

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS**

**Centro de Artes**

**Curso de Dança - Licenciatura**



**Trabalho de Conclusão de Curso**

**Gordos que Dançam:  
estratégias para se estabelecer no campo**

**Daniela Ricarte**

**Pelotas, 2019**

**Daniela Ricarte**

**Gordos que Dançam:  
estratégias para se estabelecer no campo**

Trabalho de Conclusão de Curso  
apresentado ao curso de Dança –  
Licenciatura do Centro de Artes da  
Universidade Federal de Pelotas, como  
requisito parcial à obtenção do título de  
Licenciado em Dança.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Fonseca Falkembach

Pelotas, 2019


**Daniela Ricarte**

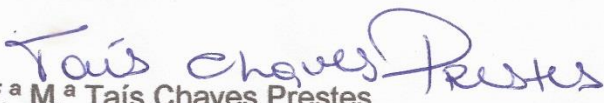
**Gordos que Dançam:  
estratégias para se estabelecer no campo**

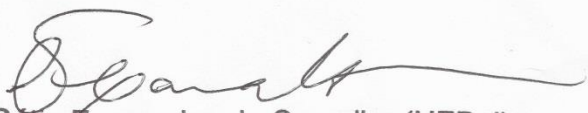
Trabalho de Conclusão de Curso aprovado, como requisito parcial para obtenção do grau de Licenciada em Dança, Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas.

Data da Defesa: 11 de dezembro de 2019

Banca Examinadora:

  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Fonseca Falkembach (Orientadora)  
Doutora em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul

  
Prof.<sup>a</sup> M.<sup>a</sup> Taís Chaves Prestes  
Mestre Profissional em Educação e Tecnologia pelo Instituto Federal Sul-Riograndense

  
M.<sup>a</sup> Cátia Fernandes de Carvalho (UFPel)  
Mestre em Educação em Ciências pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Dedico este trabalho ao meu marido, meus pais, meus irmãos e sobrinhos. A todos os gordos e gordas que um dia se encantaram pela dança.

## **Agradecimentos**

Ao meu marido que sempre me apoiou, ajudou e com toda paciência tolerou todos meus exageros e descabimentos.

Aos meus pais que sempre me incentivaram a estudar mesmo quando parecia exagero como esta terceira graduação.

Aos colegas que se tornaram amigos, dividindo conquistas, aflições, escritas, madrugadas, mensagens, enfim, sendo amigos.

À Ju e ao Diego, cada conversa mobilizou em mim, nas linhas, na cena, nossos caminhos se entrelaçaram, resumidamente, sem vocês este trabalho não seria o mesmo.

A todos aqueles que de diferentes formas, em diferentes tempos e espaços, ajudaram-me a refletir e construir essa escrita, com boas conversas, indicação de livros, músicas, artistas, com abraços, escutas e mais alguns não sei o quês sem os quais não conseguiria encerrar mais esse projeto.

Àqueles que se interessaram em ler essas linhas, foi para isso mesmo que elas foram escritas.

**Obrigada**

## Resumo

RICARTE, Daniela. **Gordos que Dançam**: estratégias para se estabelecer no campo. Orientadora: Maria Fonseca Falkembach. 2019. Monografia (Dança – Licenciatura) – Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2019.

Esta pesquisa propõe estudar o corpo gordo que dança, a partir da questão: como o/a artista da dança pode se estabelecer no campo sendo/estando fora do padrão magro? Observa-se que discursos e práticas discursivas estabelecem um padrão corporal para dança, estereótipo de corpo que indica a quem cabe dançar ou não. Nesse panorama, o trabalho objetivou investigar as estratégias utilizadas por um bailarino e uma bailarina gorda para se estabelecerem no campo sendo/estando fora do padrão magro. Além disso, o trabalho identificou padrões para o corpo gordo, elencou como o corpo gordo foi visto e abordado pelas pesquisas acadêmicas e traçou o percurso profissional dos bailarinos gordos Jussara Belchior e Diego Mac. Esta pesquisa se identifica como qualitativa no viés pós-estruturalista e teve como ação metodológica duas conversas com cada sujeito. Depois de discutir sobre a escolha pela palavra gordo no trabalho, o texto apresentou alguns estereótipos que acompanham a normatização do corpo gordo, por exemplo, o entendimento deste corpo como doente, feio, anormal. A partir das conversas realizadas com os sujeitos, foram traçados os percursos profissionais de cada artista, saindo de um ponto comum – o corpo gordo. A bailarina e o bailarino indicaram diversas estratégias, entre elas a fuga dos padrões, para estabelecer e manter, com sucesso, no campo da dança.

Palavras-chave: Dança. Gordo. Diversidade. Profissional da dança.

## Resumen

RICARTE, Daniela. **Gordos que Bailan:** estrategias para instalarse en el campo. Orientadora: Maria Fonseca Falkembach. 2019. Monografía (Danza – Licenciatura) – Centro de Artes, Universidad Federal de Pelotas, Pelotas, 2019.

Esta investigación propone estudiar el cuerpo gordo que baila, a partir de la pregunta: ¿cómo puede el artista de la danza establecerse en el campo siendo/estando fuera del estándar flaco? Los discursos y las prácticas discursivas establecen un patrón corporal para la danza, un estereotipo corporal que indica quién está en condiciones de bailar o no. En este escenario, el trabajo tuvo como objetivo investigar las estrategias utilizadas por un bailarín y una bailarina gorda para establecerse en el campo siendo/estando fuera del estándar flaco. Además, el trabajo identificó patrones para el cuerpo gordo, enumeró cómo el cuerpo gordo fue visto y abordado por las investigaciones académicas, y trazó la trayectoria profesional de los bailarines gordos Jussara Belchior y Diego Mac. Esta investigación se identifica como cualitativa en el sesgo postestructuralista. tuvo como acción metodológica dos conversaciones con cada sujeto. Después de discutir sobre la elección de la palabra gordo en el trabajo, el texto presenta algunos estereotipos que acompañan a la normalización del cuerpo gordo, por ejemplo, la comprensión de este cuerpo como enfermo, feo, anormal. A partir de las conversaciones con los sujetos, se trazaron los caminos profesionales de cada artista, dejando un punto común, el cuerpo gordo. La bailarina y el bailarín indicaron varias estrategias, entre ellas el escape de los estándares, para establecer y mantener con éxito, en el campo de la danza.

Palabras-clave: Danza. Gordo. Diversidad. Profesional de la danza.

## Lista de Figuras

Figura 1: Vênus de Willendorf .....	10
Figura 2: Dancing Couple - Fernando Botero.....	15
Figura 3: Tango - Lee Chapman (Lencho) .....	23
Figura 4: [Sem título] Jeanne Lorioz.....	36
Figura 5: [Sem título] - Regina.....	53
Figura 6: Flamenco - Fernando Botero.....	59
Figura 7: [sem título] - Jeanne Lorioz .....	64



## **Lista de Tabelas**

Tabela 1: Primeiros resultados .....	32
Tabela 2: Resultados excluindo-se duplicações.....	33
Tabela 3: Segundo movimento de busca .....	34
Tabela 4: Resultados segunda busca excluindo-se duplicações .....	34

## Sumário

1 Pesada Tarefa.....	11
2 Engordando as Vontades .....	16
2.1 Encorpando a Pesquisa .....	18
3 Corpulências .....	24
3.1 Como ser Gordo .....	30
3.2 Doente ou Gordo .....	32
4 Balançando as Banhas.....	37
4.1 A Gorda Bailarina .....	39
4.2 O Bailarino Gordo.....	46
5 Arredondando.....	54
Referências .....	59
Anexos .....	64

## Pesada Tarefa

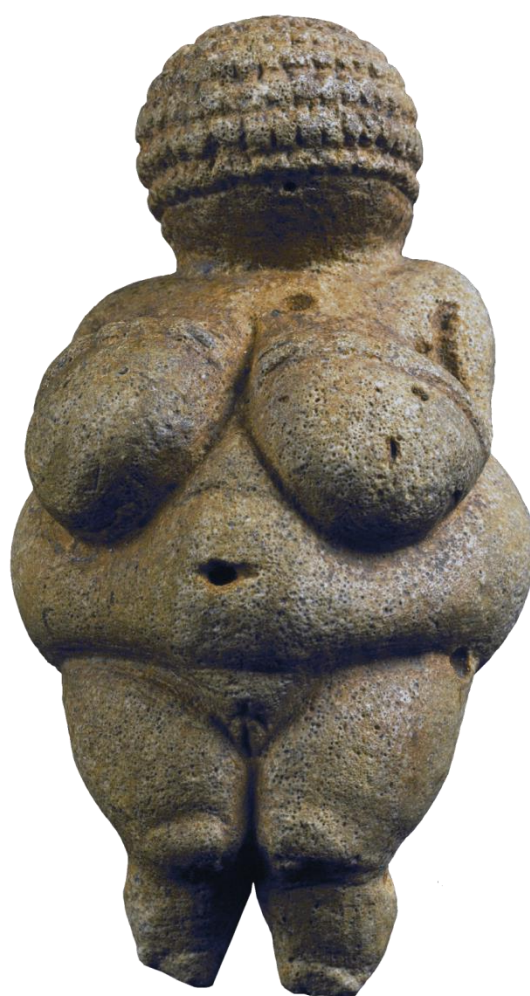


Figura 1: Vênus de Willendorf

## **1 Pesada Tarefa**

Escrever não é tarefa fácil, ao menos não pra mim, e brincando com os diversos sentidos das palavras diria, assim como indiquei no título deste capítulo, uma pesada tarefa.

Mas antes de dizer de outros, de um grupo, de um coletivo, cabe dizer de mim, quem sou, ou que caminhos me levaram a essa escolha, essa temática, essa escrita.

A dança sempre esteve ao meu redor nesses anos de vida; ora por baixo, calçando meu caminhar; ora por cima, iluminando minha estrada; ora ao meu lado, bem próxima como uma melhor amiga.

Desde os 3 (três) anos inicio minha aventura com essa perene companheira; mudo algumas vezes de cidade, de estado, mas em todas elas não deixo a dança.

Por um bom tempo, a dança ficou como o lado B do meu disco, escola, família, trabalho eram as canções que tocavam em primeiro lugar. Como havia de ser, cresço, termino o Segundo Grau, chega à época do vestibular e considerando as contingências daquele momento, escolho o curso de Publicidade e Propaganda.

Eu ainda danço: aulas, ensaios, apresentações; mas naquela época, não enxergava a dança como uma possibilidade profissional para mim. A vida parecia tomar outros rumos, me casei, comecei a trabalhar na área de eventos, até que parei de dançar.

Surge a oportunidade de mais uma mudança, agora para o Rio Grande do Sul, para a cidade de Rio Grande, e atraída pela facilidade de ter uma universidade federal na cidade (Universidade Federal do Rio Grande – FURG),

aliada ao prazer de estudar, resolvo tentar uma segunda graduação. Sem grandes objetivos, imaginando apenas que a experiência poderia ser interessante, divertida, enriquecedora. Não poderia calcular as portas, janelas e caminhos que se abririam diante de mim por conta dessa feliz decisão.

Na lista de possibilidades, apenas (e todos) os cursos daquela universidade; por afinidade, ou pela falta dela, vou excluindo as engenharias, administrativas, tecnológicas, as clássicas da saúde, até que, resolvo olhar o currículo de alguns cursos; e descubro muitas disciplinas ligadas à dança no curso de Educação Física, com vontade de voltar a dançar me decido.

Para minha surpresa, depois de tantos anos longe dos estudos formais (quase 10 anos) fui aprovada em 1º lugar no vestibular para o curso de Educação Física. Essa, porém foi a primeira de muitas surpresas que se seguiram.

Boa parte daquelas disciplinas ligadas à dança, e que me fizeram escolher a Educação Física, na verdade nunca haviam sido ofertadas, eram disciplinas previstas, mas não efetivas. Havia dança no currículo sim, com disciplinas obrigatórias inclusive, mas de forma diferente daquela que havia pintado em minha imaginação.

E acredite, não sentia (ainda não sinto) muita afinidade com os esportes, em especial aqueles com bola, o que só depois, já dentro do curso, percebi ser uma parte graúda da formação. Meu corpo também não se encaixava no estereótipo do estudante de educação física, já era gorda, não tão jovem como meus colegas, nem atlética e nem estava buscando reverter nenhuma dessas coisas.

E ainda que percebesse, algumas vezes, olhares desconfiados sobre o que de fato eu estava fazendo naquele ambiente, já que nele não me encaixava, acredito que a falta de ambição me protegeu inicialmente; explico melhor. Quando ingressei nesta segunda graduação não estava procurando ser alguma coisa quando crescesse, estava apenas interessada em viver aquela experiência, e sendo assim não recebi críticas ou apontamentos sobre o meu desencaixe inicial.

Contudo, conforme fui conhecendo o terreno, as oportunidades e até a mim mesma este quadro foi aos poucos se modificando. O curso era uma licenciatura, e apesar de entender o que isso significava, apenas com o ingresso é que percebi do que de fato se tratava – ser professora.

Aqui, preciso fazer uma pausa para laçar algum passado. Antes de adentrar na licenciatura, vivi diferentes experiências de ensino, ministrando ou auxiliando em aulas de diferentes áreas: modelagem e costura, espanhol, e claro, dança. Contudo nunca tinha despertado para a docência como atividade profissional, para a possibilidade de ensinar, de se preparar para o ofício, enfim, para o ser professora.

Foi na FURG, que acordei para essa possibilidade.

Mais do que uma aluna regular mergulho nos projetos, nas aulas extracurriculares, e atividades para a comunidade. Dentre os projetos participo do projeto de extensão “Terpsícore! Dança FURG”, projeto que marca, resgata e muda profundamente minha relação com a dança.

Foi a partir das experiências proporcionadas dentro desse grupo, aliadas as discussões que aconteciam dentro da sala de aula que comecei a pensar e repensar sobre *verdades*, que antes passavam despercebidas.

Nesse grupo me encontro com outra proposta de dança, uma em que sempre acreditei de alguma forma, mas para a qual nunca havia me atentado e muito menos vivido. Corpos diversos integravam esse grupo dançante, diversas idades – mais jovens e mais velhos do que eu –; diversas experiências – desde aqueles que nunca haviam dançado até aqueles que como eu dançavam desde a infância –; diversos tamanhos – mais gordas e mais magras –; a única exceção talvez fosse a ausência de pessoas com deficiência, mas não porque elas não coubessem no grupo, e sim porque não o procuraram. E essa era a regra que imperava, não havia seleção, audição, escolha de currículo, bastava procurar o Terpsícore e participar dos encontros, pronto estava-se integrado ao elenco.

No Terpsícore e através dele, avanço em outras atividades, participo de outro grupo, chamado TANZ – Dança Criativa, exclusivo para acadêmicos da

Educação Física; atuo como produtora, diretora, coreógrafa e me alargo para além dos muros universitários.

Começo a dar aulas em projetos, comunidades e grupos específicos, tanto para crianças como para adultos, dentro e fora dos espaços de estágio, e a experiência com a dança começa a adensar no campo profissional. O que outrora era impensado, agora começa a ganhar diversos contornos e possibilidades.

Na cadência das surpresas, o mundo da pesquisa acadêmica também se abriu, participei de grupos de pesquisa, fiz iniciação científica e me apaixonei pelas possibilidades desse, pra mim novo, caminho.

Escrevo alguns trabalhos, resumos expandidos e o trabalho de conclusão de curso na tentativa de responder alguns questionamentos que me saltavam (e ainda saltam!) especialmente sobre a prática da dança, os corpos e as danças que ocupam os espaços de privilégio, o imaginário, o senso comum, a cena: Quem, Quais e Porquês?

Na união desses caminhos, a docência e a pesquisa, penso em seguir a trilha, em fazer uma pós-graduação, mestrado, mas mudo de Estado e adio um pouco essa ideia. Com a volta para o Rio Grande do Sul retomo esse projeto. Tento a seleção para o mestrado do PPGEDU – UFRGS, mas não sou aprovada. Uma amiga então me indica o processo de ingresso como portador de diploma para o no curso de Dança da UFPEL, me questiono “apostar em uma terceira graduação?”.

Estar escrevendo este trabalho indica que a resposta foi sim. Entretanto, não abandonei a ideia do mestrado, ao contrário, uni; e hoje estou no processo de fechamento dessa grande empreitada, a Dança – Licenciatura e o Mestrado em Educação, ambos nessa Universidade.

## Engordando as Vontades



Figura 2: Dancing Couple - Fernando Botero



## 2 Engordando as Vontades

Muito rapidamente citei no capítulo anterior minhas vontades de pesquisa, as dúvidas que me movem no campo da escrita: corpos e danças que ocupam os espaços de privilégio, o imaginário, o senso comum, a cena: Quem, Quais e Porquês?

Tais questões não são novas, muitas vezes em meu percurso com a dança questioneei os estereótipos, arquétipos, modelos. Durante minha formação na licenciatura em Educação Física essas questões ganharam cores ainda mais vivas, não apenas por não me encaixar no padrão desenhado a priori para a dança, mas talvez principalmente, por enxergar a dança como uma possibilidade de expressão e arte de e para todos os corpos.

Entretanto, ao me debruçar academicamente nos estudos do corpo, e também da dança, me desperto para os corpos que dançam e começo a perceber que muitos, ainda que tenham vontade, demonstram e declaram não ter corpo para isso.

“Não ter corpo...”

Existem, portanto, corpos certos para dançar? Um modelo corporal específico ao qual é permitido a prática da dança? Certas danças para certos corpos?

Tais questões tangenciaram a escrita do meu trabalho de conclusão do curso de licenciatura em Educação Física, porém não foram ali sanadas.

Historiadores indicam que antes mesmo da comunicação oral o homem já dançava, e através dela se expressava. E se assim foi, como, por que e quando o caminhar da história foi afunilando cada vez mais o perfil daqueles a quem a dança pertence?

Enxergo discursos e práticas discursivas que estabelecem um padrão corporal para dança, construído e reforçado pela história, resquícios de uma concepção grega de corpo perfeito – jovem, magro, delineado, flexível.

E assim, numa espécie de olhar histórico, a partir do centro, observo uma progressiva eleição de corpos para a dança. Em tempos primitivos a dança parecia pertencer a todos, ao cotidiano, e conforme os séculos se passaram uma seleção cada vez mais estreita foi acontecendo; uma seleção social, dividindo a dança em popular e erudita; depois uma seleção em gênero, com a predominância feminina para a dança; e ainda uma seleção estética ligando os corpos magros, flexíveis e virtuosos a uma concepção etérea de dança.

É evidente que esta eleição não aconteceu de forma tão definida e sequencial como aponte, mas conseguimos vislumbrar uma caminhada, um afunilamento cada vez mais seletivo no que se referem aqueles que podem dançar.

Fazem-se necessários aqui, alguns destaques sobre o que acabei de dizer. O primeiro deles é que tal eleição não acontece isolada dos contextos e demais elementos da história. Portanto, corpos que por inúmeros fatores já habitavam a margem social, na maioria das vezes, não chegaram nem mesmo a serem pensados como possíveis corpos dançantes, como é o caso dos corpos com deficiência, e, em algumas sociedades, a partir de determinados momentos históricos, os corpos velhos e corpos negros.

Mesmo acreditando que todos podem dançar – gordos, magros, altos, baixos, homens, mulheres, crianças, jovens, adultos, com deficiência ou não – ainda que poucos exemplos à margem de um estereótipo tenham ganhado visibilidade e mídia, confio que esse estereótipo de corpo para a dança, esse imaginário social que indica a quem cabe dançar ou não, é construção histórica, contextual.

Nesta pesquisa e perspectiva, me proponho estudar o corpo gordo que dança, a partir da questão: **como se estabelecer no campo sendo/estando fora do padrão magro?**

## 2.1 Encorpando a Pesquisa

Enxergo normas e padrões para a dança, antropométricos, inclusive, que elegem os corpos magros, musculosos, tonificados e longilíneos como os adequados a sua prática. Nesse pano de fundo, como desafiaram – e ainda desafiam – os discursos autoritários e seus dispositivos de poder, aqueles que se estabeleceram profissionalmente?

Nesse panorama, a investigação a que se propõe esta escrita tem como objetivo **investigar estratégias possíveis e/ou necessárias para se estabelecer no campo sendo/estando fora do padrão magro.**

Para tanto buscou dar a ver alguns padrões, estereótipos para o corpo gordo; pesquisar como o corpo gordo é visto/abordado pelas pesquisas acadêmicas, além de traçar o percurso profissional de dois bailarinos gordos: Jussara Belchior e Diego Mac.

Esta pesquisa se identifica como qualitativa no viés pós-estruturalista, apoiada em autores como Fischer (2011); Foucault (1979, 1987a, 1987b, 1996); Veiga-Neto (2001); entre outros. Nesse modelo é bem-vinda a pluralidade de olhares, não procurando, portanto, uma neutralidade da pesquisadora. Antes, porém, acredita-se que os dados não são descobertos, encontrados, e sim por ela criado, produzidos.

Na vontade de deixar o caminho dizer o método, deixo-me atravessar pelos encontros, e a fim de alcançar os objetivos, realizo duas conversas com cada sujeito, uma bailarina (Jussara Belchior) e um bailarino (Diego Mac), em momentos distintos.

Estes encontros partiram não de perguntas fechadas ou de um delimitado roteiro, mas sim de conversas, com pontos a serem abordados e tratados. Assim como em uma conversa cotidiana, a cada resposta dada outras pontes e perguntas puderam ser formuladas. Compreendo a conversa como possibilidade metodológica e assumi essa metodologia por entender que através dela é possível encontrar caminhos. As conversas são flexíveis, podem mudar a qualquer momento, elas fluem, não têm caminhos certos ou fechados.

Fugi da formalidade que envolve uma entrevista, com suas perguntas estruturadas, diretivas, com respostas idealizadas – mesmo que sejam apenas expectativas do entrevistador – o fiz sabendo o risco a que me expus, e reconhecendo a distância do que fácil e comumente é chamado de ciência.

Isto não significa que a conversa não é científica, ao contrário, por acreditar que ela tem potência na produção de dados científicos é que as realizei. Por enxergar em sua fluidez, a possibilidade de deixar-se contaminar pelo caminho, pelas surpresas, pelas descobertas, pelo caminhar; descobrir, através desta outra forma de pesquisar outras e novas respostas.

Fui a campo, com algumas ideias, com pontos sobre os quais gostaria de conversar, de conhecer sob o ponto de vista de cada um dos artistas que colaboraram nesta pesquisa. A partir do que me era dito, contado, tocado, encaminhávamos mais trocas, mais descobertas, mais pontos. São os frutos registrados dessas conversas que serão analisados mais a frente neste trabalho.

Busquei, sobretudo, o conforto dos entrevistados, deixando-os falar sobre assuntos relacionados ao cerne da temática, mas que, no entanto, poderiam não ter sido previstos por mim. Assim como perguntas feitas por mim, mas que não movimentaram ideias e palavras nos entrevistados foram prontamente substituídos por outras que tangenciavam as mesmas questões, mas que dessa vez mobilizavam a conversa.

Essa forma foi assim escolhida ambicionando produzir dados que pudessem auxiliar nas maquinações que se desejavam, entendendo que aquilo que se conhece é produzido pelo modo de conhecer, de tal forma que quanto mais dilatadas forem as percepções mais expansões possam ser possíveis.

Como óculos metodológicos para as análises, aponto exercícios de uma análise de discurso em sua perspectiva pós-estruturalista foucaultiana, procurando entender a partir dos dados, o que está ali colocado, suas implicações e reverberações.

Para a análise de discurso, a linguagem não é o reflexo de algo que lhe é exterior. Toda produção de linguagem, portanto, não possui uma motivação

outra, constituindo-se, de fato, como produto do encontro entre um eu e um outro, segundo formas de interação situadas historicamente.

Por análise de discurso falamos daquilo que “não está inteiramente visível nem inteiramente oculto” (FISCHER, 2011, p. 204), o alvo é interrogar a linguagem, encontrar os ditos, multiplicar as relações, situar as “coisas ditas” em campos discursivos, extrair delas alguns enunciados e colocá-los em relação a outros, do mesmo campo ou em campos distintos. (...) É perguntar por que isso é dito aqui, deste modo, nesta situação e não em outro tempo e lugar, de forma diferente? (FISCHER, 2011, p. 205).

Assim, a análise de discurso recusa-se a buscar por um sentido único, oculto das coisas, enxergar os discursos como que carregando um significado “oculto, dissimulado, distorcido, intencionalmente deturpado, cheio de “reais” intenções, conteúdos e representações, escondidos nos e pelos textos, não imediatamente visíveis” (FISCHER, 2011, p.198). A busca da análise é pelas coisas existentes, ditas, buscando entender como se instaurou, emergiu e reproduz determinado discurso.

Tal exercício pode ser feito não apenas com a linguagem propriamente dita, mas também com os outros elementos que possam ser chamados discursivos, “chamaremos de discurso um conjunto de enunciados que se apoiem na mesma formação discursiva” (FOUCAULT, 1987a, p. 135). Buscamos, conforme Matos e Vieira (2002) identificar uma relação entre linguagem e sociedade.

A postura pesquisadora segue na perspectiva que apontam Costa (2014) e Rolnik (2006), de enxergar territórios e desterritorializar, territórios afetivos, estéticos, sociais, enfim, subjetividades. É estar em movimento, afetando e sendo afetado pela pesquisa, se colocar disponível, atento, corporizar, ouvir.

Acredito que a metodologia da pesquisa, ainda que a partir de um enunciado, um tema, um caminho que apontou para onde seguir, ao mesmo tempo, se manteve aberta para o acontecimento, para o instantâneo e para aquilo que pede passagem (ROLNIK, 2006). Me mantive, ou tentei me manter,

sempre a espreita, atenta, presente a fim de ouvir o processo, o que a própria pesquisa aponta.

Contudo, não abri mão do rigor de uma pesquisa científica, mas permiti dar prioridade aos movimentos da vida, o que não denota uma ação sem direção, mas a possibilidade de acompanhar os processos e de permitir-se desviar, percebendo o que a pesquisa pode ser capaz de inventar (PASSOS; BARROS, 2009).

Assumir que neutralidade é impossível, conforme Garcia (1995), que é falsa, a separação entre objetividade e subjetividade, como se fora possível separar o que somos, nossa personalidade, daquilo que pesquisamos, refletimos, interrogamos. São justamente as experiências pessoais, as vivências subjetivas que transformam o modo de ser, estar, refletir, agir.

Mergulho, então, nas conversas. Como disse anteriormente, me encontrei duas vezes com cada um dos artistas. O primeiro encontro foi com a bailarina gorda Jussara Belchior.

Quando me interessei academicamente pela temática central deste trabalho – gordos que dançam – em primeira instância, me questionei e fui questionada sobre como recortar tal tema, quais artistas gordos da dança conhecia e como poderia chegar até eles. E assim como a dúvida entre o ovo e a galinha, não sei quem veio primeiro. Minha vontade do olhar corpos gordos ou meu conhecimento sobre o trabalho solo desta bailarina, intitulado *Peso Bruto*. Fato é que muitas vezes, mesmo antes de decidir por esta investigação, soube da existência do espetáculo, do qual falarei mais adiante, mas que de forma muito sucinta apresentava em dança questões sobre o corpo gordo e a dança. E voltando ao como recortar o assunto para pesquisa, imaginei que esta artista seria no mínimo um bom começo.

Audaciosamente, enviei uma mensagem pelo *Facebook* me apresentando, e apresentando a vontade de pesquisa, isto em 2017. De lá pra cá, trocamos mensagens, referências, e nos vimos duas vezes, ocasiões onde realizei as conversas com as quais escrevo este trabalho.

Jussara vive em Florianópolis e depois desse primeiro contato combinamos de nos encontrar. O encontro aconteceu em sua casa logo no

início de 2018. Essa nossa primeira conversa tratava de outra proposta de pesquisa, ainda sobre gordos que dançam, mas com recorte diferente. Depois desse primeiro encontro nos falamos outras vezes, nos aproximamos e acompanhamos o trabalho uma da outra.

Após um período de pausa na escrita do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), pouco mais de um ano, retomei os procedimentos, afunilei o recorte e combinamos de nos ver, dessa vez nosso encontro aconteceu em Blumenau. Expliquei à Jussara os rumos que a pesquisa tomou, questionei sobre sua vontade de permanecer e depois que ela aceitou, conversamos – como também fizemos da primeira vez – sobre ser gorda, dançar, viver da sua arte e outros pontos que serão analisados no capítulo: *A Gorda Bailarina*.

Diferentemente do caso da bailarina, Diego Mac me foi indicado como uma possível potência para esta pesquisa, uma feliz indicação. Assim como a Jussara, não o conhecia a priori, mas na ocasião da retomada do TCC, quando defini novos objetivos e o que almejava fazer, perguntei aos que me rodeavam se conheciam bailarinas ou bailarinos gordos, estabelecidos no campo, e que pudessem participar da pesquisa e foi assim que o nome do Diego surgiu.

Em uma ida minha a Porto Alegre entrei em contato com o bailarino e nos conhecemos pessoalmente, apresentei a pesquisa e ele prontamente aceitou dela participar. Tivemos dificuldade de marcar um encontro pessoalmente, nossas agendas não batiam, decidimos então aproveitar das modernas possibilidades e realizamos uma videochamada, que assim como aconteceria se fosse presencialmente, foi gravada. Alguns meses depois marcamos um segundo encontro, dessa vez pessoalmente, em um gostoso café de Porto Alegre.

Assim como as conversas com a bailarina, as conversas com Diego foram transcritas e analisadas. Essas reflexões estão no capítulo: *O Bailarino Gordo*.

## Corpulências



Figura 3: Tango - Lee Chapman (Lencho)



### **3 Corpulências**

O termo que eu preciso primeiramente evidenciar neste trabalho é justamente a palavra gordo (ou gorda). Não uso na escrita os termos não fofinhos, nem fortinhos, nem gorduchos, nem pessoas com sobrepeso, nem mesmo obesos.

Toda palavra que adentra a uma escrita, foi escolhida, pautada em algumas convicções. A primeira escolha ao usar a palavra gordo (ou gorda) é a de fugir dos eufemismos, que parece uma tentativa de velar crenças atreladas a estigmas e estereótipos sociais que indicam mais do que o peso de uma pessoa, ou seu formato corporal. A segunda, é afastar o corpo gordo de um conceito higienista medicalizante, da obsessão pelo controle das dimensões corpóreas das pessoas, que enxerga todo corpo gordo como um organismo doente carente de providências médicas.

Entretanto, dizer gordo, por si só não diz de quem falamos ou de quanto falamos: quão gordo é esse sujeito de quem se interessa esse exercício de pesquisa. Como defini-lo? É preciso delimitar a corpulência da qual falamos?

Acredito que não. Os corpos que participaram dessa pesquisa, por exemplo, se autodenominam gordos e são reconhecidos como tal, para nós o suficiente. Até mesmo porque tanto geográfica, quanto histórica e contextualmente, o conceito do que vem a ser corpo, e, conseqüentemente, gordo, se transforma, modifica. Entendo a sociedade como objeto de constante transformação, em permanente construção, afetado pelas esferas culturais, sociais, históricas, conectado ao contexto, repleto de significados.

O corpo, ou o entendimento de corpo, é, portanto, histórico, simbólico, contextual, sempre em movimento. Ao falar em corpo muitas coisas são

evocadas: memória, vida e desejo. É lembrar também de forma física, de aparência, de beleza e da representação de um padrão estético.

Paraguassú (2014, p. 47) postula que “não existe uma relação imediata e transparente entre o corpo e o mundo, pois tanto o corpo quanto o mundo são constituídos de uma discursividade própria aos sujeitos”. Sendo assim, de tempo em tempo, de sociedade para sociedade, ele muda, alterna, varia, especialmente no tocante a comportamentos, normas e verdades a serem seguidas.

A cultura dita normas em relação ao corpo; normas a que o indivíduo tenderá, à custa de castigos e recompensas, a se conformar, até o ponto de estes padrões de comportamento se lhe apresentarem como tão naturais quanto o desenvolvimento de seres vivos, a sucessão das estações ou o movimento do nascer e do pôr-do-sol. (...) Ao corpo se aplicam, portanto, crenças e sentimentos que estão na base da nossa vida social e que, ao mesmo tempo, não estão subordinados diretamente ao corpo (RODRIGUES, 1975, p. 45-46).

Assim, muitos comportamentos tidos como naturais podem ser revistos e desnaturalizados (VEIGA-NETO, 2001, p. 110), uma vez que são contingentes, justamente por seu caráter contextual, ou de outra forma, mesmo os comportamentos tomados como naturais foram e são construídos, social e discursivamente.

Ser humano, hoje, não é a mesma coisa que foi em outros tempos. São diferentes discursos sobre o que é corpo, ou pode vir a ser corpo, Goellner (2010a e 2010b) destacando que é no corpo e através dele que se dão as mais variadas formas de educação: na escola; religião; saúde; beleza; gestos. Enfim, há um sem número de recomendações e normas que regem os diversos espaços de socialização.

O meio em que o sujeito está, indica sobre ser sujeito naquele meio, isto fica ainda mais evidente quando alargamos o conceito de corpo para além do seu conjunto biológico:

Um corpo não é apenas um corpo. É também o seu entorno. Mais do que um conjunto de músculos, ossos, vísceras, reflexos e sensações, o corpo é também a roupa e os acessórios que o adornam, as intervenções que nele se operam, a imagem que dele se produz, as máquinas que nele se acoplam, os sentidos que nele se incorporam, os silêncios que por ele falam, os vestígios que nele se exibem, a educação de seus gestos... enfim, é um sem limite de possibilidades sempre reinventadas e a serem descobertas. Não são, portanto, as semelhanças biológicas que o definem, mas, fundamentalmente, os

significados culturais e sociais que a ele se atribuem (GOELLNER, 2010a, p. 29).

Assim, um corpo não é alvo apenas das ciências, ou do discurso científico, mas de outros sem número saberes, “o saber não está contido somente em demonstrações; pode estar também em ficções, reflexões, narrativas, regulamentos institucionais, decisões políticas” (FOUCAULT, 1987a, p. 208). Esse conjunto de conhecimentos, científicos ou não, eruditos ou populares, mas certamente recorrentes, em suas condições históricas contextuais determinam o que é ou pode vir a ser corpo e o que dele se pode dizer. Ao mesmo tempo que ele, corpo, diz sobre esses conhecimentos.

Reconhecendo, portanto, o corpo como o lugar das impressões das disposições, preocupações e vontades da sociedade, conforme nos aponta Rodrigues (1975, p. 62), podemos afirmar que o corpo é moldável, produzido pelo e no discurso. Assim, compreendemos o corpo como contextual, contingencial, mais que estruturas biológicas, é também formas de comportamento, aplicações que sobre ele se fazem.

Durante as histórias cotidianas a visualização do corpo e os discursos que o concebem são modificados. Os saberes produzidos nessas modificações movimentam certas verdades sobre o corpo e os sujeitos. Embora o corpo seja um elemento físico, as práticas corporais são normalizadas por saberes históricos e locais. É o corpo um elo entre o material e o discursivo, entre verdades e as práticas conduzidas por essas verdades, entre o homem real e concreto e o sujeito ideal que se quer produzir (PARAGUASSU, 2014, p. 100-101).

Ao pensar no corpo da escola, por exemplo, enxergando nele as forças de verdade, vemos, com facilidade, a eficiente docilização dos corpos que ensinou, e ainda ensina, a todos da comunidade escolar, modos idealizados de ser e estar neste ambiente: fixos, sentados, enfileirados. Embora subvertê-los pareça genuíno, sabe-se que há uma série de forças sociais, culturais, emocionais, implicadas nesse processo.

Não há forma de existir sem corpo, existir no mundo é existir corporalmente, afirmou Le Breton (2012), e desse modo, ao olharmos para os corpos, olhamos para todos os significados que ser um corpo carrega. Olhamos também para os sujeitos e as inumeráveis “maneiras de portar seu corpo, de se apresentar aos outros, de se mover, de se orientar segundo a posição ocupada no espaço social” (DANTAS, 2011, p. 7-8).

Na compreensão de corpo, para além dos aspectos biológicos, há normas e padrões que estabelecem a normalidade; certas verdades sobre o corpo que definem o que é normal, correto, natural; um saber que determina e ao mesmo tempo produz corpo.

Se é regra, se há normalidade, há também aqueles que escapam, que fogem dos padrões desejados, que com o auxílio de Veiga-Neto (2001) podemos chamar de anormais:

[...] a palavra *anormais* para designar esses cada vez mais variados e numerosos grupos que a Modernidade vem, incansável e incessantemente, inventando e multiplicando: os sindrômicos, deficientes, monstros e psicopatas (em todas as suas variadas tipologias), os surdos, os cegos, os aleijados, os rebeldes, os pouco inteligentes, os estranhos, os GLS, os 'outros', os miseráveis, o refugio enfim (VEIGA-NETO, 2001, p. 105. grifo do autor).

Podemos, nessa perspectiva, nomear, classificar os gordos como anormais, como aqueles que fogem a norma, a beleza padrão, ao comportamento eleito como perfeito, ideal. Quando a gordura começou a ser relacionada aos problemas de saúde, ser gordo passou a ocupar um espaço cada vez mais à margem da norma. Além de ser feio – já que o padrão de beleza portanto foi estabelecido como magro –, ser e/ou manter-se gordo pode ser apontado como falta de capacidade, de empenho, de controle. O corpo gordo é assim um corpo errado, estranho, desleixado.

Michel Foucault traçava em seu trabalho relações entre o corpo e o poder; o corpo é o ponto principal dos diversos dispositivos e mecanismos de poder, que visam controlá-lo, por meio de disciplinas, da biopolítica e das técnicas de si. É no corpo que se dão as regulações, classificações, “[...] o poder penetrou no corpo, encontra-se exposto no próprio corpo” (FOUCAULT, 1979, p. 146).

No corpo se estabelecem as regras, implementa-se a norma, olhando para o corpo podemos identificar regras, disciplinarizações, formas de controle.

Sobre o corpo se encontra o estigma dos acontecimentos passados do mesmo modo que dele nascem os desejos, os desfalecimentos e os erros; nele também eles se atam e de repente se exprimem, mas nele também eles se desatam, entram em luta, se apagam uns aos outros e continuam seu insuperável conflito (FOUCAULT, 1979, p.22).

Reforçando o que já dissemos aqui, um corpo não é apenas biológico, ele é discursivo, produzido, histórico, contextual. Conforme Falkembach (2017)

o corpo e seus padrões de movimento, comportamento, postura são evidências do que somos, expor esse corpo é expor quem somos.

Voltando ao exemplo da escola: uma maquinaria de poder, que esquadrinha, (des)articula e (re)compõe o corpo, produzindo corpos dóceis (FOUCAULT, 1987b) sujeitos às técnicas de poder, não simplesmente para que façam o que se quer, mas para que operem como se quer, segundo a rapidez e a eficácia que se determina. A proposição é fabricar corpos submissos e úteis.

O uso deslizar estas relações de força, como as visibilizadas no exemplo da escola, para o campo da dança, Marques (1998) fala de um corpo máquina que precisa ser educado, aprimorado:

O corpo [...] é algo a ser controlado, dominado e aperfeiçoado segundo padrões técnicos que exigem do dançarino uma adaptação e submissão corporal, emocional e mental àquilo que está sendo requerido dele externamente. É o dançarino sendo visto como 'material humano' [...] (MARQUES, 1998, p. 72. grifo do autor).

Nestas relações de força e disputa de poder imbricadas nas classificações, portanto, nomear ou ser nomeado disto ou daquilo, segundo Veiga-Neto (2001), implica em mais do que um simples batismo, é um encaixe social, é um dizer sobre a forma de ser e estar daquele ou daquilo que foi nomeado.

[...] as práticas de identificação e classificação estão implicadas com tão poderosas relações de poder que a assimetria que delas resulta parece não se encaixar com alguns dos nossos ideais iluministas. Se nos incomoda até mesmo a palavra anormal é porque sabemos - ou, pelo menos, 'sentimos' - que o seu sentido moderno gestou-se por sucessivos deslocamentos a partir de outros tipos situados em outras práticas e estratos discursivos - como os monstros, os masturbadores e os incorrigíveis (Foucault, 1999), e às custas de oposições, exclusões e violência (VEIGA-NETO, 2001, p. 106).

Assim, ao nomear um corpo como gordo dizemos mais do que a largura desse alguém, dizemos sobre modos de ser e estar a que cabem um gordo. Nesse caso fugir da corpulência é também fugir das imagens que foram atreladas aos corpos rechonchudos, "um corpo gordo carrega em si, além da gordura que o envolve, julgamentos e estigmatizações peculiares com relação a outros corpos" (METZ, 2019, p.15).

A rejeição, reprovação e até mesmo aversão ao anormal justifica-se justamente nesse extrapolar dos limites impostos. Contudo a norma funciona também para os anormais, também os captura; os identifica, localiza e controla:

[...] ela permite enquadrá-los a uma distância segura a ponto que eles não se incorporem ao mesmo. Isso significa dizer que, ao fazer de um desconhecido um conhecido anormal, a norma faz desse anormal mais um caso seu. Dessa forma, também o anormal está na norma, está sob a norma, ao seu abrigo. O anormal é mais um caso, sempre previsto pela norma. Ainda que o anormal se oponha ao normal, ambos estão na norma. É também isso que faz dela um operador tão central para o governo dos outros, ninguém escapa dela (VEIGA-NETO, 2001, p. 115-116).

Ou seja, na construção da anormalidade há normas, regras, expectativas. Claude Fischler (1995), por exemplo, fala de, no mínimo, duas classificações possíveis sobre os padrões de comportamento dos gordos – obesos benignos e obesos malignos – desse modo, dentro desta categoria anormal, operam ainda outras duas categorias uma mais próxima ao atendimento dos padrões desejáveis ao indesejável gordo e outra mais a margem.

Há ainda a possibilidade de (re)aproximação da norma, da normalização, regularização, reencaixe, adequação, reabilitação, possibilitando a esse corpo anormal “(...) não sendo mais visto apenas como um corpo monstruoso e suas deformidades físicas aliadas à deformidade moral e psíquica, mas um corpo que precisa ser tratado, reparado.” (PARAGUASSÙ, 2014, p. 95).

Em teoria, reencaixar-se à norma para o corpo gordo é simples: é questão de emagrecer. Por esse entendimento – de que emagrecer é uma escolha, questão de dedicação, contenção, responsabilidade e empenho –, que se relaciona diretamente a imagem de gordo a um corpo doente, desleixado, preguiçoso, incapaz e incompetente.

Se a magreza passa a ser sinônimo de beleza, pode-se concluir que o oposto da magreza é feio, ou seja, a obesidade é encarada como descontrole e desleixo com relação à saúde (aqui entendida em seu sentido meramente biológico, portanto, restrito e limitado, desconsiderando-se seus determinantes sociais). A culpa de ser obeso recai sobre o indivíduo, pois, é criada a ideia de que se existem tantos produtos e maneiras diferentes de emagrecer, se existe tanta informação a todo momento nos mais diversos veículos de comunicação, ser obeso é uma escolha (MATOS; ZOBOLI; MEZZARROBA, 2012, p. 3)

As normas, esses jogos de verdade, se atualizam em práticas. Em sua recorrência há a naturalização de certas verdades, das relações de poder, a produção de um consenso sobre o que é conhecimento sólido. Conhecimento – esse, naturalizado, verdadeiro – que é também histórico, contextual, e, portanto, mutável, em movimento.

Ao olharmos as concepções de corpo para/que dança, por exemplo, despontarão diversas concepções, a partir da época e/ou da técnica de onde se olha: o corpo virtuoso do balé clássico; o corpo como parte da natureza, espontâneo e livre da dança de Isadora Duncan; o corpo que pensa, diverso, e que busca refutar padrões convencionais de parte da dança contemporânea, da improvisação e da educação somática; ou os múltiplos corpos – físicos e virtuais – do mundo tecnológico (FALKEMBACH, 2017).

Os jogos de verdade, seus efeitos, produzem concepções de corpo: concepções de corpo como efeitos de verdade. Quando falo de concepções de corpo, digo dos saberes e das relações de poder, dos discursos que nele se cruzam, da trama produzida no corpo.

### **3.1 Como ser Gordo**

O que pensamos sobre o gordo, as dimensões corpóreas, o encaixe nesse ou naquele papel tem ligação com a imagem social do gordo, com os papéis sociais que deles se esperam. Há certos papéis, certas profissões, mais apropriadas ao gordo, papéis que, inclusive, por vezes, transformam a gordura em outra coisa, como músculos ou força (FISCHLER, 1995, p. 73). Não cabe, ou cabia, ao gordo o espaço da arte, da dança, quando muito – conforme aponta Nunes (2004/2005, p. 48), sobre os corpos diferentes – restava o espaço da dança-terapia e da educação pelo movimento.

Como vimos, os corpos gordos podem ser encaixados junto aos anormais. Contudo, ainda que a gordura ocupe esse espaço de anormalidade, existe para com os corpos gordos certo preconceito favorável (FISCHLER, 1995, p. 69-70), uma ideia de alegria e bom humor, ligada à imagem

corpulenta. É certo, também, que esse corpo gordo é ambivalente, cabendo a ele tanto a imagem de preguiçoso, doente, depressivo quanto à figura de simpático, extrovertido e engraçado.

É o que Fischler (1995) aponta como classificações possíveis ao comportamento dos gordos: os obesos benignos e os obesos malignos.

Assim o que *sabemos* do gordo (por exemplo, sua ocupação, sua imagem social) pode influenciar o que  *vemos* de sua própria obesidade. Podemos perguntar, desde logo, se a imagem social não influencia também o julgamento estético que dirigimos a aparência, o julgamento moral ou afetivo que fazemos da personalidade; em uma palavra, se ela não permite prever o caráter maligno ou benigno do obeso. (FISCHLER, 1995, p. 73. grifos do autor).

Essa imagem do obeso benigno, ou do bom gordo, boa gorda, também tem suas normas, suas padronizações, já que afastado da imagem do belo esse gordo pode, ou deve para ter sua gordura positivada, aproximar-se do comportamento alegre, amigável, ser confidente, carinhoso, engraçado.

O corpo gordo está associado à ideia de lentidão e desleixo, mas poderia compensar essas falhas dando uma utilidade pública ao seu sobrepeso, como por exemplo, realizando trabalhos pesados, sendo um bom confidente ou até mesmo um ótimo humorista (SANT'ANNA, 2001 apud METZ, 2019).

É ainda necessário destacar o tempo e contexto da norma: a normalidade é uma construção histórica e discursiva. Conforme traz Fischler (1995, p. 78), houve um tempo em que os ricos eram gordos e, portanto “uma rotundidade razoável era bem vista. Ela era associada à saúde, à prosperidade, à respeitabilidade plausível, mas também o capricho satisfeito” (FISCHLER, 1995, p. 78).

Até o próprio conceito de gordo foi historicamente modificado, o corpo gordo se torna monstruoso, a gordura passa a ser considerada anomalia; “era preciso sem dúvida, no passado, ser mais gordo do que hoje para ser julgado obeso e bem menos magro para ser considerado magro”. (FISCHLER, 1995, p. 79).

O corpo na cena opera formas de representação da sociedade, dos corpos, dos sentimentos. “Movimentos e gestos em dança permitem formular impressões, conceber e representar experiências, projetar valores, sentidos e significados, revelar sentimentos, sensações e emoções” (DANTAS, 1999, p.



17). Assim como na sociedade, também na cena, corpos que escapam aos padrões, independentemente de suas capacidades, são colocados à margem.

### 3.2 Doente ou Gordo

No início deste capítulo falei um pouco sobre a minha escolha de palavras, porque escolho dizer gordo, gorda, corpo gordo. Mas para além do meu modo de dizer; como o gordo aparece por aí? Como as questões que tangenciam os gordos que dançam aparecem nas teses, dissertações, artigos?

A dança, como campo de conhecimento, é uma área relativamente nova, e também por isso, em termos quantitativos, pouca literatura a ela se direciona. Ainda assim, dentre esses poucos escritos, identifico alguns direcionados a diversidade, especialmente a dança para/de/com deficientes. No entanto, quantas e quais delas se direcionam a essa especificidade volumosa, quais são os pontos de interesse nos trabalhos já publicados que combinam gordos e dança?

Assim, à procura de tais dados, me lancei a uma busca mais sistemática junto aos sites: Catálogo de Teses e Dissertações - CAPES; Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD) e Biblioteca Eletrônica Científica Online (SciELO).

Acreditava que encontraria no campo de estudo diferentes possibilidades de pesquisa, outras perspectivas para além dos estudos de mensuração e comparação da área da saúde, que auxiliassem e contribuíssem para o campo da dança como um todo.

Contudo, não foi o que aconteceu. A partir da combinação dos seguintes termos<sup>1</sup>: “dança AND gord\*”; “bailarin\* AND gord\*” fiz as primeiras buscas. Poucos foram os resultados obtidos, conforme indica a tabela 1:

Tabela 1: Primeiros resultados

---

<sup>1</sup> Nos três bancos de dados as pesquisas podem ser feitas a partir dos radicais, no nosso caso “gord\*” para que possam abarcar as palavras gordo, gorda, gordinho, gordinha, gordura, entre outros; bem como “bailarin\*” para bailarino, bailarina, seus plurais e outros. Utilizamos ainda a palavra inglesa AND, em maiúsculas, para conseguir resultados que contenham um termo e outro, por exemplo, dança e gordo ou bailarina e gorda.

Termos	CAPES		BDTD		SCIELO
	Teses	Dissertações	Teses	Dissertações	Artigos
dança AND gord*	4	18	6	21	3
bailarin* AND gord*	0	9	0	4	3
Totais	4	27	6	25	6
	31		31		6

Quando trocamos esses números por trabalhos reais, eles diminuem ainda mais, já que alguns aparecem em ambos os bancos de dados (Tabela 2).

Tabela 2: Resultados excluindo-se duplicações

Termos	CAPES	BDTD	SCIELO
dança AND gord*	22	18	3
bailarin* AND gord*	4	0	1
Totais	26	18	4

Desses 48 trabalhos, 9 aparecem nos resultados não por conta da temática, mas porque autores, orientadores, componentes da banca ou algum outro nome possui o radical gord – como por exemplo: Gordon, Gordiano, Gordilho. Dos 39 restantes, apenas 7 não tratavam de questões ligadas a saúde, ou seja, 82% dos trabalhos publicados escolhem os aspectos biológicos para tecerem sua investigação, e quando tratam de fato do corpo gordo o enxergam como um problema a ser medido, mensurado, controlado, sarado.

A dança nesses trabalhos assume principalmente dois papéis, o primeiro é o de demarcador de grupo, ou seja, investigações que acontecem com um grupo específico de pessoas que tem em comum a prática da dança; e o segundo é de ferramenta - da Medicina, da Nutrição, da Educação Física e outros – para o emagrecimento, o controle de hábitos, a regulação de transtornos.

Movida por esse cenário realizei mais uma busca (Tabela 3), agora com os termos “dança AND obes\*” e “dança AND sobrepeso”. A princípio esses

termos não faziam parte do enfoque dessa pesquisa e, portanto, não seriam objeto de busca junto aos bancos de dados, justamente por estarem tradicionalmente ligados ao campo da medicina, corriqueiramente entendidos como doença – ser um obeso ou uma pessoa com sobrepeso, nessa perspectiva patologizante é ser doente, carecer de tratamento.

Entretanto, se partindo do termo *gord\**, que eu acreditava ser menos afetado pela perspectiva patológica, chegamos ao quadro que desenhei (Tabelas 1 e 2), qual cenário encontraria partindo desses termos antropométricos.

Tabela 3: Segundo movimento de busca

Termos	CAPES		BDTD		SCIELO
	Teses	Dissertações	Teses	Dissertações	Artigos
dança AND obes*	3	6	5	14	2
dança AND sobrepeso	3	5	5	9	0
Totais	6	11	10	23	2
	17		33		2

Assim como no primeiro movimento de busca, cada número desta tabela transformou-se em um trabalho real que, depois de comparado com os resultados do primeiro movimento, ou seja, excluindo-se duplicações tanto entre os diferentes bancos, quanto entre os termos buscados, resultaram nos números apresentados na tabela abaixo.

Tabela 4: Resultados segunda busca excluindo-se duplicações

Termos	CAPES	BDTD	SCIELO
dança AND obes*	7	11	1
dança AND sobrepeso*	2	0	0
Totais	9	11	1

Depois desse segundo movimento não houve um grande aumento no número trabalhos. Não surpreendentemente, todos esses novos 21 achados,

abordavam a fatura corporal como doença e a dança como cura possível desse mal. É interessante destacar aqui que nos escritos de nenhum dos trabalhos encontrados, nem no primeiro nem no segundo movimento de busca, a possibilidade de um corpo gordo que dança para artistar apareceu.

Acredito que esta seja mais uma justificativa para a realização deste trabalho, não somente por conta da ausência do tema específico, mas também devido a excelente oportunidade de refletir sobre fatores tão pouco discutidos na sociedade.

Destaco, portanto a escassez de trabalhos com outras perspectivas e entendimentos além da patológica, no que tange o corpo gordo na dança. Enxergo que esse grupo de trabalhos reflete uma única compreensão sobre o esse formato de corpo. Para eles não é possível simplesmente ser gordo, mais peso é necessariamente doença.

Assim sendo, se a “doença gorda” é o ponto de partida, parece ser inevitável um único viés também para a dança. Para gordos, por este prisma, a dança é um tratamento, não uma possibilidade de comunicação, de arte, de entrega – improvável, senão impossível, como possibilidade de trabalho.

Observo nesse quadro a operação de uma norma (FOUCAULT, 1987), de um exercício de poder, que sugere a todos, ou aos gordos, uma forma de ser e estar no mundo. Norma que, a partir do que nos indica Veiga-Neto (2001), classifica os magros como normais e os gordos como anormais. Nessa perspectiva, ser gordo e dançar opera também uma forma de resistência, de escape.

Este trabalho traz um novo ponto de vista: olha o corpo gordo na dança fugindo das perspectivas da saúde, do emagrecimento, do uso da dança como uma espécie de tratamento da gordura; reconhece nesse apenas mais um corpo possível para fazer arte, para dançar.

Talvez seja utopia, ou querer demais para um exercício textual de conclusão de curso, mas se este trabalho provocar um leitor a suspeitar de um cenário tão homogêneo, uniforme, de um discurso tão consolidado, de uma verdade tão firmada, já terei a tarefa cumprida.

## Balançando as Banhas



Figura 4: [Sem título] Jeanne Lorioz

## 4 Balançando as Banhas

Acredito que apesar do movimento teórico e iniciativas de quebrar estereótipos e padrões para o corpo que dança, conforme indicam Marques (2012), Nunes (2004/2005) e Vendramin (2013), entre outros, esses ainda permanecem vivos e atuantes na sociedade.

Isabel Marques (2012, p. 116) ao falar sobre a concepção de corpo, a partir do balé clássico, aponta o corpo como elemento a ser adestrado, controlado, aperfeiçoado, encaixado em padrões técnicos e estéticos pré-estabelecidos e sem necessariamente respeitar vontades e limites.

Corpo, ou a concepção de corpo, é uma construção histórica, contextual e nesse sentido, hoje vemos efeitos da história que nos antecede, a exemplo podemos trazer o ideal de beleza grega.

O ideal da perfeição grega consiste na harmonia entre o corpo e o espírito; a beleza das formas físicas e o espírito forte eram requisitos altamente solicitados pela educação grega. Assim, os exercícios de esporte e da arte de danças eram integrados desde a infância, a formação do soldado-cidadão (NANNI, 1995, p.11).

Delicadeza e leveza são conceitos que se abraçam muito bem com requinte e nobreza e, esse ideal de beleza dançante grega, esses entendimentos, pulverizaram a dança. O balé, especialmente o romântico, almejava, por exemplo, uma estética da leveza, criando a associação dança – balé – leveza. Nessa estética da leveza, magreza e alvura se fizeram intensamente presentes e ainda reverberam até hoje.

Historicamente, os padrões estéticos para o corpo que dança – alto, magro, ereto, caucasiano, jovem, virtuoso, flexível, etéreo e longilíneo – foram, em algum momento, segundo Vendramin (2013, p. 1) escolhas e, portanto, como tal, podem e devem ser revistas construindo novas e diversas estéticas.

As escolhas, nunca são neutras. Ao contrário, seguem e refletem interesses sociais. Conforme Nunes (2004/2005, p. 48), “nossa própria subjetividade, gosto pessoal e senso do estético são ideologicamente condicionados”.

Assim como, numa construção histórica, cultural, contingente, determinados modelos de corpos foram eleitos para determinadas práticas, certas características corporais ligaram-se a certas práticas dançantes – precisas habilidades traçaram-se desejosas a específicos formatos de dança.

A partir da dança moderna, com Loïe Fuller, Isadora Duncan, Ruth S. Denis e outros, diferentes e novas possibilidades de movimento foram inauguradas. A dança necessariamente ereta, fluída, leve, etérea, naquele momento abriu espaço para dança de entrega, de sentimentos e sensações, que se relaciona com o chão, que vai até ele, o explora possibilitando outras formas ‘não-eretas’ de dançar.

O conceito seletivo de um corpo específico para dança foi colocado em dúvida, abrindo e possibilitando a inserção gradual de diferentes corpos – com deficiência, gordos, velhos, inexperientes. Na década de 1960, segundo Marques (2012, p. 121), iniciaram-se os movimentos de quebra de padrões corporais, antes convencionados como ideais para a dança, rompendo paradigmas de forma, peso, tamanho, cor. Isso se intensifica na virada do século XXI, conforme aponta Nunes:

A dança na contemporaneidade vem permitindo cada vez mais a convivência de corpos diversos [...]. A multiplicidade e diversidade caracterizam esta dança, com corpos de híbridos nascidos na contaminação entre fontes culturais, técnicas corporais e gêneros artísticos distintos (NUNES, 2004/2005, p. 46).

A partir desta quebra é possível construir novas e diversas danças, “o corpo da dança na contemporaneidade permite a propagação da diferença, a possibilidade de existência de corpos diversos numa anatomia humana que tende a uma assimetria crescente” (NUNES, 2004/2005, p. 53).

A existência de uma norma necessariamente inclui escapes. Ao dizer dos corpos eleitos, esses que ocupam os lugares de autoridade, não nego a existência de outras formas de dança e de corpos dançantes, mas ao contrário, aponto esses outros como ocupantes da margem.

Percebo o corpo gordo nesse lugar, das descontinuidades dos discursos, da margem, da anormalidade, dos escapes como o bailarino gordo e da bailarina gorda, que ocupam a centralidade deste trabalho, bailarinos que mesmo estabelecidos no campo, ainda são reconhecidos como exceção, ou para usar as mesmas palavras, bailarinos a margem.

Ao tratar destes bailarinos nesse texto, e mesmo ao tê-los em cena, intenciono movimentar o espectador, e o próprio campo, rumo à desconstrução do olhar, acostumado aos corpos longilíneos. Pretendo movimentar os corpos que habitavam a margem para um entrelugar da norma.

#### **4.1 A Gorda Bailarina**

Jussara Belchior, 33 anos, bailarina e gorda.

Como era comum a sua geração, ingressou em uma academia de dança logo na primeira infância, aos 5 anos de idade. Na época fazia aulas de balé e jazz, mas como ela mesma destaca, não era naquelas academias que se propunham a uma formação em dança, com provas e certificações, mas o que podemos chamar de formação livre em dança. Suas atuações artísticas se davam especialmente nos espetáculos de final de ano, uma espécie de mostra do trabalho construído durante aquele ano letivo, muito comum a essas academias, e alguns anos depois também nos festivais competitivos de dança.

Aos 17 anos ingressou na universidade, onde fez graduação em Comunicação das Artes do Corpo, na PUC/SP. Lá teve seu primeiro contato com questões acadêmicas da dança, como história da dança e referenciais artísticos, mas, principalmente, começou a entender que poderia fazer outras formas de dança, a partir das possibilidades do seu corpo, sem a exigência de modificá-lo para atender o padrão estético vigente.

[...] a universidade foi um lugar que transformou bastante a minha percepção em dança [...] a principal mudança pra mim era mais de pensar que a dança não é mais um objetivo pra eu atingir, sabe, a dança é uma coisa que emerge do meu corpo, eu passei a dançar não para ir atrás de alguma coisa, sabe, pra tipo,



seguir algum modelo, fazer de um certo jeito, mas fazer o que eu posso fazer, explorar as possibilidades do meu corpo<sup>2</sup> (BELCHIOR, 2018, p. 3).

Junto à universidade descobriu novas formas de compor, de perceber o próprio corpo, de realizar pesquisa em dança, outras possibilidades, por exemplo:

o próprio corpo e a própria dança traz um assunto, ao invés de você trazer o assunto antes (BELCHIOR, 2018, p. 4).

Em 2007, logo após se formar, fez uma audição e ingressou na companhia de dança Cena 11. Iniciou, assim, uma rotina intensa de trabalho,

ensaio todos os dias, 5 vezes por semana, e umas 5 horas de ensaio por dia (BELCHIOR, 2018, p. 8).

Depois de alguns anos de trabalho exclusivamente na companhia, Jussara sente uma urgência: discutir a sua própria condição de bailarina gorda. Assim, cria seu primeiro solo, *Peso Bruto*, que apresenta “uma dança que articula diálogos entre o peso, o desejo, o apetite e a beleza colocando em contraposição o controle e a brutalidade” (BELCHIOR, 2017).

O espetáculo foi contemplado pelo *Rumos Itaú Cultural* (2015-2016), um edital do banco privado Itaú, aberto à pública concorrência, que apoia a produção e a difusão de trabalhos de artistas, produtores e pesquisadores brasileiros, um dos principais programas de fomento à cultura do país. Com esse apoio Jussara percorreu vários estados do país apresentando o trabalho e, por diversas vezes, conversando sobre a temática dos corpos gordos e assuntos que o tangenciam.

Tais conversas suscitaram na artista a vontade de pesquisar ainda mais, academicamente. Hoje, faz doutorado em Teatro pelo PPGT - UDESC com pesquisa sobre Poética Gorda e Gordo Ativismo.

Em nossos encontros alguns pontos se destacaram e, após esse breve traçado sobre sua trajetória, trarei esses destaques.

---

<sup>2</sup> Para esse trabalho todas as falas retiradas diretamente das entrevistas serão apresentadas neste formato recuado, em outra fonte, para evitar confusão tanto com o texto quanto com citações diretas referenciadas.

### *Festivais Competitivos*

A partir dos 13 anos de idade Jussara começou a participar de festivais competitivos de dança, e, ainda que hoje não os enxergue positivamente, reconhece que eles fizeram parte da sua trajetória e ainda fazem parte da história da maioria daqueles que dançam.

Embora, na contemporaneidade há uma profusão da diversidade de danças e corpos, os festivais, segundo Jussara, ainda são um lugar

mais quadrado, da dança em cima da música, da dança de 5 minutos (BELCHIOR, 2018, p. 2).

Em contraponto, ao olhar para seu próprio passado relembra que foi através dos festivais que pode conhecer outras pessoas, outras danças. Segundo Molina, historicamente, apesar do caráter competitivo, os festivais funcionavam como um ambiente de troca, colaboravam com a formação dos profissionais da dança, “tornavam-se grandes espaços de aprendizagem pela simples possibilidade de ver o outro grupo ou artista se apresentando” (MOLINA, 2015, p. 57).

Como ainda é muito comum, Jussara lembra que não frequentava teatros ou outros espaços culturais, e, portanto, fora dos espaços competitivos não costumava ver pessoas dançando. Ou seja, ainda que os festivais possam ser espaços limitantes, de alguma forma, são, ao mesmo tempo, espaços de troca, de fruição.

Porém, esses espaços podem, ainda, se tornar espaços cruéis; depois de ser olhada de cima a baixo nos bastidores. A bailarina gorda conta da expressão de estranhamento com a materialidade de seu corpo, cheio de carnes e dobras, da inadequação do corpo gordo ao ambiente da dança:

as notas, e o relatório que tu recebe depois – e eu não era a única gorda que dançava – sempre vinha, tipo, cuidado com o peso das garotas (BELCHIOR, 2018, p. 10).

A despeito da dança apresentada ou de sua qualidade, os escritos dos jurados sedimentam estereótipos e crenças que relacionam apenas corpos magros à dança: tem que ser magro para dançar.

### *A possibilidade de ser bailarina*

Jussara sempre foi gorda, e ainda que tudo ao seu redor indicasse o contrário, ela sempre sonhou em ser *bailarina quando crescer*; nunca pensou em desistir. No início a dança era uma atividade amadora, e ainda que existisse algum preconceito, não havia tanta cobrança, ou, ao menos, ela não era tão percebida. Jussara conta que nunca se deixou afetar, nunca quis parar de dançar, desistir ou fazer outra coisa por causa do seu corpo.

Eu tenho essa sensação de que eu sempre vivi muito uma contradição, de ser bailarina, tipo, de ser reconhecida como, o que você faz é dança. E ao mesmo tempo, um não pertencimento, assim, porque meu corpo estava errado, estava inadequado (BELCHIOR, 2018, p. 10).

Mas, a necessidade de emagrecer para continuar a dançar, mais ou menos intensamente, foi uma constante durante a sua vida. Ela conta:

eu escutei mais na minha vida, “você precisa emagrecer para continuar”, do que “você devia parar, porque você é gorda” (BELCHIOR, 2018, p. 12).

O corpo é basilar na dança, e como a dança não está deslocada de seu contexto, mas ao contrário, está imersa nele, os padrões corporais que operam na sociedade apontam também quais corpos cabem na dança.

O corpo magro e suas práticas tomam uma posição de centralidade e afirmativas em relação aos costumes sociais e o corpo gordo torna-se criticado e marginalizado, mas mesmo diante dessa exclusão social, os números de pessoas com sobrepeso e obesos no Brasil aumentam (NECHAR, 2018, p. 5).

É curioso como apesar dos números demonstrarem um aumento cada vez maior de corpos gordos, cause tanto estranhamento um corpo gordo que dança, assim como um corpo gordo que faça qualquer outra coisa. Se a sociedade tem, digamos, engordado, não seria mais lógico que os corpos que predominam fora do campo da dança predominassem também nela, ou pelo menos, que não causasse tanto espanto.

### *Profissional da Dança*

Diferentemente de outras profissões, não é tão simples indicar quem ou o que torna alguém um profissional da dança, não existe uma faculdade

obrigatória, ou uma prova regulamentar, ou mesmo o DRT<sup>3</sup> na carteira de trabalho assinada. Assim, a artista traçou indícios do que entende como profissional da dança e como se vê nesse campo.

Para a artista, conseguir viver de seu ofício é o principal indicativo de se profissional. Nesse sentido destaca a importância do Cena 11, grupo no qual encontrou estabilidade financeira, o que a auxiliou a colocar um marco em sua trajetória – entende seu ingresso na companhia como demarcador da transição como bailarina profissional.

Na dança é recorrente, quando amador, que se pague para mostrar sua arte, para participar de festivais e mostras. Esse deslocamento, de quem paga para quem recebe, pode funcionar como um bom demarcador da profissionalização na área.

Outro indício para o reconhecimento da profissionalidade do trabalho e do artista, são as formas de validação: a conquista de algum edital; uma crítica pública, geralmente midiática, de algum renome da dança; o apoio financeiro de alguma instituição pública ou privada reconhecidamente fomentadora de arte e cultura.

Há, ainda, outras possibilidades de atuação profissional, como em casas de show, companhias ou mesmo a venda de espetáculos, mas, como destaca Jussara, certamente as opções de lugares e formas de atuação, hoje, são muito mais numerosas do que há 10 anos.

Destaco, ainda, outro aspecto interessante apontado por Jussara, para além auto reconhecimento ou do reconhecimento dos pares relacionado a profissionalização da dança, ainda mais especialmente quando se trata de corpos gordos. A artista conta que ao preencher uma ficha qualquer e no campo profissão completar com bailarina, muitas vezes é preciso responder a algumas perguntas, por exemplo: se a dança não seria seu hobby ao invés de profissão, ou ainda se o correto não seria professora de dança ao invés de bailarina, como se ao corpo gordo não fosse possível a atuação profissional como tal.

---

<sup>3</sup> DRT é a abreviação de Delegacia Regional de Trabalho nome pelo qual é conhecido registro profissional em dança.

### *Estereótipos Gordos*

O imaginário comum da pessoa gorda está associado a uma pessoa preguiçosa, desastrada, desajeitada ou ainda a brincalhona, que faz piada antes que façam com ela, gordos que não controlam seus corpos, seus impulsos, suas vontades. Conforme indicou Fischler (1995) são os comportamentos classificados por ele como os estereótipos malignos ou benignos do gordo

Na universidade foi mais mudança assim, porque eu conheci gente que tinha... tipo, fora do padrão tradicional de que é um corpo de dança. Não só porque eram gordas, mas porque sei lá, porque tinham vários formatos. Os formatos são inúmeros, né? E aí eu conheci mais gente com formato diferente, fazendo uma dança diferente, [...] mudou bastante a relação de olhar pro meu corpo (BELCHIOR, 2018, p. 12-13).

Baseados apenas em estereótipos as pessoas olham e julgam, sem mesmo ver dançar, afirmam que aquela ou essa pessoa deve dançar bem, pois é magrinha. Jussara conta que já acreditou nesses padrões, imaginou que por ser gorda não seria capaz de se tornar uma bailarina clássica, e subir nas pontas. Hoje, depois de alguns exemplos contrários, entende que era só mais um reforço à imagem estereotipada, das (falsas) incapacidades do corpo gordo.

Quem são, então, os gordos que podemos pensar como modelos, como referências e que fogem a este estereótipo? Ao redor destas questões Jussara fala sobre a pesquisa que realizou para a produção do solo *Peso Bruto*, e, na busca por outros modelos, olha até mesmo para super-heróis e vilões

E aí eu fiquei pensando, tipo: quais são as referências que a gente tem pra se empoderar mesmo, sabe, como pessoa gorda? E aí eu pensei um pouco no Rei do Crime, eu pensei um pouco em super-heróis, e vilões. [...] isso são coisas que formam a gente, pelo menos pra mim, quando tu é criança. E o vilões ou os heróis gordos ou grandões, eles são todos muito caóticos, muito descontrolados, sabe? O Hulk ele é incrível, ele é força e tal, só que ele é caos, ele é destruição. E aí eu pensei um pouco no Rei do Crime [...] na maioria das versões é gordão, ele é um vilão da Marvel, e ele é mais frio e calculista, assim, sabe, ele tem força pra te esmagar, mas ele não vai tipo (onomatopeia caótica)

esmagar, ele vai, (onomatopeia controlada) esmagar, sabe? [...] Quais são as outras referências de gordo que a gente pode levantar, sabe, com dança (BELCHIOR, 2018, p. 16)?

Quando integrante do Cena 11, nunca lhe pediram para que emagrecesse, mas nos espaços, companhias e academias anteriores seu peso foi uma questão. Chegou a ouvir de uma colega: você é muito boa para desperdiçar sendo gorda! As ações e pedidos de emagrecimento vinham sempre revestidos de boas intenções e preocupação com a saúde

Essa gordofobia que existe por aí, dessa que é disfarçada de 'eu quero saber da sua saúde', mas nas [gesticula aspas com as mãos] "boas intenções" (BELCHIOR, 2019, p. 12).

Jussara ainda comenta que nas rodas de bate papo que realizou algumas vezes após a apresentação do espetáculo *Peso Bruto*, uma das perguntas recorrentes tem ligação com as capacidades de seu corpo gordo, "como você consegue?" ouvindo declarações como, "mas eu sou magro e não consigo fazer", reforçando mais uma vez os estereótipos em detrimento à prática, a pesquisa, ao treino.

O estranhamento e preconceito sofrido por ser uma bailarina gorda está bastante balizado no entendimento do corpo gordo como imóvel, como corpo errado, corpo que não consegue, não pode, não alcança:

Eu não estou querendo dizer que meu corpo não tem limites, mas ao mesmo tempo, meu corpo não tem limites (BELCHIOR, 2018, p. 20).

Os discursos operam verdades, estabelecem padrões, e rompê-los em todos os tempos e espaços parece ser necessário à gorda que dança, seja em lugares onde os padrões ficam mais evidentes como nos festivais competitivos de dança, seja nas pequenas falas cotidianas dos professores e/ou críticos especializados.

Conforme Fischler (1995) existem papéis esperados do corpo gordo – para ser uma boa gorda – e parece que dançar não é um deles. Contudo, em coerência com a mesma perspectiva, ser gorda é ser transgressora e, portanto, uma violadora, nesse caso de normas, normatizações, e talvez da normalidade.

Se o esperado é a imobilidade, uma possibilidade de contravenção pode ser a dança.

## 4.2 O Bailarino Gordo

De modo muito semelhante ao que foi feito no capítulo anterior, é a partir dos encontros com um bailarino gordo que escreverei as próximas linhas. Diego Mac é seu nome, 38 anos, artista, bailarino, coreógrafo, diretor.

Ainda que tenha iniciado sua prática na dança apenas aos 16 anos, Diego tem sua formação de vida ligada à dança. Posso dizer que nasceu na dança: filho de uma bailarina e coreógrafa, desde muito pequeno ele frequenta os ambientes dançantes, quando criança observando as atividades da mãe, que por ser mãe solo acabava o levando frequentemente às aulas, ensaios, processos coreográficos e outras atividades vinculadas a dança. Em suas próprias palavras, desde sempre

vive o ambiente da dança, em que se produz dança, fala de dança (MAC, 2019a, p. 2).

Aos 16 anos sentiu despertar a vontade de fazer aulas de dança, na academia da mãe mesmo. A mãe, por sua vez, foi contra. Isso porque ela temia pelo futuro de seu filho, imaginando – ou talvez conhecendo – a dificuldade que seria traçar um caminho em dança, as barreiras e obstáculos que fazem parte de uma vida de artista. A sócia de sua mãe, no entanto, deu o apoio e incentivo que o bailarino precisava para começar.

Diego construiu uma relação íntima com a dança, dançou alguns espetáculos, em diferentes gêneros de dança, e sentiu vontade de dirigir e coreografar. Em 2001/2002 montou um projeto de dança para o edital Brasil em Cena que foi aprovado e demarca assim uma transição e talvez sua profissionalização na dança.

Não era muito empenhado nos estudos formais, nem pensava em realizar alguma graduação, mas, em 2004, com o surgimento do Tecnólogo em

Dança oferecido pela Ulbra<sup>4</sup>, em Canoas, se vê atraído pela ideia de cursar algo próximo do que havia se tornado sua paixão e decide ingressar no mundo acadêmico. Toma gosto pela academia e, na sequência, o bailarino engata uma especialização e um mestrado, ambos em Poéticas Visuais, nos quais investigou algumas relações entre a dança e a imagem, a dança e o vídeo, videodança.

Ele afirma que hoje seu entendimento como pessoa está vinculado ao seu entendimento de dança e embora atue como bailarino, se enxerga mais nas atividades de diretor e coreógrafo, trabalhando como diretor da Macarenando Dance Concept e diretor artístico da Muovere Cia de Dança Contemporânea.

#### *Ser Gordo – uma questão*

Diego sempre foi gordo, e, talvez por isso mesmo, isso sempre foi uma questão. Mesmo a primeira professora que o incentivou a começar nas aulas de dança queria que ele emagrecesse.

Como são recorrentes, as desculpas eram sempre as mesmas, justificando a escolha por um corpo magro a partir das preocupações com a saúde. Ao entender que o emagrecimento melhoraria o desempenho e o desenvolvimento da sua técnica como bailarino, Diego apesar de hoje não enxergar mais isso como uma verdade, na época via sentido na informação e assumia para si essa preocupação. Sentia uma não adequação de seu corpo, um desencaixe no padrão corporal para a dança.

Dancei um espetáculo chamado *Réquiem*, e por esse espetáculo eu ganhei o prêmio revelação<sup>5</sup> [...] aí, uma coreógrafa, uma professora de dança bem famosa aqui em Porto Alegre me chamou e me disse assim: agora tu toma vergonha na cara e emagrece, né? depois de ter ganhado o prêmio. E eu me lembro que aquilo bateu assim, super forte [...] E ali, eu ainda entendia que sim, que eu precisava redesenhar meu corpo todo para poder seguir profissionalmente na carreira, na dança e tal (MAC, 2019a, p. 6).

---

<sup>4</sup> O curso de Tecnólogo em Dança foi logo depois transformado em Licenciatura em Dança e hoje encontra-se com atividades encerradas.

<sup>5</sup> Em 1998, recebe o importante prêmio de artista revelação por *Réquiem*, no Prêmio Açorianos de Dança da Prefeitura Municipal de Porto Alegre.



Diego observava, mesmo na infância, a partir da convivência nos ambientes da dança, que havia certo padrão corporal para a dança: mulheres magras. Relata que nas conversas sempre ouvia as bailarinas dizerem que precisam perder alguns quilos, e assim como sua professora ou a renomada professora porto-alegrense, ainda hoje, ouve insinuações sobre seu comportamento:

Porque você não toma um suco ao invés de um milkshake? (MAC, 2019b, p. 10).

Acredita que tanto essa convivência, quanto as inúmeras intercorrências sobre seu peso e seu comportamento, ainda que hoje não mais o afetem e sejam muito mais facilmente silenciadas, influenciaram o seu entendimento construído sobre seu próprio corpo, na vergonha que sentia e por vezes ainda sente. Ele comenta:

Com certeza todas essas nóias, com relação ao meu próprio corpo, elas vem, sem dúvida, de um período, de formação ali, quando criança, e muito por estar vinculado e presente nesses ambientes de dança em que o corpo e o padrão magro eram uma constante [...] Hoje eu consigo analisar isso, na época não (MAC, 2019a, p. 6).

O desejo de ser coreógrafo, ser diretor, de alguma maneira o desprende da preocupação com ser gordo. Afirma que não foi por isso que optou por atuar também nessas tarefas, mas por um desejo genuíno. Foi quando começou a coreografar e dirigir que sua perspectiva com relação ao corpo se modificou:

uma questão de distanciamento mesmo, de conseguir olhar de outra perspectiva, o corpo como meio de produção de sentido, e o quê que esse corpo é capaz de produzir tal como ele é, de ter isso como um material de trabalho e respeitá-lo na sua essência [...] entender os corpos que produzem movimentos a partir do que eles são e respeitá-los nessa natureza, não do que eu gostaria que eles fossem (MAC, 2019a, p. 12).

Ao coreografar Diego pode repensar, tensionar limites e regras e, assim, entender seu próprio corpo como bailarino, suas capacidades, sua poética, posicionar-se em respeito ao que aquele (ou outro) corpo é:

isso trouxe uma diferença, pra eu entender o meu próprio corpo como bailarino. Entender, então, que [...] quando eu estou sendo coreografado, ou estou sendo dirigido, que eu também posso entender a partir desse lugar, né, como corpo que é capaz de produzir muitas coisas, sentido, movimento, etc. a partir do que eu sou (MAC, 2019a, p. 12).

### *Artista - Profissional da Dança*

Para além do que comumente é apontado como caracterizantes de um profissional da dança, seja ser sustentado por sua arte, ou ter uma longa história de prática, ou ainda cursar a graduação ou outra formação na área da dança, Diego destaca o seu entendimento sobre fazer arte como trabalho. Fala sobre a dedicação que o ofício exige, seja na forma de estudo, engajamento, postura ética, e até o reconhecimento dos pares, da própria cena:

Trabalhar aquilo como ofício, né, é, outra questão. A ideia de trabalho, o quanto se entende aquilo que se está fazendo como um trabalho e tudo que isso envolve. O trabalho, ou seja disciplina, comprometimento, é, o entendimento do setor como um todo, o entendimento dos seus pares, de que contexto ele está inserido, o que que está acontecendo no mundo em relação a sua área, um entendimento bem global, bem amplo (MAC, 2019b, p. 5).

O mercado de trabalho em arte não é fácil, e, como outras – se não todas – as áreas, exige do seu trabalhador dedicação e responsabilidade. Ao falar da tarefa do artista define seu trabalho como:

O artista é um empreendedor de si mesmo (MAC, 2019b, p. 5).

Por sua perspectiva, ser artista vai além do fazer arte unicamente, ou seja, do dançar, ou coreografar, ou produzir. Também define ser artista o que circunda esse fazer artístico, o que o move a fazê-lo, as motivações que o tornam um artista, artista; as mensagens, discursos, transformações que anseia, sobre quais pontos deseja agir, refletir, dar a ver:

Ser artista mesmo, e o quê que isso implica; no sentido de discurso mesmo, né, do que eu quero fazer no mundo, o que eu quero mudar no mundo, o que eu quero criticar no mundo, provocar no mundo, de

questionamentos, de transformações. E em relação à própria dança também, que limites são esses que eu quero jogar, ou deturpar, ou ironizar, satirizar (MAC, 2019a, p. 14).

Ao retomar as discussões sobre a remuneração do trabalho, o mercado capitalista de atuação, refletindo sobre as peculiaridades de cada ação artística e as dificuldades de generalização, Diego ilustra o processo de profissionalização, do registro técnico (DRT).

Ele nos conta que muitas vezes, nesse processo de registro, são solicitadas comprovações que não condizem com as condições de cidades pequenas do interior, ou que não são comuns a algumas modalidades de dança. Comenta que as orientações de remuneração que não conseguem ser entendidas nos diferentes contextos. Enfim, fala das diferenças que existem entre os diferentes gêneros de dança, de atuação, de contexto geográfico; condições que dificultam, e em alguns aspectos até impossibilitam a generalização.

Considerando essas diferenças, deve-se, ampliar as possibilidades do que é ser profissional. Por esse prisma, enxergar para além do pagamento por sua obra apresentada. Ele brinca com as palavras, construindo a interessante espiral:

Eu sou profissional porque ganho dinheiro ou eu ganho dinheiro porque sou profissional (MAC, 2019b, p. 7).

#### *A audácia de ser gordo*

A característica gorda parece ser socialmente entendida não como algo que se é, mas como algo mexível – ninguém pede a um bailarino que cresça<sup>6</sup> um pouquinho para encarar determinado personagem, ou que durma menos para criar mais olheiras<sup>7</sup>, mas pede-se que emagreça um pouco (ou até muito). Sendo assim, como, sem se adequar aos padrões, tornar esse corpo errado, um corpo possível pra dança, ou, se enxergar fazendo dança sendo gordo?

Como já apontei, o exercício de mudar de posição, se colocar em outra função, foi fundamental para a virada de olhar do bailarino sobre si mesmo, e

<sup>6</sup> Se pensarmos o ser gordo como uma característica física.

<sup>7</sup> Se pensarmos o ser gordo como um hábito.

também sobre o outro. Ainda que não tenha participado como candidato nos festivais competitivos, ele já ocupou a posição de júri. Aponta como flagrante nesses ambientes a homogeneização não só dos corpos, mas também das danças. Ele relata que quando criança achava hostil o ambiente nos festivais, todas as padronizações – de corpo, de forma, de figurino, de movimento – ali se amplificam. É uma esteira de corpos parecidos, ele diz:

Se entender artista é muito fundamental nessa mudança de perspectiva mesmo em relação ao corpo, né. Porque é isso que eu sinto no festival, assim, eu sinto falta do traço artístico da coisa, né, da arte mesmo, das composições artísticas, em termos de forma, de conteúdo, de discurso, do quê que está sendo dito ali, de como é que aquilo vai mudar o mundo, né, mas não... É super pasteurizado e, e claro que isso, os representantes dessa pasteurização são os corpos, enfim é muito evidente isso (MAC, 2019a, p. 15).

Sendo assim, ser gordo e bailarino, por sua escassez, é algo extraordinário, muito embora desconfie que por ser homem a tolerância a seu corpo gordo seja maior.

Uma distinção marcante atravessa essas estigmatizações: a que se faz entre o modelo masculino, que tolera a gordura relativa, e o modelo feminino, votado a uma magreza obrigatória, exigência confirmada pela simples, sistemática e duradoura presença do espartilho. Impossível, daí, imaginar um apego geral e antigo à “gordura” feminina (VIGARELLO, 2012 apud METZ, 2019, p. 18).

Contudo, independente de ser homem ou mulher, a relação gordo e dança ainda parece causar estranhamento. Diego acredita que a maioria das pessoas nunca parou para refletir sobre a possibilidade de dançar e ser gordo. Exemplifica sua crença a partir dos frequentes comentários que recebe: “Parabéns, tu é incrível! Embora gordo tu dança muito bem, eu não sabia que seria possível”. Ou ainda, quando escuta o desabafo de outros artistas gordos, “sua presença na cena me encoraja a continuar”.

Por outro lado, ao preencher uma ficha cadastral, por exemplo, não coloca bailarino como sua profissão, escolhe colocar artista e quando questionado sobre em que área trabalha responde: teatro. Ele justifica agir assim, justamente para não ter que ficar respondendo muitas perguntas por ser gordo, ou, ficar tentando desacomodar, desatar nós e expectativas

equivocadas em encontros rasos. Prefere guardar suas energias provocativas e de crítica ao próprio campo.

Isso não é da noite pro dia, é um período todo, de questionamento, uma vida inteira na verdade. Tem muito a ver com esse entendimento, de se entender artista, né, e aí entender que, ah! ok, eu vou continuar gordo, com o meu corpo, com respeito a minha própria essência e, isso também pode ser um material de uso crítico dentro do meu trabalho artístico, material de uso discursivo. Eu posso usar isso como discurso, de rompimento de tabus dentro da própria dança, de forma provocativa, de forma rebelde (MAC, 2019a, p. 16).

Talvez essa energia rebelde de Diego, seja mais treinada do que ele mesmo pensa, manter-se gordo como vimos em momentos anteriores é escapar dos padrões, fugir das normatizações, Fischler (1995, p. 74) afirma: “os gordos são considerados transgressores; eles parecem violar constantemente as regras que governam o comer, o prazer, o trabalho e o esforço, a vontade e o controle de si” (FISCHLER, 1995, p. 74).

É fazer uso dessa característica indisfarçável, indissimulável – não se pode deixar um pouco de sua gordura em casa – na sua arte, aproveitar das potências e capacidades desses e de outros corpos para seu fazer artístico, para aquilo que se quer dizer, fazer ver, refletir, repercutir.

## Arredondando



Figura 5: [Sem título] - Regina

## 5 Arredondando

Chegando ao final desse exercício/escrita é preciso aparar arestas, juntar as pontas, arredondar.

Sabemos, a partir das reflexões que fizemos ao longo dos capítulos que o corpo gordo foi associado em sua história a um corpo monstruoso, anormal, estigmatizado, visto como corpo doente, feio, resultado de preguiça e descontrole (FISCHLER, 1995; MATOS, ZOBOLI, MEZZARROBA, 2012; METZ, 2019; NECHAR, 2018). Contudo, acredito ter apontado, com alguma fartura, que essa não é a única imagem possível para os gordos.

Ao escolher dois artistas, de experiências e histórias diferentes, além de intencional trazer pluralidade ao trabalho, buscou-se dar a ver, saindo de um ponto comum – o corpo gordo –, diversas estratégias que pudessem indicar, apesar da fuga dos padrões, formas de se estabelecer e manter, com sucesso, no campo da dança. Assim, a partir das saborosas conversas que tivemos, consegui traçar categorias que, se tocam e nos ajudam a olhar o campo, a construir formas possíveis.

Os dois artistas gordos, aqui sujeitos da pesquisa, se estabeleceram no campo de trabalho, apesar dos estereótipos que definem ou indicam possibilidades de ação e comportamento para o corpo gordo, esses discursos são percebidos por Jussara:

essa ideia de que o corpo gordo ele é imóvel, sabe? uma associação de imobilidade do corpo gordo... ele não faz nada porque não consegue e; não consegue, não faz, porque não quer, desse lugar de não faz. É bem forte essa taxação de que não dá, não pode, não alcança (Belchior, 2018, p. 17).

Conhecer artistas da dança que, nos surpreendam em suas potências e possibilidades, que ampliem o que vimos e conhecemos até então, na intenção não de substituir um estereótipo por outro, mas no movimento de suspender verdades, perguntar aos discursos e enxergar com eles outras possibilidades do ser artista, de corpo para dança.

Tanto o bailarino, quanto a bailarina, apontam os festivais como operadores de normatização. Por seu lugar de destaque, de privilégio os festivais atuaram, e ainda atuam, como dispositivo disseminador dos estereótipos sobre o corpo que dança, como um mecanismo de controle dos movimentos, das estéticas, das antropometrias. Essa reflexão vem se tornando relevante em estudos de dança no Brasil:

Não obstante, é fundamental também destacar aqui que essa característica competitiva dos festivais colaborou no delineamento de certos modos de fazer e pensar a dança, que estão, por sua vez, intimamente relacionados com a ideia de que uma “boa dança” é aquela que agita o público, muitas vezes por meio do apelo virtuosístico de sua configuração. Ou ainda, o que considero mais grave, o pressuposto de que há *um certo modo de fazer dança* que deve ser buscado por todos. Obviamente o que se tem aqui é o pressuposto do modelo, de certa referência a ser buscada para a conquista de um padrão de qualidade pautado na execução técnica de maneira virtuosística (MOLINA, 2015, p. 57. grifo do autor).

Jussara, lembrando dos festivais competitivos de dança, reflete:

por mais que hoje em dia eu não, ache festival competitivo uma coisa tão legal, fez parte da minha história (Belchior, 2018, p. 3).

E assim como fez parte da vida da Jussara, percebo que faz parte da trajetória da maioria dos bailarinos. Mesmo quando esses não vão aos festivais concorrer, como foi o caso do Diego, esses espaços ainda aparecem de alguma forma na história dos bailarinos, e seguem sendo referência, ocupando espaços de privilégio no campo.

A imagem que Diego (MAC, 2019a, p. 15) trouxe para nossa conversa, associando às produções dos festivais competitivos a uma esteira de corpos iguais, trabalhos iguais, estéticas iguais, transportou-me para uma linha de produção fordista, uma fábrica de dança, despida – ou quase – de poesia, de reflexão, produzindo bailarinos em caixinhas.



É verdade que essa fábrica de dança, assim *fordistamente* como imaginei não existe, mas, de certa forma, é isso que faz a padronização corporal: controla, enquadra, regula, encaixota, ou no paralelo que conseguimos fazer com os ditos de Foucault (1987b). “corpo que se manipula, se modela, se treina, que obedece, responde, se torna hábil (FOUCAULT, 1987b, p. 117).” Os festivais competitivos assim fazem, são espaços de jogos de poder, que enquadram e encaixotam corpos e danças que ali se apresentam.

Mas o corpo também está diretamente mergulhado num campo político; as relações de poder têm alcance imediato sobre ele; elas o investem, o marcam, o dirigem, o supliciam, sujeitam-no a trabalhos, obrigam-no a cerimônias, exigem-lhe sinais (FOUCAULT, 1987b, p.25).

Os jogos de poder operam sobre os corpos, docilizam, regram, domesticam, sujeitam, exigem uma forma de ser, de estar, uma aparência específica, dão a ver e fazem crer que existe uma única forma, um modelo que é preciso atender para conseguir o que se objetiva:

só emagrecendo que eu vou conseguir ser profissional<sup>8</sup>  
(MAC, 2019a, p. 6)

Assim, a partir dos nossos exemplos, ainda que o júri peça o emagrecimento de Jussara, ou que renomadas professoras insistam e indiquem a mudança corporal de Diego como necessária para a prática e o sucesso no campo, essa preferência estética – muitas vezes travestida de preocupação com a saúde alheia – pode ser transgredida.

Importante lembrar que esses discursos não estão isolados em outras esferas, mas ao contrário, estão imersos no contexto. Por vezes assumimos papéis ambíguos, tomando para nós o papel opressor, ao tentar forçosamente nos encaixar nos padrões, na normatividade. Foi preciso aos nossos bailarinos enxergarem seus corpos para além dos padrões de forma, movimento e comportamento, romper com padrões e paradigmas. E construir escapes a esse controle – entender como possíveis suas fisicalidades, tratando o corpo como evidência do que somos, de quem somos.

---

<sup>8</sup> O recorte aqui pode dar a entender que esta fala representa a opinião do Diego, mas no contexto da conversa, dizíamos sobre os discursos, as falas sociais, os estereótipos para a dança.

Contudo, como disse Diego, esse entendimento não acontece da noite para o dia, enxergar-se como gordo, mas, sobretudo, ver para além da adiposidade, entender que é possível ser gordo e saudável, ser gordo e artista, ser gordo e dançar. Entender que é possível ultrapassar estes estereótipos e paradigmas e caminhar rumo ao que se deseja, ao que se quer – dar ouvidos as suas urgências – no caso aqui, se tornar profissional da dança.

Nessa perspectiva, alargamos o debate acerca de quem é ou pode ser profissional da dança, e ainda, a quem cabe definir. Ser remunerado por sua arte é parte importante desta profissionalização, mas não é a única. No campo da dança, amadoramente, é muito comum pagar para dançar, para se apresentar, sejam nos tradicionais espetáculos de final de ano das academias – como bailarinos aprendentes – ou ainda para concorrer nos grandes festivais. Entendo que é por isso que receber por seu ofício, algo quase óbvio em outras profissões, ganha destaque nas atividades artísticas.

Entretanto, como já foi dito, esse não é o único critério a ser observado. Outras possibilidades foram levantadas, uma formação acadêmica, por exemplo, registrar-se junto o conselho profissional, ser selecionada em uma companhia profissional – como foi o caso da Jussara – ou, o reconhecimento de seus pares da cena profissional – como foi o caso do Diego.

Assim, encontra-se disperso o poder de dizer quem é profissional da dança ou não. Alguns lugares de poder são mais eficazes que outros, como é o caso de grandes empresas patrocinadoras ou dos críticos de arte. Mas, o reconhecimento de outros artistas, dos seus pares, seja pela dedicação empenhada, seja pela qualidade do trabalho apresentado, também é determinante na constituição do artista da dança.

Outro ponto interessante e que tangencia a esfera profissional é o que vou chamar aqui de desafio da ficha cadastral. Entendo que olhar para questões tão corriqueiras do dia a dia, nos diga mais do que imaginamos a princípio. O que colocar no campo *Profissão*?

Ao responder esse campo com bailarino ou bailarina, para todos, mas especialmente para os gordos, implica em disponibilizar-se, quase sempre, a responder mais perguntas, perguntas essas que dessa vez não habitam a ficha

cadastral, mas o imaginário social: bailarino é profissão? pode um gordo ser bailarino profissionalmente?

No outro lado da moeda, talvez, seja justamente através desses pequenos desafios cotidianos, de convencer o motorista de aplicativo, a vendedora da loja de departamentos e a atendente da lotérica de que sim, bailarino é profissão, e principalmente, é possível ser profissional, gordo e bailarino.

## Referências



Figura 6: Flamenco - Fernando Botero

BELCHIOR, Jussara. **Conversa 1**. [Entrevista cedida a] Daniela Ricarte. Florianópolis, 27 jan. 2018. Arquivo não publicado.

BELCHIOR, Jussara. **Conversa 2**. [Entrevista cedida a] Daniela Ricarte. Blumenau, 06 ago. 2019. Arquivo não publicado.

BELCHIOR, Jussara. **Peso Bruto Ficha Técnica**. Florianópolis, 2017. Disponível em: <https://www.jussarabelchior.com/poetica-gorda> Acesso em 25 nov. 2019.

COSTA, Luciano Bedin da. Cartografia: uma outra forma de pesquisar. **Revista Digital do LAV**, Santa Maria, v. 7, n. 2, p. 66-77, maio/ago. 2014.

DANTAS, Mônica Fagundes. **Dança**: o enigma do movimento. Porto Alegre: UFRGS, 1999.

DANTAS, Mônica Fagundes. O Corpo Dançante, Entre a Teoria e a Experiência: estudo dos processos de realização coreográfica de duas companhias de dança contemporânea. **Do Corpo**: ciências e artes, Caxias do Sul, v. 1, n. 1, p. 112-172, 2011. Disponível em: <http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/docorpo/issue/view/90/showToc> Acesso em 4 set. 2018.

FALKEMBACH, Maria Fonseca. **Corpo, Disciplina e Subjetivação nas Práticas de Dança**: um estudo com professoras da rede pública no sul do Brasil. Tese (Doutorado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. Foucault e a Análise do Discurso em Educação. **Cadernos de Pesquisa**, n. 114, p. 197-223, nov. 2011.

FISCHLER, C. Obeso Benigno Obeso Maligno. In: SANT´ANNA, D. B. (Org.). **Políticas do Corpo**. São Paulo: Estação Liberdade, 1995. p. 69-80.

FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do Saber**. 3 ed. Rio de Janeiro: Forense - Universitária, 1987a.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Organização e Tradução: Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal. 1979.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir: o nascimento da prisão**. 20. ed. Petrópolis: Vozes, 1987b.

GARCIA, Regina Leite. Introdução. In: GARCIA, Regina Leite. **Cartas Londrinhas e de Outros Lugares Sobre o Lugar da Educação**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995. p. 9-22.

GOELLNER, Silvana Vilodre. A Produção Cultural do Corpo. In: LOURO, G. L.; FELIPE, J.; GOELLNER, S. V. (Orgs). **Corpo, Gênero e Sexualidade: um debate contemporâneo na educação**. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 2010a. p. 28-40.

GOELLNER, Silvana Vilodre. A Educação dos Corpos, dos Gêneros e das Sexualidades e o Reconhecimento da Diversidade. **Cadernos de formação RBCE – Revista Brasileira de Ciências do Esporte**, v.1, n.2, p. 71-83, mar. 2010b.

LE BRETON, David. **Antropologia do Corpo e Modernidade**. 2.ed. Petrópolis: Vozes, 2012.

MAC, Diego. **Conversa 1**. [Entrevista via Facebook concedida a] Daniela Ricarte. Porto Alegre, Pelotas, 27 jun. 2019a. Arquivo não publicado.

MAC, Diego. **Conversa 2**. [Entrevista concedida a] Daniela Ricarte. Porto Alegre, 12 ago. 2019b. Arquivo não publicado.

MARQUES, Isabel A. Corpo, Dança e Educação Contemporânea. **Pro-Posições**, Campinas, v. 9, n. 2 (26), p. 70-78, jun. 1998.

MARQUES, Isabel A. Corpo, Dança e Educação Contemporânea. In: MARQUES, Isabel A. **Dançando na Escola**. 6ed. 2012. p. 113-128.

MATOS, Kelma Socorro Lopes de; VIEIRA, Sofia Lerche. **Pesquisa Educacional: o prazer de conhecer**. 2 ed. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2002.

MATOS, Keyte dos Santos; ZOBOLI, Fabio; MEZZARROBA, Cristiano. O Corpo Obeso: um corpo deficiente? considerações a partir da mídia. In: IX SEMANA DA EDUCAÇÃO FÍSICA, 2012. **Anais [...]**. Universidade Federal de Sergipe, 2012. p. 1 – 17. Disponível em: <https://www.acervo.ufs.br/bitstream/riufs/11434/2/CorpoObesoDeficienteMidia.pdf> Acesso em 18 out. 2019.

METZ, Márcia. **Gordas, Gordinhas, Gorduchas**: a potência cênica dos corpos insurgentes. 2019. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.

MOLINA, Alexandre José. **Experiência Artística no Ensino Superior em Dança**: ativações para um currículo encarnado. 2015. (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

NANNI, Dionísia. Dança-Educação: pré-escola à universidade. Rio de Janeiro: Sprint, 1995.

NECHAR, Patricia Assuf. Diversidade de Corpos: A ascensão do corpo gordo através das artes, redes sociais e o movimento plus size. In: 41º CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 2018, Joinville. **Anais [...]**. Joinville: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2018. p. 1 – 15.

NUNES, Sandra Meyer. Fazer Dança e Fazer com Dança: perspectivas estéticas pra os corpos especiais que dançam. **Ponto de Vista**, Florianópolis, n. 6/7, p. 43-56, 2004/2005.

PARAGUASSÚ, Alita Carvalho Miranda. **Corpo e Sujeito**: uma análise discursiva. Jundiaí: Paco Editorial, 2014.

PASSOS, Eduardo; BARROS, Regina Benevides de. Pista 1: A Cartografia como Método de Pesquisa-Intervenção. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da (Orgs.). **Pistas do Método da Cartografia**: Pesquisa-intervenção e Produção de Subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2009.

RODRIGUES, José Carlos. **O Tabu do Corpo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Achiamé, 1975.

ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2006.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS. Vice-Reitoria. Coordenação de Bibliotecas. **Manual de Normas UFPel para Trabalhos Acadêmicos**. Pelotas, 2019. Revisão técnica de Aline Herbstrith Batista, Dafne Silva de Freitas e Patrícia de Borba Pereira. Disponível em: <<https://wp.ufpel.edu.br/sisbi/normas-da-ufpel-para-trabalhos-academicos/>>. Acesso em: 25 nov. 2019.

VEIGA-NETO, Alfredo. Incluir para Excluir. In: LARROSA, Jorge; SKLIAR, Carlos (Orgs.). **Habitantes de Babel**: políticas e poéticas da diferença. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. p. 105-118

VENDRAMIN, C. Diversas Danças – Diversos Corpos: discursos e práticas da dança no singular e no plural. **Do Corpo**: ciências e artes, Caxias do Sul, v. 1, n. 3, p. 1-18. 2013. Disponível em:  
<http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/docorpo/issue/view/153/showToc>  
Acesso em 4 set. 2018.



## Anexos



Figura 7: [sem título] - Jeanne Lorioz

**Universidade Federal de Pelotas**  
**Centro de Artes**  
**Curso de Dança - Licenciatura**

**TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO**

A pesquisa que estamos lhe convidando a participar configura-se como o Trabalho de Conclusão do curso de Dança - Licenciatura da UFPel, até aqui, o trabalho está intitulado “Gordos que Dançam: estratégias para se estabelecer no campo” ; sob orientação da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Fonseca Falkembach e objetiva: investigar quais estratégias são possíveis e/ou necessárias para se estabelecer no campo sendo/estando fora do padrão magro.

Para tanto sua participação, será a realização de duas conversas sobre o tema que serão registradas em áudio e vídeo. Os depoimentos coletados nas conversas serão utilizados nesse trabalho podendo ser, também, utilizados em eventos ou publicações. Comprometo-me a respeitar os valores éticos, e peço para mencionar o seu nome, bem como as imagens e depoimentos desse. Antes de serem utilizadas, tanto imagens quanto depoimentos, serão revisados por você. Sua participação é voluntária e se você decidir não participar ou quiser desistir a qualquer momento, tem absoluta liberdade de fazê-lo.

Qualquer dúvida que você venha a ter poderá ser sanada através do e-mail: dan.ricarte@gmail.com

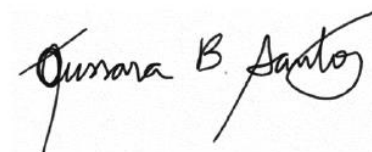
Pelotas, 4 de novembro de 2019



Daniela Ricarte

Declaro que após ter sido devidamente informado de todos os aspectos desta pesquisa e ter esclarecido todas as minhas dúvidas, eu Jussara Belchior Santos, estou de acordo com a participação nesta pesquisa e autorizo a utilização das minhas imagens e depoimentos na pesquisa, após minha revisão.

Florianópolis , 29 de novembro de 2019



---

Assinatura do participante

**Universidade Federal de Pelotas**  
**Centro de Artes**  
**Curso de Dança - Licenciatura**

**TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO**

A pesquisa que estamos lhe convidando a participar configura-se como o Trabalho de Conclusão do curso de Dança - Licenciatura da UFPel, até aqui, o trabalho está intitulado “Gordos que Dançam: estratégias para se estabelecer no campo” ; sob orientação da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Fonseca Falkembach e objetiva: investigar quais estratégias são possíveis e/ou necessárias para se estabelecer no campo sendo/estando fora do padrão magro.

Para tanto sua participação, será a realização de duas conversas sobre o tema que serão registradas em áudio e vídeo. Os depoimentos coletados nas conversas serão utilizados nesse trabalho podendo ser, também, utilizados em eventos ou publicações. Comprometo-me a respeitar os valores éticos, e peço para mencionar o seu nome, bem como as imagens e depoimentos desse. Antes de serem utilizadas, tanto imagens quanto depoimentos, serão revisados por você. Sua participação é voluntária e se você decidir não participar ou quiser desistir a qualquer momento, tem absoluta liberdade de fazê-lo.

Qualquer dúvida que você venha a ter poderá ser sanada através do e-mail: dan.ricarte@gmail.com

Pelotas, 4 de novembro de 2019



Daniela Ricarte

Declaro que após ter sido devidamente informado de todos os aspectos desta pesquisa e ter esclarecido todas as minhas dúvidas, eu DIEGO MACHADO, estou de acordo com a participação nesta pesquisa e autorizo a utilização das minhas imagens e depoimentos na pesquisa, após minha revisão.

Porto Alegre, 29 de novembro de 2019.



---

Assinatura do participante