes nas danças que atravessam os sujeitos no que se refere às dimensões raça, gênero e sexualidade. Assim sendo, passemos ao tópico que seguinte.

2 OS DIZERES DA DANÇA

“A dança é um meio de dizer o indizível, da mesma forma em que a característica da poesia é ultrapassar o sentido escrito das palavras.”
(Laban, 1978, p.86)

Para Laban (1978), como vimos na epígrafe acima, a dança diz o indizível, ela ultrapassa o poder das palavras. A dança é composta de signos expressos por meio do corpo, do movimento, do figurino, do estilo de música que acompanha. Tudo na dança comunica, enuncia algo que é lido social e culturalmente ao longo da história.

Nesse capítulo, trataremos a dança enquanto linguagem, ressaltando alguns discursos que atravessam sua manifestação e impactam diretamente na vivência dos indivíduos e na compreensão da sociedade sobre a dança e os corpos que dançam.

2.1 A LINGUAGEM DA DANÇA E A DANÇA ENQUANTO LINGUAGEM

Laban, considerado um dos maiores teóricos da dança no século XX, estabeleceu seu pensamento sobre a dança inserida dentre as diferentes formas de linguagem existentes, constituindo-a enquanto linguagem que ultrapassa a palavra e expressa, por meio do corpo e do movimento, aquilo que o ser sente ou deseja comunicar, que é capaz de criar e recriar signos e tem no corpo sua superfície de enunciação e local de inscrição dos discursos.

Nesse sentido, a dança, pode ser vista como constituída na e pela linguagem, ou seja, pelas representações que fundam e dão sentido à vida social (Andreoli, 2010). Podemos perceber que ao longo dos séculos foram atribuídas diferentes funções à dança, o que corrobora as ideias de Marques (2010), de que a dança não é uma prática social neutra, uma vez que ela possui papel político, social e cultural.

Robatto (1994) destaca que as funções da dança, a partir das especificidades da sua linguagem, são: Comunicação; Auto-expressão; Identificação cultural; Diversão/Prazer estético; Espiritualidade e Ruptura do sistema e revitalização da sociedade. A autora ainda enfatiza que todas essas funções interagem simultaneamente, sendo que há predominância de algumas a depender do estilo de dança.

No que se refere à função comunicativa da dança, Robatto (1994) explicita que ela se dá a partir de quatro planos: o físico, o psicológico, o intelectual e o espiritual, cada um desses reportando sentidos e significados através da identificação com signos que estimulam desde

sensações, memórias, emoções, ou um estado de êxtase. Nesse sentido, Robatto (1994) argumenta que

A função de toda linguagem é comunicar. O que distingue uma linguagem da outra, além de sua natureza básica, são as características de seus meios expressivos específicos. A natureza de cada linguagem pode ser definida considerando-se dois fatores fundamentais do universo: ESPAÇO TEMPO. O homem recria as relações espaço-temporal através da organização estética desses elementos, utilizando uma forma de expressão baseada em signos próprios. A Dança é uma linguagem de natureza dupla: tanto ela possui características Espaciais (organiza a inter-relação física, corporal dos dançarinos e o espaço cênico), como é Temporal (organiza o ritmo) através dos movimentos, que passam a ter a função de SIGNOS GESTUAIS coreográficos (Robatto, 1994, p.94, grifos da autora).

Dentre as inúmeras formas de representação e expressão do ser humano, a dança apresenta-se como linguagem não verbal, expressa por meio dos movimentos corporais, caracterizados enquanto signos não linguísticos. Nesse aspecto, Dantas (2020), ao discutir sobre dança e linguagem, toma como referência os estudos de Proca-Ciordea e Giurchescu (1968), que sugerem que nas danças ocorrem a mesma dialética língua/fala. A partir dessa compreensão, cada estilo de dança pode ser comparado a uma língua, com seu vocabulário específico (repertório de movimentos e gestos) que a caracteriza junto a outros signos, consequentemente o uso combinado desse repertório de movimentos para expressar algo pode ser entendido nesse pensamento como a fala, ou seja, a coreografia propriamente dita.

Essa relação pode ser explicitada na compreensão da dança como parte social da linguagem, que obedece a regras do contrato social que é reconhecido por todos os membros de uma determinada comunidade, enquanto sua manifestação é sempre individual, de modo que cada sujeito pode valer-se de seus códigos e signos para expressar-se, bem como, criar novas possibilidades de gestos e movimentos. Logo,

Uma dança folclórica pode ser entendida enquanto uma fala - enquanto um canal individualizado- que permite aos intérpretes selecionar, reproduzir ou combinar elementos do código de movimentos preexistentes, seguindo certos modelos consagrados pela tradição. Ou seja, vai-se buscar num repertório de movimentos existentes (ou numa língua coreográfica), os elementos para a construção de falas coreográficas (danças). Por outro lado, a construção de falas coreográficas enriquece a própria língua coreográfica, descobrindo, por exemplo, novas combinações de gestos e movimentos. (Dantas, 2020, p.54)

Nos estudos linguísticos, assim como não é possível quantificar a diversidade de línguas existentes, na dança, os diferentes estilos, variam culturalmente, e são também incontáveis as formas de expressão dessa linguagem. Porém, assim como Bagno (2014) afirma a respeito das línguas, o privilégio dado a algumas têm muito mais a ver com ideologias

políticas do que com elementos estruturais. Entendemos que o mesmo ocorre com as danças e que tais questões estão relacionadas aos discursos que permeiam sua manifestação. Por essa razão, a dança deve ser compreendida enquanto linguagem construída socialmente, presente em diferentes culturas que determinam suas características em um dado momento histórico e que por meio dos discursos delimitam e reafirmam normas e regras dominantes presentes na sociedade.

Acerca do discurso, Foucault (2008) aponta para além de um objeto linguístico, ao afirmar que ele não é um conjunto de coisas que se diz, nem a forma como se diz, mas um conjunto de significações que perpassam as relações sociais e que são, em geral, coercivas e constrangedoras. Nesse aspecto, para o autor, os discursos não estão relacionados somente a uma questão linguística, mas a reconstrução histórica das formações discursivas, ou seja, as formas como os enunciados se constituem, sua configuração, desdobramentos no tempo e as unidades que as compõem. A respeito disso, Courtine (2013, p.22) destaca que “É a partir da reconstrução histórica das formações discursivas, e a partir delas somente, que se deixam descobrir estas “formas indefinidamente iteráveis que são os enunciados”.

Nesse sentido, Foucault (2008), ressalta que o discurso não é apenas um conjunto de coisas que se diz, pois ele está tanto no não dito, quanto nos gestos, nas atitudes e nos modos de ser. O autor ainda destaca que a formação discursiva está relacionada a um certo número de enunciados, sendo este último um sistema semelhante de dispersão e que define uma certa regularidade, ou seja, “formas indefinidamente iteráveis”, que constituem o discurso. O discurso pode ser feito de diversas maneiras sem limites pré-determinados, de modo que a partir deles se estabelecem as formações e práticas discursivas. O discurso, nessa perspectiva, é um conjunto heterogêneo que compreende instituições, leis, ideias, textos, ditos e não ditos que lhe atribuem uma existência material e histórica (Courtine, 2013).

Para Foucault (2015), o discurso é algo que se deseja apoderar, ou seja, algo pelo qual se luta, pois ele está na ordem das coisas. Sua produção é controlada por um certo número de procedimentos que têm por função dominar seu acontecimento a partir do que o autor chama de procedimentos de exclusão. Em nossa sociedade, um dos principais procedimentos de exclusão é a interdição. A respeito da interdição, Foucault (1996) aponta como um dos procedimentos externos de controle dos discursos. A interdição da palavra acontece quando não se pode falar de tudo em qualquer circunstância.

Nesse sentido, as interdições do discurso revelam sua ligação com o poder. Para além desse princípio de exclusão, Foucault (1996) destaca a separação e a rejeição como produtoras dos discursos tomados como verdadeiros, os quais o autor chama de vontades de verdade, sendo

estas, sistemas de exclusão que se apoiam em um suporte institucional, reproduzido e reforçado por um conjunto de práticas que são reconduzidas a partir do modo como os saberes são aplicados e valorizados em uma sociedade. De modo que, as vontades de verdade são assim como a interdição, processos que excluem determinados sujeitos e realidades.

As vontades de verdade são, nas palavras de Foucault (1996), “[...] prodigiosa maquinaria destinada a excluir todos aqueles que, ponto por ponto, em nossa história, procuraram contornar essa vontade de verdade e recolocá-la em questão contra a verdade”. Dessa maneira, as formações discursivas que estão vinculadas aos regimes de verdade presentes na sociedade influenciaram, e ainda influenciam, as formas como os sujeitos vivenciam e apreendem a linguagem da dança. Historicamente, segundo Brandes (2013),

Nos balés da corte algumas mulheres participavam da dança, no entanto, quando o balé ganhou os teatros a exposição das mulheres foi considerada imprópria. Como apenas os homens podiam dançar, eles também faziam os papéis femininos, já que as mulheres ganharam espaço na dança somente a partir do século XVII (Brandes, 2013, p.31).

A depender do sujeito, no caso das mulheres em diferentes épocas, diferentes procedimentos de exclusão do discurso controlaram a sua participação na produção de saberes e, portanto, de vontades de verdades sobre a dança. Brandes (2013) ressalta que ao pensar o corpo que dança discursivamente, consideramos os processos de significação que constituem o ato de dançar, de modo que faz-se necessário pensar como os diferentes discursos “[...] configuram e interpretam o corpo, ou seja, como esse corpo-dança se significa e quais os sentidos produzidos nele e sobre ele.” (Brandes, p. 41, 2013).

Foucault (1996) destaca que o discurso é a reverberação de uma verdade, de maneira que a vontade de verdade toma forma a partir do próprio discurso. Assim como destaca Veyne (2011, p. 50), “os discursos são as lentes através das quais, a cada época, os homens perceberam todas as coisas, pensaram e agiram”. Dessa maneira, cada época percebeu/percebe e vivenciou/vivencia a dança a partir dos discursos dominantes que atribuíram/atribuem sentidos e funções à sua prática e aos corpos que dançam.

A exemplo disso, no período em que o balé clássico se estabeleceu na Europa, o discurso hegemônico sobre a função da mulher, especificamente a mulher branca, era restrito ao lar, não sendo aceitável que elas ocupassem outros lugares sociais. Com o passar do tempo e constante (re)formulação dos discursos, outras compreensões foram sendo inseridas no contexto da linguagem da dança, considerando que as mulheres passaram a ocupar um novo lugar,

especialmente com o advento do capitalismo, em que seus corpos passaram a ser explorados para além das fronteiras do ambiente doméstico.

Dessa maneira, a linguagem da dança, assim como toda linguagem, é atravessada por relações de saber /poder/verdade, que influenciam a sua prática social. Nesse sentido, Marques (2010) corrobora a importância de enxergar a dança fora de uma perspectiva ingênua e neutra, de modo que, entende-se a dança enquanto um saber e uma prática discursiva. Para Foucault (2008), nenhum saber é neutro, como não são neutros os discursos que os geram. A ideia de neutralidade dos discursos esconde as relações de poder existentes na produção dos saberes.

Os sistemas de controle e delimitação do discurso como a interdição e a vontade de verdade, que exercem de certo modo do exterior, funcionam como processos de exclusão que põe em jogo o desejo e o poder. No que se refere ao poder, Foucault (2015) destaca que o poder não é uma substância, mas um operador que funciona dividindo cada um de nós, tanto internamente quanto em relação aos demais, todavia, ele não está relacionado apenas a dominação, e não pode ser visto numa perspectiva exclusivamente negativa, pois, como afirma o filósofo francês,

O que faz com que o poder se mantenha e que seja aceito é simplesmente que ele não pesa só como uma força que diz não, mas que de fato ele permeia, produz coisas, induz ao prazer, forma saber, produz discurso. Deve-se considerá-lo como uma rede produtiva que atravessa todo corpo social muito mais do que uma instância negativa que tem por função reprimir. (Foucault, 2015, p. 45)

Por essa razão, entende-se que o poder é sempre produtivo e não atua na lógica binária de dominador e dominado, ou mesmo a partir da ideia de que ele emana de um único sujeito. Desse modo, o poder não é algo que se possui, mas que se exerce em todos os contextos da sociedade e por todos os sujeitos. Nessa perspectiva, Foucault coloca em evidência a mobilidade das relações de poder, o que torna possível a resistência como elemento também indissociável do seu exercício, pois “onde há poder, há resistência” (Foucault, 2015, p.102).

Ademais, como afirma Veiga-Neto (2007, p.118), para Foucault “[...] essas forças, a que ele chama de poder, atuam no que de mais concreto e material temos – nossos corpos.” Nesse aspecto, a dança sendo uma linguagem expressa pelo corpo é atravessada por saberes e poderes que se relacionam com cada contexto histórico, por meio de diferentes dispositivos, sendo este último “[...] um conjunto decididamente heterogêneo que comporta discursos, instituições, criações arquitetônicas, decisões regulamentárias, [...] em suma: coisas ditas assim como não ditas.” (Foucault, 2008, p.299).

Assim, os saberes atuam como elementos condutores que naturalizam o poder, havendo, portanto, um consentimento dos envolvidos. Para Foucault (2008), o sujeito é produzido no interior de saberes. Nesse caso, o filósofo refere-se aos saberes no sentido de teorias sistemáticas, aceitas e tomadas como verdadeiras (Veiga-Neto, 2007). A dança, enquanto linguagem, está atravessada por discursos imersos na relação saber/poder, a exemplo da interdição da participação feminina nas danças em contextos religiosos, como citado anteriormente, em que apenas sacerdotes (homens) dirigiam rituais com a presença de danças.

Os discursos dominantes na sociedade constroem vontades de verdade sobre os diferentes estilos de dança e principalmente sobre quem os dança, tais discursos podem (re)produzir estereótipos e preconceitos sobre os sujeitos que se expressam por meio dela.

Considerando a regulação dos corpos que dançam, no tópico seguinte, trataremos acerca do corpo negro na dança e suas (im)possibilidades, partindo das relações de saber/poder/verdade que atravessam os sujeitos racializados em suas culturas dançantes.

2.1.1 As (im)possibilidades dançantes do corpo negro

A dança tem um papel importante na micropolítica de como as pessoas interagem entre si e socialmente com os seus corpos. Compreendemos que em uma sociedade pautada em discursos sexistas, misóginos, homofóbicos e racista, a dança constitui mais uma materialidade em que essas opressões são vivenciadas. Por outro lado, ela também pode se estabelecer enquanto dispositivo de resistência e de contestação dos discursos dominantes.

A partir das experiências trágicas das invasões das Américas e da diáspora africana em particular no Brasil - um dos últimos a abolir o regime escravocrata, houve uma série de consequências ainda presentes na nossa sociedade. Durante o período nefasto de nossa história, em que pessoas eram capturadas na África e trazidas à força de seus países, rompendo seus laços e sendo alijadas de sua humanidade, se deu um processo de aculturação por meio da colonização que produziu uma noção racializada desses indivíduos, estabelecendo um padrão mundial eurocêntrico, que estrutura concepções de humanidade, segundo a qual as sociedades se diferenciam em irracionais e racionais, inferiores e superiores, primitivas e civilizadas, tradicionais e modernas (Quijano, 2005).

Ao discutir sobre esses processos resultantes da colonização, Quijano (2005) apresenta o conceito de colonialidade como uma forma de repensar as relações de poder que se estabeleceram por meio do colonialismo, do capitalismo e da modernidade. Nesse aspecto, a colonialidade se constitui como a continuidade do pensamento e apagamento dos povos e

culturas tradicionais e étnicas perpetuados mesmo após o fim do regime colonial. De modo que a colonialidade se mantém presente nas estruturas que atingem o ser, o poder, o saber e a linguagem (Baptista, 2022).

De acordo com Quijano (2005), a colonialidade formalizou um modo de produzir conhecimento que parte de lógicas eurocêntricas e deslegitima expressões e saberes oriundos de grupos étnicos do sul global e da África, em suma, a colonialidade é um dispositivo que se mantém ativo, mesmo após a emancipação dos territórios colonizados, constituindo as subjetividades historicamente colonizadas.

No que se refere as formas de resistências desses grupos, especificamente do povo negro, Azevedo (2018, p.46) afirma que “[...] a cultura negra nas Américas se desdobrou numa pluralidade e multiplicidade de expressões culturais que reposicionou o estilo negro onde a “África” é ponto de partida e de chegada”. Nesse sentido, em resposta ao apagamento cultural, foram necessárias novas formas de vivenciar seus vínculos com o continente africano, essas refabricações dos estilos de vida tiveram o corpo como suporte vital (Azevedo, 2018). Sobre o uso do corpo negro, Munanga e Gomes (2006) destacam que:

De uma ponta a outra do continente americano e do Brasil a população negra utilizou o corpo como instrumento de resistência sociocultural e como agente emancipador da escravidão. Seja pela religiosidade, pela dança, pela luta, pela expressão, a via corporal foi o percurso adotado para combate, resistência e construção da identidade (Munanga e Gomes, 2006, p. 116).

Percebe-se desse modo, que o corpo e as práticas corporais se constituíram como fundamentais no processo de resistência e (re)existência dos povos escravizados. Foucault (2015) aponta a relevância do corpo nos jogos e disputas de poder e com efeito, de resistência, considerando que nada é mais material e mais corporal do que o exercício do poder. Dessa maneira, corrobora a noção de corpo-território enquanto potência criadora e transformadora, sob a qual as investidas do poder são constantes e por consequência é onde habitam as possibilidades de resistências.

Para Miranda (2020, p.25), o corpo-território “é um texto vivo, um texto-corpo que narra as histórias e as experiências que o atravessa.” Pensar o corpo a partir da categoria proposta na ciência geográfica põe em evidência as demarcações e o acúmulo de elementos culturais, alteridades e identificações, visto que o corpo carrega em si duas dimensões que se inter-relacionam, a dimensão biológica e cultural, essa segunda se relaciona com o campo simbólico de cada grupo étnico. Dessa maneira, o corpo afro-brasileiro possui territorialidades que apresentam simbologias que foram e são subterfúgios de resistência (Miranda, 2017), logo, para

os sujeitos que se encontravam em situações de violência e apagamento cultural, o corpo serviu como materialidade individual e coletiva do exercício do poder.

No que se refere as expressões dos corpos-territórios afro-brasileiros, as danças enquanto linguagens também sofreram e ainda sofrem os impactos da colonialidade. Baptista (2022) chama de colonialidade da linguagem a análise proposta por Veronelli (2019) sobre os efeitos da colonialidade do poder (Quijano, 2005) nos aspectos linguísticos e comunicativos. Destacando que a partir da introdução do conceito de raça e a consequentes classificações dos sujeitos em superiores e inferiores por natureza, a partir do século XVI, começaram a surgir ideias de que existiam representações com superioridade e inferioridade naturais.

Nesse aspecto, Marulanda (2015, p. 71) destaca que os debates mais recentes acerca das artes e antropologia, enfatizam a relação dança/cultura e discutem no que se refere a dança, preocupações que questionam as hierarquias entre culturas e que as classificam em termos evolucionistas como “primitiva” e “civilizada”, fenômeno que também ocorre entre as línguas. De modo que, àquelas que fazem parte da representação de grupos étnicos historicamente marginalizados como no caso da cultura africana e afro-brasileira, a exemplo do samba e do funk, sofreram ou sofrem com um desprestígio em relação a outros estilos de dança, visto que por terem raízes na cultura africana e por se firmarem nas expressões culturais e nas questões identitárias, esses ritmos precisaram passar por um processo de resistência usando táticas para se inserir na sociedade (Rangel; Silva; Coelho, 2014).

As manifestações culturais dos povos afro-descendentes no Brasil foram marcadas historicamente por um processo de criminalização, como no caso da Capoeira e a expressão religiosa, citadas no primeiro Código penal republicano de 1890, Lei dos Vadios e Capoeiras, vindo a ser descriminalizada somente no ano de 1940 (Brasil, 1940). Assim como a capoeira, o samba e o funk também sofreram o mesmo processo que Silva e Bruno (2022) apontam como tentativas de criminalização da cultura negra.

No que se refere ao samba, embora não constasse no Código penal de 1890 nenhuma proibição específica, por analogia, as rodas eram consideradas vadiagem, uma vez que o ritmo tinha origem nos fundos de quintais e nas religiões de matrizes africanas. Além disso, o samba trazia em si marcas da africanidade do povo brasileiro e passou a ser uma forma de expressão das dores, angústias e alegrias em um período em que o país adotava um padrão de civilidade europeu. Dessa maneira, o samba se configurava como uma afronta a esse ideal, uma vez que vinha de corpos-territórios que desestabilizavam os espaços hegemonicamente constituídos.

Nesse período, era comum que músicos fossem presos por estarem levando algum instrumento usado nas rodas de samba, como o pandeiro, caso ocorrido com o famoso sambista

João da Baiana⁶ (Peçanha, 2013). As tentativas de criminalização perduraram até meados da década de 30 quando a noção de miscigenação favoreceu a ideia da existência de uma democracia racial, fortemente influenciada pelas obras de Gilberto Freyre (1998) que a colocou como resolução da questão racial no Brasil, produzindo uma assimilação cultural em nome de uma identidade nacional que foi redirecionada pelo governo de Getúlio Vargas, passando a explorar a ideia do samba como representação dessa identidade (Diniz, 2006).

Para que o ritmo representasse o Brasil no exterior, houve uma tentativa de desvinculação do samba das favelas a partir da assimilação por outros gêneros musicais, associada à releitura de músicas de grandes compositores negros por jovens músicos brancos (William, 2019). A censura operava como forma de controle das canções que exaltavam a malandragem e a crítica ao trabalho que era um dos projetos do Estado Novo. Como citamos anteriormente, além da capoeira e do samba outro ritmo oriundo da cultura negra também foi alvo dos investimentos de criminalização. Bragança (2020) descreveu, em sua obra, o período da década de 90 como um momento em que o funk foi bastante criminalizado nos jornais o que levou a uma estigmatização do ritmo e da dança perante a opinião pública. Mais recentemente, em 2017 chegou ao Senado um projeto de lei que buscava classificar o funk como crime de saúde pública à criança, aos adolescentes e à família (Silva; Bruno, 2022). Todas essas tentativas de criminalização da cultura negra estão fundadas no racismo estrutural.

Nessa perspectiva, Almeida (2019) destaca o racismo como forma de opressão e violência decorre da própria estrutura social, pois constitui a ordem com que todas as relações sociais acontecem, não sendo muitas vezes percebido ou compreendido como alguma “patologia social” ou “desarranjo institucional”. Desse modo, entendemos que o racismo está na ordem do discurso dominante em um país como o Brasil que fez crescer a ideia de democracia racial, um modo de pensar que se instalou no imaginário nacional e que invisibiliza as desigualdades sócio raciais e que foi criticado e posto em xeque por diversos estudos, dentre os quais citamos aqui as contribuições do político e ativista dos direitos civis e humanos das populações negras brasileiras, Abdias do Nascimento.

Ao analisar os modos como o racismo opera na esfera da cultura negra corrobora-se as reflexões de Nascimento (2016), que classifica como genocídio os efeitos do racismo no Brasil,

⁶ João da Baiana era o cantor, compositor e percussionista João Machado Guedes de grande expressividade no Rio de Janeiro (1887-1974), segundo consta em seu depoimento apresentado por Peçanha (2013) em uma época na qual o Samba ainda não era considerado um símbolo (de orgulho) nacional, João da Baiana havia sido convidado para tocar em uma festa pelo senador Pinheiro Machado e não pudera ir pois havia sido preso por estar tocando pandeiro.

considerando como tal o uso de medidas que visam o extermínio de um grupo, seja para destruir a língua, a religião, a cultura e o próprio corpo. Nas palavras do autor, esse processo se deu

Da classificação grosseira dos negros como selvagens e inferiores, ao enaltecimento das virtudes da miscigenação de sangue como tentativa de erradicação da “mancha negra”; da operatividade do “sincretismo” religioso à abolição legal da questão negra através da Lei de Segurança Nacional e da omissão censitária –manipulando todos esses métodos e recursos –a história não oficial do Brasil registra o longo e antigo genocídio que vem perpetrando contra o afro-brasileiro (Nascimento, 2016, p. 111).

As tentativas de apagamento cultural e de criminalização da cultura negra podem ser compreendidas como parte do genocídio do negro brasileiro (Nascimento, 2016), uma vez que se constituem como aparatos cujo objetivo é a manutenção do racismo e das desigualdades resultantes da hierarquização racial. Tal efeito é percebido no campo da dança, na medida em que existe uma valorização de alguns estilos em detrimento de outros como as danças de matrizes africanas e afro-brasileiras que de modo geral são rejeitadas e deslegitimadas socialmente não possuindo o mesmo prestígio que outras danças.

Como exemplo, o estudo realizado por Xavier et. al (2018) revelou que no contexto escolar o *funk* foi visto como uma cultura inapropriada ou até mesmo indesejada por uma parcela dos docentes na instituição investigada, embora tenha sido constatado que há uma ligação dos estudantes que integram a comunidade e que se identificam com o ritmo. Uma realidade que coloca em evidência o racismo estrutural, pois ao julgar o ritmo e dança como impróprias, pretende-se excluí-las da educação formal, que visa “[...] o pleno desenvolvimento da pessoa, seu preparo para o exercício da cidadania e sua qualificação para o trabalho (Brasil, 1988).

Ao eliminar o *funk* desse contexto, também se elimina a representatividade e relevância cultural de tais manifestações para o corpo-território brasileiro, dessa maneira reforça-se a colonialidade dos saberes ali presentes, que tomam como instrumento de civilidade danças e ritmos que muitas vezes não se encontram presentes no cotidiano das crianças e jovens, mas que se entende que servirão para o disciplinamento dos corpos (Foucault, 2018) nos moldes eurocêntricos, como no caso do balé clássico.

Ao contrário do *funk*, o balé clássico possui um lugar de prestígio social, por ser uma dança de origem europeia. Essa dança é compreendida na perspectiva da colonialidade como superior, além disso, possui uma estética que diverge dos corpos-territórios do sul global⁷,

⁷ O termo sul global provém do conceito proposto por Boaventura de Sousa (2009): “Epistemologia do Sul” que assenta na recuperação dos saberes e práticas dos grupos sociais que, por via do colonialismo, foram subalternizados e transformados histórica e sociologicamente em objetos dos saberes dominantes do Norte-global,

latino-americanos e afro-brasileiros. Uma das questões centrais acerca do balé clássico refere-se a pouca representatividade de sujeitos negros e negras nesse cenário. Silvério (2020) aponta que o balé ainda é majoritariamente acessado por pessoas pertencentes às classes dominantes e de pele branca.

O balé surge como modelo universal de dança, fortalecendo a ideia de que há uma hierarquia cultural em que as linguagens europeias prevalecem como centrais e somente tem acesso aqueles que detêm além do capital a sua estética, ou seja, o corpo branco. Essa dança se funda no que Bento (2017) chama de branquitude, pois está vinculada à identidade racial branca e carrega consigo privilégios simbólicos e palpáveis que contribuem para uma construção social discriminatória e racista.

Ao refletir sobre a branquitude, coloca-se em foco as dimensões do privilégio branco e os benefícios simbólicos que garantem e mantêm a autoestima e o autoconceito positivo do corpo branco e de suas linguagens, enquanto há a desvalorização e o medo do outro, como afirma Azevedo (apud Bento, 2020). É esse medo que leva às tentativas de criminalização da cultura negra, citadas anteriormente, e à exclusão das linguagens produzidas pelos corpos-territórios negros e negras da escola.

As escolhas de quais danças e ritmos podem ou não estar presentes na escola também vão ao encontro de um imaginário que privilegia certas culturas e coloca outras em um lugar de subalternidade. Ressaltamos, desse modo, que é importante que haja diversidade de linguagens das danças no contexto da educação formal, pois se configuram como uma ruptura do discurso e da estética dominante, uma vez que de acordo com Silvério (2020), no caso do balé, a periferia das cidades, marcada por uma maioria negra, geralmente, só acessa essa linguagem através de estruturas que perfuram a ordem social, como projetos sociais e bolsas de estudos.

Compreende-se que as percepções eurocêntricas e a noção de branquitude dentro do balé reproduzem e perpetuam uma ideia de superioridade que contribuiu para a lenta progressão de bailarinos negros, quando inseridos nesse contexto, além de casos de discriminação e racismo sofridos por esses sujeitos em decorrência de uma construção histórica, que associa o conceito de beleza a uma estética unicamente branca. O estudo realizado por Frajuca e Menezes (2021) evidenciou a excludente realidade que bailarinas negras vivem dentro do balé a partir da análise das cores das vestimentas que apresentavam até recentemente a “cor de pele” ou o “nude” como cores que possuem uma coloração rosa clara, muito próxima ao tom da pele branca e não se adequa aos tons de pele negra.

A presença e representatividade de corpos negros e/ou de classes sociais menos favorecidas em danças como o balé clássico e do *funk* na escola podem ser consideradas uma ação de resistência. Nesse aspecto, Foucault (2009, p. 105) confirma que "onde há poder há resistência e, no entanto (ou melhor, por isso mesmo) esta nunca se encontra em posição de exterioridade em relação ao poder". Nesse sentido, a linguagem da dança pode ser um dispositivo de resistência para os sujeitos que rompem as fronteiras sobre quem pode e quem deve dançar, agindo como forma de poder não institucionalizado e participando do processo de subjetivação de si.

No que se refere a resistência do corpo negro, evidenciamos a cultura *hip hop* e as danças urbanas a ela vinculada. O movimento *Hip Hop* surgiu como fruto da manifestação cultural para representar as classes mais pobres, caracterizada por ser uma cultura de luta contra os problemas de raça, discriminação, violência e também econômicos que os Estados Unidos, entre o final da década de 1960 e meados de 1970, no Bronx, bairro periférico nova iorquino (Rose, 1997).

No Brasil, os derivados do movimento *Hip Hop*, como o *rap*, o *funk* e mais atualmente o *bregafunk*, estilo que vem da família de subgêneros musicais oriundos do *funk* carioca que tem sua manifestação no nordeste do Brasil (Gomes, 2021), podem ser consideradas expressões em que corpos-territórios e culturas negras evidenciam seu potencial de resistência, apropriação e ressignificação, que é, aliás, extensível a todas as minorias.

Essas danças se configuram enquanto dispositivos de resistência e (re)existência que reivindicam o espaço da identidade cultural de grupos não dominantes, todavia, por serem culturas de origem contra hegemônica, sofrem discriminação enquanto outras danças mantêm-se ao longo de séculos como cultura universal, embora não represente em sua totalidade a diversidade e pluralidade dos grupos, como apontamos anteriormente.

As relações de saber-poder presentes nos discursos sobre dança e sobre os corpos que se expressam por meio dela, sustentam vontades de verdade que podem manter ou romper as desigualdades e os preconceitos presentes na sociedade. Todo o processo de apreensão dessa linguagem participa da formação dos sujeitos, contribuindo na compreensão sobre como ela pode e deve ser vivenciada, de modo que há a necessidade de refletir acerca da dança, no intuito de perceber as fronteiras e/ou limites nos discursos sobre a dança e os corpos que dançam. No tópico seguinte, abordaremos acerca dos discursos que marcam fronteiras na dança a partir das dimensões de gênero e sexualidade dos sujeitos, criando e reproduzindo estereótipos e preconceitos.

2.1.2 Fronteiras da dança: gênero e sexualidade

Ao compreender a não neutralidade das danças e o papel dos discursos na sua manifestação social, política e cultural, destacamos as formas como as danças constituíram e constituem, um instrumento de reforço dos papéis de gênero, bem como, dos preconceitos e estereótipos acerca das diferentes formas de expressão das identidades sexuais dos sujeitos, carregando consigo aquilo que se pensa e se diz sobre o que é feminino ou masculino em uma dada sociedade e em um dado momento histórico.

No que se refere aos papéis de gênero, Louro (2020) destaca que são todas as regras que uma sociedade estabelece para os seus membros, delimitando comportamentos, roupas, modos de se relacionar, considerados adequados ou inadequados para um homem ou uma mulher e tem como base uma perspectiva exclusivamente biológica do corpo. Desse modo, o conceito de gênero ao qual nos referimos visa rejeitar o determinismo biológico presente na concepção de sexo ou diferença sexual, entendendo que há fundamentalmente um caráter social nas distinções que são baseadas no sexo (Scott, 2005). Ao refletir sobre o conceito de gênero, a autora afirma que:

Pretende-se, dessa forma, recolocar o debate no campo do social, pois é nele que se constroem e se reproduzem as relações (desiguais) entre os sujeitos. As justificativas para as desigualdades precisariam ser buscadas não nas diferenças biológicas (se é que essas podem ser compreendidas fora de sua constituição social), mas sim nos arranjos sociais, na história, nas condições de acesso aos recursos da sociedade, nas formas de representação. (Louro, 2020 p. 26)

No que se refere às concepções acerca do gênero e sexualidade, é importante destacar as suas distinções, dado que usualmente essas dimensões são articuladas e confundidas, porém, grande parte dos discursos sobre gênero, de modo algum, incluem ou englobam questões de sexualidade (Mac an Ghail, 1996). O gênero, ou identidade de gênero é a forma como o sujeito se expressa, por meio de símbolos, representações e práticas, como masculinos, femininos ou fora dessa binaridade (sujeitos não-binários). Tal identificação não possui relação com a genitália que o sujeito possui, a identidade de gênero está relacionada a sua forma de ser e estar no mundo. Convém mencionar as identidades trans, que correspondem aos sujeitos que não se identificam com o gênero que lhe foi designado ao nascer, o que reforça a fluidez das identidades de gênero, ao passo que àqueles que se identificam com o gênero designado no nascimento são considerados/consideradas pessoas cisgênero.

Citamos também a identidade de gênero travesti, associada diretamente à identidade feminina. O termo travesti engloba pessoas que têm uma identidade de gênero feminina, mas que não se entendem como mulheres trans. É uma manifestação tipicamente latina, de pessoas que tiveram o gênero masculino designado no nascimento e se identificam e expressam o gênero a partir de signos atribuídos culturalmente ao feminino (Petry; Meyer, 2011)

A sexualidade está relacionada à forma como os sujeitos vivenciam “seus desejos e prazeres corporais” (Weeks, 1996), seja com parceiros/parceiras do mesmo sexo, do sexo oposto, de ambos os sexos, ou até mesmo sem parceiros. Existem muitas maneiras que os sujeitos podem vivenciar a sua sexualidade, contudo, existe um discurso sobre a sexualidade que regula e normatiza essas relações, que é heteronormatividade, instituída como a única e legítima forma de se vivenciar a sexualidade humana, a qual anula e discrimina os sujeitos que fogem a essa norma.

Nesse contexto, entende-se, a partir das formulações dos Estudos Feministas (Beauvoir, 2014; Butler, 2003; Scott, 2005) e dos Estudos Culturais, que os sujeitos possuem identidades plurais que não são fixas. Como enfatiza Stuart Hall (1992), o gênero institui a identidade do sujeito assim como a classe, a sexualidade e a etnia, por exemplo. Nessa perspectiva, Louro (2020, p.29) aponta que “[...] as diferentes instituições e práticas sociais são constituídas pelo gênero e são, também, constituintes do gênero.” Por essa razão, afirmamos que as danças podem ser consideradas linguagens “generificadas”, uma vez que produzem ou engendram-se a partir das relações de gênero.

No que se refere a cultura, não podemos pensar em uma unidade estanque, pois, como afirma Foucault (2008), não existem objetos naturais, mas práticas que constituem os objetos. E, estas práticas são imanentes aos processos sociais, políticos econômicos e históricos. Segundo Hall (1992), qualquer prática social, ao produzir significados e interferir nas ações sociais é prática cultural, portanto, discursiva. Desse modo, a cultura é formada por um conjunto de sistemas de significados que dão sentido às ações humanas, de maneira que qualquer ação social é também cultural, por isso, as práticas sociais que expressam, comunicam e produzem significados são práticas de significação, discursivas.

Nas danças, como na sociedade, os discursos sobre gênero contemplam ou incluem, de algum modo, as questões relacionadas à sexualidade. Embora na prática social tais dimensões estejam articuladas, existem algumas distinções entre as dimensões de gênero e sexualidade, ou entre identidades de gênero e identidades sexuais (Louro, 2020). De modo que, as diferentes identidades sexuais são concebidas a partir das formas como os sujeitos vivem sua sexualidade, seus desejos e seus prazeres corporais. (Britzman, 1996). Assim como gênero, a

sexualidade é um fenômeno social e histórico, de maneira que ao identificar-se como masculino, feminino ou não-binário, os sujeitos constroem suas identidades de gênero.

Os discursos sobre gênero e sexualidade estão alicerçados em relações de saber-poder, que constituem vontades de verdade. Ao debruçar-se na História da sexualidade, Foucault (1988) argumenta que na sociedade ocidental não houve uma repressão do discurso acerca do sexo, por outro lado, o dispositivo da sexualidade atuou como uma força positiva que não partia da proibição e sim de como se deveria agir. A essa forma de ação do poder, Foucault chama biopoder, em que a sexualidade tem o papel crucial por oferecer um meio tanto de regulação dos corpos individuais quanto do comportamento da população (Foucault, 2015).

Nesse sentido, o biopoder tem centralidade na população, pois não é um poder individualizante, como as disciplinas, mas massifica os indivíduos de maneira a regular e intervir em contextos como: taxas de natalidade, migração, longevidade. Sendo assim, a sexualidade encontra-se no cerne do biopoder, por se tratar de um elemento que intersecciona a individualidade na sua dimensão corporal e o ser humano como parte de uma espécie que se reproduz.

Nesse mesmo contexto, compreende-se o conceito de corpo-território como impossibilidade de recortar e isolar o corpo individual do corpo coletivo, uma noção do corpo como propriedade individual e uma continuidade política, produtiva do corpo enquanto território (Haesbart, 2020). Desse modo, entende-se que os corpos-territórios na dança são também regulados em primeiro lugar para reafirmar um modelo de sexualidade dominante.

No que diz respeito à dança, os discursos sobre o ser homem e o ser mulher impactaram e continuam a impactar na sua prática pelos sujeitos. Faro (2004) destaca uma das principais discontinuidades históricas no que se refere as questões de gênero ao ressaltar que, durante vários séculos, a dança era apanágio do sexo masculino e somente mais tarde as mulheres começaram a participar ativamente das danças. De modo que, essas vontades de verdade influenciaram na vivência dos sujeitos homens e mulheres na dança, marcando fronteiras sobre quem pode e o que se pode dançar, expressas pelas relações de poder-saber que sustentam essas verdades por meio do discurso. A exemplo disso, Faro (2004) declara que:

Até hoje, em certas regiões da União Soviética, como o Cáucaso, a Ucrânia e as Repúblicas Orientais, existem danças matrimoniais em que as mulheres só tomam parte passivamente: os homens dançam em torno delas, principalmente da noiva, sem que elas esbocem qualquer gesto. Não há dúvidas de que essas danças descendem diretamente de outras, de cunho religioso, em que só homens tomavam parte. (Faro, p. 15, 2004)

Nesse aspecto, Van Dyke (1992); Stinson (1995); Goellner (2001); Saraiva (2003) apontam que em nossa sociedade contemporânea, a dança caracteriza-se como um universo predominantemente feminino. No entanto, tal concepção se constituiu de outros modos em épocas e sociedades distintas, a exemplo do balé no período referente a Renascença do século XVI, na França.

Nesse período dançavam apenas os homens, que ainda não tinham formação específica nem virtuosismo técnico, e que começaram a se travestir para os papéis femininos; durante as principais apresentações, mulheres eram apenas plateia. A dança era, então, muito além de entretenimento: as apresentações na corte tinham como objetivo a socialização e inclusão de homens num grupo, fazendo parte da educação dos jovens da elite que ambicionavam aumentar o seu prestígio, e uma das formas de conseguir isto consistia na dança (Assis e Saraiva, 2013, p.71).

Nesse momento, a dança teve um papel primordial na distinção das classes. Por meio dela, os nobres demonstravam suas virtudes e alcançavam mais prestígio, por essa razão, a dança integrava a educação dos jovens. Ainda, destaca-se o fato de que apenas homens estavam incluídos nessas apresentações, de modo que às mulheres era destinado apenas o lugar de espectadoras, um lugar que remete à passividade que a sociedade atribuía a elas.

Assis e Saraiva (2013) afirmam que apenas depois da era do Rei Luís XIV, de Bourbon (1638-1715), a cultura ocidental passou a associar o homem que dança profissionalmente com a homossexualidade e efeminação. Nessa perspectiva, Siqueira (2006) e Anderson (1978) corroboram que tal ruptura talvez se deva ao fato de que foi o Rei Luís XIV quem levou o balé das cortes para os palcos do teatro, exigindo mais do que uma dança social. Com isso, no século XVII, o balé começou a ser executado por bailarinos profissionais e não somente homens da nobreza.

A inclusão das mulheres no balé clássico se deu apenas em 1681, com Mademoiselle Lafontaine (1655-1738), tornando-se o balé profissional uma arte para ambos os sexos. Sempre houve corpos com e sem o direito à dança, bem como uma forma diferente de dançar para cada um, sempre tomando o gênero como parâmetro, dado que na maioria das danças, mesmo que mulheres e homens possam dançar o mesmo estilo, existe um repertório de movimentos específicos para o seu gênero.

Nesse aspecto, Vale (2019, p.20) aponta que, ao longo da evolução do balé clássico, o homem ocupou um lugar privilegiado, e somente depois do século XVII, “A sociedade começou a distinguir dança de homem e dança de mulher impondo que movimentos mais leves e melancólicos seriam associados a mulher e movimentos fortes e pesados seriam associados ao homem”. Tais distinções estiveram fundadas nos papéis que a sociedade circunscreve para

o homem e a mulher. Entendendo que as mulheres são sujeitos oprimidos pela estrutura patriarcal e sexista das sociedades, o lugar que o homem ocupou na dança é um reflexo desse patriarcado.

Dessa maneira, os saberes-poderes que permearam algumas danças e ainda se mantêm presentes coadunam com discursos sexistas, em que há conotações de dominação e submissão do homem sobre a mulher, uma vez que delimita os espaços e posições sociais que um homem ou uma mulher podem ocupar, de modo a reafirmar as desigualdades de gênero, evidenciando e reforçando preconceitos e exclusão. Nesse aspecto, embora o balé seja uma dança associada na contemporaneidade ao sujeito feminino, os signos presentes nesse estilo projetam e reproduzem os papéis de gênero.

Acerca deste reforço dos papéis de gênero dominante, Sampaio (2007), ao comentar sobre o balé “O lago dos cisnes”, dos coreógrafos Marius Petipa e Lev Ivanov, destaca que a metáfora de uma mulher presa no corpo de uma ave e do homem forte e corajoso que carrega e manipula a bailarina frágil à espera de um homem que a resgate do sofrimento, contém um tipo performativo de estereótipos culturais, desde os movimentos realizados pela mulher na ponta dos pés e do homem firme com os pés no chão, que realiza grandes saltos atléticos, reforçam ideais de comportamento e lugares sociais que as mulheres e os homens podem/devem ocupar.

Outro exemplo disso, citado por Pacheco (2020), ao tratar sobre os discursos de verdade, presentes na construção histórica da dança de salão, é o ensino diferenciado para homens e mulheres. Para os homens, a dança reforçava o lugar de liderança e condução da dama. As mulheres eram ensinadas a terem comportamentos discretos, a falar baixo e se sentar de pernas fechadas. Logo, as relações de gênero presentes na dança se estabelecem de modo a subjetivar as relações de poder.

Nessa perspectiva, o que o discurso sexista faz é criar estereótipos, associando determinadas práticas corporais/sociais aos gêneros, tais como: meninos devem jogar futebol e meninas devem dançar balé. Tais discursos ainda se fazem presentes, como no caso da declaração, dada em 2019, pela ex-ministra da pasta da Mulher, Família e Direitos Humanos, Damares Alves, que afirmou que o Brasil estaria em “nova era”, em que “menino veste azul e menina veste rosa”, a fim de retomar um discurso binário de gênero e estabelecer uma reação/resistência aos discursos dos grupos identitários não dominantes, em particular a comunidade LGBTQIAPN+, que luta pelo fim da opressão e violência vivenciada e busca romper com as desigualdades de gênero e sexualidade.

Além disso, a polarização dos gêneros rejeita vontades de verdade que evidenciam a pluralidade existente nas diferentes formas de ser homem e mulher, de modo que aqueles que se distanciam da masculinidade e feminilidade hegemônicas, ou se inserem em práticas que não são socialmente atribuídas ao seu gênero, sejam considerados diferentes e tratados de forma desigual. Isso posto,

Toda vez que uma pessoa diz “isso é coisa de menina”, “mulher é assim” ou “homem não faz isso”, não só está apenas justificando comportamentos a partir da diferença entre os sexos, mas também está ensinando como ela e toda a sociedade esperam que homens, mulheres, meninas e meninos se comportem e limitando suas possibilidades de existir no mundo. (Lins; Machado; Escoura, 2016, p.16).

É, pois, por meio das relações de saber-poder que se observam os meios utilizados para exercer o controle sobre a mobilidade dos corpos, a fim de se construir uma determinada ordem. Diante disso,

[...] entendemos que o controle dos corpos se dá para controlar a forma de produzir as relações e, portanto, a própria direção que a vida dos seres humanos toma. Para o controle do território são controlados os corpos, para o controle das massas controla-se a vida através do biopoder (Mondardo, 2009, p.2).

Nessa perspectiva, há nos discursos sobre a dança vontades de verdade, e, por ascendência, de saber e de poder, que agem na tentativa de estabelecer um controle direto dos corpos. Uma vez que é por meio do corpo que a dança se manifesta, destaca-se a sua compreensão como primeiro território do ser humano (Mondardo, 2009), que coloca em evidência as relações de poder investidas para e contra ele, construindo territorialidades e marcando fronteiras. As relações de saber-poder presentes na prática social da linguagem da dança podem agir como reforço de estereótipos, que, muitas vezes, não é percebido ou questionado por ser tratado pela sociedade como algo natural, fortalecendo vontades de verdade que constroem relações complexas de subjetivação e determinam os modos como os sujeitos podem se manifestar por meio dela.

Dessa maneira, confirma-se o pensamento de Andreoli (2010 p. 108), de que “a dança não está isenta de operar, ao lado de muitas outras práticas de ritualização dos usos cotidianos do corpo, como uma pedagogia cultural de gênero”. Isso posto, há na dança uma vontade de verdade que institui por meio do discurso sexista uma desigualdade de gênero, que é extensiva da realidade social e é reproduzida, através das diferentes regras e normas presentes nas diferentes maneiras de usar o corpo por homens e mulheres na dança, bem como, na determinação de qual estilo é mais ou menos adequado para cada gênero. Assim, podemos perceber que vontades de verdade como estas sustentam um modelo hegemônico na dança que

serve como elemento de hierarquização e regulação de gênero. A partir daí, surge a noção de que homens que se aproximam da dança não são totalmente homens.

O próximo capítulo apresenta os percursos metodológicos-analíticos dessa pesquisa, destacando as etapas do processo de geração do *corpus*. Também estão presentes as análises, distribuídas em três tópicos que evidenciam as formações discursivas.

3 QUEM PODE DANÇAR?

“O que muda na mudança,
se tudo em volta é uma dança [...]”
(Carlos Drummond de Andrade, 2006)

A pergunta presente no título desse capítulo nos provoca a pensar sobre os limites e as possibilidades da dança enquanto linguagem. Fazendo um paralelo com o silenciamento das vozes dos sujeitos oprimidos historicamente, assim como trata Spivak (1995), em sua obra “Pode o subalterno falar?”, questionamos aqui: Quem pode dançar? Pode o subalterno dançar? Será que todas e todos os sujeitos têm acesso as diferentes formas de linguagem da dança, será que as oportunidades de vivências, seja no âmbito pessoal ou profissional, são as mesmas para todas e todos?

A mulher negra não está na ordem do discurso dominante do balé clássico, uma dança com estética eurocentrada, já o homem quando inserido nessa dança tem sua sexualidade questionada, por ser considerada expressão de leveza e delicadeza, signos atribuídos socialmente às mulheres, em uma lógica sexista. A dança do ventre não concebe um lugar para o homem, já o *break dancing* consolidou-se como espaço de hegemonia masculina, e por vezes, essas danças atraem respectivamente sujeitos homens e mulheres que se distanciam das normas de gênero atribuídas no seu nascimento.

Ao questionarmos quem pode dançar, partimos da ideia de que os discursos presentes na sociedade marcaram, como foi apresentado anteriormente no capítulo sobre as histórias dos corpos-dançantes, fronteiras sobre quem pode e o que se pode dançar. Neste capítulo, buscamos apresentar o percurso metodológico da nossa pesquisa. No primeiro momento, discorreremos sobre a natureza da pesquisa e a área na qual ela se insere, a Análise do Discurso com orientação foucaultiana; no segundo momento, apresentamos os sujeitos/corpos-dançantes participantes do estudo, bem como, o processo de geração de dados para a organização do nosso *corpus*; e, no terceiro momento, esclarecemos os procedimentos de análise adotados para a efetivação dos objetivos do nosso estudo.

Ainda, realizamos a análise dos discursos a partir de enunciados que apresentaram regularidades e/ou rupturas na relação corpo-dança nas narrativas dos sujeitos participantes desse estudo, evidenciamos as relações de poder que atravessam os discursos partindo do lugar social ocupado por cada um deles. Os tópicos destinados a análise, foram divididos com base nos enunciados que se inscrevem nas mesmas formações discursivas.

Desse modo, foram definidas quatro categorias analíticas: classe; padrões corporais; raça; gênero e sexualidade. Os enunciados foram selecionados a partir da sua inscrição na

mesma formação discursiva representada em uma dessas categorias de modo que as narrativas dos sujeitos puderam estar inscritas em mais de uma das categorias definidas. Inicialmente, apresentaremos os discursos sobre a dança e os corpos que dançam, dando ênfase as relações de dança e classe, dança e padrões corporais, bem como, dança e raça, sendo que esta última está incorporada à discussão acerca dos padrões corporais. Em seguida, trataremos acerca dos discursos que mantêm relações com questões de gênero e sexualidade na dança, divididos a partir de duas subcategorias: a mulher na dança e o homem na dança.

3.1 DANÇANDO FORA DO RITMO

Ao adotar uma orientação foucaultiana no processo teórico-metodológico dessa pesquisa, estamos propondo um olhar que não parte do universal ou das generalidades. Para nós, dançar fora do ritmo significa evocar as singularidades dos fatos acerca da dança e dos corpos-dançantes por meio dos discursos e das práticas discursivas que são tomados como verdades.

No que se refere a Análise do Discurso, a perspectiva ligada ao estudos de Michel Foucault, de acordo com Gregolin (2006), implica a investigação do sujeito, de modo que pode fornecer elementos para análise de diferentes tipos de linguagens, seja verbal ou não verbal, enquanto produção social, histórica e cultural, o que confirma a ideia de Pereira (2013), acerca da possibilidade desse campo teórico-metodológico tratar diferentes materialidades discursivas como o corpo e no caso desse estudo, também a dança.

Desse modo, compreende-se que existe uma prática discursiva que se estabelece na relação dança/corpo/sujeito, uma vez essa, de acordo com Foucault (2008), constitui-se como

[...] um conjunto de regras anônimas, históricas, sempre determinadas no tempo e no espaço, que definiram, em uma dada época e para uma determinada área social, econômica, geográfica ou linguística, as condições de exercício da função enunciativa (Foucault, 2008, p.136).

Nesse sentido, tal perspectiva de Análise do discurso visa compreender as condições históricas e sociais que possibilitaram a irrupção de acontecimentos discursivos. Dessa maneira, a partir dos estudos de Foucault (1996; 2008; 2009; 2015), é possível compreender os sentidos e significados presentes nas práticas discursivas na relação dança/corpo/sujeito, uma vez que “os discursos são feitos de signos; mas o que fazem é mais que utilizar esses signos para designar coisas. É esse mais que os torna irredutíveis à língua e ao ato da fala. É esse “mais” que é preciso fazer aparecer e que é preciso descrever” (Foucault, 2008, p. 55).

O filósofo aponta o discurso como um conjunto de enunciados que obedecem a regras comuns de funcionamento, essas regras são as formações discursivas e o enunciado um ato elocutório com pretensão à verdade (Dreyfus; Rabinow, 1995). No que se refere à verdade, Veyne (2011, p.25) destaca que a perspectiva histórica foucaultiana está justamente em trabalhar a verdade no tempo, uma vez que os discursos variam em cada tempo, passando por verdadeiros.

Sendo assim, as regras determinantes para uma formação discursiva relacionam-se no que se refere aos objetos, tipos de enunciados e conceitos, que em conjunto possibilitam a passagem da dispersão para a regularidade. Desse modo,

Explicitar um discurso, uma prática discursiva, consistirá em interpretar o que as pessoas faziam ou diziam, em compreender o que supõem seus gestos, suas palavras, suas instituições, coisa que fazíamos a cada minuto: nós nos compreendemos entre nós. (Veyne, 2011, p.26)

A Análise do Discurso com orientação foucaultiana não busca investigar o que supostamente estaria por trás dos enunciados, tampouco busca resgatar aquilo que, diferente do que se tenha dito, ou supostamente se queria dizer, mas sim as condições de existência do discurso, do enunciado ou do conjunto de enunciados de determinada época ou cultura (Gonçalves, 2009).

Considerando que os discursos são moldados pela relação poder-saber, Dreyfus e Rabinow (1983) destacam que é no sujeito que poder e saber se entrecruzam. Veiga-Neto (2007) reforça que esse cruzamento se dá pelo discurso, como afirma Foucault (1993, p.95) “[...] é justamente no discurso que vem a se articular poder e saber”.

Com base nas ideias e conceitos de Foucault, no que se refere à relação entre saberes e poderes, ou seja, dos dispositivos de poder e das estratégias do saber, refletimos acerca dos discursos sobre a dança e os corpos que dançam. Ressaltando, ainda, perspectivas para que seja possível olhar o lugar da dança enquanto linguagem na sociedade, e principalmente dos sujeitos inseridos nessa prática social, de modo a evidenciar as relações de poder e as vontades de verdade que perpassam seus corpos-territórios.

3.2 CINCO, SEIS, SETE, OITO: OS SUJEITOS/CORPOS-DANÇANTES

Na dança, assim como em toda forma de linguagem, existem regras pré-estabelecidas, passos característicos, figurinos específicos, assim como, sujeitos/corpos que são social e

culturalmente aceitos em determinados estilos, o que remonta a uma ordem do discurso. Consideramos que os sujeitos/corpos dançantes que participaram desse estudo dançam “fora do ritmo”, compreendendo suas existências dançantes como rupturas de discursos hegemônicos presentes na dança, pois, em nossa formação social, um homem que dança balé ou dança do ventre, uma bailarina negra e uma mulher nas danças urbanas são sujeitos/corpos-dançantes que se encontram fora da ordem (ritmo) desse discurso, principalmente, considerando os regimes de verdade da sociedade contemporânea. Foram, pois, esses sujeitos/corpos-dançantes – fora da ordem/ritmo do discurso – que trouxemos para essa pesquisa.

No primeiro passo para a construção do *corpus* desse estudo, realizamos reuniões de orientação para delimitação dos critérios de seleção dos sujeitos colaboradores. O primeiro a ser estabelecido foi o critério que os sujeitos deveriam ser professore.a.s de dança e não somente bailarino.a.s. No segundo passo, foram realizadas buscas nas redes sociais das principais escolas de dança da cidade, as quais preferimos não nomear para que o sigilo acerca da identidade dos participantes do estudo seja garantido. A partir dessa busca, elaboramos uma primeira lista de possíveis sujeitos.

Após ter acesso aos nomes de possíveis colaboradores que se encaixavam no primeiro critério, no passo seguinte, foi delimitado o segundo critério para seleção dos participantes dessa pesquisa; somente aqueles e aquelas que seus corpos-dançantes se encontravam fora da ordem do discurso dominante permaneceram na lista inicial, conforme discorremos acima. A partir daí, demos início ao contato com esses indivíduos para realização do convite formal à participação na pesquisa. Após todos os passos apresentados acima, quatro profissionais - dois professores e duas professoras de dança – compõem o elenco dessa pesquisa, ou seja, são os sujeitos dessa dança, de nossa pesquisa.

Considerando o quanto a contagem presente no título desse capítulo é significativa para o “início” da coreografia, pois é ela que prepara as dançarinos e dançarinas para iniciar a sua dança, decidimos nos referir aos sujeitos participantes da pesquisa a partir de cada número dessa contagem. Assim temos o sujeito cinco, sujeito seis, sujeito sete e sujeito oito, que serão respectivamente referenciados como: S5, S6, S7 e S8. O critério utilizado para nomear os sujeitos foi a ordem de realização da entrevista, de modo que o S5 foi o primeiro entrevistado e o S8 o último a partir da disponibilidade dada por cada um.

Após a confirmação dos participantes, a entrevista individual foi agendada. As entrevistas ocorreram no período de julho e agosto de 2022. As entrevistas foram em sua maioria presenciais, com exceção da entrevista realizada com o S8, que no período não se encontrava na cidade em que a pesquisa ocorreu, de maneira que essa foi realizada

remotamente, via plataforma *Google meet*. Foi utilizado para a gravação dos áudios das entrevistas um aplicativo de *smarthphone*, inclusive na entrevista realizada remotamente.

Inicialmente, foi realizada a aplicação de um questionário de múltipla escolha, a fim de traçar o perfil de cada um.a do.a.s participantes (Apêndice I p. 111-112), evidenciando aspectos socioeconômicos, bem como, questões de gênero, sexualidade e raça. O questionário foi entregue aos participantes e às participantes para que respondessem e, logo em seguida, foi explicado como se daria a entrevista. Considerando o caráter narrativo da entrevista, o.a.s participantes foram avisado.a.s que não haveria tempo mínimo ou máximo para a sua narração e que se fosse de seu interesse interromper a entrevista para dar continuidade em outra oportunidade, assim o faríamos.

O sujeito/corpo dançante - que chamaremos de *Cinco* - é uma mulher cis e lésbica, que se declara amarela, professora e dançarina de danças urbanas e trabalha a mais de cinco anos como professora, tendo como público mulheres e homens, os quais são a maioria dos alunos. O sujeito/corpo que dominamos de *Seis* é homem cis e heterossexual, professor e dançarino de balé, dança contemporânea e danças urbanas, autodeclarado como branco. S6 é professor de dança a mais de cinco anos, tendo como aluno.a.s homens e, em grande parte, mulheres. O terceiro sujeito/corpo-dançante, o qual chamaremos de *Sete* refere-se a uma mulher cis, heterossexual autodeclarada, negra, professora e dançarina de balé clássico, atua a menos de cinco anos dando aulas a um público majoritariamente feminino. O quarto participante da pesquisa, chamado de *Oito*, é um homem cis, bissexual, declara-se negro, professor e dançarino de dança do ventre, atua a mais de 5 anos dando aula para um público totalmente composto por mulheres.

Em relação aos procedimentos para constituição do *corpus*, a fim de reunir a materialidade linguística, foram realizadas entrevistas narrativas que, de acordo com Flick (2009, p.110), “[...] permitem ao pesquisador abordar o mundo experimental do entrevistado de um modo mais abrangente, com a própria estruturação desse mundo”. Esse tipo de entrevista encoraja o participante a fazer um relato sobre algum acontecimento importante da sua vida ou contexto social.

Dessa maneira, a entrevista narrativa valoriza a forma artesanal de comunicação sem a intenção de transmitir informações, mas os conteúdos, a partir dos quais as experiências possam ser transmitidas (Benjamin, 1975). Nesse sentido, diz Muylaert et. al. (2014), ao utilizar esse instrumento,

[...] deve se considerar que nossa memória é seletiva, lembramos daquilo que “podemos” e alguns eventos são esquecidos deliberadamente ou inconscientemente. Nessa perspectiva, o importante é o que a pessoa registrou de sua história, o que experienciou, o que é real para ela e não os fatos em si (passado versus história) (Muylaert et. al, 2014, p.195).

As entrevistas narrativas propõem que as experiências dos sujeitos sejam valorizadas, tanto como parte do processo de investigação, quanto no que diz respeito à singularidade das significações que emergem das histórias vividas. Considerando que esse tipo de entrevista não tem formato estruturado, propõe-se ao entrevistado que discorra livremente a partir de uma questão gerativa (indicada abaixo), propiciando a construção de uma história com tendências próprias, que podem emergir com maior naturalidade e comprometimento com a realidade cotidiana (Flick, 2009).

Assim, partimos da seguinte questão gerativa da entrevista:

Eu gostaria que você narrasse toda a sua história com a dança. A melhor forma de fazer isso seria você começar a sua narrativa pelas suas primeiras memórias em relação à dança. Partindo daí, contar as coisas que aconteceram, que até hoje você guarda na memória. Conte-me uma após a outra, destacando fatos, experiências, seus sentimentos, emoções, desejos, desafios e superações. Enfim, tudo que você considera relevante na sua trajetória com a dança até o momento atual. Você não precisa ter pressa. Além disso, sinta-se completamente à vontade para narrar os detalhes, porque tudo que for importante para você me interessa.

Nesse aspecto, dada a possibilidade de extensão desse tipo de entrevista, foi necessário mais de um encontro com o sujeito/corpo-dançante *Cinco*, que solicitou uma pausa para dar continuidade posteriormente em outro encontro, o pedido foi atendido com o propósito de considerar as demandas dessa pesquisa. De modo geral, as entrevistas gravadas tiveram o tempo médio de 1 hora e meia. Por vezes, alguns participantes lembraram de relatos após encerrada a gravação e pediram para dar continuidade. Tais entrevistas foram gravadas em áudio, mediante autorização do.a.s entrevistado.a.s, por meio da assinatura de Termo de Consentimento Livre e Esclarecido, resguardando a privacidade do material e dados coletados. Essa pesquisa foi aprovada pelo Comitê de Ética em Pesquisa, CAAE: 56531222.7.0000.5182, a fim de assegurar todos os cuidados éticos no decorrer da pesquisa.

Além disso, foram utilizados diários de campo, com o intuito de reunir elementos de caráter simbólico presente no processo da pesquisa, como os gestos, expressões e comportamentos, procurando destacar os acontecimentos, além de retratar os procedimentos de

análise do material empírico, as reflexões e as decisões na condução da pesquisa. Macedo (2010) considera que

Além de ser utilizado como instrumento reflexivo para o pesquisador, o gênero diário é, em geral, utilizado como forma de conhecer o vivido dos atores pesquisados, quando a problemática da pesquisa aponta para a apreensão dos significados que os atores sociais dão à situação vivida. O diário é um dispositivo na investigação, pelo seu caráter subjetivo, intimista.” (Macedo, 2010, p. 134).

Nesse sentido, o diário de campo favorece a ampliação da análise, uma vez que são registradas situações que podem ocorrer ao longo do processo de coleta do *corpus* da pesquisa. Dada sua relevância na possibilidade de atender às particularidades implicadas nos discursos e ações dos sujeitos, elegemos esse recurso como mais um instrumento de nossa pesquisa.

3.3 PASSOS ANALÍTICOS

O procedimento de constituição do *corpus* iniciou-se com a transcrição das entrevistas realizadas. Dada a extensão das entrevistas, os áudios foram transcritos por meio de um site denominado *transkriptor*, o qual realiza a transcrição completa das entrevistas, sendo possível separar as falas da pesquisadora, das falas do/da entrevistado/entrevistada.

Logo após, foi necessário realizar uma leitura guiada, em que o áudio é executado a medida em que a leitura está sendo realizada, para correção de eventuais erros no processo de transcrição. Concluída essa etapa, uma outra leitura foi realizada, dessa vez, buscando selecionar enunciados que deram ênfase a relação dança/corpo/sujeito. Ainda nessa etapa, os enunciados foram destacados a partir da regularidade com que esses surgiram nas falas dos entrevistados.

Nesse sentido, organizamos o capítulo analítico a partir de tais regularidades, que representam também, vontades de verdade sobre a dança e os corpos-dançantes, destacando as formações discursivas que sustentam as narrativas do.a.s professore.a.s sobre a relação corpo/dança, entrecruzando com os dados obtidos acerca do perfil de cada participante e o lugar social que eles ocupam, a fim de destacar as relações de saber/poder que atravessam os sujeitos que se encontram fora da ordem do discurso dominante na relação corpo/dança.

Os tópicos seguintes foram distribuídos a partir das categorias analíticas elencadas inicialmente, de modo que os tópicos 3.4 e 3.5 referem-se às formações discursivas que contemplam as categorias: classe e padrões corporais. Ressaltamos que a categoria raça foi inserida enquanto subtópico da categoria padrões corporais (3.5.2), considerando sua relação com esses padrões. O tópico 3.6 trata a respeito das categorias gênero e sexualidade, sendo

subdividido no intuito de contemplar as diferentes experiências narradas a partir do lugar da mulher e do homem nas danças.

3.4 ENTRE SAPATILHAS, *EN DEHORS* E COQUES: O PREÇO DA DANÇA

Nas entrevistas narrativas, em busca de vontades de verdade sobre as danças e os corpos que dançam, deparamo-nos com discursos que impedem, afastam ou dificultam o contato dos sujeitos com certos estilos de dança, os quais damos destaque na categoria classe que surgiu como um entrave especialmente para o acesso ao balé clássico, experiência compartilhada por S6 e S7.

Enfatizamos que o conceito de classe aqui abordado convoca as ideias apresentadas por Souza (2012) ao entender que na modernidade a classe social não se refere somente a uma determinada posição econômica ocupada pelos sujeitos. Nesse contexto, ganha destaque não tanto o capital propriamente econômico, embora, ele não possa ser desconsiderado, mas o “capital cultural”, como soma de “capital educacional” e origem familiar (Souza, 2012, p. 55).

Nesse sentido, Souza (2012) toma como referência as reflexões de Pierre Bourdieu (1989) acerca do capital cultural, que para nossa análise se faz pertinente, uma vez que o capital econômico não é o único mobilizado pelos sujeitos para reproduzir privilégios e distinção social. Entendemos, desse modo, que a dança enquanto linguagem e parte da cultura constitui um capital simbólico que pode desvelar as desigualdades sociais e a imposição arbitrária do que é ou não valorizado na sociedade no processo de manutenção do *status quo*.

Dentre os discursos presentes nas narrativas de S6 e S7, destacamos enunciados referentes à relação corpo/dança/classe. Ambos tiveram experiências com o balé oportunizadas por um projeto social do governo federal chamado Casa Brasil⁸, que, de acordo com as suas narrativas, foi uma iniciativa relevante para a aproximação com esse estilo de dança. S7 destacou tal importância ao lembrar como iniciou as aulas de balé. Diz S7:

Recorte 1:

Eu entrei no balé eu tinha, eu ia fazer onze anos. Então eu só me lembro, eu consigo lembrar até do cheiro. Era na Casa Brasil... a Casa Brasil ela é **um programa pra crianças de baixa renda** pra se inserir nesse meio da dança. **E a gente vê o balé clássico de uma forma muito elitizada E eu acho que esse projeto da Casa Brasil ele veio tirando isso, né?** Então eram crianças pobres que dançavam, que eram bailarinos (Sujeito Sete, Apêndice II, p. 156) (Grifo nosso).

⁸ O projeto Casa Brasil foi idealizado em 2003 e articula esforços de diversos ministérios, órgãos públicos, bancos e empresas estatais brasileiras visando promover a inclusão digital e social (Brandão, Tróccoli, 2006)

Ao se referir ao projeto e destacar a classe social dos participantes, S7 enfatiza a falta de acesso desse grupo ao balé clássico, o que fica mais evidente quando ele diz: “E a gente vê o balé clássico de uma forma muito elitizada”. Essa fala corrobora a ideia explicitada por Assis et al. (2008, p.102) de que “[...] a dança como uma prática artística, envolvendo uma técnica sistematizada, [...] construiu-se historicamente como uma atividade das classes com maior poder aquisitivo [...]” em especial o balé clássico.

Desse modo, considera-se que a dança clássica é atravessada pela vontade de verdade que compreende a dança clássica como prática erudita, separada da dança popular e somente acessível àquele.a.s que possuem melhores condições socioeconômicas, ou seja, aquele.a.s que podem acessar tal capital cultural. Essa ideia pode ser vista como uma continuidade histórica acerca dessa dança, uma vez que, de acordo com Bourcier (1987), o balé assinalou uma etapa de distinção da dança com o início da dança métrica que, pela sua estrutura e forma de sistematização, instituiu-se como um novo saber, atração nas cortes europeias no século XV.

Em sua fala, S7 expõe um dos efeitos da colonialidade (Quijano, 2005), sendo o balé clássico uma linguagem eurocentrada que se pretende universal, tomada como referência normativa, estética e artística. Acerca desse pensamento resultado da colonialidade Lander (2005) afirma que essa construção eurocentrada pensa e organiza sua especificidade histórico-cultural como padrão superior e universal, fazendo com que os grupos pertencentes a classes sociais mais favorecidas utilizem tal pensamento como reforço da distinção do poder aquisitivo de quem pratica ou acessa essa manifestação cultural, uma vez que como nos informou S6: “Hoje em dia uma escola cobra cento e vinte reais e dá aula duas vezes na semana de uma hora por exemplo por mês e não é nem toda criança consegue fazer”

Por essa razão, destacamos que a iniciativa do projeto social supracitado é compreendida como uma descontinuidade, na medida que propicia o contato com balé clássico a sujeitos inseridos em classes sociais menos favorecidas. S7 ainda ressalta em sua narrativa que a falta de acesso ao balé se dá também pelo fato de que “Todo artigo de balé é bem caro”, referindo-se ao uniforme para fazer aulas que chegam a custar em torno de R\$ 150,00 e os figurinos das apresentações que possuem valores variados.

S7 destacou em sua narrativa o papel que o projeto desempenhou contando que dentre as suas memórias “Tem algo marcante, tem! eu usava o uniforme da gente, era um *collant* branco e um shortzinho azul bem simples e uma meia branca... hum... ela sempre disponibilizou o fardamento, figurino também, quando chegava no final de ano” (Sujeito Sete, Apêndice II, p. 151).

Acerca disso, destacamos a ideia apresentada por Bourdieu (1989) de que na sociedade contemporânea os sujeitos que compõem as classes sociais mais elevadas tendem a se apropriar da cultura erudita, fazendo, no caso do balé, um componente de distinção de classe. Nesse sentido, há relações de saber-poder que atravessam o balé clássico, uma vez que para que haja a possibilidade de vivência e acesso a esse saber é necessário que ocorra uma ruptura no sistema, por meio de ações como o projeto social citado por S6 e S7, de maneira que fora desse contexto, ambos não teriam condições para ter acesso e permanência nas aulas desse estilo de dança.

A existência de projetos sociais que oportunizam e democratizam o acesso ao balé clássico é uma estratégia de resistência e, portanto, uma expressão do poder. Para Foucault (2015), o poder não pode ser entendido somente em termos negativos, em suas palavras “[...] o poder produz, ele produz realidade” (Foucault, 2015, p.161). De maneira que, “[...] para compreender o que são as relações de poder, talvez devêssemos investigar as formas de resistência e as tentativas de dissociar estas relações” (Foucault, 2015, p.234).

O S7, destacou em sua narrativa que a fato de ter acessado o balé fez com que tivesse um emprego garantido assim que concluiu seus estudos. Também citou exemplos de amigas que fizeram parte projeto e tiveram oportunidades de emprego como professoras de balé:

Recorte 2

Eh... quando eu completei seis anos já de curso eu tinha o quê? Eu tinha dezessete. Estava terminando o ensino médio tendo a necessidade já de trabalhar e **eu tinha amigas que trabalhavam dando aula desde muito cedo tenho amiga, ela trabalhava desde os doze, treze anos, dando aula em escola [...] eh comecei a trabalhar, terminei o ensino médio, comecei a trabalhar e continuei fazendo as aulas** (Sujeito Sete, Apêndice II, p. 158) (Grifo nosso).

S7 destacou que mesmo tendo um campo de atuação profissional a partir da sua experiência com o balé clássico, ainda não tinha conseguido, até o momento da entrevista, uma estabilidade no que se refere à regularização da sua atividade profissional. De acordo com S7,

Recorte 3

A partir dos meus dezessete anos eu comecei a trabalhar em escola, **nunca fui carteira assinada**, lembro de uma escola fazer um contrato comigo pra continuar o ano letivo, mas **não consegui ainda assinar minha carteira**. Eu tenho amigas que conseguiram assinar agora carteira de trabalho como professoras. (Sujeito Sete, Apêndice II, p. 158) (Grifo nosso).

A partir das reflexões de Foucault (2008, p.142), “O exercício do poder cria perpetuamente saber e, inversamente, o saber acarreta efeitos de poder.” Desse modo, compreendendo as danças dentro do campo dos saberes artísticos. No que se refere ao campo das artes, os profissionais que atuam no ensino de práticas artísticas não são bem remunerados,

e, muitas vezes, não têm seus direitos trabalhistas garantidos, pois as atividades que esses exercem não são consideradas essenciais. Entende-se, desse modo, que “O exercício do poder não é simplesmente uma relação entre “parceiros” individuais ou coletivos, é um modo de ação de alguns sobre os outros.” (Foucault, 2015, p. 242).

Ainda acerca da relação corpo/dança/classe, S7 trouxe em sua narrativa uma comparação em relação a sua experiência no que se refere às condições físicas e de materiais utilizados por ela, enquanto aluna do projeto e hoje enquanto professora de uma escola de dança localizada em um bairro de uma classe mais favorecida de sua cidade:

Recorte 4

[...] **hoje eu dou aula em um bairro mais com poder aquisitivo maior. E os alunos, eles têm colchonete.** E eu comento às vezes com meus alunos que **eu nunca tive colchonete. Eu ficava no chão**, não era o chão de cerâmica não, era um chão de madeira, mas era uma madeira que ao longo do ano ela ia soltando, ia ficando as farpas pra cima (Sujeito Sete, Apêndice II, p. 158) (Grifo nosso).

S6 aponta outra realidade, que talvez esteja ligada ao fato de que este tenha vivenciado suas experiências quando o projeto ainda estava no início e, portanto, a estrutura física disponibilizada era nova. O que reforça a possibilidade de que não havia manutenção, pois, quando S7 teve acesso ao projeto, a estrutura do local já não estava em boas condições. S6 enfatiza ao lembrar do projeto *Casa Brasil* que

Recorte 5

[...] **existia um projeto de balé clássico lá que era pras pessoas carentes e de cidades vizinhas.** Então, era uma coisa muito bem organizada era um prédio enorme e tinha várias salas de dança bem equipadas com chão, com linóleo no chão, nesse piso de madeira, com espelhos com barra [...] (Sujeito Seis, Apêndice II, p. 146) (Grifo nosso).

Assim como na narrativa de S7, S6 aponta o projeto como destinado às pessoas de baixa renda, o que corrobora a ideia de que o balé clássico não é um estilo de dança acessível a essa parte da população e que o projeto se constitui uma ruptura no sistema. Tais dificuldades apresentadas por S7 reforçam a ideia de que mesmo o balé sendo oportunizado às classes que não têm acesso a esse estilo de dança pelo alto custo, a experiência vivida por classes mais privilegiadas ainda é distinta, visto que estas possuem melhores condições estruturais para o desenvolvimento de suas aulas. Ainda comparando a sua atual experiência com suas aulas de balé no projeto social, S7 ressalta o impacto que teve ao “[...] entrar em um estúdio de meninas ricas que chegam lá de carro, que têm polaina e têm uma sapatilha de marca não sei qual, que

tem um *collant* não sei das quantas, coisa que a gente nunca teve, tudo que a gente tinha a gente ganhava.”

O tipo de material utilizado pelas alunas da escola em que S7 dá aulas de balé podem ser considerados símbolos que marcam a classe social que estas ocupam e que é evidenciada nas marcas de suas vestimentas e na quantidade de acessórios que são dispensáveis no desenvolvimento das aulas e no processo de aprendizagem do balé clássico, mas que funcionam para demarcar as diferenças existentes.

No que se refere ao projeto social citado pelos sujeitos *Seis* e *Sete* os materiais disponibilizados eram itens importantes para a permanência dos alunos, embora não fossem materiais caros, que apenas se diferenciam por serem considerados menos bonitos e que em nada afetam na aprendizagem, como S7 afirma, ao comparar a realidade que presencia hoje, sendo professora em uma escola de uma classe social mais favorecida. Esse fato fica evidente ao relatar a iniciativa dessa mesma escola em disponibilizar bolsas de estudos, situação em que S7 deparou-se com a dificuldade de uma pessoa conhecida em permanecer frequentando as aulas, como podemos observar no recorte abaixo:

Recorte 6

[...] no começo do ano também abriu bolsa pra as aulas sem pagar mensalidade, só que o resto das coisas tem que pagar. E até o uniforme, a roupa, ela disse que não ia ter como comprar porque você tem que ter um laço que é trinta reais no máximo, tem que ter meia das que eles querem e sapatilha, e ela disse eu não tenho como comprar desse mês pro outro. Eu disse, não, usa o meu [...] (Sujeito Sete, Apêndice II, p. 168) (Grifo nosso).

Ainda sobre a importância da assistência dada aos alunos para a permanência nas aulas, quando se propõe uma atividade como um projeto social ou bolsa de estudos para pessoas de baixa renda, o relato das mudanças no projeto *Casa Brasil* narradas pelos sujeitos *Seis* e *Sete* demonstram o impacto da ausência dos recursos financeiros na participação dos alunos “[...] antigamente tinha uma van que deixava os alunos do projeto em casa, aí foi acabando, cortando recursos, tinha alimentação [...]” (Sujeito Seis). S7 ainda lembra que “[...] quando passou da *Casa Brasil* [...] tiraram a van, perdeu esse patrocínio da van. Então a minha única preocupação e até dos meus pais era pagar a passagem”.

As diferenças nas vivências do balé clássico em classes sociais distintas vão além nas memórias relatadas por S7. Em sua narrativa, ela contou que precisou participar de algumas aulas de balé clássico na escola que havia sido contratada. A ideia partiu da direção da escola que queria que os professores de balé clássico praticassem a dança que ministravam. A

entrevistada lembra que essa situação foi constrangedora para ela pois sentiu-se deslocada por não estar vestindo o uniforme.

Recorte 7

Então... eu lembro de no começo do ano eu chegar lá pra fazer uma aula **e eu fui com a com a roupa que eu costumava fazer, uma roupa confortável, uma blusa, uma meia, um short, e lá todos estavam no uniforme todos estavam muito bem caracterizados como bailarino.** Eu sei que nesse dia eu comprei o meu uniforme inteiro de uma vez só. **Passei em três vezes,** mas comprei meia calça, colant, sapatilha de uma vez, **só pra entrar nesse padrão** (Sujeito Sete, Apêndice II, p. 168) (Grifo nosso).

Ao afirmar que comprou o uniforme para entrar no padrão, S7 evidencia a necessidade de se encaixar para não se sentir excluída. Pudemos destacar, a partir das narrativas feitas pelos sujeitos *Seis* e *Sete*, na relação dança/classe vontades de verdade presentes nos discursos sobre a dança que estão voltadas a desvalorização do profissional da dança, seja como professor ou como bailarino. Nesse aspecto, entendemos que existe uma hierarquização dos saberes na sociedade de modo que as linguagens artísticas não são consideradas relevantes quando comparadas a outros saberes.

No que se refere à desvalorização social da dança enquanto saber, S6 cita um fato acerca da pessoa que lhe ensinou o primeiro passo de dança, destacando em tom melancólico, que ela não seguiu trabalhando com dança:

Recorte 8

[...] **a pessoa que me ensinou hoje ela não tá na dança.** Eu lembro das pessoas que geralmente quando eu vou sair na rua vejo ela todos os dias, **hoje ela trabalha de vendendo salgados, aqueles carrinhos assim, aquele de café, salgado, de chá... e eu vejo ela todos os dias** (Sujeito Seis, Apêndice II, p. 143) (Grifo nosso).

O fato apresentado na narrativa do S6 demonstra a dificuldade de se estabelecer profissionalmente no campo da dança. Ao destacar essa memória, S6 enfatiza a falta de oportunidade e valorização da dança como possibilidade de trabalho e sustento, fazendo com que muitas pessoas abandonem a área ou tenham que se inserir em outra profissão para conseguir retorno financeiro.

Ao pensar em uma perspectiva profissionalizante da dança, existem duas possibilidades de atuação: ser bailarino profissional ou dar aulas de dança, ambos são caminhos que possuem suas especificidades e de certo modo suas dificuldades. Os sujeitos *Seis* e *Sete* tiveram experiências enquanto bailarinos, porém, apenas conseguiram uma relativa estabilidade econômica dando aulas. S7 destaca que, embora sua experiência tenha sido marcada por

diferenças de classe “[...] isso também não é nada que eu olho e falo, ah, meu Deus! Não! eu devo a isso, eu hoje eu me sustento com a dança, como falei, eu devo o que eu sou hoje por causa da dança (Sujeito Sete).

S7 retrata memórias muito próximas às de S6, relacionadas aos colegas que participavam das aulas. S7 conta que assim que foi selecionada para integrar um grupo de dança, percebeu que os demais “[...] já estavam entrando na fase adulta. Onde só dançar não estava dando dinheiro. Não só ser professor”. Assim, foram desistindo e saindo da companhia a procura de emprego.

Embora S7 relate a satisfação em ter sua renda proveniente das suas aulas de dança, em um dado momento da sua narrativa, ela compara seu rendimento salarial com o do seu pai e do seu namorado, destacando que ambos trabalham formalmente e recebem o mesmo que ela, o correspondente a um salário mínimo.

Recorte 9

[...] eu tenho duas turmas onde eu trabalho oito horas por semana. É pouco, mas comparado por exemplo com o meu pai que trabalhava doze horas por dia e eu tiro um salário mínimo. Eu reclamo que não sou uma carteira assinada, que não tem um FGTS, INSS e chega final do ano, não tem o décimo terceiro, mas eu consigo viver bem. **Eu não tenho a valorização que um bailarino ele merece ter, não só eu né?** Todo esse grupo da dança não tem a valorização que precisa, **mas por enquanto eu estou conseguindo viver bem.** Comparado ao meu pai né? meu namorado ele trabalha oito horas dia pra receber um salário mínimo e eu trabalho oito horas na semana Sujeito Sete, Apêndice II, p. 165) (Grifo nosso).

Nota-se que o S7 demonstra sua insegurança quanto ao trabalho informal que desenvolve, considerando todos os direitos trabalhistas dos quais ela não tem acesso. Contudo, ao comparar a sua jornada de trabalho semanal com as de outras pessoas, ela se sente privilegiada. Ocorre que tal pensamento se funda no discurso de que o trabalho informal é mais vantajoso. Se considerarmos a forma do trabalho que ela exerce, podemos refletir a respeito da insegurança financeira em caso de acidente ou doença que a impeça de trabalhar, nesse caso o trabalho informal não é uma vantagem. Tal discurso ganhou força a partir de 2017, período em que houve mudanças significativas na consolidação das leis do trabalho, na chamada reforma trabalhista lei nº 13.467, de 13 de julho de 2017.

Sobre a importância da valorização, S6 contou que na dança teve uma oportunidade de ser remunerado enquanto bailarino, pontuando que as experiências anteriores não tinham nenhum retorno financeiro. Essa oportunidade se configurou como exceção na sua trajetória, uma vez que foi um projeto idealizado pelo Teatro Municipal que logo após encerrou-se de acordo com sua narrativa.

Recorte 10

Eu sempre fui por vontade própria então mais pagava pra ir meio que isso né? Então todos os dias eu tava lá, mas sempre foi do meu bolso, do meu bolso e por vontade própria, por amor mesmo. **Então nada foi pago. Aí já no Teatro Municipal começou a ser algo mais remunerado** (Sujeito Seis, Apêndice II, p. 150) (Grifo nosso).

Acerca dessa desvalorização, Teixeira e Travaglia (2019) apontaram que uma das causas é que no Brasil, a arte é apenas vista como uma atividade de lazer ou passatempo, fazendo com que a sociedade não a conceba como uma atividade profissional séria, que demanda uma profissionalização, estudos e dedicação. Como consequência, Petereit (2019) ao investigar acerca da profissionalização da dança de salão, percebeu que grandes dançarinos tinham outras profissões. Poucos tinham oportunidade de trabalhar exclusivamente com a dança, o que confirma a extensão da realidade narrada pelos sujeitos *Seis* e *Sete* anteriormente.

Portanto, a partir da análise dos enunciados recortados das entrevistas realizadas com os sujeitos *Seis* e *Sete*, pudemos perceber a presença de vontades de verdade que atravessam o discurso sobre a relação dança/classe especificamente no balé clássico. A primeira acerca da elitização do balé clássico como sendo uma dança que poucos têm acesso, e a segunda relacionada a desvalorização do trabalho exercido pelo professor/bailarino, considerando que há uma hierarquização dos saberes na sociedade e nas relações de saber-poder as linguagens artísticas ocupam lugar de pouco privilégio fazendo com que a maioria dos profissionais abandonem a dança ou tenham que ter um outro trabalho, além de não terem poucas chances de trabalhar formalmente na dança.

Retomando a historicidade do balé clássico, entende-se que a elitização dessa dança contempla fatores ligados a colonialidade, um discurso ainda presente no imaginário dos países que foram colonizados, e que, ainda, supervalorizam a cultura eurocêntrica, no sentido de que essas não estão a margem e são compreendidas como belas quando comparadas a outras, contribuindo na manutenção das distinções de classe de modo simbólico a partir do que Bourdieu (1979) destaca como capital cultural, restringindo o acesso especialmente às manifestações artísticas de origem europeia por serem essas consideradas superiores e hegemônicas.

No tópico seguinte, discutiremos acerca das relações corpo/dança a partir do discurso do corpo perfeito da bailarina e do bailarino, o ideal de perfeição pautado em uma estética construída pelo colonialismo e resultado de outros discursos que sustentam o imaginário de como deve ser a bailarina e o bailarino.

3.5 “SÓ A BAILARINA QUE NÃO TEM”

O título desse tópico foi retirado da canção “*Ciranda da Bailarina*”, de Chico Buarque e Edu Lobo que diz: “Procurando bem todo mundo tem pereba marca de bexiga ou vacina e tem piriri tem lombriga, tem ameba só a bailarina que não tem...”. A música faz alusão ao ideal de perfeição que se tem da figura da bailarina e que é tomado como único e verdadeiro. Ao pensar no balé clássico, lembramos de vários signos: as sapatilhas, as saias de tule, a cor rosa e quase sempre se imagina a figura de uma mulher, jovem, magra, branca, que ostenta leveza e graça. A ideia de que o balé está associado unicamente a esse corpo está ligada a um discurso resultado da colonialidade (Quijano, 2005), que se quer verdadeiro sobre os sujeitos que podem dançar o balé.

Podemos, então, afirmar que essa é a ordem do discurso no balé clássico na relação corpo/dança, e que este incide diretamente sobre os corpos que fogem a essa norma, levando-os a experiências negativas, marcadas por violências como o racismo e a gordofobia. Destacamos aqui nas memórias narradas pelos sujeitos *Seis* e *Sete* os impactos dos discursos que marcaram a trajetória dos seus corpos dançantes, no que se refere aos padrões corporais entendidos como verdades nas vivências do balé clássico.

No que tange a essa relação, os sujeitos *Seis* e *Sete* têm algumas experiências comuns e outras distintas, considerando que S6 é um homem autodeclarado branco e S7 trata-se de uma mulher autodeclarada negra, os atravessamentos de tais discursos sobre os seus corpos possuem marcadores que os afetam em maior ou menor grau, a partir do pensamento interseccional (Crenshaw, 2002). Desse modo, subdividimos esse tópico a fim de tratar a discussão com mais afinco a partir dos enunciados recortados das entrevistas. No primeiro subtópico dessa seção, abordaremos a magreza como uma das vontades de verdade identificada nas narrativas de S6, já no segundo, discutiremos a branquitude como verdade estabelecida no balé clássico e o racismo enquanto violência que atravessa os corpos negros nessa linguagem.

3.5.1 Um passo pra cá, uns quilos pra lá

Como destacamos inicialmente, as vontades de verdade sobre os corpos dançantes no balé clássico que identificamos nas narrativas dos sujeitos *Seis* e *Sete* estão ligadas ao padrão corporal estabelecido como aceito nesse estilo de dança, o corpo magro, branco, sem curvas, longilíneo, com membros alongados e finos. Como podemos ver nas Figuras 1 e 2.

Figura 1: Bailarina clássica ⁹

Fonte: Google imagens (2023)

Figura 2: Bailarino clássico¹⁰

Fonte: Folha de São Paulo (2022)

Tais vontades de verdade foram e são estabelecidas a fim de (de)limitar a expressão e o acesso dessa linguagem a determinados sujeitos, aqueles e aquelas que se distanciam desse padrão devem lutar para conseguir alcançá-lo ou não terão as mesmas oportunidades que os que se encontram na ordem do discurso dominante.

S6, ao relatar suas memórias sobre as aulas de balé, tende a normalizar e aceitar o discurso do padrão corporal exigido, justificando a existência de uma estética própria dessa linguagem, ao afirmar que a seletividade dessa dança se dá em razão da Rússia ser o país que possui o método de ensino mais difundido no mundo, de modo que os corpos dos sujeitos russos em geral brancos e longilíneos, justificariam a seletividade que ocorre nessa dança. A naturalização dos discursos presentes na sociedade é uma forma de manutenção do preconceito e das exclusões existentes. No recorte abaixo, podemos perceber que embora o S6 identifique os tipos de exclusão vivenciadas no balé clássico, ele toma uma postura determinista alicerçada no argumento de uma estética original.

Recorte 11

O ballet clássico é uma dança estética, infelizmente. É um pouco seletivo, lógico que todo mundo pode fazer aprender a técnica do balé clássico, que é uma dança incrível, uma técnica incrível, ela te traz muita consciência do corpo. E do próprio corpo, né? Que você pode fazer até onde você pode chegar. Isso você pode e se você

⁹Bailarina clássica. Google Imagens. Disponível em: https://www.google.com/search?q=corpo+Bailarina+cl%C3%A1ssica&tbm=isch&ved=2ahUKEwiJnKmhul2CAxXiT7gEHYyKCqUQ2-cCegQIABAA&coq=corpo+Bailarina+cl%C3%A1ssica&gs_lcp=CgNpbWcQAzoFCAAQgAQ6BggAEAcQHjoGCAAQCBAeULYFWNISIYoWaABwAHgAgAHZAYgB9gqSAQUwLjQuM5gBAKABAaoBC2d3cy13aXotaW1nwAEB&sclient=img&ei=VBE3ZYmiCeKf4dUPjWqqAo&bih=643&biw=1366#imgre=UbV13L_375dLCM

¹⁰ Bailarino clássico. Folha de São Paulo. 2022. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2022/08/bailarinos-do-brasil-brilham-em-companhias-dos-eua-apos-driblarem-a-pandemia.shtml>

pode ir além. Então essa consciência é bastante forte só que **infelizmente é uma dança que ela é estética**, ela é meio que elitista porque veio da Rússia **o corpo russo é muito diferente do corpo brasileiro e tudo mais questão de cultura** (Sujeito Seis, Apêndice II, p. 148) (Grifo nosso).

Quando S6 afirma que todo mundo pode fazer balé, mas que esta é uma dança seletiva, ele está se referindo as oportunidades de ascensão profissional. Os corpos podem ser aceitos nas aulas, mas serão excluídos dos palcos se não estiverem de acordo com os padrões esperados, pois o palco é o lugar de exposição e somente os que se encaixam na norma poderão ser vistos. Ao citar que o balé veio da Rússia, S6 refere-se ao método Vaganova, criado pela bailarina russa Agrippina Vaganova (Figura 3) no início do século XX, que se destaca pela exigência física e pela precisão dos movimentos, sendo essa a técnica mais ensinada nas escolas de balé até a contemporaneidade e que compreende o corpo a partir de uma estética europeia.

Figura 3: Agrippina Vaganova¹¹



Fonte: Wikidança (2013)

Como destaca Moura (2001), o que se espera de uma bailarina é que ela apresente um corpo que corresponda ao estereótipo da bailarina europeia do século XIX. Esse discurso retoma nossas reflexões acerca da colonialidade, visto que os corpos dos sujeitos do sul global e africanos não correspondem ao biotipo exigido nessa dança. Desse modo, as chances de existir uma diversidade de corpos no balé clássico, especialmente no contexto da sua

¹¹ Agrippina Vaganova. Wikidança. 2013. Disponível em: [http://www.wikidanca.net/wiki/index.php/Agrippina_Vaganova#:~:text=Agrippina%20Vaganova%20\(1879%2D1951\),conhecido%20como%20o%20m%C3%A9todo%20Vaganova](http://www.wikidanca.net/wiki/index.php/Agrippina_Vaganova#:~:text=Agrippina%20Vaganova%20(1879%2D1951),conhecido%20como%20o%20m%C3%A9todo%20Vaganova).

profissionalização ou espetacularização, são bem reduzidas, como afirmou S6, ao destacar a seletividade presente nessa linguagem.

Na contramão desse padrão eurocentrado, citamos a (r)existência do balé cubano¹², um método recente, criado em 1948, que mescla a técnica Vaganova às condições físicas, à musicalidade e à expressão corporal latina e respeita as singularidades e características que atravessam os modos de criar, de dançar e de afetar os corpos dos sujeitos do sul global. Dessa maneira, constituindo um método decolonial, ainda pouco propagado em comparação com o método russo supracitado.

No padrão eurocentrado, a magreza imposta como única forma corporal possível nessa dança tem fortes impactos sobre a imagem corporal dos sujeitos que praticam balé. A imagem corporal é a percepção que cada sujeito tem do próprio corpo. Desse modo, uma série de fatores podem influenciar no processo de construção dessa imagem, incluindo a relação com valores, crenças e a própria cultura. Por essa razão, compreendemos que o discurso sobre o corpo no balé pode ter consequências significativas sobre a imagem corporal de cada sujeito, como podemos ver no recorte abaixo:

Recorte 12

[...] **eu lembro de me olhar com todas as minhas amigas e a gente se olhava e a gente apontava onde era que estava errado.** A minha barriga que está passando, a minha coxa está maior, a minha bunda está assim. Hoje em dia a gente não tem mais essa visão, mas naquele tempo era normal. **Era normal a gente entrar na sala de aula e se ver no espelho e falar: Ai, como eu estou gorda hoje!** Sujeito Sete, Apêndice II, p. 166) (Grifo nosso).

No relato das memórias de S7, nota-se que havia uma certa vigilância sobre o seu próprio corpo. Assim como S6, S7 tende a normalizar o discurso da magreza como padrão correto e parte da linguagem do balé, não sendo, portanto, questionável. Foucault (2015), ao discutir sobre o poder-corpo, destaca que é necessário compreender os mecanismos que penetram os corpos, nos gestos, nos comportamentos, uma vez que o poder se encontra “exposto no próprio corpo” (p.235).

Nesse contexto, o corpo gordo, com curvas ou alguns quilos a mais, situa-se fora da ordem do discurso dominante no balé clássico e é automaticamente excluído. A vigilância relatada no recorte supracitado está atrelada ao medo dessa exclusão ou falta de oportunidade da qual os sujeitos que estão fora do peso sofrem no balé. Acerca disso, S6 relata que:

¹² Vídeo de apresentação de balé cubano: <https://www.youtube.com/watch?v=8ACtb8rpYWM>

Recorte 13

[...]eu sempre fui uma pessoa que meio que me senti gordinho, entendeu? Foi aí que no balé comecei a perceber isso, questão de estética. Então, eu sempre fui uma pessoa gordinha, por comer muito, eu como muito. E tipo, tenho essa pré-disposição a engordar também. E no balé clássico eu sofri muito isso em relação a corpo, porque são roupas coladas e short também. Então no primeiro dia pra eu dançar, fazer aula de short pra mim e pros meninos, também foi um uma confusão foi um processo bem difícil, eu lembro de passar um tempão no banheiro até sair (Sujeito Seis, Apêndice II, p. 149) (Grifo nosso).

O discurso da magreza como padrão universal no balé faz com que experiências como a que foi narrada por S6 sejam comuns. Ao ter uma imagem corporal de uma pessoa gorda, S6 reforça que essa autopercepção começou quando iniciou as aulas de balé. Destacamos que tais discursos corroboram o sofrimento e a exclusão que esses sujeitos vivenciam na sociedade. A falta de roupas que se adequem melhor aos seus corpos e que os deixem mais confortáveis não é uma preocupação no balé clássico, uma vez que a vontade de verdade que prevalece é a de que os sujeitos devem se esforçar para alcançar a magreza idealizada como modelo de perfeição, como podemos observar no recorte a seguir:

Recorte 14

Então, sempre em palcos quando eu dançava, nos treinos e nos ensaios eu tentava fazer algum regime, alguma dieta [...] E até no momento de entrar, antes de entrar no palco isso ficava na minha cabeça: Meu Deus do céu, meu Deus do céu! Eu tenho esse sofrimento, eu que me acompanhou muito, uma coisa que puxei pela mão até tem muito tempo. Então, por exemplo, até no último espetáculo de dança agora então teve três meses que eu preparei meu corpo pra poder ficar magro então meio que peguei pesado e o pique do ensaio era muito grande, então, assim ...meio que sequei, mas no final tava como eu queria [...] (Sujeito Seis, Apêndice II, p. 152) (Grifo nosso).

A prevalência de insatisfação e distorção da imagem corporal tem sido observada frequentemente entre praticantes de balé (Gonçalves; et al., 2017), como podemos perceber na narrativa de S6. A pressão para entrar na ordem do discurso dominante do balé que incide sobre os corpos que decidem vivenciar experiências para além da sala de aula, ou seja, para aqueles e aquelas que desejam profissionalizar-se, leva-os a sofrimentos psíquicos intensos, fazendo como que esses busquem alternativas, muitas vezes, não saudáveis como o uso de medicamentos para emagrecer, dietas sem orientação profissional e até mesmo uma sobrecarga de exercícios físicos que podem comprometer a integridade física desses sujeitos.

Nesse sentido, a imposição do corpo magro transforma em conquista a perda de alguns gramas, especialmente se conseguida às vésperas das apresentações dos espetáculos, de modo

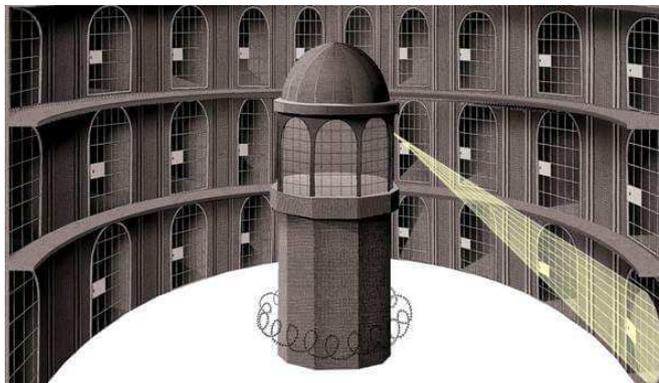
particular para aqueles que almejam a profissionalização (Anjos et. al., 2015), como é o caso de S6. Acerca das consequências de tais condutas, um dos efeitos do discurso da magreza no balé é a incidência de transtornos alimentares, que embora não tenham aparecido nas narrativas do sujeitos corpos-dançantes participantes dessa pesquisa, constituem uma realidade no universo do balé clássico.

A anorexia e a bulimia nervosa¹³ são transtornos alimentares que estão presentes na nossa sociedade. Esses transtornos estão fortemente ligados ao balé clássico, onde se tem uma cobrança excessiva para se ter um corpo magro (Varasquim; Confortim, 2022). Acerca da pressão do discurso sobre o padrão corporal no balé clássico S7 relatou que “Eu sempre fui muito magra. Hoje em dia eu tenho um pouco mais de curva, **mas eu sempre fui muito magra, então não tinha problema com o meu corpo**” (Sujeito Sete, Apêndice II, p. 166) (Grifo nosso). Todavia, como pudemos ver no recorte 12, sempre houve uma vigilância do seu corpo e dos seus pares na época em fazia aulas. Nesse sentido, ao analisarmos os dois relatos de S7, notamos que tal contradição pode ser explicada pela hipótese de que, ao afirmar que o seu corpo nunca foi um problema, ela estivesse se referindo ao olhar corpos alheios, de seus professores e colegas, contudo, sempre houve um olhar para si de cuidado para não sair daquele padrão.

Esses relatos coadunam às reflexões de Foucault (2018) a respeito do poder da vigilância e da disciplina sobre os corpos. O discurso que predomina no balé clássico torna-se parte da subjetividade dos sujeitos inseridos nesta linguagem, em outras palavras, o panoptismo citado pelo autor. Para Foucault (2018), o princípio da figura arquitetural do panóptico (Figura 4) constitui um dispositivo que garante eficácia nos mecanismos de observação pois tem a capacidade de penetração no comportamento dos sujeitos, assegurando o funcionamento automático do poder, fazendo com que a vigilância seja permanente, de modo que esse aparelho arquitetural cria e ao mesmo tempo sustenta uma relação de poder independente daquele que o exerce.

¹³ De acordo com Córdas (2004), a anorexia é caracterizada por uma luta pessoal contra a fome na qual é evidente uma perda de peso exagerada devido à redução de alimentação, métodos purgativos e/ou excesso de atividade física. No que diz respeito ao termo bulimia, trata-se da ingestão de uma grande quantidade de alimento alternada com comportamentos para evitar o ganho de peso.

Figura 4: Panóptico¹⁴



Fonte: Site universo da filosofia (2017)

Dessa maneira, os próprios sujeitos passam a vigiar e disciplinar seus corpos a fim de manterem a forma aceita. Por outro lado, há sempre um reforço para a manutenção do corpo magro que vem dos professores, como podemos perceber no recorte a seguir:

Recorte 15

Bom, em relação à estética, então... **eles sempre me pediram pra emagrecer mais, pra fazer regime, pra que em palco ficasse sempre bonito.** Então meio que **muitos sofrem com isso**, então eles não falavam diretamente. Eu sempre ouvia de outra pessoa, ou por exemplo, meu antigo professor falava com meu atual professor [...] (Sujeito Seis, Apêndice II, p. 153) (Grifo nosso).

Nesse aspecto, é válido refletir o papel dos professores na manutenção ou ruptura desses e de outros discursos presentes na dança, compreendendo os impactos na vida e na saúde dos sujeitos ali inseridos, que tentam a todo custo alcançar o modelo de corpo imposto como verdade única e possível no contexto estético da dança cênica, aquela que será apresentada nos palcos para o público, como modelo de graça e perfeição.

Nos relatos de S6, podemos notar que a seletividade dos corpos que serão expostos ou excluídos no balé parte do modo como os professores tomam tais discursos como verdadeiros, fazendo com que não haja espaço para as individualidades e diferenças corporais. Como citamos anteriormente, a pressão para atingir a magreza imposta faz com que os sujeitos se submetam a regimes e rotinas que vão se assemelhar a castigos, a suplicios, os corpos serão

¹⁴ Panóptico. Universo da filosofia. 2017 Disponível em: <https://universodafilosofia.com/2017/12/o-panoptico-de-foucault-em-vigiar-e-punir/>

punidos por não serem ou estarem na ordem do discurso dominante da linguagem do balé clássico.

Assim, o balé vai se tornando uma linguagem disciplinadora dos corpos. Foucault (2018) entende a disciplina como um tipo de poder, uma modalidade para exercê-lo que comporta um conjunto de instrumentos e técnicas, logo, ao refletir sobre a punição no poder disciplinar, o autor vai expor que uma das suas funções é diferenciar os indivíduos uns aos outros em razão de um regra que se deve respeitar como média ou como ótimo que se deve chegar, em suas palavras a penalidade que atravessa as ações disciplinares “[...] compara, diferencia, hierarquiza, homogeneiza, exclui. Em uma palavra, ela normaliza” (Foucault, 2018, p.135)

Desse modo, os jejuns, regimes e os exercícios físicos intensos sem orientação antes dos espetáculos de dança, podem ser compreendidos como formas de punição, de autoflagelo, que agem para normalizar os corpos que dançam o balé. Embora tais punições não partam diretamente de sugestões dos professores, entendemos que o discurso não é somente como o conjunto de coisas que se diz, ele está também nos gestos, atitudes, modos de ser e no comportamento (Foucault, 2003). Como afirmou S6, após relatar suas rotinas de dieta e exercícios para emagrecer antes das apresentações: “Então por eu fazer isso é porque **existe uma pressão** das pessoas que tão acima, né? **De querer que a pessoa esteja bem. E esse bem é magro**” (Sujeito Seis, Apêndice II, p. 152) (Grifo nosso).

Além da magreza, o corpo no balé é solicitado a realizar movimentos que exigem capacidades físicas como força, sem que seja notável o esforço realizado, pois a leveza é uma característica primordial dessa dança, grande flexibilidade e posturas específicas como os *en dehors*, rotação externa dos membros inferiores, (Figura 5). Os desenhos formados pelos seus corpos devem projetar verticalmente, movimentos e características oriundas das cortes francesas e italianas, que os codificaram (Nascimento, 2019).

Figura 5: Pés em *En dehors*¹⁵

Fonte: Google imagens (2023)

A justificativa da existência de uma estética própria dessa linguagem codificada na Europa do séc. XV é reforçada, como afirmamos anteriormente, pelos professores que um dia estiveram no lugar de alunos e compreenderam como verdade absoluta. Por consequência, como afirma Phillips (2015), esse padrão estético invisibiliza e inviabiliza a diversidade dos corpos nesse contexto. Acerca desse pensamento, S6 destacou, em suas memórias, ao relatar ocasiões em que os professores notavam que algum bailarino ou bailarina estava fora do peso, que “[...] existem até pessoas que dão aula, que estão no meio da gente. Como eu já ouvi muitas pessoas comentando em relação a como a estética fica diferente. Já atrapalha as apresentações.”

Podemos observar que estar fora do peso no balé pode significar estar fora dos palcos, visto que, de acordo com essa ideia, pode atrapalhar a dança já que bailarinos que não são magros acabam chamando atenção visualmente pelo seu afastamento do ideal esperado (Prado, 2018). Desse modo, estar fora do padrão significa estar sujeito a rejeição, críticas e cobranças. Como no relato narrados por S6: “Bom, em relação à estética, então... **eles sempre me pediram pra emagrecer mais, pra fazer regime, pra que em palco ficasse sempre bonito.** Então meio que muitos sofrem isso com isso” (Sujeito Seis, Apêndice II, p. 153) (Grifo nosso).

Desse modo, todo tipo de privação, dor e sofrimento não serão interpretados dessa forma pois estão associados a possibilidade de prestígio e de conquista em alcançar o lugar no palco (Santos, 2015). Retomemos o recorte 14, em que S6 narrou a preparação do seu corpo antes de um espetáculo, o que corrobora a noção de sofrimento como parte da conquista, contudo, logo em seguida, ele destacou que após essa apresentação seu corpo modificou “[...] depois desse espetáculo de dois mil e vinte e dois até o fim, aí foi quando eu parei, relaxei mais, **aí eu**

¹⁵ Pés em *En Dehor*: Google Imagens. 2023 Disponível em: https://www.google.com/search?q=P%C3%A9s+em+En+Dehor&sca_esv=575955530&tbm=isch&source=lnms&sa=X&ved=2ahUKEwjUpNu6uY2CAxX6q5UCHabpB4sQ_AUoAXoECAEQAw&biw=1366&bih=643&dpr=1#imgrc=FYL_vYMFSggh8M

engordei bastante, dancei fiquei tranquilo aí só que fica esse essa agonia na minha cabeça de querer emagrecer, tem que emagrecer” (Sujeito Seis, Apêndice II, p. 152) (Grifo nosso).

A relação com o corpo é determinante na forma como os sujeitos enxergam a si mesmos. Sendo o corpo magro o único aceito no meio do balé clássico, parece comum entre bailarinos estar descontente com o corpo que possui (Campos; Santos, 2019). No relato anterior, S6 diz ter relaxado após o espetáculo, e, por consequência, ter engordado. Tal fato nos leva a refletir sobre os impactos desse discurso na relação com a imagem corporal dos bailarinos e bailarinas.

A exclusão de corpos não magros em danças como o balé clássico, que toma para si o discurso da beleza única, tem grandes consequências, além de não se enxergarem representados nesses contextos, os corpos gordos quando rompem as estruturas e se inserem nessa linguagem estão vulneráveis a sofrer diferentes tipos de violência como a gordofobia, podemos então dizer que o balé reproduz essa violência.

Nas palavras de Foucault (2018, p. 127), “o certo é que as redes do poder passam hoje pela saúde e o corpo”. O discurso da magreza como sinônimo de saúde e beleza leva vários sujeitos a terem uma visão inferior de si mesmo e carregarem uma cobrança de seguir a uma norma corporal para serem aceitos em determinados espaços. No que se refere ao balé clássico, a ideia de que o corpo gordo não irá executar bem os movimentos técnicos (Silva, 2021) ou que não ficará bonito em cena é um tipo de discriminação e violência que marca esse corpo negativamente e impõe limites para sua potencialidade de expressão.

É preciso desconstruir a vontade de verdade que o corpo gordo não serve para a dança, ou que em danças como o balé existe uma estética que não cabe esse corpo, para que essa dança seja acessível à todas e todos e não se configure mais um espaço de violência, preconceito e exclusão. Ao comparar a relação corpo/dança em outros estilos que também fizeram parte das suas experiências, S6 afirmou que “[...]no break é muito solto, né? Que seja solto, mas aberto, não precisa ter essa estética. Mas o balé clássico existe (*uma pressão*), no contemporâneo ainda existe, também se tá em uma companhia de dança” (grifo nosso). Ao se referir ao *break dance* como uma dança mais “solta” o sujeito *Seis* resalta uma maior possibilidade de diversidade de corpos presentes nesse estilo de dança, considerando que não há um padrão corporal estabelecido como norma, como é o caso do balé clássico e do balé contemporâneo, especialmente no contexto profissional.

A própria estética do *break*, com roupas largas que permitem um maior conforto para realização dos movimentos, faz com que nessa dança não haja uma cobrança pela magreza, o que não significa que não exista uma técnica e uma necessidade de preparo físico para a sua execução.

O discurso do padrão de beleza pautado na magreza reproduz vontades de verdade que atrelam o corpo magro à saúde e ao bom condicionamento físico, e em contrapartida relaciona o corpo gordo à doença e a incapacidade física. Contudo, ser magro não significa exatamente ter uma boa saúde, assim como estar “acima do peso” pode não indicar necessariamente a presença de doenças (Abeso,2022). Esse é um tipo de discussão ainda pouco presente na dança clássica, justamente pela ausência de corpos gordos nesse contexto, fazendo entendê-lo como um empecilho a certas movimentações dentro da dança ou até mesmo prejudiciais à saúde (Silva; Magalhães, 2021).

Desse modo, os impactos da vontade de verdade que impera na cena do balé clássico e impõe a magreza como norma são muitos e vão desde a invisibilidade e a ausência de corpos não magros, a gordofobia enquanto violência e discriminação quando inseridos nessa dança. A gordofobia pode ser entendida como uma opressão estrutural que invisibiliza, patologiza e exclui do convívio social corpos não magros. Além disso, a vulnerabilidade dos bailarinos e bailarinas em desenvolver transtornos alimentares e uma imagem corporal distorcida.

É necessário desconstruir e romper com tais vontades de verdade que excluem e discriminam corpos por serem/estarem fora da ordem do discurso dominante, para que seja possível a diversidade de corpos na dança, aumentando assim a representatividade desses sujeitos e a possibilidade de se expressarem por meio dessa linguagem, sem que tenham suas existências negadas e seu potencial questionado nesses espaços. S6, ao refletir ao longo da sua narrativa sobre as experiências com o seu corpo dançante no balé clássico, relatou uma mudança no olhar sobre o seu corpo mesmo diante das pressões, “Teve momentos que eu dancei que eu estava mais cheinho. Aí mesmo assim eu dancei. Então diretamente fui pro palco e até filmei, antes eu não queria ver eu dançando em vídeos porque eu não me sentia bem” (Sujeito Seis).

Podemos considerar o relato de S6 como uma ruptura com o discurso hegemônico que privilegia o corpo magro e que faz com que os sujeitos gordos se sintam “anormais” (Foucault, 2002). Considerando a posição social que S6 ocupa como professor, suas atitudes podem tanto reforçar ou romper com as vontades verdades construídas sobre os corpos que dançam. Ao refletir a respeito desse lugar, S6 destaca que

Recorte 16

Eu vejo que as pessoas foram muito duras, professores e tudo mais [...] **eu tento ser o que meus professores não foram comigo**. Em relação a por exemplo esse professor de hoje não tem problema com essa relação mesmo sabendo que alguns professores pensam e alguns coreógrafos pensam sobre corpo. **Eu não vou falar o que eles falaram pra mim** (Sujeito Seis, Apêndice II, p. 153) (Grifo nosso).

Considerando as experiências narradas por S6, no balé clássico, a partir das pressões sofridas em relação à forma de seu corpo, sua fala constitui uma forma de resistência ao discurso dominante. Ao encontrar-se no lugar de professor, S6 rompe com o discurso excludente ao decidir não dizer para os seus alunos as mesmas coisas que foram ditas a ele.

A padronização do corpo magro justificado como o “certo”, “bom”, “saudável” e “belo”, especificamente no contexto do balé clássico, foi uma das vontades de verdade encontradas nas narrativas de S6 e em um determinado momento, também, nas memórias de S7. As narrativas apontam para uma dança não acolhedora, que disciplina e normaliza os corpos, fazendo com que aqueles que diferem tenham que buscá-la a qualquer custo, sob a ameaça de não conseguir subir no palco.

Desse modo, apontamos a necessidade de superação dessa vontade de verdade que limita as possibilidades de profissionalização dos sujeitos no balé clássico e que não respeita a diversidade e especificidade dos corpos. Levando em conta o contexto no qual estamos inseridos, os modelos e os métodos de ensino devem partir das características físicas que compreendem esse corpo-território latino americano, que possui curvas, não é somente branco e que também constitui uma teia de sentidos a partir da sua dança.

No próximo subtópico, discutiremos ainda sobre a relação corpo/dança no balé clássico a partir da perspectiva do modelo da branquitude, apresentando os relatos de racismo narrados por S7

3.5.2 Das raízes às pontas: a bailarina negra

Como apresentamos anteriormente, o balé clássico é uma dança que foi desenvolvida a partir de uma estética eurocêntrica e tem o corpo branco como modelo universal. Compreendemos, desse modo, que a branquitude (Bento, 2020) enquanto sistema que privilegia o sujeito branco em detrimento dos outros se faz presente no contexto do balé clássico. S7 é uma professora/bailarina negra, conforme foi dito anteriormente. Nas narrativas de suas memórias como corpo-dançante, encontramos vontades de verdade que coadunam discursos racistas que se reproduzem dentro do contexto do balé clássico fazendo com que os corpos que fogem a norma da branquitude sofram diferentes formas de violência e exclusão.

A vivência de S7 no balé clássico iniciou ainda quando criança. Contudo, os efeitos da exclusão e discriminação do seu corpo nessa linguagem só foram percebidos mais tarde, quando inserida no contexto de profissionalização. Como citamos no subtópico anterior, no que se refere ao balé clássico, a dimensão profissional exige que os corpos atendam a um modelo

estético pré-estabelecido: um corpo magro, sem curvas, cabelos lisos presos em um coque e a pele branca.

Consideramos válido ressaltar o fato de S7 ter acessado a essa linguagem por meio de um projeto social, pois como já foi apontado, o balé clássico ainda é uma dança em que prevalece a participação das classes dominantes e dos corpos brancos, enquanto os sujeitos negros e das periferias só conseguem acesso quando ocorre uma ação que rompe com as estruturas sociais, como os projetos e as bolsas de estudos (Silvério, 2020), uma ação solidária. O que corrobora a relevância do pensamento de Crenshaw (2002) acerca da interseccionalidade, conceito cunhado para evidenciar os sistemas de opressão que se interligam e revelam múltiplas formas de discriminação, de maneira que uma mulher negra e pobre, como S7, está vulnerável a duas diferentes formas de opressão: de gênero e de raça.

Ao narrar suas memórias nas aulas de balé, S7 afirmou não mais se identificar com essa dança, pois segundo ela, não se vê representada, como podemos observar no recorte de sua narrativa:

Recorte 17

Existe uma cobrança muito grande no corpo da bailarina clássica ela não pode ter curva, ela não pode ter cor, ela não pode ter um cabelo crespo, cacheado. Então, não é uma coisa mais que me identifica. Antes eu tentava entrar nesse padrão. Antes. Eu acho que até inconscientemente (Sujeito Sete, Apêndice II, p. 166) (Grifo nosso).

No que se refere a não identificação de S7 com o balé clássico, percebemos que aparece, novamente, uma vontade de verdade que dita como deve ser o corpo da bailarina clássica. Ao se perceber uma mulher negra, com curvas e cabelos crespos, o sujeito *Sete* não consegue mais se enxergar parte dessa linguagem. Nessa perspectiva, Souza (2021) aponta, em sua obra *Tornar-se negro*, que mais do que uma constatação óbvia, a descoberta de si enquanto sujeito negro está em perceber, em suas experiências, as formas com que sua identidade foi massacrada, submetida a exigências e expectativas alienadas. Assim, entendemos que a não identificação de S7 com o balé clássico se dá, também, em virtude desse processo.

Nesse sentido, S7 não carrega em si os privilégios simbólicos da branquitude que tomam sua estética como “verdade” do belo (Vainer, 2020). Podemos perceber no recorte 17, em que S7 destaca além da cor da pele que a bailarina não pode ter, qual o tipo de cabelo não é aceito: “[...] ela não pode ter o cabelo crespo, cacheado” (Sujeito Sete), pois mais do que a cor da pele, o cabelo do sujeito negro foi classificado historicamente como símbolo de primitividade, desordem e inferioridade (Kilomba, 2020).

Por essa razão, entende-se que “O corpo é uma linguagem e a cultura escolheu algumas de suas partes como principais veículos de comunicação. O cabelo é uma delas” (Gomes, 2002, p. 174). No balé clássico, o cabelo da bailarina deve estar sempre preso, amarrado sem nenhum fio solto ou fora do lugar, mesmo durante as aulas, é esperado que meninas cheguem com o coque feito e preso com grampos (Lisboa, 2019), de modo que o coque se configura como signo que remete a ordem do discurso dominante.

Todavia, o penteado em questão não se adequa bem em cabelos não lisos, fazendo com que as bailarinas com cabelos cacheados e crespos, muitas vezes, precisem alisar seus fios, usando produtos químicos ou outros métodos para que consigam atender ao padrão pré-determinado. Além de possuir o cabelo crespo, S7, no período em que ocorreu a geração dos dados dessa pesquisa, havia cortado o cabelo curto por questões de praticidade no cuidado cotidiano, e isso fez com que percebesse olhares discriminatórios no seu ambiente de trabalho, conforme narrou no recorte a seguir:

Recorte 18

Pra mim é bom meu cabelo nesse tamanho. Ele não é uma questão, não acordo e tenho que arrumar. Não, ele acorda já pronto! Só que aí entra em contrapartida os olhares dos pais e da diretora e afins. Mas coisa que eu já acostumei.” (Sujeito Sete, Apêndice II, p. 168) (Grifo nosso).

Ao afirmar que já se acostumou com esses tipos de olhares, S7 coloca em evidência o racismo estrutural, pois, como afirma Almeida (2019), ele faz parte da ordem “normal” das coisas. De maneira que os sujeitos negros e negras, ao conviver cotidianamente com esse tipo de violência simbólica passam a naturalizá-la. A violência simbólica, de acordo com Bourdieu (1989), se expressa justamente na imposição legítima e dissimulada e na interiorização da cultura dominante, estando diretamente relacionada as desigualdades sociais.

O olhar do outro, marca o corpo do sujeito negro que vive suas experiências em uma sociedade de classe e ideologia dominantes brancas, com exigências e expectativas brancas. De maneira que esse olhar nega e anula a presença do corpo negro, viola-o constantemente a partir dos ideais da branquitude. Essa violência racista, antes de mais nada, tende a destruir a identidade do sujeito negro (Souza, 2021).

O fato de S7 afirmar ter se acostumado com essas atitudes, denuncia a internalização do racismo e suas consequências. Uma vez que a identidade do sujeito depende da relação que ele cria com o próprio corpo e essa relação é atravessada pelos sentidos e significados que os outros atribuídos socialmente à ele, os discursos sobre o corpo negro impactam diretamente na

construção de uma imagem positiva ou negativa, olhares de desprezo ou desaprovação criam experiência de dor e desprazer em relação ao próprio corpo (Souza, 2021).

O corpo da bailarina negra está fora da ordem do discurso dominante, dessa maneira, torna-se vulnerável às opressões e às violências decorrentes do racismo, bem como, ao embranquecimento do seu corpo por meio do controle e vigilância, que muitas vezes, estão marcados nos olhares sobre os quais S7 narrou no recorte supracitado. Ao longo de sua narrativa, S7 citou casos ocorridos com amigas, algumas delas, mulheres negras que vieram do mesmo projeto social, destacando como estas se comportam diante das imposições sobre os seus corpos. Ela relata que: “[...] minha amiga que é uma menina negra, ela é aquela que evita mudar o visual porque sabe... e ela trabalha numa escola bem grande. **Então ela prefere não mexer nisso**” (Sujeito Sete, Apêndice II, p. 166) (Grifo nosso).

O relato do sujeito *Sete* sobre a sua amiga escolher não mudar o visual, atrelando à garantia do seu emprego, convoca-nos a refletir sobre como o poder perpassa os corpos dos sujeitos negros. Ao evitar “mexer nisso”, o sujeito aceita as imposições e tenta se encaixar na norma de alguma forma, nesse caso, se aproximando da branquitude, ao esconder ou controlar a marcas de sua negritude. Controla-se esse corpo a fim de que ele esteja mais próximo do modelo hegemônico. Esse processo é violento, pois retira a liberdade do sujeito de ser quem é para conseguir ou manter-se em um emprego. Nesse caso, o que está em jogo para o padrão estético não é apenas a cor da pele, mas aquilo que se refere aos traços, feições e, principalmente, o cabelo (Vainer, 2020).

Ao modificar o visual com o corte de cabelo, S7 transpõe o limite imposto ao seu corpo-território. Em muitos momentos, ao narrar suas memórias, demonstra a consciência do impacto das suas escolhas e da importância em romper com os estereótipos da bailarina branca. Nesse sentido, ela afirma: “Eu não sou menos bailarina por ter um cabelo curto” (Sujeito Sete, Apêndice II, p. 162) (Grifo nosso). Desse modo, o cabelo de S7 pode ser entendido como uma materialidade que redefine e questiona os padrões dominantes no balé clássico.

Ainda acerca do cabelo, o racismo cotidiano e sua internalização faz com que os sujeitos negros e negras se vejam forçados a se “desracializar”, em outras palavras, mesmo que consigam acessar o balé clássico, é necessário para esses sujeitos eliminar qualquer sinal de negritude possível, como não se pode mudar a cor da pele, há um investimento sobre o controle do cabelo. Em outro relato narrado sobre uma amiga, que faz aulas de balé clássico e havia feito tranças afro no cabelo, S7 reforça essa vigilância sobre os sinais da negritude nessa linguagem.

Ela disse que o que aconteceu foi que antes de uma aula. **Ela trançou o cabelo e o professor dela foi e perguntou: “Como é que a uma semana da aula pública você me faz isso no cabelo? você vai soltar, né?”** E eu achei aquilo ridículo e ela disse que não! que ela tinha pagado caro pra fazer o negócio e que não ia soltar. Enfim, dançou com a trança muito certa! (Sujeito Sete, Apêndice II, p. 167) (Grifo nosso).

No recorte 19 podemos ver o que Kilomba (2020) aponta como a ansiedade branca de perder o controle sobre o colonizado, a preocupação do professor em sugerir que a aluna retirasse as tranças do cabelo está no medo de romper com as normas estabelecidas pela branquitude, uma vez que penteados africanos como as tranças afro são entendidos como sinais da negritude e, portanto, não pertencentes a estética do balé clássico.

A validação dada à atitude da amiga em dançar mesmo com tranças, evidencia a representação do cabelo como mensagem política de fortalecimento racial e de identidade, além de uma forma de protesto contra os padrões que não incluem o corpo e o cabelo dos sujeitos negros e negras. Dessa maneira, as vontades de verdade que coadunam com a branquitude no contexto do balé clássico impõem fronteiras aos corpos-territórios negros e negras, como podemos ver no recorte 20:

Recorte 20

Sou uma mulher negra tenho cabelo curto, hoje eu não posso fazer um coque bailarina clássica e aconteceu um episódio comigo bem recentemente num desses lugares que eu trabalho, onde fui encaixada pra dançar no final do ano como bailarina clássica e me foi questionada o que eu ia fazer no meu cabelo [...] **eu vejo olhares tortos de pais e eu vejo olhares tortos de diretoras de escolas por eu ser uma mulher negra que não escondo minha raiz** (Sujeito Sete, Apêndice II, p. 165) (Grifo nosso).

No que tange à identidade racial, a partir da narrativa de S7, notamos a demarcação que a branquitude faz do “outro”, com base em sua suposta neutralidade e universalidade a qual os “outros” devem se aproximar e são estes que são vistos, avaliados e classificados (Piza, 2017). As perguntas e os olhares tortos são direcionados àqueles que, de algum modo, diferem da norma. São nessas “sutilezas” que o racismo cotidiano se reproduz. Para Kilomba (2020), o racismo cotidiano se refere ao vocabulário, imagens, ações, olhares que colocam os sujeitos negros como o “Outro”, a diferença contra qual o sujeito branco é medido.

As consequências em ter como vontade de verdade, exclusivamente, o corpo branco no balé clássico são inúmeras e se materializam, por exemplo, na ausência de bailarinas e bailarinos negros em grandes companhias de dança. Mesmo quando presentes, os sujeitos negros e negras no balé são escolhidos para papéis com estereótipos raciais e tem poucas

chances de serem destaque (Robinson, 2018). Nos relatos de suas memórias com a dança, S7 expôs um caso ocorrido com uma de suas amigas negras, ela conta que:

Recorte 21

Minha amiga nunca conseguiu um papel grande. Ela era colocada atrás pra dançar qualquer coisa atrás, esses detalhes... mas ela ouvia comentários [...] **E as meninas que tinham destaque eram as meninas brancas**, então ela nunca teve destaque no balé clássico com aquela pessoa como coordenadora do balé (Sujeito Sete, Apêndice II, p. 170) (Grifo nosso).

De acordo com Almeida (2020), o racismo se manifesta em práticas conscientes ou inconscientes que culminam em privilégios ou desvantagens. O recorte 21 traz à tona as desvantagens do corpo negro no balé clássico, a partir da ação sistemática de discriminação que se fundamenta na raça. Não conseguir um papel de destaque pode significar a impossibilidade de ascender profissionalmente nesse cenário, ou seja, uma fronteira que o corpo-território negro precisa necessariamente transpor para prosseguir dançante.

S7 ainda contou que o desdobramento da história da amiga reforça que a falta de oportunidade vivenciada no balé estava atrelada a sua raça, pois com a chegada de outro professor, relata S7: “[...] foi quando ela mostrou o que ela podia fazer [...] a bicha é tão boa que foi pra Suíça, olha só! Falei: Como que não viam isso? **Viam só a cor da pele dela** (Sujeito Sete, Apêndice II, p. 170) (Grifo nosso). Tal questão pode ser explicitada a partir do debate acerca do colorismo (Devulsky, 2021), que consiste na discriminação pela cor da pele, muito comum em países que foram colonizados. O termo é utilizado para demarcar que quanto mais pigmentada é uma pessoa, mais exclusão e discriminação essa pessoa irá sofrer.

Ao destacar a cor da pele da amiga, S7 indica que a exclusão sofrida estava diretamente relacionada a isso, de maneira que o seu potencial era invisibilizado. Desse modo, percebe-se que os corpos-territórios negros e negras têm sobre eles a limitação do olhar racista, repleto de estigmas e preconceitos que tomam seus corpos como inadequados para aquela dança, eliminando suas chances e anulando seu potencial.

Ressaltamos a ação do segundo professor como fundamental para romper com essas fronteiras construídas historicamente. Ao enxergar “além da cor da pele”, o professor possibilitou a ruptura de um ciclo de opressões. Pois, como Souza (2021) destaca, o que a violência racista faz é subtrair do.a negro.a a possibilidade de explorar e extrair o potencial de beleza, criatividade e prazer, delimitando fronteiras mesquinhas sobre o que estes são capazes de produzir. A ruptura do discurso dominante da branquitude no balé clássico com a presença

de corpos-territórios negros e negras é importante, pois promove a representatividade em espaços de poder e prestígio social.

A representatividade tem como fator principal a construção de subjetividade e identidade dos grupos historicamente invisibilizados e subalternizados, a partir da reivindicação e ocupação de espaços de poder, bem como, a possibilidade de enxergar a si e o grupo de forma positiva. Além disso, a presença de pessoas negras em diferentes profissões e espaços é um importante passo para romper a ideia de que as pessoas brancas são universais, sujeitos não racializados (Kilomba, 2020).

A representatividade do corpo negro no balé permite que outros sujeitos negros.as possam compreender essa dança como uma possibilidade para o seu corpo. Ao enxergar um corpo semelhante inserido nessa dança, constrói-se uma rede de sentidos e significados que permite criar a subjetividade na identidade negra de que outros sujeitos negros.as também podem ser bailarinos.as.

Nesse sentido, Scott (2005) destaca que as principais contribuições da representatividade são o reconhecimento e uma manutenção entre a igualdade e a diferença, entre direitos individuais e identidades grupais. Ou seja, ao questionar a representatividade do corpo negro no balé clássico, busca-se garantir a igualdade de oportunidades, tratamento e direitos aos indivíduos que estão organizados em grupos identitários e que compartilham a característica que foi central para a sua discriminação.

No início da entrevista realizada com S7, suas memórias estavam centradas nas aulas e nas experiências que viu acontecer com suas amigas. Após finalizarmos a gravação, ela solicitou que retomássemos, pois queria relatar algo que havia ocorrido consigo. Como pesquisadora e mulher negra, percebi que o que viria se tratava de um relato de dor. Seus olhos estavam marejados e sua voz embargada. Ali, encontrava-se a dor de estar presa nessa ordem colonial absurda (Kilomba, 2020). Logo, compreendemos o que Hooks (2019) quis dizer ao afirmar que quando produzimos conhecimento, incorporamos não apenas palavras de luta, mas também de dor.

Assim que retomou sua narrativa, S7, em tom de desabafo, disse: “As pessoas fazem as **coisas comigo aí eu vou pro canto, aí eu choro, aí eu esqueço!** Eu fico com raiva, aquele negócio... e **eu esqueço** e segue a vida [...]” (Sujeito Sete, Apêndice II, p. 170) (Grifo nosso), embora seus olhos não mostrassem que aquele episódio de fato foi esquecido, ao narrar o ocorrido, parecia que toda a dor sentida no momento veio novamente à tona, então prosseguiu:

No espetáculo do ano passado eu coreografei uma turma de baby que é complicado você trabalhar com crianças de três anos e são meninas que elas não vão decorar a coreografia, elas sabem o que tem que fazer se tiver a professora fazendo na frente. E **ela (diretora) falou pra mim disse assim: “Ah! porque eu queria uma menina tipo [nome da pessoa] dançando com a turma.”** (Sujeito Sete, Apêndice II, p. 171) (Grifo nosso).

O sujeito seguiu a narrativa explicando: “[..] é uma menina branca que tem o cabelo longo, tem os olhos os olhos verdes, **ela é linda!** E ela (diretora) disse que queria uma menina tipo [nome da pessoa]? (fala embargada)” (Sujeito Sete, Apêndice II, p. 171) (Grifo nosso). Foi possível perceber a dor que nossa informante sentiu por ter seu corpo-território negado naquele espaço, invisibilizando e apagando sua representação. Tal experiência evoca dor e tristeza, pois ela age como lembrete dos lugares nos quais os sujeitos negros dificilmente chegam ou não podem ficar (HOOKS, 2019).

No contexto da dança, o palco pode ser considerado um lugar de privilégio, pois é onde os dançarinos estão expostos à plateia, em outras palavras, é onde serão vistos. Embora no contexto da narrativa, S7 não estivesse na posição de bailarina, mas sim de professora, estar no palco junto a sua turma possuía grande significado, pois era o seu trabalho que estava sendo apresentado. Ao ser substituída por um outro corpo, considerado mais “adequado”, ela tem a autoria do seu trabalho invisibilizada. Em tom de indignação, ela retoma: “ela queria uma menina tipo [nome da pessoa] pra dançar na frente da minha turma, da minha coreografia!” (Sujeito Sete, Apêndice II, p. 171) (Grifo nosso).

As memórias narradas por S7 revelam vontades de verdade sobre o corpo da bailarina clássica que possuem formações discursivas fundadas no racismo, presente tanto na estrutura, como no cotidiano dessa linguagem, uma vez que apresenta a estética eurocêntrica como única possível, principalmente, no contexto de profissionalização. Desse modo, a presença de corpos-territórios negros e negras se configuram como insurgentes, emancipadores e transformadores, pois criam fissuras no universo da dança clássica, ao estar fora da ordem do discurso dominante em uma linguagem que ainda é excludente e racista, estabelecendo a necessidade de questionar e repensar os padrões que fundamentam esse tipo de violência.

No tópico seguinte, iremos discutir acerca das vontades de verdade relacionadas às questões de gênero e sexualidade dos corpos-territórios dançantes e o modo como tais questões agem, delimitando fronteiras entre o que cada sujeito pode ou deve dançar.

3.6 DANÇAS DE HOMENS E DANÇAS DE MULHERES?

A dança, enquanto linguagem construída histórica e socialmente, não está isenta dos discursos que circulam de forma hegemônica na sociedade e que determinam o discurso dominante. É por meio dos discursos que as vontades de verdade se manifestam nas danças e atravessam os corpos-territórios dos sujeitos. Nas narrativas dos sujeitos *Cinco*, *Seis* e *Oito* foram identificadas formações discursivas que remetem ao machismo, ao preconceito de gênero e à discriminação sexual, agindo como fronteiras que impõem limites sobre qual dança é mais adequada para o homem e para a mulher.

Considerando as experiências que atravessam cada corpo-território dançante que participou dessa pesquisa, esse tópico está dividido em duas partes. Na primeira, trataremos acerca das vontades de verdade presentes nas narrativas de S5, uma mulher cis, lésbica que tem como linguagem as danças urbanas. Em seguida, abordaremos, a partir das experiências narradas por S6 e S8, vontades de verdade que atingem o homem na dança, seja ele heterossexual, como no caso de S6, ou um sujeito LGBTQIAPN+ como S8.

3.6.1 Meu corpo, minha dança!

Em nossa sociedade, a ordem do discurso dominante atribui a dança como signo de feminilidade, um universo em que predomina a presença de mulheres. Contudo, alguns estilos de dança, como o *Breaking dance*, derivado do movimento *Hip hop*, se consolidaram historicamente enquanto práticas masculinas. Isso se deve ao fato de que os atributos exigidos nessa dança, como força e resistência física, além das vestimentas e outras características, distanciam-se do ideal hegemônico de feminilidade, além de que o movimento *Hip hop* foi liderado inicialmente por homens.

É nessa dança que o corpo-território de S5 está inserido. Ao relatar suas memórias, ela conta que iniciou suas experiências dançantes por meio da linguagem das danças urbanas e sempre percebeu o preconceito no olhar das pessoas, ela lembra que:

Recorte 23

[...] era engraçado que **naquela época já as pessoas já olhavam meio assim porque eu sempre gostei de usar roupa folgada**, independente sempre gostei e as pessoas já olhavam meio assim e olha que eu nem tinha cabelo curto (Sujeito Cinco, Apêndice II, p. 116) (Grifo nosso).

Por ser uma mulher cis, que expressa sua feminilidade de modo diferente do modelo hegemônico, S5 experimentou práticas de discriminação. Como afirma Louro (2020), a concepção polarizada de gênero coloca aqueles que se distanciam das expectativas

hegemônicas como diferentes, e são usualmente representados como o “outro”, são colocados à margem.

Ressaltamos que essa polarização de gênero atinge as danças, de maneira que alguns modos de dançar são social e culturalmente tidos como mais feminino ou mais masculino. Geralmente, as danças mais sensuais em que o movimento do quadril tem destaque são atribuídas às mulheres. Por outro lado, alguns estilos de dançar, como o *breaking*, por se tratar de uma dança com movimentações realizadas no chão e que envolve força muscular, são geralmente associadas aos homens. (Carvalho, 2009). Percebe-se, então, que na linguagem da dança os corpos são regulados para reafirmar um modelo de gênero e sexualidade dominantes.

Desse modo, para Foucault (2009), a sexualidade é um dispositivo histórico, de maneira que os discursos sobre o feminino e o masculino instauram normas e regulam as identidades dos sujeitos. Ao se inserir em uma dança em que predominam códigos, gestos e vestimentas socialmente e culturalmente associados ao homem, S5 é representada como desviante da norma, em outras palavras: ela está fora da ordem do discurso dominante.

Em nossa sociedade concebe-se a heterossexualidade como a norma. Mesmo que a identidade de gênero não seja fator condicionante da identidade sexual, como apontamos anteriormente, e dançar o *breaking* ou o balé clássico não tenha em nada a ver com as orientações sexuais dos sujeitos, ao compartilhar dos signos de tais danças, os sujeitos são socialmente lidos como mais ou menos masculinos e femininos, tendo sua sexualidade questionada.

Louro (2020) aponta que todas as práticas de linguagem constituíam e constituem sujeitos masculinos e femininos “foram – e são - produtoras de “marcas”. São essas marcas que subordinam, negam ou recusam outras identidades em alguns territórios. Nas narrativas sobre suas memórias na dança, S5 destacou que quando começou a dançar a chamada “dança de rua”, faziam parte do grupo apenas mulheres, tal ação pode ser compreendida como resistência dos seus corpos-territórios diante de uma dança com pouca representação feminina.

Como o *breaking dance* consiste em uma dança de hegemonia masculina, em que as mulheres são minorias, os grupos de dança femininos se configuram em espaços de acolhimento para mulheres que se interessam por esse estilo, mas que não encontram receptividade em grupos que predomina a presença masculina, fazendo com que essas possam vivenciar a dança negada aos seus corpos.

No movimento *Hip hop* como um todo, é raro encontrarmos mulheres (Oliveira, 2021). Um dos entraves está justamente na subversão às normas de gênero, redobrando-se a vigilância sobre quem pode e como deve se expressar por meio dessa linguagem. Para o senso comum, a

mulher deve fazer outras danças, consideradas delicadas e leves, não devem dançar um estilo que é associado ao sexo masculino ou entendido como um estilo marginal (Agnol, 2019). Na narrativa de S5, podemos perceber que a não identificação com os estereótipos associados ao feminino fez parte de sua construção enquanto corpo-dançante. Segundo ela:

Recorte 24

[..] **eu até evitava de tipo, em momentos da coreografia ter alguma coisa que fosse um pouco mais sensual**, que nem era sensual era só **alguns movimentos que eram mais... entre aspas femininos, né? E eu não gostava de fazer** e aí é engraçado isso porque no início eram só mulheres. E aí nessas nesses momentos eu já saía da coreografia porque eu não gostava, não me sentia à vontade (Sujeito Cinco, Apêndice II, p. 136) (Grifo nosso).

Nessa perspectiva, tomamos a célebre afirmação de Simone de Beauvoir (2014), de que “Não se nasce mulher, torna-se”. Tal ideia nos permite compreender que existem muitos modos de performar o gênero como algo que não se é, mas que se constrói. Ao afirmar que não se sentia confortável em realizar determinados movimentos, S5 demonstra que não existe uma única forma de ser mulher, de expressar seus desejos, suas emoções, de mover-se e de dançar. Acerca da narrativa anterior, ela afirmou que

Recorte 25

[..] **tempos depois eu percebi que era realmente uma construção, disso que é dito feminino**, porque o feminino é muito... não é palpável, né? **Cada pessoa tem, cada mulher tem a sua forma de ser feminina** e de ser suave de ser, né? Tudo que é dito feminino ele é vai muito além pra mim, né? (Sujeito Cinco, Apêndice II, p. 137) (Grifo nosso).

Ao dizer que para ela “o feminino vai muito além”, S5 destaca a multiplicidade de formas de expressões de gênero. A concepção de gênero dentro de uma lógica dicotômica é problemática, pois implica a ideia de um polo que se contrapõe a outro e isso supõe ignorar ou negar todos os sujeitos que não se enquadram em uma dessas formas (Louro, 2020). Além disso, a tentativa de fixar uma única identidade, masculina ou feminina, está atrelada ao modelo hegemônico de identidade sexual: a heterossexualidade. De modo que a validação da identidade de gênero passa socialmente pela sexualidade do sujeito, uma vez que para esse discurso hegemônico, um homem e uma mulher “de verdade” devem ser heterossexuais (Louro, 2018).

Como citamos anteriormente, S5 é uma mulher lésbica. As mulheres lésbicas são, frequentemente, subalternizadas na categoria do feminino, vistas como “menos” mulheres, especialmente aquelas que não se identificam com as normas de gênero atribuídas como

femininas. Nesse sentido, S5 contou em sua narrativa que tinha receio de que a visão sobre sua sexualidade pudesse interferir na sua vida profissional, como podemos ver no recorte 26:

Recorte 26

Então, **eu tinha muito isso de não deixar os alunos terem acesso a esse a esse viés da minha vida assim, sabe?** Mais pessoal. Nessa época eu já me entendia, com tempos depois quando eu passei a dar aula eu comecei a não... **eu não queria que meus alunos soubessem da minha orientação. Porque eu achava que as mães iriam impedir deles fazer algo, né?** (Sujeito Cinco, Apêndice II, p. 137) (Grifo nosso).

Desse modo, o medo da rejeição faz com que haja poucas alternativas para aqueles e aquelas que se distanciam da norma heterossexual. O silêncio ou a segregação são experimentados por muitos sujeitos LGBTQIAPN+, como pudemos ver na narrativa de S5. Ainda que não siga as normas e os papéis de gênero hegemônicos, ser mulher em uma sociedade patriarcal, que considera a existência de uma hierarquia natural entre os gêneros e que sustenta a ideia de superioridade masculina e inferioridade feminina, é um grande desafio. Em todas as esferas da sociedade, mulheres sofrem opressões de gênero. As experiências dançantes de S5, ao se inserir em uma linguagem em que predomina a presença de homens, são marcadas pelo machismo, ela explica que

Recorte 27

[...] **a dança urbana é muito machista, a cultura hip-hop ela é muito machista.** Então, você está ali, está no meio das danças urbanas diariamente é um desafio. **É um desafio primeiro por ser mulher.** Mulher nas danças urbanas, oxe! Né? Segundo, porque **parece que sempre vão duvidar da sua capacidade.** Porque você é mulher, né? e aí acaba voltando pra gente. A gente fica: Mas será que eu consigo? (Sujeito Cinco, Apêndice II, p. 137) (Grifo nosso).

No recorte 27 encontramos uma vontade de verdade sobre os corpos-territórios das mulheres, vistas como “intrusas” nas danças urbanas, por ser uma linguagem que é regida por homens. Nesse cenário, a atuação dos corpos femininos é focalizada dentro de uma rede de relações de poder, em que o machismo e o patriarcado atuam como forma de opressão, descredibilizando sua participação e fazendo com que elas cheguem a questionar o próprio potencial, como vimos no relato de S5. Um dos efeitos do machismo nas danças urbanas é o apagamento das mulheres em alguns eventos, especialmente em competições (Agnol, 2019). S5 relatou, em suas memórias, um caso que demonstra a luta das mulheres para ocupar esse espaço.

Recorte 28

Fui convidada recentemente pra ir pra (competição) o perfil (página do instagram) lançou a programação **e não tinha nenhuma mulher** [...] nenhuma mulher não, não é possível! Conheço várias meninas que estão dançando aí já faz um tempo. **Não, não é possível que não tenha uma mulher!** Aí eu fui lá no perfil. Poxa, o que mais é a programação? Que pena que não tem nenhuma mulher. (Sujeito Cinco, Apêndice II, p. 139) (Grifo nosso).

De acordo com Agnol (2019), em todo o cenário da cultura *Hip Hop*, as mulheres são discriminadas e inferiorizadas, com base na justificativa que de estas não têm capacidade suficiente para realizar determinado movimento ou determinada arte. Essa “verdade” faz com que, muitas vezes, não haja oportunidades para que as mulheres também sejam protagonistas. O questionamento feito por S5 aos organizadores do evento se configura enquanto ato que reivindica a representatividade feminina nesses espaços, ao constatar a ausência desses corpos-territórios.

Desse modo, entende-se que a representação feminina é essencial em razão das práticas históricas e culturais de invisibilidade desses corpos-territórios em diversas áreas, que não são somente da dança. Ao se inserirem nessa linguagem, os corpos-territórios femininos quebram padrões que foram historicamente convencionados para as mulheres. S5 narrou o desfecho do recorte supracitado, contando que após sua queixa, ela recebeu um convite dos organizadores para participar do evento, pois eles haviam avaliado que de fato a grade de convidados estava “muito masculina”. Ela ressaltou “[...] fiquei muito feliz! aí quando eles postaram, as meninas já comentaram: “Que bom que vai ter uma mulher finalmente!” Me senti orgulhosa, orgulhosa da minha palavra. Eu me senti honrada em poder estar nesse lugar, né?” (Sujeito Cinco).

Nesse sentido, a dança também se configura como um campo de disputas de poder e luta por igualdade para as mulheres. As narrativas de S5 evidenciam o que as mulheres enfrentam para garantir reconhecimento dentro de uma cultura em que prevalece a representação masculina. Ela destacou que “Sempre que tem eventos de danças urbanas voltados para as mulheres, **os homens ficam indignados, a gente fica: oxente! [...] as meninas caem em cima mesmo**” (Sujeito Cinco, Apêndice II, p. 141) (Grifo nosso).

É importante salientar que mesmo que o movimento *Hip hop* tenha surgido na década de 70 como forma de contestação a uma ordem dominante, ele não está isento da reprodução de outras formas de opressão, como pudemos observar nas narrativas de S5. O machismo e a desigualdade de gênero se fazem presentes nessa linguagem, tendo como vontade de verdade a participação quase que exclusiva do corpo masculino, conseqüentemente negando e apagando os corpos-territórios femininos que desejam se expressar por meio dela.

Consideramos as ações para garantir a participação das mulheres nas danças urbanas, narradas por S5, uma forma de contestação ao discurso dominante, ou seja, uma descontinuidade no discurso hegemônico desse estilo de dança, importante para romper com os estereótipos de gênero e as fronteiras construídas sobre os corpos que dançam. No tópico seguinte discutiremos a respeito das experiências dos corpos-territórios masculinos na dança, a partir das vontades de verdade que atravessam as narrativas dos sujeitos *Seis* e *Oito*.

3.6.2 Homens não dançam!

Em determinados momentos da história da dança, o corpo-território masculino era o único que podia acessar essa linguagem. Somente na modernidade, a cultura ocidental passou a associar a dança como signo de feminilidade. A partir daí, surge a noção de que homens que se expressam por meio da dança não são “totalmente” homens. Essa ideia está mais relacionada ao balé e às danças ligadas ao estereótipo de feminilidade construído socialmente, como a dança do ventre, do que, por exemplo, as danças urbanas como vimos no tópico anterior, ou as danças de salão de modo geral, por essas atuarem como reforço aos papéis de gênero atribuídos ao homem.

É nesse cenário que S6 e S8 se inserem. S6 iniciou suas experiências dançantes nas danças urbanas, mais tarde, adentrou no universo do balé clássico e da dança contemporânea. S8, atualmente, é professor de dança do ventre, porém sofreu preconceito, por parte da sua família ao demonstrar interesse pela dança quando criança. Conforme discutimos anteriormente, o balé clássico e a dança do ventre são associadas à feminilidade por serem entendidas como danças que comunicam leveza, fragilidade ou sensualidade, atributos que dentro de uma formação discursiva sexista e patriarcal, são associados à mulher. A produção social da identidade masculina hegemônica nega fortemente aos homens características ou práticas tidas como femininas, repreendendo certos comportamentos e impedindo seu acesso a determinados contextos atribuídos socialmente às mulheres (Louro, 2018).

Desse modo, os comportamentos e formas de expressão dos sujeitos são classificados e hierarquizados social e culturalmente por meio dos discursos, de maneira que é comum que na tentativa de desqualificar a masculinidade, atrele-se ao homem características associadas ao feminino ou mesmo, de forma pejorativa, este seja chamado de “mulherzinha”. Cria-se, então, polos de valorização e desvalorização dos gêneros, a partir de comportamentos e atitudes, bem como, práticas sociais consideradas mais ou menos apropriadas para os homens.

Nesse caso, as danças em que se inscrevem os corpos de S6 e S8 são consideradas territórios femininos, e esses, portanto, são desviantes da ordem do discurso dominante. Louro (2018) ressalta que existe um investimento, ou melhor, uma pedagogia que reitera identidades e práticas hegemônicas enquanto nega e recusa outras, para que esse investimento seja significativo, várias instituições são postas em ação como a religião e a família.

Nos relatos das memórias dos sujeitos *Seis* e *Oito*, a aprovação ou desaprovação da família foi um fator determinante nas experiências desses corpos dançantes. No que se refere à receptividade da família sobre o seu interesse pela dança, S6 afirma que nunca foi um problema pois como afirmou ele:

Recorte 29

[...] **meu pai, sempre foi ele que me apoiou sempre, né? Ele nunca teve nada contra eu dançar, então acho ele meio que tinha orgulho** ... Ele me apoiava bastante, então ele realmente comentava com as pessoas perto dele: **“meu filho dança!”** (Sujeito Seis, Apêndice II, p. 146) (Grifo nosso).

Já S8 relatou que por sua família ser religiosa, houve um preconceito e uma tentativa de afastá-lo da dança como podemos ver no recorte 30:

Recorte 30

Então... **pra mim foi um desafio muito grande em relação aos meus pais, né? Porque eram evangélicos, cristãos,** etc. Então, eles vêem eu dançando era muito radical pra eles. **Então meu pai me colocou no karatê na mesma época, pra meio que equilibrar, né?** (Sujeito Oito, Apêndice II, p. 172) (Grifo nosso).

Percebe-se, nos recortes das narrativas de S6 e de S8, que suas experiências são distintas. Enquanto S6 tinha o apoio do pai, S8 teve que lidar com a não aceitação do seu corpo dançante. Ele destaca que o fato de os pais serem evangélicos tornava ainda mais difícil a autorização de uma prática que extrapolava as fronteiras da masculinidade hegemônica, como a dança. É válido destacar que ao narrar tal memória, S8 não especificou qual era o tipo de dança que praticava na época. Contudo, na tentativa de reforçar um estereótipo de gênero dominante, S8 foi inserido pelos pais em uma prática esportiva considerada socialmente como masculina: as lutas.

Nesse sentido, Foucault (2015) destaca que o investimento do poder pelo corpo se dá por meio das imposições e das ações das instituições disciplinares. A religião, a família e o esporte atuaram de modo a normatizar e “normalizar” a conduta de S8, vista como desviante da norma ao demonstrar interesse pelo universo da dança. Como afirma Louro (2018), essas

instituições exercitam uma pedagogia da sexualidade e do gênero, ainda que nem sempre de forma evidente, atuam no reforço dos estereótipos e das desigualdades já existentes.

Mesmo com o apoio da família, S6 contou que a religião da qual fazia parte tinha discursos negativos sobre os sujeitos que estavam fora da ordem dominante, ele narrou os impactos das vontades de verdade que circulavam ali:

Recorte 31

antes de dançar eu ia pra uma sinagoga e eu convivi com pessoas bem preconceituosas em relação a tudo: a gays, a arte... Eu convivi com essas pessoas e as pessoas têm muitos discursos ruins e meio que agressivos [...]. Então eu meio que convivendo com essas pessoas [...] não entendia muito bem o porquê do ódio. **E quando comecei a dançar, esse preconceito de que balé é coisa de menina, ressoava na minha cabeça, mas não entendia o porquê** (Sujeito Seis, Apêndice II, p. 151- 152) (Grifo nosso).

Desse modo, a religião enquanto instituição disciplinar (Foucault, 2018) institui e compartilha normas que corroboram a manutenção de preconceitos e violências como a homofobia. De maneira geral, Swidler (1993) afirma que as grandes religiões monoteístas são as que tem mais dificuldades para a aceitação da diversidade sexual, mas em maior ou menor grau, todas as religiões tradicionais do mundo demonstram algum nível de rejeição ou preconceito contra os sujeitos que não se encontram na ordem do discurso dominante.

Ao destacar que a vontade de verdade sobre o balé clássico ser “coisa de menina”, esteve em algum momento presente em suas experiências, o sujeito *Seis* expõe um modo de atuação dos discursos por meio de uma instituição disciplinar. Toda vez que alguém diz que “isso é coisa de mulher” ou “menino não faz isso”, está ensinando sobre como a sociedade espera que homens e mulheres se comportem, indicando o que devem ou não fazer e limitando suas possibilidades de existir no mundo (Lins; Machado; Escoura, 2016).

No que se refere as expectativas sociais sobre os papéis de gênero, S8 relata que “[...] a forma que eu expunha meu corpo, **a forma que eu dançava ela não era bem vista e bem aceita**” (Sujeito Oito, Apêndice II, p. 172) (Grifo nosso). Ao se referir sobre a não aceitação da sua forma de dançar, S8 demonstra a vigilância sobre sua forma de ser e de se expressar. Nessa perspectiva, Louro (2018) destaca que a produção de um modelo de gênero e sexualidade como norma tem como consequência a rejeição da pluralidade de expressão das masculinidades e feminilidades dos sujeitos, e por consequência, da homossexualidade. Muitas vezes, homens que se inserem na dança têm sua sexualidade questionada. Acerca disso S6, contou que

Recorte 32

As pessoas acham que eu sou gay, eu não sou, mas existe esse pensamento sim. Então pra convencer uma pessoa, quando eu falo com outro homem que eu conheço agora, por exemplo, e eles perguntam: que que cê faz? Eu faço balé clássico, danço balé clássico. **Eles me vêem assim, eles ficam bastante surpresos** (Sujeito Seis, Apêndice II, p. 148) (Grifo nosso).

O medo de ser julgado fora da norma pode afastar os corpos-territórios masculinos da dança (Pereira; Leite, 2019). Felizmente, não foi o que ocorreu com os sujeitos *Seis* e *Oito*. Em sua narrativa, S8 contou sobre as alternativas que encontrou para manter-se dançando, mesmo com a desaprovação da família. Ele destaca como foi quando a família começou a perceber seu interesse por acessórios tidos como feminino:

Recorte 33

Outro baque pros meus pais né? **Começar a comprar salto com doze anos de idade pra dançar**. Então **já era mais caótico ainda pra eles**, né? Mas a dança estava ali, também com relação com karatê na mesma época também pra dar aquele equilíbrio pros meus pais (Sujeito Oito, Apêndice II, p. 172) (Grifo nosso).

O equilíbrio que S8 faz referência tem a ver com o “desenvolvimento estratégico natural de uma luta” (Foucault, 2015, p. 236) nas relações de poder exercidas sobre o seu corpo. Ao seguir com a prática corporal que os pais achavam mais adequada para o seu corpo-território, ele encontrou uma “brecha” para continuar dançando. S8 destaca que acabou gostando de praticar o karatê, mas “a dança que brilhou mais meus olhos” (Sujeito Oito).

No que tange à inserção do homem na dança, a representatividade pode ser um fator motivador. S6 contou que o fato de ter tido um professor homem foi importante para desconstruir os estereótipos que eles e seus colegas de turma tinham sobre o balé. Ele contou que:

Recorte 34

Nosso professor era homem, quando a gente fez a aula pela primeira vez, quem quis ir no primeiro no primeiro dia e fez a aula, acho que começou a mudar aí, eles gostaram de ir pra sempre, porque o professor era legal, muito bom! A aula era uma coisa muito desafiadora, não colocava nenhum homem a prova de nada (Sujeito Seis, Apêndice II, p. 148) (Grifo nosso).

Ao afirmar que o balé não colocava “nenhum homem a prova de nada”, em outras palavras, não colocava a masculinidade em cheque, S6 se refere aos modos como os papéis de gênero são performados nessa dança. Embora o balé clássico seja lido socialmente como uma dança feminina, há dentro dessa linguagem formas de atuar diferentes para homens e mulheres.

Por exemplo, as sapatilhas de ponta, no geral, competem às mulheres e as sustentações de outros corpos, aos homens. A própria gestualidade é específica e diferente para cada gênero. De modo que o entendimento do senso comum de que o balé subverteria as normas da masculinidade hegemônica é um grande equívoco.

Contudo, a vontade de verdade que relaciona o balé à feminilidade segue presente no discurso dominante, como podemos ver nas memórias de S6. Seu relato expõe o medo do julgamento e dos questionamentos sobre a sexualidade, que a simples prática do balé clássico pode gerar para um homem. Ele contou que:

Recorte 34

Eu lembro que tinha um menino que quando eu comecei a fazer aula com esse pessoal, ele já estava lá. Então, ele fazia aula sozinho, ele foi o primeiro aluno de balé, só que **ele fazia balé sem saber que era fazer balé, aí quando descobriu que era balé ele desistiu** (Sujeito Seis, Apêndice II, p. 149) (Grifo nosso).

É interessante perceber que a prática por si só do balé não tinha, para o sujeito citado nas memórias de S6, nenhum significado que indicasse que não era adequada para um homem. Apenas depois de saber de que tipo de dança se tratava, ou seja, somente depois de acessar os sentidos e significados atribuídos socialmente a essa dança, foi que a prática passou a ser compreendida como inapropriada para o seu corpo-território.

Como afirmamos anteriormente, a dança pode atuar como reforço aos papéis de gênero, de modo que socialmente existem danças que são compreendidas como mais femininas, como no caso da dança do ventre, estilo de dança em que se insere o S8. Ao narrar suas memórias com a dança, ele conta que ao conhecer uma professora de dança do ventre:

Recorte 35

[...] **fiquei encantado pela aula** dela e falei: “cara, eu posso participar da aula amanhã?” Ela: **“pode! me admira você assistir minha aula, porque poucos homens procuram”**. Eu falei: **“justamente por isso, que eu quero que eu não vi ninguém na turma.”** E aí eu entrei pras aulas de dança do ventre e me encantei, pra mim foi o ritmo que me trouxe um desafio maior, né? (Sujeito Oito, Apêndice II, p. 173) (Grifo nosso).

Nas memórias dançantes de S8, é possível perceber que havia a consciência de que o corpo-território masculino não tinha representatividade na dança do ventre. A própria associação ao ventre que aparece no nome da dança remonta historicamente à sexualidade feminina e originalmente ao registro simbólico de sua divinização (Reis, 2010).

Tal noção estabelece uma fronteira de gênero sobre quais corpos são permitidos nessa linguagem. Contudo, isso não foi compreendido por ele como uma barreira, mas sim como um

desafio. Mesmo diante da ausência de corpos masculinos na dança do ventre, S8 seguiu com as aulas. Ressaltamos que a receptividade da professora pode ser entendida como uma ruptura ao discurso dominante presente nessa dança. Ao acolher um corpo-território distinto das expectativas hegemônicas dessa linguagem, ela rompe uma vontade de verdade histórica e socialmente construída. Acerca dessa construção, S8 destacou que: **“A cultura do ventre em si ela já é bastante machista e não tem nenhum espaço pra homem** enquanto bailarino lá fora, a gente sabe bem disso, que é muito malvisto porque é uma dança que ela é sexualizada, **ela é feita pras mulheres dançarem mesmo”** (Sujeito Oito, Apêndice II, p. 173) (Grifo nosso).

Por essa razão, o corpo-território de S8, na dança do ventre, encontra-se fora da ordem do discurso dominante. Em seu relato, S8 contou que sua trajetória nessa dança tem sido bastante positiva, em suas memórias, ele contou que chegou a participar de competições em que se consagrou campeão duas vezes. Além disso, ao iniciar sua carreira profissional nessa área, não teve nenhuma resistência por parte das alunas, pelo contrário, foi bem recebido e considera toda a experiência proporcionada pela dança do ventre enriquecedora.

Retomando a questão da ausência de representatividade nas danças em que se inserem os sujeitos *Seis* e *Oito*, no relato de ambos, surgiram experiências em que iniciativas como projetos voltados ao incentivo da inserção do homem na dança, ou mesmo, a mudança de cidade fez com que estes sujeitos constatassem que há interesse dos homens pela dança, embora ainda existam preconceitos e resistências pautadas nas vontades de verdade que abordamos aqui. S6 conta que

Recorte 36

A ideia do projeto “homem na dança” era incentivar e tentar mudar essa ideia desse pensamento de que homem não dançam balé clássico. Então era uma aula de balé clássico e dança contemporânea para qualquer homem que quisesse, gratuitamente, e foi muito interessante porque no começo tinha muitos homens pra minha surpresa, pra surpresa de todos. **Acho que tinha cerca de trinta homens dançando** (Sujeito Seis, Apêndice II, p. 151) (Grifo nosso).

O fato do projeto destinado a inserção dos homens no balé clássico ter tido uma grande procura, nos revela que a ausência desses sujeitos nesse cenário não se dá por falta de interesse, mas sim pelos preconceitos e estereótipos entorno dessa linguagem. A iniciativa de reunir homens para fazer aulas de balé constitui uma ação contra hegemônica de resistência e de descontinuidade da ordem do discurso.

No relato de S8, a mudança de cidade fez com que ele pudesse enxergar uma outra realidade acerca da participação masculina na dança do ventre, ele narrou suas memórias destacando que

Recorte 37

Fui frequentar aulas especificamente no estúdio em outra cidade e lá tinham três homens, eu falei: “Nossa! de um pra três, aqui está ótimo, está caminhando. E aí foi quando **o professor me falou: “Não é só três não! eu tenho mais de quinze alunos masculinos de dança do ventre**, mas é que hoje eles não vieram, eu falei: “Ainda bem que o mundo não está perdido” (Sujeito Oito, Apêndice II, p. 174) (Grifo nosso).

A partir desses relatos, podemos perceber que, mesmo diante das vontades de verdade que impõem fronteiras sobre os corpos masculinos na dança, ao associar essa linguagem unicamente à mulher ou ao desvio da masculinidade hegemônica, existe uma parcela de sujeitos masculinos que rompem com esses discursos e se tornam a representatividade antes ausente. A existência de corpos-dançantes masculinos na dança se configura, portanto, como ação de resistência aos investimentos do poder contra o corpo e as desigualdades e preconceitos de gênero. Além disso, são importantes para desconstruir as fronteiras que impedem ou limitam a expressão dos sujeitos, demonstrando a pluralidade e potencialidade dos corpos dos sujeitos masculinos e femininos na dança.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme discutimos ao longo dessa dissertação, a dança é linguagem e por ser linguagem não pode ser compreendida como uma prática neutra e isenta das relações de saber-poder presentes na sociedade. A partir das reflexões aqui propostas, destacamos a relevância da dança como prática social, histórica e cultural, atravessada pelos discursos e vontades de verdades dominantes na sociedade, ao passo que também se revela enquanto instrumento de luta e de resistência de corpos e culturas não dominantes.

A questão que conduziu essa pesquisa foi: Como se constitui a relação discursiva dança/corpo para sujeitos que estão fora da ordem do discurso dominante na sociedade e/ou na dança? Para responder a essa questão, escolhemos como sujeitos de nossa pesquisa professoras/es de dança que, ao longo da nossa investigação, mostraram que embora seus corpos-territórios estivessem fora da ordem do discurso dominante, suas trajetórias narradas, são exemplos de resistência frente aos investimentos do poder sobre seus corpos.

Tivemos como objetivo geral compreender a relação discursiva dança/corpo/sujeito na constituição de sujeitos professoras/es de dança, especificamente para aquela/es fora da ordem do discurso dominante. A partir das narrativas de suas memórias com a dança e com o auxílio dos estudos discursivos foucaultianos, reconhecemos nas materialidades das entrevistas realizadas elementos que remetem às vontades de verdade dominantes que reverberam nos corpos dançantes e que circulam por meio dos discursos, sustentados por formações discursivas

excludentes que sustentam as narrativas dos participantes dessa pesquisa sobre a relação corpo/dança, as quais caracterizamos como: o racismo, o machismo e o preconceito de classe, de gênero e sexualidade.

Ao discutir as relações de saber-poder-verdade implicadas nos discursos sobre a dança e sobre os corpos dançantes, destacamos que tais formações discursivas excludentes agem impondo fronteiras sobre quem pode e quem não pode dançar, bem como, quais corpos são mais adequados e quais danças lhes são permitidos dançar, sem que sejam vistos como “intrusos” e se tornem vulneráveis às violências que decorrem delas.

A relação corpo/dança se apresentou também como reforço de um apagamento da ancestralidade brasileira, uma vez que nenhum dos participantes da pesquisa teve contato com danças de origem indígena ou afro-brasileira, dado que as linguagens das danças que eles tiveram acesso, ainda que com seus limites, são danças do norte global, com exceção da dança do ventre, embora ainda exista uma negligência no trato dessa dança como dança de origem africana.

As vontades de verdade aqui expostas denunciam a não neutralidade da dança como linguagem e as formas como os discursos dominantes se fazem presentes nesse cenário. Seja na falta de valorização social e econômica daqueles que se envolvem profissionalmente com essa linguagem, na imposição de um penteado que não se adequa bem ao seu cabelo crespo, nas exigências para ter um corpo magro, na não representatividade feminina nos eventos de danças urbanas, no questionamento sobre a sua sexualidade ou na tentativa de afastar seus corpos dessa linguagem, foi possível perceber as relações de poder implicadas nos discursos sobre a dança e os corpos que dançam.

Para além disso, encontramos nas narrativas dos corpos-territórios dançantes *Cinco*, *Seis*, *Sete* e *Oito* vontades de verdade não dominantes que fortalecem suas lutas e suas danças, fazendo com que sigam, mesmo diante das dificuldades que se apresentam para aqueles que não estão na ordem hegemônica do discurso e que marcam uma descontinuidade nos discursos sobre a dança. Esse fato evidencia a potencialidade da dança como linguagem na sociedade, pois ao romper com o discurso dominante, esses sujeitos provam que a capacidade de dançar não está atrelada a um só corpo e que todos os corpos podem dançar.

A necessidade humana de comunicação constitui diferentes possibilidades de formas de expressão para o sujeito. Nesse sentido, a dança como linguagem que se manifesta por meio do corpo possui sua individualidade dada por cada sujeito que é único. De modo que a dança não pode se configurar como reforço de normas e práticas hegemônicas excludentes, assim como toda e qualquer linguagem, ela deve ser acessível e possível a todas e todos os sujeitos.

Evidenciamos o corpo na centralidade das relações de poder, sendo ao mesmo tempo produto e produtor das relações que se constituem socialmente, destacando-o como primeiro território dos sujeitos, lugar onde o poder investe e marca, por meio das práticas discursivas, fronteiras especificamente no que se refere as relações de classe, raça, gênero e sexualidade, conforme pudemos observar, nos enunciados dos sujeitos-corpos-dançantes, que tiveram suas experiências na dança marcadas por situações que revelam as consequências dos discursos racistas, elitistas, misóginos e homofóbicos ainda presentes na sociedade.

As formas estereotipadas e preconceituosas com as quais os corpos dançantes são cotidianamente alvo, principalmente, quando inserido em danças que seus corpos não são aceitos, estão relacionadas diretamente às formas de circulação e reprodução dos saberes dominados sobre os saberes dominantes e que têm como resultado a manutenção das desigualdades e opressões presentes na sociedade.

As experiências íntimas, compartilhadas pelos sujeitos participantes dessa pesquisa, leva-nos a refletir sobre a multiplicidade de corpos e possibilidades de expressão dos sujeitos na e pela dança. O corpo enquanto território constrói seus significados a partir de sua história, sua cultura e sua relação consigo e com os outros. Assim, cada corpo-território carrega uma dança, a dança que aprendeu com seu povo, a dança que viu alguém dançar, a dança que faz o corpo mexer quando se está feliz ou quando se está triste. A dança é parte da humanidade e ela toda dança. Em cada canto do mundo, diferentes gestos e movimentos expressam sentimentos, emoções, celebrações e rituais.

Ensejamos que essa pesquisa auxilie na construção de um novo olhar para a dança e que estimule reflexões sobre o direito de todas e todos os sujeitos acessarem essa linguagem. Além disso, que a dança não seja compreendida apenas como um fazer estético, mas também político, capaz de levantar questionamentos críticos acerca dos corpos e das danças que estão à margem, que estão sendo esquecidos e silenciados em seu dançar.

Enquanto pesquisadora, essa jornada foi assim como uma dança, um processo de descobertas, a cada passo que dei fiquei mais perto de mim, mulher negra e um corpo sempre dançante, que hoje retorna para buscar, a partir das investigações sobre as práticas históricas, sociais e culturais de linguagem da dança, a minha própria dança. Dança que me foi negada e ainda é para grande parte dos brasileiros, pois faz parte da nossa relação com África. Aproximo-me da África e de mim, das danças que, assim como os corpos desse estudo estão fora da ordem do discurso.

Dessa maneira, destacamos a relevância desse estudo em abrir possibilidades para o trato da dança enquanto objeto de estudos no Mestrado em Linguagem e Ensino, compreendendo a

amplitude dos estudos da linguagem e sua responsabilidade e contribuição social. Ressaltamos que seja possível olhar o lugar da dança como linguagem na sociedade, e, principalmente, dos sujeitos inseridos nessa prática social, de modo a evidenciar as relações de poder e de resistência que perpassam seus corpos-territórios na dança.

Assim, esperamos que outros estudos possam ser realizados no campo das danças a fim de que estas e outras questões aqui postas possam provocar transformações sociais significativas e auxiliem na diminuição da desigualdade, do preconceito e da violência que assolam aquelas e aqueles que estão fora da ordem do discurso.

REFERÊNCIAS

ABESO - Associação Brasileira para o estudo da Obesidade e Síndrome Metabólica. **Saúde em qualquer tamanho:** movimento defende que não é preciso ser magro para ser saudável, 2022. Disponível em: <https://abeso.org.br/saude-em-qualquer-tamanho-movimento-defende-que-nao-e-preciso-ser-magro-para-ser-saudavel/>. Acesso em: 06 de junho de 2023.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. Companhia das Letras, 2019.

ANDERSON, Jack. **Dança**. Tradução Maria da Costa. São Paulo: Verbo-Lisboa, 1978.

ANDREOLI, Giuliano Souza. Dança, gênero e sexualidade: um olhar cultural. **Revista Conjectura**, Caxias do Sul, v. 15, n. 1, p. 107-118, 2010.

AGNOL, Letícia Julie Dall. **O espaço de trabalho das mulheres nas danças urbanas sob 4 narrativas**. 2019. Monografia - (Curso de Licenciatura em Dança) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.

AGUIAR, Maria Beatriz Medeiros. **Compreensão da dança swingueira entre alunos do Curso de Bacharelado em Educação Física da UFPB**. Trabalho de conclusão de curso - (Bacharelado em Educação Física) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2019.

ALMEIDA, Silvio. **Racismo estrutural**. São Paulo: Pólen, 2019.

ANDREOLI, Giuliano Souza. **Representações de masculinidade na dança contemporânea**. 2010. Dissertação – (Programa de pós-graduação em Educação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

ANJOS, Katia Silva Souza dos; OLIVEIRA, Régia Cristina; VELARDI, Marília. A construção do corpo ideal no balé clássico: uma investigação fenomenológica. **Revista Brasileira de Educação Física e Esporte**, v. 29, p. 439-452, 2015.

ASSIS, Marília Del Ponte; SARAIVA, Maria do Carmo. O feminino e o masculino na dança: das origens do balé à contemporaneidade. **Movimento**, v. 19, n. 2, p. 303-323, 2013

ASSIS, Monique; CORREIA, Adriana; TEVES, Nilda. O dito e o interdito: Análise das formações discursivas produzidas pela mídia impressa acerca do papel atribuído à dança em projetos sociais na cidade do Rio de Janeiro. **Revista Brasileira de Ciências do Esporte**, v. 26, n. 2, 2008.

AZEVEDO, Amailton Magno. Samba: um ritmo negro de resistência. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n.70, p. 44-58, 2018.

BAGNO, Marcos. Da língua para a linguagem até a linguística. In: **Lingua, linguagem, linguística: pondo os pingos nos ii**. São Paulo: Parábola, 2014.

BAPTISTA, Lívia. Colonialidade da Linguagem. In: LANDULFO, Cristiane; MATOS, Doris. (orgs.). **Suleando conceitos em linguagens: decolonialidades e epistemologias outras**. Campinas, SP: Pontes Editores, 2022. 419 p.

BÁRBARA, Rosamaria. **A dança das aiabás: dança, corpo e cotidiano das mulheres de candomblé**. 2002. 200 f. Tese (Doutorado em Sociologia) –Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Sociais, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-09082004-085333/publico/1rosamaria.pdf>. Acesso em: 13 set. 2022.

BARBOSA, Maria Raquel; MATOS, Paula Mena; COSTA, Maria Emília. Um olhar sobre o corpo: o corpo ontem e hoje. **Psicologia & sociedade**, v. 23, p. 24-34, 2011.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: BENJAMIN, Walter; HORKHEIMER Max, Adorno Theodor, Habermas Jürgen. **Os pensadores** – Textos escolhidos. São Paulo: Editor Victor Civita; 1975. p.63-82

BENTO, Maria Aparecida da Silva. Branqueamento e branquitude no Brasil. In CARONE, Iray; BENTO, Maria Aparecida Silva. **Psicologia social do racismo: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2017.

BOURCIER, Paul. **História da dança no ocidente**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

BRAGANÇA, Juliana da Silva. **Preso na gaiola: A criminalização do funk carioca nas páginas do jornal do Brasil**. Curitiba: Appris, 2020.

BRAGATO, Marcos. Das Origens da Dança Humana: Evolução, Sedentarismo e Agricultura. In: **ANAIS DO II CONGRESSO DE PESQUISADORES EM DANÇAANDA**. Comitê Memória e Devires em Linguagens de Dança-Julho. 2012.

- BRANDÃO, Maria de Fátima Ramos; TRÓCCOLI, Bartholomeu Tôrres. Um modelo de avaliação de projeto de inclusão digital e social: casa Brasil. In: **Brazilian Symposium on Computers in Education** (Simpósio Brasileiro de Informática na Educação-SBIE). 2006. p. 537-546.
- BRANDES, Alessandra Rodrigues Santos. **Corpo-dança: um olhar discursivo**. 2013. Dissertação- (Mestrado em Linguística) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.
- BRASIL. Constituição (1988). Constituição da República Federativa do Brasil. Brasília: Senado Federal, 1988. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm. Acesso em: 22 de março de 2023.
- BRASIL. **Leis, decretos, etc. Código Penal**. Rio de Janeiro: 1940. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decllei/1940-1949/decreto-lei-2848-7-dezembro-1940-412868-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em 13 de fevereiro de 2023.
- BRITZMAN, Deborah. O que é esta coisa chamada amor: identidade homossexual, educação e currículo. **Educação & Realidade**. Porto Alegre, 1996.
- BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CALDEIRA, Solange Pimentel. A religiosidade na dança: entre o sagrado e o profano. **Revista Eletrônica História em Reflexão**, v. 2, n. 4, 2008.
- CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito**. 28 ed. Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 2011.
- CAMPOS, Moema Fiuza de; SANTOS, Kátia Alexsandra dos. O padrão corporal feminino no balé: uma leitura psicanalítica. **Psicanálise & Barroco em Revista**, v. 17, n. 3, p. 217-240, 2019.
- CAPRA, Fritjof; EICHEMBERG, Newton Roberval. **O tao da física: um paralelo entre a física moderna e o misticismo oriental**. São Paulo: Cultrix, 1989.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Receita de ano novo**. Rio de Janeiro: Record, 2006. p. 107-111.
- CARTLEDGE, Paul. **História ilustrada da Grécia Antiga**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.
- CARVALHO, Cátia Fernandes de. **Presenças femininas na dança de rua: coreografando estéticas da existência**. 144 p. Dissertação (Mestrado) -Programa de Pós-graduação em Educação em Ciências - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/214646/001113689.pdf?sequence=1&isAllowed=y> . Acesso em: 10 de fevereiro de 2023.
- CHIZIANE, PAULINA. **Nikette: uma história de poligamia**. São Paulo. Lisboa: Caminho, 2004.
- CREART, Ministério De Cultura De Cuba. **Don Quijote** (Ballet Nacional de Cuba, 1ro de enero de 2018). Youtube, 22 de abril de 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8ACtb8rpYWM>

- CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o Encontro de Especialistas em Aspectos da Discriminação Racial Relativos ao Gênero. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 10, n. 1, p. 171-188, 2002.
- CORDÁS, Táki Athanássios. Transtornos alimentares: classificação e diagnóstico. **Archives of Clinical Psychiatry**, São Paulo, v. 31, p. 154-157, 2004.
- COSTA, Elaine Melo de Brito. **O Corpo e seus Textos: o Estético, o Político e o Pedagógico na Dança** - Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação Física, Campinas, São Paulo, 2004.
- COSTA, Vani Maria Melo. Corpo e história. **Revista Ecos**, v. 10, n. 1, 2011.
- COURTINE, Jean-Jacques. **Decifrar o corpo**. Pensar com Foucault. Petrópolis/RJ: Vozes, 2013.
- DANTAS, Mônica Fagundes. **Dança, o enigma do movimento**. Curitiba: Appris, 2020.
- DAOLIO, Jocimar. **Da Cultura do Corpo**. Campinas: Papyrus, 2018.
- DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- DEVULSKY, Alessandra. **Colorismo**. São Paulo: Jandaíra, 2021.
- DREYFUS, Hubert; RABINOW, Paul. “**Foucault’s interpretive analytic of ethics**” in Michel Foucault: beyond structuralism and hermeneutics. 2a ed. com posfácio inédito dos autores e entrevista de Michel Foucault. Chicago: The University of Chicago Press, 1983, p. 253-264.
- DREYFUS, Hubert; RABINOW, Paul. **O sujeito e o poder**. In: DREYFUS, Hubert; Rabinow, PAUL. Michel Foucault, uma trajetória filosófica. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995, p. 231-249.
- DINIZ, André. **Almanaque do samba: A história do samba. O que ouvir. O que ler. Onde curtir**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2016.
- DINIZ, Thays Naig. SANTOS, Gisele Franco. **História da dança - Sempre**. Universidade Estadual de Londrina, Paraná, Brasil. 2009.
- FÁTIMA, Conceição Viana de. **DANÇA: linguagem do transcendente**. Dissertação. Mestrado em Ciências da Religião, Pontifícia Universidade Católica, Rio Grande do Sul, 2001.
- FARO, Antonio José. **Pequena História da Dança**. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva**. Tradução: Coletivo Sycorax. 1. ed. São Paulo: Elefante, 2017.
- FERREIRA, Natália Ramos. **Movimento sagrado: um estudo do giro como forma de oração**. Trabalho de Conclusão de Curso- Licenciatura em Dança- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.
- FLICK, Uwe. **Introdução à pesquisa qualitativa**. Tradução: Joice Elias Costa. 3. ed. Porto Alegre: Artmed, 2009.
- FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso: Aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970**. Tradução: Laura Fraga de Almeida Sampaio. 3. ed. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

FOUCAULT, Michel. **Os anormais**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FOUCAULT, Michel. **Ditos e escritos**. Ética, estratégia, poder-saber. MOTTA, Manoel Barros da (Org.). Tradução de Vera Lúcia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003. v. 4.

FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do Saber**. Tradução: Luiz Felipe Baeta Neves. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: A vontade de saber**. Rio de Janeiro: Graal, 2009.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Tradução e Organização de Roberto Machado. 4. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2015.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir: nascimento da prisão**. 42. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2018.

FRAJUCA, Cheyenne; MENEZES, Marizilda dos santos. Bailarinas negras: cores do balé e as transformações no vestuário. **Revista de Ensino em Artes, Moda e Design**, v. 5, n. 3, 2021, p. 267-278.

FREYRE, Gilberto. **Casa Grande & Senzala**. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 1998.

GARAUDY, Roger. **Dançar a vida**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980.

GARFINKEL, Yosef. **Dance in Prehistoric Europe**. Documenta Praehistorica, XXXVII, 2010.

GOELLNER, Silvana Villodre. Gênero, Educação Física e Esportes. In: VOTRE, Sebastião (Org.). **Imaginário e representações sociais em Educação Física**, Esporte e Lazer. Rio de Janeiro: UGF, 2001. p. 215-227

GOMES, Jaciara. **“Do Recife para o mundo”**: os significados do (brega) funk pernambucano. São Paulo: Pimenta Cultural, 2021.

GOMES, Nilma Lino. **Corpo e cabelo como ícones de construção da beleza e da identidade negra nos salões étnicos de Belo Horizonte**. 2002. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

GONÇALVES, Patrícia Soares de pinho, OLIVEIRA, Glauber Lameira de; OLIVEIRA, Talita Adão Perini de; FERNANDES, Paula Roquetti; FILHO, José Fernandes. Avaliação da satisfação com a autoimagem corporal em bailarinas. **Revista Brasileira de Prescrição e Fisiologia do Exercício**, v. 11, n. 66, p. 301-308, 2017

GONÇALVES, Sérgio Campos. O método arqueológico de análise discursiva: o percurso metodológico de Michel Foucault. **História e-História**. Campinas: São Paulo, v. 1, 2009, p. 1-21.

GREGOLIN, Maria do Rosário. **Bakhtin, Foucault, Pêcheux**. São Paulo: Contexto, 2006, p. 33-52.

HAESBAERT, Rogério. Do corpo-território ao território-corpo (da terra): contribuições decoloniais. **GEOgraphia**, v. 22, n. 48, 2020.

HALL, Stuart. **A identidade em questão: A identidade cultural na pós-modernidade**, v. 1, 1992.

HAUSSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

HOOKS, Bell. **Anseios: raça, gênero e políticas culturais**. São Paulo: Elefante, 2019.

HOOKS, Bell. **Ensinando a transgredir: a educação como prática de liberdade**. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

ITIFÁLICO. Ciber dúvidas da língua portuguesa, 2008. O significado de itifálico. Disponível em: <https://ciberduvidas.iscte-iul.pt/consultorio/perguntas/o-significado-de-itifalico/24922#>. Acesso em: 23 de fevereiro de 2023.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2020.

LABAN, Rudolf. **O domínio do movimento**. São Paulo: Summus, 1978.

LANDER, Edgardo. Ciências sociais: saberes coloniais e eurocêntricos. In: LANDER, Edgardo. **A colonialidade do saber - eurocentrismo e ciências sociais: perspectivas latinoamericanas**. Buenos Aires: Clacso, 2005, p. 8-23. (Coleção Sur Sur).

LE BRETON, David. **A sociologia do corpo**. 4.ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2010

LINS, Beatriz Accioly; MACHADO, Bernardo Fonseca; ESCOURA, Michele. **Diferentes, não desiguais: a questão de gênero na escola**. São Paulo: Schwarcz, 2016.

LISBOA, Gustavo Araújo de. **Leveza no pesar: uma etnografia sobre o corpo no ballet clássico**. Dissertação (Mestrado)—Universidade de Brasília, Instituto de Ciências Sociais, Departamento de Antropologia, Brasília, 2019.

LOURO, Guacira Lopes. Pedagogias da sexualidade. In: LOURO, Guacira Lopes (org.) **O corpo educado: Pedagogias da sexualidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, Sexualidade e educação: Uma perspectiva pós-estruturalista**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2020.

MAC AN GHAILL, M. **Deconstructing heterosexualities within school arenas**. Curriculum Studies. Vol. 4(2), 1996.

MACEDO, Roberto Sidnei. **Etnopesquisa crítica/etnopesquisa-formação**. Brasília: LiberLivro 2010.

MAGALHÃES, Marta Claus. A dança e sua característica sagrada. **Existência e Arte-Revista Eletrônica do Grupo PET**, 2005.

MARQUES, Isabel A. **Dançando na Escola**. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2010.

MARULANDA, Daniela Botero. **O lugar social do ensino do ballet clássico: Etnografia da linguagem, da corporalidade e do poder na incorporação de uma técnica**. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2015

MENDES, Lenora Pinto. SELLES, Márcio Paes. **A música e a dança na Idade Média**. - UFF, disponível em: https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/51356056/A_danca_e_a_musica_na_Idade_Media-libre.pdf?1484441022

- MICHEL, Marcelle. GINOT, Isabelle. **La Danse au XX siècle**. Paris: Bordas, 1995.
- MINAYO, Maria Cecília de Souza. **O desafio do conhecimento: Pesquisa qualitativa em saúde**. ed. 14. São Paulo: Hucitec, 2014.
- MIRANDA, Eduardo O. **Corpo-território & educação decolonial: proposições afro-brasileiras na invenção da docência**. Salvador: Edufba, 2020.
- MIRANDA, Eduardo Oliveira. Experiências do corpo-território: possibilidades afro-brasileiras para a Geografia Cultural. **Geo. UEG – Porangatu**, v.6, n.2, p.116-128, 2017.
- MONDARDO, Marcos Leandro. **O Corpo enquanto “Primeiro” Território de Dominação: O Biopoder e a Sociedade de Controle**. Obtido de biblioteca on-line de ciências da comunicação bocc - www.bocc.ubi.pt, 2009.
- MOURA, Kátia Cristina Figueiredo de. **Essas bailarinas fantásticas e seus corpos maravilhosos: existe um corpo ideal para dança?** Dissertação, (Mestrado) - Universidade Estadual de Campinas- Faculdade de Educação, Campinas, 2001.
- MUNANGA, Kabengele e GOMES, Nilma Lino. **O negro no Brasil de hoje**. São Paulo: Global. 2006.
- MUYLAERT, Camila Junqueira et al. Entrevistas narrativas: um importante recurso em pesquisa qualitativa. **Revista da Escola de Enfermagem da USP**, v. 48, p. 184-189, 2014.
- NASCIMENTO, Diego Ebling do. Do balé clássico à dança moderna: impressões e pistas para o entendimento das concepções de corpo na dança. **Revista da FUNDARTE**, Montenegro, n. 37, 2019.
- OLIVEIRA, Adrielle Albuquerque de. **Danças urbanas: desmistificando conceitos do gênero feminino no breaking**. Trabalho de conclusão de curso. Licenciatura em Dança. Universidade do Estado do Amazonas UEA-ESAT. 2021.
- OLIVEIRA, Victor Hugo Neves de. Dança e racismo: apontamentos críticos sobre o ensino de história da dança. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, v. 12, p. e113529, 2021.
- ORQUÉSTICO. In: **Dicionário informal**. Disponível em: <https://www.dicionarioinformal.com.br/orqu%C3%A9stico/>. Acesso em 23 de fevereiro 2023
- PACHECO, Débora Reis. **Discursos de verdade nas aulas da Dança de Salão: da condução do corpo aos espaços sociais**. Presencia. Montevidéu, n.5, 2020.
- PEÇANHA, João Carlos de Souza. **A trindade da música popular (afro) brasileira: João da Baiana, Donga e Pixinguinha**. 2013. Tese de Doutorado. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília, 2013.
- PEREIRA, Rômulo Gonçalves de Carvalho; LEITE, Regina Aparecida de Almeida. Dança e preconceito: visão heteronormativa sobre a prática da dança por indivíduos do sexo biológico masculino. **Revista científica eletrônica de ciências aplicadas da fait**, Ano VIII. v 14, n 2, novembro, 2019.
- PEREIRA, Rosane da Conceição. A imagem do corpo em propaganda, moda e arte em uma análise do discurso para a comunicação social no Brasil. **ARTEFACTUM-Revista de estudos em Linguagens e Tecnologia**, v. 7, n. 1, 2013.
- PERROT, Michelle. **As mulheres e os silêncios da história**. tradução: Viviane Ribeiro, Bauru: Edusc, 2005.

PETRY, Analídia Rodolpho; MEYER, Dagmar Estermann. Transexualidade e heteronormatividade: algumas questões para a pesquisa. **Textos & Contextos**, Porto Alegre, v. 10, n. 1, p. 193-198, 2011.

PETEREIT, Isis Lucchesi. **Mas você trabalha com o quê?**: a profissionalização dos dançarinos de salão. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Direito) - Faculdade Nacional de Direito - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

PHILLIPS, Siobhan. **Beauty work: lessons in ballet**. Dickinson Scholar. The Toast. Dickinson. 2015. Disponível em: <https://scholar.dickinson.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1625&context=faculty_publications>. Acesso em: 20 jun. 2022

PINHEIRO, Bárbara Carine Soares. **Como ser um educador antirracista**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2023.

PIZA, Edith. Porta de vidro: Entrada para a branquitude. In CARONE, Iray; BENTO, Maria Aparecida Silva. **Psicologia social do racismo**: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil. Rio de Janeiro: Vozes, 2017.

PRADO, Patrícia Correa. **O processo histórico da dança e suas influências na construção do “corpo perfeito” dos bailarinos**. 2018. 39 f. Trabalho de conclusão de curso (Licenciatura - Educação Física) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Instituto de Biociências. Rio Claro, 2018.

PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA. Constituição (2017). **Lei nº 13.467, de 13 de julho de 2017**. Altera a Consolidação das Leis do Trabalho (CLT), aprovada pelo Decreto-Lei no 5.452, de 1º de maio de 1943, e as Leis nos 6.019, de 3 de janeiro de 1974, 8.036, de 11 de maio de 1990, e 8.212, de 24 de julho de 1991, a fim de adequar a legislação às novas relações de trabalho. Lei Nº 13.467, de 13 de Julho de 2017. Brasília, Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2017/lei/L13467.htm>.

PROCA-CIORTEA, Vera & GIURCHESCU, Anca. **Quelques aspects théoriques de l'anlyse de la danse populaire**. Langages: pratiques et langages gestuelles. Paris. n. 10, p. 87-93, junho, 1968.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (org.). **A colonialidade do saber - eurocentrismo e ciências sociais**: perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: Clacso, 2005. p. 107-130 (Coleção Sur Sur).

RANGEL, Patrícia Luisa Nogueira. SILVA, Cristina da Conceição. COELHO, Patricia Ferreira. A dança do samba e do funk: cultura étnica de expressão corporal entre homens e mulheres na cidade carioca. **Anais**. Salvador BA: UCSal, 8 a 10 de outubro de 2014, ISSN 2316-266X, n.3, v. 17, p. 134-147.

REIS, Alice Casanova dos; ZANELLA, Andréa Vieira. A constituição do sujeito na atividade estética da dança do ventre. **Psicologia & sociedade**, v. 22, 2010, p. 149-156.

RIBEIRO, Antonio Pinto. **Dança temporariamente contemporânea**. Lisboa: Veja, 1994.

ROBATTO, Lia. **Dança em processo**: a linguagem do indizível. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1994.

ROBINSON, Sekine. **Black Swans**: Black female ballet dancers and the management of emotional and aesthetic labor. California, Santa Barbara, 2018.

- ROSE, Tricia. Um estilo que ninguém segura: política, estilo e a cidade pós-industrial no hip hop. **Abalando os anos**, v. 90, p. 190-213, 1997.
- SAMPAIO, Jorge Luiz Alencar. **Do cisne-barbie ao cisne asmático**: comicidade e subversão performativa de identidade em chué – releitura cênica do balé O lago dos cisnes feita pelo grupo Dimentí. Universidade Federal da Bahia/PPGAC, 2007.
- SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. Epistemologias do sul. In: **Epistemologias do sul**. 2010. p. 637-637.
- SANTOS, Mariana Alves Prazeres dos. **Discriminação e preconceito no universo balé clássico**. Dissertação (Mestrado) - Programa de pós Graduação em Ciências Sociais- Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. **Epistemologias do Sul**, CES, Portugal v. 38, 2009.
- SARAIVA, Maria do Carmo. **Dança e Gênero na Escola**: formas de ser e viver mediadas pela Educação Estética. 2003. 451f. Tese (Doutorado) - Faculdade de Motricidade Humana/UTL, Lisboa, 2003.
- SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de Linguística geral**. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1969.
- VAINER, Lia. **Entre o encardido, o branco e o branquíssimo**: branquitude, hierarquia e poder na cidade de São Paulo. Veneta, 2020.
- SCOTT, Joan Wallach. O enigma da igualdade. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 13, n. 1, p. 11-30, Apr. 2005.
- DA SILVA, Leidiane Pereira; MAGALHÃES, Ismael Nunes. Olhando para poéticas do corpo gordo: gordofobia na dança. **Revista Cidade Nuvens**, v. 2, n. 4, p. 50-50, 2021.
- SILVA, José Bruno Aparecido da; BRUNO, Laura Soares da Silva. Da roda de samba ao baile funk: uma perspectiva histórico-jurídica da tentativa de criminalização da cultura negra no Brasil. **Revista Em Favor de Igualdade Racial**, v. 5, n. 3, p. 34-48, 2022.
- SILVA, RenataTeixeira Ferreira da. Ciclos de Gordofobia: a coleção da bailarina gorda. **Anais: 27º Seminário Nacional de Arte e Educação**. Montenegro: FUNDARTE, p.01-12 2021. Disponível em: <http://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/Anaissem/issue/currentem30denovembrode2022>.
- SILVÉRIO, Marcela Renata Costa. **O corpo negro e o estereótipo da bailarina**. Monografia (Graduação)- Escola de Comunicações e Artes - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.
- SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. **Corpo, comunicação e cultura: a dança contemporânea em cena**. Campinas: Autores Associados, 2006.
- STINSON, Susan. Uma pedagogia feminista para a dança da criança. **Proposições, UNICAMP**, v. 6.n. 3, p. 77-89, nov. 1995.
- SOUZA, Jessé. **A construção social da subcidadania**: para uma sociologia política da modernidade periférica. Belo Horizonte: UFMG, 2012.
- SOUZA, Neusa Santos. **Tornar-se negro**: ou as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

SWIDLER, Arlene (org.). **Homosexuality and World Religions**. Valley Forge, PA (USA): Trinity Press International, 1993.

TAVARES, Isis Moura. **Educação, corpo e arte**. Curitiba: IESDE, 2005.

TEIXERA, Amanda Barduco Ribeiro Furlan; TRAVAGLIA, Zuleica Vaño. Desvalorização da Arte na Sociedade Atual. **Convenit Internacional**, v. 31, p. 169-176, 2019. Disponível em <http://www.hottopos.com/convenit31/169-176Amanda.pdf>. Acesso em 11 de janeiro. de 2023.

VALE, Thayra Baia do. **Homem não dança!** Desafios e tabus da prática da dança no contexto escolar. Trabalho de conclusão de curso (Graduação)- Licenciatura em Dança- Universidade do Estado do Amazonas, 2019.

VAN DYKE, Jan Ellen. Dança moderna em um mundo pós-moderno. **Reston: Aliança Americana para Saúde, Educação Física, Recreação e Dança**. 1992.

VARASQUIM, Nathalia Eloisa; CONFORTIM, Heloisa Deola. Prática de ballet clássico aumenta a prevalência de transtornos alimentares em mulheres. **Revista Brasileira de Nutrição Esportiva**, v. 16, n. 96, p. 46-52, 2022.

VEIGA-NETO, Alfredo. **Foucault e a Educação**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

VEYNE, Paul. **Foucault: seu pensamento, sua pessoa**. Trad. Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

WEEKS, Jeffrey. **El malestar de la sexualidad: significados, mitos e sexualidades modernas**. Madri: Talasa, 1996.

WILLIAM, Rodney. **Apropriação cultural**. São Paulo: Pólen, 2019.

WOSIEN, Gabriele. **Dança Sagrada: Deuses, Mitos e Ciclos**. Tradução de Maria Leonor Rodenbach e Raphael de Haro Júnior. São Paulo: Triom, 2002.

XAVIER, Fernanda; ALMEIDA, Felipe Quintão; GOMES, Ivan. A relação do funk com a cultura escolar: entre dilemas e tensões. **Pensar a Prática**, v. 21, n. 3, 2018.

APÊNDICES

APÊNDICE I**QUESTIONÁRIO – PERFIL DA/DO PARTICIPANTE**

- 1- Nome social: _____
- 2- Idade: _____
- 3- Naturalidade: _____
- 4- Gênero *(Cis- indivíduo que se identifica com o sexo biológico/ Trans- indivíduo que se identifica com um gênero diferente daquele que lhe foi dado no nascimento):
 Masculino - Cis Feminino- Cis Não-binário
 Masculino – Trans Feminino- Trans Não desejo declarar
- 5- Sexualidade:
 Heterossexual Homossexual Bissexual Pansexual
 Assexual Outra Não desejo declarar
- 6- Cor/etnia:
 Branco/Branca Negro/Negra Amarelo/ Amarela
 Pardo/ Parda Não desejo declarar
- 7- Identifica-se com alguma tradição religiosa?

Católica Evangélica Espírita Umbanda Candomblé Não tem religião

Outra: _____ Não desejo declarar

8- Qual o seu nível de escolaridade?

Ensino fundamental incompleto

Ensino fundamental completo

Ensino médio incompleto

Ensino médio completo

Ensino superior incompleto

Ensino superior completo

Pós-graduação

9- Qual a modalidade/estilo de dança que você ministra aulas atualmente (caso necessite poderá assinalar mais de uma opção):

Ballet Dança contemporânea Dança de salão

Dança do ventre Danças urbanas Danças folclóricas

Outros: _____

10- A quanto você trabalha como professor/professora de dança?

menos de 5 anos mais de 5 anos mais de 10 anos

11- Você trabalha formalmente (em regime CLT) como professor/professora de dança?

Sim Não

12- Você possui alguma formação específica em dança?

Sim Não

Se sim, qual? _____

13- Você possui outro emprego/função além de professor/professora de dança?

Sim Não

Se sim, qual? _____

14- Qual o tipo (s) de estabelecimento (s) em que ministra aulas de dança:

Público Privado Os dois Outros

15- Em relação a classe social, como você caracteriza o público para o qual você ministra aulas de dança (caso necessite poderá assinalar mais de uma opção):

classe alta classe média alta classe média classe social baixa

16- Em relação a faixa etária, como você caracteriza o público para o qual você ministra aulas de dança (caso necessite poderá assinalar mais de uma opção):

crianças adolescentes jovens adultos idosos

17- Em relação a diversidade de gênero, como você caracteriza o público para o qual você ministra aulas de dança:

exclusivamente feminino exclusivamente masculino homens e mulheres, sendo a maioria mulheres homens e mulheres, sendo a maioria homens

18- A sua atividade como professor/professora de dança compõe sua renda mensal:

parcialmente integralmente

19- Renda mensal proveniente da sua função enquanto professor/professora de dança:

Até 2 salários mínimos Até 3 salários mínimos De 4 a 6 salários mínimos De 7 a 11 salários mínimos

APENDICÊ II - TRANSCRIÇÕES DAS ENTREVISTAS

SUJEITO 5 – Dia 28/06 /2022

Entrevistadora - Eu gostaria que você narrasse toda a sua história com a dança. A melhor forma de fazer isso seria você começar a sua narrativa pelas suas primeiras memórias em relação à dança. Partindo daí contar as coisas que aconteceram, que até hoje você guarda na memória. Conte-me uma após a outra, destacando fatos, experiências, seus sentimentos, emoções, desejos, desafios e superações. Enfim, tudo que você considera relevante na sua trajetória com a dança até o momento atual. Você não precisa ter pressa. Além disso, sinta-se completamente à vontade para narrar os detalhes, porque tudo que for importante para você me interessa.

S5-Uhum

S5- Eh... eu costumo dizer que eu comecei a dançar com “É o tchan” sabe... Quando era criança, porém eh... eu tinha muita vergonha. Não sei, acho que era algo do próprio ambiente né? Que não a ajudavam a contribuir assim pra ter pra que a criança se soltasse, a criança eu no caso né? E aí eh... com passar do tempo eu comecei eu sempre tive muita identificação com a dança através de DVDs, né? Eu gostava muito, gosto muito, sou fã de Michael Jackson. E aí ver ele

dançando, me instigava muito, até que eu começar a estudar no (*Nome da escola*), não vou lembrar agora o ano exato, acho que dois mil e seis... dois mil e seis...dois mil e sete, dois mil e sete! Antes disso eu jogava handebol. E o handebol me trouxe uma disciplina muito grande. E aí eu comecei a estudar no (*Nome da escola*) tinha um grupo de dança que estava se desfazendo porque a o pessoal estava no terceiro ano e ia sair da escola e tinha duas pessoas que não queria desfazer o grupo que era que a gente chamava de Pequena e (*Nome da pessoa*). E elas não queriam se desfazer do grupo e aí eu estudava com (*Nome da pessoa*) e aí ele ficou me instigando: vamos! Vamos! vamos! aí eu: caramba... não sei fazer nada e tal, não, mas a gente desenrola se ver o DVD a gente a desenrola. Aí... ta, vamos! aí a gente começou a dançar lá no (*Nome da escola*). E aí eh... foi bem engraçado, porque a gente não sabia fazer nada mesmo assim. A gente só imitava, era imitação mesmo de pegar o DVD, nessa época aqui tava uma febre muito grande desses DVD de hip-hop cinquenta clipes, não sei quantos, sabe? Eu ainda tenho inclusive de vez em quando eu vou lá e...Eita! memórias! E aí eh... a professora de Educação física disse faça o seguinte passem nas salas e vejam quem aqui quer participar do grupo e vocês ficam passando a lista de presença dessas pessoas e passando pra mim, pra eu poder colocar como se ela estivesse na educação física, né? Porque tem gente que não queria tipo jogar, não queria tá na aula de Educação Física e aí quem ficou à frente, eu e (*Nome da pessoa*), ficamos à frente disso e passamos nas salas. E pra surpresa da gente, muita gente quis. E a gente não sabia ensinar, não sabia fazer nada. A gente só estava imitando lá as coisas. Eh... e aí a gente começou a montar a coreografia. A primeira coreografia que a gente montou foi pro Dia das Mães, foi horrível. Foi horrível, horrível. Não a coreografia em si a coreografia foi até bonitinha, mas a sensação, né? De subir no palco, era no auditório e tava no auditório cheio de mães, né? Claro que as mães amaram. Eh foi um pouco ruim também assim pra mim porque eu já perdi minha mãe, eu perdi minha mãe quando eu tinha onze anos e aí foi ruim porque veio aquela sensação, veio, né? Muitas, muitas, muitas coisas ali, mas foi bom, tipo assim, nossa eu quero fazer isso de novo e aí a gente montou, começou a montar coreografias, aí teve uma esqueci o nome agora, nossa, fugiu o nome totalmente, eu não lembro o nome. Teve um festival da escola e a gente começou a fazer coreografia. Vamos pegar um DVD aqui de Britney e aí a gente pegou um DVD aí tinha uma coreografia a gente queria usar as cadeiras você não podia usar as cadeiras, a gente começou aí começou a vir pessoas de fora da escola querendo participar do grupo só que aí não podia. Um grupo até então na até então na escola a gente montou essa coreografia, eu tenho fotos. Se quiser eu tenho fotos! Ai a gente apresentou e tinham três jurados. A gente nem sabia que ia ter esses jurados e tal, a gente nem sabia o que era. E um desses jurados era (*Nome da pessoa*) do teatro e ele amou assim, ele viu a gente, ele amou, ele:

vocês tinham que ir pro festival colegial! e a gente tem que ir do lado do festival colegial, não, é um festival que todas as escolas participam, participam com teatro, música e dança competiam, né? Escola particular, a escola pública eh... com essas categorias...a gente: tá, a gente vai! agora aí a gente começou a pensar diferente, né? A pensar em montar uma coreografia pra competir que até então não era competição, era só uma brincadeira. Aí nisso a gente começou a ver, eu e (*Nome da pessoa*) a gente parou assim de dançar, parou entre aspas, né saiu do palco pra ficar observando quem tinha mais habilidade pra dançar e aí a gente selecionou doze pessoas contando com a gente né? Eram todas mulheres. Sim! Aí a gente começou a montar coreografia, tinha (*Nome da pessoa*) que também que já dançava e ficamos nós três assim coordenando. E eu sempre fui a chata, sempre queria coisa nova pensar de novo, sempre fui pegando no pé. Que algo que hoje em dia reflete muito no que eu faço. Que é sempre buscar essa pessoa assim, eu vejo uma pessoa dançando, uma pessoa se movendo e aí eu faço, tá desse jeito? Tenta fazer assim, ou o que é que tu acha de fazer assim? Aí já muda e enfim e aí a gente foi competir nesse festival colegial. Quando a gente fez pra o colegial acontecia no Teatro Municipal. Quando a gente, eu nunca tive no teatro, ninguém nunca tinha ido ao teatro lá. Quando a gente chegou o teatro tava lotado, assim, lotado que eu digo que tinha gente sentada no chão e assim apertado porque tava todas as escolas lá e aí a gente levou a gente também ah! esse é o ponto alto. A gente tinha outro grupo na escola que era das pessoas não queriam participar do nosso grupo aí a gente está bom. Aí nesse outro grupo era misturado tinha meninos e meninas né? mulheres, mas assim, não era nada que a gente pensou foi porque aconteceu mesmo de ter só mulheres. Aí a gente tá, tomando o grupo de vocês, aí o que que a direção fez? Olha, o tempo de apresentação é esse, aí vocês vão ter que dividir. Um grupo vai dançar tal tanto tempo e o outro quanto tempo. Tá bom quando eu lembro muito, muito disso. Quando anunciou a gente, a gente entrava assim, tinha um vídeo, a gente entrava assim: eh... duas filas de do lado direito e duas do lado esquerdo. Com a mão no bolso do casaco, de casaco aí a gente entrava e eu era ponta de uma dessas filas, eu puxava a fila, eu simplesmente eu travei, eu fiquei parada, a música começou e eu fiquei lá parada e as pessoas entrando e eu parada, aí (*Nome da pessoa*) tava atrás de mim, viu? Aí entrei pronto, a gente se apresentou a gente não tava ouvindo a música de tanto que as pessoas gritavam. A gente tava indo assim, né? No sentimento mesmo, teve que a gente ensaiou das várias vezes que a gente ensaiou é tanto que até no vídeo mesmo você não consegue ouvir o começo da música. Aí pra essa coreografia a gente trouxe toda de preto aí confeccionou máscara, a gente fez todo uma história né? Pra poder eh apresentar e aí foi bem massa, no final teve, aí teve também teatro e música, né? Aí a gente descobriu que tinha rivalidade com a (*Nome da escola*) porque eram os melhores.

Ah gente eita mas eu achei melhor. Aí foi bem isso foi bem engraçado assim. Hoje em dia é engraçado mas na hora a gente era melhor mesmo né? Não sei o que. E nesse dia a gente ganhou como melhor trilha sonora com o terceiro lugar, a gente ficou em terceiro lugar, viu como era a trilha sonora e se eu não me engano uma das meninas ganhou como melhor dançarina. Aí nesse sentido conheci (*Nome da pessoa*), que é da dança do ventre e ela era a jurada lá. E assim, muitas pessoas vieram, que massa, vocês, esse monte de mulher dançando, não sei o que, que massa, continue, tal, tal isso dois mil e oito, vinte e dois de outubro de dois mil e oito, não esqueço a data da dessa apresentação, que foi muito marcante. E a partir daí, quando a gente voltou pra escola, né, todo mundo e aí foi: vocês arrasaram! não sei o que, até a diretora! Teve uma vez que chamaram a escola pra se apresentar no (*Nome do local*) podem ir, a gente vai, a gente foi, apresentou, fez a coreografia, apresentou aí começamos a apresentar e assim, em coisas da escola, né? Tinha alguma coisa aí chamava a gente. Até que um belo dia a gente fez: Vamos, ser um grupo independente da escola? Vamos pensar aí como é que a gente vai fazer. Aí assim que a gente ficou um tempão. Pra poder dar um nome um nome pra esse grupo, um nome, um nome, nome. A gente sempre tava juntas, né? Porque a gente estudava juntas, não na mesma sala, mas na mesma escola, aí todo intervalo já tava junto. Aí parecia aquelas coisas de filme, que tava todo mundo com a roupa igual, era a gente, pronto. E era engraçado que naquela época já a as pessoas já olhavam meio assim porque eu sempre gostei de usar roupa folgada independente sempre gostei e as pessoas já olhavam meio assim e olha que eu nem tinha cabelo curto o meu cabelo é aqui [Apontando para a cintura]. A gente era tudo parecido assim, né? Porque é bem da época. Acho que se a gente pegar os adolescentes de hoje em dia eles meio que tem uma aparência, né? Eh... similar e aí eh já senti essa esse olhar assim das pessoas de: oxe! essas menina que anda assim, sabe? Tipo já tinha um certo olhar de preconceito também porque preconceito é quando você não conhece né? Aí eh... estamos pensando no nome gente espera aí (*Nome da pessoa*) toda música que a gente dança tem o nome *let's go* não é possível! Todo todas as músicas que a gente dançava até então eram músicas internacionais, né? As referências que a gente tinha de música era tudo internacional. O *Let's go* de dois mil e oito lá dois mil e oito a dois mil e vinte existiu. Dois mil e oito, dois mil e vinte. Eh a partir de dois mil e oito e dois mil e nove eh continuamos ensaiando lá e estudando na prática A gente começou a conhecer outras pessoas porque em dois mil e nove final de dois mil e quatorze dois mil e nove se tornou febre um DVD aqui em Campina Grande que era o da RED BULL.. Que é um campeonato das urbanas que e aí pronto. Sim! aí voltando só um pouquinho essa apresentação de em outubro no festival colegial pequena dança com a gente ela estava saindo da escola, mas ela foi a última apresentação dela pela escola foi com a gente e aí esse DVD

estourou e aí virou febre, né? Todos os meninos queriam fazer os movimentos queriam dançar aí começaram a aparecer os rapazes lá na escola que dançavam então veio pro grupo da gente ficaram ensaiando com a gente, acho que não teve uma ou duas apresentações e no mínimo esse meio tempo a gente conheceu um rapaz que a gente chama ele de vô, que ele já dançava, ele é atleta de várias coisas. Ele era, ele é atleta. Eh e aí não, eu sei fazer umas coisas aqui, aí umas coisas, né? Fazendo várias coisas, né? caramba, que massa! Tu vai dançar com a gente, bora? Aí a gente ficou agregando outras pessoas, né? Sim. E aí começou a ter essa transformação. Algumas meninas saíram porque saíram da escola realmente e uns alguns meninos começaram a participar do grupo. Eh acho que a gente não chegou a se apresentar com os meninos fora, mas a gente começou a se tornar independente, tipo, a gente ensaiava na escola, mas era um grupo independente.

Entrevistadora- Hm-huh.

S5- Se alguém chamasse a gente pra se apresentar a gente ia, independente da escola. Eh... E aí a gente dois mil e nove, dois mil e dez a gente sofreu outra mudança que diminuiu o grupo, que era só quatro pessoas, ficamos eu, e meu irmão, que não estudava na escola, mas eu levava ele sempre pro ensaio e aí ele começou a dançar. Por conta disso, assim, né? E é muito, eu era, como não tinha com quem deixar, nem meu irmão, nem minha irmã, eu sempre levava eles ou pro handebol quando eu ia pro handebol ou pra dança. E aí ele começou a dançar e aí a gente ensinava as coreografias e ele pegou as coreografias. Aí a gente começou a dançar junto. Aí eu disse, não, vamos lá, vai sentir mais a sério. Eh... voltando um pouquinho porque eu não lembrei agora. Dois mil e nove fiz minha primeira aula de dança, de verdade. Eh... foi com a companhia de *(Nome da pessoa)*. Que é companheira das danças urbanas lá do Rio de Janeiro. Aí eu fiz essa aula lá no Centro Cultural pelo Festival do Inverno. E as vagas é assim, meu Deus, é o que eu quero fazer, eu quero fazer isso. Eu quero isso na minha vida totalmente diferente da aula e sempre que eu entrar no centro cultural que eu vou dar aula recentemente eu tenho os meninos tem me convidado pra dar aula lá aí eu sempre digo gente vocês não tem noção do que é entrar aqui nessa sala porque essa é a minha primeira aula de dança foi aqui e foi ali que eu disse, eu quero fazer isso! Tem muitos, muitas, eu sou canceriana, vai vindo as coisas assim... Eh pronto, aí em dois mil e nove fiz a aula de dança e veio muitas coisas, né? Porque a professora ela deu muitas coisas assim, muitos gatilhos pra gente fazer coreografia, pra gente pensar em movimento, pensar em várias coisas. Dois mil e dez aqui só está nas quatro. Vamos ensaiar só a gente. A gente começou a ensaiar em casa. Já que a gente era amigo, morávamos próximos, morava com meu irmão. Vamos ensaiar em casa. Aí pra casa um do outro a gente ficava

ensaiando em casa mesmo A gente não tinha som, a gente não tinha nenhum equipamento assim, nada. Quando a gente... quando de fato começou a ser um grupo mais independente e apareceram apresentações começaram a aparecer também alguns cachês que não eram lá essas coisas, mas era alguma coisa.

Entrevistadora -Hum.

S5- Na maioria das vezes ou é cachê em dinheiro, ou cachê em lanche. Muitas vezes a gente se apresentou por conta do lanche. Porque tinha lanche, ai, vamos se apresentar. E às vezes que a gente conseguiu se apresentar com cachê, a gente começou a juntar esse dinheiro pra comprar um som. E aí a gente conseguiu comprar esse som em dois mil e dez. Era um sonzinho assim que dividia em três. Sabe? Pronto. Todo ensaio era um CD diferente porque aí não tinha o que a gente tem hoje em dia, né? Um celular que tem infinitas músicas assim, inclusive eu tenho alguns CDs ainda, eu sou essa pessoa que guardo as coisas, eu tenho lá, todos com nome, tá Festival Colegial todos com nome. Aí a gente comprou esse som aí começamos a ensaiar na SAB (*Nome do bairro*) porque tinha um evento lá chamado Noite Cultural da SAB que já aconteceu, não sei nem se acontece ainda, acredito que sim, porque é o mesmo diretor. Já acontecia há muitos anos lá, não lembro como é que a gente chegou até a SAB de assim pra ensaiar, não lembro. Mas (*Nome da pessoa*) foi super receptivo com a gente. Ele: Não, pode vir ensaiar aqui! aí o espaço é de vocês e a gente e vai ter a noite cultural, vocês podem se apresentar. E a noite cultural era assim, era cultural mesmo, eram todas as pessoas do bairro que se apresentavam lá. É, tem uma parte atrás que eles colocaram no palco, botavam tenda e embaixo ficava o pessoal assistindo, era muito massa. Aí tem apresentação de capoeira, de quadrilha, de dança de swingueira, de várias coisas. Eh... aí ele falou, não, aqui nos anos noventa tinha vários grupos de dança, a pessoa dançava muito e eu não conhecia recentemente eu consegui achar no YouTube alguns registros desses grupos. Porque eu fico fazendo essas pesquisas levantando que eu vou chegar lá, mas eu fico fazendo esse levantamento porque eu quero entender como é que a dança funcionava aqui em (*Nome da cidade*) que chegou, né? E aí, eh... a gente se apresentou aí foi montar uma outra ideia. Tudo. Aí pra ser apresentada na noite cultural a gente chamou dois amigos da gente que era (*Nome da pessoa*) e (*Nome da pessoa*), a gente não tomou outra coreografia, que era espelhar, a gente fazia um negócio eh os movimentos espelhados, enfim. E a gente se apresentou no evento cultural e continuamos na SAB. Até que a gente conheceu pelo Facebook em um evento. A gente tem que ir pra esse evento, com que dinheiro a gente não sabe. Aí eu disse não, vamos ver o quê que a gente se encaixa. Eu nem lembro quanto é que era bem pouco. Bem pouco. Aí eu consegui uma pessoa

que ajudou com um pouco de grana lá. Eu sei que a gente foi juntando aí a gente conseguiu eh... alugar um carro e ir pra (*Nome da cidade*) nesse carro eh foi um amigo da gente também junto e a gente comprou figurino, a gente comprou a camisa e pintou a camisa comprou uma cola, uma cola 3D, porque a ideia da coreografia era falar sobre o lixo eletrônico. Dois mil e onze. Lixo eletrônico. Era nem todo lixo é lixo, o nome da coreografia aí a gente comprou umas camisas verdes.

Entrevistadora - Hum.

S5- ...Tipo um verde um pouco mais escuro do que o verde bandeira. E aí a gente fez como se fosse placa de vídeo, sabe? o desenho da das camisas. Aí compramos calças iguais, tênis iguais. Tudo igual. Aí compramos uns óculos. Fiz um penteado assim no cabelo. A gente pintou um pouco ainda o rosto pra dar impressão. Eu sei que a gente queria contar alguma história surreal, porque hoje em dia tem isso, achei que eu tava numa história de robôs que eram feitos a partir de lixo reciclável, lixo eletrônico, tinha um conceito ali atrás. Eh... e aí a gente fez tipo um cenário assim com papelão. Foi horrível pra levar esse cenário no carro. A gente veio no cenário, a gente colou várias coisas porque a gente saiu recolhendo teclado, mouse, fio, várias coisas pra colar nesse cenário, no pseudocenário. A gente se apresentou, eh... a gente era o único grupo de (*Nome da cidade*) que tava lá de vários grupos do (*Nome do Estado*).

Entrevistadora- Hum.

S5- ... Muitos grupos de (*Nome da cidade*) eh e a gente não conhecia porque a gente não conhecia muitos grupos. A gente nem conhecia muitos né? Eh... E a gente conheceu muitos grupos de dança, muitos, muitos, muitos, muita gente ficou: “o povo dança demais, não sei o que.” Vamos fazer o da gente! Eu sei, eu lembro que eu entrei assim, me tremendo muito Tá. Eu sei que a gente passou o palco porque foi engraçado, é engraçado essas coisas. Que era uma competição. Aí ninguém podia ver a coreografia do outro.

Entrevistadora - Hm-huh

S5- ...aí eh... a gente começou nesse momento a gente começou a usar músicas que tinham efeito sonoro que até então as pessoas usavam mais músicas eh... de rap, né?

Entrevistadora - Sim.

Tem mais melodias assim. E mais letra. Aí a gente começou a usar músicas que tinha mais efeito sonoro. Eu lembro que quando a gente passou só podia passar e ensaiar uma vez e passar uma vez na coreografia aí eu nem acreditei, sempre ouvindo as pessoas, né? Dos outros grupos. Essa galera deve dançar muito e tal, não sei o que. A gente vai passar, eu lembro que tinha algumas pessoas já no teatro a gente passou por exemplo marcou a coreografia e só nós quatro, eu digo errou marcou a coreografia e tal aí bora passar bora passar aí passou, eu lembro que tinha umas pessoas que as pessoas não se mexiam, elas só ficaram assim olhando, ai gente... a gente saiu, a gente o que que aconteceu? Tá tão ruim assim, a gente ficou bem! Vamos fazer o nosso. Vamos dançar e é isso. Isso à tarde. A gente voltou pro alojamento que era uma escola. Aí todo mundo ficou, né, no alojamento. E o povo se arrumando. Alta roupa massa assim é bem característico e a gente quer uma roupa bem diferente, tipo uma calça preta, uma blusa verde, sei lá, a gente foi, aí o teatro lotado, aqui é aquele, era, (*Nome do teatro*) eu acho o nome do teatro, enfim... Aí o povo aí tinha um pessoal de múmia, enfim, várias coisas, sabe? Várias, várias ideias diferentes. Aí não, vamos dançar. Quando a gente entrou tava lotado, lotado, lotado, lotado, ele disse, beleza. Aí a gente dançou e a reação da plateia foi a mesma, todo mundo ficou calado assim na hora. Tipo só que no final foi que todo mundo gritou a gente tem acho que a coreografia tinha três minutos, era bem pouquinho o tempo, era cinco, acho que era cinco que algumas músicas, eram algumas músicas acho que era cinco minutos. Aí a gente saiu e ficou tipo a gente bora assistir os outros, a gente arrebitou, né? Pra poder assistir as outros grupos muito massa vinte e cinco pessoas vinte e cinco pessoas têm vinte e cinco pessoas, a nossa quatro, tudo bem a gente veio participar e tal, mas aí no outro... isso foi à noite, aí no outro dia saía o resultado. A gente ficou esperando pra poder vim pra (*Nome da cidade*), né? Não, vamos esperar o resultado agora pra você poder fazer tudo, tô muito feliz, pronto, vamos esperar o resultado a gente fez amizade com um monte de gente que inclusive até hoje em dia tem amizade assim no Instagram de vez em quando a gente se fala assim das coisas, os trabalhos um dos do outro eh... aí a gente lá caramba a gente tem que ir embora e anunciar esse resultado pra gente ir embora isso aqui quando começar a sair o resultado Eh... importante, a gente foi muito pensando no dinheiro que era mil reais a premiação. No dinheiro primeiro lugar é mil reais, os outros lugares eu não lembro, acho que era mil, quinhentos e duzentos, é uma coisa assim, ou seja, ficar no terceiro está ótimo porque a gente pelo menos cobra o dinheiro do que a gente gastou é mil reais antigamente né? Dois mil e onze era mil reais era mil reais... Eh... aí começaram a divulgar aí a gente ficou assim tipo sem entender nada porque começa a divulgar aí a primeira divulgação era melhor eh... direção. Aí eu ganhei como melhor direção. Ai gente oxii! Tá! Fui lá peguei. Aí aí tiveram outras categorias. Aí coreografia. A gente vem com melhor

coreografia. Aí a gente como assim a coreografia? A gente não estava entendendo nada. Aí como melhor dançarino. Aí gente de repente estava todo mundo assim perto da gente gritando, aí no final a gente ganhou como melhor grupo.

Entrevistadora - Hum.

S5- ...Ou seja a gente ganhou a premiação do melhor grupo. Gritando e chorando e não sei o que sem entender nada, até então, só que aí aconteceu uma coisa que tipo a gente não recebeu a premiação, não tem dinheiro até hoje, mas a gente não recebeu a premiação. Então, tenho todos os troféus. Quando a gente terminou eh... (*Nome da pessoa*) chamou a gente no canto: “Pessoal eu não estou com dinheiro aqui mas daqui no máximo com uma semana eu entrego pra vocês.” A gente tá tudo bem, né? A gente ficou com raiva, mas tá beleza. Aí de uma semana passou pra um mês, que passou pra três, depois de três meses ele sumiu ele simplesmente sumiu!

Entrevistadora - Hum.

S5 - Nessa época dois mil e onze. Dois mil e onze eu trabalhava no posto de saúde. Trabalhava de recepcionista. Aí pra eu conciliava por conta dos ensaios não serem mais na escola, não tinha mais era a gente conseguir ensaiar na SAB do (*Nome do bairro*) e um horário específico e onde eu morava era caminho, tipo eu sempre andei de bike, nessa época eu ia pra o trabalho. Eh... aí a gente voltou pra casa assim: meu Deus! eu machuquei meu joelho, foi horrível porque eu voltei o caminho inteiro com o joelho dobrado assim quando eu cheguei eu não conseguia esticar eu bati o joelho no chão machucou, mas super feliz, né, gente? Aí a gente foi apresentar essa coreografia também pelo SESC aqui na Praça da Bandeira. Eh acho que a gente apresentou em outros lugares também, eu não tô lembrando Foi. Ai gente continuou dando ...fazendo aulas né? Cada um fazia. Sempre que aparecia algum workshop alguma oportunidade de fazer aula a gente fazia. Dois mil e doze não lembro, mas a gente continuou eh... e aí começou a sofrer outras mudanças no grupo né? Outras pessoas entraram, pessoas que dançavam que dançam, que dançavam outras linguagens tipo balé. Aí foi bem isso. foi bem engraçado assim. Hoje em dia é engraçado, mas na hora a gente até melhor mesmo né? Não sei o que. E nesse dia a gente ganhou como melhor trilha sonora com o terceiro lugar, a gente ficou em terceiro lugar, viu como era a trilha sonora e se eu não me engano uma das meninas ganhou como melhor dançarina. Aí nesse sentido conhecia (*Nome da pessoa*), que é da dança do ventre era pra poucos e a gente ficava muito eh a depender de uma pessoa só ou de duas, tipo Porque ele tinha computador, aí conseguia ter um acesso ou a gente ia pra tipo baixar música, pegar algum vídeo

pra pegar como referência, mas dois mil e doze a gente já começou a não, vamos fazer coreografia, vamos criar coisas nossas, vamos desenvolver dois mil e onze na verdade. Vamos desenvolver a partir das nossas ideias. Eh... aí em dois mil e doze a gente começou a fazer esse esses intercâmbio, né? De ter outras pessoas de duas linguagens que foi bem... foi uma dificuldade muito grande porque a gente não sabia como lidar, por exemplo, a contagem pra gente era de um jeito e pra uma pessoa de outro transferência de peso era de um jeito pra a pessoa entender de outro, mas sempre a gente sempre buscou essa ideia de que a dança é uma só sabe? A gente sempre pensa muito nisso, assim de que a dança ela pode estar sendo dividida em linguagens, mas quando você observa você vê que os movimentos eles têm eh... eles parecem eles têm uma algo ali na essência que... que liga ele sabe? E aí em dois mil e doze eu comecei a dar aula que eu conheci (*Nome da pessoa*) eh... eu conhecia antes, né? Mas aí em dois mil e doze ela abriu o estúdio dela aí me chamou pra dar aula e eu fui, daí eu fiz tá, vou dar aulas, deve ser a mesma coisa dar aula de... de... ensaiar, né? Tipo, fui mais nessa perspectiva assim de acho que é a mesma coisa do ensaio. Aí fui dar algo e aí um dia desses foi que caiu essa ficha pra mim, que foi ali que eu disse: caramba! eu gosto de dar a aula, passar as coisas assim pras pessoas e receber, né? essa troca. E dois mil e doze eu comecei a dar aula comecei a pensar de uma outra forma, porque aí a gente vai se portando diferente, né? Porque além de dançar eu tava comandando outras pessoas e passando informações e estudando mais, buscando saber mais pra poder passar, né? Nomenclaturas, eh... referências de pessoas pra dança, referência de livros e dois mil e doze foi mais isso, foi mais a questão de como comecei a dar aula. E aí eu comecei a dar aula particular, né? No caso aí passou o ano minha turma era bem, bem massa assim, tinha quatro pessoas só na turma, mas eram pessoas assim que dançavam, que queriam dançar, que queriam fazer aula.

Entrevistadora - Sim.

S5 - Dois mil e treze ainda no Facebook eu conheci um rapaz chamado (*Nome da pessoa*) que ele é lá de (*Nome da cidade*) e ele me viu, ele viu um vídeo meu dançando. Aí ele fez, aí ele falou comigo, não lembro como foi, a gente se falou, aí ele fez e aí tu sabe que o que tu dança é *popping*, né? Aí eu: o que danado é? então já era outra coisa esses movimentos que você faz que é de ondulação eh... esses movimentos que Michael Jackson faz é tudo referência da dança *popping*. Aí o que é dança *popping*? Me manda pra eu ver e tal. Aí começou a me mandar vídeo eh... do YouTube, referências, tutoriais. Aí eu, caramba, eu danço, como assim? Aí não sabia aí no mesmo ano ele veio pra cá por conta do emprego ele veio pra cá (*Nome da cidade*) aí foi a primeira vez que eu entendi qual era a dança que eu fazia dentro das danças urbanas que é a

dança *popping* eh.... que é uma dança de contrações musculares. Contração e relaxamento. Dessa dança tem vinte e sete danças. Eu não estou brincando. São vinte e sete métodos, tem vinte e sete técnicas diferentes e aí eu fiquei tipo: meu Deus! eu não sei de nada, ele: não, mas é isso você trabalha com coreografia que é uma outra coisa e você está dando aula de coreografias, aí busco estudar isso aqui, aí me deu muitas referências. E aí eu fui atrás, né? De treinar sozinha, porque eh a partir desse momento eu percebi que eu tava sozinha aqui fazendo isso dois mil e treze: tô aqui sozinha fazendo isso! Eh... aí me instiguei mesmo assim a treinar entendeu que era a dança *popping*. Como é que era isso? Porque eu acho muito massa e aí eu: a dança do robozinho, né? A dança do robozinho querendo fazer isso. De lá pra cá só estuda, estuda, estuda, estudo, estudo mesmo, porque já me identifiquei com outras duas danças são mundos bem universos na verdade, bem complexo cada uma com suas coisas, com suas referências. Eh... a gente pegou essa amizade? Ele: Oh! tem uns amigos aqui que dançam também e tal! Aí eu: “Que massa! Que galera massa! Do popping, massa! A gente foi pra um evento em (*Nome da pessoa*) conheci também (*Nome da pessoa*) nesse Pronto, eh... num sabia nem quem era ele? Não pô, ele dança aqui desde mil novecentos e noventa, não sei o que e ele conseguiu também o contato da gente pelo Facebook. Tudo que você pergunta ele sabe ou se ele não sabe ele fala: eu vou procurar! aí conhecemos vários outros grupos daqui. E aí tinha (*Nome da pessoa*) que era a única menina do grupo, eram três meninos e ela de mulher, dançando *popping* eu fiquei assim... porque eu nunca tinha visto outra pessoa dançando *popping* ia não ser eu. E o (*Nome da pessoa*), né? Que eu tinha visto. E eu fiquei tipo, como assim essa mulher? Aí fiz amizade com todo mundo porque eu sou essa pessoa. Aí fiz amizade com os meninos, não, eu vou aí dar aula pra vocês, não sei o que, aí veio pra cá pra curtir, né? E passou uns dias aí deu aula pra gente. Aí o (*Nome da pessoa*) também já veio deu aula eh e aí foi se abrindo né? esse mundo assim. Eu sei que a gente se encontrou, aí dois mil e quatorze, isso dois mil e treze, muitas, muitas pessoas chegando assim, né? Muitas pessoas já dançam a gente conhecendo muitas pessoas. Dois mil e catorze eu comecei a me interessar pela área de produção. Mas também foi uma coisa bem espontânea assim não falei ah eu vou fazer isso aqui agora, não.

Entrevistadora - Sim

S5 -...Foi espontâneo na livre e espontânea pressão. Porque a gente queria montar um espetáculo.

Entrevistadora - Sim.

S5 - ... Tipo o primeiro espetáculo do grupo a gente nunca tinha tido nunca tinha montado um espetáculo. O espetáculo é trinta minutos. A gente nunca tinha dançado trinta minutos. Cinco, três. Sim. E aí a gente botou na cabeça que queria fazer esse espetáculo. Pra gente fazer um espetáculo hoje esse pessoal pode saber as coisas, né? Porque era nós, por nós mesmos, assim não tinha uma pessoa que: ei! Ó, tu fica aí na iluminação a gente quer mais ou menos essa ideia, ela não tinha uma pessoa não, tinha era gente e aí parece uma coisa assim, foi surgindo oficinas, o SESC começou a trazer oficinas de iluminação, de eh... produção cultural, aí eu é vou fazer vou fazer essa oficina aqui. Aí eu fiquei transtornada quando eu fiz as aulas de produção cultural porque eu fiquei: meu Deus! É isso eu quero fazer isso eu quero eu me identifiquei muito assim de cara com produção cultural porque eu gosto muito do movimento de estar ali fazendo da ação, né? De estar ali fazendo, de estar meio louca assim produzindo, mas eu gosto de juntar pessoas, de pegar a pessoa e dizer, cara, tu é muito massa nisso aqui, tu vai fazer isso aqui, sabe? De ajudar a potencializar o que as pessoas sabem fazer de melhor. E aí eu fiquei nessa: de vamos fazer esse espetáculo, vamos fazer esse espetáculo tudo foi meio loucura a gente estudou pouco e montou o espetáculo. A gente fez uma referência a um programa que tinha nos anos oitenta chamado é um programa americano, ele ainda existe, mas não como era antes, era assim, tipo, era tipo um boate, era um programa de TV, só que era tipo uma boate onde artistas negros eh... e o público também era negro e os artistas negros cantavam e tinha muita referência dos passos de danças urbanas tem muita referência desses dançarinos, desse programa. Eu tinha visto esse vídeo lá em *(Nome do local)* há muito tempo que eles botavam no telão e ficava passando as músicas de soul mesmo e era uma galera dançando muito massa, e eu: cara! quem é esse povo?

A gente eh... foi em um brechó atrás de roupa. Eh... a gente teve que começar a pesquisar músicas porque algumas músicas tinha direitos autorais a gente não podia usar, né? Aí a gente fez a abertura e montou, montou esse espetáculo, pensou na luz, pensou em tudo. Aí montamos o espetáculo, a gente apresentou ele algumas vezes, ele tinha quarenta minutos a gente fez preparação pra poder dançar. Preparação mesmo assim que eu digo de parar e parar entre aspas tipo durante o ensaio não só a coreografia, mas fazer uma preparação física pra isso aí a partir desse momento a gente começou a ter outros tipos de consciência tipo a consciência do corpo a gente tem que estar preparando o corpo sempre pra o corpo receber aquela quantidade de energia e de sobrecarga que que acontece.

Entrevistadora - Hm-huh.

S5 - Porque eu vou dançar cinco minutos é uma coisa, aí você dançar quarenta minutos assim, quarenta minutos sem parar praticamente, saía do palco e já voltava. É outra coisa e aí a gente começou nessa época já era outra formação no grupo. Eh... (*Nome da pessoa*) estudava na (*Nome da instituição*) ele tava estudando educação física, aí ele começou a trazer uns exercícios pro ensaio. Nessa época eu tava apenas dando aula, não tava mais trabalhando em um emprego.

Entrevistadora - Uhum.

S5 - Tava só dando aula, eh.... que é um trabalho também, né? Mas eu quero dizer assim o emprego carteira assinada e tal.... e aí ele: ó! vamos tentar fazer os exercícios, a gente fazia alongamento, fazia exercício, sempre fez antes dos ensaios, mas não com a intensidade que a gente passou a fazer. A gente tinha duas horas de ensaio, a gente fazia uma hora de preparação. Às vezes a gente nem ensaiava. A gente só fazia a preparação porque eh... como tem várias danças dentro das danças urbanas no grupo nem todo mundo dançava a mesma coisa. Por exemplo, eu dançava *popping* eh... (*Nome da pessoa*) dançava *breaking* aí eh... (*Nome da pessoa*) dançava hip-hop aí os corpos são diferentes a forma de dança é diferente aí pra gente tentar deixar o mais parecido possível a gente tentava fazer os exercícios da coreografia por exemplo, tem coreografia que a gente girava e descia aí quando nem todo mundo tinha essa habilidade de girar e descer rápido a gente ficava no exercício, repetindo.

Entrevistadora - Sim.

S5 - Sabe? Eh... e aí a gente passou a ter essa consciência de: caramba, véi! não tem condições de dançar sem se preparar ou seja, de dois mil e oito pra dois mil e quatorze a gente não tinha tido essa esse direcionamento de pensar, porque começou como uma brincadeira, aí depois a gente: eita! vamos pra ali pra um evento, aí dois mil e quatorze aí montando o espetáculo a primeira vez que a gente apresentou meu Deus parecia que a gente eu não sei a gente estava tão cansada tão cansada quando terminou porque junta a euforia da apresentação, né? Com o desgaste mesmo das próprias coreografias. E a gente tinha pego passos com referência em passos aparentemente fáceis, mas quando você faz muito tempo fica cansativo. Aí é e a gente terminava, a gente terminava fazendo passos engraçados assim pra época era engraçados mas eram passos normais que a gente tinha visto nas rede social desse que são os passos por exemplo esse passinho aqui do *TikTok* é um social desse que é tipo uma pessoa faz aí começa a repetir, repetir, repetir várias pessoas aquilo acaba sendo uma coisa social.

Entrevistadora - Hum.

S5- Eh... e as danças urbanas têm muito isso. Um dia começa um passo aqui aí outra pessoa faz já virou um baile aqui porque as pessoas estão repetindo. Quer dizer, quando a gente terminou de se apresentar, parecia que eu tinha tomado um banho de chuva assim, de suor e cansada e eu aí na preparação física de novo. Eh... na segunda vez que a gente apresentou a gente já estava mais preparado, já acabou vamos dançar mais não sei o quê. E foi muito massa porque a gente não tinha tido essa noção do quão conhecido também a gente já tava, muita gente já conhecia a gente. Muita gente me conhece ainda de dois mil e oito. Eu tinha o cabelo grande, tinha o cabelo grande. A referência é o cabelo. Todo mundo fala do cabelo. Eu sei que a gente tomou proporção da era a dança de do que é a danças urbanas e do que estava sendo em dois mil e quatorze mesmo porque a gente começou a pensar nisso e aí a partir disso a gente viu a necessidade... eu, né? Eu digo a gente, mas na maioria das vezes é eu sou eu, porque (*Nome da cidade*) não tem... não tinha nada. Os grupos que tinham se desfizeram, tudo mais. E aí a decisão a gente tem que bora agir tudo, não pode ficar sem fazer aula não. A gente conhece um monte de gente saindo do ciclo, eh... não vamos trazer alguém, vamos começar a pensar aí eu: vamos produzir um evento! Não, mas a gente não sabe produzir eventos, beleza. Aí dois mil e quinze eh... eu já conhecia a (*Nome da pessoa*). Ela é de Brasília, ela namorava com uma amiga minha que é daqui, enfim, aí elas já moravam juntas e ela sempre vinha pra cá nas férias, as férias eram final de dezembro e janeiro. Sim. E ela dança, pessoa que não para quieta, uma pessoa inteligentíssima. Eu admiro muito. Aí eh... chega ela com um evento aqui em (*Nome da pessoa*). Ela, pronto, eu vou fazer um evento, chama curso de verão, o evento. Vai ter algumas aulas. Tu quer dar uma aula de *popping*? Eu quero. Claro que eu quero dar uma aula de *popping* aí fui lá, né? Ela foi, deu aula de *popping*, aí tiveram outras aulas. Aí eu fiquei interessada, caramba, que massa, sabe? Que tu vê e tal. Aí ela, é, eu sempre venho aqui, nunca tem nada, tem um monte de dança aí na cidade e vocês não fazem nada eu mesma não sei fazer, não sei ela: Então agora você vai saber! Aí começou a me dizer um monte de coisa, né? Aí mulher tá aí dois mil isso foi dois mil e quinze, dois mil e dezesseis ela veio de novo aí ela já antes de vir, eu fiz eventos, vai trabalhar comigo, aí eu vamos, eu tô aqui pra aprender, ela, oxe, vai dar certo, aí começou a, ó, precisa fazer isso, começou a direcionar, né? Precisa fazer entrar em contato com pessoas parceiras, já quebra que não tem verba vai ser colaborativo, não vai ter cachê, veja quem são os professores da cidade que pode participar, entre em contato, pessoas que você conhece, não precisa ser pessoa que você conhece. Aí nessa época eu conhecia, eu conheço na verdade muita gente assim principalmente eh... porque teve o dom danças em dois mil e quatorze eu pulei a liderança, mas a gente participou da competição de dança. Em dois mil e quatorze como *Let's go* e eu fiz dupla. Sim. No Dom Dança a gente ganhou também. O Dom Dança ganhou o melhor

voto popular eu sei que levamos seis prêmios no Dom Dança Foi, foi isso mesmo. Aí (*Nome da pessoa*) me ajuda, cês bora trabalhar. Aí começou a me mostrar, né? Tipo, na prática o que eu tava, o que eu tinha estudado de produção cultural e que eu tinha visto também com ela já de produção cultural, sim e parecia assim uma demanda que não acabava nunca estava fazendo aí chega outra coisa. Meu Deus! eu vou enlouquecer. Aí ela pronto a partir de agora o evento é seu! Aí eu: Como assim? Aí dois mil e dezessete ela já não fez, já não veio. Eu que fiz, dia dezessete, dezoito, dezenove.

Entrevistadora - Sim.

S5 - Eh... aí eu aí pronto, aí o curso de verão, o que que aconteceu com o curso de verão eu comecei, ele começou a alcançar pessoas de fora do estado, pra cá, pra participar do curso de verão.

Entrevistadora - Sim.

S5 - Primeiro, era nas férias, então todo mundo podia Eh... e segundo é algo que movimentava aqui a cidade. Porque tipo eu não viajava. Então era e é um evento o curso de verão, começava a produzir em outubro estava outubro e novembro fazendo a circulação de quem poderia vir eh... em dezembro eu ia atrás dos parceiros na verdade novembro e dezembro eu ia atrás dos parceiros tipo quem podia ceder o lugar pra ser o alojamento... Quem poderia dar aula, quem eh... poderia dar alguma comida, um lanche aí as aulas eram pagas porque o primeiro formato do curso de verão era só aulas. Só aulas de dança. Aí depois eu comecei a dizer, não, tem que ter mais coisas aqui. Aí ficou a aula, batalha e palestra. Aí pronto eu sei que dois mil e dezenove o formato do curso de verão era batalha, feira colaborativa, exposição artística e roda de conversa. Eram três dias, sexta, sábado e domingo, aí uns três dias aconteciam tudo isso na sexta tem abertura e já tem a feirinha e a exposição, aí no sábado, no domingo tinha aula, a feirinha, a exposição e no domingo tinha aula, a feirinha e a batalha. Como é que a gente falava com os professores? A gente cobrava a aula e sessenta por cento ia pra o professor, professora e quarenta por cento ficava pro evento tentar cobrir gastos, né? Do evento. Eh... aí conseguimos uma parceria com a escola, com algum espaço pra poder acontecer o evento. Era sempre assim, como na época eu namorava eh... uma outra pessoa eh... a gente se separou e aí ficou em *standby* né? O curso de verão ficou assim tipo porque ela também fazia a produção comigo aí ela separou em dois mil e dezoito, aí veio a pandemia, né? aí a gente ficou assim e tal, não sei. Então aí a gente encerrou o curso de verão. Aí voltando, que aí faltava dois mil e catorze, né? Só pra

concluir comecei a partir desse evento a trazer profissionais em outros momentos do ano pra (*Nome da cidade*) porque a gente não dançava só no verão, né? E vamos fazer um evento. Vamos! como é que vai ser esse evento? Não, a gente traz algumas três pessoas, duas pessoas, pra dar aula e a gente pega eh... e faz meio que o formato do curso de verão a gente cobra pela aula pra cobrir os gastos de um professor passagem, alimentação, hospedagem, normalmente ficava na casa de um de nós. E essa pessoa dá aula e no outro dia dá aula com a gente. Aí vamos fazer um evento, vamos. Como é que vai ser o nome do evento? Não sei. Aí eu sei que a gente fez cinco edições e nesse ano não fez mais e nem lembro porquê. Acho que é porque não deu, aconteceu alguma coisa que a gente não fez mais. A gente fez três aulas de uma hora, eram três horas de aula, cada aula eram três horas, porque a ideia nossa principal era: precisa ter uma parte teórica, pra poder ter a parte prática. A teórica pra quem já sabe vai reciclar, pra quem não sabe vai entender. E a parte prática vai ajudá-lo na... na memorização, né? E aí no último que a gente fez a gente trouxe três linguagens que se completam que é do Sapateado *House e Land House* é uma dança é uma dança em casal que tem umas acrobacias. Tem um tempozinho de rock, mas tem umas acrobacias assim. Acho que você já deve ter visto algum vídeo assim na internet. Eh... sapateado porque influencia muito nas danças urbanas, sapateado, muito, muito, muito, muito, muito, principalmente os movimentos de coisas com as pernas e *house* que é uma das danças urbanas da comunidade LGBTQIAPN+ lá dos Estados Unidos e que tem muita influência, então a gente pegou esse gancho e fez as três aulas e foi muito massa, foi muito massa. E as aulas sempre assim, ó. A gente fez: eu preciso fazer outra coisa! A gente chamava os grupos aí fala assim, gente não tem cachê, mas é o seguinte, a bilheteria vai ser dividida pelos grupos. A gente não ganhava nada. Tipo, fazia só por fazer, por fazer entre aspas, né? Fazer pra ter movimento e pra não se perder ali. Foi, isso aí. Aí eu vou voltar um pouquinho no tempo pra poder completar agora. Dois mil e doze eh... eu comecei produção cultural em dois mil e quatorze, só que em dois mil e doze comecei a fazer algo que eu não sabia que era produção cultural que é a Jam do Povo. Por quê? Eh... nas danças urbanas tem um encontro que as pessoas fazem pra dançar. É uma roda de dança de improvisação e aí eu sempre via, via a pelo Facebook, no YouTube eh... E aí em dois mil e doze, lá atrás, eu senti essa necessidade de eita, não estou fazendo nada, queria que dançar e chamei a galera arranjei a caixa de som emprestada, ó vai ser tal hora aqui e de repente vinte pessoas de várias linguagens, né? lá em dois mil e doze ainda fiz três encontros aí eu fiquei pensando no nome, aí pesquisei “Jam” uma gíria, muito usada no basquete e no jazz pelos músicos de jazz pra improvisar. Tipo está lá ensaiando ai que ele não quer mais tocar a partitura né? Vou tocar aqui livre. Gosto muito desse nome Jam aí botei do povo. Pronto, participei de outros eventos nesse meio tempo aqui, fui pra

vários lugares, fui pra (*Nome da cidade*), eh... dei aula numa escola que era um pouco difícil dar aula nessa escola inclusive porque era uma escola católica, né? Era toda sexta-feira era um grupo de professores aí era dança, teatro, xadrez música e arte pra desenhar fazer escultura? Artes plásticas e aí era um desafio enorme. Estava no primeiro desafio. Era interior então as pessoas já têm uma mentalidade bem diferente né? segundo desafio é uma escola de igreja, escola católica. Então era tudo muito certinho ali, padrãozinho. A pessoa chega e chega tatuagem, as crianças adoram. As crianças amam, as crianças piram: Não, mas não sai não? Mas a senhora quiser tirar, mas não tira? E o que é isso? Enfim... eu amo, as crianças são ótimas assim. Eh aí eu dei aula durante um ano aí tinha esses desafios por exemplo eu querendo que as meninas dançassem música de funk, mas sem a letra e só a batida do funk mais uma coreografia de danças urbanas porque eu já estava nessas leitura de sair da do que é só o internacional, né? A gente foi e não deixaram a gente se apresentar, as meninas ficaram muito triste. A gente saiu muito triste enfim, aí tinha esse desafio, né? Do conservadorismo, das pessoas lá. Eh... e também já dei aula lá em um projeto social e aí a gente tinha vários desafios lá já era outra coisa era pra adolescente. A gente estava em um coreto, acho que era duas vezes na semana. Era duas vezes na semana. E aí além da mentalidade que também era muito fechada tinha um outro desafio que eu acho que é da própria cidade que é o olhar dos homens pras mulheres lá.... A gente tentou desmistificar isso, né? Até pras meninas poderem ficar mais à vontade pra dançar mais, usar a roupa que quiser. É, mas tem esse desafio assim de estar sempre trabalhando com isso de vocês podem usar o que vocês quiserem, de vocês não prestem atenção em quem tá passando na rua. Fui convidada pra dar aula também numa escola, mas foi só uma oficina pra os alunos conhecerem, mas foi ótimo inclusive eu tenho muita vontade de estar dentro de escolas que eu acho que o movimento da escola é muito massa. Eu comecei a dançar na escola então esse movimento da escola pra mim ele é muito emblemático e ele tem muito, muito potencial, porque eu via muito potencial nas crianças, algumas pessoas seguiram dançando. De vez em quando eu encontro um menino, aí, professora! Eh... e recentemente eu dei aula no IF que foi uma pra mim foi uma porta que fazia muito tempo que não tinha sido aberta. Que é uma escola particular, né? Digamos assim, federal e aí me chamaram na semana do meio ambiente pra dar uma oficina lá. E aí é o público todo jovem. Eu disse, nossa, ninguém vai querer fazer aula. Já pensei assim, né? Ninguém vai querer fazer aula, porque adolescente é muito isso, né? De eu não quero, não sei o que. E aí a gente tenta ficar conquistando pra ver se a pessoa vem. Eu cheguei na sala, tinha cinquenta pessoas. Aí eu fiquei assim: sério? Aí esse pessoal todo pra aula e tal, eu: que maravilha! você chega a ficar emocionada e ainda chegou gente depois aí todo mundo fez a aula assim ninguém ficou reclamando nem nada do tipo e eu

achei massa aí todo mundo: professora, você tem que dar aula aqui, aí todo mundo no *Instagram* me seguindo aí várias coisas né? Eh... e aí dois mil e vinte e seis saí do *Let's go* deixei nas mãos de (*Nome da pessoa*) porém (*Nome da pessoa*) também não pode dar continuidade então o *Let's Go* em dois mil e vinte acho que a gente findou da melhor maneira possível porque ninguém saiu com raiva de ninguém todo mundo se conhece, todo mundo se gosta. Eu fiz um... quando completou dez anos de grupo eu fiz um cálculo que eu fiquei: Nossa! Pelo grupo passaram mais ou menos cinquenta pessoas que eu consegui lembrar assim de nome mesmo cinquenta pessoas, porque por exemplo essa apresentação de (*Nome da cidade*) a gente só tem registro em foto não tem registro de vídeo. A gente queria muito ter o registro em vídeo, não tem na época nem todo mundo tinha câmera. Né? Eh ...tem algumas apresentações que a gente tem em registro eh... só em foto mesmo eu tenho todos os registros eh... eu sempre fui essa pessoa que eu sempre guardei, aí eu guardei tudo, tipo se você me desse algo aqui daqui vinte anos está lá em casa isso aqui, eu não joga fora, é horrível isso às vezes. Porque eu não joga fora. Eh... mas isso de certa forma é bom porque aí comecei a fazer produção cultural, em seguida eu comecei a ter a necessidade e a perceber que eu precisava ter um portfólio artístico e pra ganhar um portfólio eu preciso ter minha história essa minha história, preciso comprovar ela de alguma forma, e aí eu tenho tudo! Eu tenho a máscara que eu dancei, eu tenho várias coisas, muitas coisas. Eu tenho um ingresso do festival colegial que eu guardei a gente recebia pra dar, né, a cortesia. Eu não tinha, na época, eu não tinha pra quem pra quem dar aí eu guardei, aí está lá o ingressozinho assim, com a data e tudo. Tem o encarte... Enfim, eu tenho muitas coisas. Aí eh... comecei a montar o portfólio, meu portfólio dois mil e vinte eh... veio a pandemia aí o que que aconteceu um pouco antes de dois mil e vinte? eu já estava montando portfólio mexendo na internet mexendo tentando fazer, aprender a fazer as coisas mais virtuais.

Entrevistadora - Sim.

S5 - Aí estou lá no *Instagram*, conheço muita gente, né? de fora surge assim pra mim eh... uma seleção pra participar da primeira turma de formação em danças urbanas no Ceará. Aí eu: vou me inscrever, né? Não tem nada a ver, vou me inscrever aqui, vai sim. Aí fui selecionada, eu chorei tanto, meu Deus. Aí a gente fez eh... Acho que foi seis meses. Dei aula todos os dias assim de várias linguagens de dança. Aí a gente fez, eu fiz trabalho de conclusão, fiz eh... a turma toda, né? Fez o vídeo, aí foi tudo online assim, não conheço ninguém pessoalmente, todo mundo, algumas pessoas eu conheço. Cinquenta pessoas na turma. E aí os professores e coordenadores eu conheço porque eles já vieram aqui dar uma aula. Hum. E a eh... e outra, teve a entrevista, né? Do porquê que a gente queria fazer a formação, qual era o intuito e meu

principal intuito naquele momento era abrir uma escola de dança, eu queria abrir escola de dança aqui.

Entrevistadora - Sim.

S5 - Talvez eu ainda queira. Eh... e aí super feliz assim, a gente todo dia tendo aula, todo dia aula teórica e prática e muitas coisas que eu não sabia, muitas coisas que eu já sabia, mas aí que tinha mais coisas por trás daquilo, muitas coisas muito assim pequenas entre aspas, mas que passam assim despercebidos, sabe? Fora a amizade da turma que foi ótimo assim todo mundo, todo mundo, nossa! parecia que eu conhecia a galera há muito tempo. Aí a gente fez o vídeo, tem até no meu Instagram um vídeo de conclusão. A gente tinha que fazer, né? Algo que remetesse ao que é... a gente teve muitas aulas, aí algumas aulas eram bem provocativas mesmo de mexer com o sentimento, a gente teve uma aula que a gente fez uma teia eh... por exemplo botei meu nome, aí eu botei uma setinha, outra uma pessoa que dá dança, aí fui ligando, sabe? Como se tivesse olhando esse quadro que eu fui ligando as pessoas que eu conheço e que me fizeram conhecer outras pessoas. Aí foi bem sentimental assim, aí eu fui pegando coisas, né? Assim das aulas pra montar o meu trabalho e tiveram trabalhos assim muito massa de todo mundo. A gente assistiu de todo mundo porque foi online eh... eles receberam os materiais e na data, foi em janeiro de dois mil e vinte e um, aí teve a exibição de todos os trabalhos. Eu não vou chorar, meu Deus! que lindo! Assim que eu puder eu vou pra Fortaleza porque o movimento lá em Fortaleza das danças urbanas ele é bem efervescente assim a gente aprendeu sobre a história das danças urbanas lá, sim! Eh... tinha uma matéria lá que era só história da dança do Ceará, aí dança e danças urbanas. Eh... aí me instigou a fazer muitas coisas e o meu intuito, intuito era abrir uma escola de dança. Estava muito latente isso. Hum... Porque eh...eu sempre dei aula em outras escolas, de outras pessoas e tem um padrão essas aulas. Esses formatos de aula na verdade. Tem um padrão. E não sei te dizer o momento exato, mas chegou um momento que esse padrão não cabia, não me cabia. Tipo assim, o formato de aula é: até o meio do ano tem aula, do meio do ano pro final é ensaio pra apresentação. Esse padrão pra mim não funciona, porque até aqui eu consigo ter alunos. Chegou aqui no máximo ficam dois, então quando chega aqui eu já não tenho eh... vou dizer tempo pra ficar em busca de aluno, sabe? E fora o desgaste que é daqui pra cá. [Se referindo ao segundo semestre do ano] Porque daqui pra cá é basicamente ensaio. E aí eu penso assim, muita gente que faz aula, as pessoas não fazem a aula pra se apresentar, as pessoas fazem aula pra se divertir pra sair daquela rotina, pra se conhecer, pra conhecer outras pessoas, pra sair de casa, sei lá, pra qualquer outra coisa. Não importa, pra mim não importa, por que que a pessoa tá fazendo mal? Não importa, mas eu

sempre enxerguei assim e meu público sempre foi um público ou criança ou adolescente. Teve uma época que era adolescente e adulto na mesma turma assim, mas ambos iniciantes. Eh... e aí eu disse: não gente, não tem condições de dar aula assim, não consigo dar aula assim mais. Não consigo dar aula sim. Já peguei uns arranca-rabo assim. Cheguei pra direção e disse ó, minha turma só dança no final do ano se ela quiser dançar. Ela não quiser dançar, fazer o que? Eu não vou fazer pagar mil reais num figurino para dançar só uma vez. Eu não pago. Eu não pago não! Aí eh... esse modelo, esse padrão na verdade de escolas de dança aqui da cidade ele não me cabe não me cabe. Eu dou aula, vou dar aula com a maior felicidade do mundo, mas já deixando claro que minha turma só se apresenta se ela quiser inclusive teve um espetáculo que eu participei que a turma era criança. Aí a gente se apresentou era danças urbanas. Eu digo a gente, mas na maioria das vezes só sou eu pra trazer pessoas pra dar aula com a gente. Porque aqui não tem, não tinha nada. Os grupos que tinham se desfizeram, essa estética plástica de estar perfeito. Pra mim não é, tipo, pra mim dança é sua energia é sua vontade de estar ali vontade, a vontade ela muda totalmente e o que você tá fazendo. E eu tenho que deixar isso bem claro sempre que eu vou dar aula. A primeira coisa, gente, eu não trabalho com coreografia em aulas já pra não cair nessa de sempre ir pra aula ser a mesma coisa, começar a aula e coreografia aqui, aqui não trabalha, toda aula é uma coisa diferente. Aí você vai entender se você se identifica ou não com a aula, com o jeito da aula, com o que tá sendo passado, com o conteúdo e eu sempre deixo muito aberto assim pra quem tá fazendo minha aula, não tá com vontade? Tranquilo, fica aí se quiser assistir pode ficar aí assistindo. Eu não pressiono, não é por você estar lá você tem que fazer, não! Cê tá com vontade de fazer? Cê tá afim de fazer? Então faz! Não tá? Não faz! E quando eu entendi isso eu comecei a perceber o quão melhor as pessoas ficam durante a aula, sabe? De eh... se sentir à vontade. De você chegar e não ficar se comparando com outra pessoa. Porque eu já vi muito isso na dança de você chegar num lugar e aí tem uma pessoa que abre escala e aí você: num vou mais dançar não! Eu já fui essa pessoa, eu digo, caramba, por quê? Num vou mais fazer, em qual sentido. E aí quando eu entendi isso e aí eu trouxe pra mim a realidade, minha aula é você faz se você fizer a fim, não tiver a fim, quer assistir, assiste, não quero fica à vontade. Não se compare a outras pessoas porque se alguém vai conseguir fazer tal coisa agora e você não está conseguindo não significa que você não vai conseguir, significa que naquele momento você não tá entendendo ainda talvez amanhã um outro dia você faça. Oxe! era isso porque... já aconteceu comigo de meu Deus! Pronto, esses dias eu estava transtornada porque eu não estava conseguindo fazer um rolamento no chão. Eu não acredito, não eu não acredito, mas por quê? A gente tem que parar e pensar eu vejo muito isso de o que é que está acontecendo nesse momento na minha vida. Eu estou trabalhando em

outra coisa. Então não estou tendo um preparo pra o meu corpo estar sim eh... como é que se diz? Respondendo a todos os comandos que eu dou, eu tô com limitações, eu já tô com idade um pouco avançada assim, não avançada, mas pra quem tá trabalhando e dança eh... e não trabalha exclusivamente com isso pesa, tipo trabalhando de oito da noite a três da manhã. Então o meu corpo ele já tá diferente pela idade e pelo o emprego que eu estou. Não estou reclamando do meu emprego porque eu amo. Mas assim, e é o que está trazendo renda atualmente pra mim, mas assim o corpo ele não responde da mesma forma. O que respondia há dois anos atrás que aí também é outra coisa, antes da pandemia eu tinha uma carga de exercícios diários de quase dez horas por dia porque o meu o meu transporte é bicicleta pra onde vou, vou de bike eu só não vim de bike pra cá hoje porque eu estava no centro, mas se eu tivesse em casa eu teria vindo de bike. Também a carga horária estava dez às dez horas eu ia dar aula bike aí voltava da aula eu ia fazer aula de bike aí de eu fazer aula eu ia pro ensaio do ensaio aí pra casa eu ia pra algum outro lugar e bike. Então só entre dar aula, fazer aula e ensaiar já iam seis horas porque era duas turmas de de dança, uma hora cada turma aí fazia de quatro às seis fazia aula de balé e às vezes o ensaio era mais de duas horas. Então aí já tem uma carreira de exercício gigante. Aí meu corpo respondia rapidão assim as coisas. Aí chegou pandemia, aí eu já comecei a sentir, né? Tipo, que é uma facilidade muito grande pra engordar. Já comecei a sentir o joelho doendo, porque a locomoção ficou reduzida, né? Dentro de casa não consegui fazer exercícios, aí tentei fazer aula online a única aula que eu consegui seguir mesmo foram as aulas da formação que eram de segunda a quinta de oito ao meio-dia. Aí consegui, mas fazer aula, outras aulas não consegui e nem dar aula mais ou menos. Porque aí eu passei a dar aula online, mas nessa eu dava aula de *popping*, não dava aula de outras técnicas porque ficavam inviável dar aulas de outras técnicas até porque era o que eu estava mais era não é o que eu mais estudo que é o que eu não me identifico dançando, então eu vou muito nessa linha e senti muito assim o corpo, a gente tá voltando agora é um processo lento porque antes se eu passava uma semana sem dançar eu já sentia. Dois dias eu já sentia dor no joelho, eu sentia na articulação, já ficava naquela falta, né? E aí fui esse período todo assim, não consegui compensar exercício. Então agora eu tô com uma mobilidade bem reduzida, mas estou voltando aí aos poucos. Ano passado essa necessidade de poxa, eu não quero mais esse padrão vamos sair desse padrão aí de aula tal... e também era uma coisa que eu já queria fazer, mas que eu acho que não era o momento de fazer, não sei...acho que até tentei assim, mas não fluiu até pelas pessoas que estavam na formação eles virem dar uma ideia de grupo de dança. O grupo de dança tem ensaios, apresentação, ensaios, apresentação e eu já não tava também cabendo ali, sabe eu queria ensaios, pesquisas, teorias, estudo aí a apresentação tinha um caminho maior. Sim aí dois mil e vinte fiz a formação

ai fiquei com essa vontade vou abrir uma escola. Não estou aqui pra segurar ninguém não, já vi escola segurando a mão, tipo: ah você não pode fazer aula com fulano, você não pode fazer isso, você não pode comer isso que entra nessa estética, da estética, né? Entra nessa linha da estética de vocês manterem um corpo magro padrão pra muita plasticidade né? Porque não existe. E aí existe até certo ponto por exemplo no balé é exigido esse padrão. Ele tem essa exigência. É tanto que você não vê bailarinas com a perna grossa. Com a coxa grossa, mas são pessoas que já vem se preparando pra manter esse padrão até a mesma coisa da ginástica. Você não vê uma ginástica alta porque ela tem hipertrofia, né? Então seria hipócrita até da minha parte dizer que tem que ter um corpo assim. No meu estilo de vida você tem que ter o corpo que a pessoa quiser é o corpo da pessoa, o jeito da pessoa principalmente porque as danças urbanas ela tem bastante influência do gueto americano, né? E das danças africanas então, as pessoas não são iguais, as pessoas já vinham de culturas diferentes, já vinham trazendo movimento diferente, né? Então eu não tenho como chegar e falar ó, eu tenho corpo tem que ser assim, a gente tenta a proximidade com relação a coreografia, né nem você, nem você faz, nem eu faço. A estética da dança e a história da que eles contam assim eu fico aí ei aí eu me ensinei a mensagem ei eu estou pensando em fazer umas oficinas online pra ver se dá uma grana, tá muito mesmo que seja pouco, tá? Tu topa participar? Top, bora? Aí fiz um grupo, a reunião online faz isso faz aquilo. Aí eu tinha anotado uns nomes que eu queria colocar na escola, aí tinha lá laboratório aí eu perguntei esse nome aqui ah eu voltei. Ei vai ser um laboratório pronto, vai ser um laboratório urbano. E o nome das aulas? Aí cada um deu o nome da sua aula. Hm-huh aí a gente lançou a oficina não rolou porque estava todo mundo sem dinheiro não rolou a oficina hoje não beleza já tem outras oficinas e tal deixa aí continuamos com o grupo Aí do nada aparece um edital selecionando espetáculos com temas do Brasil brasilidade, né? Do Brasil. Aí eu ia lá, aparecia isso aqui. Que que cês acham de montar alguma coisa? Bora montar a live, montar o quê? Sobre o quê? Nordeste, né? Quer tá mais próximo da nossa cultura e tá e pronto, vamos. Aí cada um foi dando uma ideia, dando uma ideia mudou o espetáculo online a gente ensaiando online a gente só teve um encontro tinha que mandar o material né? Já teve um encontro A gente ensaiou massa com note e a gente gravou. Foi engraçado porque todo mundo morrendo porque tava sem dançar mais de um ano sem dançar muito tempo. E a gente repetindo muito porque chegava um momento que a gente estava errando porque a gente estava cansado gravar lá no (*Nome do local*) que era o único lugar aberto que tinha gente podia ter que ficar sem máscara é a gente gravou e enviou a gravação, né? Mas ficou lá o registro disse não a gente tem que fazer um registro melhor, aí a gente começou a ensaiar, né? A se encontrar pra encerrar as coreografias. Eh... Aí vamos gravar. Aí a gente

gravou lá no (*Nome do local*). Agora foi assim por obra do acaso porque a gente ia gravar na frente. Só que aí só que aí quando a gente chegou lá estava aberto. Aí o senhorzinho fez, não pode ficar aí grava aí quando a gente entrou o galpão os vigilantes não vai ser o espetáculo a gente fez pesquisa né? A gente pesquisou as músicas a gente fez uma sequência das coreografias cada um fez duas coreografias então já foi diferente tipo a minha forma de coreografar é uma a de (*Nome da pessoa*) é outra a de (*Nome da pessoa*) é outra de (*Nome da pessoa*) é outra aí a gente tenta chegar o mais próximo possível do que a gente entende.

Entrevistadora - Hm-huh.

S5 - A gente botou isso meio que como uma regrinha, tipo, faça o que você entende. Não, não limite, não tente me imitar, é o que você entendeu do movimento se você pega uma coreografia da gente, cê vai ver que a gente tá fazendo o mesmo movimento, mas cada um tem um jeito de fazer o movimento, que é pra mim é tipo assim, é a cereja do bolo. A gente gravou e a gente não tinha visto o material ainda e quando escreveu, o material ficou pronto um dia antes de enviar. Aí eu assisti chorando assim, meu Deus, ficou muito lindo, porque a gente errou tanto porque a gente também é um editado, né? No processo, ainda tá nesse processo. A gente e aí as meninas filmaram de uma forma que a gente como a gente tinha mandou o que a gente tinha filmado antes, a luz já tinha uma ideia mais ou menos o que que a gente queria Só que a gente não sabia que iria ficar uma filmagem muito massa assim muito boa e num lugar muito representativo da cidade. Que é o que a gente também está buscando no coletivo e a gente está sempre em pontos da cidade que represente algo que a gente queira falar, algo que a gente queira mostrar, algo da seja algo da cidade ou algo do coletivo, né? Ah a gente gravou esse material, a gente se inscreveu, a gente passou. Dentro dessa oficina a gente dividiu em quatro momentos, que é um momento que cada um dá uma aula referente ao que tá pesquisando, a gente trabalhara dramaturgia do corpo. Aí a gente já tem meio que uma linha de pesquisa que é cada um já tem esse segmento das danças urbanas aí a gente trabalha dança contemporânea e dança popular porque eu também estou no cavalo marinho eu passei eu pulei aí mas eu estou no cavalo marinho entendeu do grupo de estudo aqui de (*Nome da cidade*). Eh... o nome da oficina Estudo do Corpo e suas possibilidades sobre a ótica da danças urbanas. Aí tinha quatro momentos, né? Tinha o que é trabalho de chão, aí tinha linhas e ondulações, expressão corporal e musicalidade. Cada um trabalhou uma coisa. Porque por exemplo o (*Nome da pessoa*) ele é *Bit Maker* ele trabalha muito o som e aí pronto quando ele está coreografando ele escuta coisas que a gente não escuta aí a gente a gente não está ouvindo isso mas ele faça depois você estuda com o fone você vai ter ah tem essa sensibilidade assim de cada um e aí pronto a gente está

buscando isso assim a gente tem essa linha (*Nome da pessoa*) também vem das danças populares acabei de trabalhar ele dançava num grupo tradicionais, tem o cavalo marinho que é um uma manifestação, né? Uma brincadeira que tem teatro, música e dança. Hum e aí inclusive a gente ainda nem teve mais encontros porque tá todo mundo meio que voltando, né? As suas realidades, a gente sempre se encontra na praça. Aí é aberto pra quem quiser participar. Aí tem as figuras, que é a parte do teatro, onde você coloca, tem oitenta e algum oitenta e dois personagens. Aí temos as figuras que são mais cê bota no rosto e faz a fala, tem uma interação, aí tem a música e a dança do Cavalo Marinho, que passou em vários passos, difícil. Aí a gente tem essas influências, sabe? A gente tem que essas influências é meio que eh... a gente não vai ser isso, isso e isso aconteceu. Aí a gente: Eita! é a gente tem essa linha mesmo aqui de trabalho. Eh... agora a gente está montando algumas coreografias que acho que vai virar um espetáculo. Também com essa mesma linha de pesquisa, mas com outra pegada assim porque a gente trabalha com músicas regionais, né? Daqui do da região nordeste e tem as características da dança urbana, né? E essas coreografias que a gente tá montando elas tão bem pouco mesmo assim, bem trabalho mesmo de repetição, uma coreografia que exaustiva assim é bem exaustiva. Porque na eh fala uma coisa que eu acho muito massa que é na exaustão desses movimentos é que você consegue trazer um movimento mais simples possível pois está exausto na já não está conseguindo fazer mais nada é que seu movimento vai ficar bonito aí já está nesse trabalho assim agora esse mês final de maio até agora a gente não está se encontrando porque um tempo tinha chikungunya aí eu comecei a trabalhar nesse horário que é bem complicado eh... (*Nome da pessoa*) trabalha também de barman e aí ele tem está com horário quebrado mas ele consegue ir pro ensaio mesmo cansado e já está tendo umas aulas de autoescola que caíram exatamente nos dias do ensaio. A gente não, a gente sempre teve essa é maleável os ensaios, sabe? vai quando pode eh... faça se estiver bem, também porque não adianta você ir e ficar lá com seus problemas martelando na sua cabeça e aí tá estamos caminhando buscando essa o que a gente tava falando sobre o corpo, buscando desmistificar essa ideia de que o corpo tem que ser assim ou assado. A gente tem que expressar o que a gente tá sentindo, o que a gente tá pensando. Que a gente quer provocar, como esta está sendo provocado também. E aí é isso. Acho que é isso.

SUJEITO 5 – Dia: 18/11/2022

S5 - Eh tem muitos pontos né? Falar sobre o corpo a gente pode abordar várias questões né? tinha quinze, dezesseis anos e aí nessa idade da adolescência a gente já tá passando por questões do nosso corpo, né? mas eu lembro que eu sempre andava muito pra dentro assim e eu percebo

muitos adolescentes agora né? Depois de adulto eu percebo que a gente quando adolescente anda muito curvado tem esse medo, né? De se expor e se abrir e tudo mais. Mas quando eu passei a praticar, a participar na verdade, de ensaios de um grupo de dança que era dança de rua, era um grupo formado só por mulheres, e eh...quando eu me vi dançante, quando eu me vi uma pessoa dançante eu senti muita vergonha, assim eu tentava botar um personagem tipo: Ah mas no palco eu não sou eu não sou a (*Nome de S5*) do dia a dia tipo sou outra pessoa já eram meio uma meio que um mecanismo de defesa, né? e tipo assim, eu vou subir eu vou lá fazer o que tem pra fazer por exemplo rebolar eu vou lá rebolar, mas não sou eu que eu não sou essa pessoa, ficava tipo mascarando mesmo o que era que precisava ser feito pra que eu não ficasse com vergonha, eu até evitava de tipo em momentos da coreografia ter alguma coisa que fosse um pouco mais sensual que nem era sensual era só alguns movimentos que eram mais entre aspas femininos né? E eu não gostava de fazer e aí é engraçado isso porque no início era só mulheres.

Entrevistadora - Hm-huh.

S5 - E aí nessas nesses momentos eu já saí da coreografia porque eu não gostava, não me sentia à vontade tempos depois eu percebi que era realmente uma construção disso que é dito feminino, porque o feminino é muito não é palpável, né? Cada pessoa tem, cada mulher tem a sua forma de ser feminina e de ser suave, de ser, né? Tudo que é dito feminino ele é vai muito além pra mim, né? E aí eu fugia, eu fugia dentro dessas partes depois e nessa época eu já me entendia, tempos depois eh... quando eu passei a dar aula eu comecei a não, eu não queria que meus alunos soubessem da minha orientação.

Entrevistadora - Hm-huh.

S5 - Porque eu achava que as mães iriam impedir deles fazer algo, né? Porque aí você chega, tipo eu não tinha eu não tinha tantas tatuagens, né depois foi um processo, depois eu fiz uma tatuagem, depois fui fazendo outras e outras. Então, chegar numa escola e você já tá de cara com a professora que não, que é totalmente fora do padrão já impacta, né? Então, eu tinha muito isso de não deixar os alunos terem acesso a esse a esse viés da minha vida assim, sabe? Mais pessoal e notar a evolução do que era o meu corpo e do que é o meu corpo hoje em dia é muito massa assim, porque eu a pessoa que se escondia antigamente. Hoje em dia quero me mostrar, também tipo eu não escondia muito só que hoje em dia eu quero me mostrar, eu quero deixar o corpo mais eh... acessível possível assim, tipo mais disponível, essa palavra é essa, mais

disponível experimentar dança, pra experimentar teatro, pra experimentar o que eu consegui fazer, que eu consegui estar dentro.

Entrevistadora - Sim.

S5 - E além das questões sociais, né? Que que isso a borda porque ser mulher, né? É muito difícil, porque as danças urbanas é muito machista, a cultura hip-hop ela é muito machista. Então, você está ali você está colocando o seu corpo, você está dançando e não é de uma forma dita sensual. Você já é ah você é isso, você é do meu trabalho, você é sapatona, você não sei o que, você é uma pessoa muito julgada, mas em contrapartida tem as pessoas que, tipo, que acha o máximo tá aí num rolê, tu tá fazendo o teu corre, tá dando aula, tá estudando, tá trabalhando, tá, né? Buscando conhecimento. Então, o meu corpo hoje em dia ele é um corpo disponível assim pra aprender pra compartilhar e pra passar e é engraçado porque às vezes eu não me reconheço dançando, tipo, eu fui pra Recife agora em setembro e eu não tive tempo de praticar nada assim pra poder... porque tem entrada, né? E eu fui julgar o evento eu dei aula e fui julgar o evento. Na aula eu preparei justamente esse corpo e eu fiquei, eu me emocionei muito porque eram muitos corpos diferentes. Todos fazendo a aula. Eu falo e eu fico emocionada, porque era o que eu queria aqui, a gente tem ainda uma mística de quem só que pode fazer a aula de dança é quem dança, sabe? E não é se você está afim, se você está disponível, se você quer entender se você quer se conhecer, se você quer só ir, se você, sabe? Se você se sentiu com vontade de participar, eu acho que contribui muito. E quando eu cheguei lá, que eu me deparei, assim, com vários corpos diferentes. Eu fiquei Primeiro eu fiquei impactada porque eu não sabia que ia dar tanta gente, deu mais pessoas do que era o limite impossível, era vinte pessoas, mas eu acho que trinta e ainda não deu mais porque a pessoa não conseguiu chegar. Sim. Por conta do horário que foi a tarde, enfim. E aí eh... eu fiquei muito, muito atravessada, né? Como eu não tinha treinado, nunca tinha conseguido parar pra treinar, pra entra nessa hora eu vou fazer tal coisa, dançando, eu sou respirei e fui. E a troca foi tão boa que quando eu me vi dançando eu me surpreendi, porque, né? Minha amiga filmou e me mandou o vídeo. Aí eu fiquei: Caramba que massa! Eu não sabia que que tinha sido isso. Mas é essa troca né essa energia eu fiquei muito à vontade com as pessoas que estavam e refletiu no que eu fiz quando eu fui me apresentar e aí eu passei um tempão assim eu nem escrevi sobre eu queria ter escrito sobre passei muito tempo sentindo ainda aquela hum... aquela chama assim do tipo: Poxa! É isso que eu quero, eu quero corpos diferentes pessoas se desafiando porque você está ali, você está se desafiando. Está no meio das danças urbanas diariamente é um desafio. É um desafio que você mulher primeiro porque por ser mulher. Mulher das urbanas... oxe, né? Segundo porque parece que sempre vão

duvidar da sua capacidade. Porque você é mulher, né? Eh... e aí acaba voltando pra gente. A gente fica: mas será que eu consigo? Será que vai ser boa essa aula que eu estou montando aqui pra essa galera que eu nem sei quem é. Eh e aí a gente fica não mas ficou boa aí depois a gente fica não mas será que foi bom vou pergunta aí chega pra lá e pergunta a pessoa não foi ótimo mexeu nisso sabe? Então esse ponto de acreditarem no seu trabalho e aí fazer com que automaticamente isso volte quando eu percebi que tava acontecendo isso eu tentei barrar tipo: Peraí! eu estudo pra caramba eu tenho um monte de coisa eu trabalho com isso, não é possível, né? Mas assim é todos os dias. E aí pegando esse gancho de machismo e de como é difícil eu fui convidada recentemente pra ir pra (*Nome da cidade*) agora no final de novembro. Mas antes disso eh... eu conheci o pessoal no evento que eu fui lá em (*Nome da cidade*) vê só eu fui em dois eventos em (*Nome da cidade*) no mesmo mês. Na mesma linha do que eu já vejo diariamente assim *b-girls* eh... meio que uma linha já do que eu vejo porém, tinham muitas *MCs* que eu achei massa assim, muitas muitas mulheres, né? E aí conheci várias pessoas, aí um desses rapaz, me falou que ia ter um evento dele cidade que mora. Aí beleza me avisa a gente trocou o contato. Aí o rapaz veio do falou: ó! vai rolar um evento aí, mandei o perfil do evento. Aí eu lá segui o perfil e tal e lançou a programação e não tinha nenhuma mulher aí eu fiquei em choque, nenhuma mulher não! não é possível! conheço várias meninas que estão dançando aí já faz um tempo, tem umas meninas que dançam *All Style*, que dança *Twerk* Não, não é possível que não tenha uma mulher. Aí eu fui lá no perfil. Poxa, o que mais é a programação? Que pena que não tem nenhuma mulher. Aí disse: É porque a gente tá com pouco dinheiro aí a gente preferiu colocar as pessoas já que... aí eu fiquei numa resposta muito vaga sabe assim? Porque poderia até realmente ter uma grade aqui muito masculina. Tipo não sei quanto. De quatro momentos do evento tinham dois homens em cada momento assim, sabia? Sendo jurando ou apresentando outro DJ aí eu fiquei, eu já nem falei mais nada, só deixei. Aí tem um aluno que mora lá aí uns dias depois, (*Nome de S5*) eh... tu tá afim de vir julgar na batalha aqui e tal, eu falei com o pessoal, eu vi que tava uma grade muito masculina, tá precisando realmente ter uma equilibrada aí porque tem muitas mulheres, inclusive lá tem, eu fiquei tipo sem entender porque tem muitas mulheres lá dançando, sabe eh... tu topa, quando tu cobra, tu vem, né? Perguntando. Aí eu falei, eu vou na hora. Aí o rapaz veio falar comigo, a gente acordou e aí eu vou pra lá, né? Fiquei muito feliz porque tipo vai ser mais uma ida e vou conhecer outras pessoas e aí vou trocar. E já vai ter a galera que eu já conheço né?

Entrevistadora - Sim.

S5 - Então as mulheres a gente conta assim, a gente consegue contar no meio da roda, a gente consegue contar. Mas é isso que a gente consegue contar, a gente consegue ver que elas estão ali, tipo elas estão vivendo aquilo ali, aquela cultura mesmo e aí fiquei muito feliz, aí quando eles postaram aí já as meninas já comentaram, que bom que vai ter uma mulher finalmente, eu fiquei bem feliz assim, me senti orgulhosa, orgulhosa da minha palavra. Eu me senti honrada em poder estar nesse lugar, né? Vai ser agora no final do mês, aí tô super animada porque tipo, eu vou só julgar a batalha, mas eu já quero ir tipo eu quero ficar lá, quero dançar, quero ver o povo. Eh... e aí é bem isso. E eu falando agora eu lembrei que tipo dessas meninas que foram pro feed, a gente ficou todas dentro uma na sala, tipo uma sala de aula. Era uma escola que ficou na sala de aula aí todas as mulheres ficaram numa sala, algumas mães, sabe? eu já fiquei: nossa, velho imagina um rolê pra deixar a criança com alguém que muitas vezes os pais não são presentes, né? Imagina o rolê que é pra ela ter que deixar a criança pra poder participar do evento ou muitas vezes levar a criança pro evento porque não tem com quem deixasse e está lá assim, pelo contrário é como se fosse um resgate assim. E aí eu oh eu gosto de observar muito esses movimentos, sabe? Eh... e aí o que eu posso dizer é resumindo tudo isso é que o meu corpo ele sofre modificação todos os dias eu posso me apresentar agora e eu tô um pouco cansada, vai sair de um jeito.

Entrevistadora - Hm-huh.

S5 - Como eu posso chegar ali fora e outra coisa, ele está sempre modificando, não tem como seguir uma linha. Eu sigo uma linha de treinamento, né? Porque eu gosto de dançar. Mas de corporeidade mesmo eh... é engraçado, né é engraçado porque eu sou muito... eu me sinto muito grande e aí em palco a gente tem que crescer um pouco mais, né? Tem que ser não é como é que se diz no balé diz alongê, né? Não é preciso ficar o tempo todo numa postura, mas é você estar presente lá. E aí às vezes eu me sinto muito grande sabe? Muito grande, estou de boa, não sou tão grande assim não, sabe? E aí essa modificação e é bem doido assim, o dia a dia é bem complicado pra conciliar tipo: como o meu corpo tá porque é um corpo de trinta anos e como meu corpo era com dezessete, dezoito era um corpo mais jovem, porém não tinha tanto preparo, né? Hoje é um corpo um pouco mais eh... enriquecido de técnica, de estudos e tá um pouco mais cansado por conta das rotinas diárias, né? se a gente conseguisse viver de dança aqui era outra coisa, né? Porque meu corpo estaria só não está só parada, ele está para o outro trabalho, outro emprego, ele está para o dia a dia, ele está para várias coisas, então pra mim é bem complicado, mas a dança em si é dar uma revigorada assim, eu fico emocionada. Sempre que eu vejo e é que eu as vezes nem participo, eu fico só vendo e eu já fico... e aquilo me atravessa

e reflete num outro momento que eu fico... eu lembro, né? Então aquele dia teve isso, que máximo. Ou até mesmo no mesmo dia fico pensando, fico eh... refletindo e aí eu digo a gente por conta do laboratório, né? Mas a gente tem estudado muito essa corporiedade não precisa de técnica, né? mas o sentimento. A gente não consegue, não sei tem esse estereótipo de como eu disse antes, né? Só dança que já pratica dança.

Entrevistadora - Uhum.

S5 - A gente esquece do sentimento. Você está sentindo você vai movimenta-lo. Ah! mas está feio, mas não precisa ter forma. Não existe feio, nem bonito. Existe diferente se vai chegar na outra pessoa aí é outra coisa, é outra questão. O que eu posso fazer aqui? Mil coisas, eu posso dar um mortal e você ficar tipo sem entender nada. Como eu posso apenas ficar ali olhando e você pegar aquilo ali que eu estou tentando passar porque muitas vezes a gente nem consegue, né? Que é uma coisa tão particular que nem consegue e aí é isso eu tenho observado muitas mulheres assim quando eu vou pros eventos eu tenho observado. Porque a gente esquece, né? essas mulheres e mães principalmente que vão pros eventos e ficam e aí como é que tu estás o quê? Né? Já já tento entrar né? Agora eu estou eu comecei a morar com minha companheira e ela tem duas filhas já estou me colocando nesse lugar de pessoa cuidadora, né? Eu sou mãe delas, mas eu sou cuidadora. E aí é bem complicado, é bem difícil porque pronto pra vir pra cá numa foi pro balé, a outra foi pra casa do avô, mas porque é por conta da dinâmica do dia, né? Mas tem dias que tipo, não tenho como sair, porque (*Nome da pessoa*) vai trabalhar e eu fico com elas na hora da escola, né? Eu fico com elas e aí, né? Sempre nessa articulação. E aí eu fico pensando quando a pessoa é só, né? Quando a mãe é só e como é que ela consegue fazer esse caminho. Então, eu tenho observado muito e tenho tentado tá mais próximo também assim dessas mulheres, não só as mães, mas das mulheres no geral, na cultura, né? Pelo menos as que eu conheço assim. Ah, uma coisa importante! Sempre que tem eventos de danças urbanas voltados pra mulheres, os homens ficam indignados, a gente fica: oxente! Porque as meninas caem em cima mesmo assim. Eh... e aí mostra o quanto o quanto a gente tem poucos encontros, né? coisas voltadas assim pra mulheres nas danças urbanas. Eu já pensei em fazer várias coisas assim, mas não coloquei nada pra frente. Mas quem sabe aí eu não coloco umas coisas aí pra sim fazer.

Entrevistadora - Sim, sim. É isso?

S5 - Tá. Por enquanto é isso.

ENTREVISTA – SUJEITO SEIS

Entrevistadora – Eu gostaria que você narrasse toda a sua história com a dança. A melhor forma de fazer isso seria você começar a sua narrativa pelas suas primeiras memórias em relação à dança. Partindo daí, contar as coisas que aconteceram, que até hoje você guarda na memória. Conte-me uma após a outra, destacando fatos, experiências, seus sentimentos, emoções, desejos, desafios e superações. Enfim, tudo que você considera relevante na sua trajetória com a dança até o momento atual. Você não precisa ter pressa. Além disso, sinta-se completamente à vontade para narrar os detalhes, porque tudo que for importante para você me interessa.

S6- Bom, eh... eu creio que o meu encontro com a dança, foi bem não foi uma coisa, tipo, eu que procurei, não... foi sim! mas tipo, eu encontrei passando pela vida eu tipo eu comecei quando eu tinha uns... acho que catorze anos, mas eu comecei com hip-hop, né? As danças urbanas. Então eu andava com um amigo e tipo eu tenho mania de ficar plantando bananeira nas casas das pessoas, na calçada e ele vendo isso e falou: tá tendo aulas de dança de dança numa escola lá perto de casa. Era nos sábados e ele sabia disso, ele tinha esse conhecimento. Aí foi quando ele falou, você poderia fazer dança. E é só porque eu estava plantando bananeira, né? Depois de muito tempo comecei a pensar sobre isso. Aí teve um sábado, que era só nos sábados as aulas, teve um dia que eu fui, mas quando eu cheguei na esquina eu fiquei com vergonha e voltei pra casa.

Num sei, eu acho que por outras pessoas ter outras pessoas, esse medo de enfrentar... meio que fiquei, acho que eu tinha muita vergonha de tudo. Pronto aí não tive coragem de entrar, nem de entrar na escola, então cheguei na escola, acabei desistindo, aí teve no outro sábado, num sei o que aconteceu na nessa semana de um sábado para o outro. Não lembro, eu não lembro muita coisa. Aí pronto, aí no outro sábado eu lembro que eu fui aí quando eu entrei eu não lembro muito do que acontecia, não lembro muito o que aconteceu na primeira aula ou quantas aulas eu precisei de fazer, conheci algumas pessoas que foi importante nesse período e aí quando eu fui tava tendo algumas pessoas, tava tendo algumas pessoas, tinha algumas pessoas lá, elas gostavam do que tavam dançando, num lembro o que eles tavam dançando, alguns passos, mas eu lembro que era tudo misturado conhecendo hoje. Sei que tinha gente fazendo movimento de onda prum lado. E era isso que eu queria aprender. Esse movimento de onda de um lado pro outro, do braço. E eu achava isso interessante e quando eu vejo hoje algumas pessoas tentando entrar nas danças urbanas e tipo elas meio que tem o mesmo princípio, né? Cê tem vontade de aprender alguns passos são interessantes assim tipo *waving*. Aí eu acho que foi o primeiro passo que eu aprendi, primeiro movimento e a pessoa que me ensinou hoje ela não tá na dança. Eu lembro das pessoas que geralmente quando eu vou sair na rua vejo ela todos os dias, hoje ela trabalha de vendendo salgados, aqueles carrinhos assim, aquele café e eu vejo ela todos os dias. E hoje eu como eu continuei na dança e eu vejo ele eu acho interessante essa diferença. Porque até hoje eu aprendi como algo muito importante pra mim. Que ele foi e nos ensinou o primeiro passo no qual eu gostei. Eu lembro que nesse tempo eu costumava ir na casa dele pra pegar um vídeo de dança, algumas fitas. Porque ele tinha acesso a isso e eu lembro que ele falou que precisava sair, parar de dançar por conta que ele precisava arrumar emprego. Eh... isso me marcou bastante. Aí eu continuei. Tinha algumas pessoas que eram interessantes, que tipo, tinham um cara que hoje ele parou de dançar, mas continuando nessa mesma ideia nesses encontros fui conhecendo outras pessoas fui entendendo o jeito que eles trabalhavam que eles dançavam era mais parecido, não, não. Mentira, é um jeito mais *hip hop* meio comercial, sabe? É parecido com isso.

Entrevistadora - Hum.

S6 - Então, tinha esses ensaios na escola, só quem tava tendo no (*Nome do lugar*), que eu fiquei conhecendo, outros encontros de dança. Aí era mais *Break Dance*. Então, teve um domingo que eu fui e realmente tinha muita gente nesse ensaio que tinha lá, o chão era de cimento queimado, hoje trocaram o cimento, puxa, agora tá uma coisa mais raspadinha, machuca. Aí foi quando eu

conheci o (*Nome da pessoa*), aí eu adorei, então eu comecei a ir todos os domingos a partir daí e tinha um pessoal que no começo, creio que o nome do grupo que tinha que era esse... e tem umas pessoas bem antigas hoje que também saíram nenhum está mais, todos sumiram Eu acho que fui o único que continuei a dançar desde então. Que esse é um grupo bem antigo. Então tem acho que tem mais de dez anos de dança. Aí eu comecei a ir. Eu lembro que começou um grupo de dança que se criou um grupo chamado... tem a ver com movimento e força porque se utiliza algumas malabaristas. E era baseado nesse nome, nessas questões de movimento. E começou algumas viagens. Foi daí que eu comecei a viajar, saí de Campina pra dançar. E pra mim isso foi incrível. Acho que foi uma coisa bem marcante na minha vida. De bom, né? Porque eu conheci outros mundos. Então, a minha mente abriu bastante pra dança a primeira viagem que eu fiz foi pra (*Nome da cidade*) onde esse grupo que ficava treinando todos os domingos foi conseguir um ônibus com a prefeitura então a gente foi de ônibus pra (*Nome da cidade*) prum evento que tinha e já tinha em (*Nome da cidade*) então já foi mais de uma edição, foi incrível. Lá eu fiquei, a gente ficou numa escola, o pessoal desse evento conseguia nesse tempo alimentação e hospedagem, a hospedagem é lá na escola. Então todo mundo ficava em salas de aula com seus colchonetes e pronto, mas tem alimentação, tem a refeição, aquela bastante interessante e pronto, eu conheci várias pessoas de (*Nome da cidade*) então já tive um, comecei a criar uma rede de amizades, nesse tempo eu acho que eu era mais extrovertido, eu conhecia mais, mas tudo pra mim era novo, então queria conhecer quase tudo, eu conheci pessoas de (*Nome da cidade*), conheci as pessoas de (*Nome da cidade*) e era muito interessante, muito, muito, muito, muito legal tudo. Então eu via as pessoas fazendo coisas absurdas incrível. Eu quero compreender tudo e pronto, aí eu continuei. Esse foi o primeiro evento, a gente voltou e foi quando eu comecei mesmo a ir mais em eventos. Então, teve momentos que eu viajei bastante, eu viajei muito, fui pra (*Nome da cidade*), acho nunca viajei muito pra longe, então foi (*Nome da cidade*), (*Nome da cidade*), teve um segundo evento que eu fui, foi pra (*Nome da cidade*) quando eu conheci um pessoal do (*Nome do estado*) e eles eram incríveis que eles saltavam muito e muito alto e era espetacular e teve eventos em (*Nome da cidade*), acho que o lugar mais longe que eu cheguei foi a (*Nome da cidade*). E todos esses eventos, aconteceram coisas que eu lembro que me marcaram bastante pelo motivo das pessoas que eu conheci nesse tempo, que hoje em dia ficou pra trás, mas pela rede social eu ainda nos acompanho.

Entrevistadora - Hm-huh.

S6 - Algumas pessoas sumiram, eu nem lembro nem o nome, mas eu lembro que em um processo da minha vida eu conversava com elas muito e parecia uma amizade muito boa, mas sumiu desapareceu e teve outra coisa que é interessante que muitas pessoas que abriram portas, então não era algo que a gente tinha dinheiro pra viajar, era algo com que a gente conseguia, nem sei como, mas hoje então ela é uma rede muito interessante de pessoas que elas abriam a porta pra gente ficar sem conhecer nada da gente. E hoje eu não lembro mais dessas pessoas, principalmente as pessoas que abriram as portas e eu fiquei lá durante um tempo, num é triste? é muito triste isso. Eh nessas viagens pra (*Nome da cidade*) eu conheci algumas pessoas e teve uma pessoa que foi morar lá em casa chamado (*Nome da pessoa*) de (*Nome da cidade*) de um grupo de lá. Então tinha esse pessoal comecei a viajar pra... pra... pra... (*Nome da cidade*), aí comecei a ir mais em eventos, mas ainda assim ainda com esse mesmo grupo. Depois apareceu, começou a aparecer mais novas pessoas no (*Nome do local*). A gente voltou e continuava com os treinos dançar nesse parque, começou a aumentar a quantidade de treino, então do domingo passou a ser três vezes na semana. E a coisa começou a aparecer mais pessoas e essas pessoas novas que queriam fazer um grupo. Então se formou um grupo chamado guerreiros do ritmo. Esse guerreiros do ritmo era eu, (*Nome da pessoa*), (*Nome da pessoa*), (*Nome da pessoa*), que eu conheci na escola pra dançar. Ah e tem esse tempo da escola também pra dançar em grupos, né? Nesse tempo existia um evento no Teatro Municipal que era tipo uma gincana de escolas onde eles faziam coreografias. Coisa que eu acho que nem existe mais. Então era bem interessante. E foi nessa escola que eu dancei também. Tem muito muitos marcantes. Por exemplo, esse dessas escolas que um menino da escola fazia uma coreografia que era dos anos setenta, então, anos oitenta... então eles entravam na lambreta pela coxia. Uma lambretinha perdeu o controle e caiu do palco pra baixo, com (*Nome da pessoa*) na volta. Eu lembro que a gente tava dançando, eu olho pra eles: meu Deus, sério que essa moto caiu? e do nada voltaram pro palco e continuam dançando, bem feliz e a gente começou a fazer coreografia, isso pra mim foi uma coisa bem marcante. E eu acho que foi só isso porque eu não lembro de mais nada dessa época. Eh... o primeiro grupo que eu estava dançando a ter richas, então esses alunos que eram desse grupo separaram e criaram um grupo novo. Aí eu fiquei com esse grupo novo. O guerreiros do ritmo meio que foi se acabando, então as pessoas que já estavam, que já eram bem mais antigas, foram descansando, parando e por fim acabaram. Mas hoje ainda eu vejo a primeira pessoa que criou o grupo que é (*Nome da pessoa*) que é apelido era perninha e é isso, de vez em quando ele me vê ele pergunta sobre dança é uma coisa que sempre fica marcado, é o que a gente tem pra conversar.

Entrevistadora - Uh-huh.

S6 - Né? Aí continuou, aí com esse grupo a gente viajou mais, porque a gente começou a pensar mais em competições. Então os eventos que tinham ainda mais pra competições e fazer cursos, mas era mais focado em competição, então a gente treinava pra competir, criava coreografias pra tá nas competições arrasando e teve esse evento foi quando eu conheci esse pessoal de (*Nome do estado*). Então eles têm uma técnica muito boa. Então aprendi bastante quando eu voltava, gostava sempre de ficar e praticar o que eles faziam. Aí teve em (*Nome da cidade*), outro evento, que eu conheci algumas pessoas que hoje em dia não tenho mais contato, só tem uma que de vez em quando eu vejo ela pelo *Instagram*. Teve um evento em (*Nome da cidade*) e tem umas pessoas muito boas que agora não tão me recordando que elas faziam movimentos incríveis. Eu não sabia isso, enfim, enfim. Eu lembro que nessa cidade a gente ficou numa escola também e era a mesma coisa. Eu me fico me recordando, que eu não tenho problema nenhum em dormir no chão. Eu dormi no chão tranquilo. Tendo alguma coisa pra apoiar a cabeça. Então eu meio que viajava sem nada, só com a bolsa, passava três dias no fim de semana e depois voltava. Acho que minha mãe ficava preocupada assim. Bom, nesse tempo eu acho que eu tinha uns dezessete anos, meu pai ainda era vivo, ele faleceu de câncer, teve câncer no fígado que se espalhou. Então, ele morreu quando tinha uns vinte anos eu sei porque eu tinha dezessete ainda e meu pai sempre foi ele me apoiou sempre, né? Ele nunca teve nada contra eu dançar então acho ele meio que tinha orgulho. Meu pai era padeiro e trabalhava com ele abrindo a padaria e vivenciando padeiros a fazer pão. Geralmente eu viajava com ele, eu viajei muito com ele quando ele. Então achei essa questão de viajar já tá em mim há muito tempo, viajava bastante, tinha esse conhecimento de conhecer outros lugares. Ele me apoiava bastante, então ele realmente ele comentava com as pessoas perto dele, mas meu filho dança, não sei o que lá, não sei o que lá. E minha mãe é costureira e é uma pessoa um tipo de pessoa bem quieta, sabe? calada também acho que eu peguei isso mais dela e ela também nunca teve nada contra eu dançar ela só me via dançando e minha mãe é uma pessoa muito quieta e meio que tranquila essa ideia de eu viajar e tipo passar três dias ficava preocupada, mas nunca demonstrou muito e nem disse nunca não vá, não faça isso. Então tive muita liberdade pra tudo. Aí hoje em dia eu moro com minha mãe ainda, mas depois aí comecei a participar de eventos e a gente sempre dançando, tem um pessoal que já era muito bom pessoal de (*Nome da cidade*), que era melhor, sabe? A técnica deles era bem melhor. E eles eram muito bons mesmo. Aí eu lembro que eu conheci, comecei a ter contato com um cara chamado (*Nome da pessoa*), e ele tinha uma

companhia que era um pessoal bem antigo. E aí eu conheci um cara desse grupo aí a gente ficou na casa dele um tempão, eu acho que uma semana também.

S6 - E eu continuei a dançar, fazer dança, fiquei treinando mais no (*Nome do lugar*). Então todo domingo eu ia, todo domingo eu ia. Teve um momento que tinha muita gente dançando, aí tava perto do dia vinte e nove de abril que é o dia internacional da dança. Só que nesse dia a gente tava dançando lá e nesse dia apareceu um cara chamado (*Nome da pessoa*) e estava com namorado dele na época e ele disse ele é professor de balé clássico. Existia um projeto de balé clássico lá que era pras pessoas carentes e de cidades vizinhas. Então era uma coisa muito bem organizada era um prédio enorme e tinha várias salas de dança bem equipadas com chão, com linóleo no chão, nesse piso de madeira, com espelhos com barra, mais uma sala. Acho que se não me engano eram duas salas e descendo e entrando na escola ainda tinha um uma sala aberta, né? E com um pátio barra onde existia uma companhia à noite, um grupo desse projeto, ensaiava, com pessoas mais velhas. E esse cara, foi chamado pra vim pra cá, pra dar aula de balé clássico pra essas pessoas, pra esse projeto. Aí por coincidência ele tava nesse (*Nome do lugar*) aí por isso que deu a ideia pra convidar pra fazer uma apresentação na no dia vinte e nove de abril, dia Internacional da Dança, lá nessa Casa Brasil. Com Breaking. Pronto e era muitas, muitas meninas. Então, acho que tinham vinte meninas pra dançar no grupo, que era muita gente.

Entrevistadora - Hm-huh.

S6 - E a gente foi, a gente criou uma coreografia. A gente dançou, foi legal, foi quando eu comecei a curtir outras pessoas. Então, outro estilo de dança, como balé clássico, como das eh... dança de salão que tinha um cara que dava aula de balé clássico e também dava aula de salão nesse projeto da UEPB. Aí foi quando o (*Nome da pessoa*) eh... deu a proposta pra gente de a gente fazer aula de balé clássico as meninas e então conseguiria uma sala pra gente ensaiar que até então a gente dançava no (*Nome do local*) e a gente não tinha um local, um local pra treinar, né? Então a gente só ia pra lá porque é um lugar que o espaço que tinha, é público. Achei foi um dos um dos problemas que até hoje existe, que é em relação a Grupos culturais que dançam hoje conseguir algum lugar. Tem que ir pra um lugar público como uma praça. E como a gente não tinha um local pra dançar a gente fez essa troca. Então a gente iria aprender balé clássico, todos os meninos que tavam lá, a gente entrou, conseguiu uma sala e também poderia dar aula pras meninas de balé clássico de ou de hip hop ah o que aconteceu que a gente aprendeu balé e

tal, acho que as meninas aprenderam hip-hop. Pronto, aí esse processo foi uma coisa muito interessante porque tinha muita vontade da gente em querer aprender. Então, era uma coisa que hoje em dia eu acho que eu nem falei mais isso que era a gente estava lá de meio dia já. A aula era de acho que era de uma hora. Então, nesse tempo onde eu estudava assim que eu terminava na escola tomava um banho e ia comia alguma coisa bem rápido e ia direto pro... sempre andava de bicicleta. Então eu saía de lá de (*Nome do bairro*) que é onde eu moro até hoje e ia até o centro. No final da minha cidade de bicicleta. Ou as vezes de ônibus. Então, de uma hora acho que não era de uma hora não, era de meio-dia, era mais cedo. Meu Deus, eu não disse eu almoçava, eu acho que eu nem comia direito. Porque foi muito tempo, acho que foi um ano assim esse processo. Então a gente fazia aula, eu lembro que a aula era bem no chão, sabe? Tipo meia ponta, flex, meia ponta, ponta. Então (*Nome do professor*) era uma pessoa, um tipo de pessoa que uma pessoa normal, um homem só que não sendo homem hétero, cê é diferente, sabe? Eles tinham meio que preconceito em fazer balé clássico, é coisa de menino, não sei o que lá, sei lá, sei lá. Eu nunca tive esse pensamento assim, sabe? Mas eu vejo que existe bastante esse preconceito de homem e coisa de mulher. Mas eu sempre vi isso, né? Com as pessoas. Eu nunca tive assim muito esse pensamento. As pessoas acham que eu sou gay, eu não sou, mas existe esse pensamento sim. Então pra convencer quando eu falo com outro homem que eu conheço agora, por exemplo, tu faz o que? quando alguém alguma pessoa que eu não conheço, sendo homem me pergunta Aí existe uma surpresinha também em relação a mulher, mas como é mais complicado é mais visível, notável. E eles perguntam, que que cê faz? Eu faço balé clássico, danço balé clássico. Eles me veem assim. Eles se seguram muito na resposta, mas eles ficam bastante surpresos. O ballet clássico é uma dança estética, infelizmente. É um pouco seletivo, lógico que todo mundo pode fazer aprender a técnica do balé clássico, que é uma dança incrível, uma técnica incrível, ela te traz muita consciência do corpo. E do próprio corpo, né? Que você pode fazer, até onde você pode chegar. Isso você pode e você pode ir além. Então essa consciência é bastante forte só que infelizmente é uma dança que ela é ela é estética ela é meio que elitista porque veio da Rússia o corpo russo é muito diferente do corpo brasileiro e tudo mais questão de cultura. Eu tive aulas de balé clássico, uma coisa que eu odeio e amo ao mesmo tempo, porque existe essa, eu depois que eu comecei a perceber isso essa coisa de limite de corpo e tudo mais e que tipo cê pode ir pra uma aula de balé clássico onde o professor fala a mesma coisa que eu. Ah não, todo mundo tem que ter essa importância no balé clássico, mas se ele ver uma pessoa que é mais *en dehors* ele vai dar mais atenção a essa pessoa que tem mais *en dehors* ou tem mais *cambret*, porque esteticamente é bonito, eu tenho uma perna em X como a gente chama, e a ponta bonita. Eh eu meio que fui percebendo isso no balé clássico

e eu fui ficando triste, essas coisas me deixando triste mesmo. Mas também sempre entendi, né? O balé clássico é muito importante. Então, a dança pra mim do balé clássico é muito forte. Forte ao ponto de eu ter de eu parar com o break dance. Então parei de treinar break. Então fiquei fazendo só balé clássico, passei um bom tempo fazendo balé clássico, balé clássico, balé clássico lá na Casa Brasil fazia isso. De vez em quando treinava no final do tempo, então fazia uma aula de uma hora, uma hora e meia. Mentira. Era umas duas horas de aula. Parece que o tempo nunca passava que era sofrimento do começo até o fim, né? Que você bota força, tem que fazer força. Uma coisa meio que incomoda. E depois da gente treinar, ficava um passando uma hora treinando. Só que morto de cansado. Antigamente eu rendia muito. Nosso professor era homem e a quando a gente fez a aula pela primeira vez acho que começou a mudar aí, eles gostaram de ir pra sempre, porque o professor é legal, muito bom a aula era uma coisa muito desafiadora, então não colocava nenhum homem a prova de nada. Eu lembro que tinha um menino, quando eu comecei a fazer aula com esse pessoal, ele já estava lá. Então, ele fazia aula sozinho ele foi o primeiro aluno só que ele fazia balé sem saber que era fazer balé, aí quando descobriu que era balé ele desistiu. Ele passou um bom tempo com a gente ainda. As pessoas com o tempo elas foram saindo, saindo, saindo, saindo, saindo foram diminuindo ficou de vinte ficou cinco por diversos motivos, não lembro muito qual. Entre outras pessoas, entre outros meninos, depois entrou o pessoal que era do grupo, eu achei muito, achava muito interessante essas pessoas, porque eram meninos de outra dança, dançavam swingueira na época, né? Era Swing Gueto o nome do grupo, que hoje em dia só ficou uma pessoa, entrou vários meninos, entrou acho que uns cinco, cinco a sete, eu falava esses meninos não vão ficar. Eu tinha meio que esse preconceito com o pessoal da Swingueira não vão ficar, porque eu acho que já tem esse coisa meio que essa disputa. Então era um grupo do Swingueira com um grupo de um amigo soltei essa infelicidade na hora e chegou ao conhecimento de (*Nome da pessoa*). Nossa, pois eu vou ficar até o fim. Ele continuou até o fim. E eu creio que nesse eu sempre fui uma pessoa que meu que me senti gordinho, entendeu? Foi aí que começou no balé que eu comecei a perceber isso, questão de estética. Então, eu sempre fui uma pessoa gordinha, por comer muito, eu como muito. E tipo, tenho essa pré-disposição a engordar também. E no balé clássico eu sofri muito isso em relação a corpo, porque são roupas coladas e short também. Então no primeiro dia pra eu dançar, fazer aula de short pra mim e pros meninos, também foi um uma confusão foi um processo bem difícil, eu lembro de passar um tempão no banheiro até sair do banheiro. E depois desencanar disso. A dança, a dança, o balé também quebrou muitos sofismas. Muitos mesmo em relação ao meu corpo e tudo mais e foi pronto aí uma com esse teve esse foi quando eu comecei a fazer balé clássico. Aí com o tempo depois chegou outro

professor, ele é um professor muito bom. Então nesse grupo dessa escola, nesse projeto a companhia de dança que fazia balé clássico e fazia ótimas coreografias que algumas eram já criadas que a gente meio que estudava o ensino dos movimentos. E foi quando eu comecei a conhecer a dança contemporânea e foi muito bom quando eu comecei a ter esse conhecimento de dança contemporânea e pra mim foi, nossa, isso é incrível. E depois eu fui vendo que é dança moderna, consegui separar o que é dança moderna, eh... dança contemporânea, ou esqueci a outra palavra, tem alguma misturada com balé clássico, não é dança moderna ainda, não clássica. Usa muito do da técnica clássica e o estilo de coreografias dos professores era muito parecido com uma dança moderna, então chegava a ser muito contemporâneo, muito investigativo, era algo mais formado em todas as coreografias, algo mais moderno. Então, a gente bebia muito de Marta Graham sem saber quem era Marta Graham por exemplo né? Então com esse material depois então as vezes pra mim sempre foi algo mais prático, algo teórico foi algo que eu tive que procurar saber então sempre fui mais prático mais prático, prático, prático então as aulas eram todos os dias todos os dias. Então... e eu sempre lembro disso que eu estou falando tem que ser tudo no balé clássico todos os dias, no mínimo duas horas por dia porque realmente é uma coisa que puxa bastante e foi assim que evolui muito nesse tempo nesse período. Então, passei, aí, consegui entrar, foi a primeira vez que eu fiz algo pra esse momento, nesse período da aula do short, que pra mim foi meio curioso, foi na primeira vez que eu fui fazer aula com a companhia à noite. Então, as aulas eram de tarde e depois treinavam ia pra casa, foi quando eu comecei a entrar, ele convidou pra fazer aula na companhia. Minha primeira apresentação de balé clássico, que eu acho uma coisa um momento engraçado na minha história que eu lembro é que esses meninos que fizeram clássico que entraram pelo hip-hop, nesse período, o projeto tava ensaiando pra fazer uma apresentação no final do ano e era uma apresentação de balé clássico. Muitas fadas e era um projeto incrível porque achei gastou muito dinheiro, porque tinha muitas cenas, muito coisas cenográficas o cenário era sempre mudava e a gente, os meninos iam fazer um trem em torno de todo mundo estava, então esse foi a minha primeira apresentação de balé clássico, no trem. Isso me marcou já fiz um carteiro entrava em cena fazendo algumas coisas, um salto, um movimento de balé clássica, pra mim isso foi bem desafiante. Fazer algo clássico. Então foi minha primeira cena de balé clássico eu imitando carteiro e eu não fazia muita coisa não, nem lembro, nem lembro mais do que eu que eu fazia, mas é algo muito simples hoje em dia pra mim, né? Mas pra mim foi muito desafiante nossa e eu entrava e jogava um jornal e saía com uma bicicleta só isso. Aí as roupas eram muito massa. Foi no meu primeiro momento com o figurino. Até então o *Break Dance* era muito largado. Muito você pega a sua roupa e vai. Então eu tinha esse figurino. E o figurino era algo mais da

época, tinha muitos casacos e é isso aí. Foi quando eu comecei depois disso foi algo mais sério na minha história, começaram a criar umas coreografias de dança moderna. Então, eles montaram coreografias pra companhia. Aí, a gente viajou bastante. E o projeto continuou, antigamente tinha uma van que deixava os alunos em casa, aí foi acabando, cortando recursos, tinha alimentação, então elas tinham direito a ponta, é uma coisa cara, tem até hoje em dia a ponta para o clássico e toda roupinha e hoje o projeto continua. Depois foi quando surgiu o Balé Cidade de (*Nome da cidade*). E aí eu aceitei porque era mais ou menos ia tentar ser mais remunerado porque tinha um projeto de homem na dança. Então foi quando começou o homem da dança e eu tava meio que eu era professor disso, comecei a ser professor pra eles e dar aulas com crianças do município, escolas municipais, que era escola cidadã que até hoje existe, só que ela deve ter mandado o nome porque quando muda o prefeito muda tudo. A ideia do homem na dança era incentivar e tentar mudar essa ideia desse pensamento de que homem não dançam balé clássico. Então era uma era uma aula de balé clássico e dança contemporânea para qualquer homem que quisesse, gratuitamente. E foi muito interessante porque no começo tinha muitos homens pra minha surpresa, pra surpresa de todos, acho que tinha cerca de trinta homens dançando, teve no primeiro momento trinta homens fazendo aula. Então foi muitos homens, muita procura e teve esse projeto duas vezes, na segunda vez mais uma surpresa, vinte homens e pessoas diferentes. O ruim é que meio que foi diminuindo ao longo do ano. A gente dava aulas apenas no sábado. Sábado pela manhã. Então são eram duas turmas de uma hora e meia. E eu comecei uma turma também de balé clássico pra criança de oito anos. Foi quando eu comecei a trabalhar com um público infantil que também pra mim foi um desafio. E foi quando eu comecei a ter mais conhecimento com esse trabalho, esse tipo de trabalho. E a ideia do projeto é esse, trabalhar pessoas pra que coloquem no meio no meio profissional da dança. Por isso o projeto tá legal, porque cada pessoa crianças eles se formam criança até hoje, até o fim, foram vários anos. Uma forma bem escassa, mas continua. E a companhia foi se acabando. E o Balé Cidade me deu muitos frutos, muitos frutos. Eu conheci muitas pessoas, pessoas de fora, muitos eh...coreógrafos que tão renomados hoje. No começo a gente montou então deu muitos bons frutos esse espetáculo a gente viajou. Quando eu comecei a conhecer teatros e ter essa paixão por teatros e até então danças urbanas ainda são muito mais em rua, então teve essa troca de visão, essa mente aberta pra teatro. E sempre me apaixonei por quando eu comecei conhecer outras pessoas conhecer e aí teve o e teve um espetáculo recentemente com a companhia aí depois foi um segundo espetáculo que foi Black Nina. Só que aquela companhia foi aí que teve outro problema também a gente foi dançar e teve uma temporada que a gente foi dançar ainda. E teve aquele levantamento, esse levantamento, esse questionamento sobre pessoas negras,

porque não são negros, né? Então a gente fez uma coreografia pra fazer uma homenagem dançando as músicas de Black Nina e todo são brancos, muito brancos, não tem nenhum negro. Teve uma pessoa na plateia que questionou sobre isso, né? Você sente esse peso por Black Nina ser uma mulher negra e vocês serem brancos, mas então teve esse questionamento que me marcou em lembrança. Aí eu tentei explicar que a gente nunca ia entender nada sobre isso, porque a gente não é negro não tem como entender, mas aquele trabalho era algo mais comum, uma lembrança, trabalhando algo mais simples. E esse também foi num período mais recente agora. Aí teve uma discussão enorme, lembro que teve uma discussão enorme com entre a direção, da companhia e o coreógrafo, sobre figurino. Menina, minha dança foi mais meu processo de dança tem muita coisa, mas foi bem interessante pra mim eh...como eu comecei a ter mais minha mente aberta pra dança, como comecei a ter mais intimidade e autonomia sobre o meu corpo e como eu acabei muito sofismas na dança tipo, antes de dançar eu ia pra uma sinagoga e eu convivi com pessoas bem preconceituosas em relação a tudo, a gays, a arte, eu convivi com essas pessoas. E as pessoas tem muitos discursos ruins e agressivos, muito agressivos em relação a essas pessoas, uma coisa muito clichê, de gay não vai pro céu, coisa simples. Então eu meio que convivendo com essas pessoas que eram meio que líderes e eu não entendia muito bem o porquê do ódio, mas meio que aceitava. E quando comecei a dançar e fui pra balé clássico e tudo mais, esse preconceito de balé é coisa de menina, ressoava na minha cabeça, mas não entendi o porquê, mas isso nunca me atrapalhou, nunca ninguém chegou pra mim e apontou o dedo. Nunca sofri esse abuso comigo foi muito mais simples eu acho. Quando eu comecei a ter mais contato com pessoas, com homens que faziam balé clássico que eram gays e meio que esse meu, esse meio onde eu fui ver essa, onde eu saí, lá da sinagoga, desse pessoal mais religioso, e comecei a frequentar outros ambientes, com certeza minha cabeça abriu muito mais, que eu entendi algumas coisas, sabe? Esse sofisma foi quebrado em relação a isso. Em relação ao meu corpo vim me aceitar sentir exposto, tipo dançar sem camisa pra mim era uma coisa meio que torturante. Porque eu sei que existe pessoas que tem preconceito com o corpo e tudo mais e existem até pessoas que dão aula, que estão no meio da gente. Como eu já ouvi muitas pessoas comentando em relação a como a estética fica diferente a estética. Já atrapalha as apresentações. E esse eu tive que quebrar também.

Então sempre em palcos quando eu dançava e nos treinos e nos ensaios eu tentava fazer algum regime, alguma dieta, sem orientação, por que você mesmo não tem orientação e tem a pressão também, né? E até o momento antes de entrar no palco isso ficava na minha cabeça: meu Deus do céu! meu Deus do céu! eu tenho esse sofrimento, que me acompanhou muito, uma coisa que puxei pela mão muito tempo. Então, por exemplo, até no último espetáculo de dança agora,

então, teve três meses que eu preparei meu corpo pra poder ficar magro então meio que fiquei pesado e o pique do ensaio era muito grande então assim, meio que sequei, mas no final tava como eu queria, meio que isso, né? Então por eu fazer isso é porque existe uma pressão até das pessoas que tão acima, né? De querer que a pessoa esteja bem. E esse bem é magro. E depois desse espetáculo de então dois mil e vinte e dois até o fim aí foi quando eu parei, relaxei mais aí eu engordei bastante, dancei fiquei tranquilo, aí só que fica essa agonia na minha cabeça de querer emagrecer, tem que emagrecer. Mas consegui vencer esse sofismo, mesmo estando... teve momentos que eu dancei que eu estava mais cheinho. Aí mesmo assim eu dancei. Então diretamente fui pro palco, até filmei! eu não queria ver eu dançando em vídeos. Porque eu não me sentia bem. É isso. Hoje em dia tem essa luta em relação a se manter, eu ainda tô num projeto pela prefeitura, eu ajudo no centro cultural de danças com balé clássico. Tem o homem na dança e eu dava aula de dança contemporânea, mas particular pelo teatro também só que era mais particular, mas hoje em dia eu dou aula de dança contemporânea pela prefeitura. Hoje meu público é, não trabalho mais com criança, eu trabalho mais com adultos e com idosos.

Entrevistadora - Hum.

S6- Eu vejo que as pessoas foram muito duras, professores e tudo mais. Porque eu tento ser o que meus professores não foram comigo em relação, por exemplo o professor de hoje (*Nome de S6*), esse professor de hoje não tem problema com essa relação a... mesmo sabendo que algumas o que alguns professores pensam, alguns coreógrafos pensam sobre corpo. Eu não falaria o que eles falaram pra mim, então o entendimento que eu tenho hoje, sobre o meu corpo e sobre dança, é mais libertador que eu tinha antes. E eu tento trazer a dança de qualquer forma pra elas tentarem se expressar de qualquer forma. E que seja verdadeiro pra elas quando elas se expressam e meio que venham trazer essa ideia de que a dança é pra todo mundo e a dança tá em todo mundo, é só querer se expressar e meio que é algo que você trabalha, cê motiva, que você alimenta esse conhecimento e eu tento não levar a pessoa pelo caminho que eu que eu trilhei, mas onde eu estou hoje, eu vejo outro caminho, que ela pode vir por outro caminho logo meio que marcado, fazer balé clássico e meio ponta... flex..., mas algo mais livre, mais espontâneo. E anda lá trabalhando essa espontaneidade o tempo inteiro, praticando isso, ela consegue acessar o que ela quer e consegue se conhecer e aprender sobre si mesmo, sentir onde ela pode chegar e ver esses limites e tudo mais. Sem dar o menor eh... quantia de ah, eu me senti envergonhado com alguma coisa ou sei lá eu dancei me olhei e não gostei, meio que tentem pensar nisso em momento algum e se sentir mal quando se vê. Porque como eu passei por pessoas que tipo tem esse meio esses pensamentos e principalmente esses pensamentos já são

de professores antigos e eu meio que tive, sabe? E sei por onde não andar. E esse corpo de hoje desse professor que eu trabalho hoje em dia que é meu, eu acho mais libertador. Eu quis e pronto, as vezes eu fico meio que triste por não conseguir, mas você vê que é natural de quando cê tá trabalhando dança, mas tento trabalhar algumas técnicas na qual as pessoas tentem se soltar, são movimentos livres, algumas técnicas de movimentação livre, tem improvisação, de contato tanto por conta da pandemia então não estou trabalhando contato com pessoas, então é sempre mais separado, cuidando improvisar em relação a espaço a tempo a planos tudo isso. Em relação à estética, então eles sempre me pediram pra emagrecer mais, pra fazer regime, pra que em palco ficasse sempre bonito. Então meio que muitos sofrem isso com isso, eles não falavam diretamente. Então eu sempre ouvia de outra pessoa ou por exemplo, meu antigo professor falava com meu atual professor: tem que trabalhar o corpo dos bailarinos, por exemplo. Específico. E é isso. Sempre teve esse processo. O meio da dança clássica e dança contemporânea tem essa questão, as pessoas são doentes com isso. Mas hoje em dia o estilo de dança contemporânea que eu trabalho ela não chega a ter essa coisa estética. É o que eu penso pra dança. Então é algo que é livre, é espontâneo.

Entrevistadora - Hm-huh.

Então não chega esses pensamentos, esses professores cheguem e falam, nossa, mas tem duas ou três pessoas gordinhas ali no palco, mas elas dançaram lindamente e a ideia seria essa. Eh... não precisava colocar a perna lá em cima, ou sei lá... saltar alto pra poder expressar a dança. Sempre ouvi isso deles, essas questões de que as pessoas têm que estar magrinha pra subir no palco, isso existe e é uma coisa bem clichê, mas existe bem perto da gente.

Entrevistadora - Mais alguma coisa? Quer falar mais alguma coisa?

S6 - Por eu ser professor homem, quando eu estava dando aula pra esse projeto de dança cidadã, eu dava aula pra crianças de oito a onze anos, por exemplo e tinham tinha uma preocupação das mães não querer que eu ficasse. Na verdade, a gente tem uma questão social também...é mentira minha, não foi com o pessoal do projeto. O preconceito mesmo foi com uma turma privada mães que pagavam, né? Pra suas filhas a fazerem aula. Então existe a diferença de um projeto social onde as meninas iam aprender balé clássico que é que é acessível. Hoje em dia uma escola cobra cento e vinte reais e dá aula duas vezes na semana de uma hora por exemplo. Por

mês e não é nem toda criança consegue fazer também coisa meio que aí tinha esse projeto. Em relação as mães no meio do projeto do projeto eu nunca ouvi nada sobre isso, mas nossa quando eu dava aula pra turma particular a preocupação das mães me deixarem sozinho com as meninas, com as alunas, por ser um homem entendeu? Na verdade foi pessoas que vieram falar pra mim, então comentavam com alguém e acabava soltando e uma pessoa ouvia e falava, por exemplo, essa mulher do particular ela foi, ela foi chamada atenção porque não poderia ficar na turma com as alunas, depois ela entrava na sala e ficava vendo a aula, eu dando a aula. Por mim, eu fui de boa, não tenho problema com isso, até porque minha aula vai ser a mesma coisa. Eu achava até legal porque a menina ficava mais quieta, ela obedecia mais. É diferente numa aula clássica na Rússia, por exemplo, que as meninas na cultura lá elas almejam aquilo. Aqui no entanto aqui é a mãe que tem vontade que a filha seja bailarina porque as vezes não foi, né? Uma coisa meio que projetada porque você não quer, ela quer chutar, não quer pular, ela quer ser outra coisa. Eu não entendo muito isso. Então precisa meio que de como eu ia dar aula de técnica clássica que a gente chutar, botar força, pé no bumbum, essas coisas. As mães queriam tá perto. Só que elas atrapalhavam muito, tipo elas atendiam ligação, era uma coisa horrível e elas fazem isso mesmo, conversam, tiram atenção do aluno aí ela foi a chamada atenção, quando ela foi chamar atenção ela não gostou ela soltou isso, não vou deixar minha filha na sala com um homem, entendeu? Então isso existe também, sabe?

Entrevistadora- Hm-huh. Deseja falar mais alguma coisa?

S6- Não, acho que é isso.

ENTREVISTA – SUJEITO SETE

Entrevistadora – Eu gostaria que você narrasse toda a sua história com a dança. A melhor forma de fazer isso seria você começar a sua narrativa pelas suas primeiras memórias em relação à dança. Partindo daí, contar as coisas que aconteceram, que até hoje você guarda na memória. Conte-me uma após a outra, destacando fatos, experiências, seus sentimentos, emoções, desejos, desafios e superações. Enfim, tudo que você considera relevante na sua trajetória com a dança até o momento atual. Você não precisa ter pressa. Além disso, sinta-se completamente à vontade para narrar os detalhes, porque tudo que for importante para você me interessa.

S7- Está bom, deixa eu ver, eu venho de Recife e a minha família ela é bem grande então eu lembro dos aniversários, principalmente os meus que eu sou a primeira filha depois de muitos meninos aí veio eu como menina então eu era a menininha que tinha aniversário e meu aniversário é em dezembro é final de ano, então sempre é uma festona e eu lembro de arrasar na roda de dança, eu já pequena. Então eu sou conhecida na minha família por ter essa característica, hoje mais não, hoje eu levo mais a dança pro lado profissional, mas eu lembro de uma mais nova, eu pequena em Recife, na casa da minha vó, na minha festa de aniversário,

dançando É o Tchan, é problemático hoje em dia pois minha filha espero não dançar letras como as que tem É o Tchan, mas naquele tempo era aceito e eu acho que esse foi um dos meus primeiros contatos depois disso eu só consigo me lembrar a partir da minha como é que eu posso falar? A partir do meu ensino depois do balé clássico. Eu venho de uma família também religiosa depois que passou essa fase da minha família religiosa que eu também dancei na igreja. Mas só depois do balé, eu entrei no balé eu tinha, eu ia fazer onze anos. Então eu só me lembro, eu consigo lembrar até do cheiro. Era na Casa Brasil, era já aqui em (*Nome da cidade*). A Casa Brasil ela é um programa pra crianças de baixa renda pra se inserir nesse meio da dança. E a gente vê o balé clássico de uma forma muito elitizada e eu acho que esse projeto da Casa Brasil ele veio tirando isso, né? Então eram crianças pobres que dançavam, que eram bailarinos. E pronto, quando eu tinha meus onze anos eu fiz teste, passei nos testes e entrei na Casa Brasil. Então, minha primeira lembrança é o da minha festa de aniversário, entrei no com meus onze anos, entrei na Casa Brasil. Eu lembro que uma das professoras lá tava escrevendo um livro no meu primeiro ano de balé, tava escrevendo um livro que inclusive nesse livro eu apareço de costas. Eu não era das melhores alunas, mas eu era uma das alunas mais esforçadas. E eu lembro que ela me chamou pra tirar uma foto pra participar desse livro dela. Ela estava fazendo uma coleta de dados e tirava foto de alguma das algumas posições de balé e ela tirou foto eu de costas fazendo a primeira posição de pés com a mãozinha na barra. E migramos da Casa Brasil que eu não lembro do bairro, mas era por ali pelo centro mudamos da Casa Brasil pra o centro. Eu fazia... ah! esse projeto da Casa Brasil ia até buscar a gente em casa e ia deixar, eu sempre fui uma menina muito quieta, eu era muito tímida, muito na minha, mas tinha... pronto! a minha cunhada hoje em dia ela fez esse ela participou desse projeto comigo e ela era daquelas meninas bem espreitada, o balé clássico ele tem esse intuito também de trazer trabalhando com criança, né? E eu também hoje tendo um olhar mais profissional ele traz essa... como eu posso falar? não é... não é uma coisa rígida, mas disciplina ele disciplina a criança e eu lembro que minha mãe comentava: né que ela mudou depois que ela entrou no balé! Lembro da van trazendo pra casa, indo levar... e fiquei na Casa Brasil até os meus treze anos eu acho. Aí foi quando mudou a coordenação que era a (*Nome da pessoa*). Todo final de ano a gente tem apresentação pra mostrar aos pais, tem as aulas públicas. Eh... quando eu completei seis anos já de curso eu tinha o quê? Eu tinha dezessete. Estava terminando o ensino médio tendo a necessidade já de trabalhar e eu tinha amigas que trabalhavam dando aula desde muito cedo tenho amiga (*Nome da pessoa*) ela trabalhava desde os doze, treze anos dando aula em escola ela passava o que ela aprendia, que ela não tinha nenhuma formação, não tinha nenhum certificado nada, mas ela passava o que ela aprendia pros alunos. E eu fui aprendendo na marra.

Eu, quando eu tive essa necessidade, saindo do ensino médio e eu sempre desenvolvi alguma coisa além de vender bolo na escola pra inclusive fazer um figurino pra dançar na igreja. Vender fatias de bolo com refrigerante pra comprar o figurino da igreja que era caríssimo. Hoje em dia não me considero mais cristã nem evangélica nem mais nada estou entendendo ainda que sou, mas foi importante pra mim essa fase e me lembro bem de vender meus bolos pros professores e alunos pra fazer meus figurinos. Foi uma das minhas amigas que me ensinou, que falava qual era a dinâmica, porque eu comecei a trabalhar primeiro com criança. Qual era a dinâmica que chamava a atenção delas, porque você não pode chegar numa sala de aula com crianças de três, cinco, seis, sete anos e passar a técnica. Por mais que exista técnica tem que ser tudo muito lúdico. E eu não tinha essa... não sabia trabalhar dessa forma, até porque da forma que eu aprendi foi de uma forma rígida. Eu não tava lá no balé pra brincar, eu tava lá pra aprender e eu lembro que a escola onde eu aprendi a lá era muito rígido e o coque sempre feito e a roupa era muito limpa e a gente era muito quieta, a gente não fazia barulho, a gente respeitava o professor e era tudo assim muito e não era nada muito pesado, não lembro de uma forma ruim, pelo contrário, eu acho, acho interessante e tava nesse processo de aprender o que passar pra alunos na em escola. A partir dos meus dezessete anos eu comecei a trabalhar em escola, nunca fui carteira assinada, lembro de uma escola fazer um contrato comigo pra continuar o ano letivo, mas não vou conseguir ainda assinar minha carteira. Eu tenho amigas que conseguiram assinar agora. carteira de trabalho como professoras. Aí, esse hoje faz o que? Quatro? Que eu estou como professora, tenho ainda muita coisa pra aprender, mas esse ano tive a possibilidade de pegar uma turma de balé adulto que aí eu consigo passar uma técnica da forma que da forma crua que ela é. Hoje em dia eu acho que eu prefiro dar aula pra crianças estou ainda entendendo. É difícil trabalhar com pessoas. É a maior dificuldade. Mas por enquanto gosto muito.

Entrevistadora - Fala um pouquinho mais assim de como eram essas tuas aulas de balé.

S7 -Hm-huh. Tem algo marcante, tem! eu usava o uniforme da gente era um colant branco e um shortzinho azul bem simples e uma meia branca, ela sempre disponibilizou o fardamento, figurino também, quando chegava no final de ano. Todo artigo balé é bem caro. E como era um projeto social, tudo a gente ganhava. Incrível. Aí hoje eu como professora e eu como aluna. As minhas alunas hoje eu dou aula no (*Nome do bairro*). É um bairro com poder aquisitivo maior. E eles têm colchonete. E eu comento às vezes com meus alunos que eu nunca tive colchonete. Eu ficava no chão, não era o chão de cerâmica não, era um chão de madeira, mas era uma madeira que ao longo do ano ela ia soltando, ia ficando as farpas pra cima, e tudo que eu aprendi nesses anos e fiquei com esse uniforme branco e meu short azul, mas isso também não é nada

que eu olho e falo, ah, meu Deus! Não! eu devo a isso, eu hoje eu me sustento com a dança, como falei, eu devo o que eu sou hoje por causa da dança. O professor que me acompanhou toda essa quase toda essa trajetória, eu lembro dele ser um professor bem rígido, bem centrado e ele era incrível. E ele foi meu primeiro professor no primeiro ano. _Aí mudei de professor quando eu entrei no grupo. A gente tem essa formação no curso, passa um tempo no curso, dependendo da sua técnica, de como você entrega esse trabalho pro professor, ele vê se você tá apto a passar pra o grupo. O grupo era gente mais velha e era o que as pessoas do curso almejam entrar no grupo, né? Então a gente via, as meninas faziam aula à noite, eu fazia aula a tarde. Eu lembro que uma vez o professor até me chamou atenção. Lembra que eu disse que era uma das mais esforçadas? Eu não era mais talentosa. Mas aí eu lembro que a minha aula era de quatro às seis. Eu chegava lá de três, de duas e meia, eu era assim, eu fazia balé segunda, quarta e sexta. E quando passou da Casa Brasil pra (*Nome do local*), tiraram a van, perdeu esse patrocínio da van. Então a minha única preocupação e até dos meus pais era só pagar a passagem. Eu ainda não trabalhava, né? Então a única preocupação deles comigo com o balé era só pagar a passagem e eu chegava muito cedo quando era dia de balé, eu chegava da escola, tomava meu banho, fazia meu coque, chegava da escola, já me preparava pra ir pro balé e ali eu pegava o ônibus sozinha ia de ônibus. Depois minha irmã entrou no balé aí é mais um pouquinho pra frente e uma vez o meu professor me chamou atenção ele me chamou na secretaria, meu Deus, eu fiz de errado! Você sabe a sua hora, começa às quatro da tarde. Você não precisa chegar cedo. Eh... acontecia aula durante a tarde toda. E eu chegava e ficava conversando com as minhas amigas ficava olhando a aula das outras meninas. Quatro horas, você não precisa chegar tão cedo! eu disse: não acredito que é isso, não! mas muito tímida então eu só concordei e cheguei agora na hora certa e foi passando os anos e minha irmã ela fazia ginástica rítmica. Na pelo projeto da Caixa. E fechando também o projeto da Caixa ela entrou pra (*Nome do local*) fez o teste passou sempre eh... o teste todo começo de ano eles abriam uma opção, você se inscreve, você faz o primeiro teste, aí tem essa peneira, né? E tem só dois testes mesmo, passou nos dois, começa a fazer balé. A preocupação dos meus pais era pagar, sustentar as duas passagens, né? A ida e volta por mim e da minha irmã. E ela ia tarde, eu fazia à noite, porque aí já tinha passado. Era passei pro grupo fui aluna do professor (*Nome da pessoa*) e essa passagem do curso para o grupo a gente ficava não é stand by não, mas eu sei que eu não eu não entrei direto no grupo porque era uma turma bem avançada. Então eu tinha que ver se eu conseguia pegar o que eles já estavam fazendo. Foi eu e mais umas quatro amigas. E que estavam junto comigo, né? Que era da mesma turma que eu, a gente fazia a aula de quatro às seis e de segunda, quarta e sexta, que quando era na segunda, quarta e sexta, a gente fazia aula

no grupo, pegava de seis às nove e era no máximo de quatro horas da tarde até as nove, dez horas da noite dançando, fazendo o que eu queria fazer, é tanto que quando minha mãe, eu fazia alguma coisa errada em casa e minha mãe queria me colocar de castigo, ela me deixava sem ir pro balé. Uma vez eu aprontei uma grande, minha mãe tirou, me tirou do balé por um bom tempo ela chegou lá. Aí tiveram uma apresentação eu não lembro agora não, tem um nomezinho, quando eu lembrar eu falo. Mas a gente fazia as duas aulas no curso e no grupo. E era muito difícil, eram meninas bem avançadas e elas não tem aquela coisa, né? Deles não receber muito bem quem está entrando agora. Tinha umas que ajudavam, que se tivesse alguma coreografia pra gente pegar e aí a gente ficasse, tinha elenco formado pra uma coreografia e a gente pegava o papel, não pra tomar conta, mas pra pegar e ensaiar se acontecesse alguma coisa com aquele bailarino tinha alguém que sabia o lugar dele. E a gente ensaiava e o bailarino ele não ajudava a gente que estava entrando, a gente que se virasse pra fazer ou assistia vídeo as apresentações eram gravadas a gente assistiu eu sou péssima porque tem o vídeo aqui o vídeo e passar pro meu corpo pro outro lado porque fica espelhado, né? pra cá, então uma confusão. Até hoje eu sou meia burra pra pegar vídeo pra passar pro povo. E enfim, passou esse processo da aceitação do pessoal do grupo pra quem está adentrando ser inserido nesse meio, nessas patotinhas que sempre tem. E o pessoal que eu já não fazendo mais aulas à tarde, fiquei fazendo depois aulas só a noite, já não tava fazendo mais não, o pessoal do grupo eles já estavam adultos. A gente ainda estava entrando na adolescência. Eles já estavam entrando na fase adulta, onde não só dançar estava dando dinheiro. Não só ser professor. E não são todos que gostam de trabalhar com criança. Então, não tem como se sustentar com a dança aqui. Então, um deles foram saindo. O eu não entendia quando eu via de fora que eu tava entrando agora nesse eu passei esse tempo fazendo o curso achando legal fazer aulas de balé segunda, quarta e sexta. Eu comecei depois que eu entrei no grupo ver isso de uma forma mais profissional e a passagem que minha mãe me pagava, teve um tempo que eu que tive que bancar a passagem. Como é que eu ia bancar essa passagem? Se eu estudava de manhã eu tinha obrigação de ir porque pra mim era uma obrigação. E passou a ser todos os dias. Segunda a sexta eu estava fazendo aulas e eu não faltava. Eu ia ensaiar e o pessoal que já tava lá mais tempo, que já tava, que já vieram de outras épocas, aquele pessoal, o mesmo pessoal que quando eu entrei, eu admirava e eu queria chegar naquele nível, eles já estavam desestimulados porque eles eram bons e eles não tinha nenhum retorno porque eles davam o que eles podiam oferecer e lembro que uma engravidou e ela começou sair lembro que outro casou, eles eram um casal os dois saíram. Lembro que foram aos poucos que o grupo ele foi se dissolvendo, foi indo embora e foi ficando só aquela turma que tinha acabado de entrar. Eu e mais outras amigas e a gente teve que segurar a barra daquele

elenco todo que estava formado e vieram só... eram meninas, a gente tava sem menino. Então eu lembro de fazer papel de menino, não de fazer menino figura masculina, mas as posições que tem que segurar geralmente é o homem que fica pra se sustentar menina, pra levantar pro alto a gente como um menino aí com menos força nos braços a gente teve que a gente lá e fazer e eu tenho muito medo de fazer essas coisas de levantar, eu tenho medo, estou melhor é eu lembro de uma cena, uma amiga minha que entrou junto comigo ela tinha uma aula de contemporânea era de segunda a quinta sexta-feira aula de contemporânea na aula de contemporânea a professora sempre colocava cambalhota sou péssima em cambalhota e eu nunca fazia, eu sempre enrolava uma coisa pro lado e finalizava do jeito que ela queria, mas não fazia cambalhota. Teve um dia que (*Nome da pessoa*) me jogou pra lá, isso não é nada, é uma cambalhota. Eu comecei a chorar. Enfim, isso ficou registrado pra gente. Dava aula no sábado numa cidadezinha que quem me indicou foi a (*Nome da pessoa*) que estava indo pra Suíça fazendo intercâmbio (*Nome da pessoa*) e (*Nome da pessoa*) estava indo (*Nome da pessoa*) também, a mesma que estava me dando os toques do que mostrar pras crianças nas aulas infantis. (*Nome da pessoa*) me passou essa turma que ela tinha todo sábado eu dava aula e eu já tinha dinheiro de pagar minha passagem. E mantive essa turma fiquei uns dois anos lá naquela escola, mas aí entrou a pandemia não, não foi só a pandemia já peguei outras escolas também peguei durante a semana tem uma que eu mantenho até hoje ela me conheceu era bem novinha, mas eu era mais novinha ainda, ainda trabalho lá, né? Nesse meio tempo eu conseguia uma turma na (*Nome da escola*) antes de entrar eu entrei como jovem aprendiz assim que fiz dezoito anos. Então antes disso eu trabalhava nessa turma com meninas entre seis e oito anos antes dos dezoito. Antes dos dezoito. Foi assim? Não. Me confundi. Assim que eu fiz dezenove eu entrei na (*Nome da empresa*) eu já tinha dezoito. Eu tinha essa turma, elas iam apresentar final de ano eu montei a coreografia toda, final de ano, chegou novembro, a coreografia já montada gente, cria um vínculo com a turma, eh...eu recebi a proposta de ser jovem aprendiz e aceitei esse assinada, ia ter todos os direitos, aquela coisa toda. Fiquei com o coração na mão de deixar a turma, mas era no mesmo horário. Eu ia trabalhar de manhã mais cedo. Então parei de dar aula e fui trabalhar, tinha dias que eu ia fazer curso, tinha dias que eu ficava como atendente. Passou o tempo do contrato que era os onze meses e eles me efetivaram, só que aí eu não aguentei o rojão que é trabalhar de seis dias na semana independente de ser feriado, ser domingo e não haver mais aquele ambiente, então foi afastada e hoje em dia só me sustento da minhas aulas e quando isso aconteceu, deixa eu ver pra não pular nenhum fato.... Foi bem no estouro da pandemia. Foi bem quando tudo estava acontecendo. Então eu dei graças a Deus porque eu consegui a eu consegui um emprego com carteira assinada nos meus onze meses de

estabilidade. E isso foi em novembro quando foi em fevereiro do outro ano fevereiro do dia dezesseis eu tinha conseguido uma nova turma eu morava de frente pra escola então eu ia, era bem rápido eu chegava na escola eu dava a minha aula e ia pra casa a aula era quando eu chegava do trabalho, chegava umas três horas, eu dava um último horário da escola, era bem tranquilo, mas não deu pra ser, eu não completei um mês nessa escola, porque aí aconteceu a pandemia. Do nada, a escola fechou, tudo fechou, ouvi as minhas amigas que dependiam das escolas pra se sustentar ficarem sem nada. Aí foi quando aconteceu o auxílio e eu estudando graças a Deus porque está lá assegurada nos onze meses, até aí tudo bem. Terminou meu contrato foi quando passou os onze meses eles quiseram renovar o contrato aí eu aceitei a proposta e mas eu consegui outra escola. Fiz curso pra ser professora eu fiz depois que que aceitei o que eles renovassem meu contrato e me efetivassem aí veio a proposta de eu fazer um curso, passei, aí vem outro negócio da (*Nome da empresa*). A (*Nome da empresa*) ela é uma empresa bem capitalista, então o curso ele é caro, eles só me deram um certificado depois que eu paguei uma licença, que a gente paga uma licença mensal que hoje tá em média oitenta reais e não tô dando aula ultimamente por causa desses problemas que tem com a empresa e demorei uns seis ou mais meses pra conseguir uma turma consegui a turma numa academia que não vou citar o nome, pois me deu muito problema. O dono de lá ele era péssimo, ele enfim, passei lá, mas ainda passei lá quase um ano. A pessoa de toda forma a pessoa cria um vínculo com a turma e elas foram minha primeira turma. Então elas me ensinaram porque é totalmente diferente da metodologia do balé clássico é diferente e foram minha primeira turma, mas serviu de aprendizado pra eu saber como lidar com um chefe, né? Da forma que ele é, ele era um cara que não pensava na equipe como da academia e ajudar ele a fazer aquilo crescer. Ele pensava como, eu sou o dono daqui vocês fazem o que eu quero. Então, o clima lá era péssimo. Consegui sair e consegui sair pra pegar essa turma de balé adulto foi me passado essa proposta pra dar aula de balé adulto no mesmo horário, eu disse: ah, vou me livrar! daí comecei a dar aula de balé adulto e foi esse ano, né? Que essa turma apareceu pra mim e depois que eu não estava mais conseguindo trabalhar na (*Nome da empresa*) eu estou a ponto de pedir as minhas contas porque eles não vão me colocar pra fora. Tem isso também. Então não me afastei de lá pelo INSS e estou me sustentando só pela dança, hoje eu dou aula em duas escolas e é em média um salário mínimo que eu recebo, que hoje em dia não é muita coisa, né? no governo que a gente tem hoje em dia gasolina aqui, sete reais, um quilo de feijão dez, então não é muita coisa, eu não moro mais com meus pais há uns três anos, eu saí de casa por conflitos em casa. Então você ser um jovem que você se sustenta pela arte e que você vivendo no nesse cenário atual é bem

complicado. Mas estou passando e futuro, um futuro melhor, pensando em coisas melhores. Deixa eu ver se eu consigo te passar mais.

Entrevistadora - Fala um pouquinho da tua época da dança na igreja? Você citou, mas poderia comentar mais?

S7 – Hoje em dia não me identifico mais com nada disso, mas achava lindo as meninas dançando e só era um menino, né? E tinha uma festa dos tabernáculos, que ela acontece finalzinho do ano, é uma festa linda, é uma festa grande e a igreja que eu frequentava era bem grande e teve uma... não sei como é uma seleção, não. O meu primo ele é casado com uma das meninas que dançava. Então eles disseram que eu queria muito porque não era qualquer uma também que ia entrar. Hoje em dia eu olho tudo meio assim, tipo: Como eu me meti no meio disso? Mas não eram todas que entravam, era toda aquela burocracia, que tinha que ser tudo muito santo, tudo muito certo, tudo muito incrível. E eu falei a ela, meu desejo de dançar e tudo mais, ela falou com pastora que não sei o quê. Eu sei que eu comecei fazer os ensaios e eu era a única no grupo que tinha alguma formação na dança. Elas eram meninas que gostavam de dançar, eu tinha algo eu fazia por fora, né? E eu lembro de me destacar também dentro desse meio da igreja. Mas falando dos meus pais até pra eles arcarem com o transporte de porque ela também era no (*Nome do bairro*) e eu morava no (*Nome do bairro*) então era muito longe então pra arcar com transporte. A gente tem que ter uma roupa pra ensaiar aí tem que ter uma roupa pra um domingo e tal. Tinha que ter uma roupa pro culto com o tema tal. Então assim não dava foi quando eu comecei vender os bolos pra ajudar, vendia bolo, refrigerante na escola pra ajudar a bancar essa roupa, era uma saia vermelha, uma blusa de manga com renda, tudo lindo, mas hoje em dia eu nem uso mais, tá guardado vou arrumar alguma coisa pra fazer com aquela saia tamanho do mundo. E dancei na festa de tabernáculos aí quando tinha um sábado que todas as meninas que dançavam se vestiam com as características de cada nação. Eu lembro que a minha foi o México. Eu sei que eu aprontei nesse dia, eu dancei quando foi no outro dia tinha uma festa com o grupo do pessoal do balé, a gente ia pra casa de um amigo, era final de ano a gente ia se confraternizar, eu fui me encontrar com eles e teve bebida e teve pronto (*Nome da cidade*) desse tamanho, uma amiga minha postou uma foto postou um negócio meu pai no meio do domingo meu pai no meio do culto meu primo que era casado, que é casado com a menina que me indicou pra lá. Ele meu primo mostrou pra o meu pai, meu pai ligou pra mim louco. Ah meu Deus! ai pronto foi daí eu não participei mais de coisas da igreja e quando eu tentei voltar pra igreja porque acontece eu era muito nova essas coisas acontecem e nem me julgo por isso uma coisa que aconteceu passou, mas quando tentei voltar pra igreja as pessoas

que me viam como destaque naquele meio da dança nem olhava bem na minha cara, não me dava uma paz do senhor, então não voltei mais não tentei mais. Hoje em dia eu falo com isso de uma forma engraçada, mas não é um assunto que eu gosto de sair comentando, porque me feriu muito naquele tempo. Que era uma coisa que eu gostava, eu gostava de ir pra igreja, não ia obrigada não. Mas eu era uma menina jovem que estava querendo aproveitar o que o mundo tem pra dar, e o que aconteceu? Fizeram todo mundo me olhar torto e não volto mais. E foi essa a minha trajetória acho que na dança na igreja.

Entrevistadora - Uhum.

E umas coisas assim interessantes que aconteciam no grupo que paralelamente eu acho que foi nesse tempo eu estava namorando um rapazinho e minha mãe me tirou do balé ela não deixava, mas eu ia passei e foi quando os meninos tavam pra ir pra Suíça, então veio uma coreógrafa de Fortaleza que já veio com eles certos pra levar pra Suíça, ela veio pra cá pra montar um trabalho com a gente. Eu não sei explicar muito o que acontecia naquele balé, o sentimento que o bailarino tinha que mostrar pro público porque eu não participei, eu participei da montagem, mas aí no meio da montagem foi quando eu e minha mãe a gente teve esse conflito, ela me tirou e eu não eu fiquei sem celular no tempo que minha mãe me tirou celular, estou dando consegui falar com ninguém e ela me tirou do espetáculo aí todo mundo dançou, espetáculo lindo, aí eu terminei esse ano sem participar do balé depois eu voltei e como eu te falei, no curso pra você entrar você precisa fazer uma audição, como eu já estava lá já fazia sei lá, uns cinco anos, seis anos. Eu já estava participando do grupo aí falei com um dos professores, eu disse que queria voltar e um deles queria falar que eu tinha que fazer audição de novo aí era um tempo que o grupo estava bem desfocado, muita gente tinha saído e só tinha algumas meninas. Aí foram me colocar no grupo de novo. Aí voltei a participar das apresentações, pegar coreografia e fiquei até o final de dois mil e vinte, eu acho. E tinha sempre viagem pra gente fazer, a gente participava do festival de inverno daqui. Tinha uma apresentação que a gente faz em (*Nome da cidade*), eu lembro de uma viagem que a gente foi pra é uma cidade em Pernambuco. É uma cidade bem fria. Em Pernambuco por incrível que pareça é bem alto. Eu esqueci o nome da cidade, mas a gente foi lá e passou uns três dias, que foi um dia, passou a noite, voltou no outro e aquilo era o máximo, né? Viajar pra dançar e a gente recebia cachê. Eu já recebi a cachê porque um dos meus primeiros cachês eu comprei uma bolsa pra mim e mãe achava aquilo e por que ela não colocava fé em nada, né? Eu estava fazendo uma coisa que enfim era uma distração, uma atividade, um *hobby* e quando a mãe viu tipo ela se apresentou ali e ela ganhou trezentos reais pra minha família era uma coisa toda, enfim... aí a gente eu não lembro o nome

da cidade enfim, a gente dançou de noite depois dançou de manhã passou o dia na cidade e voltou pra (*Nome da cidade*) e tudo isso a gente não gastava nada com essas viagens, com figurino, com comida, com hospedagem, era tudo o projeto social que pagava, não tinha gastar nada com isso e foram muitas experiências incríveis e eu tenho um vínculo muito grande com as meninas que fizeram parte, que fazem parte ainda dessa minha trajetória na dança que inclusive uma delas hoje vai se formar como educadora física e a gente tá em êxtase pra isso aí, pra participar dessa confraternização com ela a gente vai a gente arrumou vestido e comprou brinde, comprou bolsa tá super empolgada, mais tarde ela vai tá se formando e a gente vai participar com ela nisso, muito feliz! A mãe dela é daquelas mães bem, bem protetora, ela nunca faltava, ela se atrasava cinco minutinhos porque o ônibus atrasou pra alguma coisa aconteceu a mãe saía ligando pra todo mundo, eu acho que a mãe dela hoje deve estar com o coração na boca. Enfim, a gente vai se encontrar mais tarde vai ser com essas meninas eu também já pude viajar, a gente já foi pra (*Nome da cidade*) fazer uma viagem só a gente e eu vou levar essa amizade e esses momentos que eu tive com elas em viagem pra apresentação, em sala de aula pro resto da minha vida. E é por isso que eu falo que eu não sou... eu não sei o que seria eu sem arte, sem a dança porque não só pela dança, mas pelo vínculo que a dança me trouxe, que a arte me traz e que me faz enxergar o mundo de um jeito diferente. E é uma coisa que eu quero levar pra pra o meu filho, que eu quero levar pro meu futuro marido e mostrar essa paixão e o quanto é importante pra mim e pro mundo que exista arte e meus pais hoje eles enxergam isso de uma forma diferente. Eu não tenho muitas turmas pretendo conseguir mais, mas vai passar esse tempo e eu tenho duas turmas onde eu trabalho oito horas por semana, é pouco comparado por exemplo com o meu pai que trabalhava doze horas por dia e eu tiro um salário mínimo. Eu reclamo que não sou uma carteira assinada, que não tem um FGTS, INSS e chega final do ano, não tem o décimo terceiro, mas eu consigo viver bem. Eu não tenho a valorização que que um bailarino ele merece ter, não só eu, né? Todo esse grupo da dança não tem a valorização que precisa, mas por enquanto eu estou conseguindo viver bem, comparado ao meu pai, né? O meu pai e o meu namorado ele trabalha oito horas dia pra receber um salário mínimo e eu trabalho oito horas na semana. Mas eu tenho amigas que trabalham tem mais turmas e é uma responsabilidade muito grande e eu trabalho com crianças e eu trabalho com sonhos, eu tenho uma mulher de trinta e seis anos na minha turma eu vejo ela se esforçando pra fazer ...eu trabalho com pessoas. Eu não posso chegar num dia ruim e deixar que isso transpareça, certo? Eu sou uma mulher negra tenho cabelo curto, hoje eu não posso fazer um coque bailarina clássica, ela precisa fazer um coque e aconteceu um episódio comigo bem recentemente num desses lugares que eu trabalho, onde foi encaixada no das pra dançar no final do ano como

bailarina clássica eh e me foi questionada o que eu ia fazer no meu cabelo. Você quer um coque em dezembro pra eu dançar no teatro? você vai ter um coque, mas até lá vou fazer o que eu me sentir confortável pra fazer no meu cabelo e eu vejo olhares tortos de pais e eu vejo olhares tortos de diretoras, de escolas ou eu ser uma mulher negra que não esconde minha raiz e eu se eu puder usá-lo eu não vou usar um black porque eu preciso ter o cabelo amarrado obviamente, mas eu vou fazer, eu vou fazer eu vou cortar meu cabelo e se eu quiser, eu vou descolorir meu cabelo se eu quiser, eu vou trançar o meu cabelo. Eu tenho uma amiga que ela é negra e ela não faz esse tipo de mudança no visual que ela sabe o que ela vai enfrentar ela sabe que vai ter esse tipo de comentário e você tem que estar com o psicológico muito bom. Eu não sou de bater de frente não, é porque depois que a situação passa me acumulou uma raiva, me acumula que eu fico querendo colocar pra fora, mas na hora que me confrontam olho, eu dou uma resposta bem genérica e eu vou pro canto chorar, eu vou, eu vou conversar com a minha mãe, eu vou conversar com meu pai pelo o que aconteceu e depois é que essa raiva ela entra e eu não vou bater de frente e depois tudo passou eu não tenho mais como chegar e falar, olha naquele dia você foi preconceituosa comigo, passou, mas esses últimos dias eu cortei meu cabelo de novo, deixei ele mais curto do que ele tava. Eu cortei ele faz dois anos, ele era grande e eu fazia, consegui fazer um coque bem clássico, mas há uns dois anos cortei, até porque o balé clássico ele não era uma coisa mais que estava me identificando como bailarina eu já fiz aulas de já fiz aula de contemporâneo, já fiz danças urbanas em geral e são coisas que hoje eu me identifico mais, existe uma cobrança muito grande no corpo da bailarina clássica ela não pode ter curva, ela não pode ter cor, ela não pode ter um cabelo crespo, cacheado. Então, não é uma coisa mais que me identifica. Antes eu tentava entrar nesse padrão. Antes eu acho que até inconscientemente, eu mantinha o cabelo, eu mantinha. Eu sempre fui muito magra, hoje em dia eu tenho um pouco mais de curva, mas eu sempre fui muito magra, então não tinha problema com o meu corpo, mas eu me lembro de olhar no espelho com todas as minhas amigas e a gente se olhava e a gente apontava onde era que estava errado: a minha barriga que está passando, a minha coxa está maior, a minha bunda está assim. Hoje em dia a gente não tem mais essa visão, mas naquele tempo era normal. Era normal a gente entrar na sala de aula e se ver no espelho e falar: Ai, como eu estou gorda hoje! Meu Deus! Não! Não mais! E nem repercuto mais isso pro pros meus alunos! Um aluno meu, esses dias, entrou na sala de aula e eu vi pelo celular que ele tinha pintado a unha e ele nem se identifica como ele, nem como ela, enfim... tinha pintado a unha e pra fazer a aula tirou. Eu: por que tirar o esmalte? Você pode chegar aqui com unha vermelha, azul, rosa, da forma que você quiser, vai dançar do jeito que você quiser. Eu não consigo fazer isso sozinha. E a pessoa que está na frente da escola eu não vou passar por cima

da ordem dela, mas aonde eu puder mudar dentro pelo menos da minha sala de aula eu vou fazer aluno meu quiser dançar com uma meia rosa ou quiser dançar com um short e que tiver dentro do padrão do uniforme que eu ainda tenho que respeitar esse tipo de coisa eu vou deixar. Eu não sei aonde eu parei, mas eu lembro que eu falei com minhas amigas com essas mesmas que a gente vai se encontrar hoje pra formatura de e elas sabem o que foi que aconteceu, quem são as pessoas, a gente fez uma chamada de vídeo, eu disse, olha, aconteceu uma coisa, eu estou querendo conversar fez uma chamada de vídeo e a única do grupo é (*Nome da pessoa*) que é uma menina negra que é aquela que evita mudar o visual porque sabe e ela trabalha numa escola bem grande aqui então ela prefere não mexer nisso e uma delas falou assim: você escolhe ou você dança final do ano ou você cultiva o seu cabelo pra que no final do ano você consiga fazer o penteado, o coque. E eu fiquei revoltada. Eu disse, não, não vou deixar de fazer o que eu quero fazer. Não é pra o meu visual impedir que me arte saia de mim. E eu disse, a única pessoa que me entendeu foi (*Nome da pessoa*). Não era pra nenhuma dessas coisas bater de frente com a outra. Eu posso fazer o cabelo que eu quero e eu posso final do ano dançar. Eu não sou menos bailarina por ter um cabelo curto. E cortei meu cabelo. E demorei pra cortar meu cabelo. E eu olhava pra e ele já estava bem grande. Essa parte aqui ela estava, mas eu conseguia fazer um truque que eu conseguia fazer o coque com essa parte de cima e esconder em baixo. E demorei, me olhava no espelho e falei com a minha mãe, falei com meu namorado, também o homem tem muita importância também. E ele disse que me apoiava em fazer o que eu quisesse fazer. Minha irmã disse que era pra no dia eu chegar e raspar a cabeça que ela ia ficar de arrancar os cabelos dela. Eu não tenho essa coragem. Está bom (*Nome do namorado*) pegou e concordou com minha irmã. Aí eu não consigo, não tenho essa coragem, mas quando surgiu um trabalho pra eu fazer de um dia pro outro, eu precisava me sentir bem com o meu visual. E eu não estava me sentindo bem com meu cabelo crescendo. Eu conversei com outra menina que tem uma bolsa nesse estúdio que também é negra, também tem um corte de cabelo parecido com o meu e eu disse olha, aconteceu isso e ela disse que o cabelo dela pra ela não é uma questão ali dentro, mas que tenta se encaixar nesse meio social que ela vem de um lugar bem diferente, pra ela entrar num estúdio de meninas ricas que chegam lá de carro, que tem polaina e tem uma sapatilha de marca não sei qual... que tem um colant num sei das quantas, coisa que a gente nunca teve, tudo que a gente tinha a gente ganhava. Ela também fez era da outra escola e ela disse que ficava muito acuada lá dentro.

Entrevistadora - Hm-huh.

Que era difícil ela fazer amizade, ela conversar e era assunto muito diferente que que as meninas da sala tem com o que ela tinha e que o cabelo dela nesse quesito o cabelo dela não é uma questão que ela não tinha ouvido nenhum comentário desse jeito, mas que se ela ouvisse ela ia falar por ela e por mim. Ela tomou as dores e o que aconteceu? Ela disse que o que aconteceu foi que antes de uma aula pública que teve dois meses atrás ela trançou o cabelo e o professor dela foi e perguntou: Como é que a uma semana da aula pública você me faz isso no cabelo? você vai soltar, né? E eu achei aquilo ridículo e ela disse que não, que ela tinha pagado caro pra fazer o negócio e eu não ia soltar. Enfim, dançou com a trança, muito certa! E ela disse que ela é dessas que bate de frente. Quando vem lá assim uma coisa que fere ela vai e pega e fala de volta. Eu não consigo ainda. Estou aprendendo. E conversei com ela e ela foi e disse que era pra fazer o que me sentisse à vontade. Ela queria fazer uma tatuagem no corpo, ia mostrar no figurino e ela conversou com a dona de lá se tinha algum problema que aquilo aparecesse e que se tivesse ela depois cobria com maquiagem e a dona olhou pra ela meio assim, sabe? esse olhar meio que a gente sabe como é. E ela disse que ia fazer de todo jeito, que o dinheiro era dela e o corpo era dela e ela iria fazer a coisa lá da tatuagem. Ela entrou no começo do ano também abriu bolsa pras aulas sem pagar mensalidade, só que o resto das coisas tem que pagar. E até meu uniforme, minha roupa, ela disse que não ia ter como comprar porque você tem que ter um laço que é trinta reais no máximo, tem que ter meia das que ele quer, sapatilha e ela disse, eu não tenho como comprar desse mês pro outro. Eu disse, não, usa o meu. Aí nessa semana eu tive um trabalho pra eu fazer e eu disse, não, vou, eu não vou. Eu não tinha como fazer trança porque eu gosto de trançar meu cabelo, quando eu estou com esses problemas, eu me escondo na trança. Que aí é outro quesito, mas aí eu não tenho grana pra trançar meu cabelo agora e não estou me sentindo bem do jeito que ele está. (*Nome do namorado*) Bora cortar! Tarde da noite. Ele fez um curso de barbeiro e ainda está aprendendo, cortou e eu adoro. Pra mim é meu cabelo nesse tamanho, ele não é uma questão não acordo e tenho que arrumar, não, ele acorda já pronto. Só que aí entra em contrapartida os olhares dos pais e da diretora e afins. Mas coisa que eu já acostumei. Hoje depois que eu peguei essa turma... falando do dinheiro e como profissional e como pessoa que preciso comer, fazer feira, quando eu entrei nessa turma de balé adulto eu já tava bem afastada desse meio clássico, eu não me imaginava mais subindo numa sapatilha de ponta, eu não me imaginava mais colocando a meia calça me vestindo pra fazer uma aula de clássico. Não era mais o que eu queria. Nunca pensei em parar de dançar. Eu ia ser uma coisa que não consigo, mas não me imagino mais com bailarina clássica e a diretora pediu pra gente uma vez ou outra o professor fazer uma aula que é importante que o corpo seja trabalhado e que a gente consegue aprender muito vendo aula

de outros professores. Então, eu lembro de no começo do ano eu chegar lá pra fazer uma aula e eu fui com a roupa que eu costumava fazer algo, uma roupa confortável, uma blusa, uma meia, blusa, uma um short alguma coisa e ela e lá todos estavam no uniforme todos estavam muito bem caracterizados como bailarino. Eu sei que nesse dia eu comprei o meu uniforme inteiro de uma vez só. Passei três em vezes, mas comprei meia calça, colando, sapatilha de uma vez só pra entrar nesse padrão. Passou isso, depois que eu fiz a aula eu conversei com o (*Nome do namorado*) que de conversa gente consegue ter e ele entende. Eu disse a ele que eu só gastei esse dinheiro pra me encaixar naquele lugar. E eu não ia me sentir bem fazendo aula porque a gente fazia aula lá na (*Nome da instituição*), a gente fazia aula com roupa velha de casa. Era uma roupa confortável pra fazer uma aula. Quem passou por isso também foi (*Nome da pessoa*), foi cobrado a ela, ela estava com a roupa normal. Foi cobrada a ela que ela fosse fazer aula de colant. Aí ela foi lá, a bichinha foi lá e comprou o colant. A única que não ia é (*Nome da pessoa*) que também faz aula lá. Tenho quatro amigas ou mais que vieram da (*Nome da instituição*), que conseguiram bolsa lá. E ela é muito boa, ela era a que se destacava por ser talentosa e por ser esforçada. Ela é a mais novinha da gente e ela faz aula do jeito que ela quer, mas ela é uma menina branca e foi isso que a eu falei com ela na chamada de vídeo. Ela é uma menina branca, ela é uma menina que tem uma passabilidade totalmente diferente da que eu tenho. Eu já toda diferente de todo mundo, eu ainda vou ser diferente e não usando uniforme? Enfim, tô nesse processo final do ano, espero dançar, pois quero ter todo esse glamour, eu quero dançar final do ano, eu quero, depois que eu voltei a fazer aula esse ano, eh e depois que aconteceu esse moído com o cabelo, eu quero dançar final do ano, ela quer um coque final do ano? ela vai ter um coque final do ano, mas até lá eu vou fazer o que eu me sentir confortável no meu cabelo. E vou dançar, eu quero ter esse glamour que eu não tinha, por falta de recurso mesmo, né? Vai ter um figurino e eu estou me programando pra pagar figurino eu comprei sapatilha nova de ponta está tudo muito caro, mas comprei passei inúmeras vezes quero dançar final do ano e eu e a maioria das minhas amigas que vão participar desse espetáculo final do ano que vieram da (*Nome da instituição*) a gente tá querendo, tá querendo participar pra ter esse glamour que na (*Nome da instituição*) a gente não tinha, o nosso figurino era simples, a gente tinha técnica. A técnica. É tanto que a gente consegue as meninas que vieram da (*Nome da instituição*). A bolsa que a gente fizer em qualquer seleção que a gente fizer em escola de (*Nome da cidade*) a gente consegue passar, porque a técnica que a gente tem é muito boa! Por mais que a gente não tivesse recurso pra ter um figurino brilhoso, luxuoso, mas a gente tem uma técnica muito boa. Isso eu devo ao meu professor que me acompanhou por muitos anos em sala de aula, professor Fred e Jeferson. Foi um outro professor também que teve na (*Nome da instituição*).

Entrevistadora - Mais alguma coisa?

Eu sou magra, mas há anos atrás eu era mais magra o meu corpo ele não é, não é que ele não seja pro balé clássico, eu não tenho flexibilidade. Bailarina tem que às vezes... quem é leigo e vê de fora acha que aquilo é a coisa mais excepcional do mundo ela com a perna na orelha, mas tem força, eu tenho agilidade eu lembro de dançar uma que foi o ponto de partida, quem montou foi (*Nome da pessoa*) um dos rapazes que veio da Suíça. E eu lembro que foi um balé que eu tive destaque porque no meio da turma eu era aquela esforçada, mas tinha outras que tinha mais talento, que tinha uma perna mais alta e tinha eu. E nesse balé eu fiquei destaque, era o espetáculo não era ponto de partida, ele pedia pra gente mostrar a coisa do sentimento era uma coreografia de contemporânea bem individual, mas os movimentos eram muito rápidos tinha muita coisa, não tinha, não era perdão, não era, não era isso, mas era tudo muito rápido, tinha uma força em cada movimento, em cada braço, em cada perna, que as outras meninas não tinham e eu tinha, eu lembro que eu me destaquei, foi o único balé que eu me destaquei. Falando sobre esse destaque que a bailarina tem, né? No espetáculo, quando eu conversei com a (*Nome da pessoa*) sobre eu não participei muito da coordenação de (*Nome da pessoa*) que também foi outra mulher super racista dentro da (*Nome da instituição*). Ela dá um destaque pra meninas brancas (*Nome da amiga*) nunca conseguiu um papel grande. Ela era colocada atrás pra dançar qualquer coisa atrás, mas ela ouvia comentários, não sei quais, mas ela fala que ela teve problema, mas não fala. E as meninas que tinham destaque era as meninas brancas, (*Nome da amiga*) mulherão, ela é bem grandona e naquele tempo ela era mais magrinha, mas ela era maior que as outras. Então ela nunca teve destaque no balé clássico com (*Nome da pessoa*), como coordenadora do balé. O grupo ele começou a ter um pequeno conhecimento em (*Nome da cidade*) das coreografias de contemporânea. Foi depois do professor (*Nome da pessoa*) e o professor (*Nome da pessoa*) e foi quando ela mostrou que ela podia fazer que ela fosse embora pra Suíça. A bicha é tão boa que foi pra Suíça, olha só. Falei que não viam isso. Via só a cor da pele dela. Hoje como professora e como eu não sei ainda se eu tento eu ia falar de planos futuros.

Entrevistadora - Hm-huh.

Porque eu já conversei com amigas e elas falam que daqui a uns anos eu queria ter o meu, eu queria que eu fosse pras cidades e mostrar o que eu posso, eu acho que é não pra mim, né? Eu acho também que não me encaixa mais em entrar na companhia ou coisas, não sei, eu tenho que planejar melhor esse futuro. O que eu me imagino ainda é como professora, futuramente

talvez com estúdio. Que enfim, tipo, projetos futuros que devem ser planejados em momentos melhores da vida mas eu como bailarina, mulher, negra. o que eu tenho que passar foi que tá bem fresco, né? Na minha cabeça, foi o que aconteceu esses últimos meses e eu mais nova onde eu tentava me encaixar eh... sem nem saber o que... o que... o que era aquilo, mas tentava me encaixar num padrão.

Entrevistadora - Uhum.

Até qual é a palavra? sem saber o que eu tava fazendo inconscientemente. Inconscientemente tentava me encaixar nesse padrão. Acredito que seja isso. As pessoas fazem as coisas comigo aí eu vou pro canto aí eu choro aí eu esqueço eu fico com raiva aquele negócio e eu esqueço e segue a vida mas um espetáculo do ano passado eu coreografei é porque eu coreografei uma turma de baby que é complicado você trabalhar com crianças de três anos, eu coreografei atualmente e são meninas que elas não vão decorar a coreografia, elas sabem o que tem que fazer se tiver a professora fazendo na frente e ela falou pra mim disse assim ah porque eu queria uma menina tipo (*Nome da pessoa*) dançando na com a turma uma menina tipo (*Nome da pessoa*) é uma amiga minha muito minha amiga mas ela é uma menina branca que tem o cabelo longo tem os olhos os olhos verdes ela é linda e ela disse que queria uma menina tipo, (*Nome da pessoa*)? (fala embargada) Aí ela disse não porque eu acho que o figurino não vai caber em tu. O figurino que eu ia dançar pode ser * tem o mesmo corpo que eu aí ela ficou desconcertada assim e ela colocou uma criança pra dançar, uma criança maiorzinha. A criança ela deve ter uns nove anos. Mas ela queria uma menina tipo (*Nome da pessoa*) pra dançar na frente da minha turma, da minha coreografia. Isso foi o segundo comentário que ela fez comigo, teve e eu não vai ser o último não, eu cortei meu cabelo e eu vou ter que sustentar esses seis meses até o espetáculo ouvindo o comentário. Se ela quiser falar alguma coisa, eu vou falar o que eu que eu já estou na ponta da língua. Pode me dar um copo com água? Mas até lá eu vou fazer o que me faz sentir confortável com o meu visual. Eu lembro que isso aconteceu. Eu estou falando as coisas de lá eu me lembrei de outra coisa, mas quando eu me lembrar eu falo...

O meu professor quando a gente tinha esses trabalhos de contemporâneo pra fazer eu sempre vi muito cabelo. E ele queria que a gente assasse um cabelo solto e isso é uma coisa boa tá? Não é E ele pedia pra gente soltar os cabelos. E o professor, meu cabelo, eu quero que vocês dançam com o seu cabelo solto, do jeito que ele é. E a gente passa a semana de e a gente ia pro balé de segunda à sexta de não lavar o cabelo todos os dias. Então ele estava daquele jeito. Estava enfim estava todo frisado sem definição. Mas ele queria que a gente dançasse do cabelo solto. E a gente fazia aula com o cabelo preso quando chegava na hora de ensaiar com a cara

deste tamanho cortado cabelo, cabelo que parte. Aí teve uma hora que toda vez que ele pedia, sempre pedia, teve uma hora que eu olhei, me cortei, mas com o cabelo solto, aí eu botava meu cabelo solto. É tanto que a gente a gente as meninas devem estar combinando de fazer um corte de cabelo bem diferente pra da gente como bailarina né? Ah porque eu vou cortar isso antes de eu cortar assim ele tinha era grandão e eu quero cortar assim quero cortar assado e a gente nunca conseguiu. A gente mantinha o cabelo longo. Aí eu só tive coragem. Depois que eu saí da (*Nome da instituição*). Mas o meu professor ele me incentivou. Eu me lembro muito dessa de ficar olhando o espelho com o cabelo e eu tenho muito o cabelo. Ele todo e ele bem grandão. Ele é ele é muito cabelo.

Entrevistadora – Deseja falar mais alguma coisa?

S7 – Acho que é isso mesmo.

ENTREVISTA - SUJEITO OITO

Entrevistadora - Eu gostaria que você narrasse toda a sua história com a dança. A melhor forma de fazer isso seria você começar a sua narrativa pelas suas primeiras memórias em relação à dança. Partindo daí, contar as coisas que aconteceram, que até hoje você guarda na memória. Conte-me uma após a outra, destacando fatos, experiências, seus sentimentos, emoções, desejos, desafios e superações. Enfim, tudo que você considera relevante na sua trajetória com a dança até o momento atual. Você não precisa ter pressa. Além disso, sinta-se completamente à vontade para narrar os detalhes, porque tudo que for importante para você me interessa.

S8 - Então, eh... eu comecei a dançar os sete anos de idade, né? E aí era muito louco pra mim porque naquela época eh... dois mil e seis por aí, eh... nós temos poucas referências, né? Eu acho que na questão de sexualidade mesmo as pessoas se expunham mais, ou se colocavam mais realmente como homossexuais. Então, por esse mesmo motivo a grande minoria que tinha realmente que escancarava, né? Querendo ou não, trazia pro público hétero que tinha um peso maior até por preconceito ser bem maior, né? Então foi pra mim um desafio muito grande em relação aos meus pais, né? Porque evangélicos, cristãos e etc. Então eles vendo eu dançando era muito radical pra eles. Então meu pai me colocou no karatê na mesma época pra meio que equilibrar, né? E tipo assim, faço karatê até hoje amo e tal e tudo mais... me encantei, né? Passei

a me encantar, mas a dança que brilhou mais meus olhos especificamente e aí naquelas idas e vindas pra igreja também com os pais e tudo mais estava dançando na igreja né? Quando chegava na igreja a dança, a forma que eu expunha meu corpo, a forma que eu dançava ela não era bem vista e bem aceita porque a igreja em si como um todo ela estereotipa muito até os movimentos que você pode fazer pode fazer tal movimento, mulheres podem fazer tais movimentos, a leveza que a mulher tem é X, a figura do homem, a dança é completamente diferente e tudo mais, coisas que a gente depois vai amadurecendo e vê que não tem isso, que não existe então foi um dos motivos que eu saí da igreja na época também e fui embora, não mudei mais por conta desses fatores aí. E aí fui pro mercado, né? procurar professor de dança na época e aí comecei com as danças urbanas na época também que estava no auge no ano de dois mil e dez mais ou menos e aí pra mim foi outro baque pros meus pais, né? Começar a comprar salto com doze anos de idade pra dançar então, já era mais caótico ainda pra eles, né? mas a dança estava ali também com relação com karatê na mesma época também pra dar aquele equilíbrio pros meus pais e aí quando chegou aos catorze anos, né? Depois de muito estudo eh... também do projeto (*Nome do projeto*) na época eh... passei do Centro Cultural também pelo balé com os meninos nas antigas, aí certo dia eu encontrei né a (*Nome de pessoa*) que dava dança do ventre e eu fiquei encantado pela aula dela e falei: cara, eu posso fazer aula amanhã? Ela: pode, me admira você querer assistir minha aula porque poucos homens procuram. Eu falei: justamente por isso que eu quero que eu não vi ninguém na turma e aí eu entrei pra aulas de dança do ventre e me encantei, pra mim foi o ritmo que me trouxe um desafio maior, né? Porque eu vim das danças urbanas também, vim do salão que era totalmente diferente e aí eu comecei a explorar outros movimentos corporais, outros repertórios motores, pra mim foi incrível e foi onde eu me apaixonei. Logo em seguida eu conheci o *Tribal Fusion* que eu consegui conciliar as danças urbanas que eu já conhecia, o Flamenco eu achava lindo, mas não dançava. Era algo que eu sempre me encantei, me apaixonei. Então aí comecei a estudar mais, pesquisar mais, comecei a dançar e aí já as competições onde eu ganhei dois mil e dezoito o universo destaque também como bailarino e logo no ano seguinte também foi bicampeão no mesmo concurso de dança do ventre também e tudo mais. Eh... voltando um pouquinho dois mil e quinze eh... foi quando meus pais souberam, né? Sobre minha sexualidade então pra eles meio que justificou. Então não teve mais aquela cobrança de ai, não dança isso. Ah não faz aquilo. Então eu consegui ter mais livre-arbítrio entre aspas pra dançar e fazer o que eu quisesse eu comecei realmente a escancarar mesmo e dançar o que eu queria dançar, fazer o que eu queria fazer e permanecer no karatê, né? Porque pra mim também tava apaixonado por isso, então não era mais a questão de equilíbrio pra agradar meus pais, eu realmente gostava daquilo

e fiquei tudo mais e aí surgiram as primeiras oportunidades pra dar aula e aí já com insegurança, nossa eu vou dar aula de dança do ventre, eu sou um homem, eu sou uma minoria aqui, a gente sabe que a cultura da dança ventre em si, ela já é bastante machista e não tem nenhum espaço pra homem quanto bailarino lá fora a gente sabe bem disso que é muito mal visto porque é uma dança que ela é sexualizada ela é feita pras mulheres dançarem mesmo e todo o contexto histórico e enfim e aí eu falei, não, vou esperar um pouquinho mais, vou ver se eu consigo realmente encarar isso. E aí me propus a dar aula, comecei a dar aula e fui me apaixonando mais ainda. E comecei um projeto na época também que era “Homens da DV”, né? Que era de dança do ventre, mas não vingou na época realmente e a procura foi muito baixa de homens que queriam dançar e até me juntei com o (*Nome da pessoa*) na época pra fazer esse projeto pra ver se realmente eu conseguia alavancar mais homens na DV (Dança do ventre), mas não conseguimos eh... até um ponto aí pra um dia pensar em fazer algo aqui em (*Nome da cidade*) também sobre porque realmente a procura é muito baixa por vários fatores, né? Então tipo assim eh... acaba sendo muito complicado pra gente eh... manter isso também de mais referências masculinas por exemplo apesar que a gente tem muitas mais internacionais e tudo mais, mas no Brasil são bem poucas por vários fatores que a gente já conhece, né? Um país que cinquenta por cento aí praticamente tem princípios totalmente escrotos e enfim você já sabe não tem como entrar em detalhe, mas é mais ou menos por aí. E aí, quando foi em dois mil e vinte né eu vim morar em (*Nome da cidade*) e me apaixonei pela cena daqui. Eh... vi o quanto a dança é muito presente aqui também. Apesar de ter chegado na pandemia meio que caótico aqui, mas eh... eu tirei pela orla que tem coisas que eu não vi em (*Nome da cidade*) que aquelas pessoas de rua raiz mesmo. Chegar nos bares parar, colocar uma caixa de som a galera dança. Está só ali pedindo depois uma ajuda de custo e tal. Na orla eles fazem muito isso, dança do ventre, tem uma galera que anda fazendo também *reggaeton* na rua também que eu achei incrível. Tem várias linguagens, né? Tipo assim, nossa me apaixonei. E aí certo dia não tinha conhecido nenhuma aula de dança do ventre aqui em (*Nome da cidade*) ainda foi frequentar uma especificamente no estúdio e lá tinha três homens, eu falei: nossa! de um em (*Nome da cidade*) pra três aqui, está ótimo! está caminhando e aí foi quando o (*Nome da pessoa*) me falou né que na aula aqui não né só três não! eu tenho mais de quinze alunos masculinos de dança do ventre, mas é que hoje eles não vieram, mas horários bem separados, eu falei ainda bem que o mundo não está perdido e tem realmente alguns dança (*Nome da cidade*). Então, aqui tem uma parcela bem maiorzinha, apesar que o tamanho ainda é bem irrisório o número, mas já é representativo pra gente já comparado a outros locais. E aí também surgiu o projeto da aula aqui em (*Nome da cidade*) ainda consegui passar um tempinho no estúdio aqui dando aula mais devido a

correria do trabalho e também na vida como DJ e o casamento também na época que estava casado aí acabei parando dar aula, mas pretendo voltar muito em breve e também foi no ano que eu passei pra dança, né? aí comecei a cursar os primeiros três períodos, esse período tive que trancar porque meu trabalho voltou totalmente presencial. Então, além do presencial voltou pela manhã, então me quebrou literalmente entre o trabalho e a graduação, tive que dar prioridade ao trabalho no momento. E acho que no mais é isso se faltou alguma coisa, ficou confuso? me fala que o tenho TDAH então as vezes ó, só vai.

Entrevistadora - Eu vou pedir pra você falar mais sobre algumas coisas que me chamaram atenção, eu queria que você falasse um pouco mais como era essa dança na igreja. certo?

S8 - Sim, sim. Perfeito! Eh... eu tinha primos da parte materna, né? Que já dançavam desde muito pequenos também. Então pra mim já despertava um certo olhar de: ah! eu quero dançar também e tudo mais. Mas meus pais descobriram um pouco mais radicais acabavam que não deixavam e tals. E na igreja tem musicalidade, tem coreografia, tem tudo isso aí, então era a forma de eu me conectar a princípio com dança, apesar de ser completamente diferente as possibilidades de repertório no corpo, que é muito algo muito padronizado chega a ser praticamente gestos, né? Como a gente tira a onda, porque realmente é gesto, o nosso corpo fica totalmente limitado às movimentações que a gente pode fazer no nosso corpo. Então, acabava que não me, não me dava tanto estímulo pra estar ali, eu queria explorar meu corpo, eu queria, eu queria ter outras possibilidades, eu queria outras musicalidades também pra dançar e lá não tinha. Então, foi um dos fatores que fez eu buscar também fora, para os meus pais foi um choque na época, mas deu certo. Uma coisa que eu falo muito com meu irmão às vezes eu falo eu falo: se a gente tá num local que teoricamente não seríamos bem aceitos, se você faz aquilo muito ruim você vira chacota e se você faz aquilo muito bem você é aclamado pelas pessoas Então como eu já vinha de histórias de danças anteriores pra mim não foi tão dificultoso a dança do ventre pra mim. Então tipo assim, eu dançava lá na aula a galera ia loucura. Você me ensina como é que tu faz isso? Não sei o que lá.... e tals. Então foi muito receptivo, mas esse meu processo aí de acompanhar as aulas chegou aí alguns homens algumas vezes que não tinha tanto repertório motor, que não sabia dançar tanto assim, que as meninas tiravam como chacota e eu pensava, caramba, será que se fosse eu chegando aqui hoje eh... não sabendo dançar teria a mesma receptividade, o quanto isso me frustraria de não voltar novamente nessa mesma aula. Então tem toda essa questão aí e realmente é muito pesado e acontece. Eu acho que isso também pode ser um entrave pras pessoas também não procurarem tanto, eu falo dos homens, até mesmo mulheres também que às vezes não procuram pelo medo de como vai ser recebida, de não saber

dançar também, porque a gente dá aula, sabe? Tipo, a maioria também fala, ah, eu não iria porque eu não sei dançar nada. Aí eu falo: a aula é pra isso, é pra você aprender. Ah, não, mas e os demais que vão estar lá? Como é que vai ser? Cara, estão todo mundo no mesmo barco. Eu não tenho ninguém melhor ali ou pior. Alguns vão ter mais aptidão e por vários fatores também, mas cada corpo ela tem sua singularidade, né e é isso. Por incrível que pareça, eh... foi muito tranquilo também e bem receptiva da parte das meninas que assistiam as aulas, tudo mais, até porque quando a gente dança é nosso corpo e o nosso nossa expressão artística ela é portfólio ela é o que é vendido, né? Então quando as meninas viam vídeos e conseguia ver lá o que eu conseguia fazer de possibilidades na dança elas se encantavam: Nossa! eu quero fazer isso aqui também, aprender comigo então era muito tranquilo assim tanto que nunca tive nenhum problema, pelo contrário, foi uma experiência pra mim muito enriquecedora e muito incrível também. Foi isso mesmo, né? Tipo, comecei muito cedinho, muito pequeno, eu acho que isso me facilitou muita coisa também de consciência corporal e tudo mais, repertório motor, principalmente hoje eu que falo pros meninos a gente dança há muito tempo a gente nem ensaia mais hoje em dia, né? A gente ouve a música ali marca uma coisa ou outra na cabeça e só vai, então eu sou muito grato a essas oportunidades que eu tive e na minha época também a escola eu não relatei, a escola meu Deus! TDAH. A escola pra mim ela foi muito importante também porque foi um local onde eu fui muito acolhido foi muito casa pra mim porque eu lembro que na minha escola eu usava a dança do ventre na escola em apresentações de gincana e tudo mais nunca eu ouvi um comentário eh... pejorativo ou machista ou homofóbico algo tipo ah até porque eh... tinha um certo respeito na minha escola pelas coisas que eu fazia por sempre estar fazendo as coisas, organizar e tudo mais era referência pra mim isso é muito tranquilo. Eu acho que tive esse certo privilégio aí, mas conheci a história de outros amigos também que tem experiências em outras linguagens corporais que passaram por coisas muito pesadas em escola por esse mundo e eu lembro que agora no réveillon estava aqui na praia e tinha um menino que ele era da minha mesma escola lá em (*Nome da escola*) estava aqui na orla e eu não reconheci ele, está muito diferente e ele falou comigo, aí ele: cara, lembro você dançando na escola e tudo mais e etc. E naquela época eu nem era é gay assumida até porque eu era muito pequeno. Ele falou, né? Eu era muito pequeno e tals. Mas era uma pessoa que olhava tão livre, tão assim de boas, e eu pensava: olha, eu quero ter a mesma coragem que ele tem. Não de dançar, mas tipo assim, de colocar o pé aqui na frente e falar assim, é isso aqui, eu sou essa pessoa e acabou. Ele falou que era muito grato, indiretamente a mim por tudo que eu fiz a escola, pela forma que eu representei. E nossa, eu ganhei um réveillon nesse dia, porque foi muito incrível eh... até tirei foto com o menino. Foi uma experiência muito bacana assim. Rever alguém do passado e tipo

assim saber que você contribuiu de alguma forma direta ou indiretamente pra aquela pessoa. E enfim eh... isso ajuda bastante assim, nossa é saber que é um caminho certo. Praticamente acho que essa validação ela é importante sim, às vezes.

Entrevistadora - Algo mais?

S8- É isto.