

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
ESCOLA DE EDUCAÇÃO FÍSICA, FISIOTERAPIA E DANÇA  
LICENCIATURA EM DANÇA

**LETÍCIA JULIE DALL AGNOL**

**O Espaço de Trabalho das Mulheres nas Danças Urbanas Sob 4 Narrativas**

PORTO ALEGRE

2019

LETÍCIA JULIE DALL AGNOL

**O Espaço de Trabalho das Mulheres nas Danças Urbanas Sob 4 Narrativas**

Monografia apresentada para ao Curso de Licenciatura em Dança da Escola de Educação Física, Fisioterapia e Dança da Universidade Federal do Rio Grande do Sul para a obtenção do título de Licenciada em Dança.

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Luciana Paludo

PORTO ALEGRE

2019

#### CIP - Catalogação na Publicação

Dall Agnol, Leticia

O Espaço de Trabalho das Mulheres nas Danças Urbanas Sob 4 Narrativas / Leticia Dall Agnol. - 2019.

69 f.

Orientadora: Luciana Paludo.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Escola de Educação Física, Licenciatura em Dança, Porto Alegre, BR-RS, 2019.

1. gênero. 2. mulheres. 3. dança. 4. danças urbanas. 5. espaço de trabalho. I. Paludo, Luciana, orient. II. Título.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
ESCOLA DE EDUCAÇÃO FÍSICA, FISIOTERAPIA E DANÇA  
LICENCIATURA EM DANÇA

LETÍCIA JULIE DALL AGNOL

**O Espaço de Trabalho das Mulheres nas Danças Urbanas Sob 4 Narrativas**

Monografia apresentada pela acadêmica Letícia Julie Dall Agnol do Curso de Licenciatura em Dança da Escola de Educação Física, Fisioterapia e Dança da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito para a obtenção do Grau de Licenciada em Dança.

Aprovado em \_\_ de \_\_\_\_\_ de 2019.

Banca Examinadora:

---

Professora Doutora Luciana Paludo (Orientadora)  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

---

Professora Doutora Mônica Fagundes Dantas  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

## AGRADECIMENTOS

Desde pequena estive envolvida com a dança. Ela sempre me fez bem. Acolheu meu corpo, minhas vontades, minhas criações e expressões, mas também com ela tive de fazer escolhas difíceis para deixar outras partirem, como movimentos, ideias, alunes, colegas... aprendi a errar e a não desistir; aprendi a enxergar e tocar nas pessoas com afeto; nisso, percebi que cada um é um universo. A dança é como um ser vivo, pois me proporciona tudo que falei e muito além, porém, ela não é feita sozinha, ela é feita por pessoas: por quem acredita nela, por quem a incentiva, por quem faz dela arte, política, educação e profissão. E são essas pessoas que fazem eu estar aqui, nesse momento, concluindo a graduação em Licenciatura em Dança.

São muitas as pessoas que sou grata por me influenciarem e me oportunizarem experiências diversas. As primeiras foram os meus pais, Clair e Jorge, que me colocaram na dança quando eu era criança e, depois, quando escolhi cursar a faculdade, me incentivaram, estiveram na plateia e demonstraram orgulho, assim como meus irmãos Márcia, Jean e Evelyn, que tenho grande admiração. Eles são pessoas que vão atrás das oportunidades, não desistem, pois, a vida mostrou a eles a força que possuem. Meu irmão Tiago, que não está aqui há 11 anos, ainda me inspira como pessoa e pela dedicação que sempre demonstrou. Nunca vou me esquecer de uma declaração que fez para mim, em que dizia que éramos o seu tesouro, por isso também dedico minha gratidão a ele. Como também me inspirei e admiro elas, Amanda e Fernanda, preciso agradecer por terem sido pessoas especiais em minha vida, pelos abraços apertados quando precisei, por terem acreditado em mim, e também, por fazerem eu perceber que a faculdade era uma possibilidade que eu poderia alcançar.

Ao meu amor, Raíssa, que me acompanha na vida, na plateia e também nesse percurso da graduação. Sou imensamente grata por todo o apoio, por ouvir e me abraçar nos momentos mais difíceis, por acreditar e me fazer perceber as minhas potencialidades. E assim, também agradeço ao Bonde do Ipê, a Oficina Permanente de Criação em Dança, ao Mímese Cia de dança-coisa, aos colegas de profissão, meus amigos e amigas que fiz no curso, nos palcos e fora deles. Também, às minhas professoras de dança, mulheres que me inspiram, que são minhas referências antes de entrar na graduação: Valéria, Jaqueline e Cristina. Ao diretor Diego e professores da graduação, em especial a professora Luciana, que aceitou acompanhar e orientar este trabalho e a Mônica por me acompanhar e aceitar ser avaliadora da pesquisa.

Por fim, agradeço minha psicóloga Bruna que esteve comigo nesse ano que iniciou de forma conturbada, mas que com sua ajuda pude contornar todas as situações difíceis.

Nossas vivências estão guardadas na memória e sei que há muitas outras a caminho. Cada um deixou sua marca, algum ensinamento e sentimento que carrego comigo. Muito obrigada por fazerem parte disso. Vocês são incríveis e essenciais no mundo!

*Nós escolhemos umas às outras  
E o limite das batalhas de umas e outras  
A guerra é a mesma  
Se perdermos  
Um dia o sangue das mulheres irá coagular  
Sobre um planeta morto  
Se vencermos  
Não há como saber  
Buscamos além da história  
Por um novo e mais possível encontro.*

*Audre Lorde*

## RESUMO

Esta pesquisa desenvolvida no Trabalho de Conclusão de Curso da Licenciatura em Dança da UFRGS, questiona quais seriam os aspectos limitadores e facilitadores, os quais são definidos como estereótipos masculinos e femininos, para a atuação das mulheres nas Danças Urbanas. Parte-se da hipótese de que algumas construções sociais e papéis atribuídos historicamente a mulheres e homens, influenciam em uma constituição hierárquica também na dança – especificamente nas Danças Urbanas, foco desta pesquisa. A abordagem teórico-metodológica que norteia este trabalho baseia-se nos conceitos de História Oral, Lugar de Fala, Pesquisa Exploratória, através de um depoimento espontâneo colhido em rede social e entrevistas com três mulheres – todas inseridas nesse contexto –, procura identificar as barreiras que as mulheres encontram nesse percurso de trabalho com as Danças Urbanas e seus reais espaços conquistados por elas. Por fim, a partir das considerações dessas mulheres que estão inseridas nas Danças Urbanas e atuam em quatro cidades diferentes do Brasil – sob a perspectiva de meu olhar, como mulher praticante e professora de Danças Urbanas -, busca-se compreender e dar visibilidade a essas referências femininas e às perspectivas delas em relação à ocupação desse espaço de trabalho, pelas mulheres, nas Danças Urbanas.

**PALAVRAS-CHAVE:** gênero; mulheres; espaço de trabalho; dança; danças urbanas.

## **ABSTRACT**

This research developed in the Final Paper of the Dance Graduation Course in the Federal University of Rio Grande do Sul (UFRGS), discusses what would be the limiting and facilitating aspects, which are defined as masculine and feminine stereotypes, for the women's actuation in the Urban Dances. Taking into consideration the hypothesis of social constructions and roles directed to women and men historically, that influence in an hierarchical constitution, also influence dance - specifically in Urban Dances, which this research is about. The theoretical-methodological approach that leads this assignment is based on the concept of Oral History, Speech's Place, Exploratory research, through a spontaneous statement found in social media and interviews with three women – all inserted in this context – that tries to identify the barriers women find in this path working with Urban Dances and the space in it they've conquered. In conclusion, considering that women are inserted in the Urban Dances and act in four different Brazilian cities – under my perspective, as a woman who practices and teach Urban Dances – this paper sought to comprehend and give visibility to these female references and their perspectives in relation with the conquered space in the work place, by women, in Urban Dances.

**KEYWORDS:** gender; women; work place; dance; urban dances.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	11
<b>1. DA ESTRUTURA DA MONOGRAFIA</b> .....	13
<b>2. ABORDAGENS METODOLÓGICAS QUE INSPIRAM A PESQUISA</b> .....	15
<b>2.1 O começo</b> .....	15
<b>2.2 O meio</b> .....	17
<b>2.3 A monografia (sem final)</b> .....	18
2.3.1 Das entrevistas e depoimento .....	19
2.3.2 Lugar de fala e história oral.....	21
2.3.3 Das categorias de análise.....	22
<b>3. O ESPAÇO DE TRABALHO DAS MULHERES</b> .....	24
<b>3.1 O viés da mulher branca europeia</b> .....	25
<b>3.2 O viés da mulher negra norte-americana</b> .....	28
<b>3.3 Aproximação ao contexto brasileiro</b> .....	31
<b>4. O ESPAÇO DE TRABALHO DAS MULHERES NA DANÇA</b> .....	34
<b>4.1 Mulheres que inspiram a pesquisa</b> .....	36
4.1.1 Na dança afro-brasileira .....	37
4.1.2 Na dança mestiça.....	38
4.1.3 Na dança de entretenimento .....	39
4.1.4 Na dança moderna e pós-moderna .....	40
<b>5. O ESPAÇO DE TRABALHO DAS MULHERES NAS DANÇAS URBANAS</b> .....	42
<b>5.1 Sob 4 narrativas (análise)</b> .....	50
5.1.1 Aspectos limitadores .....	50
5.1.2 Condições facilitadoras .....	53
5.1.3 Estereótipos masculinos e femininos .....	56
5.1.4 Táticas de inserção .....	59
5.1.5 Referências femininas .....	60
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	62
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	65
<b>APÊNDICE</b> .....	68

## INTRODUÇÃO

O tema referido no Trabalho de Conclusão de Curso da Licenciatura em Dança da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, chamado *O Espaço de Trabalho das Mulheres nas Danças Urbanas Sob 4 Narrativas*, surgiu pela vontade de abordar as relações de gênero no trabalho com as Danças Urbanas por conta das experiências e vivências pessoais da autora da monografia; teve seu início no ano de 2015 na disciplina Estudos Histórico-Culturais em Dança II. Algumas questões foram modificadas durante no desenvolvimento da monografia, conforme o amadurecimento da pesquisa, mas sempre com o intuito de falar sobre gênero, trabalho e as Danças Urbanas.

Em vista disso, os questionamentos e as percepções a respeito de paradigmas nos contextos sociais se relacionando com a dança foram sendo identificados em espaços em que a aluna praticava e estudava as Danças Urbanas. Enquanto aluna, muitas vezes vislumbrou discussões acerca do machismo nas Danças Urbanas, percebia a falta de mulheres na história da cultura Hip Hop e referências para se inspirar na dança, todavia, não obteve respostas esperadas, pois os debates não ocorreram, de forma a causar pendência em relação a mudanças e aprofundamento nos estudos, para encontrar as presenças femininas na cena.

Essas reflexões foram acontecendo, pois, na época as discussões sobre feminismo estavam ganhando espaço nas mídias, logo, na realidade das mulheres. Também nesse período a pesquisadora assistiu a uma *Live* transmitida no *Facebook* em que mulheres, em uma roda de conversa, falavam sobre suas vivências em *Crews* e em batalhas, e relatavam a falta de premiações com a denominação “*B-girl*”, na época. Essas reivindicações fizeram com que a pesquisadora levasse esse tema para os espaços que ocupava dançando, bem como para a graduação.

Por visar esses embates que ocorrem no âmbito cultural, a pesquisa procurou, sobretudo, trazer um olhar atento para as histórias que sofreram apagamentos e dar voz a mulheres que compõem e constroem esse cenário. Falar sobre elas é trazer mais referências para jovens que estão entrando nesse mercado de trabalho, como também inspira mulheres a continuarem no meio, evidenciando que é possível se manter nesse espaço. Sendo assim, a pesquisa tem o compromisso de salientar as relações sociais no contexto da dança, falando da história da dança e das Danças Urbanas através da perspectiva de mulheres.

Portanto, no **objetivo geral** da pesquisa, propõe-se compreender a atuação das mulheres no espaço de trabalho das Danças Urbanas e seus Aspectos Limitadores; já nos **objetivos específicos**, busca-se apresentar a construção social e os papéis atribuídos historicamente a

mulheres e homens na sociedade e na dança; identificar a construção hierárquica nas Danças Urbanas e compreender a predominância masculina nesse meio através de depoimento e entrevistas com 4 mulheres. Portanto, surgem como categorias de análise: os Aspectos Limitadores, as Condições Facilitadoras, os Estereótipos Masculinos e Femininos, as Táticas de Inserção e as Referências Femininas, manifestadas nas narrativas.

## 1. DA ESTRUTURA DA MONOGRAFIA

Nesta pesquisa a escrita será conduzida por seis capítulos, portanto, no segundo capítulo, **Abordagens Metodológicas que Inspiram a Pesquisa**, nos guiará ao tema principal que se configurou na monografia apresentada, nesse capítulo discorre-se sobre o conceito de Lugar de Fala e a História Oral; a Pesquisa Exploratória e qualitativa e as trajetórias que a autora percorreu na pesquisa desde 2015. Foram feitas três entrevistas, as quais foram realizadas a partir de uma pergunta definida: “qual sua perspectiva em relação às mulheres nas Danças Urbanas?”, e o depoimento videográfico da quarta mulher, também atuante no campo das Danças Urbanas desde 1990.

O terceiro capítulo, chamado **O Espaço de Trabalho das Mulheres**, tem como principais referências Simone de Beauvoir, Angela Davis e Sueli Carneiro. Assim, entende-se que quando falamos de mulheres, é necessário que se contextualize quais mulheres são e a distinção de seus marcadores sociais construídos pelas estruturas do espaço.

O quarto capítulo começa a nos inserir no território da dança. A partir do olhar da autora Judith Hanna, busca-se compreender como o **Espaço de Trabalho das Mulheres na Dança** foi conquistado, traçando acontecimentos históricos do ocidente com a atualidade, com o que assistimos e vivenciamos no agora.

**O Espaço de Trabalho das Mulheres nas Danças Urbanas**, quinto capítulo, vem para continuar o debate da mulher nesse espaço, como também trazer as narrativas das entrevistadas e depoimento, no recorte de gênero de dança específico, foco da pesquisa. O olhar para esse contexto é imbuído dos conceitos e teorias que a autora Cátia Fernandes de Carvalho (2009) aborda em sua dissertação de mestrado chamada *Presenças Femininas na Dança de Rua Coreografando Estéticas da Existência*, fazendo relações com as narrativas e categorias de análise organizadas em subcapítulos. A partir desses elementos, foram definidas as categorias de análise: Aspectos Limitadores, Condições Facilitadoras, Estereótipos Masculinos e Femininos, Táticas de Inserção e por fim, Referências Femininas. A autoria da fala das mulheres pesquisadas tem grande papel na construção da história das Danças Urbanas no Rio Grande do Sul e no Brasil. Essas falas também nos fazem ensaiar o olhar sobre como é *estar* mulher no espaço de trabalho dessa dança.

Por último, o capítulo das **Considerações Finais** faz as amarrações de todas as reflexões, histórias e narrativas vistas nos capítulos anteriores. Constatou-se que a estrutura social construída e seus papéis de gênero reverberaram através dos tempos na configuração da

dança, criando estereótipos que mulheres de diversas décadas vêm transformando e reinventando. As conquistas das mulheres sobre a ocupação do espaço de trabalho ocorreram através de lutas e reafirmações como profissionais, em vista que, para cada uma se deu de modos distintos, por estarem localizadas em países, contextos e tempos que divergem, mas, sobretudo, as atitudes delas trazem aspectos similares, no que diz respeito à busca de rupturas na hegemonia masculina nos lugares de atuação, no campo da dança.

## 2. ABORDAGENS METODOLÓGICAS QUE INSPIRAM A PESQUISA

A abordagem teórico-metodológica que norteia este trabalho baseia-se nos conceitos de Pesquisa Exploratória, História Oral e Lugar de Fala. Tais conceitos aparecem na metodologia como inspiração para a pesquisa, pois lançam à monografia modos de conectar as reflexões, o problema e as hipóteses criadas sobre o tema abordado. Pensando nisso, a pesquisa questiona quais seriam os aspectos limitadores e facilitadores, os quais são definidos como estereótipos masculinos e femininos, para a atuação das mulheres nas danças urbanas. Parte-se da hipótese de que algumas construções sociais e papéis atribuídos historicamente a mulheres e homens, influenciam em uma construção hierárquica também na dança – especificamente nas Danças Urbanas, foco desta pesquisa. Procura-se, também, identificar as barreiras que as mulheres encontram nesse percurso de trabalho com as danças urbanas e seus reais espaços conquistados por elas. Por fim, a partir das histórias dessas mulheres que estão inseridas nas Danças Urbanas e atuam em quatro cidades diferentes do Brasil – sob a narrativa de minha experiência, como mulher praticante e professora de danças urbanas – busca-se compreender e dar visibilidade a essas referências femininas e suas narrativas em relação à ocupação do espaço de trabalho nas Danças Urbanas.

Desse modo, serão divididos subcapítulos para explicar cada passo percorrido, de maneira a refletir sobre a importância dos conceitos trazidos e também de como foi sendo delineado os caminhos e escolhas metodológicas feitas na pesquisa. Em vista disso, foram feitas três entrevistas, as quais foram realizadas a partir de uma pergunta definida que foi enviada para cada entrevistada e respondida por *WhatsApp* via áudio, de maneira individual. A posterior transcrição em formato de arquivo *Word* foi enviada para que as entrevistadas fizessem a verificação. Elas tiveram acesso ao problema e hipóteses da pesquisa que constava no documento Termo de Consentimento Informado, sendo assim, tiveram respaldo para embasar a oralidade sobre o tema em questão. Outra fonte utilizada foi o depoimento videográfico da quarta mulher, também atuante no campo das danças urbanas – em que ela fala de modo espontâneo em seu canal no *Youtube* – sobre sua experiência como mulher na área desde 1990.

### 2.1 O começo

Em 2015, em uma disciplina do curso de Licenciatura em Dança chamada Estudos Histórico-Culturais II – ministrada pela orientadora desta pesquisa – onde a professora Luciana Paludo, nos levou a seguinte reflexão para desenvolver em um trabalho: “O estudo da história

da Dança – relacionada aos sujeitos, às sociedades que viveram esses sujeitos; aos acontecimentos políticos; à produção das outras artes; aos fatores culturais –, na formação de um licenciado em dança.”. Na escrita desse trabalho, fazendo relação com as informações das aulas e com minhas reflexões, passo a prestar mais atenção nas influências sociais sobre a história construída na dança, no surgimento de discursos e ações reinventadas e revolucionárias partindo das vivências e contextos que cada sujeito está inserido. O trabalho escrito foi feito após um seminário em grupo, em que nós tínhamos que escolher um livro que compunha a lista bibliográfica da disciplina. Utilizamos o *Dança, sexo e gênero*, de Judith Lynne Hanna, livro este, que a professora nos apresentou na disciplina, assim, nós focamos na linha histórica trazida por Hanna, como também levamos outros acontecimentos históricos na sociedade como um todo para fazer relações com os fatos trazidos pela autora.

A partir desse momento comecei a me interessar pelos temas de gênero e dança juntos para um futuro estudo, pois me faziam questionar sobre o meio das Danças Urbanas, no qual estava inserida. Em seguida, ainda em 2015 na mesma disciplina, desenvolvemos um trabalho final que consistia em ter a experiência de elaborar uma pequena pesquisa sobre um assunto que nos interessava, tendo respaldo em aprendizados que tivemos durante o semestre. A pesquisa, feita em dupla com uma colega que fez parte do mesmo contexto escolar que eu, foi sobre nosso antigo colégio – Colégio Estadual Marechal Rondon – e a sua relação com as Danças Urbanas [que integra o currículo escolar na área da Educação Física]. Como procedimento, foram feitas entrevistas com alunos e também ex-alunos que atuavam de modo profissional com as Danças Urbanas – em âmbito nacional – a partir de um questionário com perguntas definidas. Também foi realizada uma entrevista com a professora de dança do colégio, através do relato de experiência sem roteiro preestabelecido.

Tendo em vista essa construção, ter vivenciado esta disciplina de um modo que possibilitou a visão sobre a pesquisa acadêmica em dança, facilitou o percurso e o rumo do Trabalho de Conclusão de Curso da graduação. Essa caminhada transformou pensamentos a respeito da história da dança, assim, me instigou a levar adiante o tema de gênero e dança, e compreender como se dá esta área de conhecimento que é a metodologia da pesquisa. Portanto este começo foi fundamental para iniciar as reflexões geradas nesses anos no curso de Licenciatura em Dança, sobre o tema que escolhi.

## 2.2 O meio

A escolha em falar sobre as Danças Urbanas e como os seus estereótipos femininos e masculinos criam aspectos limitadores na situação do trabalho nesta área, ao tocar nessa abordagem fez perceber como ela era inerente na pesquisa. Então no ano de 2017, na disciplina Pesquisa em Dança I, ministrada pela professora Mônica Fagundes Dantas, as ideias a respeito ao tema foram influenciando – a partir do momento que as aulas iniciaram, pois, a professora nos trouxe metodologias de pesquisa diversas, para que nós escolhêssemos o método mais coerente para o anteprojeto que deveríamos elaborar, apresentar e entregar no final do semestre.

Ali fui desenvolvendo “o quê” e “como” falaria sobre o trabalho das mulheres nas Danças Urbanas. No início a minha vontade era fazer um mapeamento de algumas mulheres que residem em Porto Alegre e trabalham nesse espaço, em seguida, iria entrevistá-las pessoalmente com a seguinte pergunta “qual o papel da mulher nas Danças Urbanas?”. Para isso, o método de **Pesquisa Exploratória** foi de extrema importância, pois eu não conhecia nenhum trabalho que falasse desse assunto em específico. Esta metodologia compreende que é necessária a busca mais profunda sobre um tema pouco conhecido e explorado, para que, após uma revisão em outros livros e pesquisas que tenham um assunto semelhante, se desenvolvam as hipóteses. Sendo assim, no anteprojeto a pesquisa foi delineada como qualitativa e exploratória, em razão de ser uma discussão recente e não existir muitos estudos que integram a questão de gênero nas Danças Urbanas. Como argumenta Santos (2011), o objetivo de uma pesquisa exploratória é familiarizar-se com um assunto ainda pouco conhecido, pouco explorado. Ao final de uma pesquisa exploratória, você conhecerá mais sobre aquele assunto e estará apto a pensar e criar as hipóteses.

O mapeamento aconteceria via redes sociais, na busca de pessoas que integram o meio das Danças Urbanas, e também entraria em contato com espaços de dança que em sua grade de horários constatasse aulas deste gênero de dança. Assim, na época, vislumbrava-se entrevistar de sete a dez mulheres, o que mais adiante descobri que não seria viável.

Nessa busca exploratória por referências bibliográficas, a professora Mônica indicou a leitura de uma dissertação de mestrado que ela tinha conhecimento, sendo: *Presenças femininas na dança de rua coreografando estéticas da existência* escrita por Cátia Fernandes de Carvalho, em 2009, no Programa de Pós-graduação em Educação em Ciências: Química da Vida e Saúde, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Portanto, a pesquisa de Carvalho me acompanhou durante todo o percurso de minha monografia, desse modo, me auxiliou a criar

minhas hipóteses, como também ajudou a fazer relações com a minha experiência na área e com as experiências das entrevistadas e do depoimento.

### 2.3 A monografia (sem final)

A partir da proposta da orientadora, concluí que seria possível e mais viável fazer apenas três entrevistas com uma pergunta, pelo motivo de termos recebido um material por áudio bem extenso da primeira entrevistada. A decisão de fazer um recorte de quatro mulheres foi bem recebida, pois na apresentação do Trabalho de Conclusão de Curso I, notei que as pessoas se confundiram sobre o que eu pretendia enfatizar na pesquisa. Meu intuito era de abrir a discussão sobre o espaço de trabalho das mulheres nas Danças Urbanas, fazer um mapeamento para identificá-las e entrevistá-las para assim, saber as suas perspectivas e refletir sobre suas respostas e histórias. Kaufmann nos diz: “A entrevista enquanto suporte de exploração é um instrumento flexível nas mãos de um pesquisador atraído pela riqueza do material que está descobrindo” (1948, p. 37).

Vejo que só mapear as mulheres e fazer isso como meu principal objetivo de pesquisa, como algumas pessoas presentes na apresentação do TCC I comentaram, não iria me satisfazer como pesquisadora, pois a minha maior inquietação é a discussão gerada pela pesquisa, as hipóteses levantadas por essas discussões e as relações sociais observadas neste ambiente, onde o assunto de gênero é pouco explanado, porém notório. Pensando na discussão como um ponto essencial da pesquisa, foi necessário um estudo aprofundado sobre gênero e suas dimensões social e culturalmente construídas. Para apreender mais conhecimentos, tive a possibilidade de fazer o curso de extensão *Mulheres – História e Resistência*<sup>1</sup>, organizado pelo Centro Histórico Cultural Santa Casa, em que a divulgação foi realizada via *Instagram* e *Facebook*. Neste curso foi possível conhecer diversas professoras que levaram abordagens distintas dentro do tema que o curso propusera. Em consequência disso, houve uma aproximação ainda mais intensa a respeito do assunto, como também a leituras e autoras que são referências nesse debate dentro do Brasil e no exterior.

Tendo em vista outras experiências que contribuiram para a pesquisa, cito aqui o convite que recebi da mestrandia em Artes Cênicas Adrielle Paulino, para apresentar a pesquisa na disciplina Tópicos em Dança II do curso de Licenciatura em Dança da UFRGS, com orientação da professora Mônica Dantas. Também saliento a minha participação no XXXI Salão de

---

<sup>1</sup> Disponível em: <https://www.facebook.com/events/390898891723300/>. Acesso em: 25 de novembro de 2019.

Iniciação Científica da UFRGS, orientada pela professora Luciana Paludo, em que pude vivenciar pela primeira vez essa experiência e receber o retorno de professores que compuseram a mesa de avaliação.

### 2.3.1 Das entrevistas e depoimento

Foram escolhidas três mulheres atuantes no cenário das Danças Urbanas para serem entrevistadas de forma individual e formal. A primeira, bailarina e coreógrafa Juliana Kis, foi indicação da professora e orientadora Luciana Paludo, pois elas já se conheciam e tinham contato mais próximo, como também por ela estar no cenário profissional atuando no âmbito nacional e internacional ministrando *Workshops* em eventos e, também, como bailarina. Então, essa foi contatada pela orientadora via *WhatsApp*, meio pelo qual foi enviado o Termo de Consentimento Informado<sup>2</sup> e fez-se a pergunta: “qual a sua perspectiva sobre as mulheres nas Danças Urbanas?”, que eu e a professora já havíamos conversado e definido. Ela respondeu por áudio e em seguida a professora Luciana encaminhou para o meu contato.

A segunda e terceira entrevistadas, Carini Pereira e Anne Ferreira, foram escolhidas por mim por termos um contato aproximado e por serem atuantes na cena nacional de modo profissional, ministram aulas em escolas de dança, eventos de *Workshops* e como bailarinas. O meu acesso para falar com elas era mais fácil, então entrei em contato via *Instagram* para solicitar os números de celular, para assim, fazer o convite para participarem da pesquisa. Logo, as enviei o Termo de Consentimento Informado e fiz a pergunta definida, via *WhatsApp*. Elas também responderam em formato de áudio, sendo assim, seguiram o mesmo padrão. A transcrição foi feita em arquivo *Word* e, para utilizar as falas das entrevistadas e iniciar as análises, foi enviado o arquivo com a transcrição para cada uma em seus contatos de *WhatsApp* para realizarem a verificação.

Portanto, este formato se configurou como uma entrevista oral, como Colongese e Mélo ressaltam: “bastante utilizada em pesquisas que incluem obtenção de informações amplas e detalhadas sobre processos sociais, como em História Oral” (p. 145, 1998). Pensando nisso, os autores salientam que:

[...] as informações recebidas têm valor irrefutável, não apenas porque testemunham fatos e acontecimentos, mas também porque atestam relações

---

<sup>2</sup> Nele contém o resumo do Trabalho de Conclusão de Curso, como também sugere que as entrevistadas podem ou não ser identificadas. Nenhuma demonstrou recusa ao ter seus nomes divulgados.

implícitas, tensões, conflitos, sentimentos e ideologias que revelam os traços de uma época e seu contexto (COLOGNESE e MÉLO, p. 145, 1998).

O depoimento videográfico foi escolhido por ter sido feito por uma das primeiras mulheres a dançar e a trabalhar com Danças Urbanas no Brasil, a Tati Sanchis – está disponibilizado em seu próprio canal do *Youtube*. Ela atua como empresária de sua escola de dança, onde ministra aulas, atua como professora e jurada em eventos de *Workshops* e em festivais de dança nacional e internacionalmente reconhecidos. Para recolher o depoimento, adotei o método de escrita à mão, onde dei atenção a tópicos específicos em que ela relata sua experiência profissional. A escolha por não fazer a transcrição no mesmo formato das entrevistas mencionadas foi porque a fala dela é espontânea e desvia-se para detalhes que não são pertinentes nesse momento de pesquisa. Portanto, o vídeo tem o assunto determinado, mas não tem um caráter formal que segue o padrão de uma entrevista estruturada por uma entrevistadora/pesquisadora.

Juliana Kis, de Curitiba, é graduada em Educação Física pela PUC-PR e atua nas Danças Urbanas desde 1996. Fez parte do *Heart Company* e do núcleo de pesquisa em dança contemporânea *Investigação do Movimento Particular*. Atua como bailarina, jurada e professora ministrando oficinas, aulas e *Workshops* em eventos e escolas de dança nacional e internacionalmente reconhecidos. Atualmente reside na França, onde continua atuando na área da dança.

Carini Pereira, residente e é atuante do cenário de Canoas, iniciou como bailarina de Danças Urbanas no grupo *Heartbeat* em 1999 e após um período começou a ministrar oficinas, aulas e *Workshops* em diversos eventos reconhecidos pelo Brasil. É Licenciada em Dança pela UERGS e faz parte do Coletivo de Dança de Canoas como bailarina, em que sua atuação integra as técnicas de Dança Contemporânea e Danças Urbanas.

Anne Ferreira, é de Porto Alegre, cidade onde trabalha ministrando aulas em uma escola de dança e faz a graduação em Licenciatura em Dança pela UFRGS. Atua desde 2016 como bailarina, ministra oficinas, aulas e *Workshops* nacionais; também está no espaço de trabalho da mídia participando de clipes e comerciais.

Por fim, Tati Sanchis, residente e atuante no cenário de São Paulo, começou sua carreira nas Danças Urbanas em 1990. Participou dos primeiros eventos de Danças Urbanas no Brasil, se especializou fora do país, e atualmente se insere nesse espaço como empresária e professora de sua escola de dança. Participa de eventos, reconhecidos nacional e internacionalmente, como jurada e professora de oficinas e *Workshops*.

### 2.3.2 Lugar de fala e história oral

A partir da consideração sobre o porquê de escolher mulheres de cidades diferentes, em contextos distintos, verifica-se que isso forma e molda sujeitos e experiências singulares, que em determinados momentos também trazem vivências que podem se assemelhar, mesmo que tenham iniciado suas carreiras profissionais em épocas e espaços distantes. Por esta razão o conceito de Lugar de Fala se configura como necessário na pesquisa, pois nesse Lugar que Djamila reflete, busca-se analisar “[...] discursos diversos a partir da localização de grupos distintos e mais, a partir das condições de construção do grupo no qual funciona, existiria uma quebra de uma visão dominante [...]” (2017, p. 60). Portanto, por este se configurar em um debate muito recente e contemporâneo, não há uma característica tão definida para esse conceito, mas Djamila diz o seguinte:

[...] é preciso dizer que não há uma epistemologia determinada sobre o termo lugar de fala especificamente, ou melhor, a origem do termo é imprecisa, acreditamos que este surge a partir da tradição de discussão sobre *feminist stand point* – em uma tradução literal “ponto de vista feminista” – diversidade, teoria racial crítica e pensamento decolonial. As reflexões e trabalhos gerados nessas perspectivas, conseqüentemente, foram sendo moldados no seio dos movimentos sociais, muito marcadamente no debate virtual, como forma de ferramenta política e com intuito de se colocar contra uma autorização discursiva. [...] A nossa hipótese é que a partir da teoria do ponto de vista feminista, é possível falar de lugar de fala [...] (RIBEIRO, 2017, p. 60-61).

Compreende-se que os grupos que se constituem socialmente, onde as mulheres se localizam, vão se estruturar a partir das convergências e desigualdades de classe, relações de poder, raça, gênero e sexualidade. Portanto, salienta-se que as mulheres que integram a pesquisa, trazem suas Histórias Oraís fundamentadas em experiências individuais e específicas que, por vezes, podem estar conversando entre si, porém, estruturadas e atravessadas por seus marcadores sociais. Assim:

[...] o lugar que ocupamos socialmente nos faz ter experiências distintas e outras perspectivas. A teoria do ponto de vista feminista e lugar de fala nos faz refutar uma visão universal de mulher e de negritude, e outras identidades, assim como faz com que homens brancos, que se pensam universais, se racializem, entendam o que significa ser branco como metáfora do poder, como nos ensina Kilomba (RIBEIRO, 2017, p.71-72).

Olhando para essa abordagem, pensa-se a História Oral como um conceito que conversa com o conceito de Lugar de Fala, alicerçadas nas experiências individuais, nas narrativas a partir das memórias dos sujeitos, nos levando a conhecer diferentes verdades em cada história narrada por quem nos concede a fala. Em vista disso, Silveira diz que “[...] numa visão qualitativa atual, o papel do historiador não tem sido contar a verdade sobre um fato, mas conhecer diferentes verdades e entender como essas foram construídas pelo sujeito histórico.” (2007, p. 37), trazendo conclusões não tão pragmáticas, mas momentâneas.

Alberti ainda chama a atenção a um equívoco que, segundo ela, é muito comum e convém evitar: pensar que a entrevista já é a própria história. O pesquisador deve interpretar e analisar a entrevista como fonte, uma fonte oral. Para facilitar esse trabalho, orienta-se a transcrição das entrevistas. Estando na forma de texto, deve-se analisar a fonte oral como qualquer documento, fazendo perguntas e verificando como se pode usufruir dessa fonte, tirando dela as evidências e os elementos que contribuirão para resolver o problema de pesquisa (SILVEIRA, 2007, p. 39).

Essa abordagem metodológica, que surgiu em meados do Século XX, como salienta Silveira, trouxe uma nova forma de olhar para a história, pois traz as narrativas de sujeitos invisibilizados e marginalizados, sujeitos estes que tiveram suas memórias e experiências apagadas socialmente. Trazendo essa ótica, as mulheres que contribuíram para a pesquisa estão como protagonistas no momento de suas falas e assim constroem uma nova história no que diz respeito ao espaço de trabalho das Dança Urbanas, sendo fundamentais como fontes orais. Silveira nos diz que:

Trabalhar com História Oral é, sobretudo, não querer uma história totalizante a partir dos depoimentos; tão pouco provar uma verdade absoluta. É dar espaço aos sujeitos anônimos da História na produção e divulgação dessa, procurando articular suas narrativas aos contextos e elementos do(s) objeto(s) em pesquisa (SILVEIRA, 2007, p. 41).

### 2.3.3 Das categorias de análise

Após a leitura e o estudo das transcrições, foi iniciado o processo de criação das cinco categorias de análise. As primeiras categorias foram identificadas logo no começo da pesquisa como as principais hipóteses. São elas: **Aspectos Limitadores** e **Estereótipos Masculinos e Femininos**. Em seguida, as outras categorias foram surgindo a partir das falas das entrevistadas, como **Condições Facilitadoras** e a **Referências Femininas**. E, a última, foi identificada e

retirada da dissertação de mestrado *Presenças femininas na dança de rua coreografando estéticas da existência* já mencionada no início deste capítulo, sendo **Táticas de Inserção**, incorporada como uma categoria importante na pesquisa.

Após ter delimitado essas categorias, outra leitura das transcrições foi necessária. Neste momento de leitura fui destacando frases e parágrafos que tinham relação ou que eu identificava como sendo parte de uma das categorias. Tendo em vista isso, os trechos destacados foram copiados e inseridos no quadro das categorias, de maneira coerente, conforme observado nas narrativas das mulheres, bem como, nas leituras e pesquisas bibliográficas que vieram anteriormente a esta fase. Após essa organização, escrevi tópicos das falas das mulheres e em seguida, destaquei no quadro trechos de suas falas que se assemelhassem, para considerações posteriores.

### 3. O ESPAÇO DE TRABALHO DAS MULHERES

Quando é abordado o assunto de gênero e trabalho, é imprescindível que se questione de quais mulheres estamos falando, pois, esta constatação altera toda a organização de poder na sociedade e remodela, também, os trabalhos destinados a cada grupo. Esses grupos estão distribuídos pelo espaço social, como dizem Silva e Ornat ao se referirem a esse espaço, “[...] as leis do espaço também são as leis do corpo” (2016, p. 58). Nesse mesmo sentido, também há o entendimento de que “[...] o corpo é lugar social, político e geográfico e, além disso, o corpo se constitui na maneira como as pessoas se conectam com os outros espaços e experimentam espaço” (2016, p. 63). Este espaço referido aqui, conceitua-se na reflexão da qual os corpos, as atividades, as ações e as experiências humanas que o constitui, atribuem-lhe características sociais e culturais que reverberam sobre seu formato, como também, nas distribuições de funções e poderes na sociedade.

Assim, a teoria sobre partir do mesmo ponto para escrever uma história comum para todas as mulheres que habitam esse mundo vem sendo desconstruída por pensadoras e teóricas de diferentes lugares do mundo – em sua maioria, negras – que se dedicam a contestar a hegemonia vigente, tornando esta discussão de certa maneira, contemporânea, pois há pouco tempo atrás os olhares não se voltavam a essa constatação.

A sociedade e a condição de relações de poder, que mantém um conjunto de hegemônicos e outros de hegemonzados. Formalmente os poderes hegemônicos organizam discursos, instituições e materialidades, tendo como objetivo perpetuar suas ordens. Mas tais ordens nunca se tornam totais porque processos de desacordo e de lutas políticas pelo reconhecimento das diferenças marginais sempre aconteceram (COSTA, 2016, p. 14).

Pensando nisso, este capítulo trará como as principais vozes dessas mulheres, as teóricas feministas: Simone de Beauvoir, que agregou suas discussões sobre o tema, a partir dos seus livros biográficos nos movimentos feministas da época, servindo como referência para as mulheres da França e em seguida para mulheres nos Estados Unidos como Kate Millet e Betty Friedman. De certo modo, ela não esperava que sua escrita seria tomada pela militância. Angela Davis, que foi ativista do partido comunista, intelectual, que nos anos 1960 estava na lista de mulheres mais procuradas pelo *FBI* com apenas 24 anos e presa no começo dos anos 1970. Trouxe para dentro do seu país, como para outros países, pensamentos revolucionários e a questão da descolização do pensamento.

Essas mulheres influenciaram e influenciam ainda hoje movimentos que possuem grande papel nas narrativas de lutas sociais e de conquistas; escreveram e escrevem a partir dos seus lugares de fala, dos seus contextos e de suas experiências como mulheres. Sendo assim, trazem questionamentos opostos que permitem delinear as histórias das mulheres nos seus singulares percursos de trabalho. Ainda que apareçam outras escritoras, Beauvoir e Davis nortearam o pensando neste momento; “suas transgressões seguem caminhos discretos, escondidos por entre as práticas sociais normalizadas, mas também podem tornarem-se pequenos atos revolucionários que escandalizam certo contexto relacional normal.” (COSTA, 2016, p. 17).

### **3.1 O viés da mulher branca europeia**

Desde o momento que nascem, as crianças têm aspectos atribuídos a elas, toda a sua educação será moldada através do seu gênero que foi designado a partir dos dados biológicos, portanto, externalizar esses modos específicos são de extrema necessidade, tendo em vista que não há outra alternativa dentro da esfera em que vivemos. A sociedade e a família as educam para que se comportem conforme as leis morais instituídas pela religião e pela família – poderia, assim, fazer uma analogia entre as duas instituições, pois através dessas [religião e família] há uma supremacia masculina que desenha o destino. É a partir deste olhar que, neste momento do texto, o foco se volta para a teoria de Beauvoir, de suas escritas e pesquisas relatadas no século passado.

Nos tais aspectos criados, a falta de autonomia e liberdade constituem o universo implicado a elas; desde pequenas são desencorajadas a possuírem a ousadia dessas duas palavras, e assim, não conseguem visualizar a sua condição como sujeito – “As mulheres – salvo em certos congressos que permanecem manifestações abstratas – não dizem “nós”. Os homens dizem “as mulheres” e elas usam essas palavras para se designarem a si mesmas: mas não se põem autenticamente como Sujeito.” (1949, p. 15). Como traz Beauvoir, vivenciam o “ser-outro”, como objetos moldados pelas estruturas que as rodeiam, e principalmente pelas expectativas sociais, da mãe e do pai; continuamente vivem sem perspectivas para além das imposições.

Ao contrário, na mulher há, no início, um conflito entre sua existência autônoma e seu “ser-outro”; ensinam-lhe que para agradar é preciso procurar agradar, fazer-se objeto; ela deve, portanto, renunciar à sua autonomia. [...] pois quanto menos exercer sua liberdade para compreender, apreender e

descobrir o mundo que a cerca, menos encontrará recursos, menos ousará afirmar-se como sujeito; se a encorajassem a isso, ela poderia manifestar a mesma exuberância viva, a mesma curiosidade, o mesmo espírito de iniciativa, a mesma ousadia que um menino (BEAUVOIR, 1949, p. 25).

Compreende-se então, tudo o que envolve o arranjo concebido de estabelecer atividades determinadas para cada categoria – homem e mulher – reverberou em como as meninas e mulheres se enxergavam, como se sentiam em relação à sociedade e principalmente no seio familiar. Além disso, de modo que até as roupas começaram a conduzir a uma maneira de limitar seus movimentos, logo, para educar seus corpos considerados frágeis e desprovidos de força. Beauvoir cita uma pesquisa de Karl Pipal<sup>3</sup>:

Os homens não sofrem como as mulheres... Minha mãe gostaria mais de mim... O trabalho do homem é mais interessante... Um homem tem mais capacidade para o estudo... Eu me divertiria amedrontando as meninas... Não teria mais medo dos meninos... Eles são mais livres... Os jogos dos meninos são mais divertidos... Eles não são perturbados pelas roupas [...] (PIPAL *apud* BEAUVOIR, 1949, p. 42-43).

As frases que estão na citação acima são um exemplo de entendimentos que moldam a forma como se veem, como também o comportamento das mulheres no espaço social, dentro e fora de suas casas e de seu âmbito familiar. Tal situação nos faz pensar que estas mulheres não tinham muitas alternativas, pois, apesar de questionar, acabavam aceitando essas condições que lhe eram “oferecidas” obrigatoriamente, no que consta nas reflexões de Beauvoir. Não havia rupturas para reverter certas situações, transparecendo uma comodidade, pelo fato de muitas vezes isso trazer alguns privilégios:

Assim, a mulher não se reivindica como sujeito porque não possui os meios concretos para tanto, porque sente o laço necessário que a prende ao homem sem reclamar a reciprocidade dele, e porque, muitas vezes, se compraz no seu papel de *Outro* (BEAUVOIR, 1949, p. 18).

Estamos falando de mulheres da Europa, porém, é necessário lembrar que nem todas estão na mesma classe social e suas condições não se alteram minimamente, há uma grande cisão entre essas pessoas.

De acordo com essa perspectiva, percebe-se que as mulheres de classes distintas se dirigiram às conquistas de modos diferentes em seus espaços, algumas de modo mais complexo que outras. Na burguesia, via-se a libertação como ameaçadora para os bens de família, pois os

---

<sup>3</sup> Karl Pipal (citado por Baudouin em *L'Âme enfantine*).

patrimônios<sup>4</sup> eram fundamentais e o casamento os garantiam dentro do círculo familiar. Já na classe trabalhadora a emancipação da mulher era vista como ameaça em outro sentido, elas virariam concorrentes dos homens, desse modo Beauvoir diz que “[...] a opressão social que sofre é a consequência de uma opressão econômica” (1949, p. 85).

Uma senhora importante e bem pensante fez recentemente uma pesquisa entre as operárias das fábricas Renault; afirma que estas prefeririam ficar em casa a trabalhar na fábrica. Provavelmente, pois *elas* só conseguem a independência econômica no meio de uma classe economicamente oprimida; e por outro lado as tarefas na fábrica não as dispensam dos cuidados do lar. Se lhes tivessem proposto a escolha entre quarenta horas de trabalho semanal na fábrica *ou* em casa, teriam sem dúvida dado outras respostas; e talvez mesmo aceitassem alegremente a acumulação de, se, como operários, se integrassem em um mundo que fosse seu mundo, da elaboração do qual participassem com alegria e orgulho. Atualmente, sem falar das camponesas, em sua maioria as mulheres que trabalham não se evadem do mundo feminino tradicional; não recebem da sociedade, nem do marido, a ajuda que lhes seria necessária para se tornarem concretamente iguais aos homens. Somente as que têm um credo político, as que militam nos sindicatos, as que cofiam no futuro podem dar um sentido ético às ingratas fadigas cotidianas; mas, privadas de lazeres, herdeiras de uma tradição de submissão, é natural que as mulheres comecem somente a desenvolver um sentido político e social (BEAUVOIR, 1949, p. 504).

Ainda que para ambas o trabalho doméstico não era entendido como um real serviço que deveria ser valorizado e remunerado, não somente isso, a obediência ao marido, as relações sexuais como um serviço prestado eram regidas quase que essencialmente, como também a reprodução e a manutenção do lar – o casamento poderia ser uma vantagem, para algumas, pois trabalhos fora de casa eram mais massacrantes e mal remunerados – tendo em vista que trabalhar fora não anularia a responsabilidade que tinham nos cuidados da casa e dos filhos, por consequência, trazendo a dupla jornada.

[...] Sendo o trabalho dos escravos bem mais eficiente do que o da mulher, esta perdeu o papel econômico que desempenhava na tribo. E, na sua relação com o escravo, o senhor encontrou uma confirmação de sua soberania mais radical do que a autoridade mitigada que exercia sobre a mulher (BEAUVOIR, 1949, p. 113).

Portanto, a estrutura da dominação masculina ganhou ainda mais terreno e poder, e assim, a mulher ainda se via distante da esfera política, tendo em vista que somente o direito ao voto não as dariam a autonomia e a liberdade que tanto procuravam. Para Beauvoir era importante que elas se inserissem nos sindicatos, em grupos de pressão para lutarem pelo

---

<sup>4</sup> "Patrimônio" do latim *patrimoniū patri*, pai + *monium*, recebido.

trabalho e pela vida econômica. Nesse mesmo período, as leis começam a ser estabelecidas pelos homens que ocupavam o espaço social politicamente. Nesse sentido, códigos reafirmavam o patriarcado, logo, encerravam as mulheres em condições que não tinham escapatória, na forma de subordiná-las aos papéis atribuídos a elas, por eles.

Em tais condições, vê-se como é raro que uma mulher tenha tido possibilidades de agir ou simplesmente de se manifestar: nas classes trabalhadoras, a opressão econômica anula a desigualdade dos sexos, mas aniquila todas as possibilidades do indivíduo. Entre os nobres e os burgueses a mulher é controlada como sexo, tem apenas uma existência parasitária; é pouco instruída; são necessárias circunstâncias excepcionais para que possa conceber e realizar algum projeto concreto (BEAUVOIR, 1949, p. 146).

A mulher que conseguia alcançar certos privilégios econômicos e de liberdade chegavam a ter a mesma oportunidade que os homens e passavam a serem vistas como iguais? Depois de tudo que foi refletido aqui, a resposta é nítida. Em determinadas áreas, principalmente se tratando das Artes, o sucesso e o reconhecimento eram voltados à elite feminina; mais uma vez, ressalta-se essa cisão entre as classes de mulheres que viviam em um mesmo lugar, mas que suas posições sociais interferiam firmemente em seus destinos.

A revolução burguesa mostrou-se respeitosa das instituições e dos valores burgueses; foi feita quase exclusivamente pelos homens. É importante sublinhar que durante todo o Antigo Regime foram as mulheres das classes trabalhadoras que conheceram maior independência como sexo. [...] Participava da produção como fabricante de roupa branca, lavadeira, brunidora, revendedora etc.; trabalhava em domicílio ou em pequenos negócios; sua independência material permitia-lhe grande liberdade de costumes: a mulher do povo pode sair, frequentar tavernas, dispor do corpo quase como um homem; é associada ao marido e sua igual. É no plano econômico, e não no plano sexual, que a mulher sofre a opressão (BEAUVOIR, 1949, p. 158).

Para a mulher burguesa e mais abastada, o salário poderia ser visto como um complemento, já para as mulheres mais humildes, o salário poderia trazer autonomia e liberdade econômica, e servir essencialmente para toda a família.

### **3.2 O viés da mulher negra norte-americana**

Apesar de se ter a devida noção de que seria impossível dar conta de diversas visões e contextos, elege-se essas duas mulheres – com dois pontos de vistas sobre gênero e trabalho em localizações diferentes – com o intuito de poder expandir essa discussão em um futuro próximo,

dando continuidade à pesquisa em uma pós-graduação. Sendo assim, a importância de não contar apenas uma história é posta como fundamental nesta pesquisa, porque em cada contexto específico há experiências e histórias para serem contadas e principalmente refletidas.

Angela Davis nos traz uma perspectiva oposta da autora anterior Simone de Beauvoir, mas aqui, sobretudo, não há nenhuma comparação. Traz-se fatos que obrigatoriamente precisam ser colocados “à mesa” para não generalizarmos a realidade de sujeitos. Ao refletir sobre como os países foram construídos, como a colonização exerceu a estrutura em que vivemos atualmente, fica nítido que a mulher negra foi atravessada por complexas marcas que as carregam de maneira intrincada. Portando, um discurso uníssono não dá conta de abranger a todas.

Aquele homem ali diz que é preciso ajudar as mulheres a subir numa carruagem, é preciso carregar elas quando atravessam um lamaçal e elas devem ocupar sempre os melhores lugares. Nunca ninguém me ajuda a subir numa carruagem, a passar por cima da lama ou me cede o melhor lugar! E não sou uma mulher? Olhem para mim! Olhem para meu braço! Eu capinei, eu plantei juntei palha nos celeiros e homem nenhum conseguiu me superar! E não sou uma mulher? Eu consegui trabalhar e comer tanto quanto um homem – quando tinha o que comer – e também agüentei as chicotadas! E não sou mulher? Pari cinco filhos e a maioria deles foi vendido como escravos. Quando manifestei minha dor de mãe, ninguém, a não ser Jesus, me ouviu! E não sou uma mulher? (TRUTH, 1851)<sup>5</sup>.

E assim, no momento que se fala sobre a ideologia feminina, sobre a busca de fazer com que as mulheres retornem aos lares como donas de casa e voltadas à maternidade – longe do trabalho produtivo –, esse pensamento dominante não alcançava as mulheres negras, pois enquanto esta ideologia ganhava força, as mesmas eram escravizadas e não eram, ao menos, reconhecidas como sujeitos na sociedade, neste caso, a ideologia foi criada para uma mulher específica, de uma classe e cor determinadas. O conceito de família e de lar não existia para elas. Eram forçadas a se separarem de suas famílias, não podiam ficar com seus filhos e o trabalho sempre fez parte de suas vidas.

[...] entre as mulheres negras escravas, esse vocabulário não se fazia presente. Os arranjos econômicos da escravidão contradiziam os papéis sexuais hierárquicos incorporados na nova ideologia. Em consequência disso, as relações homem-mulher no interior da comunidade escrava não podiam corresponder aos padrões da ideologia feminina dominante (DAVIS, 1981, p. 25).

---

<sup>5</sup>Disponível em: [https://www.geledes.org.br/sojourner-truth-traz-duro-discurso-contrainvisibilidade/?gclid=Cj0KCQjwgNXtBRC6ARIsAIPP7RvpM7pKNMV6Z3x6zg7HQqbmKKQ8Rb5SFXjSoObSVZ6Fw5WbS4Lkx4QaAmBSEALw\\_wcB](https://www.geledes.org.br/sojourner-truth-traz-duro-discurso-contrainvisibilidade/?gclid=Cj0KCQjwgNXtBRC6ARIsAIPP7RvpM7pKNMV6Z3x6zg7HQqbmKKQ8Rb5SFXjSoObSVZ6Fw5WbS4Lkx4QaAmBSEALw_wcB). Acesso em: 22 de outubro de 2019.

Apesar de todas as condições que eram impostas cruelmente à comunidade, como Davis relata, as negras e negros escravizados, de modo tortuoso, estabeleciam relações entre si mais humanizadas dentro de suas famílias, buscando manter o mesmo parceiro ou parceira por anos e dar nome e o sobrenome dos pais às crianças. Dentro deste conceito de família – que se difere da “instituição família” em voga na hegemonia – as mulheres que conseguiam ficar como trabalhadoras domésticas possibilitavam a sobrevivência da sua comunidade:

É verdade que a vida doméstica tinha uma imensa importância na vida social de escravas e escravos, já que lhes propiciava o único espaço que podiam vivenciar verdadeiramente suas experiências como seres humanos. Por isso – e porque, assim como seus companheiros, também eram trabalhadoras –, as mulheres negras não eram diminuídas por suas funções domésticas, tal como acontecia com as mulheres brancas. Ao contrário dessas, aquelas não podiam ser tratadas como meras “donas de casa” (DAVIS, 1981, p. 29).

As mulheres tinham uma força, não somente física, mas força no modo de resistirem às torturas, ao trabalho pesado e árduo, aos estupros, sobretudo, para defender a comunidade. Logo, tendo o enfrentamento da repressão em vista, Davis ressalta: “[...] deve-se inferir que aquela que aceitava passivamente sua sina de escrava era a exceção, não a regra.” (1981, p. 31). Portanto, nota-se que estas marcas inscritas em seus corpos e nas suas vivências acabaram configurando o que é ser e estar mulher para elas, correspondente destes outros formatos de opressões que as mulheres negras sofriam. Por esse fato, as mulheres brancas apesar de apoiarem e permanecerem ao lado dos movimentos antiescravagistas, elas não compreendiam realmente as implicações de todas as situações que atravessavam as mulheres negras.

As mulheres brancas – incluindo as feministas – demonstravam uma relutância histórica em reconhecer as lutas das trabalhadoras domésticas. Elas raramente se envolveram no trabalho de Sísifo que consistia em melhorar as condições do serviço doméstico. Nos programas das feministas “de classe média” do passado e do presente, a conveniente omissão dos problemas dessas trabalhadoras em geral se mostrava uma justificativa velada – ao menos por parte das mulheres mais abastadas – para a exploração de duas próprias empregadas. [...] A desesperadora situação econômica das mulheres negras – elas realizavam o pior de todos os trabalhos e são ignoradas – não mostrou sinais de mudança até o início da Segunda Guerra Mundial. [...] (DAVIS, 1981, p. 104 -105).

Com o ímpeto da Revolução Industrial, em 1830, para as mulheres brancas, a sua importância no lar se extinguiu pela necessidade de estarem em outros espaços de trabalho. Essa importância se dava muito por existir uma economia doméstica vigente, porém Davis diz que “[...]. Quando a produção manufatureira se transferiu da casa para a fábrica, a ideologia da

feminilidade começou a forjar a esposa e a mãe como modelos ideais. [...]” (1981, p. 45). Logo após, em 1831, surge o movimento abolicionista organizado por Nat Turner<sup>6</sup>, o que traz com mais força à intensa necessidade da população negra escravizada a se voltar à luta contra as condições em que viviam.

Para as mulheres negras, como já mencionado, esse pensamento sobre o lar não se transferia a elas, pois sempre existiu posições e espaços definidos para que ocupassem. As posições de trabalho, nem um pouco privilegiadas, mesmo após a escravidão. Como ocupar determinados espaços de trabalho vistos como mais “relevantes” e “prestigiados” socialmente se essa população não tinha a possibilidade de ter acesso à educação? Até mesmo as mulheres brancas mais abastadas obtiveram mais oportunidades de estudo fora do ambiente doméstico após reivindicarem de maneira pública. Para as mulheres negras a luta por educação era mais penosa, contudo, havia grande insistência de modo que buscavam maneiras clandestinas para que os senhores não descobrissem, como também alcançaram a oportunidade de estudar em escolas voltadas a receber a população negra e até mesmo crianças brancas pobres<sup>7</sup>.

### 3.3 Aproximação ao contexto brasileiro

O que poderia ser considerado como história ou reminiscências do período colonial permanece, entretanto, vivo no imaginário social e adquire novos contornos e funções em uma ordem social supostamente democrática, que mantém intactas as relações de gênero segundo a cor ou a raça instituídas no período da escravidão. As mulheres negras tiveram uma experiência histórica diferenciada que discurso clássico sobre a opressão da mulher não tem reconhecido, assim como não tem dado conta da diferença qualitativa que o efeito da opressão sofrida teve e ainda tem na identidade feminina dessas mulheres (CARNEIRO, 2003, p. 313).

No que se refere ao contexto do Brasil, sabe-se que sua estrutura foi configurada em molde semelhante – ou pode-se dizer igual – ao dos Estados Unidos, tendo em vista a colonização e a sua cruel estrutura e funcionamento na vida de determinados sujeitos. Isso vem ao encontro do fato de como as mulheres negras brasileiras são atravessadas por essas estruturas e como esses atravessamentos reverberam nas opressões que elas ainda sofrem, atribuindo também características nas relações de espaços de trabalho. Dessa maneira, “[...] é possível

---

<sup>6</sup> Nat Turner (Nathaniel Turner, 2 de outubro de 1800 – 11 de novembro de 1831) foi um escravo americano que liderou uma revolta de escravos, a qual resultou em 55 mortes, o número mais elevado a ocorrer durante uma rebelião, antes da deflagração da Guerra Civil, no sul dos Estados Unidos. Seus partidários foram recrutados no condado de Southampton, Virginia. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/nat-turner/>. Acesso em: 28 de outubro de 2019.

<sup>7</sup> Prince Hall, Lucy Terry Prince, Prudence Grandall, Margaret Douglass, Myrtila Miner e Susie King Taylor.

afirmar que um feminismo negro, construído no contexto de sociedades multirraciais, pluriculturais e racistas – como são as sociedades latino-americanas – tem como principal eixo articulador o racismo e o seu impacto sobre as relações de gênero [...] (CARNEIRO, 2003, p. 315).

Quando falamos em romper com o mito da rainha do lar, da musa dos poetas, de que mulheres estamos falando? As mulheres negras fazem parte de um contingente de mulheres que não são rainhas de nada, que são retratadas como antimusas da sociedade brasileira, porque o modelo estético de mulher é a mulher branca. Quando falamos em garantir as mesmas oportunidades para homens e mulheres no mercado de trabalho, estamos garantindo emprego para que tipo de mulher? Fazemos parte do contingente de mulheres para as quais os anúncios de emprego destacam a frase: “Exige-se boa aparência.” (CARNEIRO, 2003, p. 314).

Sueli traz a reflexão do novo modo de perceber os movimentos feministas e antirracistas, os quais se abraçam ao movimento negro e ao movimento de mulheres. Tudo isso na busca de compreender, politicamente, a situação específica da mulher negra no Brasil – portanto, fazendo com que a luta das mulheres tenha mais representatividade, pois parte da diversidade que constitui ser mulher brasileira e promove “[...] a feminização das propostas e reivindicações do movimento negro” (CARNEIRO, 2003, p. 315).

Entendem-se nessas interlocuções que há contextos distintos. Considero importante que sejam trazidas essas discussões, aqui, pois há na pesquisa um compromisso em explanar as condições das mulheres e as diversas reflexões sobre seus espaços, no que diz respeito à sociedade e às suas conquistas; através de suas reivindicações, como suas lutas constantes para ocupar espaços que não eram vistos pelo Estado como seus destinos. Pelo contrário, esses espaços lhe eram/são negados de todas as formas – tanto explicitamente, como implicitamente, mesmo havendo leis que digam o contrário<sup>8</sup>. É possível perceber que a discussão anterior sobre os olhares de Beauvoir e de Davis, dialoga com a realidade das mulheres brasileiras, pareando principalmente a discussão de Davis e de Carneiro, pois as duas trazem a visão sobre o colonialismo e como este designou a construção das experiências das mulheres negras e mestiças.

---

<sup>8</sup> Art. 5º da Constituição Federal: Todos são iguais perante a lei, sem distinção de qualquer natureza, garantindo-se aos brasileiros e aos estrangeiros residentes no País a inviolabilidade do direito à vida, à liberdade, à igualdade, à segurança e à propriedade, nos termos seguintes:

I - homens e mulheres são iguais em direitos e obrigações, nos termos desta Constituição; [...]. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/constituicao/constituicao.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm). Acesso em: 28 de outubro de 2019.

No próximo capítulo as pessoas que inspiram a pesquisa, pelo protagonismo no trabalho com a dança, se farão presentes. Isso nos levará a adentrar nesse terreno cultural, de modo que se possa contribuir para a visibilidade das histórias dessas mulheres brasileiras, norte-americanas e europeias que desenharam suas histórias de modo a questionar os padrões e se colocaram como sujeitos, não só nos seus trabalhos artísticos, mas como sujeitos sociais e culturais. Assim, mostrarei como as atitudes dessas mulheres moveram e inspiraram outras mulheres a estarem presentes e a se reafirmarem no espaço de trabalho com a dança.

#### 4. O ESPAÇO DE TRABALHO DAS MULHERES NA DANÇA

Partilhada pelos membros de uma comunidade como seres sociais, a cultura é um sistema de idéias sobre a natureza do mundo e o comportamento esperado das pessoas dentro dele. As idéias são codificadas em símbolos públicos, textos literários, arte, drama, prática religiosa e dança. Esses símbolos, através dos quais as pessoas se representam para si mesmas e umas para as outras, são acessíveis à observação e pesquisa (HANNA, 1999, p. 59).

Como mencionado no final do capítulo anterior, este será para adentrarmos o terreno cultural da dança, como Beauvoir já havia dito em 1949 em *O Segundo Sexo*, explicitando que é nele que as mulheres tiveram mais sorte para se reafirmarem como sujeitos capazes de estar de forma profissional no espaço de trabalho. A seguir discutirei alguns dados históricos referentes ao Balé. Salienta-se que esse é um delineamento da história da dança ocidental, que serve de inspiração e ponto de partida para esta pesquisa olhar para outros recortes que virão depois, os quais não estão mencionados no livro de Hanna.

Há uma longa história, no que diz respeito à dança ocidental, tendo em vista o Balé, como Hanna traz em seu livro *Dança, Sexo e Gênero*. A autora escreve que o protagonismo dos homens era presente, de modo que somente eles ocupavam todos os papéis que tangenciam o campo da dança: eram bailarinos [intérpretes de papéis masculinos e femininos na cena – até 1840<sup>9</sup>], coreógrafos, diretores e empresários de companhias de dança. Pensa-se então, que as relações sociais refletem nitidamente nas posições de poder na dança, logo interfere nos cargos, como também na disparidade salarial, para Hanna: “Até certo ponto, a remuneração tipicamente baixa das ocupações predominantemente femininas pode refletir sua desigual localização no setor da periferia” (1999, p. 181).

A dança partilha com outras artes uma hierarquia de prestígio relacionada com o papel sexual. Como o teatro e a sinfonia, a dança é, até certo ponto, ocupacionalmente diferenciada e segregada no sexo, separando os executantes, coreógrafos ou compositores, e diretores ou empresários – sendo mais poderosas e de dominação masculina as posições “não dançantes” (HANNA, 1999, p. 181).

Quando há a renúncia dos homens em cena no gênero de dança Balé – como bailarinos –, vê-se que as mulheres ocupam esse espaço, tomando-o para si de forma a começarem a conquistar o campo profissional, que ainda sim, não era visto como o “lugar da mulher”. Tendo em vista isso, criou-se um termo mal visto: ““Garota de balé” tinha uma conotação negativa até

---

<sup>9</sup> O balé celebrou a bailarina como sua quintessência estética, A ascendência da mulher, por volta de 1840, criou uma reviravolta em prejuízo dos bailarinos, e a platéia descobriu o encanto da dançarina *en travesti*. (HANNA, 1999, p. 188).

a metade do século XX e, em alguns lugares, ainda tem. As jovens bailarinas eram uma fonte de excitação e mesmo de satisfação sexual” (HANNA, 1999, p. 186).

Como a importância da dança decaiu, os laços tradicionais entre as(os) bailarinas(os) e os patronos nobres se desintegraram. Além disso, como os homens renunciaram à profissão da dança – tinham dançado tanto papéis masculinos como femininos -, as mulheres ganharam mais oportunidades de apresentação (HANNA, 1999, p. 186).

Em consequência, como era desenhado o campo profissional no Balé, o espaço de poder foi delimitado aos homens em pelo menos 300 anos, visto que a dominação masculina iniciou com Luís XIV, como constata Judith Hanna. Mas, para além desse fato, houve mulheres que revolucionaram padrões de diversas maneiras e assim conquistaram o lugar de protagonistas desses feitos, que hoje são essenciais para contarmos a história da dança através de seus nomes. Pensando assim, a partir de uma reflexão que Hanna faz, em que traz três modos de fazer dança, quando estamos partindo de uma lógica de padrões de gêneros, são eles: transmitir, reforçar ou desafiar. É visível que a partir do que era colocado para as mulheres dentro do cenário do Balé – em que se reforçava padrões de gênero – elas conseguiram desafiá-los a partir do que estava ao alcance, pois dessa maneira obtivemos alguns aspectos – e benefícios – que foram inaugurados e alterados por elas e que hoje são transmitidos, continuados e transformados na atualidade.

Nesse mesmo sentido, algumas mulheres, dentro da dança moderna, ao final do Século XIX, início do Século XX, trouxeram outros modos de pensar e de fazer dança. Sendo assim, emergiu esse gênero de dança que desafiava a lógica imposta por séculos dentro do cenário artístico de maneira nunca vista, tampouco vivenciada anteriormente. Sendo assim, Hanna diz: “A dança moderna da virada do século foi, em parte, uma rebelião contra a dominação masculina tanto na dança como na sociedade. A tensão dos papéis caracterizou a era vitoriana, um período de rápida mudança” (1999, p. 195). Através de ações ousaram desfrutar da potência da dança para fazer surgir uma reconfiguração dos papéis construídos, conduzindo a uma comunicação<sup>10</sup> a partir do movimento e pelas estéticas inovadoras dos figurinos. Também estiveram à frente de companhias – em grande parte, formando suas próprias companhias e escolas de dança e instaurando procedimentos técnicos, relativos às suas escolhas estéticas.

---

<sup>10</sup> Perseguidas como elas eram, as mulheres destemidas dos séculos XIX e XX que se viram apartadas das prerrogativas masculinas tiraram proveito do comportamento atribuído a seu papel sexual: atuaram emocionalmente através do veículo físico da dança, recorrendo ao que os pesquisadores recentemente documentaram como sendo sua sensibilidade superior à comunicação não-verbal, assim como sua “emotividade” (Henley, 1977; Hall, 1979<sup>a</sup> *apud* HANNA, 1999, p. 196).

Desse modo, ocuparam posições de diretoras, coreógrafas e empresárias, compondo também uma autoria em dança.

Por meio da dança moderna e de sua afirmação do corpo feminino, as mulheres escolhiam ser mais agentes do que objeto. Constrangidas tanto econômica como fisicamente por estilos de vestuário impostos pelos homens, que deformavam o corpo e estorvavam o movimento natural, pela educação restrita, e por práticas de saúde que as impediam de respirar ar fresco e comer uma dieta sensata, algumas mulheres inovadoras mostraram sua força e seu descontentamento com os papéis tradicionais transgredindo as normas do balé tradicional, rigidamente sistematizado (HANNA, 1999, p. 197).

#### 4.1 Mulheres que inspiram a pesquisa

Neste capítulo trarei algumas histórias de mulheres que, em seus tempos e contextos trabalharam para uma certa emancipação feminina na dança. São histórias que inspiram; absolutamente, não são e nem representam “toda” a história da dança. Diria que são breves estudos de caso. Suas biografias me fazem pensar... Então, imaginei uma classificação que, de maneira nenhuma almeja encerrar essas mulheres ali. Foi uma forma de eu estudar e distinguir suas propostas, no que pude compreender de suas vidas e suas relações com a arte. Vejamos a seguir.

Na metade do século XVIII, quando Marie Camargo encurtou a saia e retirou os saltos do sapato, adquirindo nova liberdade física para a dança ativa e competente, ela, juntamente com suas companheiras La Barberina e Marie Sallé, conhecida como lésbica (Migel, 1972, 25-29), penetrou no que dançou a Alcina de Georg Friedrich Händel, [30.1.1997] apitada por causa de seu traje inovador, mas “inconveniente”, de homem (Murphy, 1985). (HANNA, 1999, p. 187).

A pesquisa se deterá a apresentar algumas mulheres que foram importantes para a história da dança e que revolucionaram determinados padrões sociais e de gênero, mulheres que foram e são protagonistas desse cenário cultural e que, assim, tornam a escrita mais rica e acrescentam conhecimento nas reflexões feitas nesta monografia. Pensando que não é contemporânea a vontade de quebrar paradigmas, mas que o incômodo e a vontade de desafiar através do movimento, também ressignificando os figurinos, vêm há décadas e séculos. Por esse motivo, é essencial que algumas delas estejam aqui, no texto, para exemplificar e dar nome às pessoas que deflagraram a ânsia pela mudança que continuamos lutando, hoje.

#### 4.1.1 Na dança afro-brasileira

Mercedes Baptista nasceu em 1921 no Campo de Goytacazes, interior do Rio de Janeiro. Foi professora de dança, diretora e coreógrafa de sua companhia. Ela e sua mãe foram morar na capital em busca de uma perspectiva melhor de vida e de futuro para Mercedes. Assim, ela começa a estudar em uma escola pública localizada na Tijuca, onde era a única menina negra, logo, em sua adolescência começa a trabalhar na bilheteria de um cinema, tendo seu primeiro contato com o universo artístico e, assim, criando um desejo em seguir nessa área. A vontade em ter a arte como parte de sua vida fez com que buscasse por aulas de dança “[...] inscrevendo-se na Escola da prestigiada Eros Volúcia, sendo essa sua primeira professora no universo da dança” (MIRANDA E GIORDANO, 2016, p. 33).

Em um anúncio do jornal, Mercedes acha uma possibilidade de trabalhar com dança; nele dizia que procuravam “GIRLS”<sup>11</sup>, palavra esta que ela não conhecia, mas que mesmo assim foi em busca da oportunidade que surgiu. Portando, começou a fazer aulas na Escola de Balé do Teatro Municipal do Rio de Janeiro e, em seguida, inscreveu-se para fazer parte do Corpo de Baile do Teatro Municipal<sup>12</sup>. Segundo ela – no documentário *Balé de Pé no Chão – a dança afro de Mercedes Baptista*<sup>13</sup> – havia forte discriminação racial e por esse motivo não obteve muitas oportunidades de estar em espetáculos ocupando papéis de protagonismo: “[...] a sua atuação ficou relegada apenas a algumas figurações ou participações pequenas, em casos de espetáculos que faziam uso de composições nacionais” (MIRANDA E GIORDANO, 2016, p. 34).

Nesse mesmo período, entre a década de quarenta e cinquenta, a artista teve contato com o *Teatro Experimental do Negro* e com seu idealizador, Abdias Nascimento. Na época, o ativista era um importante nome de referência para a cultura e militância negra no país. Foi nesse momento que Mercedes Baptista despertou sua vocação pela luta da inserção de artistas cênicos negros nos circuitos oficiais da arte nacional (MIRANDA E GIORDANO, 2016, p. 34).

Em determinado evento que o Teatro Experimental do Negro realizou, Katherine Dunham, norte-americana e grande referência nos Estados Unidos, foi convidada a participar e

<sup>11</sup> Informação retirada do documentário *Balé de Pé no Chão – a dança afro de Mercedes Baptista*. Link: <https://www.youtube.com/watch?v=x9CMU4aayjU>. Acesso em: 10 de novembro de 2019.

<sup>12</sup> A bailarina passou por etapas difíceis, sendo boicotada na última fase do processo quando não foi avisada sobre o dia de realização da prova. Mesmo diante das dificuldades que enfrentou pela sua cor de pele, ela foi aprovada no concurso, tonando-se assim a primeira bailarina negra a compor o Corpo de Baile do Teatro Municipal. (MIRANDA E GIORDANO, 2016, p. 33-34)

<sup>13</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=x9CMU4aayjU>. Acesso em: 10 de novembro de 2019.

nesta oficina que ministrou houve a possibilidade de uma bolsa de duração de um ano para estudar na Cia Experimental Katherine Dunham. Assim, Mercedes foi selecionada e pôde estar em Nova Iorque para fazer uma formação em dança. Ao retornar ao Brasil, inicia sua vivência como professora e busca outras formas de pensar e fazer dança, deixando de lado a rigidez do Balé Clássico.

Sua pesquisa se deu com experiências de contato direto com terreiros, estudos candomblés e a imersão sobre o folclore nacional. Para aplicar sua pesquisa e sua vivência direta com os temas, ela fundou a sua própria companhia de dança, o que possibilitou a criação de uma linguagem genuína que mais tarde alguns teóricos e historiadores a intitularam como “balé folclórico” (MIRANDA E GIORDANO, 2016, p. 35).

Mercedes Baptista foi de extrema importância no cenário da dança como também na luta antirracista, através de suas pesquisas e de seu fazer artístico. Desse modo, pôde desafiar os padrões da dança com um olhar sensível e político, dando oportunidades a tantas outras pessoas e recriando o “lugar do negro” na sociedade, de maneira que abriu novos espaços de trabalho, atuando profissionalmente no Brasil e no exterior. Alguns de seus bailarinos aparecem no documentário citado acima, seus relatos e experiências são potentes, pois, os bailarinos como sementes de Mercedes, conseguiram levar adiante o trabalho com a dança afro-brasileira às comunidades e ONGS.

#### 4.1.2 Na dança mestiça

Nascida em 1914, no Rio de Janeiro, Eros Volusia era filha de poetas e viu a arte como profissão desde cedo pelo exemplo familiar. Seu pai morreu quando era nova, sendo assim, sua mãe teve grande influência e oportunidade em participar do desenvolvimento artístico de Eros. Sua mãe, Gilka Machado, era poetisa e nesta época já subvertia os papéis de gênero na sociedade por ter essa profissão, não somente por isso, mas também por escrever poesias com conotações eróticas.

Eros se dedicou estudar Balé na Escola de Bailados desde 1928 e sua mãe a acompanhava nas apresentações, de modo a cuidar da sua filha para que nenhum homem se aproximasse e principalmente por apoiar a profissão de Eros Volusia: “[...] O apoio da mãe foi fundamental para que Eros ganhasse força para propor uma dança mestiça, brasileira, numa época em que o balé, ícone da dança erudita, cênica e importada da Europa, ainda ensaiava seus primeiros passos no país [...]” (PEREIRA, 2004, p. 19). Nesse sentido, Eros inicia a construção

de uma dança mestiça em que mistura a dança erudita com a dança popular brasileira. Sobretudo, sua base técnica era Balé, porém havia uma dedicação imensa em pesquisar em outros ambientes sobre outras culturas e danças populares.

Em 1937 ela apresenta seu recital com danças brasileiras dentro do Teatro Municipal e faz, também, apresentações em cassinos famosos, como Cassino da Urca. Em 1939 torna-se professora e cria uma metodologia de aula em que no primeiro momento era ministrada uma aula de Balé e em seguida aula de danças brasileiras. Sendo assim, forma muitos profissionais de dança, incluindo Mercedes Baptista. Toda essa trajetória de Eros a oportunizou que fosse para os Estados Unidos participar de alguns filmes, como também sua ida a Paris como pesquisadora onde deu uma palestra ilustrada (explicava sua pesquisa e demonstrava sua dança)<sup>14</sup>.

Sua história demonstra um pioneirismo e protagonismo essencial para a dança que nutre a contemporaneidade. Ela e sua mãe dedicaram-se ao trabalho com a arte e contribuíram fortemente para reflexões e transformações nos papéis atribuídos a mulheres e homens dentro no cenário artístico e principalmente na dança. Eros Volusia demonstrou que dentro de uma movimentação e do trabalho com dança há pesquisa e estudo.

#### 4.1.3 Na dança de entretenimento

Josephine Baker<sup>15</sup> – nascida em Saint Louis, em 1906 – bailarina, cantora e atriz nos anos 1920, marcou a época por utilizar o humor e a sensualidade, como também a dança Charleston em suas performances artísticas. Desse modo, essas características da artista formaram uma maneira revolucionária e única de entretenimento, que antecedeu artistas como Madonna e RuPaul. Uma mulher negra que enfrentou o racismo para ocupar o espaço artístico, em um momento que poucas pessoas negras ocupavam lugares de destaque, contudo, contestou a sociedade e sujeitos ao seu redor que determinavam quais ocupações eram seu destino. Em 1921 Baker foi Nova Iorque fazer uma audição, para *Shuffle Along*, mas não passou; os argumentos para não terem a escolhido eram sobre ela ser magra, jovem e escura.

Mais tarde ela voltou para fazer a audição novamente e conseguiu ser contratada para trabalhar nos bastidores; porém, não desistia de seu sonho e aprendia todos os movimentos

<sup>14</sup> Informações retiradas do documentário *EROS VOLUSIA A dança mestiça*. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=qlxgwmm\\_kHE](https://www.youtube.com/watch?v=qlxgwmm_kHE). Acesso em: 10 de novembro de 2019.

<sup>15</sup> Informações retiradas do documentário *Josephine Baker Portrait (1999)*. Link: <https://www.youtube.com/watch?v=VX-4xb3-LVI>. Acesso em: 11 de novembro de 2019.

feitos pelos artistas, à espera de uma oportunidade para entrar em cena. Quando Josephine, finalmente consegue participar da cena, passa a fazer parte da linha de mulheres, onde tem um destaque por ser a única mulher negra no palco. Dois anos após estar no palco com outras mulheres, Sissal e Blake escreveram uma performance para Josephine. Em seguida, em 1925, ela vai para Paris para apresentar sua performance *Une Revue Nègre* com cenas que ousavam utilizar bastante conotação sexual e um figurino bem audacioso, com poucas peças e, às vezes, com os seios nus.

Superando limitações impostas, Josephine Baker é uma mulher inspiradora por ter quebrado paradigmas em sua época, de modo que a sua história é necessária na atualidade, pois na primeira metade do século XX trouxe movimentos, humor e a nudez como forma de arte, tais questões emergentes na dança na contemporaneidade, que, sobretudo continuam inspirando o trabalho de bailarinas e artistas das artes cênicas como um todo.

#### 4.1.4 Na dança moderna e pós-moderna

Com o ímpeto de quebra de paradigmas e uma nova construção de pensamento na dança, surgem mulheres que dão início a essa nova estrutura que emerge no mundo em busca de uma nova identidade, como Ruth Saint Denis nascida em 1879, Nova Jersey – que foi coreógrafa, bailarina e pioneira da Dança Moderna. Ela se dedicava a estudar a cultura não-ocidental – incluindo em suas criações um viés místico e espiritual – chamada na época cultura “exótica”, pois “[...] ofereciam beleza visual e mensagens espirituais, em contraste com a vida industrial do Ocidente” (HANNA, 1999, p. 199). St. Denis pensava a dança como ato político de força cultural na sociedade, como também aspirava que a dança fosse incorporada em um nível de dignidade e poder, segundo Hanna citando *New York Times* (1932).

Martha Graham nasceu em 1894, em Allegheny, figura importante na Dança Moderna como bailarina, coreógrafa e diretora. Cria seus trabalhos autorais a partir de 1925 e dirige sua companhia e escola apenas com mulheres. Sua base técnica era a partir da respiração; então movimentos de contração e relaxamento, como descreve Hanna “[...] padrões atordoantes, agudos e percussivos de contração e liberação do torso (movimentos que correspondem à respiração da vida, à tensão sexual, à agonia e ao êxtase) [...]” (1999, p. 1999). No início, Graham cria suas composições e espetáculos com discursos políticos e sociais, já na segunda fase de seu trabalho deixa de lado essas questões e passa a se envolver com a psicanálise incorporando nas suas criações.

Trisha Brown, uma das fundadoras de *Judson Dance Theater*, integrava o movimento da dança Pós-Moderna. Nascida em 1936, em Aberdeen, tornou-se bailarina, coreógrafa e criou sua própria companhia em 1970. Explorou em sua base técnica a acumulação de movimentos e gestos cotidianos em contextos inesperados, como por exemplo, colocar seus bailarinos em telhados, flutuar em lagos e subir paredes da cidade. Sendo assim, cria um novo olhar para a dança. Nessa época, em que cria sua companhia, volta a usar elementos que foram rejeitados pela *Judson Church*, na época, como também, voltou a fazer uso da música em cena.

[...] uma rebelião contra a dança moderna que mulheres e homens vêm desenvolvendo desde de a década de 1960, tem-se inclinado a não conferir importância à sexualidade e ao movimento específico do papel sexual, que os integrantes da plateia, no entanto, ainda podem perceber. Crescendo logo em seguida a uma aceitação cada vez maior do sexo como diversão e da roupa e comportamento unissex [...] (HANNA, 1999, p. 201).

Tendo em vista a constatação sobre o surgimento de uma androginia e não-binariedade em cena, mulheres como Anna Halprin<sup>16</sup> (1920) – bailarina, diretora, coreógrafa e professora – e Meredith Monk<sup>17</sup> (1942) – cineasta, compositora, performer, diretora, cantora e coreógrafa – protagonizaram esse feito no âmbito da dança Pós-Moderna: “Isto é, um dos sexos ou ambos fazem os mesmos movimentos, renunciando aos atos de papel sexual estereotipado” (HANNA, 1999, p. 200). Como traz Hanna, a desconstrução não vem apenas a partir do movimento, sobretudo, as roupas e maquiagens também trouxeram esse conceito, tendo como exemplo a coreografia de Senta Driver, em que inverte as ações tradicionais da dança onde “suas mulheres levantam e carregam homens” (HANNA, 1999, p. 201).

Salientando a presença dessas mulheres no espaço de trabalho da dança, o próximo capítulo continuará desenhando o protagonismo delas, porém, no espaço de trabalho com as Danças Urbanas. Cátia Fernandes de Carvalho guiará as reflexões em conjunto a abordagens e percepções da autora da monografia, a partir de sua presença nesse ambiente e, também, desde sua participação no evento de Danças Urbanas *Mulheres na Cena (2ª edição)*, realizado por Francine Lemos, professora de Danças Urbanas.

<sup>16</sup> “Em 1938, frequentou a Universidade de Wisconsin, sob a direção de uma de suas mentoras ao longo da vida, Margaret H'Doubler.” “[...] fundou o San Francisco Dancer's Workshop em 1959, juntamente com vários outros, incluindo os dançarinos Trisha Brown, Yvonne Rainer e Simone Forti e os artistas John Cage e Robert Morris. Disponível em: [https://en.wikipedia.org/wiki/Anna\\_Halprin](https://en.wikipedia.org/wiki/Anna_Halprin). Acesso em: 11 de novembro de 2019.

<sup>17</sup> “[...] é conhecida principalmente por suas inovações vocais, incluindo uma ampla gama de técnicas estendidas, que ela desenvolveu em suas performances solo antes de formar seu próprio conjunto.” “Em 1978, Monk formou Meredith Monk e Vocal Ensemble”. Disponível em: [https://en.wikipedia.org/wiki/Meredith\\_Monk](https://en.wikipedia.org/wiki/Meredith_Monk). Acesso em: 11 de novembro de 2019.

## 5. O ESPAÇO DE TRABALHO DAS MULHERES NAS DANÇAS URBANAS

Este capítulo fará emergir as questões que nortearam a pesquisa, nos trazendo para o tema principal que a monografia se propõe a discutir. Nesse sentido, foi necessário averiguar, visualizar e refletir sobre fatos e padrões que estão percorrendo a história da dança através dos tempos, bem como discutir questões de trabalho, referente às mulheres. Tendo em vista que a cultura Hip Hop é recente, logo as Danças Urbanas também é, se comparada às outras danças mencionadas no capítulo anterior. Sendo os contextos distintos, as marcas inscritas nos corpos e nas experiências dessas mulheres que compõem a esfera de trabalho com dança, são resultantes dos marcadores sociais que as atravessam por meio de suas lutas, do tempo e do lugar que habitam, construindo sujeitos com singularidades que no contexto social fazem surgir pluralidades.

Carvalho fala sobre o corpo analisando que ele “[...] precisa ser conveniente, saber manejar as técnicas de apropriação do espaço onde as relações do grupo acontecem. [...] em que ele atua com algumas artimanhas para poder gozar de benefícios simbólicos dispostos pelo cenário praticado” (2009, p. 75), sendo assim, para obter prestígio e reconhecimento é necessário que o corpo – de quem dança – saiba demonstrar o que domina nas Danças Urbanas.

Atualmente, o hip hop tem se configurado como território predominantemente masculino nas suas manifestações culturais, sendo atravessado por diferentes significados de corpos e gêneros, que se correlacionam com outros marcadores sociais, complexificando as relações humanas e, portanto, de poder, as quais funcionam de múltiplas formas na organização dos grupos sociais. Nesse panorama, a atuação dos corpos femininos é focalizada dentro de uma rede de relações sociais e de poder, disputando e produzindo significados, inventando suas próprias táticas de inserção, de modo plural e dinâmico (CARVALHO, 2009, p. 67).

Os padrões de gênero se tornaram intrínsecos nas Danças Urbanas. Criou-se Estereótipos Masculinos e Femininos<sup>18</sup>, nos modos de estar, de dançar e de se vestir nesse espaço. Assim, as mulheres buscaram suas formas para ocuparem e se reafirmarem como profissionais na área, capazes de contribuir no movimento Hip Hop e nas Danças Urbanas. Essas formas, Cátia Fernandes de Carvalho denomina Táticas de Inserção<sup>19</sup>, as quais se configuram de diversas maneiras a procura de quebrarem com certos paradigmas e padrões

---

<sup>18</sup> Categoria incorporada para análise das entrevistas e depoimento.

<sup>19</sup> Categoria incorporada para análise das entrevistas e depoimento.

criados como estereótipos. Isso tudo para evitar, ou tentar desconstruir as “caixinhas” que definem o lugar da mulher nesse contexto.

As reflexões feitas acima partem, inicialmente, de experiências pessoais; também pela escuta de depoimentos em espaços que possibilitaram questionamentos a respeito desses assuntos. A seguir serão explanadas algumas considerações a respeito de uma experiência em que foi possível expandir esses entendimentos: o evento *Mulheres na Cena (2ª edição)*, conjuntamente com os pensamentos de Carvalho. Este evento, de concepção de Francine Lemos – professora de Danças Urbanas – viabiliza o trabalho de professoras de Danças Urbanas, em que cada professora convidada leva seu estilo de dança e pesquisa. Considerando isso, Carvalho nos traz que: “não dá para falar de uma única dança de rua, mas de danças de rua”<sup>20</sup> (2009, p. 68).

Nessa dinâmica, a dança de rua passa por diferentes construções de sentido, ela aparece como produção, processo por onde estão atravessadas diferentes lutas que colocam em atrito significados de corpos. Aqui o corpo é coreografado numa dança da “conveniência”, jogando com as táticas que lhe permitam fazer parte, ser reconhecido, pertencer. É nesse jogo que as mulheres se inserem na dança de rua, a partir de seus corpos e de suas táticas (CARVALHO, 2009, p. 74).

Salientar esses espaços de fala é dar visibilidade para o que está sendo feito pelas mulheres nas danças urbanas, pois há vozes ganhando terreno a caminho de uma valorização profissional de mulheres que compõem a cena. A luta vem no sentido de elas divergirem de opiniões hegemônicas; nesse sentido, elas passam a propor que seus corpos, suas roupas e suas danças não sejam mais impostas, sexualizadas e, para além disso, que não sejam definidas de acordo com seu gênero.

Em vista da necessidade de desconstrução dessas hegemonias, manifestam-se as rupturas através das histórias orais, no cotidiano de trabalho dessas mulheres. Por consequência, configura-se a pergunta e as hipóteses desta pesquisa em que se questiona quais seriam os aspectos limitadores e facilitadores, os quais são definidos como estereótipos masculinos e femininos, para a atuação das mulheres nas Danças Urbanas. Parte-se das hipóteses de que algumas construções sociais e papéis atribuídos historicamente a mulheres e homens, influenciam em uma estrutura hierárquica também na dança, logo, nas Danças Urbanas. Portanto, procura-se elencar na categoria denominada Aspectos Limitadores<sup>21</sup>, as barreiras que

---

<sup>20</sup> Atualmente usa-se “Danças Urbanas”.

<sup>21</sup> Categoria incorporada para análise das entrevistas e depoimento.

as mulheres encontram nesse percurso de trabalho com as Danças Urbanas e seus reais espaços conquistados por elas com o suporte de suas Táticas de Inserção. – E são esses parâmetros que se farão presentes na análise das narrativas das mulheres que integram a pesquisa – sobretudo, para refinar o olhar e a percepção para o que é *estar*<sup>22</sup> mulher nas Danças Urbanas. A partir dessa análise, buscar-se-á trazer à tona os Aspectos Limitadores e as Condições Facilitadoras<sup>23</sup>. E é no embate dessas categorias que as Táticas de Inserção das mulheres são produzidas. Isso tudo leva a perceber as faces que moldam toda a estrutura desse gênero de dança.

[...] Esta dança emerge na trama de conhecimentos, de experiências estéticas e de expressão do ser humano. Situado, então, esta prática corporal como aquela que não ocorre descontextualizada, ao contrário, compartilha sobre o vivido e o imaginado, e tem lugar na cultura humana, ou seja, ela nasce da cultura e amadurece nela (CARVALHO, 2009, p. 83).

Carvalho (2009) identifica três práticas categóricas vigentes no espaço das Danças Urbanas, já mencionadas no texto, são elas: corpos generificados [estar mulher ou homem], corpos performáticos [agir e dançar] e corpos indumentários [modos de vestir]. Sendo assim, estas práticas produzidas pelos corpos de quem ocupa esse espaço, também são identificadas e importantes dentro desta pesquisa, pois se fazem presentes nas falas das mulheres que narram suas experiências dentro das Danças Urbanas. Entende-se que, em cada prática citada, habita o atravessamento de gênero socialmente construído: para *estar* em um espaço é necessário que o sujeito esteja de acordo com as características do seu gênero; para *agir* e *dançar*, é esperado que os sujeitos as façam do modo como esperam que as façam; para *vestir-se*, é preciso escolher as roupas definidas para seu gênero. Sendo assim, essas percepções limitadas causam conflito, desrespeitam as identidades e performatividades de gênero<sup>24</sup> de sujeitos que fogem dos padrões impostos – sujeitos que muitas vezes não se reconhecem na binariedade<sup>25</sup> de gênero –, sobretudo, interferem como barreira na atuação profissional dessas pessoas.

<sup>22</sup> Procuro pensar as presenças das mulheres, não para definir o que é ser mulher na dança de rua, mas para, a partir do recorte empírico sobre seus corpos, ensaiar olhares, compondo panoramas de produções de “estar” mulheres nesse contexto, invenções do feminino compostas no cenário do cotidiano com todas as suas facetas e minúcias. (CARVALHO, 2009, p. 76).

<sup>23</sup> Categoria incorporada para análise das entrevistas e depoimento.

<sup>24</sup> Teoria da Performatividade: O “real” e o “sexualmente factual” são construções fantasísticas – ilusões de substância – de que os corpos são obrigados a se aproximar, mas nunca podem realmente fazê-lo. [...] Assim como as superfícies corporais são impostas *como* o natural, elas podem tornar-se o lugar de uma *performance* dissonante e desnaturalizada, que revela o *status performativo* do próprio natural. (BUTLER, 2017, p. 251-252).

<sup>25</sup> “Não-binariedade ou gênero não binário, gênero-*queer* (do inglês: *genderqueer*), generidade ou identidade não binária é um “termo guarda-chuva” (que abarca várias identidades diferentes dentro de si) para identidades de gênero que não sejam integral e exclusivamente homem ou mulher, estando portanto fora do binário de gênero e da cisnormatividade.”. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/N%C3%A3o-binariedade>. Acesso em: 15 de novembro de 2019.

[...] se trata de uma dança que está sendo transformada e ressignificada, mas que ainda possui características que se afirmam como o lugar da masculinidade, entendida a partir de alguns atributos vinculados ao corpo do homem, tais como força, potência, agilidade e ousadia. Nessa transformação da dança, começam a serem criados diversificados estilos, uns tidos como mais “masculinos” outros como mais “femininos” (CARVALHO, 2009, p. 83).

Sobrepondo a todos questionamentos feitos até aqui, Carvalho nos coloca mais uma vez outros estereótipos que surgem na dança, que possuem reflexos sociais. Perpetuou-se a noção de que as Danças Urbanas exigem uma agilidade e força muscular que só os homens possuem, logo, vê-se essa construção de pensamento como a característica principal da dança.

Na roda de conversa que aconteceu no evento *Mulheres na Cena*, as mulheres que participaram falaram sobre esse argumento dentro do cenário. Havia duas *B-girls*<sup>26</sup> e uma relatou as experiências no âmbito do *Breaking* – estilo que se faz movimentos de chão, utilizando diversas bases de apoio, exigindo força muscular – espaço esse que os homens são a maioria, onde possuem ousadia e reafirmam seu estereótipo de gênero<sup>27</sup> dançando. Tendo em vista isso, muitas vezes a roda se transforma em masculina e por vezes a presença feminina é representada por uma única mulher, pois há uma dificuldade de abertura para elas nesse espaço para que entrem e demonstrem o que sabem, visto que, por mais que venha ocorrer alguma brecha, pode se tornar um espaço opressor. Carvalho diz:

Assim como socialmente alguns modos de trabalho foram atribuídos como de domínio feminino, entre eles os manuais ou os vinculados à assistência social, ao cuidado e à educação de outros, atualmente, no hip hop, modos de dançar são tidos mais do domínio feminino do que masculino. Geralmente, essa diferença está demarcada com as danças mais sensuais e “rebolativas”, em que o movimento do quadril tem destaque e a mulher tem que demonstrar “charme” e poder de sedução. Por outro lado, alguns estilos de dançar são protagonizados por homens, como o B.boying, tratando-se de uma dança mais de chão e que envolve força muscular, equilíbrio, agilidade e coragem (CARVALHO, 2009, p. 84).

No evento, vindo ao encontro da reflexão sobre as danças ditas como femininas, lançaram-se alguns relatos sobre esse espaço de danças sensuais, “rebolativas” ou de técnicas desenvolvidas por homens gays e mulheres – dado que há mulheres que se sentem à vontade e se identificam com essas técnicas –. Entretanto, esse estilo é refutado e não valorizado do modo que requer, contudo, há uma reafirmação da importância profissional das mulheres nessas áreas,

<sup>26</sup> Há pouco atrás não existia o termo *B-girl*, como ressaltou a participante do evento.

<sup>27</sup> Um ato comum demonstrar que está segurando o pênis durante ou depois de finalizar seus movimentos.

bem como as demais áreas no meio das Danças Urbanas. Em percalços, há uma conquista de visibilidade penetrando esses discursos preconceituosos a respeito dessa ênfase artística.

Em vista disso tudo, essas questões trouxeram outras faces, como por exemplo, abusos e micro violências identificadas em atitudes de professores para com mulheres no espaço de trabalho das Danças Urbanas, tal como quando estão no papel de alunas em outros espaços que permeiam esse cenário. Sobretudo, analisando as experiências incorporadas no texto, vem a constatação de que eventos feitos por mulheres com o intuito de colocá-las como protagonistas, tal como, para abrir discussões, trazem narrativas potentes de vigor e profissionalismo. Isso as impulsiona para além do que lhes é dito e imposto.

Pode-se então aplicar as Táticas de Inserção – que serão observadas nas falas das entrevistadas e no depoimento – para a conquista do espaço de trabalho das Danças Urbanas e suas diversas formas de se fazerem presentes, como podemos perceber durante este capítulo, assim como é identificado um esforço grande por parte das mulheres, para alcançar as esferas que almejam.

Nas histórias orais trazidas pelas mulheres do evento e pelas mulheres componentes da pesquisa<sup>28</sup>, foi possível enxergar em suas narrativas expressões e considerações sobre “não abaixar a cabeça” e “bater no peito” para manifestarem que ocupam esse espaço. Isso em virtude de sempre terem estado ali, através de décadas da cultura Hip Hop, sendo também criadoras de trabalhos de Danças Urbanas. Outro modo presente de protagonismo e reafirmação é através das Referências Femininas<sup>29</sup> que surgem como inspirações em seus discursos, pois a partir dessas referências, as mulheres inspiradas por elas constroem seus caminhos na área; assim, também, tornam-se referências na contemporaneidade para demais mulheres e meninas.

As Referências Femininas para nós mulheres são essenciais, por conta de todo o histórico social, por apagamentos em diversas áreas que não são somente da dança. Em vista disso, ao longo da história das Danças Urbanas não foi diferente, porém é nítido que a nossa busca por essas referências, por vezes, é escassa. Quando não se questiona sobre onde elas estão, quem são elas e qual o papel que ocuparam nesse espaço, fica mais fácil da invisibilidade acontecer. Entretanto, não é somente isso que nos leva para o lugar de desinformação, pois a informação não está dada, não está a nossa frente, sobretudo, não é de fácil acesso quando não há uma busca mais profunda.

---

<sup>28</sup> Capítulo 5.1.

<sup>29</sup> Categoria incorporada para análise das entrevistas e depoimento.

Por conta disso, para encontrar mais informações sobre a história das Danças Urbanas, fui buscar informações no documentário *Hip-Hop Evolution*<sup>30</sup>, através dessa busca fui percebendo detalhes: onde estão as mulheres na construção da história do Hip Hop? Elas ocupavam esse espaço? Pois bem, de fato nenhum nome surgiu, enquanto os homens – intitulados como criadores do movimento – falavam.

Todavia, de forma despreziosa olhando os *Stories* do aplicativo *Instagram*, vejo uma foto que dizia: “A caminhada se constrói com respeito e referência a quem veio antes de nós”; o perfil que compartilhou isto foi do evento *Mulheres na Cena*, porém a postagem era do perfil *Arminina Coletiva* (Coletiva de Mulheres do Movimento Hip Hop); então entrei para ler a respeito. Era uma foto antiga, por volta dos anos 1970/1980, e lá estava na descrição, um pouco sobre o porquê Cindy Campbell – que posava na imagem – é considerada a “mãe” da cultura Hip Hop.

Cindy Campbell foi a idealizadora e produtora do evento *Back to School JAM*, que aconteceu em 11 de agosto de 1973, Nova Iorque, a primeira festa que deu início ao movimento Hip Hop. Kool Herc, DJ e irmão de Cindy foi convidado por ela para tocar com o objetivo de não “gastar muito”, pois tinham pouco dinheiro, sendo todo o evento financiado pelo pai dos dois jovens, na época.

[...] ela reservou a sala de recreação na 1520 Sedgwick Avenue por US \$ 25. Para "cortar custos", ela chamou seu irmão, Kool Herc, para DJ da festa. Ela também comprou alimentos e bebidas a preços de atacado para vender durante a festa e decidiu cobrar "0,25 para as mulheres e 0,50 para os homens". No final da noite, Cindy Campbell alcançou com sucesso seu objetivo inicial, fazendo \$ 500. (WINFREY, 2017)<sup>31</sup>

Com o pensamento empreendedor, Cindy não esperava a repercussão do evento como o marco de uma história. Mas, apesar de sua iniciativa, as narrativas contadas sobre este passado, um tanto recente, não trouxeram a voz dessa mulher e sua importância para a cultura Hip Hop; são poucas as reportagens em sites e vídeos que falam sobre Cindy. Contudo, Kool Herc ficou conhecido como o “pai” da cultura Hip Hop, sendo assim, seu nome ficou conhecido no mundo todo, onde no documentário *Hip-Hop Evolution*, somente ele aparece com este título de notoriedade, enquanto ela nem ao menos é citada. Mas aqui nesta pesquisa ela é potência, uma figura representativa que dá amparo para todas as reflexões até então colocadas. Cindy

<sup>30</sup> Série documental canadense de 2016 com três temporadas, disponível na plataforma *Netflix*. Dirigida por Darby Wheeler, produzida por Banger Films e com a apresentação de Shad Kabango.

<sup>31</sup> Informações retiradas do site *National Monitor*. Disponível em: <http://natmonitor.com/2017/08/12/4-reasons-cindy-campbell-is-the-mother-of-hip-hop/>. Acesso em: 17 de novembro de 2019.

Campbell com seu feito, deu voz a discursos de sujeitos marginalizados na sociedade, deu acesso a jovens negros e periféricos a diversão e a oportunidades de trabalho na área cultural, e em seguida, administrou a carreira de DJ de seu irmão.

Campbell descreveu a Festa de Volta às Aulas como "uma experiência espiritual" que foi assistida pela maioria dos jovens e pais do bairro. Ela falou do amor e respeito mútuo demonstrado entre as gerações. Durante a festa, as bebidas alcoólicas foram vendidas, mas a forte presença dos pais e o respeito mútuo dos jovens garantiram que "ninguém faria nada de errado". Esta introdução intergeracional lançou as bases sobre as quais a cultura Hip Hop hoje se baseia. Segundo a própria lenda, essa base é a razão pela qual a cultura cresceu a alturas ilimitadas (WINFREY, 2017)<sup>32</sup>.

Voltando para determinadas barreiras que as mulheres encontram, perpassando as categorias de análise da pesquisa e as três práticas categóricas de Carvalho, podemos ter um olhar minucioso e atento sobre a estrutura que se criou. Uma base feita de Aspectos Limitadores com diversos formatos, com faces aleatórias, que por vezes se contradizem, com modos distintos de se inserirem no espaço e na vida das mulheres que trabalham com as Danças Urbanas. As mulheres desestabilizam as normas quando vestem roupas largas – vistas como masculinas [considerando que roupas largas tornaram-se uma característica da dança, logo, as mulheres se apropriaram e ressignificaram essas vestimentas] – desviando da idealização que a sociedade tem sobre suas imagens. Elas também chocam quando se sentem à vontade com os estereótipos femininos ao exacerbarem suas curvas quando rebolam vestidas com roupas curtas. Assim, como salienta Carvalho:

A positividade que a indumentária assume por determinados usos, confere aos sujeitos sentidos de um anseio grupal, interatividade pelo modo de vestir-se e se comportar, que estabelecem o contato com o outro, O vestuário torna-se linguagem que indica a adesão (ou desvio) a um sistema cultural (CARVALHO, 2009, p. 92).

Carvalho também nos traz a reflexão sobre os contextos que a cultura Hip Hop e sua dança se configuraram, ganhando corpo e engajamento. Mas será que esses contextos são receptivos a todos? “Ainda hoje, o espaço da rua aparece como não autorizado às mulheres, inclusive, às muitas participantes da dança de rua” (2009, p. 86). A rua é um espaço perigoso que define os horários que determinados sujeitos e gêneros podem circular, porém, é na rua e em festas à noite que as Danças Urbanas surgiram, e assim, perpetuam sua história. Essa

---

<sup>32</sup> Informações retiradas do site *National Monitor*. Disponível em: <http://natmonitor.com/2017/08/12/4-reasons-cindy-campbell-is-the-mother-of-hip-hop/>. Acesso em: 17 de novembro de 2019.

constatação não tem o intuito de tirá-las desse espaço, mas demonstra o jeito implícito que isso ocorre, porque não é simplesmente querer estar e ocupar esses ambientes, mas é querer estar e ocupar de forma segura. Carvalho diz:

Tanto que nos horários de ensaio, há uma divisão explícita no modo de organização dos grupos que em as mulheres ensaiam mais cedo e os homens mais tarde, para não retornarem tão tarde para casa, pois num período em que se fala muito da cultura da violência e do medo, os grupos assumem uma lógica de que as mulheres precisam ser mais protegidas (CARVALHO, 2009, p. 86).

Os questionamentos sobre *estar* mulher nesse contexto são instituídos nas convenções sociais, em um geral, afirmam-se nas falas das mulheres que contribuem na pesquisa. Carvalho traz em sua dissertação entrevistas com mulheres de Pelotas (RS), portanto, percebe-se que desde 2009 as narrativas das mulheres que estão nesse cenário são de resistências, e desde então, os discursos apresentados somam com as conquistas e a reafirmação na atualidade, do lugar da mulher no espaço de trabalho com as Danças Urbanas. É interessante visualizar outra forma de articulação que havia na época, Carvalho trouxe em seu texto o *Blog* como uma rede de informação, demonstrando que esse recurso que se utilizava servia para o engajamento das mulheres, que propiciava uma discussão que tinha capacidade de vigorar e ganhar repercussão para chegar a outras mulheres da cena. Assim, Carvalho diz:

O blog para essas mulheres que dançam passa a ser mais um espaço de conquista, visibilidade e de encontro, possibilitando também a criação e divulgação de temas que dizem respeito às suas inquietudes sobre as condições de estar mulher na dança de rua (CARVALHO, 2009, p. 93).

A construção de grupos, de debates em plataformas e eventos variados fez com que essa monografia surgisse nesse período. Todas as mulheres que iniciaram os questionamentos vistos até aqui compuseram uma rede de relações e referências para chegar até mim e as leitoras e leitores da pesquisa. Sendo assim, para finalizar este capítulo, proponho que os pensamentos que nos carregaram até aqui permaneçam para fortalecer as reflexões que irão vir a seguir. O próximo subcapítulo nos conduzirá a 4 narrativas, de quatro mulheres espalhadas por cantos diferentes do Brasil – contextos que moldam os atravessamentos que cada mulher possui, produzindo formas distintas e semelhantes de pensar o cenário das Danças Urbanas, como também, modos de *performar* e *estar* mulher nesse espaço.

## 5.1 Sob 4 narrativas (análise)

Neste momento as mulheres que contribuíram para a pesquisa estarão como protagonistas de suas histórias orais, em que trazem suas narrativas como potência para as análises que partem das discussões percorridas até o presente momento. Suas vozes reinventam a realidade sobre a presença feminina e o trabalho delas no espaço das Danças Urbanas. Como já mencionado no subcapítulo 2.3.1, as mulheres que concederam as entrevistas não recusaram que seus nomes fossem manifestados no texto, pois as transcrições foram enviadas e verificadas por elas.

É necessário transparecer aqui, que a escolha de nomear as sujeitas, é uma forma de referenciá-las, sendo demasiada a percepção que suas narrativas e presenças constroem e contribuem no cenário das Danças Urbanas no Brasil. Portanto, quando falamos seus nomes, estamos visibilizando pessoas e discursos que, de certa maneira, sofreram apagamentos na sociedade – ou, que ainda não estão devidamente registrados –, e sobretudo, estamos apresentando a contribuição dessas mulheres para a história social, da dança e das Danças Urbanas, para demais leitoras e leitores desta monografia.

Sendo assim, as categorias de análise foram definidas durante o percurso da pesquisa e escrita deste trabalho, conforme falado no subcapítulo 2.3.3, portanto cada categoria será destrinchada para trazer reflexões sobre os relatos e experiências que as mulheres da pesquisa narram em suas abordagens. Como também, para visualizar a organização que foi feita na categorização sobre trechos das falas, o quadro está anexado neste capítulo.

### 5.1.1 Aspectos limitadores

Esta categoria é entendida aqui como as limitações e dificuldades que as mulheres encontram no espaço de trabalho com as Danças Urbanas, em que mostram diversas faces que moldam a caminhada delas nesse cenário cultural e profissional. Pensando nisso, uma das características desse aspecto é a falta de protagonismo delas, que se dá pelas barreiras que aparecem como enfrentamento no percurso, as quais, causam uma descontinuidade do trabalho dessas mulheres nesse âmbito. Carini Pereira reflete que o cenário está mais horizontal, na contemporaneidade, porém percebe a falta dessas mulheres:

Hoje eu vou querer falar e apostar nisso que o nosso lugar dentro das danças urbanas tá mais horizontal. Mas nem tanto quando vemos o número de professores em um evento ou workshop e de professoras mulheres (PEREIRA, 2018).

Pela ótica em que vivemos como sujeitos socialmente construídos, Anne Ferreira salienta a estrutura de poder vigente que interfere nas Danças Urbanas e nos espaços de poder dentro dela:

[...] o que eu sinto que as meninas nas danças urbanas, a elas são concedidos espaços. Por exemplo, um homem tem um evento e ele chama mulheres para participar, para dar aula e assim como essas meninas aparecem, elas somem. [...] então não é muito estável isso pra mulheres. Mulheres não conseguem se manter muito tempo dentro das danças urbanas aqui. [...] Então acho que mais ou menos nesse sentido de... têm poucos espaços, então a competição é maior, a competição fica acirrada, e eu sinto uma dificuldade da gente se reconhecer enquanto categoria, quanto mulheres também, porque quem oferece os espaços de oportunidades, espaços de poder, são homens (FERREIRA, 2018).

De encontro aos protagonismos, Juliana Kis traz a constatação de que teve que dobrar a carga de trabalho para alcançar o espaço e o reconhecimento profissional que ocupa hoje teve que trabalhar o dobro para *estar* nesse lugar:

[...] existe uma dificuldade muito grande em alcançar esses lugares e que essas poucas mulheres que estão nesse cenário de protagonismo são mulheres que tiveram que dobrar a carga de trabalho pra poder alcançar, penso eu, né? Posso falar por mim, da minha parte sim (KIS, 2018).

Sendo esse um aspecto pessoal da entrevistada, entende-se que, se é necessário trabalhar duas vezes mais para conquistar o prestígio e protagonismo, compreende-se que a dificuldade de estar nesse espaço de poder é um resultado concebível; pois o contexto em que a mulher vive pode interferir na dedicação dessa sujeita, o que faz com que muitas vezes não consiga o empenho almejado nas Danças Urbanas por estar atravessada de outros compromissos destinados a elas que foram construídos socialmente. Quando elas não estão nesse espaço de modo contínuo, outro aspecto surge: a dificuldade de lembrar e indicar outras mulheres para eventos, aulas e *Workshops*, e assim, faz o que o fluxo de invisibilidade prossiga. Sobre essa reflexão, Juliana traz uma história que vivenciou quando questionou a falta de mulheres em um evento que participou, e Anne traz em seu discurso, a mesma percepção a respeito da dificuldade em nomear as mulheres que trabalham nessa cena:

[...] então uma das pessoas me respondeu “mas quem são as mulheres? Me indica” e quando eu fui parar pra pensar em quem eram essas mulheres, eu tive dificuldade em realmente poder falar nomes e isso assim me doeu muito, e eu pensei “eu vou pensar mais sobre isso”. Então eu tive em contato em outro lugar, em Goiânia, com uma outra mulher [...] que é também referência lá e levantei essas questões pra ela e falei “me ajuda a entender o que que acontece”, porque que eu mesma me encontrei nesse lugar não conseguindo indicar mais mulheres, né? (KIS, 2018).

[...] Outra coisa é a dificuldade que as pessoas têm em lembrar os nossos nomes, em dizer os nossos nomes, né? E quando tu não nomeia é um problema. É sempre “ah, aquela mina que dança”, aquela mina tem um nome, né? Ela tem um nome e um trabalho sendo desenvolvido. [...] Talvez tenha mulheres, sim, que trabalham a longa data e eu não me dei conta porque essas meninas não são vistas ou enfim. Ou porque não estamos indo atrás dessas mulheres, sabe? Porque todos nós homens e mulheres não estamos indo atrás dessas outras mulheres, então sinto que é um problema de invisibilidade, na real, de não reconhecimento [...] (FERREIRA, 2018).

Juliana e Carini refletem e nos dizem que percebem que outras mulheres que ocupam esse espaço não conseguem realizar um posicionamento firme dentro cenário. Ao encontro disso surgem os aspectos de insegurança e vergonha, em que as três entrevistadas constatarem – como observadoras e praticantes na dança – em suas narrativas. Estas limitações, podem ser caracterizadas como uma das bases da estrutura hierárquica da sociedade, pois se criou um estereótipo da fragilidade para as mulheres e coragem para os homens. A característica da coragem foi trazida pelas entrevistadas como um ponto fundante desse espaço e gênero de dança.

[...] essa dança é uma dança que tem um leque enorme, que tem diversas possibilidades, então por gerar esse estereótipo muitas vezes as pessoas geram esse raciocínio de que a mulher não pode, né? Então dentro desses questionamentos a gente chegou em algumas conclusões que era também relacionada a própria mulher não se colocar nesse espaço, claro, por questões já enraizadas, mas que muitas vezes faziam com que a mulher se sentisse insegura. [...] Então de duas conclusões: uma porque sim, existe um machismo por parte dos contratantes, por parte do próprio cenário. Dois: porque também as mulheres não têm se posicionado nesse lugar, e aí sim, claro, por causa de todas essas questões já enraizadas. Então não é culpa das mulheres. [...] eu fico pensando “porque não mais mulheres?”, e sempre que eu busco mulheres pra realizar trabalhos, eu sinto dificuldades, sinto também que a mulher se coloca nesse lugar de “eu não vou conseguir fazer”. É um lugar de insegurança tão grande que faz com que a mulher não realize (KIS, 2018).

[...] porque o que rola também muito, já dando um desabafo, é que as vezes as gurias desistem de ter que lutar com os caras todos os dias e é todos os dias. Porque eles mergulham muito mais de cabeça no “universo” danças urbanas do que nós. Mas na Art Dança [uma integrante] sempre gostou muito de improvisar e ela fazia isso com uma naturalidade que era bonita, sabe? Era legal assim de ver. Então... e eu falava pra ela e ela gostava de batalhar, só que ela não tinha coragem, porque a gente entra nesse julgamento do certo e errado, do “vou passar vergonha”, ou então às vezes de ter que lidar com os *boy* que não respeitam as gurias mesmo [...] (PEREIRA, 2018).

[...] era nítido que nas rodas majoritariamente os meninos entravam e eles eram muito livres nessa questão do corpo, eles não tinham medo de usar o corpo e todas as partes do corpo, enquanto as meninas eram um pouco mais retraídas, tinham vergonha, inclusive eu de entrar e mostrar o que sabiam fazer. E eu tinha bastante medo de ser sensual com a minha dança, com o meu Freestyle que na época se

aproximava mais do Street Dance, porque eu sentia que não era levada a sério e de fato eu acho que não era levada a sério por eu ser uma menina (FERREIRA, 2018).

Na época que Tati Sanchis se inseriu como professora no cenário das Danças Urbanas na década de 1990 [ainda era conhecida como Dança de Rua], existiam poucos eventos de dança no Brasil, e foi em Joinville no primeiro evento voltado para esse gênero de dança ao lado de Marcelo Cirino e Frank Ejara, que ela percebeu que neste espaço que estava ocupando os homens eram a maioria. Mas entendia que os olhares que ela sentia era por conta de ser muito jovem nesse espaço de dança. Ela conta que nunca notou um preconceito por ser mulher, e diz que essa não percepção fez com que se mantivesse como igual a eles.

Sanchis, por ser uma das pioneiras nas Danças Urbanas, começou a organizar eventos, e em determinados períodos fez convites a *B-boys* para participarem, convites esses que foram negados por eles. Ela considera que a relação não é a mesma nos dias de hoje, pois ela mudou a forma que se posiciona para conquistar o respeito das pessoas; na época acreditava que esse preconceito vinha por ela ter conseguido abrir uma escola de dança – com o dinheiro de seu FGTS (Fundo de Garantia do Tempo de Serviço), ressalta.

Foi possível analisar, a partir das narrativas das mulheres, que existem Aspectos Limitadores bem delineados nesse cenário que causam a falta de representatividade e protagonismo feminino, que por vezes, fazem-se presentes nas falas de todas entrevistadas. Percebeu-se que o estereótipo de uma *coragem exacerbada* na masculinidade, o qual demarcaria as inseguranças e a vergonha que elas sentem; há também um desrespeito (mesmo que pareça velado, em certas ocasiões) com o corpo e com o estilo de dança das mulheres ocupantes desse espaço. Como também, a dificuldade em nomear as mulheres que trabalham na cena e a uma carga de trabalho dobrada, pois a estrutura de poder social respinga no que ocorre nas Danças Urbanas, tornando-se outro aspecto fundante das limitações identificadas nesse espaço de trabalho.

### 5.1.2 Condições facilitadoras

Esta categoria – que surgiu após entrevistá-las – carrega as condições e situações que levaram essas mulheres a estarem como profissionais hoje, em vista de que as oportunidades que emergiram concederam a elas experiências singulares – o que exprime o modo de elas serem profissionais nesse cenário na atualidade. Curiosamente, manifestou-se nas histórias delas uma pequena semelhança a respeito de como se delinearam as possibilidades de espaço para trabalhar com as Danças Urbanas.

Para Juliana, foi no espaço de aula que aconteceu sua inserção de modo profissional. Ela contou que foi substituindo um professor e revelou que, na época, eram poucas mulheres – apesar de ter tido sua primeira professora. Então ela diz “tinha pouquíssimas mulheres nesse cenário de aula, que é justamente o que acontece hoje em dia. [...] eu acredito que ter alcançado esse lugar de protagonismo muito se deve a uma luta muito grande, assim” (KIS, 2018). E percebe que, não somente isso constrói sua caminhada nesse espaço, bem como, vê a necessidade de salientar as lutas e conquistas das mulheres na sociedade, que fazem com que mexa com as estruturas na cultura da dança:

Eu vejo sim uma mudança, um posicionamento muito maior das mulheres, vejo coletivos sendo criados e as mulheres já se posicionando de uma forma diferente e isso tem muito a ver com a forma como a nossa sociedade tem caminhado, então não tem como a gente tá fora desse contexto. A mulher está se posicionando como mulher e isso interfere na mulher que dança, e na mulher em todos os contextos (KIS, 2018).

Carini começou sua carreira profissional quando era bem jovem. Nos anos 1999 participou de um evento que aconteceu em Bento Gonçalves (RS), onde dançou seu primeiro solo e neste momento houve uma oportunidade irrecusável, o que fez com que sua carreira se expandisse:

[...] quando eu fui pra Bento, acho que era em 99, dancei um solo que era pra ter sido um duo e tirei primeiro lugar. O Octávio estava de jurado e me convidou pra ir pra Curitiba dançar no *Heartbeat* que era um grupo exclusivamente feminino do qual eu vi a primeira vez no Lindóia, antes de se tornar o Porto Alegre em Dança, e elas vieram pra esse festival e eram trinta e poucas mulheres e eu não tinha referência de mulher nas danças urbanas naquela época (PEREIRA, 2018).

Tendo em vista a sua história, Carini inclusive, reflete que é necessário não focar no “lugar do outro”, entendendo que esse lugar é masculino e que em determinados casos trazem julgamentos, sobretudo, ressaltando ser essencial que as mulheres, nesse meio, tragam uma força e uma luta para se reafirmarem nesse espaço. Sendo assim, diz:

[...] não ficar sempre dependente desse lugar através do lugar do outro e às vezes esse outro sendo esse mundo masculino que existe na nossa volta. Porque o julgamento deles, a gente tem que ser forte pra matar no peito, assim, não se... como é que eu posso dizer... vou usar um termo chulo, também assim, no sentido não se colocar no lugar de vítima, sabe? [...] Vai ser difícil a gente conseguir desconstruir isso, daqui pra frente. A gente pode tá começando um diálogo agora, mas, isso já vem assim, já é um histórico de 40 anos, mais né? (PEREIRA, 2018).

Ao encontro disso que Carini coloca, o diálogo é destacado, mais uma vez, como circunstância que leva as mulheres a pensarem nas suas posições e avançarem para os espaços que almejam, sendo então um ponto primordial para que outras profissionais dessa arte se mantenham e deem continuidade no que já estão fazendo. Isso é fundamental para outras meninas e mulheres que virão ocupar futuramente esse espaço da cultura Hip Hop:

[...] quando a gente tá junto e fala sobre isso, que passo a bola e digo que, sim, que a gente tem potencial pra estar dividindo espaço, que tá ali justamente porque se a gente não tiver falando desse lugarzinho aí, como é que vai ser a perspectiva das gurias que vão vir? E tá muito melhor hoje (PEREIRA, 2018).

Compreende-se então que, apesar desses percalços que encontramos nas discussões relacionadas ao gênero, dança e trabalho, as Condições Facilitadoras surgem em formato das conquistas das mulheres, de sentirem liberdade em se dedicar a esse espaço da maneira que acreditam pode possibilitar a expansão profissional dessas mulheres. Assim como foi para Anne, que retrata em sua narrativa a saída do lugar que dançava no início – antes de ver a dança como profissão – e ir para outro lugar que acolhia os movimentos mais femininos. E é nesse sentido, enquanto profissional e artista das Danças Urbanas, que ela expressa sua dança e ministra suas aulas hoje em dia:

[...] comecei a dançar em um outro espaço, onde as pessoas se permitiam ser femininas, era permitido, naquela escola, ser feminina, dançar como uma mulher, ainda que isso seja estereotipado, ainda que a gente saiba que existem vários tipos de mulheres e vários tipos de corpos e que mulheres podem dançar de qualquer jeito, mas naquele espaço, eles faziam o que me agradava [...] (FERREIRA, 2018).

Além disso, destaca que oportunidades propiciadas – na maioria dos casos – por homens, para ela também não foi diferente. Ela nos conta que:

Das oportunidades que eu recebi de começar a dar aula, de fazer algum trabalho com dança, de produzir coisas com dança de maneira profissional, senão todas, a maioria foram oferecidas por homens, o que é estranho, né? [...] O que eu penso sobre isso: não é culpa das mulheres. Eu acho que quem tem poder, quem tem poder de ajudar o outro, quem tem poder de ceder espaço é quem tá mais alta na pirâmide hierárquica e nesse sentido são os homens. Então, geralmente são os homens que vão oferecer oportunidades, porque as mulheres não têm poder para oferecer oportunidades. Elas estão muito preocupadas enquanto indivíduos, sobreviver com a sua arte, com a sua dança, do que necessariamente poder proporcionar oportunidades para outras mulheres, por enquanto (FERREIRA, 2018).

Com uma história diferente das entrevistadas, Tati relata em seu depoimento que suas professoras de Jazz as impulsionaram para seguir na área da dança, deram a oportunidade a ela de ter sua primeira turma com 16 anos. Com o estouro do *Cardio Funk* – um estilo de dança aeróbica – relata que isso a fez ficar em São Paulo e cursar Educação Física na faculdade. Sendo assim, em seus estudos foi percebendo que os passos que fazia eram as Danças Sociais<sup>33</sup>, portanto começou a se especializar nesta área e foi para Los Angeles para compreender e estudar a dança da cultura Hip Hop.

Por ter sido a mulher que estava ocupando o cenário na época, de modo mais vigente, conta que muitas oportunidades foram surgindo e ela sempre estava incluída como professora, conseqüentemente outras pessoas começaram a dançar e desenvolver trabalhos nas Danças Urbanas, bem como, Tati também oportunizou, a partir de sua visibilidade, que outros profissionais fossem valorizados e reconhecidos nessa área. É necessário pensar na hipótese de que o mercado de trabalho em São Paulo opera de outra maneira, se comparado a Porto Alegre e Curitiba, o que pode interferir nas experiências de trabalho das outras mulheres que estão em contextos diferentes.

Pode-se compreender que, por conta de os homens ocuparem um protagonismo maior, eles retêm o poder de estarem no espaço como propiciadores dos trabalhos dentro do cenário. Contudo, colocando a atenção a esta constatação nesta categoria, principalmente, é possível ter a perspectiva de que as Condições Facilitadoras surgem através das discussões propostas na sociedade que reverberam para a esfera profissional da dança e Danças Urbanas, fazendo com que as mulheres se reconheçam e se incentivem mutuamente, como no caso do evento *Mulheres na Cena*, citada no começo deste capítulo. Vê-se que as mulheres abordam essa questão tendo conhecimento do que ocorre, mas também demonstram que estão ocupando essa esfera com propriedade e profissionalismo.

### 5.1.3 Estereótipos masculinos e femininos

Esta categoria nos faz avaliar diversos paradigmas emergentes no recorte que faremos neste subcapítulo de análise. É nele que delinearemos outros aspectos que surgem nesse cenário – como falado acima, no começo do capítulo – atravessados e compostos pelos padrões de gênero, se tornando então intrínsecos nas Danças Urbanas. Os padrões caracterizados estão no

---

<sup>33</sup> Danças sociais são movimentos criados espontaneamente e que se disseminaram por todo o mundo dentro da cultura Hip Hop. São utilizados para sociabilizar com o outro e estar em comunhão, sendo assim, para criar uma aproximação e diversão nesta interação.

modo de estar, de dançar e de vestir, assim, voltamos para a reflexão de Carvalho (2009), em que fala sobre as práticas identificadas em sua dissertação, portanto, essas práticas também estão presentes nas histórias narradas pelas mulheres desta pesquisa.

As divisões por gênero, quando entendidas nas práticas citadas por Cátia – em alguns espaços – como nos meios do ensino das Danças Urbanas, pode acontecer de modo a reforçar os imaginários dos padrões construídos. Anne relata que:

[...] a movimentação que geralmente se ensina em aulas de Street Dance – que era o nome – são movimentações ditas masculinas, então a gente não usa muito quadril, a gente não explora muito a sensualidade ou coisas estereotipadamente tipicamente ditas femininas. Ou quando se explorava isso naquela época era muito “Ah! As meninas fazem isso. Tá! A gente coloca ali um quadril, uma coisa sexy e os meninos fazem o trabalho de chão, o trabalho pesado” [...] (FERREIRA, 2018).

Prestando a atenção nas formas de preconceito que aparecem nesse cenário, Juliana conta que sentiu determinados olhares e se viu questionada quando dizia que dançava e trabalhava com Danças Urbanas, pois essa dança criou um imaginário social que, perpetua-se fora desse âmbito cultural, ela diz:

Sempre que eu falava que eu era das Danças Urbanas as pessoas me questionavam e não entendiam muito bem e eu acredito que isso muito se deve a um preconceito que as pessoas encontram em relação a esse cenário, então se você faz Danças Urbanas você gira de cabeça, ou você tem uma imagem e uma vestimenta muito específica e que isso não condiz com o que estou vendo. [...]. Então era como se a minha imagem não fizesse sentido dentro desse contexto (KIS, 2018).

A entrevistada também fala sobre os discursos e imagens da força física, vestimenta e movimentos de *B-girl* e *B-boy* – assim como Tati Sanchis – esperados nesse espaço em que sua própria aparência causava conflitos na realidade esperada por quem a via ocupando essa área. Assim Kis conta: “então era como se só houvesse um lugar. Um físico e uma imagem e essa imagem não condizia com a minha imagem, e especialmente enquanto mulher” (2018). E para Sanchis esses estereótipos causavam conflito, por ela não se enquadrar nas “regras” construídas, como denomina em seu vídeo. Para Carini, sua presença no cenário era recebida de outra maneira:

[...] o comentário ao meu respeito sempre foi em relação a força assim, que determina. Porque normalmente... não vou dizer normalmente, mas habitualmente o que acontece das gurias não desenvolverem essa força que é dita como masculina, isso que é ruim nesse sentido, porque a gente acaba sendo estereotipada e eu passei pelos mesmos clichês assim de situações que a gente fala e tem umas meninas que

ainda passam e que hoje a gente luta bem melhor com isso, sabe? [...] (PEREIRA, 2018).

Ao encontro da narrativa de Juliana, Carini traz o aspecto do imaginário das roupas manifestado em seu corpo, pois era a forma que se caracterizava quando mais jovem. Por ela escolher e gostar de utilizar essas roupas, houve indagações ao seu redor:

[...] quando eu dançava no início eu usava calça larga, camisa grande, então tinha alunas que tinham medo... uma vez, depois de adulta uma amiga “ai, Carini, eu tinha medo que tu virasse menino”, sabe? Porque com 16 anos eu raspei a cabeça, então foi tudo muito assim, né? A guria dançando de cabelo raspado, mas tinha os namoradinhos, era meio contraditório algumas coisas [...] (PEREIRA, 2018).

Ela diz que esses questionamentos que as pessoas fazem é normalizado socialmente, pois faz parte ocorrer quando a sociedade se depara com situações diferentes, que rompem com a hegemonia, mas ressalta que o problema surge quando percepção destas imagens não são entendidas de modo curioso ou admirável: “É um olhar do julgamento e da punição, isso é o que acaba com a gente, na verdade, só que claro, naquela época nunca me importei [...]” (PEREIRA, 2018).

Por estar correspondendo ao padrão esperado dessa dança, Carini experienciou contradições visadas pelo cenário, porque apesar de estar de acordo com o imaginário, ela também recebia questionamentos a respeito de seu gênero, entretanto, lidava com humor nesse espaço, assim contou que:

[...] tinha um apelido bem carinhoso, o pessoal dos festivais começaram a me chamar de Carlinhos de saia, naquela época, era um sarro. E daí, porque eu tava com o cabelinho curtinho e dançava entre aspas mais ou menos que nem ele, e como os guris e daí foi me dado esse apelido que tenho como carinhoso: “Carlinhos de saia.” (PEREIRA, 2018).

As duas entrevistadas, Kis e Ferreira, trazem a noção dos corpos femininos percebidos e recebidos nesse espaço de trabalho de forma sexualizada. Juliana relata que quando morou no Rio de Janeiro constatou esse estereótipo muito presente lá: “isso assim me incomodou muito e em algumas discussões que eu tive, eu tive a oportunidade de falar com algumas pessoas que lideram os trabalhos lá e eu levantei essas questões [...]” (2018). Como podemos perceber, essa ótica é carregada e vigente em diferentes épocas, regiões e espaços de trabalho, pois Anne conta sua percepção em suas experiências e contextos:

[...] eu sinto que nas danças urbanas, a imagem o corpo, a coisa feminina, quando entra na roda assusta. Os homens não sabem lidar com nossos corpos na roda, eles não sabem... acredito que a maioria deles não saibam, como lidar e como olhar pra gente de uma forma não objetificada, naquela época eu pensava assim (FERREIRA, 2018).

No estilo que Anne trabalha é abordada a sensualidade feminina; se expressa desse modo por ser área que gosta e se identifica, bem como, pesquisa e estuda a técnica *Waacking*, desenvolvida por homens gays e mulheres. Retrata os corpos da forma reconhecida como um dos estereótipos femininos com consciência disso, acreditando a potência que esse estilo tem para além dos imaginários sociais de preconceito: “[...] eu tento exacerbar essa coisa do feminino de tipo “sim, eu sou uma mulher, meu corpo é um corpo de mulher e ele dança e isso não é pra você”, eu uso isso, eu uso isso como a minha imagem, como a minha expressão na dança” (FERREIRA, 2018).

Tati desenvolveu seu trabalho e pesquisa no estilo *Waacking*, e coloca que nas Danças Urbanas a predominância masculina vigora por que o virtuosismo nesse gênero está ligado às qualidades físicas e potência de força. Portanto, entende-se que os homens possuem essas características, logo, acabam estendendo a valorização para esses quesitos mencionados, assim, conseguem estar à frente das mulheres nesse espaço.

#### 5.1.4 Táticas de inserção

São nas Táticas de Inserção que é possível olhar para as estratégias que elas adotam para ocupar o cenário, no que tange aos modos de estarem profissionalmente nesse espaço. Foi observado então características de táticas similares nas entrevistadas e no depoimento, de modo que destacaram, nas diversas narrativas, que nunca desistiram de estar trabalhando com esse gênero de dança. Elas salientaram também que sempre estiveram na busca de aperfeiçoamento de suas técnicas, de respeito por suas escolhas de estilo de trabalho, de seus corpos. Nesse sentido, Juliana diz:

[...] então o que eu quero dizer é que eu nunca desisti, eu sempre tive um foco muito grande e sempre me coloquei disponível a fazer o que eu precisasse, a trabalhar o dobro, pra poder alcançar esses lugares. [...] o nosso papel e a nossa responsabilidade enquanto mulher de também se posicionar referente a esses espaços (KIS, 2018).

Apesar de no início, quando começou a praticar a dança, Anne tentar se enquadrar e “copiar” as técnicas entendidas como masculinos – por pensar que só seria reconhecida se

dançasse daquela forma – nesse cenário, relata seu desapontamento com o que ouvia de algumas pessoas, quando passou a se expressar da maneira que se identificava:

[..] eu ficava muito irritada com as brincadeiras que as pessoas faziam com o que eu dançava, as brincadeiras que os meninos faziam, porque parecia que não era sério e aí eu comecei a querer ser melhor que eles (risos). Daí tinha essa coisa da competição, de tipo “não, eu vou mostrar que realmente eu sei o que eu faço e que tipo, vai ter que me respeitar, entendeu?” (FERREIRA, 2018).

Para Carini não foi diferente:

[...] então eu nunca baixei a guarda, sabe, um jeito de falar agora meio grosseiro. Mas as vezes quando os guris na dança queriam qualquer coisa, queriam se provalecer (dúvida), sei lá, comigo eu nunca deixei que isso acontecesse, sabe? Não num sentido... No sentido de me defender [...] (PEREIRA, 2018).

Portanto, é entendido aqui que as mulheres que compõem a pesquisa, retiveram a ocupação do espaço de maneira conquistada, reafirmando que merecem respeito e valorização, tanto quanto os homens. As técnicas de dança são diversas dentro das Danças Urbanas e o motivo de só alguns terem seu viés mais exaltado, é pela constatação de que as convenções estruturadas estão relacionadas diretamente com esse contexto. Contudo, é admirável que a presença feminina esteja firme entre tantas deslegitimações reportadas pelo cenário cultural e social. Enfim, essas mulheres tornam-se referências para outras mulheres e meninas nas Danças Urbanas, pensando nisso, a última categoria vem para ressaltar a necessidade da representatividade.

#### 5.1.5 Referências femininas

As mulheres, de modo espontâneo, trouxeram em suas histórias uma pessoa incomum que as inspiram e que é uma referência importante no cenário de trabalho com as Danças Urbanas. Tati Sanchis é identificada por todas como a pioneira em ocupar esse espaço aqui no Brasil, em vista disso, com o seu trabalho e sua aparição, Tati pôde servir de exemplo para outras mulheres, fazendo que elas acreditassem que era possível estar nesta dança profissionalmente. Carini, igualmente, enfatiza sua primeira professora – Michele Santana –, e o grupo *Heartbeat* como inspiração para seguir na carreira, pois ela nunca tinha visto um grupo só de mulheres e assisti-las criou a vontade de participar desse grupo dirigido por Octávio Nassur. Percebendo isso, ela diz:

[...] só que depois de um tempo eu comecei a entender qual era a história desse movimento, e sim, eu via o quanto era importante eu, quanto ter dado esse primeiro passo, assim, começar isso também pra incentivar outras gurias a entrar em, rodas e em batalhas [...] (PEREIRA, 2018).

Anne sentiu dificuldade em citar nomes de mais mulheres que estão inseridas há mais décadas no trabalho desse cenário, porém falou de Fran Manson também como uma mulher que está no mercado a mais tempo, referenciando seu trabalho como, um tanto mais corporal, tendo em vista que Tati Sanchis é empresária de sua escola, atuando mais especificamente na área de gestão de seu negócio, bem como ministrando cursos a respeito desse meio. Em vista disso, ela diz: “São poucas mulheres trabalhando há longo tempo com isso, mas enfim, citei as duas pra dar exemplo. Mas são poucas se comparadas ao número de homens trabalhando há longo tempo” (FERREIRA, 2018).

É uma discussão necessária para que ensaiemos o olhar sobre *estar* mulher nesse cenário. *Estar* está associado a inúmeros aspectos, os quais foram citados neste capítulo, sendo eles demarcadores das situações recorrentes e similares das mulheres da pesquisa. Existe um esforço grande de elas darem continuidade aos seus trabalhos e por este fato é dificultoso mencionar e referenciar muitas mulheres nesse âmbito. Todavia, trazer essas narrativas e histórias é uma forma de entender que elas também são importantes como referência, como também, constroem novas compreensões da cultura Hip Hop e sua dança.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para responder as questões objetivadas inicialmente, sobre a atuação das mulheres no espaço de trabalho das Danças Urbanas e os Aspectos Limitadores que permeiam essa relação, foi necessário trazer debates sobre gênero no contexto social, de modo que pudéssemos enxergar os vínculos dos paradigmas e papéis construídos, que foram inseridos na sociedade e na dança através dos tempos. Para tanto, contextualizarmos as noções do corpo no espaço, bem como nos empenhamos em descrever as diferenças e as singularidades de cada sujeita que ocupa determinado contexto. Isso foi relevante para, nesse entendimento, pensar nos marcadores sociais que atravessam as mulheres, sendo eles: raça, classe, sexualidade e o gênero; considera-se, portanto, o conceito de Lugar de Fala como intrínseco nos argumentos imbuídos na escrita.

Para afunilar as reflexões ponderadas, o olhar para o espaço de trabalho com a dança foi importante para que outro contexto fosse observado e considerado, como um análogo atravessamento imerso da vida das mulheres avista a dança como parte da arte e da cultura – áreas essas que “restaram” para elas. Percebendo isso, ficou nítido como as estruturas de poder se mantiveram também nesse universo de trabalho da dança –, bem como foi notado um forte protagonismo masculino nas esferas de poder e renome nessa ocupação. Com a movimentação das mulheres, surgiram reivindicações através de suas roupas, de novas técnicas criadas por elas, de pesquisas e reafirmação na ocupação de espaços de poder e protagonismo na dança, portanto, foram criando um novo cenário de trabalho, e hoje, podemos ler a história da dança sob uma narrativa feminina de luta e resistência, a partir de suas presenças, em diferentes contextos.

Essas presenças femininas sofreram apagamentos em inúmeras áreas de trabalho, reiterando que as histórias sociais e culturais são protagonizadas por homens, desse modo, nas Danças Urbanas não seria diferente. O protagonismo masculino não foi só percebido pela autora, como também emergiu das falas, nas percepções das sujeitas da pesquisa. Elas trouxeram suas histórias pessoais dentro desse cenário fazendo considerações sobre o tema abordado, como propusera a autora da monografia. Em vista disso, outras categorias surgiram pelas vivências da autora nesse espaço, bem como, quando foram analisadas as falas das mulheres citadas, e também, a partir da leitura da dissertação de mestrado de Carvalho (2009), que dá suporte a pesquisa.

Refletindo sobre as categorias, nesse momento falaremos da primeira denominada **Aspectos Limitadores**. Nela foi possível identificar que o estereótipo da coragem faz com que se caracterize como masculino, manifestando-se em muitos homens que estão nesse cenário de

dança, portanto, isso demarca as inseguranças e a vergonha que as mulheres sentem ao ocupar esse espaço. Foi salientado alguns aspectos identificados como fundantes da insegurança mencionada, como o desrespeito com seus corpos, com técnicas e estilos de dança dessas mulheres. Percebendo isso, pode-se entender esse fato constante como uma condição causadora de um afastamento desse cenário. Por conta da desvalorização da presença feminina que ocorre, as componentes da pesquisa relataram que visualizam a dificuldade em serem nomeadas, como também de lembrar e nomear outras mulheres que trabalham nas Danças Urbanas. Sendo assim, tratam-se esses aspectos como limitadores para elas.

Foi observado que na categoria **Condições Facilitadoras** as três entrevistadas colocaram em suas narrativas que na maioria dos casos, são os homens que propiciam trabalhos dentro do cenário, por estarem ocupando muitos espaços de protagonismo, logo, tendo a possibilidade de ofertar oportunidades, de maneira que algumas delas obtiveram. Pôde-se notar, de forma similar em suas falas, que as Condições Facilitadoras surgem através das discussões propostas pelas mulheres dentro da sociedade que, por consequência, reverberam para a esfera profissional da dança e Danças Urbanas, fazendo com que as mulheres se reconheçam e se incentivem, tal como no caso do evento *Mulheres na Cena*. Elas ressaltaram a importância de se colocarem no espaço sem desistir, e é por essa insistência que estão ocupando a cena de maneira responsável, servindo de inspirações para outras meninas e mulheres.

Ainda, ao encontro do que foi identificado nas Condições Facilitadoras, volta-se à questão da predominância masculina, em que nela vigora a noção de força e potência física, caracterizando-se assim, como estereótipos masculinos exaltados nas Danças Urbanas. Portanto, foi possível analisar na categoria **Estereótipos Masculinos e Femininos** que estas definições corporais estão associadas aos homens, e a sensualidade e fragilidade às mulheres. Em vista disso, outras noções estão ligadas às roupas e as maneiras de dançar. As mulheres trouxeram suas percepções com estas questões de modos distintos; cada sujeita tem sua forma de se relacionar com os estereótipos impostos socialmente, assim, escolhem as maneiras as quais podem manifestar suas personalidades, reiterando as características dadas às mulheres, como também subvertendo os padrões impostos a elas. Não existe um modo de *estar* mulher nesse cenário e sim, modos diversos de *estar*.

Para estarem nesse espaço são percebidas algumas **Táticas de Inserção**, consequentemente, elas as utilizam para se reafirmarem no espaço de trabalho. Nesse momento foi identificada uma semelhança em suas narrativas: de que para ocuparem esses espaços de trabalho é necessário que não desistam e enfrentem os olhares, os discursos que escutam, e, sobretudo, precisam mostrar que as suas técnicas e as suas presenças têm valor dentro da cultura

Hip Hop e de sua dança. Para que essas Táticas sejam eficientes, é preciso uma união entre as mulheres da cena, enquanto reconhecimento de colegas de profissão e que se viabilizem mais eventos com mulheres, mais debates e rodas de conversa com essas presenças femininas. Para isso é necessário que seja delineado as **Referências Femininas**, como foi feito neste trabalho. As mulheres que contribuíram na pesquisa são referências e nos trouxeram outros nomes que são importantes na construção das Danças Urbanas. Dessa maneira, foi observado que todas elas mencionaram Tati Sanchis, pois ela foi a primeira mulher a estar profissionalmente no cenário dessa dança no contexto brasileiro. Ela inspirou e inspira diversas pessoas dentro das Danças Urbanas, sendo um exemplo de professora, bailarina e empresária.

As narrativas abordadas nesse trabalho só comprovam a relevância de debater os conceitos vigentes na sociedade, pois estes estão reverberando no âmbito cultural da dança, de modo a mexer também com as ocupações de trabalho. As discussões trazem a possibilidade de olharmos para o contexto que visa uma estrutura hegemônica e límpida, para que se possa romper com esses padrões. Para além de desejar fissuras na “dureza” dessa estrutura, é essencial que saibamos como realizar esse feito. O primeiro passo aconselhável é que se conheça e reconheça a si mesma de maneira a apostar na sua capacidade e potencialidades, sem desistir do estudo e do espaço de trabalho que almeja ou que já ocupa. O segundo é que façamos buscas e pesquisas aprofundadas para que saibamos quem são as mulheres que vieram antes de nós, e que estão ao nosso lado visando a construção de um percurso, para que outras mulheres cruzem por ele de maneira menos árdua. E por último, todas as expectativas anteriores já estão acontecendo e permanecerão, apesar do cenário político atual, pois as sementes já estão espalhadas e a persistência é um substantivo feminino.

## REFERÊNCIAS

Anna Halpin. Wikipedia The Free Encyclopedia. Disponível em: <[https://en.wikipedia.org/wiki/Anna\\_Halpin](https://en.wikipedia.org/wiki/Anna_Halpin)> Acesso em: 11 de novembro de 2019.

Balé de Pé no Chão - a dança afro de Mercedes Baptista. Documentário. Direção: Lilian Solá Santiago e Marianna Monteiro. Produção: Terra Firma Digital e Rede SESCSENAC de Televisão. 2005. YouTube. 51min47s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=x9CMU4aayjU>>. Acesso em: 10 de novembro de 2019.

BEAUVOIR, Simone de. O SEGUNDO SEXO: FATOS E MITOS. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2016.

BEAUVOIR, Simone de. O SEGUNDO SEXO: A EXPERIÊNCIA VIVIDA. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2016.

BUTLER, Judith. PROBLEMAS DE GÊNERO: FEMINISMO E SUBVERSÃO DA IDENTIDADE. Tradução de Renato Aguiar. 15ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017. p. 251-252.

CARNEIRO, Sueli. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. In: OLANDA, H. B. (Org). Pensamento Feminista: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 313-321.

CARVALHO, Cátia Fernandes de. Presenças femininas na dança de rua coreografando estéticas da existência. 2009. 144 f. Dissertação (Mestrado) Programa de Pós-graduação em Educação em Ciências: Química da Vida e Saúde, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/17844>>. Acesso em: 10 jan. 2018.

COLOGNESE, Silvio Antonio; MÉLO, José Luiz Bica de. A TÉCNICA DE ENTREVISTA NA PESQUISA SOCIAL. Cadernos de Sociologia, v. 9. Porto Alegre, 1998. p.143-159.

Constituição da República Federativa do Brasil de 1988. Planalto. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/constituicao/constituicao.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm)>. Acesso em: 28 de outubro de 2019.

DAVIS, Angela. MULHERES, RAÇA E CLASSE. São Paulo: Boitempo, 2016.

EROS VOLUSIA A dança mestiça. Documentário. Direção: Dilmás Oliveira Junior e Luis Felipe Harazin. Produção: We Do Comunicação e Rde SESCSENAC de Televisão. YouTube. 50min01s. 2012. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=qlxgwmm\\_kHE](https://www.youtube.com/watch?v=qlxgwmm_kHE)>. Acesso em: 10 de novembro de 2019.

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

Josephine Baker Portrait (1999). YouTube. 2min30s. 2019. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=VX-4xb3-LVI>>. Acesso em: 11 de novembro de 2019.

KAUFMANN, Jean-claude. A ENTREVISTA COMPREENSIVA: UM GUIA PARA PESQUISA DE CAMPO. Petrópolis: Editora Vozes, 2013.

LORDE, Audre. IDADE, RAÇA, CLASSE E GÊNERO: MULHERES REDEFININDO A DIFERENÇA. In: OLANDA, H. B. (Org). Pensamento Feminista: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 248.

Meredith Monk. Wikipedia The Free Encyclopedia. Disponível em: <[https://en.wikipedia.org/wiki/Meredith\\_Monk](https://en.wikipedia.org/wiki/Meredith_Monk)>. Acesso em: 11 de novembro de 2019.

MIRANDA, Sol; GIORDANO, Davi. MERCEDES: A história de vida de Mercedes Baptista sob a ótica negra como poética cênica do Grupo Emú. Rio de Janeiro: Autografia, 2016.

Não-binariedade. Wikipedia The Free Encyclopedia. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/N%C3%A3o-binariedade>>. Acesso em: 15 de novembro de 2019.

Nat Turner. Geledés instituto da mulher negra. 2018. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/nat-turner/>>. Acesso em: 28 de outubro de 2019.

PEREIRA, Roberto. EROS VOLUSIA. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.

RIBEIRO, Djamila. O que é lugar de fala? Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2017.

SANCHIS, Tati. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UugWsLVp9Cc&t=2948s>. Acesso em: 19 de agosto de 2018.

SANTOS, Carlos José Giudice. Tipos de Pesquisa. Oficina de Pesquisa, 2011. Disponível em: <http://www.oficinadapesquisa.com.br/>. Acesso em: 10 de janeiro de 2018.

SILVA, Joseli M.; ORNAT, Márcio J. CORPO COMO ESPAÇO: UM DESAFIO À IMAGINAÇÃO GEOGRÁFICA. In: PIRES, C. L. Z.; HEIDRICH, Á. L.; COSTA, B. p. (Orgs). Plurilocalidade dos sujeitos: representações e ações no território. Porto Alegre: Compasso Lugar-Cultura, 2016. p.56-75.

SILVEIRA, Éder da Silva. História Oral e memória: pensando um perfil de historiador etnográfico. MÊtis: História & Cultura. v. 6, n. 12. 2007. p.35-44.

Sojourner Truth traz duro discurso contra a invisibilidade. Geledés instituto da mulher negra. 2018. Disponível em: <[https://www.geledes.org.br/sojourner-truth-traz-duro-discurso-contra-invisibilidade/?gclid=Cj0KCQjwgNXtBRC6ARIsAIPP7RvpM7pKNMV6Z3x6zg7HQqbmKKQ8Rb5SFXjSoObSVZ6Fw5WbS4Lkx4QaAmBSEALw\\_wcB](https://www.geledes.org.br/sojourner-truth-traz-duro-discurso-contra-invisibilidade/?gclid=Cj0KCQjwgNXtBRC6ARIsAIPP7RvpM7pKNMV6Z3x6zg7HQqbmKKQ8Rb5SFXjSoObSVZ6Fw5WbS4Lkx4QaAmBSEALw_wcB)>. Acesso em: 22 de outubro de 2019.

4 Reasons Cindy Campbell is the mother of Hip Hop. National Monitor opinion and analysis from all angles. 2017. Disponível em: <<http://natmonitor.com/2017/08/12/4-reasons-cindy-campbell-is-the-mother-of-hip-hop/>>. Acesso em: 17 de novembro de 2019.

## APÊNDICE

### TERMO DE CONSENTIMENTO INFORMADO

A pesquisa intitulada ESPAÇO DAS MULHERES NAS DANÇAS URBANAS SOB 4 NARRATIVAS, foi desenvolvida no Trabalho de Conclusão de Curso da Licenciatura em Dança da UFRGS, questiona quais seriam os aspectos limitadores e facilitadores, os quais são definidos como estereótipos masculinos e femininos, para a atuação das mulheres nas Danças Urbanas. Parte-se da hipótese de que algumas construções sociais e papéis atribuídos historicamente a mulheres e homens, influenciam em uma constituição hierárquica também na dança – especificamente nas Danças Urbanas, foco desta pesquisa. A abordagem teórico-metodológica que norteia este trabalho baseia-se nos conceitos de História Oral, Lugar de Fala, Pesquisa Exploratória, através de um depoimento espontâneo colhido em rede social e entrevistas com três mulheres – todas inseridas nesse contexto –, procura identificar as barreiras que as mulheres encontram nesse percurso de trabalho com as Danças Urbanas e seus reais espaços conquistados por elas. Por fim, a partir das considerações dessas mulheres que estão inseridas nas Danças Urbanas e atuam em quatro cidades diferentes do Brasil – sob a perspectiva de meu olhar, como mulher praticante e professora de Danças Urbanas -, busca-se compreender e dar visibilidade a essas referências femininas e às perspectivas delas em relação à ocupação desse espaço de trabalho, pelas mulheres, nas Danças Urbanas.

A pergunta definida foi respondida por *WhatsApp* via áudio de maneira individual, com posterior transcrição - a qual foi enviada para cada entrevistada, em formato de arquivo *Word*, para sua verificação. Como pesquisadora responsável saliento que respeitarei as decisões das entrevistadas caso optem por não terem seus nomes divulgados ou, se no decorrer da pesquisa, desistam de participar da mesma. Coloco-me à disposição para esclarecer por celular (51) 9 85018996, pelo e-mail – [leticia-dallagnol@hotmail.com](mailto:leticia-dallagnol@hotmail.com) – ou por *Facebook* (modo privado, pelo *Messenger*), as dúvidas ou solicitações que tenham sobre o trabalho.

---

Letícia Julie Dall Agnol  
Pesquisadora responsável

---

Profa. Dra. Luciana Paludo  
Orientadora

Após ter sido devidamente informado de todos os aspectos desta pesquisa e ter esclarecido todas as minhas dúvidas, eu,

---

RG n. \_\_\_\_\_, concordo em participar desta pesquisa.

---

Assinatura da participante

Porto Alegre, de de 2019.

Dados da pesquisadora responsável: Letícia Julie Dall Agnol – Graduanda do Curso de Licenciatura em Dança - UFRGS. E-mail: [leticia-dallagnol@hotmail.com](mailto:leticia-dallagnol@hotmail.com).

Dados da orientadora: Luciana Paludo – bacharel e licenciada em dança, especialista em linguagem e comunicação, mestre em artes visuais; doutora em Educação no Programa de Pós-Graduação em Educação da UFRGS. Professora do Curso de Dança da UFRGS. E-mail: [lpaludo07@gmail.com](mailto:lpaludo07@gmail.com).