

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE VIÇOSA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES E HUMANIDADES
CURSO DE DANÇA**

MARINA ALVES FACUNDO

DRAMATURGIA DA MUDANÇA NA DANÇA:

A Mulher de 4 - Atos

**VIÇOSA - MG
2023**

Marina Alves Facundo

DRAMATURGIA DA MUDANÇA NA DANÇA:

A Mulher de 4 - Atos

Monografia apresentada ao Departamento de Artes e Humanidades da Universidade Federal de Viçosa, como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Dança.

Área de concentração: Dança

Orientadora: Profa. Dra. Juliana Carvalho Franco da Silveira.

Viçosa - MG
2023

Para minha mãe. Marley, mulher guerreira, que me inspira em todos os momentos da vida, vejo o seu esforço contribuindo com a minha profissão. Obrigada por tudo!

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer a todos por contribuírem com este estudo, principalmente:

A minha mãe, pela paciência em me ajudar, pelo acolhimento nos momentos difíceis e contribuições com ideias e afeto.

Ao meu pai, pelos incentivos aos estudos críticos e pela atenção em ajudar o próximo.

Ao querido irmão Lucas Alves Facundo, que sempre me apoia, me critica, valoriza e amplia a visão acadêmica.

Ao Leonardo Franco, meu companheiro de vida, obrigada pela motivação, amor e cooperação em tudo.

A Angel, que me ensina todos os dias o que é respeito, amor, empatia e cuidado.

A orientadora Juliana Silveira, muito obrigada pelas críticas, conselhos e pela confiança em utilizar os seus materiais, foi muito enriquecedor aprender com você.

Ao professor Vitor Lopes Costa, agradeço por todas as aulas de sociologia no Ensino Médio, os seus ensinamentos foram transformadores na minha vida e o seu modo de lecionar também tornou-se uma inspiração para mim.

A professora Alba Vieira, pelas contribuições e incentivos no âmbito da pesquisadora-intérprete em dança. Sou uma admiradora dos seus trabalhos.

As Professoras Andréa Bergallo e Evanize Romarco, por todos os ensinamentos durante a minha formação, exemplos de mulheres que dominam o mundo e, mostram os caminhos para se percorrer com a dança.

Aos participantes do questionário aplicado em 2022, suas respostas contribuíram para o meu estudo.

Ao Corpo Técnico do Departamento de Dança da UFV e a equipe do Departamento Parque Jardim da UFV, profissionais que me ajudaram em diversos momentos, sempre com carisma e acolhimento.

A Universidade Federal de Viçosa, pela oportunidade de realizar um sonho, obrigada pelas experiências, por manter um ambiente que proporciona vida, valoriza os alunos e reafirma o lugar do estudante de Dança no meio acadêmico.

Aos meus amigos, por toda amizade, que motiva, acolhe e dá esperanças para o futuro.

E a todas as mulheres, vocês são inspirações para todos os cidadãos, obrigada por serem tão resistentes e resilientes, desejo mais valorização por seus trabalhos e, que haja um mundo mais justo para nós.

"Os que lutam"

Há aqueles que lutam um dia; e por isso são muito bons;

Há aqueles que lutam muitos dias; e por isso são muito bons;

Há aqueles que lutam anos; e são melhores ainda;

Porém há aqueles que lutam toda a vida; esses são os imprescindíveis

(Bertolt Brecht)¹

¹ Escolhi como epígrafe uma citação de Brecht sobre a necessidade de pessoas que lutam pelo bem do próximo, citação que me emocionou bastante, pois minha mãe havia me mandado quando estava nos momentos difíceis da pesquisa, em novembro de 2022. Minha mãe compartilhou que utilizava essa citação silkada nas roupas para ir a manifestações em prol de melhores condições trabalhistas na sua época. Dessa forma, essa mensagem serviu como mais um estímulo para meu processo criativo, enfatizando a luta contra a desigualdade de gênero, contra a repressão às sexualidades das mulheres e contra a prática da mutilação genital feminina.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Quadro sobre os tipos da MGF.....	51
Figura 2 - Gráfico sobre a pergunta: "Você já ouviu falar sobre a Mutilação genital feminina?".....	52
Figura 3 - Posição corporal no momento da estratégia de retrocesso	58
Figura 4 - Posição corporal no momento da estratégia de força simultaneamente com a estratégia de palco.	58
Figura 5 - Obra "Vendedores de flores nos seus saris coloridos. Mogra, marigold, rosa, lótus, cocos, cestas de cana e sinos do templo. Consegues cheirar o jasmim?"	64
Figura 6 - Fotografias do 1º ato.	66
Figura 7 - Obras de vulvas femininas expostas em galeria de arte.	69
Figura 8 - Fotografias do 2º ato.	70
Figura 9 - Fotografias do 3º ato - Projeção do audiovisual.	71
Figura 10 - Fotografias do 4º ato.....	73

RESUMO

O estudo discute temáticas pouco abordadas na contemporaneidade, entretanto, de suma importância para a diminuição da desigualdade de gênero. Em diversos casos as mulheres são discriminadas e, na maioria das vezes, subordinadas a aceitar decisões sem exercerem sua autonomia. Dessa forma, é necessário pensar sobre novos modos de empoderamento feminino. Portanto, o objetivo da pesquisa é compreender como desenvolver uma dramaturgia em dança que possa potencializar a consciência crítica dos espectadores em relação à sexualidade das mulheres e à mutilação genital feminina (MGF). Para tanto, inicialmente, foi realizada revisão bibliográfica sobre dramaturgia em dança e sobre procedimentos dramáticos que Bertolt Brecht e Pina Bausch utilizaram em suas obras, além das pesquisas sobre MGF e feminismo. Com o intuito de contextualizar a pesquisa, foi aplicado questionário acerca da sexualidade e MGF a moradores de Viçosa. Também como parte da metodologia, foi desenvolvido processo criativo em dança, ao longo do qual foram registradas as escolhas dramáticas para construção do trabalho. A criação foi realizada por meio de uma composição solística, cuja estrutura foi voltada para a ideia de dramaturgia da mudança, a partir da temática da sexualidade das mulheres atrelada às discussões sobre mutilação genital feminina. As escolhas dramáticas foram articuladas com a literatura de referência, o que resultou na construção do espetáculo *A Mulher de 4 - Atos*. Desse modo, este trabalho poderá contribuir para enriquecer a pesquisa sobre dramaturgia em dança, ao refletir sobre estratégias de composição que possam ajudar a conscientizar criticamente o público sobre os direitos das mulheres, a liberdade sexual e o empoderamento feminino. Também como resultado teórico desta pesquisa, foi criado o termo dramaturgia da mudança na dança, cuja inspiração surgiu a partir do trabalho de artistas como Brecht e Bausch que possibilitaram ativação crítica dos espectadores.

Palavras-chave:

Dança; Dramaturgia; Sexualidade feminina; Mutilação genital feminina.

ABSTRACT

The study discusses themes little addressed in contemporary times, however, with great importance for the reduction of gender inequality. In several cases, women are discriminated against and, in most cases, subordinated to accepting decisions without exercising their autonomy. In this way, it is necessary to think about new ways of female empowerment. The objective of the research is to understand how to develop a dance dramaturgy that can enhance the spectator's experience through the validation of women's sexuality and criticism of female genital mutilation (FGM). To do so, initially, a bibliographical review was carried out on dramaturgy in dance and on the dramaturgical procedures that Bertolt Brecht and Pina Bausch used in their works, in addition to research on FGM and feminism. Aiming to contextualize the research, a survey was carried out on sexuality and FGM with residents of Viçosa. Also as part of the methodology, a creative process in dance was developed, in which the dramaturgical choices for the construction of the work were recorded. The creation was carried out through a solo composition, whose structure was focused on the idea of dramaturgy of change, based on the theme of women's sexuality linked to discussions on female genital mutilation. The data on the dramaturgical choices were articulated with the reference literature and resulted in the construction of the play *A Mulher de 4 - Atos*. In this way, this work can contribute to enrich research on dance dramaturgy, by reflecting on composition strategies that can help to critically raise the public's awareness of women's rights, sexual freedom and female empowerment. Also, as a theoretical result of this research, the term dramaturgy of change in dance was created, whose inspiration came from artists such as Brecht and Bausch who worked with critical activation of spectators.

KeyWords:

Dance; Dramaturgy; Female sexuality; Female Genital Mutilation.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	9
2. ESCOLHAS DRAMATÚRGICAS:	14
2.1 De qual dramaturgia estamos falando?	14
2.1.1 Dramaturgia da mudança na dança.....	18
2.2 Bertolt Brecht e a dramaturgia da mudança	22
2.3 Pina Bausch e a dramaturgia da mudança	28
3. SEXUALIDADE FEMININA E MUTILAÇÃO GENITAL	34
3.1 Sexualidade feminina	34
3.1.1 O poder que nos impulsiona, mulheres!	34
3.2 Mutilação genital feminina	43
3.2.1 Contextualização	43
3.2.2 Os primórdios	47
3.2.3 Características de cada mutilação e consequências	50
3.2.4 Justificativas	53
4. PROCESSO CRIATIVO: <i>A MULHER DE 4 - ATOS</i>	56
4.1 Criação em processo: <i>Vagina é para existir?</i>	56
4.2 <i>A Mulher de 4 - Atos</i> e a dramaturgia da mudança na dança	59
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	74
REFERÊNCIAS	78
ANEXOS	83
1. O silêncio das Marias	83

1. INTRODUÇÃO

A escolha para o Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) foi árdua para mim, devido às inúmeras possibilidades de temáticas pelas quais possuo interesse em aprofundar meus conhecimentos, entretanto, tinha uma certeza: o desejo de realizar um processo criativo em dança. Dessa maneira, investiguei sobre dramaturgia em dança, pesquisando como os elementos cênicos – movimentação coreográfica, iluminação, trilha sonora, objetos cênicos, entre outros – podem auxiliar na estruturação de uma obra e contribuem para a apreciação do espetáculo pelo público.

Nessa perspectiva, selecionei um assunto que tem reverberado nas minhas reflexões cotidianas, desde o primeiro momento em que soube da sua existência. Relembrei sobre uma aula que tive durante o ensino médio na disciplina de sociologia na qual o professor explicava sobre as diferenças culturais e citou uma prática de violência contra as mulheres: a mutilação genital feminina (MGF). Mesmo com o passar dos anos, não esqueci essa questão social, e então, durante a pandemia do Covid-19, ao realizar a disciplina de Composição Solística I - DAN 181, criei um solo a partir dessa temática.

De acordo com dados da NAÇÕES UNIDAS - Brasil (2013)² cerca de 30 milhões de meninas poderiam sofrer a mutilação em 10 anos, mas, após um ano, a mesma organização divulgou nova reportagem comentando que aproximadamente 86 milhões de meninas (NAÇÕES UNIDAS - Brasil, 2014)³ poderão ser mutiladas até 2030, elevando bruscamente os dados em um curto espaço de tempo. Entretanto, esse número ainda pode crescer drasticamente, devido ao Covid-19, pois, de acordo com NAÇÕES UNIDAS - Brasil (2021)⁴, a interrupção, devido ao isolamento social, dos programas que auxiliavam a segurança das garotas poderia gerar mais de 2 milhões de casos para a próxima década.

Compreendo que a MGF não seja uma prática comum no Brasil, contudo, em julho de 2020, Jamil Chade publicou uma reportagem no jornal *El país* que afirmava que o governo de

²Disponível em: <<https://brasil.un.org/pt-br/63270-unesf-30-milhoes-de-meninas-podem-sofrer-mutilacao-genital-na-proxima-decada>>.

³Disponível em: <<http://unicrio.org.br/preserve-o-melhor-da-cultura-e-deixe-para-tras-o-que-nao-e-bom-diz-secretario-geral-da-onu-sobre-mutilacao-genital-feminina/>>.

⁴Disponível em: <<https://brazil.unfpa.org/pt-br/news/por-conta-da-covid-19-2-milhoes-de-casos-adicionais-de-mutilacao-genital-feminina-sao-esperados>>. Disponível em: <<https://brasil.un.org/pt-br/110850-artigo-covid-19-pode-gerar-2-milhoes-de-casos-adicionais-de-mutilacao-genital-feminina-na>>.

Bolsonaro havia se aliado à Arábia Saudita contra a inclusão da educação sexual nas escolas. Além disso, o governo brasileiro também foi contra um texto em resolução na ONU, no qual continha a sugestão de países africanos sobre a *Saúde sexual e reprodutiva*, apresentando um tópico sobre o banimento da MGF. Assim, é notável a urgência de discutirmos esse assunto, cuja realização prejudica de forma irreversível a vida de diversas mulheres e crianças.

Ademais, para desenvolver a temática da mutilação genital feminina, a orientadora da pesquisa sugeriu contextualizá-la dentro do universo da sexualidade feminina e da desigualdade de gênero, o que fez sentido para mim, pois, na maioria das vezes, a MGF está atrelada à crença de que a genital feminina é feia, que o prazer feminino é errado, fatores que prejudicam a autonomia corporal das mulheres.

Portanto, o objetivo do meu Trabalho de Conclusão de Curso, é compreender como desenvolver uma dramaturgia em dança que possa potencializar a experiência do espectador por meio da crítica à mutilação genital feminina com a perspectiva de empoderar as mulheres. Nesse sentido, a problemática em conformidade com o objeto de estudo envolve compreender como compor um espetáculo em dança que torne o público ativo e crítico para que seja capaz de refletir sobre as situações que diversas mulheres enfrentam cotidianamente. Portanto, esta pesquisa pode contribuir para que temas relacionados às mulheres sejam discutidos atualmente, evitando que a desigualdade de gênero permaneça presente "em pleno século XXI".

Em relação à metodologia, que teve abordagem qualitativa, foi realizada pesquisa bibliográfica sobre as temáticas da dramaturgia em dança, da sexualidade feminina e da MGF em artigos científicos, teses, dissertações, livros, reportagens, documentos oficiais, documentários, leis e trabalhos artísticos. Também como parte da metodologia, para entender como pessoas da comunidade viçosense e universitária da Universidade Federal de Viçosa (UFV) compreendem a temática da sexualidade e MGF, apliquei um questionário, em novembro de 2022, por meio do Google Forms, do qual participaram 50 pessoas, entre mulheres e homens com faixa etária de 19 anos a 74 anos. A divulgação do questionário foi feita por meio dos grupos de Whatsapp dos estudantes da UFV e também no email institucional da universidade para os coordenadores dos cursos que a secretaria do Departamento de Artes e Humanidades (DAH) tinha contato. Após a aplicação, realizei uma

análise qualitativa sobre a amostra das informações obtidas, articulando-a com a literatura de referência.

Também como parte da metodologia desenvolvi processo criativo que teve como resultado o espetáculo *A Mulher de 4 - Atos*. Para a composição dessa obra, registrei as escolhas feitas para a construção dramaturgica em um diário de bordo, assim como reflexões e sensações que surgiram ao longo do processo. Registrei ainda essas escolhas por meio de aparelhos digitais, como as câmeras do meu celular e do meu computador. Assim, a construção desse espetáculo surgiu a partir da investigação em dança e do estudo de formas de compor. Para tanto, utilizei procedimentos de improvisação e de criação de sequências a partir da metodologia apresentada pela Prof. Dra. Alba Vieira durante a disciplina de DAN 181, como o uso das *Estratégias e jogos manipulativos do corpo na criação artística em dança* (VIEIRA, A. 2016, p. 137) e também a partir de procedimentos utilizados por Brecht e Bausch em suas obras artísticas, visto que são artistas que possibilitaram a ativação crítica dos espectadores.

O Trabalho de Conclusão de Curso foi um processo árduo, com diversos altos e baixos referentes à minha saúde mental. Em muitos momentos, pensei em desistir, porém meus amigos e minha família me deram forças para continuar, principalmente por notarem o tanto que essa temática é importante para mim e para diversas mulheres. Acrescento que construir o espetáculo *A Mulher de 4 - Atos* foi extremamente importante para o meu processo de formação profissional em dança, visto que me possibilitou conhecer novas maneiras de compor dramaturgicamente uma obra. Além de observar situações que ocorrem no cotidiano de modo crítico, e introduzi-las na arte, por meio de procedimentos que possuem um embasamento teórico, pude estudar sobre os direitos das mulheres e aperfeiçoar meu discurso como feminista.

Ademais, gostaria de explicar sobre uma escolha em relação à apresentação dos nomes dos autores nas citações. Para fortalecer o reconhecimento das mulheres no âmbito da ciência, optei por inserir o primeiro nome das autoras e dos autores no momento da primeira entrada de citação em cada capítulo e seção.

Essa escolha foi feita pois, na contemporaneidade, observo que mulheres ainda sofrem com as consequências da desigualdade de gênero. Somos consideradas inferiores pelo simples fato de sermos do sexo oposto ao dos homens. Diante disso, considero necessário enfatizar os

lugares que as mulheres estão conseguindo ocupar, o que pode contribuir para incentivar outras a participar de qualquer atividade que tiverem vontade de exercer. Sandra Nodari (2021) recorda que, na história do ocidente, diversas mulheres escritoras utilizavam "pseudônimos masculinos" para que os seus textos pudessem ser publicados, visto que havia o "preconceito de que mulher não devia, nem era capaz de escrever". Nodari (2021) ainda ressalta que, no mundo, apenas 28% das pesquisas são realizadas por mulheres, entretanto: "Segundo a pesquisa Gender in the Global Research Landscape (ELSEVIER, 2017), na produção de artigos científicos, mulheres brasileiras e portuguesas ocupam 49% dos nomes catalogados pela editora Elsevier" (NODARI, 2021, p. 2).

Dessa maneira, percebe-se que no Brasil as mulheres estão presente nos meios científicos, contudo, na maioria dos casos, quando se lê artigos e documentos que seguem as normas da ABNT – que utiliza apenas o sobrenome dos autores e a data de publicação –, ao longo do texto não fica evidente quais autoras são mulheres. Desse modo, com o cenário patriarcal das sociedades, "numa cultura onde o homem historicamente produz e publica mais, é comum que os sobrenomes sejam ligados a pesquisadores e não a pesquisadoras. Alterar o modo como as mulheres são creditadas em trabalhos científicos é urgente" (NODARI, 2021, p. 3).

Para acabar com a invisibilidade feminina, há periódicos como Revista de Estudos Feministas, editada na Universidade Federal de Santa Catarina, que possui nas suas normas de publicação que "na primeira entrada de citação ou paráfrase de cada autora⁵" será incluído o nome da pesquisadora antes do sobrenome, norma que também foi adotada nesta pesquisa.

A seguir, apresento a divisão da monografia em capítulos. Inicialmente, abordo os referencias teóricos que fizeram parte desta pesquisa, então, apresento o que compreendo como dramaturgia, tendo como base teórica estudos realizados por Ana Pais, Heidi Gilpin, Marianne Van Kerkhoven e Juliana Silveira. Na sequência, explico sobre a problemática da minha pesquisa e o desenvolvimento do que denominei como dramaturgia da mudança na dança. Em seguida, apresento procedimentos utilizados por Bertolt Brecht e Pina Bausch para a criação de suas obras, procedimentos estes, que foram utilizados utilizei na construção do que denominei dramaturgia da mudança. No capítulo 3, abordo as temáticas que motivaram o processo criativo, a partir da contextualização da sexualidade e da mutilação genital feminina.

⁵ Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/about/submissions>>.

No capítulo 4, explico quais foram as escolhas para o processo dramatúrgico na criação do espetáculo *A Mulher de 4 - Atos*, que tem previsão de estreia para o segundo semestre de 2023.

2. ESCOLHAS DRAMATÚRGICAS:

2.1 De qual dramaturgia estamos falando?

Durante o processo de pesquisa, o momento em que tive mais dificuldade foi iniciar os estudos no campo da dramaturgia em dança. Quando houve a possibilidade de apresentar um trabalho sobre essa questão, me encontrei em estase⁶, não conseguia ter forças para realizar atividades simples do meu cotidiano e nem fui capaz de pesquisar sobre a temática. Havia várias ideias, contudo, havia um bloqueio em levar essas informações para o meu corpo e para a escrita da monografia, então, aos poucos, refleti que durante esse momento já iniciava uma jornada de escolhas, e esses caminhos estão relacionados ao meu processo como dramaturgista. Acrescento que o sentido da palavra dramaturgista nesta pesquisa é de um profissional que participa das escolhas que vão estruturar uma obra artística durante a montagem. Portanto, diferencio as funções do dramaturgista e do dramaturgo, considerando que o dramaturgo é o escritor do texto dramático, conforme pontua Ana Pais (2004).

Diante disso, para concentrar novamente a energia no processo de estudo, mergulhei no projeto de pesquisa, focando no objetivo geral, o qual se baseia em desenvolver uma dramaturgia em dança que possa potencializar a experiência do espectador, permitindo que o mesmo desenvolva reflexões críticas sobre a mutilação genital feminina e sobre obstáculos e adversidades que mulheres enfrentam cotidianamente ao expressarem as suas sexualidades.

Inicialmente, tive dificuldades em compreender o estudo sobre a dramaturgia, contudo, me mantive aberta para aprofundar na pesquisa, visto que no decorrer da graduação em dança esse termo já havia sido apresentado diversas vezes para explicar sobre as justificativas que fazemos durante o processo criativo, optando por determinada música, algum elemento cênico e as características das movimentações.

Entretanto, percebi que esse receio não fazia parte apenas do meu processo de finalização de curso, e que isso já era uma discussão no cenário das artes, principalmente devido ao amplo uso do termo dramaturgia em diferentes práticas das artes, como no teatro, nas artes plásticas e em composições coreográficas. Nesse sentido, Pais (2016) nota a

⁶ Estase nesse sentido significa estado de paralisia, incapacidade de fazer as atividades em relação ao estudo do TCC. O significado por ser acessado pelo site Dicionário Online de Português, disponível em <<https://www.dicio.com.br/estase/>>. Último acesso: 19 de novembro de 2022

necessidade de dialogar sobre os diferentes usos da palavra dramaturgia, visto que com o avanço das artes como práticas expandidas, o que significa um agrupamento dos elementos artísticos com os campos políticos e sociais, fica complexo dialogar sobre dramaturgia sem identificar o que será considerado em cada contexto.

Pais (2004) considera que a dramaturgia pode ser entendida como um "conceito-hidra" visto que possui diversas terminologias dependendo de sua contextualização nas artes da cena. Alguns exemplos que a autora realça são: "composição dramática, adaptação, estruturação, versão, as escolhas de um espetáculo" (PAIS, 2004, p. 15). Portanto, Pais (2004) parece não pretender estabelecer uma caracterização fixa para essa palavra, justamente por entender sua variabilidade. Dessa forma, afirma: "tentaremos desviar-nos desta intenção de controle latente e arrogante, típica de um investigador que empreende o olhar para circunscrever, apelidar e arquivar [...]" (PAIS, 2004, p. 16). Nesse sentido, Pais destaca o poder transmutável dos termos, mas afirma que umas das formas de compreender a dramaturgia no campo da composição de um espetáculo seria tornar as suas escolhas artísticas para a criação de uma obra algo consciente, com fundamentações, dessa maneira, a utilização dos elementos cênicos e da estética utilizada viriam com significações e contextualizações. A autora expõe que:

Nestas práticas, a dramaturgia afigura-se, explícita ou implicitamente, uma ferramenta essencial para circunscrever o lugar de onde se fala e o campo para o qual se fala, na medida em que esta circunscrição decorre de escolhas estruturais sobre o modo como se atravessam diferentes campos, onde se insere o discurso produzido e como estes gestos reconfiguram os campos tradicionais, quer da arte, quer da sua relação com os aspectos sociais e políticos (PAIS, 2016, p. 29).

Diante disso, a autora afirma que a prática da dramaturgia surge como "repensar os modos de fazer" (PAIS, 2016, p. 29), logo, para essa pesquisa de monografia, na qual temos um processo criativo em dança como resultado, considero como dramaturgia o estudo para a construção de um espetáculo, estudo que pode se apresentar de maneira visível, de acordo com os materiais cênicos apresentados e também invisível, visto que para escolher qual objeto cênico será utilizado, é importante analisar os significados, criando redes de sentidos a partir de tomadas conscientes.

Assim, a dramaturgia pode contribuir para potencializar a criação de um espetáculo, cuja autora ou autor tenha o intuito de que seja uma obra crítica, visto que exigirá um estudo para a concepção do produto final. Portanto, a construção dramaturgical da obra *A mulher de 4*

– *Atos*, exigiu pesquisa, busca por estímulos para o processo, problematização das escolhas e análise dos possíveis sentidos gerados pela obra, como um olhar externo ao desenvolvimento do espetáculo.

Nesse sentido, Pais discute sobre aspectos visíveis e invisíveis da dramaturgia:

A dramaturgia é invisível porque, por um lado, é uma práxis, um modo de fazer que se confina ao processo de gestão de um espetáculo; e por outro, porque permanece nele como o conjunto de relações de sentido entre os materiais cênicos estruturados, decorrentes do olhar artístico (PAIS, 2004, p. 15).

Logo, estudar sobre dramaturgia foi um ponto chave nesta pesquisa para iniciar um processo de críticas e reflexões sobre a construção de um espetáculo, pois passei a me questionar sobre cada tomada de decisão para a estruturação da obra. E pensando que o processo criativo de *A Mulher de 4 - Atos* tem a intenção de incentivar que os espectadores reflitam criticamente sobre os diversos problemas que as mulheres enfrentam em relação à desigualdade de gênero, em específico à mutilação genital feminina, é necessário que eu, como intérprete-criadora, também tenha refletido sobre as minhas decisões e escolhas durante o processo. Essas reflexões visam potencializar não apenas a experiência do público mas também a construção do meu trabalho como pesquisadora e criadora. Nesse sentido, "esse grão do processo criativo potencializa diversificados modos de fazer, outros enunciados artísticos e renovadas cumplicidades" (PAIS, 2016, p. 31).

Dessa forma, para alcançar meu objeto de estudo, que se baseia em como desenvolver uma dramaturgia crítica em dança, devo me tornar a protagonista para a construção de sentidos do meu processo criativo. Para isso, me identifico com as funções que Pais (2016, p. 33) explicita que um "dramaturgista envolvido na produção de um espetáculo" deveria exercer, como realizar pesquisas sobre o contexto sociocultural da temática, buscar autores que dialogam sobre determinado acontecimento, investigar diferentes meios de referências que possam mostrar os diferentes caminhos a se seguir. Além disso, Pais propõe que a função de dramaturgista envolve:

Manter-se alerta, numa atitude de observador/participante que recorda as motivações do espetáculo, tendo em vista a sua concepção global, comentando o desenrolar do processo;
Contribuir para a estruturação de sentidos do espetáculo, opinando, questionando, refazendo, problematizando as escolhas que envolvem todo o discurso da cena;
Servir o processo como uma consciência crítica; [...] Trazer materiais (imagens, registros de áudio e vídeo, artigos de jornal, entrevistas, filmes, livros e frases) e fazer propostas de idas a lugares, exposições ou espetáculos passíveis de estimular a criatividade do encenador (e coreógrafo) e de toda a equipe;

Considerar a sua função de "olhar exterior" ou de "primeiro espectador", mediando a relação entre espetáculo e público (PAIS, 2016, p. 35).

Desse modo, o dramaturgista poderá trabalhar aspectos invisíveis do espetáculo, que estão relacionados à sua concepção e são de suma importância para gerar um produto visível que tenha fundamentado a escolha de cada elemento cênico. Para isso, entendo como elementos cênicos todos os materiais que são: “[...] passíveis de serem integrados num espetáculo, com linguagens de naturezas diferentes e com expressividades específicas, incluindo aqueles que servem de estímulos aos ensaios (fotografias, filmes, objetos, sons, jornais)” (VAN KERKHOVEN, *apud* PAIS, 2016, p. 28). Ainda acrescento os seguintes elementos citados por Pais (2004, p. 70): "as opções manifestas da encenação, da cenografia, dos figurinos, da interpretação, do movimento, em suma todas as escolhas reveladoras de relações de sentido possíveis e que radicam na sua concepção."

Pais (2004) aborda também o que Marianne Van Kerkhoven⁷ considera como dramaturgia orientada para o processo. Nesse sentido, "cada processo dramático é único, posto que depende das pessoas, das condições e dos acaso envolvidos no projeto, mas também que para cada artista/obra existe uma singularidades estética decorrente dos processos dramáticos [...]" (VAN KERKHOVEN, 1994 *apud* PAIS, 2016, p. 30).

No contexto de uma dramaturgia orientada para o processo, não há exigência de iniciar a criação com todas as ideias pré-definidas, pois durante o processo, o autor pode ser contagiado por outras percepções. Portanto, Van Kerkhoven ressalta a relevância da "intuição" para a construção da obra, o que é um dos fatores geradores de mudanças na "dramaturgia orientada para o processo" (PAIS, 2016, p. 38). "A intuição constitui um saber indispensável para lidar com a complexidade contemporânea: confiando nela, o dramaturgista resolve quebra-cabeças, organiza o caos numa nova, obstatante temporária, ordem". (KERKHOVEN, 1994b, p. 146 *apud* PAIS, 2016, p. 41)

Nesse sentido, resalto o poder da intuição durante meu processo criativo, pois percebi que em diversos momentos me mantive aberta para escutá-la, e notei como isso foi importante para a estruturação de elementos cênicos, conforme aprofundarei no capítulo 4.

⁷ Marianne Van Kerkhoven (1946-2013) foi importante dramaturgista de dança. De acordo com Ana Pais (2016, p.37) Van Kerkhoven atuou "no Kaaiteater de Bruxelas, onde o seu trabalho se tornou famoso pela colaboração com a coreógrafa Anne Teresa De Keersmaeker, instituindo uma das principais fontes de documentação e pensamento sobre a dramaturgia da Europa Central nesta época, a revista *Theaterschrift*, da qual foi diretora entre os anos de 1992 e 1995.

Dessa forma, a partir das discussões apresentadas por Ana Pais (2016) e da ideia de que a dramaturgia é estudo das relações de sentido para a construção de um espetáculo, percebi como encontrar a resposta da minha problemática de pesquisa – a qual girava em torno de compreender como compor um espetáculo de dança que torne o público ativo e crítico para que seja capaz de refletir sobre as situações que diversas mulheres enfrentam – que seria tornar explícitas a maioria das questões invisíveis da dramaturgia. Assim permitiria que os espectadores tivessem acesso aos sentidos que me impulsionaram para a criação da obra e aos conteúdos que me fizeram refletir e me incomodaram ao ponto de querer discutir sobre as temáticas da desigualdade de gênero e da mutilação genital feminina.

Para transformar os outros aspectos invisíveis da dramaturgia em visíveis, abordarei algumas estratégias de criação apresentadas por Bertolt Brecht e Pina Bausch, artistas que foram revolucionários no contexto do teatro e da dança, respectivamente, em suas construções dramáticas.

2.1.1 Dramaturgia da mudança na dança:

Antes de contextualizar quais procedimentos de Bertolt Brecht e Pina Bausch utilizei para a criação da composição solística *A Mulher de 4 - Atos* gostaria de salientar que, a partir dos estudos sobre ambos artistas, cheguei ao que denomino no meu processo criativo como dramaturgia da mudança, pois anseio que, a partir da conscientização dos espectadores e de suas reflexões sobre suas atitudes em relação a como as mulheres são tratadas na contemporaneidade, possam surgir possibilidades de mudança em seus comportamentos.

Assim, para conscientizar o público sobre sexualidade e mutilação genital feminina, creio é que de suma importância criar estratégias para empoderar moças de diversas faixas etárias, como adolescentes, adultas e idosas, sobre o respeito ao seu corpo, liberdade sexual, e autonomia.

Nessa perspectiva, minha luta é contra a desigualdade de gênero e contra as atrocidades que diversas mulheres enfrentam diariamente no mundo. Em uma pesquisa prévia com amigos e conhecidos percebi que a maioria não sabia da prática da mutilação genital feminina. Mas, como conviver sabendo que diversas meninas e mulheres sofrem esse ato sem nem tentar fazer algo para ajudá-las? Nós, mulheres, em pleno século XXI não temos

liberdade sexual, não temos o poder da autonomia corporal, vivemos cada dia, resistentes com uma sociedade que quer nos oprimir.

Chimamanda Ngozi Adichie, autora do livro *Sejamos todas feministas*, publicado em 2014, apresenta diversas reflexões que permeiam as nossas vidas, mas que muitas pessoas parecem não questionar. Convivemos com hipocrisias e contradições que favorecem a permanência da desigualdade de gênero, "[...] nós políciamos nossas meninas. Elogiamos a virgindade delas, mas não a dos meninos (e me pergunto como isso pode funcionar, já que a perda da virgindade é um processo que normalmente envolve duas pessoas) (ADICHIE, 2014, p. 39). Além disso, “o problema da questão de gênero é que ela prescreve como devemos ser em vez de reconhecer como somos. Seríamos bem mais felizes, mais livres para sermos quem realmente somos, se não tivéssemos o peso das expectativas do gênero.” (ADICHIE, 2014, p. 41- 42).

Diante disso, assim como Brecht e Bausch utilizaram sua prática profissional para construir temáticas que dialogassem com o cotidiano das pessoas, também me inspirei nessas perspectivas para contribuir, por meio da arte, para uma sociedade mais crítica, que possa refletir sobre seus problemas.

Minha proposta é pensar em dramaturgia da mudança, no que tange a esfera do meu processo criativo para a pesquisa do TCC, no universo da dança.

Um aspecto que me chama atenção, é que é comum, ao dançarmos, tentarmos não demonstrar ao público o esforço que realizamos para executar cada movimentação, principalmente o esforço ligado à técnica do movimento. Essa estratégia, nomeada de *sprezzatura*, foi criada pelo diplomata italiano Baldesar Castiglione como maneira de criticar e explicar os paradoxos sobre os hábitos da vivência na corte, nos quais escondiam os trabalhos duros em cada ação. Assim, Castiglione propunha que as atividades não deveriam ressaltar as dificuldades de se fazer um gesto, apenas ressaltá-los de modo leve e gracioso. (GILPIN, Heidi, 2016, p. 140)

Essa aparente ausência de esforço, por um lado, pode ser interessante visto que causa surpresas e encantamentos nos espectadores, e isso é notável por exemplo em balés de repertório de dança clássica. Entretanto, para pensar em uma dramaturgia da mudança na dança é interessante explorar outras qualidades de movimentos em cena, apresentando um

corpo livre para expressar fielmente minhas sensações a partir da temática, deixando minhas gestualidades aparentes e sendo honesta em relação aos meus sentimentos.

Para isso, movimentos vigorosos ou gestualidades que ressaltam um cansaço físico e mental são interessantes para minha temática, por mostrar para os espectadores um lado mais humano da intérprete criadora, que além de ser uma artista da dança é uma pessoa com necessidades de se expressar. Essas variações corporais estão bastantes presentes na dança contemporânea, gênero da dança que escolhi trabalhar para desenvolver esse processo criativo.

Tento entender como apresentar a "Marina que dança" e não apenas uma artista intérprete criadora, proposta que foi influenciada pelo trabalho de Pina Bausch, pois as obras da diretora alemã apresentam aspectos da subjetividade dos bailarinos e de suas relações sociais.

Nesse sentido, de acordo com Silveira (2009), os trabalhos da diretora alemã apresentava as pessoas como elas são:

[...] Pina Bausch está interessada nas marcas que o contexto social deixa nos corpos. O corpo fala por si mesmo, ele não é um meio para um fim, ele é o assunto.[...] Quando Pina Bausch pergunta a seus bailarinos sobre suas experiências, eles apresentam suas respostas. O campo de trabalho envolve colher amostras das experiências dos bailarinos, sem julgamento moral. Há um interesse em mostrar as pessoas como elas realmente são (SILVEIRA, 2009, p. 50).

Diante disso, acredito que para a concretização de uma dramaturgia da mudança na dança seja essencial partir da perspectiva de construir uma obra na qual eu, como intérprete criadora, consiga demonstrar fielmente as minhas sensações e emoções sobre como percebo a minha sexualidade e como isso está atrelado à falta de autonomia corporal que me afeta e afeta diversas mulheres.

Vale ressaltar que, no processo criativo, houve protagonismo do movimento, com foco na dança, gestualidade e corporeidade, pois considero o corpo como um elemento fundamental para apresentar as ideias construídas pela dramaturgia. Essa ênfase no corpo pode ser estendida à experiência de cada espectador ao fruir a obra, como pontua Pina Bausch:

Tudo é sempre diretamente visível e cada espectador pode compreender de imediato com seu próprio corpo e seu próprio coração. Essa é a maravilha da dança: que o corpo seja uma realidade pela qual se atravessa. Ele nos dá algo bastante concreto que se pode captar, sentir e que nos move. Os espectadores são sempre uma parte do espetáculo, tal como eu própria sou uma parte do espetáculo, ainda que não esteja no

palco. E cada espectador é convidado a confiar em seus próprios sentimentos. Em nossos programas também nunca há uma indicação de como as peças devem ser compreendidas. Temos de fazer nossas próprias experiências, como na vida. Isso ninguém pode nos impedir (BAUSCH, 2000, p. 13 *apud* SILVEIRA, 2013b, p. 110).

No entanto, acredito na não hierarquização de outros elementos cênicos, pois gostaria de demonstrar a autonomia que cada componente tem na obra, ressaltando a capacidade de cada um transmitir a informação ao público. Por exemplo, as escolhas dramáticas em relação à iluminação cênica podem criar diferentes ambientações e a trilha sonora pode provocar sensações, enfatizando-as.

Diante disso, desenvolvi um trabalho que aborda uma crítica social que considero de extrema urgência, pois, possivelmente, haverá pessoas na plateia que não conhecem esse tema e que poderão estranhá-lo e rejeitá-lo. Contudo, também poderá ter a presença de mulheres que, ao me verem expressar, se sintam empoderadas em poder levar essas discussões para outros ambientes. Dessa forma, minha intenção é permitir que os indivíduos consigam conhecer outras realidades, outras perspectivas de pensamentos.

Nesse contexto, para demonstrar como os meus objetivos são essenciais para a contemporaneidade, gostaria de ressaltar um dado notificado pelo Ministério da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos (2022), de que, durante o ano de 2022, até a primeira semana de julho, ocorreram 169.676 violações de direitos das mulheres no Brasil. Sabemos que esse número alarmante ainda é maior, visto que muitas mulheres temem em denunciar ou não sabem a quem requerer ajuda. Essa informação foi comprovada a partir do questionário aplicado nesta pesquisa, no qual 52% das participantes informaram que já sentiram o seu corpo violado, e destes, 89% não conseguiram denunciar a situação.

Logo, considero importante a necessidade de que os espectadores possam compreender o que está sendo apresentado, visto que cada espectador possui uma vivência. Nesse sentido, Heidi Gilpin⁸ (2016, p. 144) comenta: "se nos treinam para sermos predominantemente leitores de textos verbais, como lemos e compreendemos o 'texto' de espetáculos de performance de movimento, um texto de múltiplas camadas, composto de linguagens visuais, físicas, temporais e sonoras?" Essa reflexão é importante pois é possível que as pessoas não compreendam bem o sentido dos detalhes que abordarei em cada cena,

⁸ Heidi Gilpin é professora associada no *Amherst College* (Massachusetts, EUA). É doutora em Literatura Comparada pela Universidade de Harvard. De 1989 a 1996, trabalhou como dramaturgista para William Forsythe e para o Ballet Frankfurt. Atua nas áreas de estudos críticos e culturais da performance [...] (GILPIN, HEIDI, 2016, p. 138)

entretanto, utilizarei estratégias dramáticas, inspiradas nos procedimentos de Brecht e Bausch, para possibilitar que todos os espectadores entendam a temática abordada.

Vale lembrar que o que estou considerando como dramaturgia é o estudo dos elementos cênicos para a estruturação dos sentidos criados na composição de um espetáculo. Assim, a partir da proposta de uma dramaturgia da mudança em dança, organizarei todos os elementos cênicos para que a temática possa provocar reflexões críticas nos espectadores, disponibilizando ao público um acesso democrático aos conteúdos pesquisados, sem que seja necessário possuírem algum conhecimento prévio para refletirem. Logo, "a atividade do dramaturgista, nesse contexto, é confrontar as necessidades efervescentes de performar o multivalente e fazê-lo ressoar de maneira simultânea para plateias como uma nova forma de percepção" (GILPIN, 2016, p. 147).

O espetáculo *A Mulher de 4 - Atos* se desenvolveu a partir de temáticas sociopolíticas, visto que compreendo a urgência de dialogarmos sobre questões que permeiam a contemporaneidade. Assim, considero que os questionamentos sobre a desigualdade de gênero podem ser vistos como um ato político, tanto da minha parte como intérprete-criadora, quanto dos espectadores. O sentido de ato político aqui apresentado tem relação com o que Silveira comenta sobre as obras de Bausch, as quais convidam o público a formular os sentidos e as interpretações de acordo com o que observam em cena.

Desse modo, estamos diante de uma prática artística que demanda uma percepção intensificada e requer um espectador ativo, que é convidado a fazer suas próprias conexões de sentido em relação ao que é apresentado em cena. A tentativa de articular o que foi testemunhado é considerada, por Lehmann, como um ato político (SILVEIRA, 2018, p. 68).

2.2 Bertolt Brecht e a dramaturgia da mudança:

Nesta seção, apresento alguns procedimentos utilizados por Bertolt Brecht, os quais foram fundamentais para definir as escolhas para a estruturação do meu processo criativo. Suas inovações contribuíram para uma revolução nas artes da cena, potencializando o papel do teatro, que deixava de ser apenas um momento de lazer, para se tornar um tempo de aprendizagem sobre a política e as relações com a sociedade.

Assim, pesquisei procedimentos utilizados por Brecht para a construção dramática de suas obras que podem potencializar a experiência do espectador. Dentre esses

procedimentos, utilizo o distanciamento, o *Gestus*, a "exibição consciente dos processos criativos e de suas ferramentas" e abordagem de temas sociopolíticos.

Bertolt Brecht (1898-1956), dramaturgo alemão, foi "representante de um teatro (alternadamente denominado épico, crítico, dialético ou socialista) e de uma técnica de atuação que favorece a atividade do espectador [...]" (PAVIS, Patrice, 1996, p. 34). Segundo Maria Caroline Trovo (2012, p.141), Brecht refletia sobre os problemas do imperialismo e do avanço do capitalismo e como essas organizações do sistema prejudicavam populações de classes mais vulneráveis financeiramente. A partir dessas observações críticas, possuía o desejo de levar esses questionamentos para as artes. Desse modo, começou a estruturar um modelo de teatro que pudesse convidar os espectadores à reflexão crítica, evitando que ficassem alienados com as perspectivas que não favorecessem a classe dos operários, e realizassem uma mudança comportamental a partir de novas lutas. Assim, "[...] Na década de 1920, Brecht aderiu ao marxismo. Acreditava que a luta de classes poderia transformar a sociedade e que o teatro deveria contribuir para essa transformação [...]" (SILVEIRA, 2018, p. 51).

Para alcançar provocar reflexões nos espectadores e uma possível mudança comportamental dos mesmos, Brecht se baseou em diferentes procedimentos, entre os quais está o princípio de distanciamento. No nosso cotidiano acadêmico, vemos as professoras da universidade constantemente reforçando que o "distanciamento" ou uma pausa, por exemplo, na escrita de um artigo, melhora a nossa habilidade de observação, pois conseguimos enxergar detalhes que poderiam passar despercebidos, fazer novas organizações e esclarecer as ideias. Nesse sentido, o distanciamento como princípio estético: "[...] consiste em modificar nossa percepção de uma imagem literária, pois "os objetos percebidos muitas vezes começam a ser percebidos por um reconhecimento: sabemos que o objeto se encontra à nossa frente, mas não os enxergamos mais. [...]" (CHKLOVSKI, *in* TODOROV, 1965, p. 83-84 e p. 90 *apud* PAVIS, 1996, p. 384).

Dessa forma, Brecht via a importância do distanciamento como ato político, visto que isso auxiliava os espectadores no esclarecimento de ideias por meio de críticas e reflexões a partir de uma obra teatral. Esse procedimento revolucionou as artes da cena e foi proposto por Brecht de diversos modos, como, por exemplo, na presença do ator, que "não encarna a personagem; ele a mostra, mantendo-a à distância" (PAVIS, 1996, p. 107) e utilizando, até

mesmo, a narração dos fatos. Outros modos são: o uso de movimentações típicas e características de um contexto social – que também gere um estranhamento ao ser utilizada fora do contexto cotidiano dos espectadores pois está em cena – , o que Brecht denominou de *Gestus*; a concepção de elementos cênicos que geram estranhamento para tornarem-se passíveis de interpretações e críticas pelo público; além de "dirigir-se ao público, [uso de] *songs*, mudança de cenários a vista do público são outros tantos procedimentos que quebram a ilusão" (PAVIS, 1996, p. 107).

Assim, o teatro Brechtiano se desprende da obrigação de representar apenas as dramaturgias de textos de encenação, para exercitar também a estruturação da montagem da cena, avaliando como os elementos cênicos interferiam e auxiliavam os processos da abordagem de temáticas sociopolíticas (PAIS, 2004).

Para apresentar os procedimentos que adotei de Bertolt Brecht, começo com a fase épica⁹ do teatro brechtiano. Durante esse momento, o dramaturgo alemão explicitava o seu interesse em trabalhar com as temáticas que aconteciam na sociedade, a partir da abordagem marxista sobre a luta dos operários. Mostrava que a realidade não era algo fixo e sim mutável, aguçando a curiosidade dos espectadores – estranhamento do cotidiano – para que saíssem da zona de conforto e buscassem compreender criticamente o que estava sendo apresentado. Dessa forma, para que suas obras tivessem o efeito de distanciamento, utilizou de narrativas para constituir o espetáculo. Uma das formas de demonstrar esse distanciamento era colocar um ator que não se identificasse com o que estava sendo encenado.

O ator épico deve sempre, portanto, preservar a atitude de quem *mostra* a personagem. Deste modo, ele contextualiza sua conduta e a converte em objeto da crítica do espectador, que passa a vê-la como uma dentre um leque de possibilidades. Em suma, ele a desnaturaliza e historiciza. Tal representação distanciada pode ser conseguida, por exemplo – de acordo com Brecht – quando uma mulher representa o papel de um homem, ou vice-versa (TROVO, 2012, p. 180).

Outra maneira de utilizar o distanciamento era a mudança de papéis de um mesmo ator, que também deveria utilizar a terceira pessoa para comunicar o texto. Segundo Trovo (2012, p. 181), "a atuação distanciada, por seu turno, atinge o público, que fica sem meios de

⁹ O teatro épico brechtiano não tem como condição *sine qua non* a existência de possibilidades imediatas de transformação social efetiva - as quais, todavia, podem ancorar seu caráter político, sem limitá-lo a elas. O que é decisivo no teatro de Brecht, e político em sentido amplo, é a projeção da práxis, do caráter essencialmente transformável da realidade. Em suma, há a premissa de que os conhecimentos adquiridos no teatro possam ser transpostos para a realidade cotidiana do espectador (TROVO, 2012, p. 174).

levar-se pela empatia e tomado pelo espanto – o próprio momento do não reconhecimento, do estranhamento daquilo que vê." Assim, "a narração é o recurso que elimina a "quarta parede" e também põe à mostra a construção teatral" (RODRIGUES, 2010, p. 72).

Outro modo de provocar o distanciamento por meio das narrativas no gênero épico era a apresentação dos textos declamados com a presença de um narrador, o qual poderia ser representado em personagem ou apenas como um observador. O texto era apresentado no tempo do pretérito, contando fatos antigos dos quais o público e os atores já sabiam o desfecho devido ao posicionamento e à espacialidade mostrados em cena. De acordo com Trovo:

Ainda que o gênero épico possa utilizar o diálogo, trata-se da reconstituição, pelo narrador, de uma conversa entre outras pessoas e ocorrida anteriormente. Em outras palavras, trata-se do narrador contando uma estória, cujo final ele conhece por esta ter se desenrolado no passado. [...] O gênero épico mantém, assim, a postura distanciada do narrador, posto que a ação se desenrola no pretérito. Por isso, quando o teatro emprega o gênero épico, a ação mescla a representação dos eventos com as intervenções do narrador. Diferentemente das personagens ali expostas, este conhece o desenrolar dos acontecimentos (TROVO, 2012, p. 145).

Assim, a presença de um narrador que visivelmente interage com o público¹⁰, afirma o caráter didático, indicando, por exemplo: "as dificuldades dos personagens ou a necessidade de recorrer ao público para mudar "o roteiro da realidade" (como no final de *A Alma Boa de Se-Tsuan*, de Brecht) [...]" (PAVIS, 1996, p. 260). Dessa forma, o efeito de distanciamento se tornava perceptível:

Finalmente, ao "distanciar" a ação através da narração, ao fazer com que o narrador intervenha, o dramaturgo oferece ao espectador a possibilidade de julgar com mais objetividade. Essa técnica é empregada com frequência por Brecht quando uma reflexão crítica é preferível à identificação comovida com a cena. A narrativa, ao realizar e desmaterializar a representação, impede a ilusão, despsicologiza a cena insistindo na produção da fala da personagem e, através dela, do dramaturgo e do ator (PAVIS, 1996, p. 260).

Conforme mencionado anteriormente, o distanciamento também era representado pelo procedimento do *Gestus*. A pesquisa inicial para se desenvolver esse elemento, surge a partir do constante processo de pesquisa que Brecht estava realizando para alcançar um teatro que

¹⁰ Essas formas de interação poderiam ser dadas por meio de "[...] comentários, resumos, transições, canções, *songs* são também formas específicas da personagem-narradora. Fica impossível distinguir aquilo que pertence ao papel da personagem (o que ela pode narrar de maneira verossimilhante) e aquilo que é transposição direta do discurso do autor. Passa-se constantemente da ficção interna à peça (onde a presença do narrador é motivada e justificada pela ficção) ao rompimento da ilusão (ao dirigir-se ao público)" (PAVIS, 1996, p. 258).

fosse para os espectadores mais do que um momento de lazer e que demonstrasse as inquietações sobre as adversidades que havia na sociedade, reafirmando os "conflitos do homem no mundo" (PAVIS, 2005, p. 110). Diante disso, Brecht observou atitudes marcantes que permeavam e segregavam as pessoas em características comportamentais, como a análise de padrões sobre como gesticulavam uma determinada ação, como mostravam a sua entonação diante de uma situação do cotidiano. Dessa forma, "[...] o *Gestus* é considerado como o gesto que não é apenas individual e que tem um sentido social [...]" (SILVEIRA, 2009, p. 49). Assim, o *Gestus* partia de uma característica de um coletivo de indivíduos, e era necessário muito cuidado ao ser utilizado em cena, para que fosse perceptível para os espectadores.

A exteriorização do *Gestus* é, na maior parte das vezes, verdadeiramente complexa e contraditória, de modo que não é possível transmiti-la numa única palavra; o ator, nesse caso, ao efetuar uma representação necessariamente reforçada terá de fazê-lo cuidadosamente, de forma a nada perder e, pelo contrário, reforçar todo o complexo expressivo (BRECHT, 2005, p. 155 *apud* SILVEIRA, 2009, p. 49).

Logo, *Gestus* pode ser entendido como o comportamento, de caráter social, de um grupo de indivíduos. Assim, ao ser demonstrado em cena, causa um certo estranhamento no público, pois ao observar que aquela ação, que pode ser comum em seu cotidiano, está fora desse contexto e sendo apresentada em cena, fica mais fácil identificá-la e gerar críticas a partir disso.

Um homem que compra um peixe mostra, entre outras coisas, o *Gestus* de quem compra um peixe. Um homem que escreve o testamento, uma mulher que seduz um homem, um homem que faz um pagamento a dez homens, um policial que espanca um homem – em tudo existe o *Gestus* social. Um homem que invoca o seu Deus faz um *Gestus*, segundo esta definição, somente quando ele é feito em relação a outros ou num conjunto em que surgem relações de homem para homem (como a oração do rei em Hamlet) (BRECHT *apud* BORNHEIM, 1992, p. 282 *apud* SILVEIRA, 2009, p. 49).

Outro modo possível de utilizar o distanciamento brechtiano é na concepção dos elementos cênicos. Em relação à montagem, Brecht compreendia a relevância de escolher cada elemento cênico e apresentá-los em sua autonomia, de modo que o resultado final, com a junção de todos, enfatizasse a conscientização crítica dos espectadores. Assim, o dramaturgo acreditava que o palco era um espaço que poderia sofrer diversas transformações sem limitar a um simples "palco italiano". Logo Brecht propunha a:

[...] utilização de esteiras rolantes no lugar do chão, projeções em tela de cinema no fundo do palco, transformação do teto, usos do espaço da plateia como espaço de atuação. O ambiente cênico, por abarcar essa profusão de elementos, transforma-se em espaço de movimento. Com isso, a ideia é a de tornar o espaço cênico mais

flexível, tarefa delegada ao que Brecht chamou de "construtor de cena" (RODRIGUES, Márcia, 2010, p. 71).

Mais um ponto importante em relação ao efeito de distanciamento é que possibilita a quebra da ilusão. Esse procedimento permitia uma reformulação da interação dos espectadores com a obra, determinando o fim da "quarta parede" ao revelar em cena os processos de montagem do teatro. Assim, o público não se esquecia que estava assistindo a uma apresentação, percebendo que não estava em uma imersão ilusória, sobre uma verdade única da realidade e que possuíam o poder de julgamento (TROVO, 2012). Diante disso, acredito que essa estratégia seja de suma importância para potencializar a experiência do público.

Assim, me inspirei em procedimentos propostos por Brecht para desenvolver estratégias de composição em dança com o objetivo de transformar a visão preconceituosa que a sociedade impõe sobre as mulheres. Dessa maneira, esses procedimentos potencializaram a criação da dramaturgia da mudança na dança, possibilitando que os espectadores que assistirem o trabalho possam participar ativamente das escolhas e decisões sobre o que compreenderam com o que foi apresentado. Nesse sentido, como observa Brecht, “[...] a reprodução do mundo atual tem aumentado progressivamente de dificuldade. Foi precisamente a consciência deste fato que levou alguns de nós a pôr mãos à obra em busca de novos processos” (BRECHT, 2005, p. 19 *apud* TROVO, 2012, p. 175).

A proposta de Brecht de que o teatro poderia colaborar para a transformação social é uma inspiração para esta pesquisa, pois meu desejo é que haja mudança na forma como as mulheres são tratadas na contemporaneidade. Nesse sentido, apresento críticas à desigualdade de gênero por meio de fatos que comprovam que essas atitudes prejudicam as mulheres em variadas formas, além de provocar os espectadores a refletir sobre direitos sexuais femininos e conscientizá-los sobre o fim da mutilação genital feminina.

2.3 Pina Bausch e a dramaturgia da mudança:

Procedimentos utilizados por Pina Bausch em suas criações artísticas também foram fonte de inspiração para a estruturação da minha investigação sobre a dramaturgia da mudança na dança. Dentre esses procedimentos, estão a colagem como modo de estruturação das cenas do espetáculo, o uso de materiais naturais em cena, assim como uso de humor e da exibição consciente do processo, conforme explicitarei nesta seção.

Pina Bausch (1940 - 2009) foi um dos principais nomes da dança-teatro na Alemanha no século XX e início do século XXI. Atuou como diretora e coreógrafa, às vezes bailarina, na companhia Tanztheater Wuppertal, que dirigiu desde 1973. E foi a partir desse trabalho na companhia que inovou o modo de compor as suas obras artísticas, construindo temáticas que abordavam comportamentos sociais e questões relacionadas às desigualdades de gênero. Assim, as obras da diretora alemã expressavam questões importantes para aquele cenário, mas que permeiam a contemporaneidade. (SILVEIRA; MUNIZ, 2013a, p. 110)

Durante a adolescência de Pina Bausch, estudou na *Folkwang Scholl*, instituição que possibilitou o contato com diferentes áreas artísticas. Sobre isso, a diretora expõe que:

O magnífico daquela escola, ao lado de meus eminentes professores Kurt Joos, Hanz Zullig, Jean Cebron e outros, era que havia tantas coisas a aprender, e todas despertavam a imaginação: a dança clássica e a moderna, o folclore europeu. Particularmente importante era que, na época, todas as seções ainda se achavam sob o mesmo teto: musical, a ópera, o teatro, a dança, fotógrafos, escultores, gráficos, designer de tecidos, tudo isso podia ser mutuamente desfrutado. E nada mais natural que se conhecesse de tudo um pouco. Desde então não consigo ver sem espaço. Vejo também como um pintor ou fotógrafo vê. Essa visão espacial, por exemplo, é um componente bem importante do meu trabalho (BAUSCH, 2000, p. 11 *apud* SILVEIRA, 2009, p. 17).

Sua formação na *Folkwang* foi importante para as escolhas dramáticas que influenciaram no processo criativo das suas montagens na companhia Tanztheater Wuppertal. Para além disso, suas criações como coreógrafa da Tanztheater Wuppertal também foram influenciadas por suas vivências nos Estados Unidos, ambiente em que observava as interdisciplinares presentes no cenário da arte. Durante esse momento, segundo Silveira (2009, p. 17) as "pessoas interessadas em dança e em performance misturavam-se com as pessoas de todo o meio artístico, como pintores, escultores, músicos etc." Assim, esse contexto parece ter influenciado os trabalhos que Bausch criava e que foram denominados como dança-teatro. Nesse sentido, Silveira identifica pontos em comum de procedimentos

usados no contexto da dança pós-moderna com procedimentos usados por Bausch para criação de suas peças:

[...] a presença visceral, direta e aberta para o público, numa tentativa de quebrar estruturas codificadas de atuação consideradas como inibidoras; o interesse no processo, mais do que no produto; a quebra das fronteiras entre as artes e a quebra das fronteiras entre a arte e vida, entre outros (SILVEIRA, 2009, p. 17).

As obras de Pina Bausch podem ser vistas dentro do que é denominado teatro pós-dramático, segundo Hans-Thies Lehmann. Dentre as características do teatro pós-dramático, temos: um teatro que não está mais focado apenas no texto escrito e no qual não há uma hierarquização da dramaturgia do texto em detrimento de outros elementos cênicos, como a música, a dança; e, principalmente, um teatro no qual há um protagonismo do corpo e uma revitalização das experiências corporais. Além disso, o teatro pós-dramático teve influência do teatro brechtiano, no que tange a ativação da experiência do público (SILVEIRA, 2009).

O teatro pós-dramático dá seguimento ao projeto de Brecht de ativação perceptiva do público, na exposição do teatro em sua realidade de teatro. A diferença em relação ao teatro épico de Brecht é que o teatro pós-dramático não está mais centrado no texto, e a cena é movida pela desconfiança na possibilidade de conhecimento e atuação no mundo. [...] Por isso, a estratégia do teatro pós-dramático é uma revitalização da experiência do corpo. Só restaria ao teatro o poder reativo das experiências compartilhadas. De acordo com Lehmann (2007), o corpo passa a ocupar o papel central no teatro pós-dramático, não como portador de sentido, mas em sua presença (SILVEIRA, 2009, p. 30).

As composições dramáticas de Bausch abordavam as relações humanas e a diretora trazia para a cena experiências subjetivas dos bailarinos, num contexto em que a investigação do próprio corpo tem importância central. Posteriormente, suas obras foram conhecidas como "teatro da experiência"¹¹, justamente por ser notória a importância das vivências dos integrantes de sua companhia para a estruturação de cada espetáculo. Assim, "[...] seu ponto de partida para a criação das peças é a experiência subjetiva dos bailarinos [...]" (SILVEIRA; MUNIZ, 2013b, p. 94).

O teatro de Pina Bausch é uma marcante e minuciosa exploração do corpo, e mesmo sendo coreografia genial é muito mais do que apenas linguagem formal próxima do balé. A começar pelas imagens cênicas, quase sempre repletas de material real: folhagem, terra, água, flores. Assim como os objetos, os gestos corporais são perceptíveis como realidades antes de toda significação, de modo que não mais conseguimos perceber efetivamente a realidade exterior no percurso da visão, orientada cada vez mais para o abstrato. O corpo sofre pela infância perdida; o teatro

¹¹ Terminologia apresentada por Norbert Servos (1984) citada em diversos artigos de SILVEIRA, J. C. F. da; MUNIZ, M. L. ao concordarem com a abordagem subjetiva que estava presente nos trabalhos de Pina Bausch para relatar as experiências que os bailarinos viviam e as relações sociais que haviam naquele cenário sócio-político da época.

de dança a investiga novamente (LEHMANN, 2007, p. 340 *apud* SILVEIRA; MUNIZ, 2013a, p. 114).

A atuação de Bausch como coreógrafa na companhia Tanztheater Wuppertal foi marcada por dois momentos: "[...] na primeira fase, que vai de 1973 a 1978, Pina Bausch experimentou diferentes maneiras de construir suas peças e, na segunda, de 1978 a 2009, a diretora passou a utilizar o método das perguntas [...]". (SILVEIRA, 2015, p. 54).

Na primeira fase os processos de criação foram bem diversificados, havia espetáculos que mantinham uma linha mais convencional para a época, como obras que se originavam de tradições do balé clássico ou da dança moderna, por exemplo *Sagração da Primavera* (1975), que possuía a narrativa como estrutura de construção dramática. Durante essa fase, Bausch também remontou peças de outros dramaturgos, por exemplo, *Orfeu e Euridice* (1975) do alemão C.W.Gluck e a peça *Os Setes Pecados Capitais*"(1976) de Bertolt Brecht. Contudo, nesse momento, Bausch iniciava uma nova proposta de composição dramática por meio da colagem, termo que será explicado adiante, como na obra *Fritz* (1974), mas, essa estruturação de montagem se estabeleceu majoritariamente na segunda fase dos processos criativos de Bausch. (SILVEIRA, 2009).

Na segunda fase, Bausch instaura o método das perguntas como estratégia para a composição dramática de suas peças, cujo princípio era compor por meio das respostas que os integrantes davam aos questionamentos que a diretora formulava. A partir dessa fase, a colagem sempre foi utilizada como modo de estruturação da montagem (SILVEIRA, 2009).

Para a composição dramática do espetáculo *A Mulher de 4 - Atos*, utilizei como inspiração procedimentos utilizados por Bausch na segunda fase de seus processos criativos. Dessa forma, para iniciar a explicação desses procedimentos, é preciso contextualizar o surgimento da segunda fase, que se sucedeu por meio do espetáculo *Barba-Azul* (1977), obra que tinha a colagem como estrutura principal. Para a criação dessa peça, além de Bausch criar diversas sequências, passou a realizar perguntas para os bailarinos. Assim, um ano depois, em 1978, com a estreia de *Ele a levou pela mão ao castelo, os outros os seguiram*, foi quando se estabeleceu o método das perguntas, que dava início à segunda fase do processo criativo de Pina Bausch:

Utilizei, além dos bailarinos, vários atores, e percebi que não podia criar a partir de evoluções do corpo, mas sim da cabeça, e por isso comecei a fazer perguntas sobre o que o grupo pensava do texto e o vínculo com a vida pessoal de cada um. Percebi que isso funcionou muito bem, e desde então sempre utilizei perguntas (BAUSCH *apud* CYPRIANO, 2005, p. 32).

A característica importante em utilizar o método das perguntas por Bausch era o objetivo de extrair dos bailarinos suas experiências de vida, partindo da subjetividade de cada integrante. Esse método potencializa aspectos sociais, pois os bailarinos expressavam sua subjetividade diante de cada questionamento de Pina. Assim, "[...] seus medos e alegrias possuem a força de uma experiência autêntica. A dança-teatro mostra a história universal do corpo, pois está também sempre contando alguma coisa da história real da vida das pessoas [...]" (SILVEIRA; MUNIZ, 2013a, p. 114).

Diante disso, a apresentação dos corpos dos bailarinos como pessoas que dançam em cena reforça o *Gestus* social utilizado por Brecht, pois em Bausch as movimentações corporais também têm caráter social. Assim, de certa forma, os espectadores poderiam se reconhecer em determinados momentos, e ver o comportamento apresentado no palco com estranhamento por já conhecer determinadas atitudes, o que pode gerar reflexões críticas sobre determinadas situações sociais.

Portanto, os trabalhos de Bausch também favorecem a participação ativa dos espectadores, possibilitando que cada um crie suas próprias conexões de sentido. Segundo Silveira (2018, p. 68) "o sentido é considerado não como algo fixo e estático, mas como algo que resulta do modo como a audiência é movida pela apresentação".

A possibilidade de que cada espectador possa fazer sua própria interpretação, proliferando os sentidos da sua percepção também era devido ao uso da colagem como procedimento de estruturação do espetáculo nas obras de Bausch. Esse procedimento se diferencia da montagem de uma obra a partir de uma narrativa com início, meio e fim. Possibilita também uma observação distanciada:

A colagem, no caso de Pina Bausch, é a justaposição de pequenas cenas advindas das respostas dos bailarinos à diretora. Quando se cola uma cena em outra, ressignifica-se ambas, e a consequência disso é a proliferação dos sentidos criados pela peça. Se justaponho cenas que normalmente não aconteceriam juntas, elas ganham novos significados e possibilidades. Quando destaco algo de seu contexto original e o coloco em outro contexto, forço uma observação distanciada deste. Na colagem nenhuma interpretação conclusiva pode ser afirmada (SILVEIRA, 2009, p. 40).

É importante ressaltar que a estruturação das cenas por meio do procedimento da colagem tinha "[...] como base o olhar artístico e sensível de Pina Bausch. (SILVEIRA, 2018, p. 62). Segundo Silveira:

A diretora fazia tudo isso tendo como base seu olhar e sua intuição diante do que

via. Isso nos faz pensar que o olhar artístico está implícito nas escolhas que concretizam o espetáculo. Cada escolha pressupõe um olhar, cada elemento que vai para a cena está em relação implícita com os outros elementos, pois foi dessa forma que foram escolhidos para serem vistos pelo espectador (SILVEIRA, 2018, p. 62).

Para além disso, gostaria de ressaltar algumas concepções dramatúrgicas e cênicas que Bausch utiliza em seus trabalhos como coreógrafa na Tanztheater Wuppertal. A diretora alemã faz uso da comédia, que pode provocar riso nos espectadores, mas também questiona comportamentos que são "habituais" na sociedade, possibilitando uma crítica social. Silveira (2018, p. 67) comenta que "o humor provoca distanciamento pois, muitas vezes, vem recheado de crítica e é usado como a fachada de algo que estava escondido e que se revela". Um exemplo marcante do uso do humor por Bausch pode ser visto na peça "Água" (2001):

Também como exemplo do uso do humor, na peça denominada *Água* (2001), uma coprodução com o Brasil, há uma cena em que os bailarinos estão com roupa de praia e encaixam seus corpos atrás de toalhas de banho estampadas com imagens de corpos nus em poses sensuais. As toalhas foram cortadas em duas partes, de modo que a cabeça ficou separada do corpo. Na cena, as duas partes das toalhas são usadas separadamente pelos bailarinos. Assim, cada bailarino encaixava, por exemplo, a parte da toalha com a imagem do corpo nu na frente do próprio corpo, portanto o que o público via era a cabeça do próprio bailarino encaixada na imagem do corpo nu estampado na toalha. Ao assistir a essa cena, que provocou gargalhadas na plateia, ao mesmo tempo em que ri, as imagens me provocaram estranheza e reflexão, ao revelar uma sensualidade artificial, exagerada (SILVEIRA, 2018, p. 67).

Outro elemento que fazia parte da concepção cênica de Pina Bausch era a "exibição consciente do processo criativo" e "ações simultâneas no palco". Esses procedimentos também foram utilizados por Brecht, como citado na seção anterior, na qual comentei sobre o fim da quarta parede no espaço do teatro, revelando os processos de montagem e narrativas dos personagens em cena. Desse modo, Bausch também realiza o distanciamento ao mostrar os processos para o público, enfatizando que a dramaturgia invisível se torne visível.

Os bailarinos explicam a próxima passagem, discutem a cena seguinte, não fazem segredo de seu mau humor, ou do seu divertimento no seu trabalho; andam para frente com as palavras, "eu tenho que fazer alguma coisa", e são incertos de si mesmos. [...] Revelando a visão dos processos criativos e de suas ferramentas, a dança-teatro destrói a astuta ilusão teatral. O teatro é trazido de volta à vida como um processo em andamento de compreender a realidade. Ele se alimenta das contradições da realidade e lida com elas na frente do público (SERVOS, 1984, p. 25 *apud* SILVEIRA, 2018, p. 67-68).

Para finalizar as contribuições que os procedimentos utilizados por Bausch tiveram na minha pesquisa, gostaria de comentar sobre outro elemento presente em suas obras: o uso de elementos naturais e objetos do cotidiano das pessoas. Vale ressaltar que a construção dessa dramaturgia em cena teve fortes influências do seu companheiro, o holandês Rolf Borzík, que

atuava como cenógrafo e figurinista da companhia. (SILVEIRA, 2009).

Bausch estruturava suas obras com elementos naturais, como por exemplo uso de terra no espetáculo "Sagração da primavera" (1975) e o uso de água, no espetáculo "Árias" (1979). Além disso, outras obras faziam uso de objetos do cotidiano, como rádio, travesseiros, cadeiras em "Barba-Azul" (1977). Assim, essas concepções cênicas geravam novamente estranhamento para os espectadores, pois viam elementos que estavam presentes em sua vida cotidiana sendo utilizadas de forma distinta, artística, e isso, como estratégia de distanciamento, colaborava para gerar reflexões críticas nos espectadores. Segundo Bausch:

É assim também com os cenários que desenvolvi juntamente com Rolf Borzik e Peter Pabst. Terra, água, folhagem ou pedras no palco criam uma atmosfera sensível toda própria. Alteram os movimentos, esboçam vestígios de movimentos, exalam certos aromas. A terra gruda na pele, a água embebe as roupas, torna-as pesadas e produz ruídos. As pedras de um muro derrubado tornam o passo difícil e inseguro. Quando se traz para dentro do teatro algo que em geral se encontra fora, faz-se apelo ao olhar. Coisas que julgamos conhecer, de repente, as vemos de maneira inteiramente nova e diversa, como se pela primeira vez. Os muitos materiais que utilizamos são coisas muito simples, que na verdade não fazem parte do contexto. Eles irritam, convidam a pessoa a contemplar de outro modo, pois possuem também um certo impacto. Ocupam nossos sentidos e fazem com que se pare de pensar e se comece a sentir (BAUSCH, 2000, p. 12 *apud* SILVEIRA, 2009, p. 42).

Assim, como foi visto nesta seção, Pina Bausch foi uma das inspirações para a construção do meu processo criativo, pois tive a oportunidade de estudar seus procedimentos de composição e observar como essas estratégias foram fundamentais para inovar os espetáculos de dança. Ainda, para construir uma dramaturgia da mudança na dança, vejo a necessidade de utilizar os procedimentos abordados ao longo desta seção para gerar possíveis reflexões nos espectadores sobre a falta de autonomia corporal que mulheres enfrentam, a negação da nossa sexualidade, e a mutilação genital feminina.

3. SEXUALIDADE FEMININA E MUTILAÇÃO GENITAL

3.1 Sexualidade Feminina

3.1.1 O poder que nos impulsiona, mulheres!

O tema para a construção do espetáculo *A Mulher de 4 - Atos* surgiu a partir dos meus questionamentos sobre a sexualidade feminina, pois observo que na contemporaneidade ainda é negado para a mulher o direito à sua autonomia corporal. Por meios de incômodos, gerados pela desigualdade de gênero e pela misoginia, compreendia a importância dos movimentos feministas, e como é necessário que haja uma mobilização na sociedade para a transformação desses comportamentos. Assim, gostaria de expor como esse movimento foi necessário para construir quem eu sou, influenciando nas abordagens que apresento no meu processo criativo.

Cresci em um contexto masculino, no qual a única presença feminina com a qual mais convivía era a da minha mãe, até mesmo no dia do meu nascimento, visto que no berçário eu era a única menina no meio de diversos meninos. A enfermeira até comentou: "Chegou a princesinha..." Esse adjetivo na maioria dos casos denomina um ato de carinho, entretanto, exala a mística feminina que abordarei adiante.

Após meu nascimento, a história não se modificou. Todos os primos com os quais tenho contato são do sexo masculino, havia apenas 3 mulheres, mas eram mais velhas. Além disso, no meu primeiro dia de aula, recordo fielmente de só ter o meu nome de menina na lista de chamada do colégio: 39 homens e eu. Vale ressaltar que havia outras meninas nas outras turmas da mesma faixa etária e, meses depois, entraram mais 2 garotas na minha sala de aula.

Além de crescer nesse universo rodeado de homens, o meu cenário doméstico não me permitia aflorar os estereótipos femininos que observava na sociedade, como, por exemplo, acesso a manicure, cabeleireiras e maquiadoras. Caso quisesse me sentir parte do universo das mulheres que via, deveria aprender tudo sozinha e de modo silencioso, sem chamar atenção dos meus pais, pois se passasse um batom para ir à escola, meu pai já falava: "colégio não é lugar de desfilarmos! Está querendo aparecer! Tem é que estudar!"

Diante disso, vivi alguns momentos de contradição na infância. Como sempre estava mais próxima dos homens, fui influenciada a ficar amiga deles e via as meninas como "metidas" e "nojentinhas". Porém, algumas garotas me chamavam atenção, de um modo que

ficava hipnotizada. Eram crianças que traziam uma força consigo, uma presença marcante. Sentia que elas não "pediam licença" para estarem naquele espaço. Um exemplo memorável foi quando conheci minha amiga Isadora Hadassa. Estávamos com 13 anos e cursávamos Dança na Fundação Clóvis Salgado - CEFAR, então a vi pela primeira vez na lanchonete do Palácio das Artes. Fiquei simplesmente encantada com a sua corporeidade, sentia determinação e potência no seu jeito de ser, estava longe de se encaixar nos padrões de mulher que a sociedade impõe, mas, mesmo assim, era notável sua feminilidade. E foi a partir desse dia que comecei a encontrar a mulher na qual estou me transformando.

Sou uma mulher que compreende que fomos moldadas a sermos mais frágeis e agradáveis, transparecendo uma imagem dócil e submissa e, como não me sentia confortável estando nessa posição, na adolescência, comecei a me rebelar dentro de casa. Notava que o meu irmão possuía alguns privilégios, como: não ter que ajudar tanto nas tarefas domésticas, saía sempre com os amigos e não tinha horário para estar de volta. Além disso, via que o meu pai costumava gritar com a minha mãe e ela ficava em silêncio. A partir desses acontecimentos, nos quais identificava um contexto machista no meu lar, eu e o meu irmão tivemos diversas discussões com nossos pais para refletirem sobre essas situações e como essas atitudes retratavam a desigualdade de gênero, submetendo a mulher à posição de inferioridade.

A partir dos meus 16 anos até os dias atuais, a convivência que eu e minha mãe passamos a ter dentro de casa contra o machismo melhorou significativamente, e isso me permitiu olhar para a sociedade e ver que não está tudo bem sermos assediadas, ou chamadas de vagabundas caso expressássemos as nossas sexualidades. E foi assim que comecei a me intitular feminista, notando que vivemos em uma sociedade patriarcal, na qual as mulheres não são prioridade em nenhuma decisão, seja no âmbito político, social ou familiar.

A situação que as mulheres vivem hoje e viveram no passado é de extrema resistência, por isso é importante que haja mobilizações para reverter esse cenário de desigualdade de gênero. Portanto, o movimento feminista é indispensável na contemporaneidade! Ele possui diversas facetas, é um movimento que luta pela conquista de direitos que são básicos para garantir o mínimo de dignidade às mulheres. O feminismo é constituído por auto-organizações de mulheres em múltiplas vertentes, expressando em seus grupos as suas lutas

individuais e as vivências coletivas, em prol de justiça, respeito e igualdade. (MOREIRA; Branca; PITANGUY, Jacqueline, 1985, p. 9).

Diante disso, gostaria de relembrar algumas datas que são importantes não apenas para as mulheres, mas para a sociedade como um todo, visto que se possibilitarmos uma melhora na qualidade de vida do sexo feminino, isso poderá favorecer os âmbitos econômicos, políticos e familiares de cada cidadão. O dia 8 de março tornou-se o Dia Internacional da Mulher, após duas grandes mobilizações. A primeira ocorreu em Nova Iorque, 1857, quando as operárias lutavam contra os salários baixos e jornadas de trabalho abusivas. A segunda aconteceu também em Nova Iorque, 1908, momento em que as mulheres operárias novamente lutavam contra suas condições precárias de trabalho nas indústrias e pelo direito de participarem na política.

Outro momento importante foi em 1932, no Brasil, ano em que as mulheres conquistaram o direito de votar. Contudo, o avanço do feminismo foi dificultado, inicialmente, pela instalação do Estado Novo em 1937, depois pelo Golpe Militar em 1964, além das dificuldades constantes provocadas pelo sistema patriarcal instaurado no país. Devido a isso, é muito recente a criação de leis que auxiliam na proteção das mulheres, o que é revoltante!

Uma das primeiras leis que tinham o objetivo de proteger a mulher foi sancionada em 7 de agosto de 2006, conhecida por Lei Maria da Penha. Essa legislação foi criada após a cearense Maria da Penha Maia Fernandes sofrer duas tentativas de homicídios pelo seu companheiro. Assim, a proposta dessa regulamentação é reconhecer e tipificar a violência doméstica, além de estabelecer essa violência "contra a mulher como física, psicológica, sexual, patrimonial e moral". (CONSELHO NACIONAL DA JUSTIÇA¹²)

Mais uma data que merece ser lembrada é o ano de 2015, ocasião em que foi publicada a Lei do Femicídio: "A Constituição Federal reconheceu, a partir da Lei 13.104/15, o assassinato de mulheres por serem mulheres como crime de homicídio. O Brasil é considerado o 5º país no mundo com maior número de feminicídios." (OLIVEIRA, Daniele, 2022. Informação presente no infográfico)

¹² Disponível em: <<https://www.cnj.jus.br/lei-maria-da-penha/#:~:text=A%20Lei%20n.,%C3%A0%20viol%C3%A0ncia%20contra%20as%20mulheres.>>. Último acesso: 11 de julho de 2023.

Ademais, em 2018, a importunação sexual contra as mulheres tornou-se crime. É surpreendente que até 2018 isso não fosse considerado como uma violação contra a vida das mulheres, pois podemos imaginar o terror que milhares de meninas e moças vivenciaram diariamente ao saírem de casa e serem assediadas por homens. Segue a lei: "Por meio da Lei 13.718/18, o assédio sexual ou a realização de ato libidinoso sem consentimento passou a ser considerado crime no Brasil, com pena de 1 a 5 anos." (OLIVEIRA, 2022. Informação presente no infográfico)

Apesar dessas conquistas, no Brasil e em diversos outros países, as políticas de apoio são escassas e, às vezes, ineficazes, visto que muitas mulheres temem denunciar. Dessa forma, as lutas que discutirei são contra a intolerância da sexualidade feminina e a inibição de sua autonomia corporal, fatores que também permeiam o universo da mutilação genital feminina (MGF).

No início desta pesquisa, em 2022, Bolsonaro era o presidente do nosso país e se demonstrava publicamente misógino. Em 2014, o então deputado Bolsonaro xinga de "vagabunda" a deputada Maria do Rosário e afirma que não a estupraria por ela não merecer e ser feia, e em 3 de abril de 2017, segundo a reportagem no jornal Exame¹³, Bolsonaro declarou "Eu tenho cinco filhos. Foram quatro homens, aí no quinto eu dei uma fraquejada e veio uma mulher" (GREGO, 2017).

Como conviver em um mundo no qual falas como essas são impunes e ao mesmo tempo valorizadas, visto que esse governo foi eleito democraticamente, em 2018? Além disso, em 2022, a República Federativa estava composta por 23 ministros, entre os quais havia apenas 1 mulher, a ministra Christiane Rodrigues, do Estado da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos. Como governar um país onde existem 5 milhões de mulheres a mais do que homens, de acordo com dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE, 2022), e onde há apenas uma representação feminina compondo a mesa dos ministros?

Com o objetivo de entender como as comunidades viçosense e universitária da UFV compreendem a liberdade sexual das mulheres, apresento dados do questionário aplicado em 2022. A análise qualitativa das respostas foi feita através da interpretação das informações a partir dos referenciais teóricos deste trabalho. Conforme informado anteriormente, a aplicação

¹³ Disponível em: <<https://exame.com/brasil/piada-de-bolsonaro-sobre-sua-filha-gera-revolta-nas-redes-sociais/>>.

do questionário foi realizada por meio do Google Forms a 50 pessoas, entre mulheres e homens com faixa etária de 19 anos à 74 anos.

Ao perguntar-lhes – "Você estranha quando mulheres expressam sua liberdade sexual? Comente" – A maioria dos participantes respondeu que não, porém, alguns indivíduos ressaltaram que depende da situação, enfatizando a existência de um certo preconceito e de resquícios da sociedade patriarcal na qual convivemos. Nas respostas também surgiram as seguintes reflexões: "Não, eu não me incomodo, mas a expressão de liberdade sexual das mulheres incomoda tanto homens como mulheres, porque foge do controle social exercido pela cultura patriarcal. A mulher ainda é vista como propriedade para fins reprodutivos"; "Às vezes. Sob certos contextos eu vejo a expressão da liberdade sexual por parte de uma mulher como sendo algo impróprio". Outros informaram que já estranharam quando as mulheres expressam a sua liberdade, ressaltaram que há limites na sociedade, que acham isso perigoso e que às vezes se sentem constrangidos em observarem tais ações. Vale ressaltar que

Quando os participantes respondem que não estranham a expressão da liberdade sexual das mulheres, justificam informando que tais comportamentos são naturais, que admiram e que acham linda essa expressão. A meu ver, as mulheres que expressam suas liberdades sexuais são corajosas e resistentes ao sistema que quer nos oprimir.

Ao ler os compartilhamentos, é interessante ver a honestidade das respostas, por mais que muitos comentem não estranhar quando a mulher expressa a sua sexualidade, alguns atrelam essa liberdade a algo perigoso ou vulgar. Assim, esses fatores podem justificar o porquê leis de proteção da mulher são criadas de maneira tão tardia. Enfatizo que as leis abordadas acima foram importantes para meu processo criativo, principalmente visto que, no meu caso, se determinadas leis que citei tivessem sido criadas alguns anos antes, eu poderia denunciar casos de abusos que sofri, e me sentiria segura diante da criminalização desses atos.

Para além desse cenário mais pessoal, também investiguei se os participantes do questionário (2022) tiveram seus corpos violados. As informações obtidas foram alarmantes: 24 participantes (48%) responderam que nunca sentiram o seu corpo violado e 26 participantes (52%) que já sentiram.

Os 26 participantes que já sentiram o corpo violado responderam à outra pergunta: "Se sim, conseguiu denunciar essa situação?" E apenas 10% conseguiu denunciar a situação, o que comprova como é difícil para as mulheres se sentirem seguras na contemporaneidade,

fato que é agravado devido à liberdade de expressão sobre suas sexualidades não ser garantida e protegida.

Ainda dialogando com autores, de acordo com Angela Portela (2011, p.15), antiga senadora de Roraima, a OMS "definiu sexualidade como uma energia que encontra sua expressão física, psicológica e social no desejo de contato, ternura e às vezes amor". Portela comenta que desenvolver a sexualidade é algo natural de qualquer indivíduo e está relacionado com diversos fatores externos, como características da pessoa e suas interações com a sociedade.

Além disso, Alexandra Pereira (2021) cita alguns direitos sexuais, os quais considera universais, mas que devido ao contexto histórico e social da mulher, alguns estereótipos prejudicam a experimentação dos mesmos:

Acerca dos direitos sexuais, Carvalho e Sardinha (2017) os listaram baseados tanto na literatura existente quanto em sua prática clínica como terapeutas cognitivo-sexuais: (1) direito à liberdade e autonomia sexual, (2) direito de privacidade sexual, (3) direito à igualdade sexual, (4) direito ao prazer, (5) direito de expressar suas emoções durante o ato sexual, (6) direito de escolher a hora de engravidar e (7) direito de ler mais e se informar melhor (sobre questões sexuais) (PEREIRA, 2021, p. 15).

Ainda sobre a sexualidade feminina, Pereira (2021) aborda a terminologia da assertividade sexual, sobre a qual explica que:

[...] é uma habilidade que permite comunicar preferências, necessidades e opiniões sexuais a outra pessoa, afirmar seus direitos sexuais, buscar seus objetivos sexuais, decidir acerca de comportamentos e práticas que deseja ou não se engajar, negar a participação em situações de desagrado e exercer práticas sexuais mais saudáveis e seguras, se constituindo como um componente-chave da saúde sexual (Morokoff et al., 1997; Torres-Obregon et al., 2017) (PEREIRA, 2021, p. 14).

Pereira (2021) comenta que as mulheres tendem a ser menos assertivas sexualmente, devido à organização da sociedade, que, na maioria das vezes, dita regras de controle sobre o sexo feminino. Instituições religiosas, familiares e políticas muitas vezes privilegiam as escolhas masculinas em detrimento das vontades das mulheres. Pereira (2021) afirma que, devido a essa repressão histórica, muitas moças aceitam a ausência de direitos ao prazer, pois, segundo a autora, é cobrado da mulher um papel de passividade em relação às suas opiniões e escolhas. Essa situação dificulta que as mulheres possam refletir sobre seus interesses sexuais, sobre quando iniciar as suas atividades e sobre conhecer seu próprio corpo.

Nesse sentido, é possível observar a desigualdade de gênero em relação à sexualidade. Os meninos são incentivados a começar cedo a ter relações, mas as meninas são martirizadas

se iniciarem a prática na adolescência. Além disso, mulheres que costumam expor os seus corpos, por exemplo, de biquínis nas redes sociais, são vistas como vulgares, mesmo que seja da vontade delas postarem aquela imagem. Porém, os homens, na maioria dos casos, não sofrem julgamentos por se exporem de sungas.

Na contemporaneidade, há pessoas ignorantes, que acreditam que mulheres não têm direito ao prazer e tendem a manter uma mística na qual a mulher deve manter a postura de uma moça do lar. Essa criminalização sobre a sexualidade das meninas afeta diretamente sua autonomia corporal.

O direito à autonomia sobre nossos corpos significa que temos o poder e a capacidade de fazer escolhas, sem medo de violência ou de que outra pessoa decida por nós. Significa ser capaz de decidir se, quando ou com quem ter uma relação sexual. Significa tomar suas próprias decisões sobre quando (ou se) deseja engravidar. Significa liberdade para ir a uma consulta médica sempre que precisar (UNFPA, 2021, p. 7).

Na maioria das situações, as mulheres não conseguem ter o controle sobre o seu próprio corpo em consequência da discriminação de gênero, visto que o sistema patriarcal se fortalece nas famílias e comunidades, além das instituições políticas que definem regras ou "normas discriminatórias" sobre os corpos femininos. Como afirmam Robison Tramontina e Gabriela Schmitz (2020) sobre a ocorrência da mutilação genital feminina – em países que a comunidade está envolvida historicamente nessa prática –, algumas são mutiladas ainda quando criança, sem optar sobre o que ocorrerá com o seu corpo, e quando decidem não participar do ato, há um julgamento severo:

Embora esse ritual seja extremamente polêmico e considerado violador dos direitos humanos da mulher por países não adeptos dessa cultura, a não submissão de uma mulher à mutilação pode ter sérias consequências na sua vida, principalmente porque ela não conseguirá se casar, será considerada prostituta e seus pais poderão ser linchados por aceitar que sua filha não seja mutilada (ALDEEB; SAMI, 1995 *apud* TRAMONTINA; SCHMITZ, 2020, p. 64).

O incentivo à autonomia corporal das mulheres pode empoderar as moças no que tange sua autoestima e satisfação sexual e possibilitar que reivindiquem seus direitos de participar da política para lutarem pela igualdade de gênero.

Como a autonomia e a integridade corporal influenciam inúmeros aspectos da saúde, bem como de uma vida decente e digna, o progresso em concretizá-las levará não apenas a alcançar a saúde sexual e reprodutiva, e o quinto Objetivo de Desenvolvimento Sustentável (sobre igualdade de gênero), mas também muitos dos outros Objetivos de Desenvolvimento, inclusive aqueles relacionados à promoção da saúde, à redução das desigualdades e à erradicação da pobreza. Por exemplo, se a diferença de discriminação de gênero na renda obtida ao longo da vida fosse eliminada, isso geraria espantosos US\$ 172 trilhões em riqueza de capital humano e

ajudaria a tirar milhões de pessoas da pobreza (Secretário-Geral das Nações Unidas, 2020 *apud* UNFPA, 2021, p. 11).

No questionário (2022), perguntei aos participantes se conheciam sobre os direitos das mulheres e a maioria informou que sim. Cerca de 20% dos participantes afirmaram não conhecer os direitos sexuais das mulheres. Em outra pergunta, questionei se acreditavam que a autonomia corporal das mulheres era garantida no Brasil e muitos informaram que não. Como justificativa, elencaram que as mulheres não possuem direito ao aborto, dependem do companheiro para fazer laqueadura, sofrem violências sexuais e abusos patrimoniais, além dos casos de violência obstétrica. Contudo, outros participantes informaram que depende da situação, como a classe social de cada mulher. Dessa maneira, esses dados corroboram com a visibilidade da ineficácia das leis sobre os direitos femininos, enfatizando que a proteção às mulheres não é cumprida.

Gostaria de ressaltar que, nesta pesquisa, não encontrei dados notificados de mutilação genital feminina no Brasil, contudo, o país é campeão mundial em realizações da ninfoplastia¹⁴. Em 2018, a Sociedade Internacional de Cirurgia Plástica Estética (ISAPS) realizou um levantamento na qual tiveram cerca de 164.667 cirurgias íntimas no mundo e 30.356 (18,4%) foram no Brasil. (CAVALHEIRO, Camila, 2022, p. 11). Diante dessa informação, pode-se refletir sobre alguns pontos: em primeira instância, as mulheres estão preocupadas com a imagem da sua parte íntima, então, como afirma Cavalheiro (2022) muitas se submetem à realização desse procedimento para autossatisfação, busca pela autoestima e bem-estar, o que se faz interessante, visto que mulheres estão exercendo o poder do empoderamento optando por escolhas no âmbito da sua sexualidade. Contudo, na maioria das vezes, são condicionadas pelo padrão estético presente na indústria machista, por exemplo, na pornografia. Dessa forma, as mulheres no Brasil realmente possuem autonomia corporal? Será que não são influenciadas por seus parceiros sexuais a se submeterem às cirurgias para que seus corpos possam ser vistos dentro de um "padrão de normalidade"?

¹⁴ [...] A ninfoplastia, em especial, está ganhando destaque entre cirurgiões plásticos e ginecologistas, é anunciada pela mídia como a “cirurgia da moda”. Também conhecida como labioplastia, consiste no procedimento de redução dos pequenos lábios vaginais. (CAVALHEIRO, Camila, 2022, p.11)
São várias as terminologias utilizadas na cirurgia estética genital feminina e segundo uma publicação da RHM5 a lista de termos apresenta a redução dos grandes lábios, labioplastica, genitoplastia, extensão dos grandes lábios, remodelação dos genitais, cirurgia íntima, estreitamento vaginal, rejuvenescimento vaginal, reconstrução do hímen, levantamento do clitóris, redução do capuz clitoriano, entre outros, como o aumento do ponto G. (SILVA, Rita, 2014, p.10)

Vítimas da moda, do mercado, da pressão social ou mesmo das suas instabilidades pessoais. Vítimas do patriarcado. Mas então onde fica o direito de fazer escolhas de forma livre e autônoma (SIC). A mulher adulta tem ou não o poder de dar a última palavra a respeito do seu próprio corpo? [...] A procura pela alteração dos genitais pode ser resultado de processos de construção de demandas. Tendo já referido o papel de Fran P. Hosken como ativista radical feminina, recordo também que pode ter sido a principal responsável pelas demandas que envolvem a MG. Numa outra direção, várias autoras e investigadoras feministas admitiram uma certa discrepância em se rotular esta prática como violência quando se deparavam com mulheres fervorosas e defensoras dos costumes e da tradição. No entanto, aplicaram a resposta mais fácil para estes casos - "*falsa consciência*" como referiram Daly e Thiam (*apud* Johnsdotter e Essen 2011) "*Mentalmente castradas, essas mulheres participam da destruição de sua própria espécie – o sexo feminino – e da destruição da força e da união entre as mulheres.*" (JOHNSDOTTER; ESSEN, 2011, p. 45 *apud* SILVA, Rita, 2014, p. 40).

Além disso, quero manifestar meu incômodo e estimular a discussão com o público sobre as necessidades e dificuldades de ser uma mulher "em pleno século 21". É necessário que outras pessoas, instituições políticas e sociais sintam a exigência de apresentar essa temática para todos. Nesse sentido, vale ressaltar que, em 1995, ocorreu em Pequim a IV Conferência Mundial sobre a Mulher, e eles apresentaram uma documentação com diversos direitos sexuais das mulheres e enfatizaram algumas medidas que devem ser realizadas, como a de número 95:

Como parte desse compromisso, deve-se prestar plena atenção à promoção de relações de respeito mútuo e igualdade entre os homens e mulheres e, particularmente, às necessidades dos adolescentes em matéria de informação e de serviços, a fim de que possam assumir sua sexualidade de modo positivo e responsável. A saúde reprodutiva está fora do alcance de muitas pessoas em todo o mundo, por força de fatores como conhecimentos insuficientes sobre a sexualidade humana e informação e serviços também insuficientes; persistência de comportamentos sexuais de alto risco; práticas sociais discriminatórias; atitudes negativas em relação às mulheres e meninas e o poder limitado que muitas delas têm sobre sua vida sexual e reprodutiva. Na maioria dos países, os adolescentes são particularmente vulneráveis, por causa de sua falta de informação e de acesso aos serviços pertinentes. As mulheres e os homens de mais idade têm problemas especiais em matéria de saúde reprodutiva e sexual, que nem sempre merece a devida atenção (VIOTTI, Maria Luiza, 1995, p. 178).

Assim, é fundamental que dialoguemos sobre os direitos sexuais das mulheres, para que sejam esclarecidas as suas opções de escolhas, sem que haja interferência do poder patriarcal que as submetem de forma discriminatória. Além disso, é necessário erradicar a desigualdade de gênero, possibilitando que o sexo feminino tenha as mesmas oportunidades que o sexo masculino, e não seja visto com inferioridade. Desse modo, o ponto de partida começa com a educação, seja ela no âmbito familiar, nas instituições de ensino e nas comunidades políticas e religiosas. Além da educação nos ambientes escolares, acredito que a arte também seja um espaço para abordar essas pautas. Observo que há dramaturgos como

Brecht e coreógrafas como Bausch que, por meio de suas obras artísticas, apresentam críticas relacionadas aos comportamentos sociais.

Após contextualizarmos sobre essas discussões referente a sexualidade feminina, enfatizo a importância de abordarmos o tema da mutilação genital feminina, prática que afeta diretamente a autonomia corporal de mulheres e crianças em diversos locais do mundo.

3.2 Mutilação genital feminina

De acordo com Larissa Tomazoni e Laura Both (2017), a MGF é um ato que discrimina as mulheres por meio da desigualdade de gênero, inibindo-as de terem os direitos humanos respeitados. Segundo as autoras:

É uma forma de violência com consequências físicas e psicológicas que priva as meninas e mulheres de decidirem de forma independente e informada sobre uma intervenção que tem efeito prolongado nos seus corpos e que afeta a autonomia e controle individual sobre as suas vidas. [...] O reconhecimento dos direitos sexuais como direitos humanos deve ser oficialmente reivindicado para esses e outros casos. Os direitos sexuais significam realidades básicas, como o direito de não ser discriminadas (SIC) em função de seu sexo, o direito de não ser casada e não ter gravidez precoce, de não ser violada, não herdar a metade do que herda seu irmão ou de ser objeto de herança por ocasião da morte do esposo. O direito de dispor de seu corpo, de controlar sua sexualidade deve se estender a todo indivíduo (TOMAZONI, Larissa; BOTH, Laura, 2017, p. 142).

3.2.1. Contextualização

Na contemporaneidade diversas mulheres não possuem autonomia sobre o próprio corpo. Segundo a Secretaria Geral das Nações Unidas (2021), as "Mulheres têm apenas 75% dos Direitos Legais dos homens" e, de acordo com Natalia Kanem (2020), diretora do Fundo das Nações Unidas para a População", apenas 55% das mulheres em todo o mundo tomam suas próprias decisões sobre relações sexuais e anticoncepcionais". Esses dados são alarmantes, pois evidenciam a notável desigualdade de gênero, e como essa situação vem afetando diariamente a vida de todas as mulheres.

Aprofundando um pouco mais sobre as questões da saúde sexual das mulheres, nos atentemos para a prática da mutilação genital feminina (MGF). Atualmente, esse costume é

conhecido devido à globalização, que possibilitou um intercâmbio cultural de maneira acessível, além de potencializar os fluxos migratórios:

[...] as sociedades se tornaram multiculturais. Assim sendo, os hábitos e comportamentos de um povo não ficam mais restritos às fronteiras de seu território, as pessoas de origens culturais distintas, com crenças, interesses, costumes e hábitos distintos, mesmo com todas as suas diferenças passam a conviver. A pluralidade e diversidade das sociedades atuais, ocidentais ou não, as tornam complexas e suscitam questionamentos o sobre pano de fundo cultural e as práticas aceitas, toleradas ou recusadas por ele (TRAMONTINA, Robison; SCHMITZ, Gabriele, 2020, p. 5).

Como informado na introdução, havia conhecido essa prática por meio da aula de sociologia que tive no Ensino Médio, ministrada pelo professor Vitor Lopes, que abordou também o conceito de “alteridade”, termo que ficou marcado em mim como modo de conhecer a cultura do outro sem se apropriar dela e compreendendo porque determinadas situações ocorrem conforme a identidade cultural de cada indivíduo. Contudo, no meu processo de formação e amadurecimento como mulher feminista, passei a refletir sobre os contextos que circundam a temática da mutilação genital feminina. Essa prática possui alguma necessidade específica? A quem ela beneficia? Há consequências após esse ato?

Vale ressaltar que no questionário (2022) cerca de 11 indivíduos informaram que não sabiam o que era a MGF. Ademais, 100% dos participantes concordaram que essa prática seja prejudicial para as mulheres e que se deve discutir essa temática na contemporaneidade.

Portanto, comecei a observar a MGF de maneira crítica, a partir das seguintes reflexões: esse ato cultural foi definido e organizado por mulheres? Elas tiveram o poder de se posicionar perante essa decisão? Assim, refleti sobre como essa prática acomete a vida de diversas moças e meninas – reflexões que apresentarei ao longo desta seção – e iniciei um processo de conhecimento de aspectos de outras culturas pela visão do "interculturalismo".

Segundo Betancourt (2009), "aceita-se a teoria interculturalista, ou seja, aceita-se a ideia dos direitos humanos como patrimônio da humanidade, e sendo assim, emerge o dever de todos os povos protegerem os direitos humanos no interior de sua cultura. (BETANCOURT, 2009 *apud* TRAMONTINA; SCHMITZ, 2020, p. 33)

Para além disso, Betancourt (2009) comenta que a proposta dos interculturalistas se constrói por meio do diálogo e realização de diversos intercâmbios de conhecimento, para que haja troca entre as comunidades sem imposições agressivas sobre a cultura do outro, mas sem impedir questionamentos e críticas acerca de cada situação. "A ideia é auxiliar no processo de

repensar as práticas culturais e garantir maior grau de satisfação aos direitos humanos." (BETANCOURT, 2009 *apud* TRAMONTINA; SCHIMITZ, 2020, p. 34)

Pensando sobre a ideia de uma comunidade não realizar imposições agressivas sobre a outra, gostaria de ressaltar um exemplo interessante: as pesquisas de Larissa Tomazoni e Laura Both (2017, p. 144) nomeiam a prática da MGF utilizando o termo "ablação (ablación) ou corte" visto que, "tem uma conotação neutra e evita a utilização de uma terminologia que passe qualquer ideia de julgamento", ao invés de utilizarem o termo "mutilação", que poderia ofender as comunidades. As autoras consideram ainda que o termo mutilação "pode ainda ofender as mulheres que se submeteram ao procedimento, que geralmente não se consideram mutiladas tampouco consideraram as suas famílias mutiladoras. (TOMAZONI, Larissa; BOTH, Laura, 2017, p. 144)

Contudo, em minha pesquisa utilizo o termo "mutilação", pois foi a nomenclatura mais utilizada pelas autoras e autores de referência. E acredito que essa palavra traga uma potência de necessidade de mudança urgente, visto que carrega o peso do sofrimento que muitas mulheres e crianças enfrentam.

Em algumas culturas, a MGF é vista como algo positivo, tendo diversas justificativas, como: ser um ritual de passagem que preparará a menina para o casamento, tornar a mulher uma pessoa de respeito e honrar a comunidade em que vive, assegurar e preservar a virgindade, para que a moça seja fiel ao marido, entre outros pontos relacionados a uma interpretação patriarcal sobre as mulheres. (TOMAZONI; BOTH, 2017). Contudo, sociedades ocidentais, geralmente veem esse costume como um ato cruel, que priva as mulheres e meninas dos seus direitos, principalmente sobre a autonomia dos seus corpos, tópicos que apresentarei adiante.

Logo, há controvérsias nas sociedades, nas quais a prática da MGF é recorrente. Tomazoni e Both (2017, p. 142) observam que "há líderes religiosos que apoiam e participam das ações orientadas à sua eliminação", lutando para o fim da mutilação genital feminina. Além disso, Dulce Piacentini (2007) afirma que em diversos países da África há leis que proíbem a MGF, mas que essas leis ainda não são uma garantia, pois não houve consenso com a tradição desses países. Segundo a autora:

São eles: Burkina Faso (desde 1997 – já houve 10 praticantes e 30 cúmplices processados); República Centro-Africana, Chad, Costa do Marfim (desde 1998 – pena de 5 anos de prisão, 10 anos se profissional da área médica. Não há processados); Djibuti (desde 1995); Gana (desde 1994 – pena de 3 anos de prisão.

Dois praticantes presos); Guiné (tem lei contra a MGF, mas ninguém nunca foi processado); Quênia (desde 2001); Mali; Senegal (desde 1999); Sudão (desde 1946 tem lei proibindo a infibulação, mas que permite formas menos violentas da MGF); [...] (PIACENTINI,, 2007, p. 121-122).

Segundo a Declaração Conjunta (2009), realizada por diversas instituições sociais, como a Organização Mundial da Saúde (OMS), o Fundo das Nações Unidas para a Infância (UNICEF) e o Fundo das Nações Unidas para a População (UNFPA), em 1997 foi escrito um documento declarando apoio para abolir essa prática e o ato foi caracterizado do seguinte modo: "a mutilação genital feminina inclui todas as intervenções que envolvam a remoção parcial ou total dos órgãos genitais femininos externos ou que provoquem lesões nos órgãos genitais femininos, por razões não médicas (OMS, UNICEF, UNFPA,1997).

Além disso, de acordo com as Nações Unidas (2019), cerca de 200 milhões de meninas foram vítimas da MGF e, caso providências urgentes não sejam tomadas, cerca de 4 milhões de moças poderão ser mutiladas a cada ano. Desse modo, o dia 6 de fevereiro foi definido como o *Dia Internacional da Tolerância Zero à Mutilação Genital Feminina* (ONU, 2012), por meio da Resolução 67/146, com o intuito de conscientizar a população sobre essas práticas e alertar sobre as consequências que a MGF tem na vida das mulheres.

Vale ressaltar que, em 2015, a mutilação genital feminina foi incluída no Quinto Objetivos de Desenvolvimento Sustentável (ODS), conjunto de políticas públicas estabelecidas em 2015 pela ONU, no qual há a luta pela *Igualdade de Gênero*, no item 5.3 que propõe "eliminar todas as práticas nocivas, como os casamentos prematuros, forçados e de crianças e mutilações genitais femininas", para erradicá-la com o plano de ação até 2030. Além disso:

[...] algumas organizações, como a Anistia Internacional, defendem a sua substituição por uma cerimônia simbólica. Em vez de ignorar a tradição que faz parte da mutilação, isso ajudaria a redefinir o rito para uma cerimônia que promova os valores tradicionais positivos removendo os perigos de dano físico e psicológico que são atrelados à prática (TOMAZONI; BOTH, 2017, p. 142).

Diante desses dados, é assustador ter ciência da proporção de mulheres que passam por esse ato de crueldade, privadas de seus direitos à liberdade, à sexualidade, à privacidade, à autonomia sobre decisões relacionadas a seus corpos, além de vivenciarem momentos de tortura, pois cada país pratica de uma maneira, expondo-as a dores que não se é possível descrever.

Para além disso, ressalto mais alguns dados sobre a MGF. A Somália, por exemplo, possui taxa de 99% de prevalência¹⁵ de casos de MGF de acordo com as informações de Anistia Internacional (2017) (TOMAZONI; BOTH, 2017). Esse dado é alarmante, pois praticamente todas as moças desse país sofreram mutilação, e esse ato é feito de maneira rudimentar, como afirma a somali Waris Direi (2010):

Quando tinha apenas cinco anos de idade, sua mãe a acordou muito cedo e a levou para um lugar bem distante de onde ficava o acampamento da sua família. Ao chegarem ao local, onde mais tarde ela seria circuncisada, aproximou-se uma “cigana” (assim são chamadas as mulheres que realizam a Circuncisão). A sua mãe a acomodou deitada numa pedra e a cigana pegou uma lâmina suja de sangue. Para limpar a lamina (sic), a cigana cuspiu e imediatamente pediu para ela abrir as pernas e começou a cortar sua genitália. Ao finalizar o procedimento de corte, a cigana usou espinhos de acácia e um pedaço de barbante para realizar a sutura. Em seguida, a cigana enfaixou as pernas de Waris para conter o sangramento e sua mãe a deitou embaixo de uma árvore, deixando-a ali sozinha por vários dias. Nos dias sucessivos à mutilação, a mãe de Waris forneceu água e comida para ela, a qual permaneceu no local até sua completa recuperação, quando, então, voltou a viver junto de sua família (TRAMONTINA; SCHIMITZ, 2020, p. 61).

São mais de 28 países que praticam a mutilação, baseado na pesquisa de Isabel Idoraque (2015), que afirma que:

De acordo com dados publicados pela OMS e UNICEF, a MGF refere que a mutilação genital feminina é praticada, principalmente, em países africanos (Benin, Burquina Faso, Camarões, Chad, Congo, Costa do Marfim, Djibuti, Egito, Etiópia, Eritréia, Gâmbia, Gana, Guiné, Guiné-Bissau, Quênia, Libéria, Mali, Mauritânia, Níger, Nigéria, República Centro-Africana, Senegal, Serra-Leoa, Somália, Sudão, Tanzânia, Togo, Uganda); e em alguns países do Oriente Médio (Omã, Iêmen e Emirados Árabes). Ocorre também em comunidades de imigrantes em regiões da Ásia (Indonésia, Sri Lanka, Índia e Malásia); da América (Canadá e Estados Unidos); do Pacífico (Austrália); e da Europa (Inglaterra, Holanda, Suécia, França e Itália) (OMS, 2008) (IDORAQUE, 2015, p. 26).

Ademais, segundo Tomazoni e Both (2017), foram descobertos, em 2007, casos de MGF em países da América Latina, como a Colômbia e o Peru.

3.2.2 Os primórdios

Mas qual é a origem dessa prática? De acordo com os pesquisadores Robison Tramontina e Gabriele Schimitz (2020), ela se inicia na religião islâmica, fundada por Muhammad, que nasceu em 570, na "tribo dos Coraixitas" na cidade de Meca, localizada na Arábia Saudita. Vale ressaltar que, no ocidente, Muhammad é conhecido por Maomé.

¹⁵ Prevalência nessa situação, significa que a proporção de mulheres que foram submetidas a MGF é de 99% de casos na quantidade total de mulheres existentes na Somália.

Segundo os estudiosos, em 610, ele começou a receber revelações do Anjo Gabriel, que inicialmente mostrou "apenas para pessoas mais próximas de seu convívio" (TRAMONTINA; SCHIMITZ, 2020, p. 58), e então, essas manifestações duraram, aproximadamente, 22 anos. Logo percebeu que as reuniões eram importantes para difundir todos os aprendizados, formalizando o livro sagrado, Alcorão.

Em 632, ainda na abordagem de Tramontina e Schimitz (2020), Muhammad faleceu devido a uma febre gerada pelo ataque de um inseto. Após sua morte, seus ensinamentos foram expandidos por meio de 2 sucessores, Abu Bakr e Omar Ibn Al Khattab, que mantiveram fortemente os princípios do Islamismo. Contudo, com o falecimento de Omar, a religião foi dividida entre dois grupos, separação que ocorreu porque diversos adeptos de Omar não concordaram com o resultado das votações sobre o líder escolhido para propagar o Islamismo. Então, surgiram os Sunitas, grupo que corresponde a 85% de muçulmanos ao redor do mundo. O Sunitas não são fundamentalistas, seu objetivo é garantir a unidade comunitária. Contudo, as mulheres são vistas como inferiores, mesmo não sendo obrigadas a utilizar os véus.

O outro grupo que surgiu, os Xiitas, é um grupo fundamentalista, do qual uma pequena parte é extremista – cerca de 15 % participa do Hezbollah. Eles acreditam que a morte de Maomé abre uma nova jornada, na qual Imã é escolhido para ser o líder espiritual, fazendo a conexão de Allah com os muçulmanos. Os Xiitas também tratam as mulheres como inferiores, obrigando-as a utilizarem os véus para "garantir o respeito às esposas do profeta", o que exalta um posicionamento de "inferioridade intelectual". (TRAMONTINA; SCHIMITZ, 2020, p. 59).

Além disso, a cultura islâmica também interfere na sexualidade das mulheres: afirma que só podem ter relações sexuais durante o casamento, que não podem utilizar métodos contraceptivos e que o aborto é crime. Ademais, as moças possuem apenas três funções de acordo com o grupo Xiita: a maternidade, o ensinamento e propagação do Alcorão, agradar e satisfazer o marido. Vale lembrar que o marido detém o direito de ter mais de uma esposa, com a justificativa do Estado de difundir os conhecimentos do Islamismo. (TRAMONTINA; SCHIMITZ, 2020). Logo, percebe-se que as mulheres não possuem liberdade, não podem nem frequentar escolas, ou, as que frequentam, aprendem somente sobre o Alcorão. Assim,

são impedidas de tomarem decisões em diversos âmbitos, sejam eles na vida social, sexual e política.

Dentro desse contexto, a prática da MGF surge há 3 mil anos e, conforme Isabel Idoraque (2015), os muçulmanos utilizam essa prática com o intuito de purificar as mulheres, pois consideram o clitóris "um órgão agressivo" e sujo. Assim, para eles, a remoção de partes genitais femininas irá prepará-las para se casarem. Desse modo, serão aceitas pela sociedade sem desonrar as suas famílias e poderão agradar a Allah, mesmo não havendo nenhuma parte sobre isso no Alcorão. E, como não há menção à mutilação genital feminina nos livros sagrados, de acordo com Tramontina e Schimitz (2020), essas sociedades analisam uma passagem de Gênesis 17: 9 -14 do Velho Testamento, que é referente à circuncisão masculina, pois nessa sim, há benefícios para saúde, pois previne a proliferação de diversos vírus e bactérias, além de evitar a fimose.

9 Disse mais Deus a Abraão: Tu, porém, guardarás a minha aliança, tu, e a tua descendência depois de ti, nas suas gerações.

10 Esta é a minha aliança, que guardareis entre mim e vós, e a tua descendência depois de ti: Que todo o homem entre vós será circuncidado.

11 E circuncidareis a carne do vosso prepúcio; e isto será por sinal da aliança entre mim e vós.

12 O filho de oito dias, pois, será circuncidado, todo o homem nas vossas gerações; o nascido na casa, e o comprado por dinheiro a qualquer estrangeiro, que não for da tua descendência.

13 Com efeito será circuncidado o nascido em tua casa, e o comprado por teu dinheiro; e estará a minha aliança na vossa carne por aliança perpétua.

14 E o homem incircunciso, cuja carne do prepúcio não estiver circuncidada, aquela alma será extirpada do seu povo; quebrou a minha aliança (GÊNESIS apud TRAMONTINA; SCHIMITZ, 2020, p. 63).

Nessa perspectiva, as sociedades que realizam a prática da MGF justificam os seus atos pelas questões religiosas e dos pensamentos patriarcais instaurados em suas culturas. Vale ressaltar que, de acordo com Tomazoni e Both (2017), uma das versões que justificam essa prática na América Latina informa que foi por meio de um contexto histórico, no qual havia intercâmbios culturais entre tribos indígenas e tribos de escravos africanos:

Quando os colonos já haviam assumido o controle da maioria dos povoados indígenas, os chamis se mantiveram indomáveis. Eram um povo quase nômade que vivia da caça e da pesca, utilizavam a estrada para transportar carga entre a costa e as montanhas. Seu trajeto passava por Tadó, um pequeno povoado riquíssimo em ouro, atualmente no departamento de Chocó, onde trabalhavam centenas de escravizados africanos. Quando os indígenas e os escravos tinham "um pequeno espaço de liberdade" podiam compartilhar costumes e rituais. Esses escravos, que vinham do Mali e também estavam acostumados a que os homens passassem muito tempo fora de casa, ensinaram os embera, que chegavam a passar duas ou três semanas em caçadas a animais, perdidos na selva, a controlar a libido de suas esposas (TOMAZONI; BOTH, 2017, p. 145).

Outra informação sobre o surgimento da mutilação genital feminina, apresentada na obra *Mutilada* de Khady, com a colaboração de Marie-Thérèse Cuny, explica que esse costume não é uma tradição apenas religiosa e sim um ato de crueldade que os homens impuseram às mulheres como ato de "dominação". Nesse livro, Khady conta sobre sua vida e como era presente a desigualdade de gênero na sua comunidade, além de relatar, detalhadamente, como foi sobreviver à MGF e como isso a estimulou para se tornar uma ativista dos direitos das mulheres.

É uma insídia a manutenção das mulheres africanas nesse ritual que não tem absolutamente nada a ver com religião. Em nossos países da África negra, a excisão é praticada tanto pelos animistas, pelos cristãos, pelos muçulmanos como pelos judeus *falashas*. A origem remonta muitos séculos antes da chegada da religião muçulmana. Os homens a quiseram por diversas más razões: assegurar seus poderes, acreditar que suas mulheres não iriam procurar outros genitores, ou que os homens de tribos inimigas não as violariam! Outras explicações, ainda mais absurdas, pretendem que o sexo das mulheres seja impuro, diabólico; o clitóris, em si diabólico; ao tocar a cabeça da criança no nascimento, a condenaria a inimagináveis desgraças, até mesmo à morte. Alguns pensaram também que essa falsa representação de um pênis minúsculo faria sombra à virilidade masculina (KHADY, 1959 *apud* Rejane Janowitz, 2006, p. 6).

3.2.3. Características de cada mutilação e consequências

Cada sociedade que realiza a MGF se justifica de um modo e realiza essa prática de maneiras distintas. Em um manual disponibilizado pela ONU (2008), a instituição afirma que há 4 tipos de mutilação, uma mais cruel e bárbara do que a outra. Peço licença a todas as vítimas que passaram por isso, meus mais sinceros sentimentos se sensibilizam por vocês! Abaixo, exponho os tipos apresentados pela OMS:

Tipo I - Clitoridectomia: que consiste na retirada total ou parcial do clitóris;
Tipo II - Excisão: é a retirada total ou parcial do clitóris, dos pequenos lábios e algumas vezes também dos grandes lábios;
Tipo III - Infibulação: que consiste na retirada dos dois lados da vulva, que é totalmente costurada, restando apenas um pequeno orifício para que possam passar a urina e a menstruação;
Tipo IV - outras formas de intervenção, como punção, cauterização, entre outros que não se encaixam em nenhuma das situações acima descritas (ORGANIZAÇÃO MUNDIAL DA SAÚDE, 2008, p.33-34 *apud* TRAMONTINA; SCHMITZ, 2020, p. 60).

Figura 1: Quadro sobre os tipos da MGF

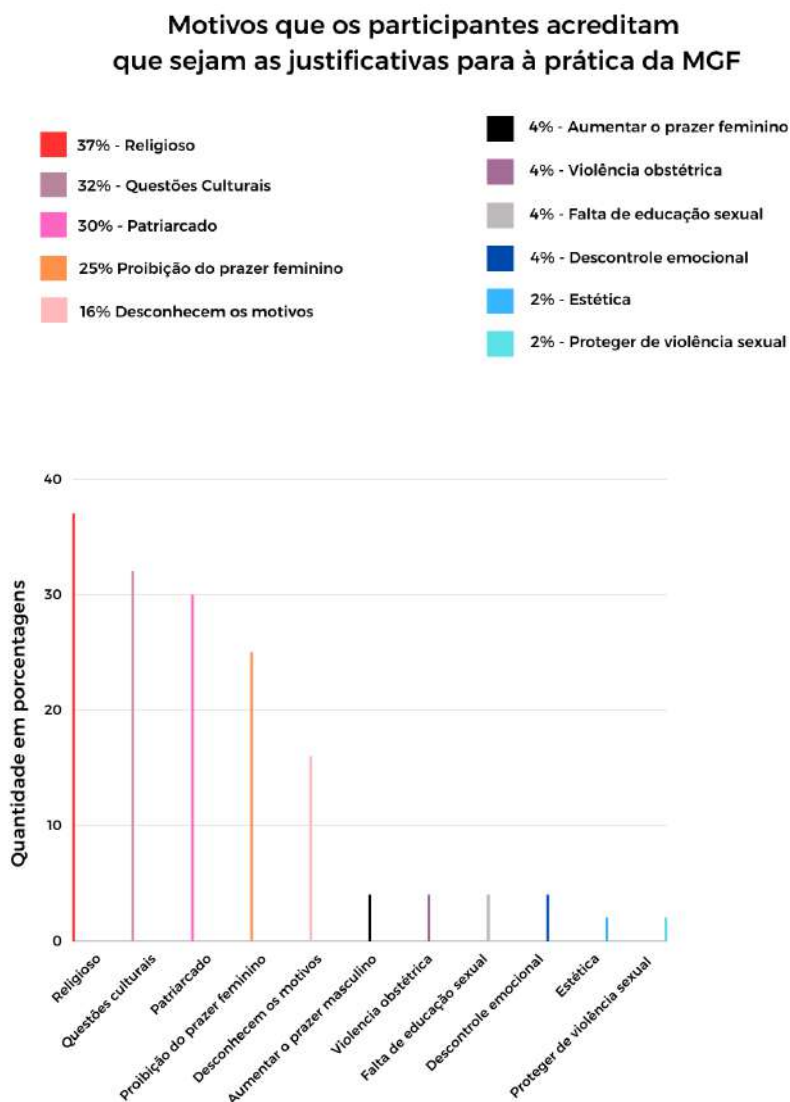
Classificação modificada da OMS, 2007	Classificação da OMS, 1995
<p>Tipo I: remoção parcial ou total do clitoris e / ou do prepúcio (clitoridectomia).</p> <p>São propostas as seguintes subdivisões, quando se torne importante distinguir as principais variações de mutilações do Tipo I: Tipo Ia, remoção apenas do prepúcio (capuz) do clitoris; Tipo Ib, remoção do clitoris com o prepúcio.</p>	<p>Tipo I: excisão do prepúcio, com ou sem excisão parcial ou total do clitoris.</p>
<p>Tipo II: remoção parcial ou total do clitoris e dos pequenos lábios, com ou sem excisão dos grandes lábios (excisão).</p> <p>São propostas as seguintes subdivisões, quando se torne importante distinguir as principais variações documentadas: Tipo IIa, remoção apenas dos pequenos lábios; Tipo IIb, remoção parcial ou total do clitoris e dos pequenos lábios; Tipo IIc, remoção parcial ou total do clitoris, dos pequenos lábios e dos grandes lábios.</p> <p>Notar que, na língua francesa, o termo "excisão" é frequentemente empregue como designação generalista, cobrindo todos os tipos de mutilação genital feminina.</p>	<p>Tipo II: Excisão do clitoris com excisão parcial ou total dos pequenos lábios.</p>
<p>Tipo III: estreitamento do orifício vaginal através da criação de uma membrana selante, pelo corte e aposição dos pequenos lábios e / ou dos grandes lábios, com ou sem excisão do clitoris (infibulação).</p> <p>São propostas as seguintes subdivisões, quando se torne importante distinguir as variações da infibulação: Tipo IIIa, remoção e aposição dos pequenos lábios; Tipo IIIb, remoção e aposição dos grandes lábios.</p>	<p>Tipo III: excisão de parte ou da totalidade dos genitais externos e sutura / estreitamento da abertura vaginal (infibulação).</p>
<p>Tipo IV: actos não classificados: todas as outras intervenções nefastas sobre os órgãos genitais femininos por razões não médicas, por exemplo: punção / picar, perfuração, incisão / corte, escarificação e cauterização.</p>	<p>Tipo IV: actos não classificados: punção, perfuração ou incisão / corte do clitoris e / ou dos lábios; alongamento do clitoris e / ou dos lábios; cauterização por queimadura do clitoris e do tecido envolvente; escarificação do tecido envolvente ao orifício vaginal (cortas angurya) ou corte da vagina (cortes gishiri); introdução de substâncias corrosivas ou ervas na vagina para provocar hemorragia ou estreitamento; qualquer outra prática que possa ser abarcada pela definição generalista de mutilação genital feminina.</p>

Fonte: ONU, 2008, p.29.

"No Sudão e na Somália é praticada a mutilação de Tipo III, ou seja, aquela onde há completa retirada do órgão genital feminino, restando apenas um pequeno orifício. Para ilustrar a gravidade do ritual, na noite de núpcias, geralmente, o marido precisa cortar a mulher para tornar possível a relação sexual (ALDEEB; SAMI, 1995, apud TRAMONTINA; SCHMITZ, 2020, p. 64).

Ressalto que no questionário (2022) realizado com a comunidade viçosense e universitária de Viçosa, dos 50 participantes, 43 responderam à seguinte pergunta relacionada a MGF: "Conhece sobre os motivos de ser realizada? Comente."

Figura 2: Gráfico sobre a pergunta: "Você já ouviu falar sobre a Mutilação genital feminina?"¹⁶



Fonte: Questionário aplicado em 2022.

Algumas respostas obtidas foram: "Não, eu nem sabia que isso existia"; "Aspecto religioso"; "Questões culturais"; "[...] à proibição de sentir prazer"; "Por motivos religiosos para aqueles que consideram o prazer um pecado"; "[...] de subjugar mulheres por exemplo, ou simples crueldade"; "Cultural mediante valores patriarcais"; "Sim, eu li/ouvi que são práticas ligadas a crenças religiosas, sendo em alguns casos práticas ligadas à preservação da virgindade da jovem"; "Nunca pesquisei sobre, mas imagino que possa estar associado a querer ter o controle da sexualidade da mulher, e para disfarçar isso, justificar como se fizesse parte da cultura de um grupo específico".

¹⁶ Cada participante podia registrar mais de um motivo, por isso, a soma da porcentagem ultrapassa 100%.

Outro ponto que deve ser considerado é que, de acordo com os estudos realizados, as consequências desse ato afetam o psicológico e o físico feminino. Segundo a Declaração Conjunta (2009), realizada pela OMS, UNICEF e UNFPA, como dano imediato, há as infecções, hemorragias e dores inimagináveis, levando à choques hipovolêmicos¹⁷, além de que o próprio ato é "traumático", devido às imobilizações brutas que as meninas sofrem para passarem pela mutilação. E como apresentado na Fig. 3 as moças ficam várias semanas com as pernas amarradas para que não haja risco da sutura, infibulação, se romper.

Ademais, como na maioria das vezes não há medidas de profilaxia e nem aplicação de anestésico, muitas mulheres não resistem à mutilação e as que sobrevivem ficam com diversos danos a longo prazo, como dor crônica, infecção urinária recorrente, quelóides, riscos de contração de diversas doenças – como a herpes genital e o vírus de imunodeficiência humana –, stress pós traumático, diminuição da libído, infertilidade, hemorragia pós-parto, entre outros.

Além disso, pode-se citar a falta de reconhecimento corporal e amor próprio, o que afeta diretamente a autoestima e o empoderamento feminino. Por essa perspectiva, é necessário enfatizarmos que nessas sociedades as mulheres são coagidas a realizar atos sobre os quais muitas vezes desconhecem os malefícios. Assim, se faz importante difundir o poder de decidir sobre o que acontece com seus corpos, permitindo que as mulheres tenham mais confiança para atuar em sociedade, se relacionar com seus parceiros ou também na vida financeira e política.

3.2.4 Justificativas

Diante das informações expostas acima e após estudar diversos relatos de mulheres que enfrentaram a mutilação genital feminina, eu, como mulher, distante da cultura onde se pratica esse ato, além de me comover com todos os depoimentos, sinto que é muito pouco ter apenas consciência da existência desse costume. É necessário unir e mobilizar mais

¹⁷ O choque hipovolêmico é uma situação grave que acontece quando se perde grande quantidade de líquidos e sangue, o que faz com que o coração deixe de ser capaz de bombear o sangue necessário para todo o corpo e, consequentemente oxigênio, levando a problemas graves em vários órgãos do corpo e colocando a vida em risco. (LIMA, Ana Luiza, Choque hipovolêmico: o que é, sintomas e tratamento. Tua Saúde. 2021. Disponível em: <<https://www.tuasauade.com/choque-hipovolemico/>>. Último acesso: 20 de novembro de 2022.

indivíduos ao redor do mundo para que, de fato, a MGF seja eliminada. Além disso, após vivenciar diversos traumas que acometem a maioria das mulheres em diferentes sociedades, pretendo ser porta-voz, por meio da linguagem da Dança, e trabalhar a dramaturgia para alcançar o empoderamento feminino.

Diante disso, meu objetivo em pesquisar sobre a temática da mutilação genital feminina é divulgar essa prática que é pouco discutida na sociedade brasileira. Só tive conhecimento de sua existência em apenas uma aula do ensino médio, e posteriormente não observei nenhum meio midiático informando sobre a situação da MGF. Ademais, há diversas obras artísticas que trabalham essa temática, como livros, documentários, filmes, designs artísticos, músicas, contudo são escassos os materiais em dança. Então, gostaria de trabalhar com a minha paixão, que é me mover, e usar disso para o reconhecimento e valorização da minha profissão, atrelado à luta pelos direitos das mulheres, incentivando a nossa autonomia, liberdade sexual e o respeito aos nossos corpos.

Segundo o documentário *A maçã de Eva* (2017), disponível na Netflix, uma das entrevistadas, Manuela Carmena, prefeita de Madrid, afirma: "as organizações internacionais deveriam falar de sexualidade feminina, dos direitos a ela. Porque eu acho que para nós ainda é difícil abordar a questão do direito à sexualidade." E, em outro momento, ela expôs: "acho que uma concepção plena da igualdade entre homens e mulheres não nos permitirá virar os olhos para uma coisa horrenda como a mutilação dos órgãos sexuais da mulher. Isso é algo que os países não podem ignorar de forma alguma."

Além disso, Fátima Djarra (2017), ativista e mulher que já enfrentou essa prática 2 vezes, quando criança, entre 3 e 4 anos de idade, como procedimento de "ritual de iniciação" e na noite de núpcias com seu marido, para que fosse possível o órgão masculino penetrar no ato sexual, afirma: "sei que luto pelos direitos das mulheres. Eu luto para que nenhuma menina mais morra por causa da mutilação genital feminina. Luto para que nenhuma outra mulher morra no parto devido à mutilação. E luto para que nenhuma menina fique desinformada sobre a mutilação da genitália feminina".

Dessa maneira, é possível perceber que até mesmo pessoas que enfrentam diretamente o ato da MGF são contra tal prática. Como exemplo, há relatos, apresentados no documentário *A maçã de Eva* (2017), de mulheres que conseguem se distanciar de sua comunidade e não realizam esse ato com suas filhas, impedindo que as futuras gerações

sofram essa violência. Ademais, entidades religiosas importantes dessas comunidades também estão se tornando contra essa prática, conforme a divulgação e conscientização sobre as consequências irreversíveis que o ato de mutilar causa em uma mulher.

Isabel Idoraque (2015) também denuncia tal prática. Baseada nos conceitos da UNICEF (2005), ela afirma que a MGF é apenas um meio

Usado como uma forma de controlar a sexualidade das mulheres, “essa prática é a principal manifestação da desigualdade de gênero e discriminação relacionada com a histórica supressão e subjugação das mulheres”, negando às meninas e mulheres o pleno gozo dos seus direitos e liberdades (IDORAQUE, 2015, p. 24).

Concluo com a afirmação da Diretora executiva do UNFPA, Kanem (2021) expõe que “uma mulher que tem controle sobre seu corpo tem maior probabilidade de ser empoderada em outras esferas de sua vida. Ela ganha não apenas em termos de autonomia, mas também por meio de avanços em saúde, educação, renda e segurança. Ela tem maior probabilidade de ter sucesso, assim como sua família”.

Pelo "...poder de dizer SIM, o direito a dizer NÃO" (UNFPA, 2021, p. 5)

4. O PROCESSO CRIATIVO

4.1. Criação em processo: *Vagina é para existir?*

Conforme mencionei no capítulo 1 - Introdução, a escolha temática para o meu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) surgiu a partir da criação de um solo artístico na disciplina de Composição Solística - DAN 181, ministrada pela Prof. Dra. Alba Vieira, em 2021. Além disso, incorporei nessa ideia, o tema da sexualidade feminina, que será contextualizado na próxima seção.

Retornando para as vivências na matéria, Alba incentivava os alunos a refletir sobre dramaturgia em dança, enfatizando que a criação de um processo coreográfico deve se balizar em escolhas e decisões justificadas sobre cada elemento estético que compõe a cena.

Assim, para que os alunos escolhessem qual tema utilizar na composição, Alba propôs o exercício que nomeou como "*tempestades corporais*" (VIEIRA, Alba 2007, *apud* VIEIRA, Alba 2016, p. 123) realizando diversas perguntas para os estudantes descobrirem assuntos que repercutissem os seus questionamentos:

1. Pense em algo que sempre quis usar como tema para um trabalho em dança – você já pensou algumas vezes como seria interessante um trabalho com este algo/tema? Já até sonhou com esta proposição? Já viu algo parecido e achou interessante ser inspirada/o por esta temática? E assim por diante.
2. Pense em algo/tema que você nunca usaria como um trabalho em dança – por exemplo, algo que você repele ou o/a incomoda, e/ou a/o deixa inquieto/a.
3. Pense em algo/tema que intriga você, mas seria um grande desafio – um tema que você não domina, uma proposição que você conhece pouco, por exemplo (VIEIRA, 2016, p. 124).

Desse modo, durante a disciplina, me inspirei na pergunta de número 3 com influências da pergunta de número 1. Assim, escolhi trabalhar com a temática da Mutilação Genital Feminina (MGF), pois foi um assunto, como dito anteriormente, que me marcou profundamente, desde 2015.

Ademais, no decorrer da disciplina, tínhamos atividades semanais para compor pequenas sequências de movimentos que auxiliassem no nosso processo criativo, assim o solo foi criado de maneira progressiva, a partir dos materiais colhidos nesses exercícios. Nesse contexto, Alba solicitava que os alunos criassem movimentação por meio de diversos estímulos, como objetos, roupas, imagens, músicas, textos – tudo que fizesse sentido para a composição dos solos poderia ser utilizado, desde que tivesse uma justificativa. Além disso,

Vieira (2016, p. 137) apresentou as "*Estratégias e jogos manipulativos do corpo na criação artística em dança*" que são, de acordo com a minha interpretação, codificações dos movimentos para auxiliar o processo criativo, facilitar a observação de padrões corporais, e encontrar novas formas de se mover por meio da potência e da criatividade. Por exemplo, uma das estratégias é denominada "*Fundo conexão consigo*. Deixe o resto do corpo fazer alguma outra coisa, enquanto você continua fazendo o motivo. Por exemplo, enquanto faz o motivo, sente, ao invés de ficar em pé, faça uma contorção como você fosse dar um nó no seu corpo" (VIEIRA, 2016, p. 139).

Por meio dos conteúdos aprendidos, meu processo de composição solística foi se moldando e o denominei como *Vagina é para existir?*. A dramaturgia da dança concebida foi definida por alguns princípios. O primeiro fator, definido por mim, foi a escolha da trilha sonora, visto que necessitava de uma música que transparecesse sensações de sofrimento e angústia. O segundo comando, definido pela professora Alba para a criação do solo em processo, foi a utilização das *estratégias e jogos manipulativos do corpo na criação artística em dança*. No caso do meu solo, usei mais de 15 dessas estratégias e jogos, todos com as justificativas de uso em cada circunstância da coreografia. Abaixo, citarei alguns exemplos e suas definições:

[...] O retrocesso: Faça o motivo, e.g. movimento ou célula, de trás para frente – nesses casos, comece no final e siga de volta no espaço, como um filme sendo rebobinado lentamente. [...]
 [...] Força: Varie a quantidade de força que você usa. Faça o motivo com grande força, do começo ao fim. Agora faça com muito pouca força, gentilmente, fracamente. Tente manter a mudança somente em termos de força. [...]
 [...] Palco: Realize o motivo em um lugar diferente. Por exemplo, se for movimento ou célula, execute em um lugar diferente do palco ou do estúdio ou outro lugar, e/ou com uma frente diferente para a (suposta) plateia, como de lado ou na diagonal [...] (VIEIRA, 2016, p.138-139).

Entretanto, gostaria de salientar que, como cursei a disciplina de Composição Solística em 2021 durante a pandemia do Covid-19, a apresentação foi no alpendre da minha casa. Assim, as avaliações eram feitas por meio de reunião online no google meet, em tempo real.

Para desenvolver a dramaturgia, escolhi utilizar um figurino em tons de vermelho e bege, que remetesse ao sangue das mulheres mutiladas, mas que trouxesse uma simplicidade para o uso das vestimentas. Montei três silhuetas de mulheres vermelhas para que trouxesse a sensação de mais moças no palco. Além disso, optei por colocar um abajur próximo à câmera

do meu computador para gerar as minhas sombras corporais e das "três mulheres" potencializando a reflexão de haver mais moças entre nós.

Retornando para o uso das *estratégias e jogos manipulativos do corpo na criação artística em dança*. Segue uma foto retirada da gravação do ensaio, em 2021, no momento em que utilizava a estratégia do retrocesso, logo no início da coreografia, para realizar um "jogo corporal" que ressaltasse um corpo perdido, em estado de choque.

FIGURA 3: Posição corporal no momento da estratégia de retrocesso



Fonte: Acervo pessoal, 2021.

Outro exemplo da utilização das estratégias de composição foi mesclar o uso de força com a localização espacial no palco, cujo objetivo foi explorar outras frontalidades, e não apenas trabalhar em direção ao computador e também potencializar a criação corporal. Minha movimentação acontece principalmente na região superior do corpo e enfatiza a ação de contração muscular para me mover.

FIGURA 4: Posição corporal no momento da estratégia de força simultaneamente com a estratégia de palco.



Fonte: Acervo pessoal, 2021.

Conforme os ensinamentos apresentados acima, essa disciplina foi de suma importância para minha profissão, me mostrou caminhos que posso percorrer para evitar possíveis clichês na Dança, além de incentivar que trabalhássemos com todos os detalhes artísticos da apresentação solística. Contudo, como essa matéria foi oferecida no contexto da pandemia, nossas aulas foram somente online, e tiveram algumas regras durante as avaliações. Essas restrições, ao mesmo tempo que me fizeram encontrar novas alternativas para a composição, de uma certa maneira, me limitaram. Então, ao concluir a disciplina, não me senti satisfeita com o processo, permaneci com uma sensação de que o trabalho estava inacabado... Queria ter estudado mais a temática, trabalhado a questão do figurino, do cenário, da iluminação.

Diante disso, vi a liberdade de escolha para a temática do Trabalho de Conclusão de Curso como uma oportunidade de alcançar os meus anseios que surgiram na disciplina de Composição Solística - DAN 181. Através desse desejo de investigar mais sobre a mutilação genital feminina, minha orientadora sugeriu que conectasse essa investigação com a temática da sexualidade feminina. Assim, iniciei o desenvolvimento do meu TCC articulando um conjunto de pesquisas teóricas sobre esses temas, vinculados a dramaturgia da mudança na dança, a partir dos estudos dos procedimentos de Brecht e de Bausch. Procedimentos esses, que me inspiraram para a construção do espetáculo *A Mulher de 4 - Atos* com o intuito de gerar possíveis questionamentos críticos aos espectadores.

4.2. A Mulher de 4 - Atos e a dramaturgia da mudança na dança

Como mencionado anteriormente, denominei o meu processo criativo como *A Mulher de 4 - Atos*. Defini esse título para potencializar a dramaturgia da obra, deixando mais evidente ao espectador a temática que irá assistir. Assim, utilizo a palavra "Mulher" para reforçar de quem estou falando, mostrando que a composição solística enfatizará discussões sobre o gênero feminino. Em seguida, uso a escrita "de 4" para fazer alusão a uma posição sexual, que seria ficar em 4 apoios, entretanto, antes de finalizar o título, apresento a expressão "- Atos", para distorcer a ideia de ser apenas algo sexual e enfatizar que exibirei a composição em 4 momentos ou 4 atos.

No 1º ato, apresento uma composição solística sobre o que compreendo ser a minha feminilidade. No 2º ato, enfatizo o diálogo com o público, mostrando alguns direitos das mulheres, principalmente ligados à sexualidade e autonomia corporal; Em seguida, no 3º ato, abordo a mutilação genital feminina, por meio de elementos audiovisuais e, para finalizar, o 4º ato apresento um solo sobre a temática da MGF. Relembrando que o espetáculo *A Mulher de 4 - Atos* foi construído pensando no espaço cênico da Sala Preta do Departamento de Artes e Humanidades - UFV.

Diante disso, para construir uma dramaturgia da mudança na dança com o objetivo de potencializar a consciência crítica dos espectadores sobre as questões abordadas, compreendi que além de trazer o conteúdo na minha gestualidade, nas minhas movimentações corporais, seria necessário utilizar outros elementos que pudessem contribuir para a construção dos sentidos em cada ato. Assim, roupa, minha voz, trilha sonora, iluminação e objetos cênicos foram fundamentais para auxiliar na produção do meu discurso, pois, como destaca Ana Pais (2004, p. 35), fazer dramaturgia é "colaborar no processo de construção do espetáculo enquanto totalidade de linguagens cênicas".

Portanto, foi a partir dos conhecimentos adquiridos através da pesquisa sobre procedimentos que Brecht e Bausch utilizavam para a criação de suas peças que pude estruturar quais elementos das diversas linguagens cênicas poderiam potencializar a ideia de dramaturgia da mudança na dança a cada momento da montagem.

Dessa forma, o espetáculo *A Mulher de 4 - Atos* foi estruturado no contexto da dramaturgia em processo, o qual está em constante transformação ao longo de seu desenvolvimento, pois compreendo a infinitude de possibilidades que há na dramaturgia em dança para compor um solo, seja em mudanças nas movimentações corporais, ou no cenário, ou na trilha sonora entre outros elementos cênicos, como a roupa e a iluminação. Para além disso, ressalto que o meu processo criativo também foi estruturado por meio do procedimento da colagem, visto na seção que abordo os procedimentos de Pina Bausch.

Conforme exposto no capítulo 2, cada ato foi desenvolvido em uma época do ano, em cenários distintos. O processo criativo foi iniciado em julho de 2021 e ainda está sendo construído em 2023. Desse modo, o espetáculo foi elaborado em diversos ambientes, como na minha residência em Belo Horizonte - MG, em outros momentos na minha casa em Viçosa - MG e também no espaço da Universidade Federal de Viçosa - MG.

Na UFV, trabalhei no Estúdio V e na Sala Preta do Departamento de Artes e Humanidades (DAH), por meio de laboratórios¹⁸ em dança. Em alguns momentos dos estudos, já realizava uma preparação do que seria pesquisado, com os estímulos de movimentações artísticas ou de trilhas sonoras que reverberassem as sensações que desejava para cada cena. Em outros momentos, deixava que o poder da intuição me conduzisse para a investigação de movimentações e ideias.

Durante esses laboratórios, utilizei dois modos de compor a coreografia. Iniciei com a criação do 1º ato, em setembro de 2022, com a estratégia de ouvir a trilha sonora escolhida para aquela dança e criar um movimento para cada segundo musical. Porém, após criar 1 minuto e meio de música, em 2 horas, vi que aquela situação estava desesperadora. Perdia muito tempo e não conseguia render com os laboratórios, além de achar o trabalho criado inadequado, mesquinho para uma formanda em Dança. Assim, resolvi mudar a metodologia de criação, utilizando um segundo modo de compor, inspirado na forma como havia trabalhado no Grupo Rascunho¹⁹.

Fui integrante do Grupo Rascunho, entre os anos 2020 e 2022. Durante a maioria dos nossos processos utilizávamos improvisação e experimentação para pesquisa de movimentos para a composição coreográfica. Nesse sentido, cada integrante do grupo propunha um estímulo ou motivo de movimento e nós explorávamos o que sentimos ao longo da pesquisa em dança. Essa metodologia me permitiu maior liberdade de criação e veracidade na intenção de cada gestualidade e, assim que iniciei esse modo de proceder no meu processo do TCC, notei uma evolução na técnica da dança e na qualidade da expressividade corporal. Vale ressaltar que o modo de improvisar variava, às vezes pensava em um estímulo apenas

¹⁸ Laboratório é a terminologia que muitos profissionais da dança utilizam para denominar os momentos que estão em um espaço pesquisando para compor uma obra artística. Geralmente em estúdios apropriados para prática de dança, realizam movimentações a partir ou não, de estímulos externos, como trilha sonora, sensações, textos, imagens entre outros.

¹⁹ O Grupo Rascunho foi criado em 2011. Vinculado ao Departamento de Artes e Humanidades da UFV, trabalha com criação em dança de modo colaborativo. "Em nossos processos criativos, há manutenção das diferentes funções inerentes a uma montagem cênica, como direção, atuação, iluminação, concepção de figurinos, design gráfico etc. No entanto, todos integrantes da equipe participam das proposições, discussões e escolhas, o que favorece o compartilhamento de ideias e experiências. Os trabalhos envolvem diferentes linguagens artísticas além da dança, como teatro, música, e se articulam com diversos campos do conhecimento. Buscamos criar um ambiente de socialização, que seja favorável ao desenvolvimento artístico dos participantes, no sentido de encorajar a criação de trabalhos autorais, o exercício do pensamento crítico e a habilidade de fazer escolhas." (GRUPO RASCUNHO, 2020)
A equipe do Grupo Rascunho (2022) realizou a montagem de Cinestesia, da qual participei como artista criadora.

sentimental, em outro momento dançava no silêncio, às vezes utilizava música, portanto, não havia uma regra em como desenvolver o processo, tinha somente um objetivo para cada momento.

Ao longo do processo criativo para o TCC, observei que, assim como na disciplina de Composição Solística - DAN 181 a professora Alba Vieira utilizava diversas referências teóricas e matérias em vídeo do trabalho de Pina Bausch, o Grupo Rascunho também possui influências sobre o modo como Bausch inovou a linguagem da dança, visto que, Juliana Silveira, minha orientadora do TCC e coordenadora do grupo, desenvolveu sua pesquisa de Mestrado sobre a companhia dirigida por Bausch, a Tanztheater Wuppertal, em 2008 e 2009, ocasiões em que realizou pesquisa de campo e acompanhou o dia a dia de trabalho da companhia. Diante disso, para a produção do meu processo criativo me inspirei em diversos aspectos do trabalho que Pina Bausch desenvolvia com seus bailarinos. Para compreensão de como era a apresentação dos bailarinos da companhia de Bausch, exponho uma citação que relata alguns exemplos em cena:

Como afirma Norbert Servos (1984), na dança-teatro de Bausch os bailarinos aparecem não como se estivessem desempenhando seus papéis de forma técnica, mas desprotegidos em suas próprias personalidades, e desenvolvem uma lógica corporal própria, ao invés de aparecerem como portadores de uma intenção exterior a eles. Seus medos e alegrias possuem a força de uma experiência autêntica. A dança-teatro mostra a história universal do corpo, pois está também sempre contando alguma coisa da história real da vida das pessoas. Como declara Cypriano (2005), os bailarinos do *Tanztheater Wuppertal* representam a si próprios. Nas peças, os bailarinos são chamados pelos próprios nomes, contam experiências vividas ou imaginadas; cria-se, assim, um jogo entre realidade e representação (SILVEIRA; MUNIZ, 2013a, p. 114).

Como mencionado no capítulo 2, o trabalho da coreógrafa alemã revela aspectos subjetivos dos bailarinos, que eram vistos por Bausch como pessoas que dançam. Desse modo, passei a desenvolver meu processo criativo a partir de experimentações conectadas com minha própria experiência e subjetividade. A partir desse modo de composição, observei que as investigações sobre a dramaturgia da mudança na dança se aproximaram mais das minhas características e do meu entendimento sobre o que é ser mulher.

Dessa maneira, para a construção do espetáculo *A Mulher de 4 - Atos* baseei minhas ideias em conceitos aprendidos a partir do estudo dos procedimentos de Brecht e de Bausch, visando uma obra que potencializasse reflexão crítica aos espectadores sobre a sexualidade e a mutilação genital feminina. Assim, explicarei adiante como desenvolvi a dramaturgia da

mudança na dança a partir desses procedimentos, explicando sobre a construção de cada ato da obra.

Para a composição do 1º ato, apresento ao público a compreensão da minha feminilidade. Como cresci em um ambiente que não exigia que me enquadrasse na mística feminina, de ser dócil e delicada, tive dificuldades em me reconhecer feminina. Portanto, foi de suma importância buscar referências bibliográficas sobre o feminismo, os direitos das mulheres, a sexualidade e a autonomia corporal.

Para iniciar a montagem do 1º ato, comecei pelo uso do procedimento "método das perguntas" de Pina Bausch. Assim, criei alguns questionamentos: "O que é ser feminina para mim?"; "Onde encontro a minha sexualidade?"; "A minha feminilidade é a mesma presente na maioria das mulheres que me rodeiam?". As respostas foram desenvolvidas por meio das pesquisas dos referenciais bibliográficos e de uma investigação de autoconhecimento sobre o meu entendimento em relação a essas perguntas.

Ao realizar a jornada de autoconhecimento, lembrei que na minha infância acreditava que o estereótipo de beleza feminina vinha das mulheres indianas, pois na minha casa havia diversos CDs e revistas da cultura indiana, com imagens dessas mulheres que me encantavam com suas vestimentas e fisionomias. Por isso, construo o 1º ato com uma trilha sonora de música indiana²⁰. Utilizo também, um vestido colorido e cintilante que lembra os trabalhos observados em tecidos indianos. Para além disso, no reconhecimento sobre a minha feminilidade, recordo que um professor de geografia no ensino médio dizia que o meu rosto lembrava flores de margaridas, então trago para cena essas flores. E, foi interessante saber que na Índia, na cidade de Mumbai, há um mercado de flores conhecido mundialmente por sua beleza exuberante. Essas informações auxiliaram na formação do que compreendo ser a minha feminilidade. Abaixo, exponho um dos trabalhos da artista Namrata Kumar, cujas obras, em sua maioria, retratam mulheres indianas, seja em autorretratos ou em momentos em que estão dançando, trabalhando no mercado de flores, entre outras ocasiões.

²⁰ A música utilizada no 1º ato foi *Taal Se Taal* do compositor Priyesh Vakil. Ao coreografar realizei algumas alterações na música, modificando a duração, que passou a ser de 3:20 minutos.

FIGURA 5: Obra "Vendedores de flores nos seus saris coloridos. Mogra, marigold, rosa, lótus, cocos, cestas de cana e sinos do templo. Consegues cheirar o jasmim?"



FONTE: Instagram, perfil namrata.kumar.art, 2023.

Após a contextualização da temática do 1º ato, descrevo abaixo quais procedimentos utilizo para a construção da dramaturgia da mudança na dança.

Início com o procedimento de distanciamento proposto por Bertolt Brecht. Assim, no momento em que os espectadores estão se ajeitando nas cadeiras, começarei a apresentação utilizando a fala como um narrador externo. Como visto no capítulo 2, um aspecto do teatro brechtiano para conscientizar o público sobre as críticas apresentadas era o uso do efeito do distanciamento e, para provocar esse efeito, poderia utilizar um narrador em cena, seja ele externo aos personagens da obra ou o próprio ator. Segundo Trovo (2012, p. 145) "ao invés de exprimir os próprios sentimentos, o narrador descreve as emoções e os acontecimentos que ocorreram às personagens – ou à si mesmo [...]".

Dessa forma, informarei ao público quais são as intenções do 1º ato, contextualizando minhas escolhas dramáticas para que as ideias referentes à construção desse primeiro momento fiquem explícitas. Nesse contexto, dialogo também com reflexões sobre dramaturgia em dança propostas por Ana Pais (2004), pois nesse momento procuro deixar explícito aos espectadores o motivo do uso de cada elemento cênico. Nesse sentido, Pais (2004, p.74) comenta que "analisar as relações entre o lado visível e o lado invisível do espectáculo é o caminho que escolhemos para reflectir sobre a condição ontológica da dramaturgia, sobre a sua instituição como modo de estruturar os sentidos do espectáculo [...]".

Desse modo, exponho para o público que o 1º ato foi desenvolvido a partir do reconhecimento sobre o que compreendo ser minha feminilidade, explico o contexto da minha infância e a admiração do feminino atrelado às mulheres indianas.

Outro procedimento que utilizo inspirado nas obras de Brecht é o *Gestus* social. Esse procedimento foi utilizado no final do 1º ato para representar o comportamento social de uma visão estereotipada sobre a mística do que é ser feminina, enfatizando a conduta social caracterizada pela delicadeza e submissão. Durante esse momento, ao realizar o *Gestus*, interrompo a ação diversas vezes, com uma quebra no estilo de movimentação, alterando o movimento que antes era encantador para uma movimentação mais rápida, forte, pelo uso da estratégia de repetição transformadora²¹ (faço movimentos bruscos com os braços, com a intenção de negar a mística feminina).

Ainda, ao expressar no 1º ato o entendimento sobre minha feminilidade, as movimentações corporais foram influenciadas por um aspecto muito presente nas obras de Pina Bausch, que é a revelação da subjetividade de seus bailarinos. Então ao pesquisar sobre o meu contexto intrapessoal, desenvolvi um solo com movimentações realizadas apenas no nível baixo. A escolha para utilizar esse nível espacial se deu ao compreender que meu reconhecimento sobre o que é ser mulher ainda está na sua fase embrionária, e que merece muita dedicação, estudo e autoconhecimento. Utilizo movimentos de expansão e contração, também atrelados ao desenvolvimento corporal da minha sexualidade. Para além disso, enfatizo o contato da mão sobre meu corpo, tocando-o em diversas partes, mostrando que a sexualidade está atrelada à minha feminilidade.

Outro procedimento que utilizo, cuja inspiração veio das obras de Bausch é o uso de elementos naturais e de reproduções de materiais orgânicos em cena. Ao iniciar o solo, enquanto os espectadores vão entrando na Sala Preta do DAH, estarei posicionada dentro de um círculo de flores. Meu espaço cênico em relação ao público será delimitado com uma fita vermelha no formato convexo, visto que será uma posição que aproximará os espectadores da minha dança, possibilitando que haja uma troca mais convidativa ao diálogo. A concepção

²¹ Vieira (2016) compreende a repetição transformadora como: "Primeiramente, pode-se tentar repetir o motivo, por exemplo, movimento ou célula de movimento exatamente igual. Mas logo se percebe que a repetição nunca será a mesma, por mais que se tente repetir exatamente o mesmo. A repetição pode gerar possibilidades de se criar algo novo. Exemplo do uso de repetição transformadora, como estratégia de manipulação, pode ser observado em várias obras de Pina Bausch (e.g. *BarbaAzul, Água, Vallmond*)" (VIEIRA, 2016, p. 15).

cênica de um círculo de flores ressalta a questão do desenvolvimento embrionário da minha feminilidade. Esse círculo é constituído de margaridas artificiais, que fazem referência à fala do meu professor de geografia sobre a minha semelhança com essa flor. Assim, ao optar por utilizar esse elemento cênico, minha inspiração vem do uso de elementos naturais que Bausch apresentava em suas obras, visto que esses elementos criavam uma atmosfera na dramaturgia, pois causavam distanciamento nos espectadores ao observarem elementos sendo utilizados de maneira distinta de seus cotidianos.

A iluminação durante o 1º ato permanece fixa será realizada por um refletor elipsoidal²² para mostrar a dança. Para a plateia, no momento em que estiverem entrando na Sala Preta, haverá uma iluminação leve, por meio da setlight.

FIGURA 6: Fotografias do 1º ato.



FONTE: Acervo pessoal - 2023.

Finalizo o 1º ato com o procedimento de exibição consciente do processo criativo, presente nos trabalhos de Brecht e de Bausch. A exibição do processo acontecerá no momento em que sairei do círculo de flores e caminharei para o canto esquerdo do palco, onde há outra cenografia com objetos de uso cotidiano da maioria das mulheres. Assim, inicio o 2º ato.

O 2º ato aborda a sexualidade e autonomia corporal feminina. Assim, dialogo sobre os direitos sexuais das mulheres e como a falta de representatividade na política acarreta em consequências na contemporaneidade. Para além disso, apresento como a falta de autonomia corporal, em alguns casos, tem como consequência a mutilação genital feminina.

Nesse ato utilizo diversos procedimentos do teatro brechtiano e das obras de Bausch para provocar o distanciamento nos espectadores. O foco do 2º ato é a interação com o público, seja ela de modo indireto (expor um texto) ou direto (fazer uma pergunta), assim,

²² "Equipamento muito utilizado para focos definidos, nesse tipo de refletor é muito comum a utilização de gobos devido seus recortes definidos." (LIMA, Beatriz; RODRIGUES, Thamiris, 2022)

esse diálogo surge por meio de procedimentos, como: exibição consciente do processo criativo; uso do narrador; *Gestus* social; humor.

Então, inicio o 2º ato com uma caminhada para o canto esquerdo do palco, onde a cenografia está composta por uma arara de roupas, com um conjunto de terno em tons neutros e um vestido vermelho. Além disso, há um salto alto dourado, um espelho no chão em tons avermelhados e cabides em tons de rosas. Haverá também um quadro que inicialmente está coberto com um pano. Essa cenografia foi influenciada pela dramaturgia de Bausch ao trazer para a cena elementos do cotidiano do público, provocando possíveis reflexões sobre os questionamentos que exponho, pois os espectadores verão os objetos do seu cotidiano sendo utilizados de formas distintas, distanciadas do automatismo da vida contemporânea.

Ao chegar próximo a essa cenografia, haverá uma iluminação pelo refletor par²³. Desse modo, utilizarei o procedimento de exibir conscientemente o processo criativo, pois farei algumas trocas de roupas no palco. Esse procedimento está relacionado ao que é denominado de fim da "quarta parede" presente nas obras de Bausch e de Brecht. Segundo Trovo (2012), esse procedimento potencializa o efeito de distanciamento proposto por Brecht, pois com a "decadência do ilusionismo":

[...] à uma nova relação entre palco e público, cuja presença deixa de ser ignorada pelo primeiro (o fim da chamada “quarta parede”). Desse modo, os procedimentos teatrais deixam de ser ocultados e passam a ser revelados, posto que a própria teatralidade se torna um valor. Como afirma Brecht, o público jamais deve esquecer que se encontra em um teatro, diante de uma representação e não de uma verdade absoluta (TROVO, 2012, p. 171).

Na primeira troca de roupa, visto um terno, caracterizado como vestimenta formal, mas a segunda troca de roupa será para uma vestimenta que sinto mais confortável em usar, contudo, muitas pessoas julgam-na como inadequada ou provocativa, que seria o vestido. Realizo essas mudanças de roupas para mostrar a dualidade que o efeito de uma vestimenta acarreta sobre as mulheres, expondo a afirmação da ativista feminista Chimamanda Ngozi Adiche (2014), na qual comenta que quando as mulheres vestem uma roupa "mais masculinizada" são tratadas com mais respeito e credibilidade. Para além da troca de roupa, a concepção dramática nesse momento se apoia em dois procedimentos brechtianos. O primeiro é a mudança repentina na iluminação da obra, momento em que serão acesas as

²³ "Este refletor possui uma lâmpada com espelho parabólico, por isso possui esse nome. Essas lâmpadas possuem variados ângulos de espalhamento (38",56",64"), que definem a nomenclatura do refletor. O foco deste equipamento é ovalado, definido e brilhante." (LIMA; RODRIGUES, 2022)

luminárias fluorescentes brancas, com uma luz geral forte, quebrando a ilusão cênica, ao provocar distanciamento devido ao choque de realidade. O segundo procedimento utilizado é o uso do narrador, quando conversarei com o público sobre a credibilidade da mulher, em alguns casos, estar relacionada à sua vestimenta. Assim, repetirei o mesmo discurso, um com o terno e o outro com o vestido, para que seja possível observar se isso causa algum estranhamento nos espectadores. Após esse momento, abordo sobre os direitos das mulheres, principalmente relacionados à autonomia corporal e à sexualidade, mas de um modo que cause estranhamento e questionamento no público.

Ainda nesse momento, atrelado ao procedimento de narração, utilizo também o humor. Como exemplo, peço para as pessoas verbalizarem o nome de uma parte do corpo e, caso ninguém fale a palavra vagina, falarei demonstrando um comportamento envergonhado, como se fosse uma parte "anormal" do corpo humano. Além disso, a fala da palavra vagina me provoca risos envergonhados, pois algumas pessoas acreditam ser engraçada essa palavra, pelo tabu.

Ainda no momento da narração, estou ocupando diversos espaços na Sala Preta, me aproximando mais do público. Assim, dou continuidade ao discurso, expondo dados científicos sobre as questões que tangem a desigualdade de gênero e a falta da autonomia corporal. Na sequência, caminho para o lado esquerdo do palco, onde estará o quadro coberto com pano preto. Ao descobri-lo, o público verá diversas vulvas e a beleza da diversidade das mulheres no trabalho do artista Hilde Sam Atalanta (homem trans), que teve uma participação importante na série *Sex Education* da Netflix ao abordar sobre a variedade estética das vulvas sem procedimentos estéticos, incentivando o empoderamento feminino por meio do autoconhecimento da beleza da genital feminina. Dessa forma, acredito que apresentar a suas obras corrobore com a ideia da dramaturgia da mudança nos espectadores.

FIGURA 7: Obras de vulvas femininas expostas em galeria de arte.



FONTE: Instagram, perfil the.vulva.gallery, 2023.

Após observar o quadro simultaneamente com o público com o objetivo de desmistificar o órgão genital feminino, faço uma brincadeira. Retiro minha calcinha e observo a minha vulva, em cena, pelo espelho, contudo, esse espelho terá os dois lados com capacidade de refletir imagens. Então, ao mesmo tempo que observarei a minha genital, o público conseguirá se ver também. Assim, pretendo incentivar os espectadores a desenvolver autonomia corporal a partir do reconhecimento da sua genital.

Em seguida, introduzo a contextualização à mutilação genital feminina. Como vimos no capítulo 3, diversas mulheres e crianças não possuem o direito de exercer sua autonomia corporal e, em muitos casos, não terão oportunidade de observar sua própria genital sem as modificações causadas pela mutilação. Para além disso, em diversos momentos, repito a fala "em pleno século 21" e utilizo da repetição transformadora, característica que pode ser visualizada nos trabalhos de Pina Bausch, para enfatizar a crítica de que nos meios tecnológicos e científicos as mulheres ainda são invisibilizadas, visto que sua opinião e seus sentimentos não possuem valor, em pleno século 21...

Então, para finalizar o 2º ato, caminho em direção à porta da Sala Preta, exibindo conscientemente o processo criativo por meio do procedimento de distanciamento, atrelado à repetição da expressão "em pleno século 21", de forma que essa fala me deixe engasgada e sufocada. Assim que sair do ambiente cênico, as luzes das luminárias fluorescentes brancas irão se apagar e será iniciado o 3º ato.

FIGURA 8: Fotografias do 2º ato.

FONTE: Acervo pessoal - 2023.

O 3º ato tem como princípio divulgar a temática da mutilação genital feminina. Portanto, começa com a exibição de uma obra audiovisual que constrói reunindo diversas imagens que foram usadas como estímulos para a composição dramática. Essas fotografias foram retiradas de diversos jornais e meios midiáticos. Ao longo da pesquisa dessas imagens, tive dois questionamentos: o primeiro está relacionado ao racismo, pois observei numerosa exposição de corpos pretos e notei que, mesmo que haja mulheres brancas que são mutiladas, raramente suas imagens são expostas. Além disso, a minha segunda inquietação vem da exposição do rosto de crianças sendo mutiladas. Não me senti confortável em mostrar as expressões faciais delas por serem menores de idade, mesmo percebendo a importância de apresentar aos espectadores a veracidade e a dor dessas crianças. Por isso editei os rostos, embaçando-os.

Então essa projeção²⁴ cênica, exposta na lateral direita da Sala Preta, também é um dos procedimentos inspirado nas obras de Brecht e Bausch para potencializar a experiência dos

²⁴ A projeção do material audiovisual será por meio dos projetores disponíveis no Departamento de Artes e Humanidades - UFV.

espectadores em relação às suas reflexões críticas. Assim, reforço a dramaturgia desta obra audiovisual com uma trilha sonora²⁵ que provoca uma sensação de desespero e sufocamento.

FIGURA 9: Fotografias do 3º ato - Projeção do audiovisual.



FONTE: Acervo pessoal - 2023.

Para finalizar o espetáculo, termino o processo criativo com a reconstrução do 4º ato, para o qual desenvolvi uma composição solística baseada no solo *Vagina é para existir?* elaborado na disciplina - DAN 181, ministrada pela Prof. Alba Vieira, em 2021, conforme comentado no início deste capítulo.

Utilizo como premissa as minhas percepções diante da temática da mutilação genital feminina, refletindo sobre como meu corpo se afeta ao conhecer sobre as crueldades que diversas mulheres e crianças enfrentam na contemporaneidade. Enfatizo a ideia de expressar minha própria subjetividade na dança, proposta que foi inspirada na abordagem de Pina Bausch às experiências de seus bailarinos.

Além disso, encontrei a necessidade de mostrar algumas "*estratégias e jogos manipulativos do corpo na criação artística em dança*" (VIEIRA, 2016, p. 137) enfatizados na disciplina - DAN 181, como a variação da estratégia de força, momento em que expresse um corpo que resiste ao sistema patriarcal, utilizando movimentações contorcidas e vigorosas. Além disso, durante essa composição não permaneço em um único nível espacial, utilizo os diferentes níveis e planos.

Para potencializar a dramaturgia da mudança na dança, permiti que o poder da "intuição", sobre o qual comentei no capítulo 2, fizesse parte do meu processo. O primeiro momento ocorreu quando cursei a disciplina DAN 181 e estava procurando músicas que me

²⁵ Música *Ten Days of Falling* do artista Shlohmo, duração 4:46 minutos.

trouxessem sensações vigorosas e dramáticas para compor o solo *Vagina é para existir?*. Após encontrar a trilha *Buried* do artista Shlomo fiquei completamente paralisada com os sentimentos que tive ao ouvi-la. Por isso, percebi que deveria utilizar essa música e então, após algumas semanas, busquei o significado dela e verifiquei que a tradução era *Sepultada*, o que me impressionou bastante pois o título pode ser relacionado, de modo indireto, com a mutilação genital, pois a perda do órgão feminino além de afetar o prazer das mulheres, muitas vezes faz com que elas não sobrevivam. Em seguida, busquei no Youtube o clipe²⁶ composto para essa trilha e fiquei novamente impactada. A composição dramática exposta no vídeo é impressionante. Minha interpretação é que estava sendo retratada a violência sexual que uma mulher havia sofrido, e a demonstração da sua força de gestar uma criança fruto daquela situação. Diante disso, é interessante como a música se encaixou na dramaturgia do meu processo criativo e assim a mantive na composição do 4º ato.

O outro momento em que percebi a importância da intuição esteve atrelado à concepção cênica de utilizar elementos naturais. Durante a montagem do processo criativo em 2022, algo me disse para: parar de dançar, improvisar, e olhar para as janelas. E foi nesse exato instante que vi diversos troncos de árvores orgânicos situados no setor de Parques e Jardins da UFV. Na ocasião, refleti que traziam uma potência cênica pois além de expressar um "corte" e ferimento na madeira, traziam a ideia de locais insalubres que, na maioria das vezes, são os ambientes onde ocorre a mutilação nas mulheres e crianças.

Para além disso, utilizo outros elementos que acredito potencializar a dramaturgia da mudança na dança, como o uso de roupa nos tons da minha cor, que tragam ênfase ao corpo, proporcionando que os espectadores possam visualizar o movimento com mais clareza, e o uso de uma iluminação com cores em tons avermelhados, terrosos, por meio dos refletores Par LEDs²⁷, proporcionando uma atmosfera de violência.

²⁶ Clipe disponível no link <<https://www.youtube.com/watch?v=mVR10CD2Alk>> do Canal Truepanthersounds no Youtube, publicado em 12 de fevereiro de 2015.

²⁷ "Esses refletores são formados por diversas lâmpadas LEDs que formam a luz. Com esse equipamento conseguimos ter cores sendo formadas sem a utilização de gelatinas (instrumentos utilizados para dar cor à luz)" (LIMA; RODRIGUES, 2022)

FIGURA 10: Fotografias do 4º ato.

FONTE: Acervo pessoal - 2023.

Assim, o 4º ato representa as minhas percepções sobre a temática da MGF, em como as mulheres, mesmo tão fortes, são oprimidas pelo sistema patriarcal e como é necessário uma mudança urgente desse cenário, visto que, além das mulheres lutarem com as consequências irreversíveis da MGF, muitas vão a óbito. Por isso, finalizo o 4º ato no silêncio, com a estratégia de repetição transformadora, apresentada nos momentos de finalização do 1º ato e também do 2º ato de forma proposital. Essa repetição visa mostrar que, "em pleno século 21", a desigualdade de gênero se mostra resistente. Dessa forma, é necessário enfatizar em todos os momentos a presença desse sistema patriarcal para interrompê-lo e para que as próximas gerações não repitam esses comportamentos que submetem as mulheres a uma posição de inferioridade.

Finalizo também aqui o estudo sobre a dramaturgia da mudança na dança, que teve o propósito de embasar a criação de uma obra que visa ampliar a conscientização dos espectadores sobre a temática da mutilação genital e da sexualidade feminina. Para este estudo, os procedimentos de Brecht e Bausch foram de suma importância no sentido de mostrar caminhos para desenvolvimento de uma obra que propõe ativar a experiência do público.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desta pesquisa, investiguei procedimentos dramaturgicos que podem provocar reflexões nos espectadores e utilizei esses procedimentos para apresentar temáticas de suma importância para as mulheres, principalmente no que tange a sexualidade e autonomia corporal. Além disso, observei a necessidade de utilizar como estímulo coreográfico o meu relato de experiência, que me proporcionou mais autoconhecimento e propriedade sobre o que esteve presente na composição do espetáculo *A Mulher de 4 - Atos*.

Dessa maneira, no segundo capítulo deste estudo, explicitarei procedimentos que fundamentaram as escolhas dramaturgicas no desenvolvimento do meu processo criativo. Inicialmente, abordei meu entendimento sobre o conceito de dramaturgia, que, por mais que seja um termo amplo, utilizado em diversos contextos, foi delimitado por meio dos estudos de Ana Pais (2004), que apontam que dramaturgia pode ser entendida como as escolhas artísticas que são feitas para a criação de uma obra colaborando para a estruturação dos sentidos. Assim, refleti sobre como essas escolhas podem se apresentar de modo visível e invisível aos espectadores. Nesse sentido, para alcançar a resposta da problemática do TCC – cuja intenção foi compreender como compor um espetáculo em dança que torne o público ativo e crítico para que seja capaz de refletir sobre as situações que diversas mulheres enfrentam cotidianamente – foi importante tornar o invisível aparente para os espectadores, evidenciando as pesquisas que foram feitas para a consolidação da dramaturgia na obra *A Mulher de 4 - Atos*. Para além disso, desenvolvi a obra por meio da dramaturgia orientada para processo, proposta apresentada por Marianne Van Kerkhoven, na qual a autora compreende que durante a criação de uma obra, pode-se sofrer transformações, sem que haja uma rigorosidade em definir estruturas fixas, o que permite a abertura para o poder da intuição em gerar modificações no processo criativo e a construção de uma obra singular.

Dessa forma, estudar sobre a dramaturgia foi importante para o refinamento do meu trabalho, ampliando os modos de desenvolver um espetáculo a partir de alternativas de estruturação para uma obra. Assim, denominei a estruturação do meu processo criativo como dramaturgia da mudança na dança, concepção que defini para construir um espetáculo que tem o objetivo de provocar no público reflexões, levando-o a questionar os hábitos sociais e comportamentais, para que seja plausível gerar mudanças de atitudes.

Portanto, para o desenvolvimento dessa dramaturgia, busquei investigar movimentações corporais que transparecessem as qualidades corporais de força e movimentos vigorosos, ressaltando os meus sentimentos sobre a desigualdade de gênero, a invalidação da sexualidade das mulheres e a prática da mutilação genital feminina. Além disso, para a consolidação da dramaturgia da mudança na dança, busquei novos modos de estruturar um espetáculo por meio de elementos não linguísticos, como a iluminação e a trilha sonora apresentados por Heidi Gilpin (2016), elementos que podem valorizar as produções cênicas criadas pelo próprio movimento.

Ademais, para pensar sobre a interdisciplinaridade dos elementos cênicos como maneira de intensificar a gestualidade e movimentações no domínio da dança e propor que o espetáculo *A Mulher de 4 - Atos* possa gerar reflexões nos espectadores, investiguei artistas que possuem uma visão crítica em relação à sociedade. Assim, nas seções 2.2 e 2.3, abordei procedimentos utilizados por Bertolt Brecht e Pina Bausch que foram inspirações para a minha obra, contextualizando teoricamente seus usos, e como esses procedimentos foram essenciais para desenvolver uma dramaturgia pautada em objetivos que permitissem que o público estivesse ativo durante a fruição da obra. Assim, enfatizei que, além do aspecto de lazer, ver uma obra artística pode ser um momento de aprendizado e reflexão. Dessa forma, utilizei: distanciamento; narrador; *gestus* social; uso do humor; colagem; concepção cênica com elementos naturais e cotidianos e exibição consciente do processo criativo.

Estudar sobre esses procedimentos utilizados nos trabalhos de Brecht e Bausch me permitiu ter um embasamento teórico sobre as ideias que proponho no espetáculo *A Mulher de 4 - Atos*. A partir dos estudos realizados nos materiais acadêmicos produzidos pela autora Juliana Silveira, encontrei novos modos de construção dramática expandindo a minha concepção sobre a possibilidade que um trabalho de dança pode alcançar.

Após a discussão teórica no âmbito da dramaturgia em dança, no capítulo 3 contextualizei os impulsos que levaram à definição da temática do espetáculo acerca da sexualidade e mutilação genital feminina. Em um primeiro momento, revelei as minhas inquietações e descobertas sobre a sexualidade, e os desafios de ser uma mulher na contemporaneidade, reforçando a criação tardia dos direitos das mulheres e a importância do movimento feminista para a igualdade de gênero. Abordei também a dificuldade que diversas mulheres têm em exercerem a autonomia corporal e como esse direito pode ser privado pelo

contexto patriarcal que está presente nas sociedades contemporâneas. Assim, discuti como esse ambiente machista prejudica as mulheres e se estende para práticas de violência.

Dessa maneira, na seção 3.2 apresento a mutilação genital feminina, contextualizando a prática, desde o aporte histórico às justificativas (injustas) e consequências do ato. E o meu principal questionamento é como a MGF é pouco discutida na atualidade. Então, ao escolher aprofundar meus estudos sobre essa questão essencial para diversas mulheres e crianças do mundo, fiquei entusiasmada em ver que a proposta de extinção da MGF está presente no Quinto Objetivos de Desenvolvimento Sustentável (ODS, 2015).

Além disso, durante as discussões presentes no capítulo 3, articulei os resultados apreendidos a partir dos referenciais teóricos com as informações advindas do questionário aplicado em 2022, que foi respondido por pessoas da comunidade viçosense e universitária de Viçosa - MG sobre questões relacionadas à sexualidade e à mutilação genital feminina.

Assim, finalizo o trabalho de conclusão de curso apresentando como esses conhecimentos apresentados ao longo do texto foram abordados no processo criativo do espetáculo *A Mulher de 4 - Atos*.

Dessa maneira, no capítulo 4, explicito como surgiu solo sobre mutilação genital feminina na disciplina Composição Solística - DAN 181, ministrada pela Prof. Dra. Alba Vieira, em 2021, e como, a partir dessa criação, senti a necessidade de aprofundar os estudos sobre essa temática. Portanto, na sequência do capítulo 4, abordei como foi o processo criativo do espetáculo *A Mulher de 4 - Atos*, descrevendo construção dramática da obra de acordo com o que ocorre em cada ato.

Para a descrição dos atos do espetáculo, expliquei como os procedimentos de Brecht e Bausch foram essenciais para a concepção da dramaturgia da mudança na dança, detalhando como foram utilizados no processo criativo. Além da explicação desses procedimentos, destaquei como dois deles foram importantes para o meu entendimento sobre as possibilidades de criação em dança, ambos explorados nos trabalhos de Pina Bausch. O primeiro foi a forma como os bailarinos se colocam em cena, evidenciando aspectos de sua própria subjetividade, o que possibilita revelar nuances de suas experiências por meio das movimentações e expressões corporais, expondo corpos reais, que pensam, refletem sobre os questionamentos propostos pela diretora e respondem a partir de suas singularidades de maneira artística. Logo, observar que na arte há espaço para discutir nossas inquietações com

outros indivíduos é algo libertador e acolhedor. Assim, durante a estruturação de *A Mulher de 4 - Atos*, em cada momento, expressei as minhas vivências e sensações perante os estímulos que havia proposto, trabalhando com a subjetividade em cena.

O segundo procedimento que me proporcionou um amadurecimento em relação a composição de um espetáculo em dança foi compreender que não era necessário criar a partir de uma linearidade cronológica. Assim, para a construção do espetáculo, utilizei a dramaturgia orientada para o processo, na qual, encontrei a colagem, como um alicerce para estruturar os sentidos na composição. Desse modo, desenvolvi uma obra que permeou diversos contextos de criação, desde 2021 até 2023, e que ainda permanece inacabada, aberta a possíveis mudanças e transformações que poderão surgir ao longo das apresentações. Sinto que o processo ainda está em desenvolvimento e apresentar o TCC não será a finalização desta pesquisa, mas sim o ponto de partida para explorar as possibilidades de criação em dança, a partir do conhecimento sobre o que é pensar em dramaturgia na dança.

Escolher essa temática para o Trabalho de Conclusão de Curso foi algo desafiador, em diversos momentos me encontrei em confronto com as minhas próprias ideias e sentimentos. Pesquisar sobre os procedimentos de Brecht e Bausch foi estimulante, contudo o tema que escolhi para aplicar esses procedimentos me foi sensível, gerando novas descobertas e empatia em relação às outras mulheres. Sinto que amadureci e pretendo levar essas aprendizagens ao longo da minha carreira como pesquisadora em dança e cidadã (habitante) nesse mundo.

Diante disso, considero ser necessário que haja mais mobilizações na sociedade para que possamos lutar contra as atrocidades que diversas moças enfrentam, e a arte é uma das formas de dialogar com as pessoas sobre essas questões. Portanto, vejo o TCC como uma das oportunidades para ressaltar os direitos das mulheres, potencializando seu empoderamento, por meio do incentivo às suas sexualidades e autonomia corporal. Nesse sentido, finalizo com reflexões de Ana Pais que ressaltam que a construção do real acontece por meio de nossa participação no mundo:

Somos nós, inconformistas com a lei prescritiva de uma passividade, na qual não nos revemos metaforicamente, que tecemos relações de sentido, relações de cumplicidade como modo de relacionamento com o outro e com o mundo. Somos nós, participantes no mundo, que nos movemos e somos movidos, que nos (*cum-*)*movemos* na vida e transformamos o real. Somos nós, criaturas duplas, actores e espectadores, visíveis e invisíveis, que existimos no mundo e nos construímos nele (PAIS, 2004, p. 116).

REFERÊNCIAS

A COR PÚRPURA. Direção: Steven Spielberg. Estados Unidos, 1986. (154 minutos.) Disponível em: HBO MAX. Última visualização: 9 de junho de 2022.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *Sejamos todas feministas*. Tradução [de] Christina Baum. São Paulo. Editora Schwarcz S.A, 2014. 77 p.

ALVES, Renata Cristina. VIEIRA, Alba Pedreira. *Pina Bausch, estética da repetição e uso de objetos cênicos*. In: 12º Seminário Nacional de Dança Contemporânea: Concepções Contemporâneas em Dança. Anais... CD-ROM. Belo Horizonte: UFMG, 2016. Disponível em: https://www.academia.edu/26304997/PINA_BAUSCH_EST%C3%89TICA_DA_REPETI%C3%87%C3%83O_E_USO_DE_OBJETOS_C%C3%8ANICOS>. Último acesso: 19 de novembro de 2022.

A MAÇÃ DE EVA. Direção: Jose Manuel Colón, 2017. (90 minutos.) Disponível em: Netflix. Última visualização: 9 de junho de 2022.

ANTONIO, José. ROCHA, Gustavo. MENDONÇA, Grace. *Lei nº 13.718, de 24 de setembro de 2018*. Congresso Nacional. Brasília, 2018. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2018/lei/L13718.htm>. Último acesso: 06 de novembro de 2022.

CAVALHEIRO, Camila. *Procedimentos estéticos íntimos: Reparação e normalidade*. 2022. 80 f. Monografia (Ciências sociais) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2022. Disponível em: <<https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/236504/001139119.pdf?sequence=1>>. Último acesso: 06 de novembro de 2022.

CHADE, Jamil. Cruzada ultraconservadora do Brasil na ONU afeta até resolução contra mutilação genital feminina. *El País*. Genebra. 08 de julho de 2020. Disponível em: <<https://brasil.elpais.com/brasil/2020-07-09/cruzada-ultraconservadora-do-brasil-na-onu-afeta-ate-resolucao-contra-mutilacao-genital-feminina.html>>. Último acesso: 06 de novembro de 2022.

CONSELHO NACIONAL DE JUSTIÇA. Lei Maria da Penha. CNJ. Brasília. Disponível em: <<https://www.cnj.jus.br/lei-maria-da-penha/#:~:text=A%20Lei%20n.,%C3%A0%20viol%C3%AANCia%20contra%20as%20mulheres.>>. Último acesso: 11 de julho de 2023.

CORSINI, Iuri. Brasil tem quase cinco milhões de mulheres a mais que homens, diz IBGE. *CNN (BRASIL)*. Rio de Janeiro. 2022. Disponível em: <<https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/brasil-tem-quase-cinco-milhoes-de-mulheres-a-mais-que-homens-diz-ibge/>>. Último acesso: 04 de novembro de 2022.

CYPRIANO, Fábio. *Pina Bausch*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

DAILYMONTION. Pina Bausch: Barbe Bleue (intégrale 1 sur 12). 2016. Disponível em: <<https://www.dailymotion.com/video/x22ppjb>>. Último acesso: 17 de novembro de 2022.

FUNDO DE POPULAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS (UNFPA). Situação da População Mundial 2021. *Meu corpo me pertence*: Reivindicando o direito à autonomia e à autodeterminação. Brasília: Divisão de Comunicações e Parcerias Estratégicas do UNFPA, 2021. 160 p. Relatório. Disponível em: <<https://brazil.unfpa.org/pt-br/publications/relatorio-situacao-da-populacao-mundial-2021>> Último acesso: 9 de junho de 2022.

GILPIN, HEIDI. Formando espaços críticos: Questões da dramaturgia da performance de movimento. In: CALDAS, Paulo. GADELHA, Ernesto. Dança e Dramaturgia [s]. *Dança e Dramaturgia*. N -1 Edições. São Paulo: Nexus, 2016, p.138 - 147.

GOV.BR. *Brasil tem mais de 31 mil denúncias de violência doméstica ou familiar contra as mulheres até julho de 2022*. 2022. Disponível em: <https://www.gov.br/mdh/pt-br/assuntos/noticias/2022/eleicoes-2022-periodo-eleitoral/brasil-tem-mais-de-31-mil-denuncias-violencia-contra-as-mulheres-no-contexto-de-violencia-domestica-ou-familiar>. Último acesso: 16 de outubro de 2022.

GREGO, Maurício. Piada de Bolsonaro sobre sua filha gera revolta nas redes sociais. Exame. 2017. Disponível em: <<https://exame.com/brasil/piada-de-bolsonaro-sobre-sua-filha-gera-revolta-nas-redes-sociais/>>. Último acesso: 06 de novembro de 2022.

IDORAQUE, Isabel. *Análise das práticas de mutilação genital feminina em guiné-bissau e sua implicação nos direitos humanos e culturais*. 2015. 25 f. (Monografia - Ciências sociais) Faculdade de Ciências Sociais, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufsm.br/bitstream/handle/1/2623/isabel_idoraque_lopes_tcc2.pdf?sequence=1>. Último acesso: 9 de junho de 2022.

KHADY. *Mutilada* (1959). Tradução de Rejane Janowitz. Editora Rocco. Rio de Janeiro. 2006. Título original: Mutile.

LIMA, Beatriz; RODRIGUES, Thamiris. Iluminação cênica: Recorte, cole e crie com cores e luz. 2022. Apostila. Viçosa.

MORAIS, Alana. *Redes da criação - Construção da obra de arte, de Cecília Almeida Salles*. Caminhos, escolhas e encontros no universos da obra em processos. 2007. Disponível em: <https://www.academia.edu/8423541/REDES_DA_CRIA%C3%87%C3%83O_constru%C3%A7%C3%A3o_da_obra_de_arte>. Último acesso: 17 de novembro de 2022.

MOREIRA, Branca. PITANGUY, Jacqueline. *O que é o Feminismo*. São Paulo: Editora Brasiliense S.A. 5 edição 1985. 79 p.

NAÇÕES UNIDAS (Brasil). Declaração Universal dos Direitos Humanos. *Centro Regional de Informação para a Europa Ocidental*. Disponível em: <<https://unric.org/pt/declaracao-universal-dos-direitoshumanos>>. Último acesso: 9 de junho de 2022.

NAÇÕES UNIDAS (Brasil). Dia Internacional da Tolerância Zero à mutilação genital feminina. *Centro Regional de Informação para a Europa Ocidental*. 2021. Disponível em: <<https://unric.org/pt/dia-internacional-da-tolerancia-zero-a-mutilacao-genital-feminina/>>. Último acesso: 9 de junho de 2022.

NAÇÕES UNIDAS. Nações unidas reforçam apela à eliminação da mutilação genital feminina. *ONU News: Perspectiva Global Reportagens humanas*. 06 de fevereiro de 2019. Disponível em: <<https://news.un.org/pt/story/2019/02/1658551>>. Último acesso: 9 de junho de 2022.

NAÇÕES UNIDAS (Brasil). O mundo precisa avançar na igualdade de gênero, diz ONU 25 anos após a conferência de Pequim. 02 de outubro de 2020. Disponível em: <<https://brasil.un.org/pt-br/93873-mundo-precisa-avancar-na-igualdade-de-genero-diz-onu-25-anos-apos-conferencia-de-pequim>>. Último acesso: 9 de junho de 2022.

NODARI, Sandra. Nomes e pronomes na Língua Portuguesa: a questão sexista no idioma e na academia. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 29, n. 3, e. 74197, p. 13, 2021. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/ref/a/Zj6sV9GL93MykcLLkQQ8RfJ/?lang=pt#>>. Último acesso: 13 de novembro de 2022.

OHCHR; ONUSIDA; PNUD; UNECA; UNESCO; UNFPA; ACNUR; UNICEF; UNIFEM; OMS. Eliminação da Mutilação Genital Feminina. Lisboa: Organização Mundial da Saúde e Associação para o Planeamento da Família, 2009. 51 p. Declaração Conjunta. Disponível em: <https://www.cig.gov.pt/wp-content/uploads/2013/12/declaracao_conjunta.pdf>. Último acesso: 9 de junho de 2022.

OLIVEIRA, Daniele. Direito das mulheres ao voto completa 90 anos no Brasil; São Paulo tem lei para celebrar data. *Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo*. 2022. Disponível em: <<https://www.al.sp.gov.br/noticia/?id=434263>>. Último acesso: 06 de novembro de 2022.

PAIS, Ana. O crime compensa ou o poder da dramaturgia. In: CALDAS, Paulo. GADELHA, Ernesto. *Dança e Dramaturgia* [s]. *Dança e Dramaturgia*. N -1 Edições. São Paulo: Nexus, 2016, p. 27-58.

PAIS, Ana. *O discurso da cumplicidade: dramaturgias contemporâneas*. 1. ed. Lisboa: Edições Colibri, 2004. 122 p.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. 2ª edição. Tradução J. Guinsburg; Maria Lúcia Pereira. São Paulo, Editora Perspectiva, 2005. 512p. Título original Dictionaire du Théâtre. 1996.

PEREIRA, Alexandra. *Adaptação transcultural e evidências de validade de dois instrumentos para avaliação da sexualidade da mulher brasileira*. 2021. 110 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia) - Universidade Federal do Rio de Janeiro. Serepédica, 2021. Disponível em: <<https://tede.ufrj.br/jspui/bitstream/jspui/5742/2/2021%20-%20Alexandra%20da%20Silva%20%20Pereira.pdf>>. Último acesso: 04 de novembro de 2022.

PIACENTINI, Dulce. *Direitos humanos e interculturalismo: Análise da prática cultural da mutilação genital feminina*. 2007. 176 f. Dissertação (Mestrado em Direito) - Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2007.

PORTELA, Angela. Cartilha da Mulher. *Institucional - Biblioteca Digital*. Brasília. 2011. Disponível em: <<https://www2.senado.leg.br/bdsf/item/id/385431>>. Último acesso: 06 de novembro de 2022.

RODRIGUES, Márcia Regina. Algumas considerações sobre o teatro épico de Brecht. *SciELO Books [online]*. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, p. 42-77, 2010. Disponível em: <<https://books.scielo.org/id/dmxrg/pdf/rodrigues-9788579831140-03.pdf>>. Último acesso em: 04 de abril de 2023.

SILVA, Joana. *Modificações genitais femininas: Mutilação ou Cirurgia*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Universidade do Minho Instituto de Ciências sociais. 2014. 86 f. Disponível em: <<https://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/34287/1/Disserta%C3%A7%C3%A3o%20Joana%20Silva.pdf>>. Último acesso: 06 de novembro de 2022.

SILVEIRA, Juliana Carvalho Franco. *Dramaturgia na dança-teatro de Pina Bausch*. 2009. 128 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Programa de Pós Graduação da Escola de Belas Artes. (Belo Horizonte), 2009.

SILVEIRA, Juliana Carvalho Franco. *Dramaturgia na dança-teatro de Pina Bausch*. 1. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015. 154 p.

SILVEIRA, Juliana Carvalho Franco. Dramaturgia na dança, no teatro e a linguagem desenvolvida por Pina Bausch. Dossiê Dramaturgia da Dança. *Revista do Laboratório de Dramaturgia – LADI – UnB – Vol. 8, Ano 3, p. 45-71, 2018*. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/14966>>. Último acesso: 27 de março de 2023.

SILVEIRA, Juliana; MUNIZ, Mariana. Pina Bausch: aproximações com Brecht e o teatro pós-dramático. *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 1, n. 20, p. 109-118, setembro, 2013a. DOI: 10.5965/2358695801202013109. Disponível em: <<https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/4037>>. Último acesso em: 27 março de 2023.

SILVEIRA, Juliana; MUNIZ, Mariana. PINA BAUSCH E TANZTHEATER WUPPERTAL: processos de criação e dispositivos de composição (1973 a 2009). *MORINGA - Artes do Espetáculo*, João Pessoa, v. 4, n. 2, p. 93-112, maio, 2013b. Disponível em: <<https://periodicos.ufpb.br/index.php/moringa/article/view/17699>>. Último acesso em: 29 março de 2023.

SOUZA, Warley. Expressionismo. Brasil Escola. Disponível em: <<https://brasilecola.uol.com.br/artes/expressionismo.htm>>. Último acesso: 20 de novembro de 2022.

TOMAZONI, Larissa. BOTH, Laura. *Mutilação genital feminina na América Latina: as mulheres embera-chamí e shipibo-conibo*. Cadernos da Escola de Direito (UNIBRASIL) Curitiba, v.27, n.1, p.134-155, Jan/Jun de 2017. Disponível em: <<https://portaldeperiodicos.unibrasil.com.br/index.php/cadernosdireito/article/view/3860>>. Último acesso: 9 de junho de 2022.

TRAMONTINA, Robison. SCHMITZ, Gabriela. *O alcance e os limites da teoria intercultural na interpretação de práticas culturais: o caso da mutilação genital feminina*. Joaçaba: Editora Unoesc. 92 f. 2020. Disponível em: <https://www.unoesc.edu.br/images/uploads/editora/O_alcance_e_os_limites.pdf>. Último acesso: 9 de junho de 2022.

TROVO, Maria Caroline. *Teatro épico no Brasil: sobre a atualidade de Brecht*. 2012. 187 f. Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Ciências e Letras (Campus de Araraquara), 2012. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/106232>>.

VAQUER, Gabriel. Gloria Vanique processa Globo para ter mesmo salário que Bocardi e Tralli. *Uol-Notícias da TV*. Publicado em 11 de maio de 2022. Disponível em: <<https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/televisao/gloria-vanique-processa-globo-para-ter-mesmo-salario-que-bocardi-e-tralli-78762>>. Último acesso: 9 de junho de 2022.

VIEIRA, Alba Pedreira. Dramaturgias ... do Corpo Dançante. *Cadernos do GIPE-CIT*, n. 37, Salvador, PPGAC/UFBA, p. 118-144, dezembro de 2016. Disponível em: <<http://www.ppgac.tea.ufba.br/lancamento-do-caderno-do-gipe-cit-no-37/>>. Último acesso: 6 de novembro de 2022.

VIOTTI, Maria Luiza. *Declaração e Plataforma de Ação da IV Conferência mundial sobre a mulher*. Pequim, 1995. Disponível em: <https://www.onumulheres.org.br/wp-content/uploads/2013/03/declaracao_beijing.pdf>. Último acesso: 6 de novembro de 2022.

ANEXOS

1. O silêncio das Marias:

Nesta seção apresento um depoimento verídico, no qual coloquei nomes fictícios para preservar a identidade dos presentes nos fatos. Esse relato foi de suma importância para influenciar na escolha da minha temática do TCI, visto que me estimulou a trabalhar a questão da sexualidade feminina, pois muitas mulheres brasileiras são oprimidas.

Maria foi uma adolescente que não tinha receio em demonstrar a sua sexualidade. Compreendia que a sociedade era machista e que poderia julgar as suas atitudes, porém isso não a abalava visto que percebia que esses julgamentos eram infundados e que ela não estava fazendo nada de errado, apenas exercendo, praticando as mesmas atitudes que os homens não têm medo de realizar.

Maria vive em uma família instruída e muito crítica perante as problemáticas da sociedade capitalista. Seu irmão mais velho, Luciano, era um homem mais racional, e entendia como as mulheres são martirizadas e inferiorizadas.

Maria teve uma formação de qualidade, com aulas de educação sexual nas escolas, assim, sabia se prevenir de doenças sexualmente transmissíveis e também se proteger da gravidez precoce, então escolheu ter a sua primeira relação sexual com um garoto que ela acreditava ser confiável.

Maria sentiu confiança em contar sobre esse ato para sua mãe, visto que não via isso como algo problemático. Entendia que era algo normal da natureza humana. Porém a reação de sua mãe não foi nada agradável. Além de julgar o comportamento da filha, compartilhou o ocorrido com seu companheiro. O pai xingou Maria de todos os termos pejorativos, como se tivesse cometido um crime ao ter tido aquela relação.

Maria sentiu tristeza diante das atitudes dos seus pais, mas sabia que não estava errada, e que a reação deles estava relacionada ao sistema machista, no qual as mulheres são crucificadas por querer o prazer, mas os homens são enaltecidos quando tem essas relações. Após isso, Maria conclui que deveria evitar esses assuntos com seus pais e que não possuía apoio em relação a temáticas sexuais dentro de casa. Recebeu suporte apenas do seu irmão que, ao ouvir seus pais xingando, ofereceu apoio emocional e ressaltou que ter relação sexual é normal.

Maria foi para sua escola, após essa situação que ocorreu no final de semana e teve novamente aulas sobre educação sexual. Suas amigas ficaram completamente desconfortáveis, e começaram a pensar que Maria poderia ter engravidado, mesmo tomando todas as medidas preventivas. Maria se manteve calma e tentou explicar para suas amigas que não havia nenhum risco devido aos estudos científicos e sua experiência. Com a finalização da aula, sua mãe foi buscá-la na escola e a levou em uma farmácia para comprar a pílula do dia seguinte. Maria questionou isso, visto que não havia nenhum risco e tentou explicar, mas sua mãe com receios comprou do mesmo modo.

Maria sentia vergonha quando estava dentro de casa, mas tentava se manter firme e racional. Então continuou seguindo a vida, porém com uma nova mudança, resolveu deixar aquele garoto, com quem teve a primeira relação para viver outras experiências. Meses se passaram e, em uma determinada festa, Maria voltou a se encontrar com aquele garoto.

Maria havia ingerido bebidas alcoólicas e, com os efeitos colaterais relacionados à falta de consciência e raciocínio, acabou tendo sua segunda relação sexual com aquele mesmo garoto, porém, dessa vez, ele havia gravado a situação e, em seguida, expôs o vídeo no grupo dos meninos da sala. Maria descobriu no dia seguinte quando foi para aula, pois um dos colegas dela havia lhe contado.

Maria entrou em estado de choque, só lembrava o quanto estava vulnerável naquela situação, sentia um ódio profundo e culpa por ter confiado naquele garoto que já conhecia há muitos anos. Maria pensou em denunciar, porém não poderia contar com o apoio dos seus pais, pois na primeira vez já fora chamada de vagabunda, entre outros termos pejorativos. Pode imaginar o que poderia acontecer se ela contasse o que ocorreu? Então, Maria se silenciou, sabia que se fosse até a polícia os pais seriam informados por ela ser menor de idade, então preferiu viver com aquela situação, na qual o agressor saiu impune.

Não sei se vocês prestaram atenção, mas escolhi iniciar os parágrafos com “Maria”. Esse nome fictício foi utilizado nessa história verídica para preservar a identidade da garota que foi desmoralizada pelos pais ao contar sobre sua sexualidade e humilhada e exposta por terem os seus atos vazados, sem o seu consentimento. Assim como Maria, diversas mulheres sofrem com essas situações. Além disso, o medo de denunciar e o fato de não conhecerem seus direitos sexuais permite que esses atos possam ocorrer com diversas outras Marias.

Até quando as mulheres serão vítimas desse sistema opressivo e sexista? Por que a sexualidade da mulher incomoda tanto?

Marias silenciadas reforçam a presença da desigualdade de gênero, portanto é necessário observarmos o que cada menina está enfrentando no seu cotidiano para apoiarmos e agirmos de forma consciente e eficiente. Assim, gostaria de ressaltar:

107 - Medidas que os governos, em cooperação com as organizações não governamentais, os meios de informação, o setor privado e as organizações internacionais pertinentes, inclusive os órgãos adequados das Nações Unidas, devem adotar:

a) dar prioridade aos programas de educação formal e informal que apoiem a mulher e lhes permitam desenvolver sua auto-estima, adquirir conhecimentos, tomar decisões e assumir responsabilidades sobre sua própria saúde, alcançar o respeito mútuo em assuntos relativos à sexualidade e fertilidade e educar os homens no tocante à importância da saúde e do bem-estar das mulheres, realçando especialmente os programas, tanto para homens como para mulheres, que enfatizam a eliminação de práticas e atitudes nocivas, entre elas a mutilação genital feminina, a preferência por filhos varões (que resulta em infanticídio feminino e na seleção pré-natal do sexo), os casamentos em idade prematura, inclusive entre crianças, a violência contra a mulher, a exploração sexual, o abuso sexual, que às vezes resulta em infecção com o vírus HIV/Aids e outras enfermidades sexualmente transmissíveis, o uso indevido de drogas, a discriminação contra as meninas e as mulheres na distribuição de alimentos e outras atitudes e práticas prejudiciais que afetam a vida, a saúde e o bem-estar das mulheres, e reconhecer que algumas dessas práticas podem constituir violações dos direitos humanos e dos princípios éticos médicos; [...] (VIOTTI, Maria Luiza, 1995, p. 184).

Acrescento que, ainda bastante tardio, mas fundamental no cenário das tecnologias, em 2018, houve a criação de medidas que ajudam a proteger as mulheres. Tornou-se crime a divulgação de imagens ou outro registro que contenha conteúdos de sexo e nudez sem o consentimento da vítima, sendo atualizado o decreto de Lei 13.718²⁸:

Art.218-C. Oferecer, trocar, disponibilizar, transmitir, vender ou expor à venda, publicar ou divulgar, por qualquer meio – inclusive por meio de comunicação de sistema de informática ou telemática –, fotografia, vídeo ou outro registro audiovisual que contenha cena de estupro ou de estupro de vulnerável ou que faz apologia ou induza a sua prática, ou sem o consentimento da vítima, cena de sexo, nudez ou pornografia: Pena – Reclusão, de 1 (um) a 5 anos, se o fato não constitui crime mais grave (ANTONIO; ROCHA; MENDONÇA, 2018, s/p).

²⁸ANTONIO, José. ROCHA, Gustavo. MENDONÇA, Grace. *Lei nº 13.718, de 24 de setembro de 2018*. Congresso Nacional. Brasília, 2018. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2018/lei/L13718.htm>. Último acesso: 06 de novembro de 2022.