
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO

VANESSA CRISTINA SCARINGI

DEUSA DAS NOITES:

Personagens (des)veladas

Dissertação apresentada ao Instituto de Biociências do *campus* de Rio Claro, Universidade Estadual Paulista, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Educação.

Rio Claro
2011

VANESSA CRISTINA SCARINGI

DEUSA DAS NOITES:

Personagens (des)veladas

Orientador: Prof. Dr. César Donizetti Pereira Leite

Dissertação apresentada ao Instituto de Biociências do *campus* de Rio Claro, Universidade Estadual Paulista, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Educação.

**Rio Claro
2011**

793.3 Scaringi, Vanessa Cristina
S285d Deusa das noites: personagens (des)veladas / Vanessa
Cristina Scaringi. - Rio Claro : [s.n.], 2011
68 f. : il., figs., fots.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista,
Instituto de Biociências de Rio Claro
Orientador: César Donizetti Pereira Leite

1. Dança. 2. Imaginário. 3. Erotismo. 4. Produção de
subjetividade. 5. Poder. I. Título.



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

CAMPUS DE RIO CLARO

INSTITUTO DE BIOCÊNCIAS DE RIO CLARO

CERTIFICADO DE APROVAÇÃO

TÍTULO: DEUSA DAS NOITES: Personagens (des)veladas

AUTORA: VANESSA CRISTINA SCARINGI

ORIENTADOR: Prof. Dr. CESAR DONIZETI PEREIRA LEITE

Aprovada como parte das exigências para obtenção do Título de MESTRE EM EDUCAÇÃO pela Comissão Examinadora:



Prof. Dr. CESAR DONIZETI PEREIRA LEITE
Departamento de Educacao / Instituto de Biociências de Rio Claro



Prof. Dr. ROMUALDO DIAS
Departamento de Educacao / Instituto de Biociências de Rio Claro



Prof. Dr. SILVIO DONIZETTI DE OLIVEIRA GALLO
Departamento de Filosofia e História Da Educação / Universidade Estadual de Campinas

Data da realização: 23 de agosto de 2011.

À deusa inspiradora

AGRADECIMENTOS

*Tudo tem o seu tempo determinado.
E há tempo para todo o propósito debaixo do céu.
Tempo de plantar e tempo de arrancar o que se plantou.
[...] E tempo de dançar.
Ecl 3, 1-8*

Há tempo para tudo na vida. Tempo de contribuir e tempo para retribuir, agradecer:

A Deus... Agradeço por escrever a minha história como obra de arte!

Aos amores admiráveis de minha vida... Agradeço imensamente a minha família! Aos meus pais Antonio e Angélica, ao meu irmão Rodrigo e ao meu noivo João pelos dias e noites compartilhados com proteção, carinho, paciência, sacrifícios e companheirismo. Obrigada por batalharem por mim e comigo. Obrigada por existirem!

In Memoriam... Agradeço com carinho todas as bibocas e todos os ensinamentos dançantes deixados pela queridíssima amiga Profa. Dra. Catia Mary Volp.

Ao meu orientador... Agradeço ao Prof. Dr. César D. P. Leite pelo meu ingresso no Mestrado e apoio nos *descaminhos* da pesquisa.

Às companheiras de curso... Agradeço Fabiana Guilherme (irmãzinha), Fernanda Lira, Ingrid Brito, Juliana D'Urso, Marcellly Torteli, Mariane Papini e Roberta Bianchini pela amizade, pelas dicas, pelas caronas, pelas confissões, pelos mimos, pelas orações, pelas an-danças da vida.

À banca examinadora... Agradeço aos Profs. Drs. Romualdo Dias e Silvio D. O. Gallo pelo auxílio, sugestões e contribuição neste projeto.

Aos funcionários do campus... Agradeço aos profissionais da Sessão de Apoio Técnico-Acadêmico, da SAEPE, da Biblioteca, da Seção de Pós e do STI pela prontidão e destreza.

À galera do I-mago e do GEPLinguagens... Agradeço a todos os integrantes do laboratório e do grupo pela partilha de experiências.

Aos docentes do Programa de Pós-Graduação em Educação... Em especial às Profas. Dras. Laura N. Chaluh e Maria Rosa R. M. de Camargo. Agradeço pelo apoio nos eventos, extensões, pesquisas.

Ao Raios de Sol... Agradeço a coordenadora Profa. Dra. Maria Cecília de O. Micotti e ao grupo pela oportunidade e companhia nas viagens nacionais e internacionais.

À gerência e funcionários da boite... Agradeço pela recepção!

À CAPES... Agradeço pelo financiamento concedido.

Receita de mulher

*As muito feias que me perdoem
Mas beleza é fundamental. É preciso
Que haja qualquer coisa de flor em tudo isso
Qualquer coisa de dança, qualquer coisa de haute couture
Em tudo isso [...]
Não há meio-termo possível. É preciso
Que tudo isso seja belo. [...]
É preciso que tudo isso seja sem ser, mas que se reflita e desabroche
No olhar dos homens. É preciso, é absolutamente preciso
Que seja tudo belo e inesperado. É preciso que umas pálpebras cerradas
Lembrem um verso de Éluard e que se acaricie nuns braços
Alguma coisa além da carne: que se os toque
Como no âmbar de uma tarde. Ah, deixai-me dizer-vos
Que é preciso que a mulher que ali está como a corola ante o pássaro
Seja bela ou tenha pelo menos um rosto que lembre um templo e
Seja leve como um resto de nuvem: mas que seja uma nuvem [...]
E possam iluminar o escuro com uma capacidade mínima de cinco velas. [...]
Ah, que a mulher de sempre a impressão de que se fechar os olhos
Ao abri-los ela não estará mais presente
Com seu sorriso e suas tramas. Que ela surja, não venha; parta, não vá
E que possua uma certa capacidade de emudecer subitamente e nos fazer beber
O fel da dúvida. Oh, sobretudo
Que ela não perca nunca, não importa em que mundo
Não importa em que circunstâncias, a sua infinita volubilidade
De pássaro; e que acariciada no fundo de si mesma
transforme-se em fera sem perder sua graça de ave; e que exale sempre
O impossível perfume; e destile sempre
O embriagante mel; e cante sempre o inaudível canto
Da sua combustão; e não deixe de ser nunca a eterna dançarina
Do efêmero; e em sua incalculável imperfeição
Constitua a coisa mais bela e mais perfeita de toda a criação inumerável.*

Vinícius de Moraes (Novos poemas II: 1949-1956)

SCARINGI, V. C. DEUSA DAS NOITES: Personagens (des)veladas. Rio Claro, 2011. 68 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Instituto de Biociências, *campus* de Rio Claro, Universidade Estadual Paulista.

RESUMO

O curso do imaginário vai para uma esfera coletiva, além do individual. É um dinamismo que surgiu desde a mitologia e que perpassa séculos, transformando-se em si mesmo e antecipando aquilo que ainda não foi vivido. Em um mundo de sonhos, fantasias, imagens, memórias de muitas cenas que fascinam, encantam, seduzem, (des)velam, surge Afrodite - a deusa das noites - de diversas faces e personagens dançantes de tempos (ir)reais que se fazem passado, presente e futuro. Muitos são os caminhos para encontrá-la e o rumo optado faz da experiência um lugar mágico que se mistura a um lugar comum. Falar de **DEUSA DAS NOITES: Personagens (des)veladas** significa adentrar em um mundo de desejos, (des)encantos e seduções, movido por personagens de um paradoxo: realidade e ficção. Como a dançarina de *striptease*, por meio da dança erótica, cria as suas personagens entre a realidade e a ficção, possibilitando a e/ou interferindo na produção de subjetividade? Nesta perspectiva, pode-se pensar a referida pesquisa como espaço de experiências, de modos de afetação e produção de sentidos nos/pelos sujeitos em um cenário onde as danças da vida e do imaginário se entrelaçam. Tomando como princípio que a dança, inclusive a erótica, invoca a presença da imaginação, constitui-se como objetivo deste estudo **discutir relações presentes entre o real e o ficcional que permeiam a criação da personagem da dançarina de *striptease* como processo de subjetivação**. Esta pesquisa foi sendo produzida a partir de sete encontros com uma jovem dançarina de *striptease* de 21 anos de idade. Portanto, não busca fechar uma definição sobre o trabalho com o *striptease*, mas busca aliar-se à dançarina com o intuito de apontar variações e relações construídas no caminho que se traça para além da busca por uma meta. É como “apreciar os pormenores” em uma obra de arte, duvidando do que está posto, construindo o caminho ao caminhar, despojando-se no convite... *Quer dançar comigo?*

Palavras-chaves: Dança. Imaginário. Erotismo. Produção de subjetividade. Poder.

SCARINGI, V. C. GODDESS OF NIGHTS: Characters (un)veiled. Rio Claro, 2011. 68 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Instituto de Biociências, *campus* de Rio Claro, Universidade Estadual Paulista.

ABSTRACT

The course of the imaginary goes to a collective domain, beyond the individual. It's a dynamism that has emerged since the mythology and has been running through the centuries, transforming in itself and anticipating what has not been lived. In a world of dreams, fantasies, images, memories of many scenes that fascinate, enchant, seduce, (un)ensure, emerges Aphrodite - the goddess of the love - of many faces and dancing characters of (un)real times that make themselves past, present and future. There are many ways to find her and the chosen path makes the experience a magical place that blends with the commonplace. Speaking of **GODDESS OF NIGHTS: Characters (un)veiled** means entering a world of desires, (dis)enchantment, seduction and fantasy, driven by characters of a paradox: reality and fiction. How does a stripper, through erotic dance, create her characters between reality and fiction, allowing and/or interfering with the production of subjectivity? In this perspective, one might think of a specific research as a space of experiences, ways of affectation and meaning production in/by the subjects in a scenario where the dances of life and imagination intertwine. Taking the principle that the dance, including the erotic, invokes the presence of the imagination, constitute the aim of this study to **discuss present relations between the real and fictional that underlie the creation of the character of the stripper as a process of subjectification**. This research is being produced from seven encounters with a young, 21 year old stripper. Therefore, it does not seek for a definition about the work with the striptease, but seeks to ally itself with a dancer in order to point out variations and relationships built in the path that is traced beyond the search for a goal. It's like "enjoy the details" in a work of art, doubting what is said, building the path to walk, casting off the call ... *Do you want to dance with me?*

Keywords: Dance. Imagery. Eroticism. Production of subjectivity. Power.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1. Arquivo pessoal – 1999	11
Figura 2. Edgar Degas - <i>A Classe de Dança</i> (1874).....	12
Figura 3. Edgar Degas - <i>A Lição de Dança</i> (1879).....	12
Figura 4. Edgar Degas - <i>Os Ensaios no Palco</i> (1874).....	13
Figura 5. <i>A Pequena Bailarina de 14 Anos</i> – Edgar Degas - 1881.....	16
Figura 6. <i>O Nascimento de Vênus</i> – Sandro Botticelli – 1485.....	25
Figura 7. Glamorosa Gypsy Rose Lee – 1934	45
Figura 8. Criações de Afrodite (2010).....	55

SUMÁRIO

	Página
DANÇAS EM MINHA VIDA	10
Experiências dançantes.....	11
A dança nas pesquisas.....	14
Uma pesquisa com dança er(x)ótica.....	20
CONTOS DE AFRODITE	24
Em meio a Afrodites – da mitologia à deusa urbana.....	25
Afrodite e seus amantes.....	31
BEM VINDOS (AS) AO <i>GIRLIE SHOW!</i>	40
<i>Perfomances</i> artísticas do nu.....	41
Espetáculos dos sonhos ou dos pesadelos?.....	46
IMAGINÁRIO EXPERIENCIAL	51
“Imaginação é um lugar dentro do qual chove”.....	52
Personagens de um lugar comum.....	55
RECEITA DE DEUSA, <i>RECEITA DE MULHER</i>	58
O segredo da fórmula (des)velado?.....	59
REFERÊNCIAS	61
APÊNDICE	66

DANÇAS EM MINHA VIDA

Experiências dançantes

A dança em minha vida sempre foi uma forma de expressar algo, de me colocar frente à realidade dentro de um momento repleto de sentidos tão naturais como o rir e o chorar. Recordo-me que os primeiros passos, ainda em casa, davam-se no acompanhamento de um microfone e o canto *a capella* tendo para tal espetáculo os meus pais como espectadores orgulhosos da *performance*.

Desses passos foram se acrescentando outros que logo, em fase pré-escolar, nasciam das relações de amizade entre um grupo de meninas da classe e nas improvisações de um espetáculo de dança que se dava às luzes da sala de aula, tendo a professora como apresentadora e os demais colegas como cúmplices das desequilibradas *pirouettes* que ali se transformavam como as de uma bailarina de caixinha musical. Nascia ali um forte desejo: ser bailarina.



Figura 1: Arquivo pessoal - 1999

Pouco a pouco, o desejo ganhou espaço e, com forte apoio de minha família, o figurino foi se construindo: primeiro o coque, depois o *collant* e o *tutu* cor-de-rosa a ser realçado pelas belas sapatilhas com brilhantes fitas de cetim amarradas a fina meia-calça que se confundia com minha pele. Esse foi o momento em que os próximos passos se construíram e logo outros em escolas e estúdios de danças nos quais frequentei (figura 1).

Neste percurso, ao qual me dediquei durante anos, lembro-me dos espetáculos de encerramento de ano e a magia que os figurinos, os cenários, as trilhas sonoras, as coreografias criativas e a atuação das personagens causavam ao público.

O perder-se na ou pela dança, ou melhor, o escapar-se na/por ela me remetia aos quadros do pintor francês Edgar Degas (1834/1917), como se eu fizesse parte das cenas, como se cada momento do que experienciei estivesse detalhado na pintura. O mesmo corpo afetado durante as duras aulas e ensaios de *ballet* no passado vivificava por meio da imagem das bailarinas de Degas os momentos em que fugia às padronizações e se encontrava com os próprios afetos, “[...] instantes

de imobilização do conjunto, durante os quais o agrupamento dos dançarinos propõe aos olhares um cenário fixo, mas não durável” (VALÉRY, 2003, p. 37).

Essas cenas apareciam na memória como recortes. Em meio à vaidade em frente ao espelho e a busca pelos passos perfeitos se misturavam com a timidez, a apreensão e o nervosismo de exibir a perfeição aos olhos do exigente *maître de ballet* a fim de garantir um papel de destaque nas coreografias dos próximos bailados. O roer das unhas (figura 2) demonstra um desconforto da bailarina que se enquadra nos sistemas e mecanismos exigidos pela repetição que treina esses corpos, mas, ao mesmo tempo, se depara com outras sensações e vontades e sabe que seu corpo se movimentará em cena diferente dos outros de acordo com suas possibilidades.



Figura 2: Edgar Degas - A Classe de Dança (1874)

Fonte: The Metropolitan Museum of Art

A mesma apreensão é captada em outra cena durante exercícios na barra (figura 3) e que apenas o olhar pelos bastidores podem captar nos mínimos detalhes.

A bailarina fixa o olhar em um ponto que para nós está invisível, mas que atravessa o imaginário, retratando o real pelo olhar do pintor e pelo olhar da própria personagem que ali se encontra. Com quem ou com o que ela se preocupa tanto?

Alguns indícios desse caminho se deparam com o cotidiano da bailarina. Ao



realizar os exercícios na barra, a bailarina corrige a postura, aquece a musculatura, preparando o corpo para os próximos exercícios de força em sua capacidade máxima de acordo com os padrões estéticos da dança clássica. Mas tudo o que está previsto para a aula escapa a vigilância de alguma maneira.

Gestos como um simples flexionar dos dedos instaura um espaço que vai além dos aspectos técnicos previstos para os movimentos e

Figura 3: Edgar Degas - A Lição de Dança (1879)

Fonte: The Metropolitan Museum of Art

o corpo associa ali elementos de sensibilidade e espontaneidade, expandindo o repertório de gestos propostos.

E Degas espiava as bailarinas por trás das coxias (figura 4) muitas vezes de um ponto descentralizado dando a sensação que a cena continua para além da moldura assim como a dança continua para além dos palcos como se as bailarinas se aquecessem para o espetáculo.

O corpo, por meio da dança e aos olhos de muitos, parece apresentar-se livre, a voar como os pássaros pelos palcos de infinitos espetáculos. A dança como uma arte que acompanha a evolução humana desde os primórdios, traz a expressão de uma cultura histórica que se supera na medida em que inclui a criação e que se mantém e se atualiza como também se faz pelo real da vida; apresenta o mundo aos envolvidos e possibilita perder-se nela ou por ela.

É curioso notar a preocupação do pintor com as emoções envolvidas entre os corpos que dançam. Parece dos momentos cotidianos. A parada da bailarina apoiada no biombo para repousar dos esforços despendidos durante os ensaios; o amarrar das fitas na sapatilha para que não escapem e provoquem quedas; uma conversa alheia entre colegas do grupo ou o bocejo para se despertar da preguiça são maneiras de expor sentimentos, emoções e ideias pessoais.



Figura 4: Edgar Degas - Os Ensaios no Palco (1874)
Fonte: The Metropolitan Museum of Art

Desse modo, dança e vida pessoal formam um conectivo comum entre artistas. A bailarina estadunidense Isadora Duncan (1878-1927) no prefácio de sua autobiografia declara que sua dança “[...] é precisamente um esforço para exprimir em gestos e movimentos a verdade de meu sêr [sic].” E essa mesma dança se faz presente na vida de muitas bailarinas assim como se fez em minha própria vida.

Porém, a realidade em cena, a atuação das personagens, jamais revela o que esses corpos esteticamente fantásticos aos olhos do público realmente sentem.

Apesar dos treinamentos rígidos vindos com a técnica da dança clássica, toda a fantasia da personagem que transbordava possibilitou a mim pensar um outro tipo de corpo – um corpo intérprete de outros movimentos que não os predeterminados, ou melhor, pensar o corpo na dança de outra maneira. E durante este caminho, senti que tinha algo pessoal a compartilhar e por isso fundei meu próprio grupo a que chamei de Elite Cia. de Dança o qual trazia como proposta principal *dançar o desejo de se emancipar, de tornar-se*¹, distante de padronizações entre os (as) envolvidos (as). Cada qual ali brilhava nos palcos com seu talento, com suas próprias habilidades.

A dança florescia... O sucesso das apresentações do grupo resultou em premiações por todo o interior paulista e conseqüentemente convites formais para minha atuação como professora em academias, exigindo um pouco mais de investimento na minha formação docente.

A dança nas pesquisas

Busquei aprimoramento para docência e, após o vestibular, ingressei na graduação em Licenciatura Plena em Pedagogia da Universidade Estadual Paulista (UNESP), *campus* de Rio Claro e logo me envolvi nos trabalhos do Laboratório de Comunicação Corporal, Expressão e Música (LACCEM) e mais tarde, por meio de audição, na Cia Éxciton² – uma oportunidade de me diferenciar como profissional da Educação pelo trabalho multidisciplinar feito com as linguagens e pedagogias da dança e organizar o roteiro das aulas a fim de contribuir para o desenvolvimento pleno dos (as) alunos (as) envolvidos (as).

Emergia uma primeira pesquisa tendo a dança como fio condutor: “Viagem ao Mundo das Danças Brasileiras”.³

Por este motivo, mais um convite surgiu por parte da direção de uma escola estadual para ministrar, como voluntária, o ensino de *ballet* clássico a crianças e

¹ Nas palavras de Heráclito de Éfeso (540 a.C. – 470 a.C.): “O mesmo homem não pode atravessar o mesmo rio porque o homem de ontem não é o mesmo homem, nem o rio de ontem é o mesmo do hoje”. Deste modo, repete-se a dança, mas nunca a mesma dança e a bailarina é sempre bailarina, mas não a mesma de ontem. “Tudo flui”.

² Projetos artísticos institucionalizados com fomento PROEX e coordenados pela Profa. Dra. Catia Mary Volp (In Memoriam).

³ Trabalho de conclusão de curso sob orientação da Profa. Dra. Catia Mary Volp (SCARINGI, 2006).

jovens da comunidade carente o qual denominei Artes da Educação – grupo Passo em Arte Balé, registrado no Programa Escola da Família⁴ e patrocinado pela Secretaria Estadual da Educação do Estado de São Paulo.

Terminada a graduação e com o ingresso no Mestrado ainda com estas preocupações presentes, encontro-me em um cenário de oportunidades para avançar em tais reflexões que permeiam a sociedade, pois a utilização da dança nos conduz a ideia de que tal prática revela a constituição do corpo dentro de um processo educativo e histórico.

Surge o projeto III ACTO – Pesquisa e Criação Artística⁵ cadastrado aos Artistas e Fazedores Culturais da UNESP/Rio Claro que – em parceria com outras colegas da graduação em Pedagogia e Mestrado em Educação, fomenta a dialogia entre teoria e prática através do estudo, das vivências e da reflexão sobre o papel da dança e outras linguagens que a acompanha na sociedade contemporânea, promovendo intercâmbios em espetáculos, minicursos, publicações em eventos acadêmicos com atividades para apreciação e formação.

Finalmente, a partir da temática proposta pelo I-mago: Laboratório da Imagem, Experiência e Cri[et]ção⁶, vinculado ao Grupo de Estudos e Pesquisas Linguagens, Experiência e Formação (GEPLinguagens) do Programa de Pós-Graduação em Educação da UNESP, Rio Claro, o qual oferecem discussões acerca da Educação e suas diferentes linguagens que contribuem para a constituição da subjetividade criou-se para mim, nova integrante do grupo, oportunidades para pensar o corpo educado na/pela dança tendo a dança como uma forma de linguagem não-verbal⁷ que também transmite conhecimento e que acontece muito além das academias e estúdios artísticos.

⁴ Lei nº 9.608/98, regulamentada por Termo de Adesão entre as partes.

⁵ *Contacto* <terceiroacto@gmail.com>. Mais informações acesse: <http://terceiroactooficial.blogspot.com/>

⁶ Partindo dessas interlocuções, o “termo *I-mago* possui sua origem no latim e quer dizer Imagem, que nos auxilia a refletir sobre processos de produção de subjetividades na cultura contemporânea. O termo “mago” também nos remete a magia ou a quem faz a magia, o que se relaciona intrinsecamente as reflexões suscitadas pelo grupo referentes à busca por linhas de fuga frente às formas de controle exercidas na atualidade. Por *Experiência* entendemos como o que nos toca, o que nos passa, a um acontecimento. Os *Colchetes - [] - e a Arroba - @ de Criação* relaciona imagem ao recorte, enquadramento de algo que, é maior ou mais amplo: a ‘experiência’ propriamente dita, por exemplo. E é a partir desse recorte ou do trato que se dá a ele que ‘novas’ possibilidades de apreensão, subjetivação, experimentação, sensação e profanação podem ocorrer.” Extraído de: <http://www.rc.unesp.br/ib/educacao/geplinguagens/projetosdepesquisa.php>

⁷ De acordo com Siqueira (2006, p. 26) a dimensão não-verbal trata-se da “[...] indumentária, arquitetura, gastronomia, música, dança, gestualidade, entre outros aspectos [...]”.

No mundo contemporâneo, a dança é utilizada em seus mais diversos estilos. E em meio as mais complexas definições de seu uso, a dança está fortemente veiculada a imagem da bailarina clássica, ou seja, aquela que treina anos a fio, arduamente, para se transformar mais tarde em profissional da dança.

Em uma entrevista ao programa Mosaico veiculada pela UTV, canal 16 da NET-Rio, a bailarina brasileira Ana Botafogo relata o início de sua carreira profissional.

Repórter: Como é que você começou a dançar profissionalmente; como é que foi essa sua entrada para o balé?

Ana Botafogo: Bom... Profissionalmente... Eu comecei a aprender balé pequenininha, mas profissionalmente eu saí do Brasil para estudar um pouco lá fora, para me aperfeiçoar um pouco. Eu tinha ido estudar na França porque eu tinha um tio que morava lá. Eu fui para lá para passar uns meses e dois meses depois que estava lá eu tive o meu primeiro contrato profissional [...]. Eu ia também para uma companhia inglesa, mas depois não consegui o visto de trabalho e foi então que eu voltei para o Brasil e o meu primeiro contrato profissional foi no teatro Guáira.

Assim como a bailarina Ana Botafogo muitas outras mulheres, como as *strippers*, seguem dançando pelos palcos da vida no intuito de um contrato profissional seja no Brasil ou no exterior, seja com a dança clássica ou outras danças...

Muitas das dançarinas eróticas aumentam a sua renda com *performances* de danças profissionais e, em alguns casos – por exemplo, na capital paulista, França e Estados Unidos, oferecem cursos com inscrições *on-line* que ensinam truques de se despir, dançando com sedução, ou inspirar sentimentos eróticos ao sexo com o parceiro. Danças de cada vida!

Essas atividades ligadas ou não a prostituição, como nas representações feitas por Degas em suas telas que sugerem a continuidade da cena captada para além dos limites do quadro ou de uma escultura, em certas situações, declaram a dança entre paixão e sobrevivência.

Em A Pequena Bailarina de 14 anos (figura 5), escultura originalmente em cera,



Figura 5: A Pequena Bailarina de 14 Anos – Edgar Degas (1881)
Fonte: The Metropolitan Museum of Art

idealizada pelo francês Edgar Degas (1881) retrata os conflitos que ocorriam no mundo da dança, pois reflete o lado por vezes obscuro do universo das jovens bailarinas numa simultaneidade entre arte, profissão, pobreza e prostituição.

A figura 5 (p. 16) simboliza a imagem de uma bailarina chamada Marie Von Goethem. Filha de um alfaiate e uma lavadeira, Marie pertenceu, junto com as irmãs, ao Corpo de Baile da Ópera de Paris. Nos livros da instituição constam os castigos que Marie sofria até a expulsão do grupo, sobrevivendo então da prostituição a qual se apresentou como o único caminho e como a única possibilidade de mostrar seus dotes artísticos.

Bailarinas clássicas e *strippers* - artistas que apresentam suas vidas entre o mágico e o real, entre diversas sensações que constroem suas histórias.

Afinal, dança quem se veste ou quem se despe? Bailarinas X *Strippers*: personagens de um mesmo faz-de-conta?

Instigada por estas perguntas, no mês de outubro de 2009, durante o V Seminário sobre Linguagens, Políticas de Subjetivação, Educação: “Imagens, Educação e Des⁸-Vias Pedagógicas”, propus a discussão por meio de um vídeo⁹ com imagens retiradas de clipes musicais, cenas de filmes, anúncios de jornais, entrevistas, esculturas e game que aludem o trabalho dos profissionais da dança ou da dança para profissionais a fim de levantar as “desvias” dessa arte para outro campo da linguagem.

Do ponto de vista legal, os artistas da dança integram categoria profissional regulamentada pela Lei nº 6.533, de 24-05-1978 e pelo Decreto-Lei nº 82.385 de 05-10-1978. Conforme o art. 2º, inciso I, da lei citada anteriormente, é considerado “artista, o profissional que cria, interpreta ou executa obra de caráter cultural de qualquer natureza para efeito de exibição ou divulgação pública, através de meios de comunicação de massa ou em locais onde se realizam espetáculos de diversões públicas”.

⁸ *Des* – prefixo latino que caberá em muitas expressões deste trabalho como um afastamento, uma ação contrária para busca de outros sentidos, de outras interpretações, da outra face da moeda.

⁹ SCARINGI, Vanessa Cristina; LEITE, César Donizetti Pereira. Profissão DANÇA. In: **Anais on-line do V Seminário sobre Linguagens - Políticas de Subjetivação - Educação: Imagens, Educação e Des- Vias Pedagógicas**, UNESP, Rio Claro, 2009.

E mais: podem retirar um registro profissional junto ao Ministério do Trabalho (DRT) obtido através de uma avaliação no Sindicato dos Artistas (SATED) ou no Sindicato da Dança (SINDIDANÇA). Talento e dedicação são indispensáveis.

Há também o Dia Internacional da Dança, comemorado em 29 de abril em homenagem a Jean Georges Noverre (1727 - 1810) - criador do balé moderno e da obra literária “Cartas sobre a Dança”. Esse dia é promovido pelo Conselho Internacional de Dança (CID) sob os auspícios da UNESCO (1982), engajando todos os tipos de dança, sem dar preferência a nenhum tipo específico ou instituição em particular. Muitos artistas da dança em todo mundo comemoram essa data e abrem espaço para discussões sobre os rumos da dança em seus diversos aspectos. Portanto, esses profissionais têm por lei e regulamentação própria e específica reger suas atividades profissionais e relações de trabalho.

Para muitas dançarinas o caminho é inverso. Ao invés das salas de dança para os palcos de teatro os quais se constituem como o maior mercado para essa arte atualmente, brilhar e dançar profissionalmente acontece também em pistas de dança de casas de *shows/boites*.

Foi então que a ideia para tal projeto de pesquisa, diante desse mundo de sonhos e fantasias que a dança proporciona, instigou-me a pensar outras possibilidades de mundo pela dança, outros espaços de operações, outros modos de vida em sua multiplicidade de linguagens. E a linguagem “continua, sob uma outra forma, a ser o lugar das revelações [...]” (FOUCAULT, 1999, p. 50).

Bailarinas e dançarinas de casas de *shows/boites*... Mulheres que carregam consigo o peso da dor que se disfarça pela leveza, transformando-a em algo mais leve que uma nuvem; uma personagem intocável! A figura de ambas está habituada a se disfarçar por entre tules, paetês, purpurinas, plumas, luzes de neon, glicerinas, fábulas, metáforas.

Assim, tanto a bailarina como a dançarina de *striptease* se igualam enquanto artistas e profissionais da dança, demonstrando a capacidade para realizar e se realizar nas fantasias, (re)conhecendo que para vivenciar a leveza é necessário conhecer a experiência do peso, saber o seu valor (CALVINO, 1990). E muitas dessas fantasias são aproveitadas e vendidas pelo sistema de mercado capitalista.

O mercado para os profissionais da dança é vasto. Hoje é possível que essas dançarinas gravem cenas para que os clientes joguem com essas fantasias virtualmente, sem sair de casa.

Deste mesmo modo caminham as bailarinas e *strippers* por entre a dança, (re)elaborando a experiência vivida em seu meio social; (re)construindo novas realidades de acordo com seus desejos e necessidades; visando o mercado, a carreira, o trabalho no exterior e tendo o cachê após o espetáculo ou *show* como o maior atrativo.

Essas personagens, reais e/ou fictícias, experimentam e se apropriam da dança por diferentes perspectivas, embora nessas danças há o fazer de cada vida envolvida. Como para Larrosa (2002) “[...] tem a ver com as palavras o modo como nos colocamos diante de nós mesmos, diante dos outros e diante do mundo em que vivemos” para essas personagens tem a ver com as danças o modo de se constituir enquanto artistas e perder-se nela ou por ela, colocando a vida diante delas mesmas.

E quando a dança se transforma em profissão cada detalhe preocupa – técnica, postura, atitude, perfeição, desenvoltura, aparência, sedução. Qualidades exigidas por companhias de dança renomadas como também por empresas que selecionam para atuação em *night clubs*, programas de TV, bandas, eventos, sítios de *webcam*.

Mas dessas experiências emergem emoções, sensações, sentimentos que transmitem a linguagem artística. Então, dançar profissionalmente é ter disposição para ensaios e treinamentos, receber incentivos e praticar a dança como meio de vida. Volp cita que um “simples gesto de qualquer parte do corpo revela um aspecto de nossa vida interior” (apud Laban, 2004, p.169). Eis que a linguagem extrapola o verbal e o olhar se faz um veículo em meio às imagens que permitem captar as atitudes do corpo, a recortar momentos de afeto a partir de um gesto ou um fugaz movimento que deslumbra.

Marques (1997, p.23) ressalta que “através de nossos corpos aprendemos subliminar e inconscientemente [...] quem somos, o que querem de nós, por que estamos neste mundo e como devemos nos comportar diante de suas demandas” e salienta que “[...] não podemos mais ignorar o papel social, cultural e político do corpo em nossa sociedade e, portanto, da dança.” O trabalho com o corpo, se de

maneira espontânea, desperta a atenção e serve para introduzir e preparar o corpo para a vida, uma possibilidade de “[...] encontrar novos e diferentes modos de construir/reconstruir um mundo mais significativo para o próprio indivíduo” (MARQUES, 2001, p.95), de (re)descobrir sentidos, de experimentar a própria relação com o corpo.

A dança é potencializadora no processo de subjetivação, pois abre caminhos para novas experimentações, novas sensibilidades, novos desejos, novos encontros com o eu, com o outro, com o que se passa entre o eu e o outro. “O desejo é sempre o modo de produção de algo, o desejo é sempre o modo de construção de algo” (GUATTARRI, 2008, p. 261).

A busca por esse tema tem a finalidade de oferecer a pesquisadores e leitores reflexões acerca da corporeidade que se faz e acontece na/pela dança dentro dos múltiplos olhares sobre a educação desses corpos dançantes, partindo do pressuposto que essa educação segue um ciclo entre o real e o ficcional a fim demonstrar que a dança, dentre suas muitas definições, não é um mero objeto artístico de beleza, mas um veículo de construção de sujeitos e de gestos de significação, de modos de existir, de constituição de subjetividade, de experiências.

Uma pesquisa com dança er(x)ótica

Na mesma perspectiva do pensamento de um poeta sevilhano “Caminhante, não há caminho, faz-se o caminho ao caminhar. Ao andar faz-se o caminho.”¹⁰, o caminho da pesquisa foi se construindo ao andar...

A partir das provocações tidas pelas imagens de bailarinas das criações de Degas e das trocas de experiências no decorrer de minha vida e de minha caminhada acadêmica, deparei-me com uma problemática que busca pensar espaços possíveis de produção de subjetividade na dança pelas múltiplas faces do universo do imaginário que compõe personagens.

Essa composição de personagens vai além do olhar pelos bastidores como referência a um mundo que está fora dos palcos de teatro e das pistas de dança . E

¹⁰ António Machado (1875-1939).

não acontecem apenas na dança clássica como em outras danças, as danças da vida que se representa em muitos e diferentes tabladros.

Esta pesquisa¹¹ foi sendo produzida a partir de sete encontros com uma jovem dançarina de *striptease* de 21 anos de idade – há dois anos na profissão, confirmado por ela, conduzida por conversas - aproximadamente uma hora de duração - além de entrevistas com questionário pré-estabelecido. Trata-se de um convite à experiência, partindo de perguntas norteadoras¹² como abertura às falas e às histórias de si por entre experiências de si, visível ao longo desta dissertação.

De forma alguma foi apresentado à participante maneira de se pensar o trabalho de uma *stripper*. Ficou, a critério da convidada, elucidar suas convicções.

As falas apresentadas pela dançarina convidada - e apenas uma participante dado a alta rotatividade da casa - se enunciam em itálico por A, de Afrodite; as minhas por P, de pesquisadora. Escolhido pela própria participante, para uso exclusivo desta pesquisa, Afrodite devido ao romantismo do mito grego que se assemelha à particularidade da *stripper*. *Ela é romântica assim como eu* (revela A) - *como também em referência ao título, até então, provisório da dissertação a fim de resguardar sua verdadeira identidade como também seu nome artístico (P)*¹³.

Falar de **DEUSA DAS NOITES** significa adentrar em um mundo de sonhos, (des)encantos, desejos e seduções, movido por personagens de um paradoxo – por várias direções que apresentam múltiplos sentidos, em um cenário velado e desvelado entre realidade e imaginação, simultaneamente. Esse paradoxo se encarrega de apresentar lugares que se pode conhecer e outros desconhecidos; situações de captura e de fuga, mas compartilháveis.

Como a dançarina de *striptease*, por meio da dança erótica, cria as suas personagens entre a realidade e a ficção, possibilitando a e/ou interferindo na produção de subjetividade?

Tomando como princípio que a dança, inclusive a erótica, invoca a presença da imaginação, constitui-se como objetivo deste estudo **discutir relações presentes entre o real e o ficcional que permeiam a criação da personagem da dançarina de *striptease* como processo de subjetivação.**

¹¹ Fomento: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) – modalidade Bolsa Mestrado. Período: set/2009 a ago/2011.

¹² Apêndice.

¹³ Notas em diário de campo (2010).

O caminho de discussões será percorrido tomando como eixo central as conversas/entrevistas¹⁴ realizadas com a *stripper* e será constituído como lugar das leituras, reflexões a fim de despertar outro significado à pesquisa, “a curiosidade – em todo o caso, a única espécie de curiosidade que vale a pena ser praticada com um pouco de obstinação: não aquela que procura assimilar o que convém conhecer, mas a que permite separar-se de si mesmo” e assim construir a trajetória da pesquisa ao caminhar “e perceber diferentemente do que se vê, é indispensável para continuar a olhar ou a refletir” (FOUCAULT, 1984, p. 13).

Para que a visão de um pesquisador se amplie, este necessita adotar um novo modo de se observar o que acontece ao redor – maneira que permite ao pesquisador um deslocamento do olhar com vistas a ampliar a distância percorrida, a uma transformação pessoal, aberturas que levem à compreensão do humano, do sensível e que permita a experiência.¹⁵ Esse caminhar implica “educar la mirada”, em referência a Masschelein (2006); educar o olhar à “desconfiança ocular”, assim chamada por Veiga-Neto (2007, p. 25), ou melhor, colocar-se a desconfiar das primeiras aparências, das coisas imediatas que aparecem ao caminhar.

Nesta perspectiva, pode-se pensar a referida pesquisa como espaço de experiências, de modos de afetação e produção de sentidos nos/pelos sujeitos em um cenário onde as danças da vida e do imaginário se entrelaçam. Portanto, a interpretação dos dados coletados seguirá as orientações do “paradigma indiciário” (GINZBURG, 1990) por entre pistas, signos, indícios, entrelinhas:

Por milênios o homem foi caçador. Durante inúmeras perseguições, ele aprendeu a reconstruir as formas e movimentos das presas invisíveis pelas pegadas na lama, ramos quebrados, bolotas de esterco, tufos de pêlos, plumas emaranhadas, odores estagnados. Aprendeu a farejar, registrar, interpretar e classificar pistas infinitesimais como fios de barba. Aprendeu a fazer operações mentais complexas com rapidez fulminante, no interior de um denso bosque ou numa clareira cheia de ciladas (p. 151).

O trecho acima referencia a fábula oriental de três irmãos que descrevem um camelo ao seu verdadeiro dono sem nunca terem visto o animal e por isso são acusados de roubo. Retiram detalhes mínimos de uma realidade complexa a fim de

¹⁴ “Num projecto [sic] de entrevista qualitativa a informação é cumulativa, isto é, cada entrevista determina e liga-se à seguinte” (BODGAN e BIKLEN, 1994, p. 136).

¹⁵ Jan Masschelein, *E-ducuar la mirada*, 2006, passim

decifrar uma situação até então desconhecida. Deslocam o olhar com atenção e flexibilidade tal como feito pelo pesquisador que considera a experiência em suas pesquisas. “Baseia-se em várias fontes de evidências” (Yin, 2001, p. 33).

Deste modo, o resultado desta pesquisa “[...] pressupõem o minucioso reconhecimento de uma realidade talvez ínfima, para descobrir pistas de eventos não diretamente experimentáveis pelo observador” (GINZBURG, p. 152-153) assim como fizeram os irmãos da fábula no sentido em que “[...] a adivinhação se voltava para o futuro, e a decifração, para o passado (talvez um passado de segundos)” (p. 153) em meio à “[...] certas palavras, frases, padrões de comportamento, forma dos sujeitos pensarem e acontecimentos” (BOGDAN; BIKLEN, 1994, p. 221).

Contrapondo as citações acima, tratar da pesquisa juntamente com a experiência é pensar como se afeta e se é afetado com a pesquisa em um movimento de recriação, invenção. Surge na pesquisa uma personagem a partir da escolha da *stripper* – Afrodite, uma nova identidade assumida pela dançarina que se (des)vela durante essa composição.

E contagiando-se por Afrodite pode-se entender capturado (a)? Mas até que ponto, sendo que Afrodite, aos poucos, invade a proposta desta pesquisa, inspira produção ao acaso, talvez, e auxilia a fuga?

Tratando-se do vínculo desta pesquisa com um programa acadêmico que se depara com muitas investigações sobre educação em escolas, sutilmente, a fuga se faz por entre a sensibilidade de buscar a educação além dos espaços escolares e se constroi distante da padronização institucional que se apresenta por metodologias rigorosas.

Portanto, esta pesquisa não busca fechar uma definição sobre o trabalho com o *striptease*, mas busca aliar-se à dançarina com o intuito de apontar variações e relações construídas no caminho que se traça para além da busca por uma meta, generalizável para as proposições teóricas e não para universos amostráveis. É como “apreciar os pormenores” numa obra de arte, duvidando do que está posto, construindo o caminho ao caminhar, despojando-se no convite...

A: Quer dançar comigo? Podemos fazer um show juntas.

Em todo show há bastidores. Iniciemos por detrás dos cenários!

CONTOS DE AFRODITE

Em meio a Afrodites: da mitologia à deusa urbana

O curso do imaginário vai para uma esfera coletiva, além da individual. É um dinamismo que surgiu desde a mitologia e que perpassa séculos, transformando-se em si mesmo e antecipando aquilo que ainda não foi vivido.

A mistura de fantasias e verdades no imaginário se manifesta no mito e em suas formas ora ocultas, ora enunciadas, ora (des)veladas. “Decifrar o mito é, pois, decifrar-se” (BRANDÃO, 1986, p. 36). O mito é narrado por gerações e narrar esse mito - “que não é grego nem latino, mas um farol que ilumina todas as culturas” (p.17) - na pesquisa significa apresentar personagens (ir)reais em tempos que a fantasia se faz presente. É “[...] a mais recente mitologia que nos domina atualmente” (FOUCAULT, 2006, p. 384-385).¹⁶

Em síntese, para Brandão (1986, p. 38) “[...] os mitos são a linguagem imagística dos princípios. Traduzem a origem de uma instituição, de um hábito, a lógica de uma gesta, a economia de um encontro.”

Na ilha grega de Cítara, surge, por entre as espumas do mar formadas pelos órgãos sexuais mutilados de Urano, Afrodite – para os romanos Vênus – representada pelo pintor italiano Botticelli (figura 6), proclamada pelos deuses do Olimpo como a mais bela entre as deusas: a deusa da beleza e do amor. Dotada de uma forma corporal deslumbrante, é uma deusa absolutamente exótica, erótica, sexualizada.



Figura 6: O Nascimento de Vênus – Sandro Botticelli - 1483
Fonte: Galleria degli Uffizi

A: As meninas falavam: “Nossa, você tem que fazer strip! Você tem um corpo bonito!” Todo mundo falava: “Nossa!” Na época eu era magrinha. Pesava 53 Kg.

P: Você tinha...

A: 19 anos.

¹⁶ O autor referencia às obras de Wagner, Marx e Verne e seus personagens criados pela imaginação no século XIX “[...] que constituíram a verdadeira razão de ser dessas grandes reconstituições mitológicas [...]”.

Recolhida pelas Oceânidas numa concha de madrepérola – ninfas dos altos mares - resquícios de uma Era matriarcal, foi adornada por joias e roupas preciosas, despertando a inveja das outras deusas. De fato, com seu perfume de flor, os homens e os deuses se desmanchavam por seu irresistível poder de sedução; poder este que disseminou muitas paixões e envolvimento.

Dos encontros na ilha isolada de Cítara, Afrodite mitológica se manifesta na *boite* como Afrodite, agora, urbana. A ilha e a *boite* se transformam em universos paralelos. E este foi o momento inaugural desta pesquisa: a procura pela ilha e pela deusa encontradas numa *boite*.

*Após pesquisas na internet, decido a qual casa procurar. Ao chegar ao local, estranham minha presença. Procuo pela recepção e apresento a carteirinha de estudante. A recepcionista explica para mim sobre as possibilidades da inserção da pesquisa na *boite*. O gerente está ausente. Aparece uma das garotas entusiasmada com o assunto e, ao meu convite, interessa-se em participar (P)¹⁷. Surge Afrodite na pesquisa – a **DEUSA DAS NOITES**.*

Reencarnação terrena da deusa? Elos entre a vida real e a divindade?

Afrodite mitológica, a menos grega entre as divindades, de características asiáticas – nascida na Ásia Menor, retratada primeiramente pelo pintor grego Apeles (século IV a.C.) e mais tarde por Botticelli (figura 6, p. 24), e Afrodite urbana, a única deusa com traços africanos nas noites da *boite*... Estigmas da luxúria mais propensa entre mulheres de pele morena ou de olhos oblíquos que nascem de lugares apimentados e atraem capital estrangeiro.

A: Já me chamaram para fazer um show de africana, mas acaba não sobrando tempo. Ali, elaborar, ver... Para dar aquele impacto; um show diferente; uma negra... De certa forma eu chamo mais a atenção porque negra mesmo agora só eu.

Espaços de muitos convites, desde conversas acompanhadas de bebidas, à dança e ao sexo. Moraes (1995), em tese defendida e mais tarde transformada em livro¹⁸, denomina esse universo em locais de “alta”, “média” e “baixa” atividade profissional. Partindo dessa definição, pode-se dizer que a referida *boite* é um ambiente requintado devido à localidade e ao nível sócio-econômico dos frequentadores.

¹⁷ Notas em diário de campo (2010).

¹⁸ Aparecida Fonseca Moraes, *Mulheres da vila*, pp. 26-27.

A boite está localizada em uma chácara bem ampla com área verde, piscina, quiosques, churrasqueira, quartos para hospedagem dos (as) funcionários (as), banheiros, cozinha, salão, pista de dança com mastro, bar, recepção, salas equipadas com mesa de som e iluminação, salão de beleza autorizado pela Vigilância Sanitária, capela, heliporto, portaria e divide espaço no mesmo terreno com um hotel (P).

P: Quantas funcionárias trabalham aqui?

A: Atualmente estamos com 40 garotas, três gerentes, duas faxineiras, dois seguranças, duas cozinheiras, dois garçons, uma recepcionista, um DJ, um caseiro, um jardineiro/eletricista.¹⁹

Algo liga essas histórias, fundadas em experiências inspiradoras. Assim, pode-se mencionar aqui o “paradigma indiciário” ou agora “divinatório”, segundo formas de saber, de se fazer e olhar “[...] para o passado, para o presente ou o futuro [...] que se reconstroem somente através de pistas, sintomas, indícios” (GINZBURG, p. 154).

Esse tempo em que se encontram as muitas Afrodites não se sucede separadamente embora sejam inconstantes, cada qual com suas peculiaridades. Acontece continuamente e por conseguinte existem na/pela sensibilidade.

Em *Os Cristais de Tempo*, Gilles Deleuze²⁰ analisa filosoficamente a essência do tempo que se passa por entre as imagens de cinema, ligadas diretamente “a percepção e a lembrança, o real e o imaginário” (p. 88) na simultaneidade entre tempos passados e presentes.

Seguindo esse pressuposto, Afrodite sabe quando, como e quem será afetado pelas imagens deixadas por sua dança?

Os tempos passam pelos sentidos, deixando vestígios e Afrodite mitológica se torna presente na Afrodite da pesquisa e assim a ilha na *boite* porque quando evocados esses tempos se encontram.

As ideias de tempo assim seguem, compreendendo o “[...] tempo **cronológico [1]**, linear e, por isso mesmo, irreversível (pode-se “comemorar” uma data histórica, mas não fazê-la voltar no tempo), o tempo **mítico [2]**, ritualizado, circular, voltando sempre sobre si mesmo” (BRANDÃO, 1986, p. 40, grifo nosso). E a

¹⁹ Notas em diário de campo (2010).

²⁰ Gilles Deleuze, *A imagem-tempo*, 2005.

dança “[...] não dá apenas um mundo fluído às imagens, mas uma pluralidade de mundos tantos quanto imagens [...] passagem de um mundo ao outro” (DELEUZE, 2005, p. 80).

Embora Afrodite não determine os tempos da criação de suas personagens, ela cria a partir do que se espera receber e da maneira com que se espera receber - por ela e da parte de seus amantes. E esses tempos entre Afrodites - da idade clássica à atual – apresentam-se predominantemente um no outro como os tempos das imagens de cinema citadas por Deleuze, das pinturas de Degas ou dos movimentos dançantes de Afrodite em frente aos espelhos do salão. E com isso todos os envolvidos podem “[...] ser assim transformados por tais experiências, de um dia para o outro ou no transcurso do tempo” (LARROSA, 2002, p. 25).

Mas quem é Afrodite?

Muitas são as maneiras de se constituir subjetivamente Afrodite ou com ela/a partir dela. Para Gallo (2011), no caminho ficam resquícios de uma “subjetividade fraturada ou múltipla”²¹ em figuras, imagens, personagens com seus diversos nomes adotados na pesquisa, artisticamente e pelo batismo ou ainda personagens que participam e vivem a criação da história da deusa. Nesta ocasião, “Afrodite é um estilhaço” ora bela, sedutora, ora real, fictícia. “Tais mutações da subjetividade não funcionam apenas no registro das ideologias, mas no próprio coração dos indivíduos, em sua maneira de perceber o mundo” (GUATTARRI, 2008, p. 34).

O psicanalista francês Félix Guattari (2008) propõe que a dinâmica do desejo – a qual conduz a história de Afrodite - se apresenta além do singular, em uma esfera política, no qual molda a sensibilidade, as relações sexuais, o imaginário. Implica um “fluxo que terá de ser disciplinado, de modo que se possa instituir uma lei para estabelecer seu controle” (p. 262).

A história de Afrodite urbana apresenta a busca pelo desejo das personagens que por ela/com ela circunda e que se encontra em espaços possíveis na procura de um lugar mágico, sigiloso que proporcionará prazer e felicidade, produzindo subjetividades coletivas a fim de singularizá-las, garantindo o poder do sistema social.

²¹ Exame Geral de Qualificação.

A ilha isolada, as luzes da *boite*, a escuridão da noite... Arquétipos de um amor erótico em metáforas reais. Os homens vão à busca de uma linda mulher, embebedados pelos prazeres e delícias da vida, encantados e seduzidos pelo charme de uma mulher fascinante.

A: Eu tenho que jogar um charme, um olhar... Às vezes um sorriso, um olhar carinhoso...

P: Você percebe que o público que está assistindo sente essa diferença?

A: Com certeza! Na verdade eu acho que nós conquistamos as pessoas que estão olhando por simples detalhes: o olhar, o sorriso, o jeito meigo, carinhoso, sensual.

Em linhas gerais, as belas formas corporais, os largos quadris e seios exuberantes simbolizam a fertilidade, a fecundidade, transformando a atividade da deusa em algo sagrado – características fundamentais de uma divindade, por isso a remuneração da atividade. As taxas cobradas nos templos de adoração à deusa bem como na *boite* tornam-se uma espécie de oferenda aos serviços sexuais.

Atrair-se pela beleza de Afrodite urbana é tentar-se pelos mistérios da deusa Afrodite – por vezes a deusa cortesã²² ou Afrodite Pandêmia – dos desejos incontroláveis.

Que a beleza tenha sido uma virtude das cortesãs não é novidade. É sabido que o atributo excita o desejo. Mas a beleza é mais do que um prelúdio ao prazer sexual, é o próprio prazer. Na presença de uma pessoa bela, [...], os olhos, mesmo às vezes sem a força de um pensamento, mas movendo-se como se apenas pela própria vontade, percorrem esse rosto, esse corpo, não somente pra registrar a beleza mas [sic] para ali descansar, absorvendo sua substância (GRIFFIN, 2003, p. 75).

A importância da mulher no imaginário como objeto erótico do homem tem suas raízes na cultura grega e se difundiu por meio das artes que se alicerçavam no mito. As belas mulheres há tempos conquistam admiradores, criando artifícios para a

²² *Put*, em latim, era uma deusa muito antiga e muito importante. Provém do v. *putare*, "podar", cortar os ramos de uma árvore, pôr em ordem, "pensar", contar, calcular, julgar, donde *Put* era a deusa que presidia à podadura. Com o sentido de *cortar, calcular, julgar, ordenar, pensar, discutir*, muitos são os derivados de *putare* em nossa língua, como *deputado, amputar, putativo, computar, computador, reputação*. O sentido pejorativo, ao que parece, surgiu pela primeira vez num texto escrito entre 1180-1230 de nossa era. Não é difícil explicar a deturpação do vocábulo. É que do verbo latino *mereri, receber em pagamento, merecer uma quantia*, proveio *meretrix*, "a que recebe seu soldo", de cujo acusativo *meretrice* nos veio *meretriz*, que também, a princípio, não tinha sentido erótico. Mas, como *putas e meretrizes*, que se tornaram sinônimos, se entregavam não só para obter a fecundação da tribo, da terra, das plantas e dos animais, mas também recebiam dinheiro para o templo, ambas as palavras, muito mais tarde, tomaram o sentido que hoje possuem (BRANDÃO, 1987, p. 76, grifo do autor).

beleza e os sentimentos que esta desperta. As heteras, sacerdotisas de Afrodite, buscavam a arte das receitas à base de ervas como estratégias na formulação de nutrientes para pele e para os cabelos²³. Todo o cuidado era necessário para uma aparição. Como bem se sabe, muitos são os elementos importantes para a beleza, artes comuns entre deusas.

A: Adoro brincos. Brilho, nunca batom, brilho [para não deixar marcas]. Então, um brilho, lápis no olho. Depende da roupa. Uma maquiagem mestiça – branco com preto que dá aquele efeito. Não muito forte. Perfume não muito forte, suave. Eu prefiro. Tem muita mulher que gosta de perfume forte. Eu prefiro suave e doce. Eu gosto de coisas bem suaves.

Esses artifícios correspondem ao modelo de educação cortesã voltado ao que Foucault (1985, p. 219-221) chama de “seduções enganosas”, segundo o discurso do comandante naval espartano Calicrátidas (406 a.C.) ao comparar odores femininos cheios de truques e artifícios aos masculinos. Cita que as imperfeições femininas são “habilmente mascaradas” e que “o mundo da mulher é enganoso porque é um mundo secreto” pela existência de uma separação social entre modos e atividades de homens e de mulheres. Relata a irritação do comandante a uma “série de lugares-comuns”:

Basta olhar de perto, as mulheres são “feias”, intrínseca, “verdadeiramente” (*alethos*): seu corpo é “sem graça” e seu rosto ingrato como o dos macacos. Para mascarar essa realidade, é-lhes necessário um grande esforço: maquiagem, vestes, penteado, jóias [sic], enfeites; elas se dão para os telespectadores, uma beleza de aparência que um olhar atento é suficiente para dissipar (p. 219-221, grifo do autor).

De fato, em um dos encontros *Afrodite aparece fumando e se depara comigo vestida de pijama com os cabelos ainda desajeitados, olhos avolumados, posto que acabara de acordar. Convida-me a descer as escadarias em direção aos quiosques à beira da piscina – lugar distante da recepção e dos clientes (P).*

A: Não posso circular assim, de qualquer jeito, desarrumada²⁴.

“É bom não esquecer que o termo *imaginatio*, “imaginação” é correlato de *imago*, “imagem” e perder a “imagem” pode não ser muito conveniente” (BRANDÃO,

²³ Susan Griffin, *O livro das cortesãs*, pp. 76-77.

²⁴ Notas em diário de campo (2010).

1987, p. 71, grifo do autor). Com tantos artifícios mantidos para incitar o desejo daqueles em busca do prazer, Afrodite urbana, assim como na mitologia, parte para a conquista de infinitos amores...

A: Eles querem ter fantasias do tipo: “Um amigo foi a uma boite e viu isso, isso e isso”. “Nossa, mas eu nunca vi!” É mais por curiosidade, para saber como é.

O lugar secreto, em que se encontra Afrodite, desperta a curiosidade; aguça fantasias...

Afrodite e seus amantes

*Se acaso me quiseres sou dessas mulheres que só dizem sim
Por uma coisa à toa, uma noitada boa, um cinema, um botequim.
E, se tiveres renda, aceito uma prenda, qualquer coisa assim
Como uma pedra falsa, um sonho de valsa ou um corte de cetim.
**E eu te farei as vontades, direi meias verdades, sempre à meia luz
E te farei, vaidoso, supor que é o maior e que me possuiis.**
Mas na manhã seguinte não conta até vinte te afasta de mim,
Pois já não vales nada, és página virada descartada do meu folhetim.
Chico Buarque de Hollanda (grifo nosso)²⁵*

*A: Pode ser o homem mais feio do mundo. Eu digo que ele é o príncipe encantado.
Às vezes é tudo o que eles gostam de ouvir [risos].*

Das palavras musicadas para as confirmadas, estariam as relações de Afrodite (des)veladas?

Visto que “o mito é um ingrediente vital da civilização humana; longe de ser uma fabulação vã, ele é, ao contrário, uma realidade viva, à qual se recorre incessantemente” (BRANDÃO, 1986, p. 41), cria-se a ilusão de que os homens são mais belos, mais fortes e isso os deixam vaidosos. É assim com Afrodite urbana a atenção despendida a todos os clientes e foi assim com Afrodite mitológica ao se casar com o engenhoso Hefesto, o deus ferreiro, embora disforme, manco, coxo.

P: Você tem um namorado?

A: Hoje não é mais o meu namorado, mas é uma pessoa que já está comigo faz um bom tempo. Nós não estamos mais juntos porque na época que eu decidi entrar... Ele não sabia.

²⁵ Música estreada durante a ditadura militar brasileira integrante do *long-playing* (LP) duplo lançado em 1979 pela Polygram/Philips com questões sociais ainda presentes como o comércio do corpo feminino.

P: Ele não aceitou quando descobriu?

A: Quando descobriu ele não aceitou. Nós ficamos três anos juntos. Faz um ano que estamos separados. Ele descobriu pela boca de outra pessoa que se dizia minha amiga. Depois de um bom tempo, descobri que não é. A família dele não me aceitava porque eu era a cunhada dele. Eu namorava o irmão dele. E depois mudar assim... A família não aceitava. Nós tivemos que bater o pé. E continuamos. As pessoas falavam, criticavam. Depois de um ano é que fui me envolver com o irmão dele. Foi uma coisa que aconteceu. Tudo não passou de um passe de mágica [ri] porque tudo aconteceu de uma hora para outra e nem ele e eu esperávamos.

“Mãe querida, não consigo mais tecer a trama

- queimo de amor por um lindo rapaz:

a culpa é toda de Aphrodite delicada”.²⁶

De fato, Afrodite traiu Hefesto com Ares, o deus da guerra e de um atraente porte físico, e buscou compensação, divertimento e prazeres fora do casamento com seus outros amantes. “A saber, que não se deve tratar a própria esposa como uma amante e que no casamento é preciso conduzir-se como marido e não como amante” (SÉNÈQUE apud FOUCAULT, 1985, p. 178), talvez Hefesto cumpriu seriamente tantas exigências do casamento e se velou em pudores negando “[...] comportar-se muito ardentemente com a própria mulher.”

No primeiro volume de um conjunto de obras sobre a História da Sexualidade, Foucault (1988) apresenta indagações sobre a persistência da sociedade que, por séculos, indaga e busca curiosidades sobre o sexo e a maneira como desejo e poder se articulam conduzidos por “dispositivos de sexualidade”. Esses dispositivos se representam por censuras e repressões produzidas pelo Estado, pela família ou até mesmo no casamento a fim de instaurar obediência e submissão nos sujeitos, como aconteceu com Hefesto e Afrodite, mais tarde julgada pelos deuses pelo adultério cometido por desrespeitar o “princípio monopolístico”.²⁷

Mas tais impedimentos tornam-se, por vezes, caminhos para refletir essas relações e transformá-las e ao mesmo tempo instaurar outros mecanismos tão sutis e ocultos. E quando os homens respondem a essa disposição, Afrodite faz suas revelações:

²⁶ FONTES, *Eros, tecelão de mitos*, 1991, p. 403.

²⁷ Relações sexuais proibidas fora do casamento. Cf. FOUCAULT, 1985, p. 177-186

A: Eu não me contento com a ilusão de ter apenas um me olhando. Puxo um, puxo outro.

Definitivamente, Afrodite é o amor, um amor extraconjugal, carnal, que se (des)vela por entre muitas batalhas travadas contra os “dispositivos de sexualidade” e contra as discriminações.

Entretanto, quem domina quem? Quem se deixa enganar por quem?

Na relação entre erótico e exótico são concebidas as diversas faces de Afrodite. Dias (2011) aponta que “o que Afrodite provoca não se passa em um imaginário. Se passa entre o ela e o outro. O desejo nasce no entre...”²⁸. Nesta vertente, o desejo se apresenta como materialidade enquanto dinâmica de poder.

Logo, como o amor de Afrodite diverte, também domina. A sua atuação de cima da pista de dança, um lugar mais elevado do chão, ao espiar todo o salão se assemelha à visão dos vigilantes do panóptico²⁹ que da torre central observam todos os outros de uma só vez, permitindo uma averiguação dos perfis de quem circunda por ali.

P: Vocês podem escolher se quiserem?

A: Sim.

P: Tem um pouquinho de autonomia pelo menos nisso?

A: Tem. Nós podemos escolher se queremos ou se não queremos. E isso é bom. Pode escolher o que quer e se quer continuar ou não. Você [refere-se a si mesma] é que se deixa permitir. Você é que tem a regra do jogo. Você joga. Ou você joga com a consciência do que pode acontecer ou você joga se esquivando. Você permite. É você quem diz se pode por a mão.

Entretanto, ninguém vê o vigilante no modelo estrutural do panóptico. Com isso, talvez Afrodite torna-se alvo visto pelos outros do que contrariamente e se encontra entre viver a situação e imaginar o próprio olhar, pois o controlador nem sempre está no centro da situação. Essa inversão de visibilidade também assegura o poder.

P: O que o gerente de sala organiza?

²⁸ Exame Geral de Qualificação.

²⁹ Relativo ao “panoptismo” em *Vigiar e Punir*, de Foucault (1987), ou seja, o olhar sempre alerta que assegura o funcionamento do poder.

A: Ele fica de olho na mulherada. Brigas, coisas erradas, drogas... Tem muita droga. Às vezes tem cliente que traz para as meninas.

P: Tem restrição por parte da gerência?

A: Tem. Tem uma grande restrição e se pegar manda embora mesmo.

Essas situações particulares de domínio refletem a maneira com que o corpo, especialmente o feminino, é utilizado do mesmo modo por toda a sociedade como ao que Foucault (1988, p. 82) chama de “jogo entre o lícito e o ilícito”, permitido e não permitido, na busca dos segredos do sexo, das sensações, das qualidades dos prazeres e desejos muitas vezes reprimidos. “Nas relações de poder, a sexualidade não é o elemento mais rígido, mas um dos dotados da maior instrumentalidade: utilizável no maior número de manobras, e podendo servir de ponto de apoio, de articulação às mais variadas estratégias” (p. 98).

P: Eles também tentam seduzir a dançarina? No show, fingem uma pessoa e no quarto se mostram outra?

A: Tem. Já aconteceu isso sim. Desaforo. É o cara que muda o temperamento.

P: Você já encarou novamente a mesma pessoa que te ofendeu?

A: Não porque eu excludo mesmo que mandar chamar, mesmo que pedir. Tem uns homens nojentos, bem fedidos.

Afrodite, a deusa erótica preocupada com etiquetas, exclui alguns homens que considera desadequados para manter relações. “No mundo do erotismo há também o negativo, a repugnância” (ALBERONI, 1988, p. 101). O sociólogo italiano Alberoni (1988), ao falar de erotismo, afirma que, da mesma forma que a atração sexual pode se acabar com a repugnância, pode-se ampliar com ela, partindo assim para a próxima atração e cita os locais orgiásticos como exemplo de ambiente para excitação coletiva. O sentimento de recusa vindo de uma personagem capaz de despertar *desvios* causa preocupação com a própria aparência nos homens-amantes.

Ora, há uma “série de lugares-comuns” e imaginários também no universo masculino. Adônis, exemplo da beleza masculina e por quem Afrodite se deslumbrou, inspirou homens a atrair mulheres. “A própria possibilidade do erotismo, seu aparecimento no Ocidente, é o resultado desta descoberta, do jogo da troca de papéis, por meio do qual cada um penetra nas fantasias eróticas do outro” (ALBERONI, 1988, p. 11).

Dentro desta relação de poder, e por ora entre Afrodite e seus amantes, altera-se o comportamento do sexo masculino e assim surge, já no final do século XX, a expressão “metrossexual” que rapidamente se popularizou a partir de modos manifestados pela história e agora muito mais em evidência. Demonstra características e truques de sedução masculina, talvez há tempos utilizada e só agora (des)velada - e todo o cuidado com a aparência do corpo no investimento excessivo de cosméticos, acessórios e gentilezas, até então atribuídos às mulheres.

Alberoni (1988), em seus apontamentos sobre o processo erótico entre os sexos masculino e feminino, confirma que as diferenças entre eles mudaram nos últimos decênios, notável com o aparecimento da moda *unissex*. Até então, raros os homens que se utilizavam de cosméticos aos moldes femininos. Mas não são elas as “feias” e “sem-graça”? Para que tamanho esforço?

Note-se que foi Afrodite quem ensinou truques de sedução e ajudou o jovem e o belo Páris a conquistar a rainha Helena, de Esparta, a quem lhe confiou até os tesouros do reino.

Joaquim Brasil Fontes (1991) menciona o mito da dança do grou em movimentos que compunham passos de ida e vinda dentro do labirinto relacionados aos pássaros que voam, conduzidos e orientados por um mais velho, talvez considerado o mais experiente, “ensinando que é possível transpor o intransponível [...] na amplidão sem marcas” (p. 124) como em um jogo. Ritos de puro erotismo que se apresenta como forma de poder.

Então, quem é o objeto?

As volúpias clandestinas que entrelaçam as histórias das Afrodites perpassam os tempos e os modos de relações particulares de conduta ora semelhantes, ora diferentes entre homens e mulheres advindos com as maneiras de se pensar os poderes da atração sexual. A luz, o brilho de sedução que Afrodite irradia “[...] é um espelho que reflete não apenas o desejo do seu amante, mas também a beleza resplandecente [...]” (GRIFFIN, 2003, pp. 122-123) da deusa.

Dentre os fragmentos de poemas que Fontes (apud Aristóteles, 1991, p. 448) traduziu para a língua portuguesa, inclusive representações de Afrodite feitas pela poetisa Safo (século VII a.C.), da ilha de Lesbos, com escritas de conteúdo erótico, apresenta-nos parte do mundo grego que (des)vela o esplendor tão venerado de Afrodite o qual sega os olhos com o desejo que procura enganar:

*“a deusa de Kypros,
que urde suas tramas”.*

E essa semelhança, esse retrato “[...] está quase sempre preservado numa imagem de Vênus” (p. 123), colocando o mito como espelho das relações humanas. Deusa, do latim *deus*, é, portanto “luminoso, claro, brilhante” (BRANDÃO, 1986, p. 47).

Mas que é o espelho? O Prof. Manuel Antônio de Castro (apud BRANDÃO, 1986, p. 186) nos dá [...] um enfoque realmente “neoplatônico” de espelho: “Pegamos um espelho, olhando-o, captamos dele a nossa imagem. Atentemos à imagem: podemos achar que corresponde, mas a imagem não é o que somos: ela é, sendo outra que não nós. (...) O que é espelho? É o lugar *a partir do qual*, especulando, colhemos o que *somos e não somos*” (BRANDÃO, 1986, p. 186).

A: A cada noite eu tenho uma personagem. Depende da pessoa. Depende muito da pessoa. Eu sou uma pessoa calma, converso, brinco. Eu ando conforme o parceiro. Se ele for uma pessoa educada, eu vou ser. Se ele for uma pessoa calma e meiga, eu também vou ser. Se ele for uma pessoa ignorante, eu vou ser mais do que ele [irrita-se].

Afrodite, ao criar suas personagens dançantes, precisa estar atenta às diversas faces que se (des)velam. Os reflexos no espelho denunciam que

[...] o desejo de dar prazer não é o único motivo. A paixão maior do amante [ou da amante, no caso, Afrodite] é o desejo de conhecer o ser amado: testar, sentir, ver, saborear, cheirar, testemunhar cada reação, cada nuance de sensação. Ao reconhecer até os mais sutis desejos [...] ou ao responder a estes desejos com delicada precisão, o amante é um espelho para o que a pessoa [...] sente. Ela se sente conhecida, até extasiada, por este intenso reflexo. [...] o desejo é agradar pelo conhecimento, até conhecer tudo o que pode ser conhecido de imediato (GRIFFIN, 2003, p.126).

O espelho se apresenta como um espaço de operações. Coloca o sujeito na cena de maneira que este se esforça para estar presente. O espelho dá um volume imenso ao espetáculo.

A: Eu dou força [refere-se às outras garotas]. “Ah, mas eu não sei dançar...” “Dance do seu jeito. Esqueça do pessoal que está lá embaixo; esqueça de todo mundo, dance para você. Dance olhando para o espelho. Não ligue para o que os outros vão dizer.” Eu dou aquela força, aquela moral e chega à hora, a menina dança... E depois, ela pega a coisa. “Não é que é bom mesmo?!” É bom dançar.

Espelho, existe alguém tão bela quanto Afrodite?!

A busca pelo reflexo no espelho demonstra o modo que o contato com as formas de olhar para si mesmo e ver o interior mais íntimo e misterioso do ser dá sentido à experiência, pois permite experimentar outro lado. O olhar do outro se leva a olhar para si mesmo. Vive-se a situação ao mesmo tempo em que se olha de fora da situação. Experimenta-se, criam-se sentidos.³⁰

Afrodite vive a dança, reconhece a si mesma em outros reflexos e desperta nos outros muitos sentidos, possibilitando romances, cobiça, competição. Ela exercita o olhar para buscar o que escapa chamado por Foucault (1984) de **aphrodisia** - “os atos de Afrodite” – gestos que proporcionam prazer, “[...] uma potência de limites incertos e múltiplas máscaras” (p. 38).

A: “Você disse que não sabia dançar?” “Oras, aprendi!” [risos]. E as meninas ficam bobas.

Há muita competitividade. Todas querem expor as graças de Afrodite por meio de diferenciais seja em um simples conselho dado ao cliente como nos cuidados para a preparação da personagem que incita e aumentam o poder sobre os amantes, recursos que dão credibilidade nas relações e demonstram profissionalismo. Essas revelações vão de encontro às relações que Foucault (1985) estabelece entre poder e sexualidade e que entrelaçam tantas histórias na sociedade. “As relações de poder são, antes de tudo, produtivas” (p. 133). Afrodite capta, em suas observações, a fragilidade do parceiro e nela investe.

A: Uma vez um cara me pagou só para ficar conversando com ele. Tem um carinho, tem um respeito, tem aquele respeito que vem de casa que nós temos que respeitar todo mundo. O carinho é para deixar o cara mais confortável, uma brincadeira...

As personagens despertam o jogo erótico, dramatizam emoções e requerem vestimentas especiais para aguçar a fantasia dos clientes. Dramatizações que se misturam com o lúdico porque o poder “[...] é o que mais se mostra, portanto o que melhor se esconde” (FOUCAULT, 1985, p. 237), fazendo com que o amante nem perceba o que lhe aprisiona e este encanto o faz, ou não, voltar outras vezes.

P: Vocês decidem também em grupo a elaboração das personagens?

³⁰ “A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca” (LARROSA, 2002, p. 21).

A: Às vezes sim. Tenho duas amigas que fazem um show com aquela música: “Abra suas pernas pra mim, baby! [canta] Estou cansado de implorar. Você dá pra todo mundo...” Entram as duas, uma de homem e a outra de mulher. Fazem um bigodinho. Põe um bonezinho, terno; outra com a cadeira. Elas guardam um órgão de plástico aqui [ri e aponta para os bolsos]. E a música fala: “Você dá pra todo mundo e só pra mim que você não quer dar. Esse papo...” Sabe, imitando. E fala: “Noventa?!” E uma delas sai dançando para o outro lado. “Não! “Setenta?!” “Não!” “Oitenta?!” “Não!” “Cento e cinquenta?!” [fala, pausadamente] Ela pensa... E a outra fala: “Mil?!” “Aí eu dou...” E fica aquela coisa bem... Muito legal a dança. Elas ensaiam e a música dá certinho. Têm muitos que gostam de ver duas mulheres. Em conversa com a recepcionista da casa descubro que o terno foi cedido exclusivamente por um cliente.³¹

P: A apresentação é cômica?

A: É.

P: E o público?

A: Gosta muito. É legal.

P: Então, as personagens não são só sedutoras?

A: Não.

Deusa do prazer disciplinado?

Em *Os Corpos Dóceis*³², Foucault aborda o corpo do soldado voltado ao disciplinamento como “objeto e alvo de poder” (p. 125). A maneira com que se habituam a manter corpo ereto, olhar fixo em um determinado ponto, esperando por um comando, assemelha-se à figura da bailarina como também da *stripper*. Soldados, bailarinas, *strippers* têm seus corpos como objeto a se lapidar. A seleção para ingresso na profissão pela estatura, pela massa corpórea, pela beleza e pela habilidade para realização de certos movimentos demonstra corpos úteis à lucratividade por um determinado prazo. Dessa forma, quanto mais dócil mais útil esses corpos se tornam.

E a procura não cessa. Os expedientes vão de terça a sábado, com grandes públicos geralmente durante a semana, à noite. Nestas circunstâncias, Afrodite

³¹ Notas em diário de campo (2010).

³² Michel Foucault, *Vigiar e punir*, 1987, passim

parece, ponderadamente, dividir o atendimento em relação às outras. Explora, estrategicamente, suas habilidades, seus talentos com cautela. A disputa é grande.

P: E quantos shows você faz por noite?

A: Depende. Dois, três. Mas depois tem as exceções. Teve uma vez que veio um japonês aqui e me pagou um show. Ele pagou para que todos assistissem, mas ele queria que eu jogasse para ele. “Quero ver um show seu. Quero que você dance”. Eu disse: “Vá lá e marque.” Perguntei a ele por quanto eu podia marcar. Ele disse: “Marque o quanto você acha que merece.”

P: E quanto você colocou?

A: R\$ 200,00 por duas músicas! Voltei à mesa e ele perguntou: “Quanto vai ser o show?” e eu respondi: “Duzentos!”

P: E ele pagou numa boa?

A: Pagou. Pagou depois para mais umas três o mesmo valor porque gira, entendeu?! Vamos supor que ele pague mil reais por um show; uma conta para outra: “Olha, chega naquele cara que ele paga mil reais para fazer um show. Se ele pode pagar para mim, ele também pode pagar para você.” Se ele pagou para uma, vai pagar para outra. E assim vai...

Isto é parte dos segredos do *Girlie Show*³³!

³³ Exposição/exibição de garotas nuas.

BEM VINDOS (AS) AO *GIRLIE SHOW!*

Performances artísticas do nu³⁴

Strip: despojada, desnuda, despida, sem roupa.

Tease: burla, provoca.

Striptease: provocar, despindo-se. Talvez, *stripdance*: dança do nu, da provocação sexual, da libido, do (des)velamento do ser, brincadeira de hipnotismo, de muitas imagens ao espelho.

Um salão, muitos espelhos... Há focos de luzes coloridas espalhados por todo lado. Surge no palco escuro, em meio a glicerina iluminada por um *flash*, uma mulher misteriosa, sedutora, atraente. Quem é ela?

Vestida em um traje tentador, move-se de um lado para o outro, agitando os longos cabelos e equilibrando-se nos saltos de cristal. Em um giro, a alça cai em um dos ombros. Ela pisca para o público e a coloca no lugar. Outro giro, agora a saia.

De repente, tudo fica escuro novamente. A batida da música aumenta, freneticamente, e a linda mulher avança no tablado impetuosamente. As luzes se acendem. A vestimenta cai por completo. Entre os movimentos dançantes, o público aplaude, assovia, encanta-se. Todos os olhares se voltam para ela. Muitas Afrodites se refletem nos espelhos³⁵. “Nesse sentido, é justo Vênus, assim como as cortesãs, ter sido tantas vezes retratada com espelhos” (GRIFFIN, 2003, p. 126). *Então tem um espelho na frente, em cima e eu danço me vendo dançar. Aquela coisa que... [suspira, fundo] E eu acabo me entregando na dança (A). Atrevida!*

Bem vindos (as) ao *Girlie Show* que trouxe um estilo exótico e erótico de dança: o *striptease* – uma nova expressão social do erotismo, típica diversão estadunidense que floresceu na Era do Jazz para a Era da Revolução Sexual, perpassou por muitas estações e persiste ainda hoje. Durante muito tempo a imagem das mulheres esteve relacionada ao sexo frágil. “Somos sexo por natureza? Muito bem, sejamos sexo, mas em sua singularidade e especificidade irreduzíveis.

³⁴ As colocações desta subdivisão são releituras pautadas na obra *Striptease*, de Rachel Shteir (2004).

³⁵ Em referência ao mito do envaidecido Narciso, símbolo da beleza masculina, que, nas muitas interpretações existentes, debruçado à beira de um lago tem sua imagem refletida n'água. A ocasião o convida a um mergulho no imaginário e na busca por outras formas de si em revelações de realidade e idealidade. Cf. BRANDÃO, 1986, p. 173-187

Tiremos disto as conseqüências [sic] e reinventemos nosso próprio tipo de existência, política, econômica, cultural...”³⁶

Historicamente a dança clássica e seus repertórios românticos eram divertimentos para a aristocracia estadunidense nos teatros. Com a ascensão das sapatilhas de ponta, as dançarinas abrilhantaram cenas tipicamente masculinas e passaram a exibir acrobacias e proezas técnicas com giros, saltos e *pirouettes* em saias mais curtas e pernas a mostra.

Muitas estações se passaram

[...] em que as mulheres eram infantilizadas e tratadas como propriedade. [...] As mulheres tinham de implorar pêlos [sic] instrumentos e pelo espaço necessários às suas artes; A dança mal conseguia ser tolerada, se é que o era, e por isso elas dançavam [...] onde ninguém podia vê-las, [...]. A mulher que se enfeitava despertava suspeitas. Um traje ou o próprio corpo alegre aumentava o risco de ela ser agredida [...]. Elas eram mantidas como jardins sem cultivo... mas felizmente sempre chegava alguma semente trazida pelo vento (ESTÉS, 1999, p. 8).

Em 1827, Francisque Hutin - primeira bailarina solista em Nova Iorque foi taxada como prostituta em manchetes jornalísticas por autoridades locais após se apresentar em um manto grego semitransparente que exibia seus tornozelos. O fato deturpa a opinião pública e, em outras palavras, Hutin torna-se um sucesso.

Por décadas, a moda, por todo o mundo, continuou a desvelar corpos e comportamentos de bailarinas como da italiana Marie Taglioni (1832), da austríaca Fanny Elssler (1840) e a dança toma novas formas ainda com algumas reservas.

O nu acompanha as tendências da moda, as formas de viver, de se vestir, de se pentear durante um tempo que passa. Por isso tão mutável.

Para burlar leis muito rígidas, instauradas contra a conduta feminina considerada por vezes libidinosa em espaços públicos, contemplações do nu passaram a se produzir a partir de *tableaux vivants*³⁷ que reproduziam cenas clássicas e passagens históricas das artes como as ninfas em referência ao quadro de Sandro Botticelli (figura 6, p. 24), estando nus assim como no nascimento. “Era permitido às estátuas [visto como algo sagrado]. Em suma, “o Nu [sic] tinha apenas

³⁶ Michel Foucault, *Microfísica do poder*, 1985, p. 131.

³⁷ Quadros vivos aproveitados por espetáculos em que as mulheres, nuas ou parcialmente vestidas, posam como estatuetas para retratos pintados.

dois significados na mente: ora era sinônimo do Belo; e ora do Obsceno” (VALÉRY, 2003, pp. 93-95).

Inicialmente em teatros burlescos, outros números surgiram, utilizando-se da ilusão na criação de personagens inspirados pela vida real e comum como debutantes, professoras, donas de casa, domadoras de leão e se espalharam mais sofisticadas com pinturas corporais ou malhas colantes imitando o nu ou até subversivamente por *boîtes*, bares, cabarés.

O uso de personagens nas *performances* do nu obteve grande importância para o aumento na circulação do capital, principalmente entre galdérias nova iorquinas frequentadoras dos teatros burlescos – “*Quanto vai ser o show?*” e eu respondi: “*Duzentos!*” Como o valor é sempre alto, então... (A). Esses diferenciais na profissão para atrair clientes se apoiam cada qual em suas características particulares, nas personificações do cotidiano ou em interpretações com fantasia para saciar desejos eróticos, principalmente porque o nu alucina o imaginário masculino e “as mulheres são imaginadas como seres fabulosamente sensuais, arrastadas por um impulso irresistível de atrair-se sobre o pênis masculino” (ALBERONI, 1988, p. 13).

A: Aqui é outro mundo. Aqui é outro mundo, de fantasia... Nós montamos, fazemos... É... Nada é concreto. Isso tudo é uma ilusão. Então, cada noite eu tenho uma personagem. [...] Tenho a Odalisca, a Enfermeira, a Mini-Empresária. Tenho uma só de lingerie toda branca que eu uso. As meninas dizem que eu fico bonita de branco. Tenho a Mulher-Mistério que é toda de preto.

Personagens que provocam, através de uma dança exótica e da preocupação minuciosa com o espetáculo, reações de muita energia sexual nos telespectadores:

A: Eu entro com a algema nas mãos, o chicote e danço. Nessa são três músicas. Na primeira eu danço. Na segunda eu levo o cara para o palco. Prendo-o com a algema e danço para ele, ali. Eu rasgo a cueca dele com as mãos e fico dançando. Ah! É toda aquela brincadeira... Entra a terceira música. Então eu pulo nele [risos] e tem toda aquela coisa, aquele ritual. Dou umas chicoteadas devagarzinho.

Neste universo imaginário, Afrodite é a prostituta que “com seu corpo real, “agarra o cliente”. Não espera que ele a procure, a convide, a seduza. É ela que toma a iniciativa. Faz o que, na realidade, nenhuma mulher faz” (ALBERONI, 1988, p. 14).

Mistérios, segredos, encantos, extravagâncias fizeram de muitas dançarinas verdadeiras deusas no comércio do *show business* com produtos e concursos de beleza em grande escala na busca pela imagem da perfeição divina de Afrodite. Artistas plásticos aproveitaram-se da temática, representando a vitalidade feminina em suas obras como Degas com *A Pequena Bailarina de 14 Anos* (figura 5, p. 17).

Cada personagem do nu evoca uma figura que leva o sujeito a se reinventar de novas formas e maneiras diferentes. Todo o erotismo dessas danças, por sua vez, apresenta-se muito próximo a comparação feita pelo escritor espanhol Octavio Paz (1995) entre erotismo e poesia. Para ele, “o primeiro é uma poética corporal e o segundo uma erótica verbal” (p. 09) e pode-se dizer aqui que o erotismo se funde nas danças de Afrodite, tornando-se uma erótica dançante e pulsante. Logo, o erotismo “não é mera sexualidade animal: é cerimônia, representação” (PAZ, 1995, p. 09).

Em 1876, os teatros de variedades (*vaudeville*) passaram a contratar mulheres consideradas exóticas, como as nativas orientais, para se apresentarem em trajés que expõe o corpo com cintura à mostra e fitas de seda envoltas nos seios durante apresentações de dança do ventre visto que o cançã³⁸ já era considerado antiquado.

Aproveitando-se a ascensão da dança burlesca, da nudez fascinante que elevava o corpo à sua forma mais sublime, “[...] desde a representação mais livre dos seres e dos atos [...] onde o domínio da Bela Mulher com todos os sentidos, se fundem” (VALÉRY, 2003, p. 95) os empresários irmãos Minsky encomendaram muitas campanhas publicitárias para divulgar esses novos espetáculos que surgiam no teatro a fim de atrair a atenção dos tabloides³⁹.

Em uma das estações, entre 1916-1917, no *National Winter Garden*, surge, de uma equívoca expressão, o moderno estilo de *striptease*. A pioneira Mae Dix desabotoa, despercebida, os punhos e as golas de sua camisa para lavagem e o gesto visto pela coxia é confundido pelo público que, empolgados, distribui aplausos.

³⁸ Dança de vedetes francesas que mistura polca e quadrilha ora apresentadas em cabarés parisienses como o famoso *Molin Rouge* e geralmente acompanhadas de orquestra.

³⁹ De acordo com o dicionário Priberam da Língua Portuguesa (2010), trata-se de “5. Jornal publicado num formato mais pequeno do que o habitual, geralmente de estilo sensacionalista.”

Logo outras vieram com performances inspiradas nestes teatros de variedades. Gypsy Rose Lee (figura 7) revela-se como uma das artistas mais famosas com números cômicos que incluem coros, cavalos, *cowgirls*, tiros.

A exploração do humor com elegância tornou Gypsy a *stripper* número um deste circuito – “the literary stripper” (SHTEIR, 2004, p. 177).



Figura 7: Glamorosa Gypsy Rose Lee - 1934
Fonte: Shubert Archive

P: Tem algo mais na montagem dessas personagens?

A: Tem. Tem uma que entra toda de Palhacinho [maquiagem, nariz] e tem a música certinha. Tira risos da plateia.

A expressão *striptease* surgiu como gíria na imprensa estadunidense em 1920 para explicar o corpo que cada vez mais se desvelava. Desapareceu no final da década de 60 em meio às convicções de uma sociedade moralista que o considerava como arte vulgar incitante ao sexo e ao corpo feminino que aflorava “vícios urbanos” (RAGO, 1991, p. 42)⁴⁰ e renasce, criando uma arte tão potente à ilusão que coloca as mulheres firmemente no comando.

Mas o quanto dura este comando?

Parece que, por um lado, as mulheres conseguiram um controle maior sobre o corpo e sobre a sexualidade feminina, porém tal posição as submeteu ao que Foucault (1985, p. 82) chama de poder materializado pelos mecanismos eficazes de “controle das vontades” para se manterem belas, charmosas e glamorosas.

A: Se você soubesse a dívida que eu tenho com roupas, celular, sapatos, cremes...

P: Para cada roupa um sapato?

A: Sim, tenho uns 40 pares.

Trata-se de sentidos que escondem a real situação e materializam não mais ideologias e sim formas de vida, mantendo o caráter neoliberal ao gerar competição, consumo e outras ferramentas de poder ao corpo.

⁴⁰ Segundo Rago (1991, p. 45) “não se trata de efetuar um amplo estudo sobre a condição das mulheres desde meados do século passado ao atual [...], mas de evidenciar as projeções que predominaram sobre a figura feminina” e sobre o imaginário social produzido pelos *shows* de *striptease* nesta mesma época em São Paulo – Brasil.

Pélibart (2002)⁴¹ ao comentar a relação que se instaurou entre capital e subjetividade, nomeia o poder sobre os sonhos, sobre os desejos e sobre os sentidos da vida, em referência a diversos autores que discutem o tema, como “capitalismo cultural, economia imaterial, sociedade de espetáculo, era da biopolítica [termo designado por Foucault]”. Poder este que, segundo ele, não só “penetra nas esferas as mais infinitesimais da existência, mas também as mobiliza”. E ressalta, baseando-se no termo *potência da vida*, inspirado por Deleuze, a possibilidade de se (re)inventar em meio a esse “exotismo descartável”.

Por isso, em tantos momentos, Afrodite é tentada a partir da própria “linha de escape”, a que é prisioneira, a fugir pela imaginação criadora que conduz ao imaginário como forma de autonomia e capaz de transformar seus estilhaços:

P: E como é dançar nua?

A: Eu danço...

P: Bate uma timidez no momento?

A: Ah... Agora não. Antigamente batia. Naquela primeira... Naquela primeira casa batia muito, mas hoje não... Não bate mais tanto assim. Eu danço. Envolvida ali, na dança, faço uma coisa, faço outra e até esqueço que o pessoal está me olhando. Eu penso que estou sozinha.

Espectáculos dos sonhos ou dos pesadelos?

Striptease, para muitos, é sinônimo de prostituição, mas são muitas as Afrodites vivenciando essa revolução cultural marcada de estereótipos, moralidade e muitas polêmicas.

A poetisa brasileira Cora Coralina (2001, p. 149-151), em *Mulher da Vida* – poema em contribuição ao Ano Internacional da Mulher em 1975 - evoca muito bem cenas da feminilidade estereotipada como produto:

Mulher da Vida,
Minha irmã.

⁴¹ Em referência ao artigo *Poder sobre a vida, potência da vida*, originalmente publicado na revista francesa “Multitudes”, número 9, de maio-junho de 2002.

De todos os tempos. De todos os povos. De todas as latitudes. Ela vem do fundo imemorial das idades e carrega a carga pesada dos mais torpes sinônimos, apelidos e apodos: Mulher da zona, Mulher da rua, Mulher perdida, Mulher à-toa.

Mulher da Vida,
Minha irmã.

Pisadas, espezinhadas, ameaçadas. Desprotegidas e exploradas. Ignoradas da Lei, da Justiça e do Direito. Necessárias fisiologicamente. Indestrutíveis. Sobreviventes. Possuídas e infamadas sempre por aqueles que um dia as lançaram na vida. Marcadas. Contaminadas. Escorchadas. Discriminadas.

Nenhum direito lhes assiste. Nenhum estatuto ou norma as protege. Sobrevivem como erva cativa dos caminhos, pisadas, maltratadas e renascidas. Flor sombria, sementeira espinhal gerada nos viveiros da miséria, da pobreza e do abandono, enraizada em todos os quadrantes da Terra. [...]

Mulher da Vida,
Minha irmã.

A história é farta em oferecer exemplos aqui vinculados ao uso da dança, misturando estações, tempos, momentos.

Isadora Duncan (1935), ao abandonar *tutu*, espartilhos, sapatilhas, tecidos de cores frias e até mesmo três casamentos, fora uma entre tantas Mulheres da Vida... Entre tantas Afrodites inspiradas pelas figuras gregas... Com sua dança revolucionária, defendeu impetuosamente os direitos e liberdades às mulheres.

Mais adiante, o trabalho de campo realizado com dançarinas eróticas brasileiras nos anos de 2004 e 2005, pela pesquisadora Susana Maia, no bairro *Queens*, em Nova Iorque, demonstrou à maneira com que essas mulheres utilizam seus corpos e seus desejos marcados pelo colonialismo e contextos de dominação advindos da circulação em bares e casas destinadas exclusivamente ao público masculino. De acordo com Maia (2009, p. 771-772), “em tais contextos, o outro é identificado e categorizado por meio de uma série de distinções e discriminações que apresentam alteridade enquanto “sujeito de governo””.

Aproximadamente na mesma época, a então doutoranda Gloria Diaz Barrero⁴² apresenta um estudo sobre as relações desiguais de trabalho com essas “bailarinas exóticas” (p. 131) latino-americanas nos Estados Unidos e Canadá, marcadas pela exploração econômica dentro de uma sociedade machista.

⁴² DÍAZ BARRERO, Gloria Patricia. Stripers, bailarinas exóticas, eróticas: identidad e inmigración en la construcción del Estado canadiense. *Cadernos Pagu* (25), p. 129-152, jul-dez, 2005.

Recentemente, em julho de 2009, dançarinas burlescas ladeadas de *strippers* protestaram vestidas a caráter pelas ruas de Londres contra a manifestação do governo britânico em minimizar o trabalho como “entretenimento para adultos”, sendo que as garotas defendem a atividade como uma “arte sensual que envolve música, *performance* e dança”⁴³, muito além de sexo explícito que caracteriza a prostituição. Algo semelhante aconteceu no ano seguinte, nos Estados Unidos, após comentários de políticos conservadores sobre a profissão.

Afrodite também se remete a essas ocasiões, indignando-se com o manejo masculino em relação à condição feminina das dançarinas atuantes na *boite*:

A: Eles enxergam a mulher como um objeto, uma mercadoria. Eles chegam, escolhem e é assim [pausa]. Não é fácil. Tem pessoas que dizem que a vida de uma garota é fácil. Não é! Tanto na parte de família... É muita coisa. Aqui rola de tudo. Agora arrumei outra fantasia – 171.

P: Como é?!

A: É o 171, aquele que usa de trambique. Aqui tem muito, não é?! É uma blusinha toda listradinha em branco e preto, atrás escrito 171, com shorts, saiazinha e toquinha.

Os tabus aguçam a curiosidade do imaginário coletivo em torno da rotina das *strippers*. Comenta Paz (1995) que o erotismo muda os temperamentos dos sujeitos, assim com nas relações da deusa, e outra de suas finalidades é domar o sexo. Afrodite parece se render por vezes ao jogo sexual. As questões de gênero se relacionam intimamente com as hierarquias de poder na sociedade. O cliente pode usá-la quando e como desejar assim como a um objeto, marcando “[...] na ordem do domínio moral, a superioridade do homem” (FOUCAULT, 1985, p. 173).

Alberoni (1988) também comenta que há desinteresse masculino após um *êxtase amoroso* e isso faz com que a mulher se sinta desprezada e “é levada a pensar que na verdade o homem queria apenas descarregar a sua tensão” (p. 24) e o interesse por ela como “mulher total” nunca existiu. Para ele, o homem compreende desejo como intensidade.

Simone de Beauvoir (1967), uma das mais importantes filósofas para o movimento feminista mundial, analisa o papel da mulher na sociedade através de

⁴³ Extraído de Abril.com

reflexões desde a infância das mulheres até a fase adulta em uma das suas obras mais ilustres *O Segundo Sexo*⁴⁴. Enfatiza que é o conjunto da civilização que condiciona a subjetividade feminina à passividade. “A mulher desempenha geralmente o papel da bola de cristal que os videntes consultam: qualquer uma serviria” (p. 236).

A: Tem homem que vem com mulher. Com esposa, com namorada.

P: O que eles buscam quando as trazem aqui?

A: Swing. E com a mulher ao lado, eles escolhem.

Os apontamentos de Beauvoir (1967) sobre casamento e prostituição fazem menção à simetria entre prostituta e esposa: “Para ambas, o ato sexual é um serviço; a segunda [esposa] é contratada pela vida inteira por um só homem; a primeira [prostituta] tem vários clientes que lhe pagam tanto por vez” (p. 324) ao passo que legitima a opressão.

Com isso, apesar de muitas vezes a dança erótica se distanciar da prostituição, outras se associa, porém com a finalidade de dar à profissão um caráter mais leve, mais lúdico.

P: No início da sua carreira, você fazia os programas sem a dança. Você não era stripper?

A: Não.

P: Faltava alguma coisa?

A: Faltava alguma coisa para me manter mais firme e no caso é a dança.

P: Um programa agora aconteceria sem ter a dança?

A: Não.

P: Você também fantasia o momento?

A: Com certeza.

Calvino (1990) dedicou-se a argumentar em suas obras sobre a leveza após opor-se ao peso. A busca pela leveza surge como possibilidade de resistência, como reação ao peso do viver. Relações muito parecidas com a vida de Afrodite que se esforça em tornar sua profissão mais leve, mais divertida, ou melhor, esforça-se em (re)criar na sua vida momentos de arte. Afrodite posiciona-se na vida, escolhendo a leveza como alívio por vezes ao trabalho paralelo, árduo; compõe personagens

⁴⁴ Obra em dois volumes publicados pela escritora em 1949 e adiante reeditados.

entre o real e o ficcional não como meio de fugir ao pesadume, mas como possibilidade de novas formas de conviver com esse pesar.

E a leveza, em contraposição aos pesos na vida de Afrodite, distribui-se na aproximação ao mito como em Afrodite mitológica e Afrodite urbana; o espelho para não enfrentar diretamente a figura masculina e os reflexos produzidos por um escudo luminoso versus as atitudes dos clientes; a criação das personagens como possibilidade de (re)inventar outros modos de vida. “Muito dificilmente um romancista poderá representar sua idéia [sic] da leveza ilustrando-a com exemplos tirados da vida contemporânea, sem condená-la a ser o objeto inalcançável de uma busca sem fim.”⁴⁵ E essa busca sem fim do poeta transparece na busca incansável de Afrodite por uma dança mais prazerosa e divertida. Uma busca pela experiência.

A maneira com que vive Afrodite e o pesadelo que em certos momentos transformam o sucesso do espetáculo sedutor se aproxima a concepção de sujeito da experiência de que trata Larrosa (2002, p. 25). O filósofo concebe o sujeito da experiência não como

[...] um sujeito que permanece sempre em pé, ereto, erguido e seguro de si mesmo; não um sujeito que alcança aquilo que se propõe ou que se apodera daquilo que quer; não um sujeito definido por seus sucessos ou por seus poderes, mas um sujeito que perde seus poderes precisamente porque aquilo de que faz experiência dele se apodera. Em contrapartida, o sujeito da experiência é também um sujeito sofredor, padecente, receptivo, aceitante, interpelado, submetido.

E assim se faz Afrodite entre quedas e se por em pé, entre a leveza e o peso da profissão, entre o viver a realidade e o viver a ficção, entre o *glamour* de um espetáculo e o ensaio nos bastidores.

⁴⁵ Citações de Calvino em menção a obra *A insustentável leveza do ser*, de Mila Kundera (1985), a qual narra os (des)amores dos personagens que experimentam o peso do comprometimento e a leveza da liberdade como exercício de reconhecer a opressão e tentar amenizá-la.

IMAGINÁRIO EXPERIENCIAL

“Imaginação é um lugar dentro do qual chove”⁴⁶

A imaginação é um lugar de estações, de muitas ideias, de criatividade, de sonhos, de fantasias. Nele se passam muitos verões de temperaturas elevadas com seus dias longos e chuvosos. E chove; chove muito para que as temperaturas se abaxem e cheguem os outonos. Folhas se amarelam, caem, voam com ventos. Ventos carregados de frio que nos provoca a procurar um lugar mais aquecido, reservado dos invernos. E para que os ciclos se completem, as árvores de folhas caídas se reflorescem, (des)velam-se em cores primaveris e o “lugar dentro do qual chove” se prepara para (re)surgir com intensidade e forças diferentes, mas sempre retornam.

Ao assistir uma apresentação de *striptease* o público é convidado a embarcar nas muitas estações, em uma aventura altamente provocante; constituída de fantasias excitantes, exóticas, eróticas, mágicas; a atravessar cheiros, olhares, sabores, toques, desejos, deixando que a imaginação os guie para além do significado da própria palavra inglesa.

Seria um universo criado pelo ato de imaginar? Uma passagem do mundo real para o fictício e vice-versa?

O imaginário, há tempos considerado puro delírio - fantasia, estrutura imagens reais a outras inexistentes, apresenta-se em concepções semelhantes ou controversas aos olhos de diferentes autores. Psicológica, social ou antropológica, as representações seguem em acordo com o autor.

Partindo desse pressuposto, segundo o filósofo grego Cornelius Castoriadis (1992)⁴⁷ o imaginário se apresenta como criação da realidade por meio da imaginação.

A imaginação é a capacidade de colocar uma nova forma. De um certo modo, ela utiliza os elementos que aí estavam, mas a forma, enquanto tal, é nova. Mais radicalmente ainda: a imaginação é o que nos permite criar o mundo, ou seja, *apresentarmos* alguma coisa, da qual sem a imaginação

⁴⁶ Menção de Ítalo Calvino (1990, p. 97) a sentença de Dante Alighieri: *Piove dentro all’alta fantasia* (A Divina Comédia - Purgatório, XVII, 25). É uma potência extraordinária, impondo o poder da imaginação e das vontades interiores sobre o mundo exterior.

⁴⁷ Ainda de acordo com Castoriadis (1992), o imaginário é a criação social-histórica e psíquica de figuras, formas, imagens.

não poderíamos nada dizer e, sem a qual, não poderíamos nada saber (p. 89, grifo do autor).

A dança erótica, enquanto profissão artística, pertence ao domínio do imaginário para além da técnica, caminhando ao encontro da dramatização da vida cotidiana com a vida imaginária.

P: Ali é só dança, sedução?

A: Só. Tem muita sensualidade, tem muita!

Logo toda essa erótica dançante e pulsante acha-se “invenção, variação incessante. Em todo encontro erótico há uma personagem invisível e sempre ativa: a imaginação, o desejo” (PAZ, 1995, p. 13).

A: Ele faz-de-conta, entendeu?! É o que mais os excita. Ah! De certa forma aqui é um Alice no País das Maravilhas, no caso, como as tias às vezes falam porque eles fantasiam. Chegam aqui e querem coisas que não tem coragem de pedir em casa, entendeu?! Muita coisa. Coisa que eles fantasiam. Eles preferem pagar para ter. Muitas coisas eles têm vontade, mas ao mesmo tempo têm vergonha. E aqui não! Aqui nós temos que fantasiar muita coisa. Fantasia-se que está gostando; fantasia-se um orgasmo; fantasia-se tudo porque tudo isso aqui é uma ilusão. Nós imaginamos uma coisa e temos que ir até o fim. E temos que passar isso para eles. E eles sabem que aqui é assim.

Esta característica, propriamente masculina, leva-se a pensar, nas palavras de Alberoni (1988), que o prazer para o homem, em oposição ao da mulher, é “anseio egoístico de gozo”, representando o ideal erótico masculino pela ausência de vínculos, de continuidade, de compromisso na relação; por isso a procura pelo prazer fora de instituições como o casamento.

De fato, mulheres corajosas como a clássica personagem Alice da obra Alice no País das Maravilhas, de Lewis Carroll (1865) abandonam a imagem dócil, tão sacralizada, profana-se nos desafios de uma nova sexualidade, rebelde, obstinada, revolucionária “[...] em uma narrativa [...] que irrompe subitamente no mundo real, negando ou contradizendo suas regras: é algo mágico ou absurdo que, de repente, se manifesta em meio ao universo cotidiano” (LORENZO apud CARROLL, 2000, p. 11). A imaginação guia para novos caminhos de percepção, ampliando o campo da experiência.

P: Eles buscam pela fantasia e você enquanto dançarina? Porque você está atendendo a fantasia de alguém. E a sua fantasia?

A: Hum... A minha fantasia?! Ah! Eu me inspiro só na música. Eu não tenho fantasia. Inspiro-me só na música mesmo. Para quem gosta de dançar é um prato cheio, não é?! Estou ali, inspiro-me. Passo um pouco disso para eles e dá tudo certo.

P: Você mantém um emprego paralelo ou vive só desse?

A: Só desse. Só a vida que é meio paralela, mas... Está bom. Dá para relevar.

Afrodite responde à sociedade, utilizando-se de formas imaginárias. Cria suas personagens entre o real e a ficção. Encontra-se ora na fantasia, ora na realidade. Conduz o imaginário, de acordo com Castoriadis (1992), como “produto da imaginação, da criação, da criatividade” conforme as suas experiências enquanto produto do que foi vivido - um imaginário experiencial. Constroi a sua história constantemente com novas representações pautadas na “instituição imaginária da sociedade” também em constante mudança.

A função da imaginação na vida de Afrodite é atribuir um sentido lúdico à profissão a partir das experiências presentes e passadas. Afinal, “somente o sujeito da experiência está aberto à sua própria transformação” (LARROSA, 2002, p. 26). O imaginário está manifesto no cotidiano da dançarina. Caracteriza-se com a finalidade de representar fatos reais - muitas vezes incompreendidos de imediato - em magia.

O imaginário se instala como potência criadora por excelência e se apoia na experiência. A experiência, então, é o acontecimento.

A: Eu já tinha comprado a roupa – que ainda não tinha tido coragem de usar. Na época foi uma roupa de Mágica com cartola; abria atrás, calcinha, bota, meia azul...

P: Por que você escolheu a personagem da Mágica?

A: Porque eu seria a Mágica, seria tudo mágico ali. Na época tinha muita mulher bonita. A mulherada sabia realmente dançar. Bem, então pensei: “Vou entrar como uma Mágica. Talvez eles prestem mais atenção no que vai sair daquilo”.

P: E você escolheu primeiro a roupa?

A: Isso. E depois improvisei. Lembro-me que depois que sai do palco e todos bateram palmas, gritaram. Pensei: “Nossa, será que é para mim mesmo?”

Afrodite experimenta, profanando o sagrado – o que está dado, cristalizado pela sociedade. Exercita e partilha o sensível vivenciado pelas experiências de si. E

por mais que se discipline; por mais que tente controlar as situações, seu corpo se escapa; confunde-se com sua aura, com sua sombra e se transborda em sentidos.

Personagens de um lugar comum

A abertura a um futuro, com o qual nada acaba porque nada começa, pois tudo se metamorfoseia.
Maurice Blanchot, 1986

Experimentar além de interpretar. Deixar-se metamorfosear. Buscar no devir a mudança constante. Dar ao corpo as sensações...

Pesquisadores (as) do I-mago – Laboratório da Imagem, Experiência e Cri[et]ção, mencionado no primeiro capítulo desta dissertação, têm buscado em produções imagéticas espaços possíveis para reflexões acerca do processo de subjetividade na cultura contemporânea. Dentro da proposta, pessoas, especialmente crianças, são convidadas a recriar o olhar por meio da produção de imagens com o auxílio de uma câmera, “brincando com o pressuposto *luz, câmera, ação ao pensar em uma linha da própria inversão ação, câmera, luz*”.⁴⁸

Ao tomar conhecimento do projeto do laboratório e receber a proposta de circular pela *boite* com uma câmera nas mãos, uma vez que se encontra em um espaço de relações sigilosas em que é preciso muita cautela na divulgação de imagens, Afrodite representa suas percepções por meio da criação de imagens (figura 8) e apresenta a *boite* como um lugar comum, revelando a sua própria imagem como a de uma mulher comum.



Figura 8: Criações de Afrodite (2010)

⁴⁸ Parte da proposta metodológica de pesquisa com crianças inserida pelo Prof. Dr. César Donizetti Pereira Leite com o projeto intitulado “Ação, câmera, luz: entre imagens e olhares - experiência de infância e montagens” (2009), aplicada com a *stripper* entre imagens e experiências pelo olhar de uma adulta.

P: Por que você resolveu tirar fotos deste lugar?

A: Porque aqui dá para colocar a cabeça para pensar.

Essas imagens (figura 8, p. 55) de si (des)velam a maneira com que Afrodite se vê. Imagens que dimensionam o falado. Para Estés (p. 57) “a intuição é o tesouro da psique da mulher” tão bem posta aqui por Afrodite que se afirma como um ser pensante e utiliza os seus sentidos para ver além do que pode ser visto. Recorre a sua intuição para apresentar a vida além das paredes da *boite*. A autora também relata um conhecido truque entre os contadores de história que aprendera com sua tia: “Era uma vez, e não era uma vez...” o qual expõe, paradoxalmente, o fato de que “nada parece ser a primeira vista”.

Afrodite parece estar atenta a isso. Os seus desejos, afetos, sentimentos, acompanhados pela imaginação, leva-a ao encontro de uma criação que se manifesta entre o esperado e o inesperado, entre o real e o fictício.

Talvez neste ponto o desejo se apresenta como aquilo que rompe barreiras e, segundo Dias (2011) lança as personagens dessa história para uma “abertura de vida marcada pela intensidade dessas relações que permite o encontro com o inédito, com o inesperado que é o horizonte da possibilidade”⁴⁹ tão buscado por Afrodite.

O que se esperava registrar pelas imagens era o que estava posto: as luzes de neon do bar do salão, a meia calça arrastão pendurada no mancebo, o olhar carregado pela maquiagem e aquela calcinha vermelha rendada que muitas vezes, durante a entrevista, chamava a atenção de quem passava por perto dos varais próximos aos quartos porque olhares se deslocam por todos os cantos e criam situações em que esse “olhar imaginário faz do real algo imaginário, ao mesmo tempo que, por sua vez, se torna real e torna a nos dar realidade” (DELEUZE, 2005, p. 18).

Ao criar essas imagens, Afrodite apresenta aquilo que se escapa e produz uma (des)continuidade no previsto, uma busca por outros horizontes, fugindo daquilo que se imaginava criar sobre o próprio ambiente de trabalho. E o imaginário se afirma como algo incontrolável.

⁴⁹ Exame Geral de Qualificação.

O mesmo corpo que domina e que é dominado demonstra espaços de poderes que afetam e se deixam afetar. Larrosa (2002) aponta que a falta de tempo impossibilita o sujeito a experienciar. O tempo parece controlar Afrodite.

A: Meu anjo... [olha para o relógio]

E encerramos. (P)

É exatamente neste lugar comum que Afrodite parece parar o tempo, possibilitando pensar, refletir, sentir sobre si e sobre o universo que a cerca em uma “[...] forma singular de estar no mundo” (LARROSA, 2002, p. 27), assim como Alice e o tempo no mundo encantado, como sujeito pensante em um mundo que Afrodite é expropriada disso.

As imagens criadas por Afrodite são sinais deixados como espelhos de sua própria realidade em segredos postos, considerando algo externo ao mundo mágico. “O segredo sempre descobre um meio de sair, se não for direto através de palavras” (ESTÉS, 1996, p. 280) se dá por meio de falas, lembranças, olhares, imagens.

Quem já passou por este lugar?

O modo com que Afrodite se (des)vela (re)escreve um outro final à trama e aos papéis atribuídos até então às personagens. Personagens que produzem experiência para a composição de uma deusa que se afeta pelas experiências e extrai possibilidades de se (re)inventar, disponibilizando um tempo para que coisas aconteçam tendo em vista que, conforme palavras de Larrosa (2002), “a experiência e o saber que dela deriva são o que nos permite apropriar-nos de nossa própria vida.”

P: Como você resumiria Afrodite que se colocou aqui neste tempo todo?

A: Ah! Acho que eu resumiria... Muito sozinha; muito carente. É uma maneira que eu encontrei para poder me expor assim, de outra forma; aceitar o meu eu.

Outras experiências se tecem na dança e produzem um vínculo que une sujeitos a esse lugar comum embora a experiência se apresente tão singular, particular, subjetiva, pois, segundo Larrosa (2002), “[...] não se trata da verdade do que são as coisas, mas do sentido ou do sem-sentido do que nos acontece.”

RECEITA DE DEUSA, *RECEITA DE MULHER*

O segredo da fórmula (des)velado?

Por todo o percurso, em contato com as muitas personagens surgidas a partir de Afrodite, nas infinitas danças apresentadas, e ainda com inquietações referentes na busca pela fórmula da Receita de Afrodite, dos segredos da deusa, pergunto-me: “Será que cheguei ao fim de todos os caminhos” em uma última dança afrodisíaca?

Li um poema de Vinícius de Moraes⁵⁰, e pensei se há um final para o caminho percorrido aqui ou se este se transformou no começo de uma nova história, de um (des)caminho “que nos faz beber o fel da dúvida”⁵¹. “Aquilo que o poema nos mostra não o vemos com os nossos olhos de carne, mas com os do espírito” (PAZ, 1995, p. 09).

Da mesma forma, percorre poeticamente as danças de Afrodite por entre os encontros com Afrodite e leva-se a pensar, a criar, a buscar outras possibilidades de mundo, outras conexões, outros movimentos, ao contato com o imprevisível, com experiências estimulantes, com outras histórias, com estilhaços que podem se juntar e/ou se quebrar novamente.

A: Apostei em coisas novas – nem que tive que perder. Acho que nós só aprendemos com a coragem de investir.

Afirmando a vida como aventura, Afrodite mostra-se com verdadeiro fascínio a sua alma desbravadora... Alma de amante, alma de esposa, alma da criança que se fez mulher, alma confidente, alma em movimento, alma de dançarina.

Em outras palavras, essa mulher, verdadeira deusa, traz consigo algo tão sublime a ponto de que “seja tudo belo e inesperado” e assim vista fique também imaculada, constituindo “a coisa mais bela e mais perfeita de toda a criação inumerável” em sua “incalculável imperfeição”.

Todas essas vozes se compõem cada qual diferentemente da outra para gerar um produto final, em danças distintas. Danças sem coreografias pré-elaboradas. Experiências com criações ínfimas.

A: Desde pequena eu gostava de dançar. Eu gostava de dançar, de me mover... Tinha que dançar; tinha que me soltar.

⁵⁰ *Fim* (1933).

⁵¹ Vinícius de Moraes, *Receita de Mulher*, 1949-1956.

Para se fazer deusa tem de haver “em tudo isso qualquer coisa de dança”.

Cada história tem sua maneira de ser contada e Afrodite é a deusa de muitíssimas histórias.

Conforme o trabalho tem mostrado, pensar a criação das personagens de uma *stripper* como processo de subjetivação precisa-se (des)construí-la. Pode-se criar Afrodites com o auxílio da dança, do erotismo, da moda e do consumo, do poder, do imaginário, respaldados na figura feminina e na procura em dar sentido à vida.

Aqui a receita da deusa sedutora ora marcou-se por perguntas, ora por respostas demonstrando a descomedida busca pelos segredos da fórmula que se tenta apoderar. Imagens de Afrodite que ora velaram e ora desvelaram o universo mutável de sua condição de mulher na sociedade.

Instantes de “pássaro”; outros, de “fera” que nas palavras de Beauvoir (1967) “não se trata aqui de enunciar verdades eternas, mas de descrever o fundo comum sobre o qual se desenvolve toda a existência feminina singular.”

A: Essa aqui vai ser a fantasia da noite. É a do vaga-lume.

P: Por que vaga-lume?

A: Vou colocar um piercing fluorescente.

Luminosidade penetrante; resultado de muita energia para iluminar os entardeceres. Os insetos utilizam a luz para atrair os (as) parceiros (as); Afrodite, nos jogos de sedução.

E neste contexto da dança-poética, da bela mulher inspiradora para criações espontâneas, que incita desejos, sempre “surja, não venha; parta, não vá” e “não deixe de ser nunca a eterna dançarina do efêmero” para que, talvez, outras danças de outras Afrodites possam surgir a partir daqui...

REFERÊNCIAS

ALBERONI, Francesco. **O erotismo**. Trad. Elia Edel. Rio de Janeiro: Rocco, 1988. 234 p.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo: a experiência vivida**. Trad. Sérgio Milliet. Vol. 2. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967. 500 p.

BOGDAN, Robert C.; BIKLEN, Sari Knopp. **Investigação qualitativa em educação – uma introdução à teoria e aos métodos**. Tradução de Maria João Alvarez, Sara Bahia dos Santos e Telmo Mourinho Baptista. Portugal: Porto Editora, 1994. 336 p.

BOTAFOGO, Ana. **Diego Luís entrevista Ana Botafogo**. [outubro 2007]. Entrevistador: Diego Luís. Disponível em: < <http://www.youtube.com>>. Acesso em: 01 out. 2009.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**. Vol. 1. Petrópolis, RJ: Vozes, 1986. 356 p.

_____ **Mitologia grega**. Vol. 2. Petrópolis, RJ: Vozes, 1987. 255 p.

_____ **Mitologia grega**. Vol. 3. Petrópolis, RJ: Vozes, 1987. 361 p.

BRASIL. **Lei nº 6.533, de 24 de maio de 1978**. Disponível em <www.soleis.adv.br>. Acesso em: 01 out. 2009.

_____ **Decreto nº 82.385, de 05 de outubro de 1978**. Disponível em <www.soleis.adv.br>. Acesso em: 01 out. 2009.

CALVINO, Ítalo, 1923-1985. **Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas**. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. 141 p.

CARROLL, Lewis. **Alice no país das maravilhas**. Tradução de Isabel de Lorenzo e Nelson Ascher. 2. ed. São Paulo: [s.n.], 2000. 153 p.

CASTORIADIS, Cornelius e outros. **A criação histórica**. Trad. Dênis L. Rosenfield. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1992. 140 p.

CORALINA, Cora, 1889-1895. **Poemas dos becos de Goiás e estórias mais**. São Paulo: Círculo do Livro, [1989] 183 p.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. Trad. Eloísa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005. 170 p.

DÍAZ BARRERO, Gloria Patricia. Stripers, bailarinas exóticas, eróticas: identidade e imigração em la construcción del Estado canadiense. **Cadernos Pagu** (25), p. 129-152, jul-dez, 2005.

DUNCAN, Isadora, 1878-1927. **Minha vida**. Tradução de Gastão Cruls. São Paulo: José Olympio Editora, 1935. 322 p.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. **Mulheres que correm com os lobos**: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem. Trad. Waldéa Barcellos. 8. ed., Rio de Janeiro, RJ: Rocco, 1996. 376 p.

FONTES, Joaquim Brasil. **Eros, tecelão de mitos**: a poesia de Safo de Lesbos. São Paulo: Estação Liberdade, 1991. 537 p.

FOUCAULT, Michel, 1926-1984. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. Tradução de Salma Tannus Muchail. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. 541 p.

_____ **História da sexualidade 1**: a vontade de saber. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1988. 10. Edição. 125 p.

_____ **História da sexualidade 2**: o uso dos prazeres. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque; Revisão técnica de J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1984. 10. Edição. 232 p.

_____ **História da sexualidade 3**: o cuidado de si. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque; Revisão técnica de J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1985. 10. Edição. 246 p.

_____. **Microfísica do poder.** Organização, introdução e revisão técnica de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1985. 174 p.

_____. **Vigiar e punir: nascimento da prisão.** Tradução de Lígia M. Pondé Vassallo. 5. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1987. 280 p.

_____. Estética: literatura e pintura, música e cinema. In: _____. **A imaginação do século XIX.** Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. – 2. ed. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. pp. 381-386.

GALLERIA DEGLI UFFIZI. Florença, Itália 1988-2009. Disponível em <www.uffizi.com>. Acesso em: 24 out. 2009.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais:** morfologia e história. Tradução de Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. 281 p.

GRIFFIN, Susan. **O livro das cortesãs:** um catálogo de suas virtudes. Trad. Talita M. Rodrigues. Rio de Janeiro: Rocco, 2003. 304 p.

GUATTARRI, Félix; ROLNIK, Sueli. **Micropolítica:** cartografias do desejo. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008. 349 p.

HOLLANDA, Francisco Buarque de. Folhetim. [Compositor]. In: _____. **Ópera do malandro.** Produção: Sérgio Carvalho. Rio de Janeiro: Polygram/Philips, 1979. 2 discos sonoros (55min). Disco 2, Lado A, Faixa 1 (2 min 25 s).

KUNDERA, Milan. **A insustentável leveza do ser.** Trad. Tereza B. Carvalho da Fonseca. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. 314 p.

LARROSA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. Tradução de João Wanderley Geraldi. **Revista Brasileira de Educação,** Campinas, SP, n. 19, p. 20 – 28, 2002.

MASSCHELEIN, Jan. E-ducar la mirada: morfologia e história. In: DUSSEL, Inês; GUTIERREZ, Daniela. **Educar la mirada:** políticas y pedagogias de la imagen. Buenos Aires; Manantial: Flacso, OSDE, 2006. Cap. 19, p. 295-310

MAIA, Suzana. Sedução e identidade nacional: dançarinas eróticas brasileiras no Queens, Nova York. **Estudos Feministas**, Florianópolis, 17(3): p. 769-797, set-dez, 2009.

MARQUES, Isabel. **A dança no contexto**: uma proposta para a educação contemporânea. São Paulo: [s.n.], 1996. 212 f. Tese (Livre – Docência) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo.

MORAES, Aparecida Fonseca. **Mulheres da vila**: prostituição, identidade social e movimento associativo. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995. 283 p.

MORAES, Vinícius de. **Novos poemas II**: 1949-1956 [S.l.] [s.n.] [19-?]

PAZ, Octavio. **A chama dupla** – amor e erotismo. Trad. José Bento. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995. 159 p.

PELBART, Peter Pál. Poder sobre a vida, potência da vida. **UOL Trópico**. Brasil, n. 9, mai-jun. 2002. Disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1462,1.shl>>. Acesso em: 13 jul. 2011.

RAGO, Margareth. **Os prazeres da noite**: prostituição e códigos da sexualidade feminina em São Paulo, 1830-1930. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991. 322 p.

SCARINGI, Vanessa Cristina; LEITE, César Donizetti Pereira. Profissão DANÇA. In: **V Seminário sobre Linguagens - Políticas de Subjetivação - Educação**: Imagens, Educação e Des- Vias Pedagógicas, UNESP, Rio Claro, 2009.

SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. **Corpo, comunicação e cultura**: a dança contemporânea em cena. Campinas, SP: Autores Associados, 2006. 234 p.

SHUBERT ARCHIVE. Nova Iorque, EUA 1945-2011. Disponível em <www.shubertarchive.org>. Acesso em: 05 jan. 2011.

SHTAIR, Rachel. **Striptease**: the untold history of the girlie show. New York: Oxford University Press, 2004. 438 p.

THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART. New York, USA 2000-2009. Disponível em <www.metmuseum.org>. Acesso em: 24 jul. 2009.

VALÉRY, Paul. **Degas Dança Desenho**. Trad. Christina Murachco e Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2003. 208 p.

VEIGA-NETO, Alfredo. Olhares... In: COSTA, Marisa Vorraber (Org.) **Caminhos investigativos I: novos olhares na pesquisa em educação**. Rio de Janeiro; Lamparina editora, 2007. Cap. 1, p. 23-38

VOLP, Catia Mary; CAMPEIZ, Edvânia Conceição Fernandes Silva. **Dança criativa: a qualidade da experiência subjetiva**. Motriz, Rio Claro, SP, v.10, n.3, p.167-172, set./dez. 2004

YIN, Robert K. **Estudo de caso: planejamento e métodos**. Trad. Daniel Grassi. 2. ed. Porto Alegre: Bookman, 2001. 196 p.

APÊNDICE

APÊNDICE A – Roteiro para entrevista

- a. Apresente um breve currículo sobre o trabalho com *striptease*. Quando foi o início? Como?
- b. Você sente prazer no que faz?
- c. A família e a sociedade exigem de você uma postura profissional?
- d. O que você pretende mostrar (demonstrar) com as personagens?
- e. Você interpreta?
- f. Na criação das personagens você se vê entre realidade e ficção?
- g. Quais as influências para elaboração das personagens? Explique o porquê dessas escolhas.
- h. Como pensa a concepção dos figurinos, do espaço, das músicas, da maquiagem, dos objetos cênicos?
- i. E os ensaios, como acontecem (rotina de preparação: local/carga horária/exercícios)?
- j. Há improvisos?
- k. Como é o público que procura pelos shows? Por que e o que procuram?
- l. Qual sua relação com esse público?

APÊNDICE B – Performance artística da atriz Juliana D’Urso como “Afrodites”

