



Movimento

ISSN: 0104-754X

stigger@adufgrs.ufrgs.br

Escola de Educação Física

Brasil

Del Ponte de Assis, Marília; Alves Pereira Marques, Danieli; Roble, Odilon José; do  
Carmo Saraiva, Maria  
FEMINILIDADES E MASCULINIDADES NA CENA CONTEMPORÂNEA: ANÁLISE DO  
ESPETÁCULO CAMINHO DA SEDA – RAÇA CIA. DE DANÇA DE SÃO PAULO  
Movimento, vol. 21, núm. 2, abril-junio, 2015, pp. 449-461  
Escola de Educação Física  
Rio Grande do Sul, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=115339561012>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal

Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

# FEMINILIDADES E MASCULINIDADES NA CENA CONTEMPORÂNEA: ANÁLISE DO ESPETÁCULO CAMINHO DA SEDA – RAÇA CIA. DE DANÇA DE SÃO PAULO

*FEMININITIES AND MASCULINITIES IN THE CONTEMPORARY SCENE:  
ANALYSIS OF THE SPECTACLE CAMINHO DA SEDA, BY SÃO PAULO'S RAÇA  
DANCE COMPANY*

*FEMINIDADES Y MASCULINIDADES EN LA ESCENA CONTEMPORÁNEA:  
ANÁLISIS DE LO ESPECTÁCULO CAMINHO DA SEDA – RAÇA CIA DE DANZA  
DE SÃO PAULO*

**Marília Del Ponte de Assis\*, Danieli Alves Pereira Marques\*\*,  
Odilon José Roble\*, Maria do Carmo Saraiva\*\***

## **Palavras-chave**

Dança.  
Corpo.  
Feminilidade.  
Masculinidade.

**Resumo:** A análise de um espetáculo de dança, considerado uma manifestação cultural que reflete aspectos da sociedade, pode ser vista como continuidade do processo criativo. Baseado em Pavis (2010) e Siqueira (2006), este trabalho analisou o espetáculo Caminho da Seda, da Raça Cia. de Dança de São Paulo, visualizando representações de feminilidades e masculinidades por meio de vídeo e fotos. Observaram-se elementos que mantêm tradicionais imagens e padrões estéticos da dança; entretanto, destacaram-se representações que contrastam com alguns estereótipos de papéis sexuais, refletindo no palco uma mistura que instaura as novas construções de corpo e movimento da dança na cena contemporânea.

## **Keywords:**

Dance.  
Body.  
Femininity.  
Masculinity.

**Abstract:** The analysis of a dance spectacle considered as a cultural manifestation that reflects aspects of a society can be seen as continuity of the creative process. Based on Pavis (2010) and Siqueira (2006), this study examined the spectacle Caminho da Seda, by São Paulo-based Raça Dance Company, focusing on representations of femininity and masculinity through video and photos. We observed elements that maintained traditional images and aesthetic standards of dance, but pointed out representations contrasting with some stereotypes of sex roles, thus reflecting on stage as a mix that introduces new constructions about body and movement of the contemporary dance scene.

## **Palabras clave**

Danza.  
Cuerpo.  
Feminidad.  
Masculinidad.

**Resumen:** El análisis de un espectáculo de danza, considerado una manifestación cultural que refleja aspectos de la sociedad, se puede ver como una continuación del proceso creativo. Basado en Pavis (2010) y Siqueira (2006), este trabajo analizó el espectáculo Caminho da Seda, de la Raça Cia. de Danza de São Paulo, visualizando representaciones de feminidades y masculinidades a través de videos y fotos. Se observaron elementos que mantienen imágenes tradicionales y patrones estéticos de la danza; sin embargo, se destacaron representaciones que contrastan con algunos estereotipos de roles sexuales, reflejando en el escenario una mezcla que instaura las nuevas construcciones de cuerpo y movimiento de la danza en la escena contemporánea.

\* Universidade Estadual de Campinas.  
Campinas, SP, Brasil.  
E-mail: mdpassis@yahoo.com.br

\*\* Universidade Federal de Santa  
Catarina. Florianópolis, SC, Brasil.  
E-mail: edf.danieli@gmail.com

Recebido em: 12-06-2014

Aprovado em: 21-03-2015



## 1 INTRODUÇÃO<sup>1</sup>

A dança tem o poder de evocar, transmitir e reforçar desejos e fantasias. Nela, ideias e sensações sobre gênero<sup>2</sup> e sexualidade adquirem forma, sendo capazes de provocar e influenciar atitudes e opiniões de espectadores/as, já que, por meio do corpo, a dança é, também, um veículo de comunicação e expressão. Isso pode acontecer como uma denúncia ou através de mensagens ocultas e insinuações. Alguns exemplos são explícitos na dança, como representações homossexuais e o rompimento dos estereotípicos papéis de homem e mulher; por outro lado, alguns temas e atos aparecem disfarçados, como casos que representam uma relação fraternal em vez de passional. Assim, muitas encenações possuem fatos “escondidos” que passam despercebidos por quem não considera a dança mais que entretenimento.

Pensando que as relações sociais são produzidas e atuadas através do corpo, e não somente inscritas nele, a dança também pode ser examinada como um modo de falar com o corpo e como um rito sexual, refletindo, muitas vezes, o caráter, os dilemas, os estímulos e a experiência pessoal dos/as coreógrafos/as e bailarinos/as. Sabe-se que grande parte dos bailarinos e coreógrafos têm sido de *gays* ou bissexuais, mas esta revelação foi muito lenta devido à história social, suas censuras e repressões. O conservadorismo do balé levou mais esses coreógrafos a continuar fazendo “danças bonitas” para bailarinas do que lidar com o mundo real, da não fantasia. Durante o movimento feminista, quando novos modelos para uma militância *gay* foram promovidos, começaram a surgir mais balés com temas que abordavam duetos de amor e a homossexualidade de forma mais enfática; a partir disso, por exemplo, muitas coreografias mostravam uma aceitação com a inclusão de *pas de deux* ou *pas de trois* exclusivamente masculinos (HANNA, 1999).

Por muito tempo, repetiu-se na dança a típica imagem ideal do amor romântico, da dominação masculina e submissão feminina: no *pas de deux*, a bailarina é sustentada, carregada e manipulada pelo bailarino no tradicional *pointe*. Nessa situação, os bailarinos parecem magnetizar um ao outro, numa relação que é mais do que espacial, mas também uma relação de forças subjetivas, forças de dança que Langer (2006) denominou como “poderes virtuais”, que se tornam aparentes numa moldura de espaço e tempo, mesmo que de forma implícita.

Segundo Foster (1996), analisando essas imagens no balé, esses corpos desejantes, que não comportam iguais valências físicas, participam de formas diferentes numa coreografia, apresentando comportamentos de gênero distintos. Feminino e masculino dançam de acordo com um tipo específico desta relação, fazendo mais do que criar uma forma escultural da emblemática união destes papéis. Normalmente, a bailarina é o objeto de desejo e adoração do bailarino, que, por sua vez, dança como se ela fosse um sonho ou uma alucinação, que ele possui por certos momentos. Não desfrutando de igual visibilidade, ele se torna assistente da bailarina, um fundo necessário para que ela possa brilhar e, embora canalize a atenção para ela, é ele quem “orquestra” e habilita o desempenho dela.

1 O texto é fruto da dissertação da primeira autora, mestre Marília Del Ponte de Assis, com orientação da última autora, doutora Maria do Carmo Saraiva.

2 Enquanto o sexo se refere a questões biológicas de anatomia, fisiologia e genética, o gênero ou papel sexual denota seus correlatos social, cultural e psicológico: “as normas, as expectativas e o comportamento adequado a ser homem ou mulher dentro de uma determinada sociedade” (HANNA, 1999, p. 32). Mas o próprio termo gênero, que inicialmente estava relacionado aos estudos de militância feminina dos anos de 1960 e 70, cuja intenção era “denunciar a situação de dominação da mulher em relação ao homem” (GOELLNER, 2007, p. 17), não é um termo unívoco; pode ser abordado sob diferentes âmbitos, permitindo avançar numa “produção acadêmica larga e importante, cuja centralidade está na afirmação primeira de que não é apenas o sexo (biológico) que estabelece diferenças entre homens e mulheres, mas também aspectos sociais, históricos e culturais” (GOELLNER, 2010, p. 207).

Até hoje, lembra Foster (1996), essas características e divisões relativas ao gênero continuam definindo a identidade do balé, que não se desvincula dos resquícios culturais e estéticos herdados do século XIX. Além de companhias de balé clássico, até mesmo companhias mais vanguardistas partilham de vocabulários gestuais distintos para bailarinos e bailarinas, nos quais há a mistura de movimentos de tradição do moderno, pós-moderno e do *jazz*, mas com o uso da sapatilha de ponta, por exemplo, demandada para auxiliar o dançar feminino, revelando e assegurando diferenciações marcadas pelo gênero (FOSTER, 1996).

O principal meio de expressão na dança é o corpo. No palco, sendo a dança algo que um/a espectador/a assiste, aparecem formas conservadoras de se observá-la, e, em parte, esse conservadorismo refere-se a uma aceitação implícita de ideias tradicionais sobre a natureza da feminilidade e da masculinidade aportada no sexo como algo normal, inato e essencial, uma questão de evidente senso comum, um dado universal. Segundo Burt (1995), essa linha de pensamento errônea e simplista, ainda presente no tradicionalismo de nossa sociedade, muitas vezes se direciona ao gênero como algo em que não há necessidade de questionamento de sua natureza, bem como não há possibilidade de mudança; pior do que isso, há uma aceitação da realidade de como homens e mulheres são, então, há pouco incentivo para analisar as representações de gênero. Louro (2010) também cita que muitos consideram a sexualidade como algo que possuímos “naturalmente”, inerente ao ser humano, ficando sem sentido argumentar a respeito de seu caráter e sua dimensão social e política. Talvez por isso, pouco se encontre na literatura descrições e análises dessas representações na dança.

A partir dessas considerações, este trabalho teve como objetivo analisar o espetáculo Caminho da Seda, procurando visualizar representações de feminilidades e masculinidades nessa obra de dança contemporânea. Estreado em 2002, na Noite de Gala do Festival de Dança de Joinville, o espetáculo foi coreografado por Roseli Rodrigues (1955 – 2010), que fundou e dirigiu a Raça Cia. de Dança de São Paulo. A escolha por Caminho da Seda para esta pesquisa deu-se pelo fato de despertar aspectos históricos, culturais e sociais relevantes de se analisar sobre os corpos em movimento, os papéis sexuais e a presença da nudez, em trechos coreográficos que mesclam o *jazz* à dança contemporânea, apontando para igualdades e diferenças, que se mantêm e inovam, em representações do feminino e do masculino na dança que se vê atualmente.

## 2 A ANÁLISE DE ESPETÁCULOS ENQUANTO FUNDAMENTO METODOLÓGICO

Segundo Siqueira (2006), a dança cênica realizada profissionalmente no formato de espetáculos é também uma forma de manifestação cultural, e a análise é parte importante de um trabalho artístico, sendo uma continuação do processo de criação. Assim, com base em Pavis (2010) e Siqueira (2006), fez-se a observação, descrição e análise da performance envolvida na obra Caminho da Seda.

Burt (1995) destaca que cada espetáculo é diferente e convida o/a espectador/a a olhar para a dança de diversas formas, em que o prazer num espetáculo determina-se pelo gênero de quem vê, bem como sua origem social, etnia, idade e outros componentes de identificação, sendo a questão da sexualidade particularmente importante. Sabendo-se que uma obra é capaz de tocar, perturbar, sensibilizar e evocar o imaginário de formas diferentes em cada pessoa, por vezes indo ao encontro da realidade humana, cabe reconhecer que nosso olhar diante do

objeto de análise foi subjetivo, nem sempre portador de total neutralidade, e que são nossos hábitos perceptivos culturais que nos dirigem para a valorização dos detalhes ou recortes.

Analisar a dança como um reflexo da sociedade pode nos mostrar como se ocupam parte dos valores, hierarquias e posições de gênero, e reconhecendo que vivemos num mundo complexo e diversificado, a dança também se revela assim, refletindo o tempo e as pessoas. Por meio de um espetáculo, então, os corpos em movimento podem transparecer aspirações e insatisfações culturais e sociais.

Como parte e expressão da cultura e da sociedade, a dança cênica é arte portadora de símbolos e significados que transcendem o aspecto meramente visual do espetáculo, podendo reiterar ou transgredir códigos e valores, e pode-se dizer que a criação artística torna-se, cada vez mais, símbolo dos atos de viver, que se desenrola num novo ambiente físico e social. Numa apresentação de dança, então, devemos considerar que o corpo representa a si próprio e ao mundo, desempenhando-o (GIL, 2004). Os corpos e os movimentos que são construídos nos contam histórias, revelam problemas, suscitam discussões, refletem contextos e envolvem valores e preconceitos, sendo, portanto, uma forma de comunicação e expressão portadora de complexidades. Pensar a dança como um código não verbal é importante no entendimento do que é expresso em cena, onde toda movimentação, aliada aos recursos de figurino, objeto, cenário e iluminação, transmite mensagens a quem assiste. Para isso, a obra deve ser fruída, a fim de que gere algum tipo de troca e comunicação (SIQUEIRA, 2006).

Essa apreciação intuitiva da dança, segundo Langer (2006), é tão direta e natural quanto a fruição de qualquer outra arte; porém, é na análise de seus efeitos artísticos que podemos encontrar certa dificuldade. Uma análise pode ser mais trabalhosa quando o objeto analisado é coreográfico, dando-se a partir de movimentos em que os/as bailarinos/as são seguidos/as corporalmente em suas evoluções e o espetáculo em sua dinâmica. Por isso, na abordagem de obras gestuais contemporâneas, é conveniente combinar várias análises na leitura dos corpos dos/as bailarinos/as, como diz-nos Foster (*apud* Pavis, 2010, p. 58):

Na dança, saber ler começa com o ato de ver, de ouvir e de sentir como o corpo se mexe. O leitor de dança deve aprender a ver e a sentir o ritmo no movimento, a compreender a tridimensionalidade do corpo, a ser sensível a suas capacidades anatômicas e à sua relação com a gravidade, identificar os gestos e as formas feitas pelo corpo e mesmo a reinventá-los quando são feitos por diferentes dançarinos.

Avaliar os efeitos produzidos por uma obra é ser capaz de vivenciar sua carga energética e a descarga que se produz em quem a assiste, sendo tarefa do/a analista “sentir e fazer sentir a *aura* da obra” (PAVIS, 2010, p. 216). Evidentemente, as variadas formas de reprodução da obra de arte nunca atingirão a *aura* em seu absoluto, ou, como prefere Benjamin (2010), seu *hic te nunc* (aqui e agora). A interpretação reproduz e analisa a obra apenas como um esforço de compreensão inferencial e não como uma dedução cabal do dado sensível, o que seria infrutífero. Nesse sentido, determinar uma identificação feminina ou masculina numa encenação nem sempre é fácil, no entanto, podemos inferir se ela “toma partido” das mulheres ou dos homens.

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

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

Utilizado nas retomadas ao espetáculo, restituindo o tempo real e o movimento geral do espetáculo, o vídeo é o recurso midiático mais completo por reunir um grande número de informações, e mesmo quando a gravação é feita a partir de um ponto fixo, com uma única câmera, ela “[...] é um testemunho que restitui bem a espessura dos signos e permite ao observador captar o estilo de representação e guardar a lembrança dos encadeamentos e dos usos dos diversos materiais” (PAVIS, 2010, p. 38).

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

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

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

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

Uma questão metodológica adotada para a visualização, descrição e análise do espetáculo foi a sua divisão em partes, sendo oito no total, divididas basicamente a partir das mudanças de músicas e figurinos. Com a adoção de uma tabela, utilizada como parte desta metodologia, os elementos que fizeram parte da descrição foram figurino, movimentos, elementos coreográficos/objetos, iluminação e música, por serem aspectos que sinalizam uma visualização geral do espetáculo. No entanto, a análise do espetáculo se deu a partir dos



elementos explicitados na discussão a seguir: figurinos, corpos, movimentos e representações de feminilidades e masculinidades.

### 3 REPRESENTAÇÕES DE FEMINILIDADES E MASCULINIDADES: FIGURINO, CORPO E MOVIMENTO NO CAMINHO DA SEDA

O espetáculo foi inspirado na Rota da Seda, que unia o oriente ao ocidente por meio de caravanas e grandes embarcações, na comercialização de tecidos, sementes e materiais preciosos. No programa, lia-se que essa ponte “também deu origem à transmissão de conhecimentos, ideias e culturas, sendo palco de inúmeras histórias, batalhas e romances. Ponte para a realidade... caminho de miragens”. Como a obra se refere a uma rota que interligava dois pontos por mar e por terra, em embarcações nas quais também havia o comércio de escravos, percebe-se, em muitos trechos, a movimentação estética do *jazz*, estilo inicial da companhia, mesclado com características mais contemporâneas adotadas pela coreógrafa e reveladas no palco.

Inicia-se aqui uma tentativa de aproximação entre os efeitos de figurino, corpo e movimento no espetáculo, procurando relacioná-los com representações de feminilidade e masculinidade visualizadas.

#### 3.1 Sobre o figurino

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

Essas pantalonas e saias são valorizadas principalmente pelos giros dos/as bailarinos/as e pela movimentação marcada dos quadris. Muitos desses giros, que ocorrem em grande quantidade ao longo de todo o espetáculo, ganham vida através dos tecidos utilizados como figurino, da mesma forma que a movimentação dos quadris também é evidenciada em certos trechos, nos quais os movimentos remetem à dança afro, com batidas fortes e vibrantes, em representações feitas de forma igual entre bailarinos e bailarinas.

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

O figurino também proporcionou uma evidência dos corpos, principalmente numa parte em que o bailarino vestia uma calça bege, e a bailarina vestia um *collant* de pernas/macacão

bege, sendo ambos os figurinos justos ao corpo. Embora seja um figurino neutro, especialmente pela cor e pela simplicidade, esse figurino de ambos participou da ação do dançar, se tornando uma extensão do corpo e se dissolvendo no conjunto da cena, e, assim, valorizou todos os desdobramentos do corpo, sendo tão vestido pelo corpo quanto o corpo vestido por ele. Pode-se dizer que, como esse figurino evidenciou os corpos, revelou semelhanças, como a questão da força e flexibilidade, mas também permitiu identificar as diferenças entre os corpos femininos e masculinos, a exemplo da largura dos quadris, que é maior na bailarina, e cintura e ombros, que são maiores no bailarino.

Deve-se considerar também o uso do adereço no cabelo, que, utilizado durante a maior parte do espetáculo, iguala a cabeça dos/as bailarinos/as na medida em que esconde os cabelos, que em seus mais variados tamanhos, cores, cortes e texturas, foi um aspecto que diferenciou os/as bailarinos/as em partes da apresentação.

Sobre a ausência do figurino, percebe-se que, de certa forma, a nudez total do corpo, ou de partes dele, vem se apresentando com frequência na dança contemporânea. Neste caso, em relação aos momentos de exposição dos seios, uma importante consideração que deve ser feita é que figurino igual não quer dizer representação igual, já que as bailarinas ficam mais parecidas com os bailarinos quando estão de *top*. É quando o não figurino se expressa, pois, vestidas de *top*, todos/as ficam semelhantes, porque o figurino oculta a diferença anatômica, os seios. No entanto, a nudez no Caminho da Seda parece não acolher uma função erótica, nem estranha e nem inquietante, mas compõe a estética do espetáculo. Assim, aquele corpo sexual, excessivo e subversivo, citado por Banes (1999) na descrição das obras de vanguarda da década de 1960, parece não ser buscado no espetáculo em questão.

### 3.2 Sobre o corpo

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

Uma representação feminina sobre o corpo acontece quando as bailarinas mexem os ombros e, conseqüentemente, os seios se movem. As bailarinas se utilizam dessa diferença anatômica, e esse aspecto logo às relaciona ao universo feminino ao qual estão ligadas.

Muitos trechos deste espetáculo refletem os movimentos de liberação da década de 1960, com ambos os sexos dançando com a mesma fisicalidade. Assim como nas coreografias de Senta Driver<sup>3</sup> e outros/as coreógrafos/as pós-modernistas, qualquer um dos sexos poderia

3 As obras de Senta Driver (1942) frequentemente invertem as funções tradicionais de papel sexual: suas bailarinas são fortes, levantando e carregando seu par, seja homem ou mulher, de um lado a outro do palco. “Driver não pensa que é possível dizer se um homem ou mulher coreografou uma dança. Ela rejeita a relevância do papel sexual no uso do corpo ou da mente de uma pessoa; cada um dos sexos é capaz de realizações intelectuais, estéticas e físicas” (HANNA, 1999, p. 305).



realizar fisicamente qualquer movimento, principalmente porque as mulheres do grupo são aparentemente fortes, em suas próprias medidas, estaturas, fisicalidades, mesmo que não levistem, carreguem ou arrastem seus pares por todo o palco, como é feito pelos homens na maioria dos trechos.

A calça colada do bailarino e o macacão colado da bailarina, em certo momento do espetáculo, proporcionam uma igualdade e valorização das linhas corporais, da flexibilidade e das contrações do bailarino, e, quando a bailarina entra, eles fazem alguns movimentos iguais e outros diferentes, nos quais ela se apropria do corpo dele, tomando-o como apoio, e eles parecem ser um só até saírem do palco, com ele a tomando de apoio. Percebe-se aqui uma inversão ao balé, tanto pelo maior uso do chão quanto por novas formas de apoio e contato de um corpo com o outro, em novos limites do corpo e das relações de dominação de um sobre o outro.

Isso alude ao Contato Improvisação, preconizado por Steve Paxton<sup>4</sup>, e bastante disseminado na cena da dança contemporânea, principalmente nos casos de entrega e sustentação do peso corporal, sem papéis divididos entre ativo e passivo, dominador e submisso, proporcionando, assim, uma forma mais equânime de representações. Todavia, esses aspectos não tendem a anular essas representações de mulheres e homens que ficam expostas nos corpos, mesmo com a suposta função equânime vista nos movimentos e, talvez, nos *collants*.

Destaca-se na dança contemporânea o fato de que alguns grupos aceitam mais os corpos desviantes das normas tradicionais, como, por exemplo, pessoas com sobrepeso, portadores de deficiências, dentre outras características. Neste espetáculo, mostrou-se a reafirmação do estereótipo sobre o corpo dançante em geral: belo, magro, forte, saudável, flexível, leve, ou seja, que segue as normas do que seria desejável para homens e mulheres na sociedade contemporânea e na dança, características muito provavelmente adquiridas ao longo de um árduo trabalho de preparação física e técnica do grupo.

### 3.3 Sobre o movimento

com exceção do final do espetáculo, que tem uma bailarina só no palco, observa-se que, assim como nas coreografias de Merce Cunningham<sup>5</sup>, por exemplo, não há um bailarino ou bailarina que ocupe posição principal ao centro e à frente do palco, algo comum no balé clássico. Nesta obra, todas as representações de movimento posicionadas no espaço, masculinas ou femininas, se dão de forma basicamente igual, através de muitos revezamentos nas posições, sendo que todos os pontos no palco têm a mesma importância.

Um aspecto relacionado ao universo masculino, muito desenvolvido por Ted Shawn<sup>6</sup> e que tem como estereotípicas características a força, a bravura e a potência, se dá durante os

4 Paxton (1939) idealizou esta prática embebido pelo espírito contestatário da contracultura dos anos de 1960. Com representações de gênero mais igualitárias, que desestabilizam e desnaturalizam suposições sobre imagens de homens e mulheres na dança, há uma redefinição das possibilidades, riscos e capacidades de força, oportunizando aos/as bailarinos/as estarem fisicamente perto de outros homens e mulheres, sem ser através de um sentido de confronto ou sexual (BANES, 1998).

5 Cunningham (1919-2009) afirmava que as qualidades estético-formais da dança eram mais importantes que a diferença entre os gêneros, que ele neutralizava no conteúdo e na expressividade de suas coreografias. Seu método de composição elimina qualquer visão romântica do papel masculino, da mesma forma que seus bailarinos/as raramente tentam parecer etéreos; e embora seu estilo seja elegante e com características do balé, não há necessariamente a atuação de um/a bailarino/a à frente e ao centro do palco, rodeado pelo corpo de baile: todas as zonas do palco e bailarinos/as tem igual importância (GITELMAN, 1998, ANDERSON, 1978).

6 Após o período de decadência do bailarino, Shawn (1891-1972) foi um dos que iniciou o desenvolvimento de uma masculinidade heroica, que se tornou depois muito valorizada, evocando um ideal atlético e viril na maioria de seus trabalhos. Com sua companhia exclusivamente masculina, Ted Shawn and His Men Dancers, ele visava acabar com tabus que impediam o desenvolvimento da dança entre os homens, mesmo que permanecendo dentro das normas hegemônicas, em vez de confrontá-las: quando permitiu a entrada de bailarinas em sua companhia, inspirou-se na divisão puramente histórica das atividades femininas e masculinas, em que os movimentos eram concebidos de formas distintas para cada sexo. O movimento dos homens seria grande no espaço, prolongando o corpo, como no caso dos guerreiros; já o das mulheres, seria fechado, no qual punhos e mãos exemplificariam atividades como o costurar ou ninar um bebê (BURT, 1995, GITELMAN, 1998, GARAUDY, 1980).

movimentos que os bailarinos executam no chão, girando em torno de si, numa inversão às formas do balé, e ao mesmo tempo nos grandes saltos, mostrando talvez sua façanha física, parecida com aquela dos bailarinos do balé moderno como Vaslav Nijinsky<sup>7</sup>, Rudolf Nureyev e Mikhail Baryshnikov<sup>8</sup>. Seriam esses saltos, na dança, uma busca de reafirmação? Busca de masculinidade na dança? No trabalho de Santos (2009) sobre o *hip hop*, que poderia se relacionar a vários outros estilos de dança, inclusive a contemporânea em questão, é a exposição da masculinidade e virilidade em movimentos difíceis que exige do executante força, habilidade, resistência e agilidade, anunciando assim a heterossexualidade e, conseqüentemente, imposição de respeito e admiração da plateia. No entanto, neste espetáculo, essa questão poderia se relacionar mais a um aproveitamento de técnicas de movimento específicas, relativas à diferenciação física na constituição de mulheres e homens.

Ainda sobre essas representações acerca do universo social e culturalmente ditado a cada sexo, vemos numa parte específica da obra um trio feminino que se auxilia e se manipula nos movimentos. Apesar de ser uma quebra de estereótipo pelo fato de as três estarem se ajudando, sem nenhuma presença do masculino, a música é suave e sutil, características que socialmente se encaixam no universo e padrão feminino, até pelo fato também de estarem dançando com os seios despidos. Mesmo assim, os movimentos são fortes, enérgicos e vibrantes, e também poderiam ser realizados por homens.

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

A ilusão de leveza e ausência do esforço, características do balé, se faz presente quando as bailarinas são manipuladas pelos bailarinos. Mas também poderíamos dizer que, assim como nas montagens coreográficas de George Balanchine<sup>9</sup>, essas bailarinas mulheres são fortes e não necessitam do apoio do homem, que poderia ser dado por outra bailarina. Há trechos coreográficos em que os bailarinos auxiliam as bailarinas na maior parte de seus movimentos, mas isso ocorre de tal forma que a presença do bailarino compõe a forma com a bailarina, não sendo somente um suporte, e, sim, um prolongamento de seu corpo, valorizando as linhas e as formas, o que, no caso, poderia também ser feito por outra bailarina.

7 Nijinsky (1890-1950) foi uma figura chave na reintrodução do balé masculino do século XX. Gil (2004) comenta sobre seus saltos: eram tão altos que a impressão que se tinha era de suspensão do corpo. Ele iniciou e desenvolveu representações de masculinidade que dominaram o balé e, até certo ponto, a dança moderna ao longo do século. Coreografando balés relacionados aos gays e androginia, os papéis de Nijinsky, muitas vezes, lhe permitiram expressar a sexualidade e sensibilidade (convencionalmente femininos), com extraordinária força e dinamismo (convencionalmente masculinos) (HANNA, 1999).

8 A partir da década de 60, quando astros como Nureyev (1938-1993) e Baryshnikov (1948) começaram a ter dinheiro e prestígio, homens heterossexuais se encorajavam a entrar na dança e alcançar um status. Nureyev expandiu e enfatizou o papel masculino no balé contemporâneo, bem como assumiu papéis femininos. Mescando agilidade animal com delicadeza humana, "exemplo pioneiro da bravura de um dançarino, parecia certos atletas – arrojado, fulgurante, temperamental, audacioso – sem ser heterossexual" (HANNA, 1999, p. 212).

9 No período do balé moderno, Balanchine (1904-1983) foi um dos coreógrafos da *Ballets Russes*, companhia de dança e ópera fundada em 1909. Numa fase de mudanças acerca dos papéis sexuais, ele transformou seu legado quando escreveu alguns balés nos quais a mulher era forte e independente, quase não necessitando de apoio do homem.

Também ocorrem momentos em que as bailarinas se apoiam no corpo dos bailarinos por um lado e saem por outro, passam por entre as pernas deles, usufruem do corpo deles para a beleza e execução de seus movimentos, parecendo haver uma manipulação por parte delas. Os bailarinos também têm seus momentos de se apoiar no corpo delas e serem auxiliados na movimentação, mesmo que em menores quantidades ao longo do espetáculo. Nessa movimentação, principalmente das bailarinas, percebe-se, tal como Hanna (1999), que na dança moderna viu-se tudo de todos os ângulos possíveis: pernas, coxas, nádegas, seios. Mas reitera-se que a função estética do belo se faz tão presente que o apelo sexual passa despercebido.

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

Além do movimento de pender a cabeça para trás, como Isadora Duncan<sup>10</sup> fazia para sentir o desejo correr por todo seu corpo, há também muitas inclinações de tronco, torções, contrações e flexões, traduzindo uma movimentação forte e densa, oposto do lirismo da era romântica. Mas também há momentos em que um bailarino estende os braços para uma bailarina, que faz o mesmo e se unem num *pas de deux*, mantendo-se os papéis em que ele oferece a mão e habilita a bailarina para uma melhor execução, principalmente em movimentos de giros e elevação das pernas.

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

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

Também se observou que o figurino pode ser valorizado pela movimentação dos/as bailarinos/as, em representações iguais entre eles/as acerca dos movimentos. Por outro lado, figurino igual não quer dizer representação igual, pois, neste caso, a igualdade de figurino proporcionou a evidência da diferença anatômica entre os sexos, tratando-se dos seios, numa nudez que, novamente, não acolhe uma função erótica na estética que compõe o conjunto da obra.

Há aspectos de figurino, como as saias, que se relacionam ao universo dito como feminino e que, usados pelos bailarinos, desconstroem uma imagem. Outros figurinos, quando

10 Foi com Duncan (1877-1927) e seu rompimento com o balé que, consequentemente, o estereótipo romântico da bailarina começou a se desfazer. Pertencente à primeira geração da dança moderna, dizendo que o corpo deveria se expressar despojado de tudo o que o constrange, por ser o que há de mais nobre na arte, Duncan causou choque ao dançar com túnica transparentes e pés descalços, o que era considerado tão ousado quanto a nudez. Desprezou a dança de ponta, pois afirmava que o único tema legítimo para a arte era o sentimento pessoal, e fundou a base da dança moderna e uma nova linguagem gestual, através “da adequação do movimento a um projeto artístico e da libertação de códigos convencionais que aprisionam o corpo, não somente nas formas de danças existentes, mas também na sociedade em geral” (DANTAS, 2007, p. 150-151), e assim, liberar o corpo e sua expressão era uma reivindicação tanto do movimento feminista quanto desta nova dança que começava a surgir. Dessa forma, ela almejava que o movimento ganhasse todo o corpo, não se restringindo somente às pernas. Segundo Garaudy (1980), ela pensava também no desejo que poderia sentir e transmitir, em atos simples, mas feitos com paixão.

ajustados aos corpos, os evidenciam, revelando semelhanças técnicas e diferenças anatômicas que dificilmente se igualam. Uma diferença sexual que é utilizada, neste caso, pelas bailarinas, é em relação aos movimentos de ombros, nos quais os seios se movem também. Essa representação feminina não acontece no caso dos bailarinos, que, por sua vez, utilizam sua força no aproveitamento de técnicas de movimento específicas, como, por exemplo, nos saltos, que são mais elevados.

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

Assim, no todo do espetáculo, figurino, corpo e movimento suscitaram a manutenção de alguns papéis, mas destacaram-se representações similares de feminino e masculino que contrastam com alguns estereótipos dos papéis sexuais e padrões estéticos, em atitudes que vem acompanhando a dança que se vê na cena contemporânea, e, também, no Caminho da Seda.

Parece possível afirmar que, atualmente, tanto a criação quanto a percepção artística acontecem de forma mais súbita e a conexão que se estabelece entre o/a artista, sua obra e o público tende a ocorrer de pronto, de imediato. Não há muito tempo para absorver e refletir uma obra de arte, já que inúmeras outras surgem a cada momento. O momento imagético que marca o contemporâneo reafirma a aceleração do tempo, como na constatação de Peixoto (1999), na qual o autor nos diz que nada parece mais impertinente do que pedir às imagens e aos estímulos sensoriais que sejam mais lentos. O acelerado e a não permanência se apresentam como marcas do contemporâneo e se derramam, evidentemente, também na arte. Nesse sentido, percebemos o quanto o registro documental de um espetáculo pode ser importante. Revisitar a obra, analisar detalhes e construir inferências parece um esforço justo e importante, ainda que sempre incompleto. Tal esforço incita novas discussões sobre o processo de produção e a história que cada trabalho carrega amplia as fronteiras da sua percepção e propõe diálogos estéticos a partir do dado sensível apresentado por bailarinos/as e coreógrafos/as.

## REFERÊNCIAS

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

BANES, Sally. **Dancing women: female bodies on stage**. London and New York: Routledge, 1998.

BANES, Sally. **Greenwich Village 1963: avant-garde, performance e o corpo efervescente**. Tradução de Mauro Gama. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. v. 1: magia e técnica, arte e política – ensaios sobre a literatura e história da cultura.

BURT, Ramsay. **The male dancer**: bodies, spectacle, sexualities. London: Routledge, 1995.

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

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

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

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

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

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

GOELLNER, Silvana Vilodre. Gênero. In: GONZÁLEZ, Fernando Jaime; FENSTERSEIFER, Paulo Evaldo (Org.). **Dicionário crítico de educação física**. 2. ed. rev. Ijuí: Editora da UNIJUÍ, 2010.

GOLDENBERG, Miriam. **A arte de pesquisar**. Rio de Janeiro: Record, 2004.

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

LANGER, Susanne K. **Sentimento e forma**: uma teoria da arte desenvolvida a partir de Filosofia em Nova Chave. Tradução de Ana Maria Goldberger Coelho e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2006.

LOIZOS, Peter. Vídeo, filme e fotografias como documentos de pesquisa. In: BAUER, Martin W.; GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**: um manual prático. Tradução de Pedrinho A. Guareschi. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

LOURO, Guacira Lopes. Pedagogias da sexualidade. In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). **O corpo educado**: pedagogias da sexualidade. Traduções de Tomaz Tadeu da Silva. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema. Tradução de Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens urbanas**. São Paulo: Senac, 1999.

SANTOS, Éderson Costa dos. **Um jeito masculino de dançar**: pensando a produção das masculinidades de dançarinos de hip-hop. 2009. 124 p. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

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