

Para citar esse documento:

SCHAFFNER, Carmen Paternostro. Discursos entrecruzados de gênero e sexualidade. *Anais do V Encontro Científico Nacional de Pesquisadores em Dança*. Natal: ANDA, 2017. p. 490-502.



www.portalanda.org.br

DISCURSOS ENTRECruzADOS DE GêNERO E SEXUALIDADE

CARMEN PATERNOSTRO SCHAFFNER (UFBA)*

RESUMO: O artigo faz parte das pesquisas realizadas no doutorado sobre as dissidências de gênero entre as representantes do mundo feminino da *Ausdruckstanz* (Dança Expressão) que durante os anos 1920 realizou uma experiência de existência lésbica. Faz também uma breve relação histórica pela obra de Michel Foucault que trata da genealogia do homem em seu desejo libertário do sexo, da coevolução histórica da sexualidade, e da vontade de saber sobre o sexo a partir das sociedades ocidentais do final do século XIX, em especial os artistas das vanguardas históricas e os ideários de ‘Reforma da Vida’ (*Lebensreform*) e da sexualidade.

Palavras chave: Dança Expressionista. Sexualidade. Nacionalismo. Dissidências de Gênero.

ABSTRACT: The article forms part of a group of doctorate-studies on dissident gender among the female artists of expressionist dance (*Ausdruckstanz*) representing lesbicists during the twenties. It includes also a brief compilation of Michel Foucault’s book on human genealogy in the desire to liberate sex, of the historic coevolution of sexuality, and the wish to understand sex among occidental societies at the end of the nineteenth century, especially among the artists of the historic vanguard and the concepts of the movement Life-Reform (“Lebensreform”) and sexuality.

Keywords: Expressionist Dance. Sexuality. Nationalism. Gender dissidencies.

Os discursos entrecruzados de gênero e sexualidade entre o biológico e o econômico, constituem um campo de conhecimento complementar, aos estudos de gênero na dança moderna e no balé clássico criados em um contexto em que mulheres e homens dançarinos (as), construíam estratégias para superação das desigualdades juntos, buscando compreender a identidade geradora da opressão via processos de generificação dos indivíduos. Corpos que em sua existência estética perpassam preponderantemente por dispositivos de controle político econômico e moral do corpo e suas práticas.

O corpo como o protagonista da dança e da sexualidade, é também o território aonde normas sociais de gênero vem sendo produzidas e reforçadas. As estruturas binárias essencializantes do masculino e feminino, construídas e mantidas historicamente ao longo dos últimos quatrocentos anos da prática do balé clássico, continuam se impondo aos corpos que dançam, mesmo em alguns trabalhos de dança moderna e contemporânea.

No âmbito da Dança Expressionista alemã encontramos questionamentos sobre boa parte dos representantes do mundo feminino da *Ausdruckstanz* (Dança Expressão) que durante os anos 1920 realizou uma existência lésbica de experiência de identificação feminina incluindo a participação numa vida internamente rica se juntando contra a tirania masculina, dando e recebendo suporte prático e político. Esse artigo, parte das minhas pesquisas para a tese de doutorado, desenvolve-se na perspectiva de afirmar a existência de um feminismo nacionalista inclinado à recepção da teoria Queer entre as representantes da Dança Expressão ou Expressionista alemã.

O ambiente entre guerras na Alemanha, economicamente difícil constituía uma batalha à parte para as dançarinas conseguirem a manutenção dos seus grupos e suas escolas. Houve mulheres que em alguns casos se uniram inicialmente

em dupla de trabalho e que mais tarde consolidaram uma relação de parceria também na vida privada.

Em Ecstasy and the Demon: The Dances of Mary Wigman, Susan Manning (2006) confessa que, embora sua definição do feminismo tenha elucidado representações e dissidência de gênero, excluiu, no entanto representações de dissidência sexual. Influenciada pelos conceitos da Teoria Queer¹, que surgiu nos Estados Unidos em 1990, Manning admite ter dedicado especial atenção a esse assunto em seu livro seguinte, *Modern Dance and Negro Dance*, em que procurou historiar representações de dissidência sexual e a atitude receptiva da Teoria Queer entre dançarinos. Na nova introdução de *Ecstasy and Demon*, ela quis demonstrar aos leitores como o seu pensamento avançou após tomar conhecimento dos estudos sobre gênero, gays, lésbicos e Teoria Queer, e abordou o assunto com a intenção de estimular novos estudiosos a fazer perguntas sobre as danças de Wigman e seus contemporâneos.

Curioso também o fato de que os trabalhos coreográficos de Wigman atravessaram fronteiras nacionais e podem ter influenciado o contexto americano em relação à construção de uma identidade nacional através da dança. Manning reconhece que teorias de globalização nas ciências humanas exigem uma aproximação intercultural em relação à história da dança até então escrita em termos nacionais.

Confere-se às feministas dos anos 1970 a redescoberta de vidas e as possíveis representações de mulheres esquecidas durante tempos. Os estudos

¹ Teoria Queer é uma teoria sobre o gênero que afirma que a orientação sexual e a identidade sexual ou de gênero dos indivíduos são o resultado de um construto social e que, portanto, não existem papéis sexuais essencial ou biologicamente inscritos na natureza humana, antes formas socialmente variáveis de desempenhar um ou vários papéis sexuais.

desta natureza que sucederam nos anos 80 e 90 investigaram como a cultura conceitualizou gênero através do tempo. Da mesma forma, os estudiosos *gays* e *lésbicos*, nas décadas de 70 e 80, descobriram a vida de homens que amavam homens e de mulheres que amavam mulheres.

Nos anos 90, estudiosos, a partir de reflexões encontradas na obra *A história da sexualidade*, de Foucault, começaram a se declarar teóricos dos estudos queer, como Judith Butler (1999), e a denunciar a idealização da sexualidade masculina e feminina. Nos últimos vinte anos, formou-se amplamente na sociedade ocidental um construto de binaridade sexual com representações idealizadas da heterossexualidade e da homossexualidade, ao que Butler denominou normas de gênero, que têm como finalidade estabelecer o que será ou não inteligivelmente humano, o que não será considerado “real”, delimitando o campo ontológico no qual se pode conferir aos corpos expressão legítima.

Manning, para refletir sobre a dança, debruçou-se sobre este instrumental teórico que provocou reflexões sobre gênero mais amplas. Os estudos queer abarcam os processos de fissuras desviantes da sexualidade, fora do componente biológico, como os/as transexuais, os/as travestis, as *drag queens*, os *drag kings*.

Explicitar a *Ausdruckstanz* focalizando a questão da sexualidade é entender mais aprofundadamente sua posição também como a de um grupo minoritário na sociedade alemã, subvertendo e rompendo normas prescritas de comportamento sexual e/ou amoroso, legitimando mais ainda o modo exclusivo do seu posicionamento artístico, que contrastava pela ousadia com outros coletivos da população nas primeiras décadas do século XX.

Sustentada nesse modelo de análise, a autora decide não mencionar, na primeira edição, a possível bissexualidade de Mary Wigman. Relata que mais tarde,

em contato com a biógrafa Hedwig Müller, ficou sabendo que possivelmente a coreógrafa teria tido um relacionamento com sua aluna Berthe Trümpy, na Suíça, durante seu exílio na Primeira Guerra Mundial. No início dos anos 1920, em Dresden, Trümpy codirige a Escola Wigman e mais tarde, em meados dos 1920, ela reúne-se a Vera Skoronel que abriu sua própria escola em Berlim e as duas se tornam amantes na época. Por falta de informações verificáveis, Müller evita especular sobre este fato da biografia de Wigman e prefere apresentar a coreógrafa somente como feminista.

Em 1998, durante o encontro da Society of Dance History Scholars (Associação de Pesquisadores em História da Dança), Manning apresentou um artigo em que abordou a complicada temática de como historiar e teorizar a atitude da recepção lésbica na dança moderna destacando a bissexualidade em Mary Wigman e focando a atitude de espectadora lésbica em Isadora Duncan e Martha Graham. Esta comunicação, no ano seguinte, foi traduzida e publicada na Alemanha por Müller na revista *Tanzdrama*, onde a autora acrescentou como nota de rodapé:

Anotações a respeito da recepção lésbica, citando as fotos e os poemas do diário de Wigman com a conclusão: [...] que as duas mulheres foram ligadas por no mínimo sete anos. A vivência sexual a dois é privativa delas; o que se registrou foi o desejo pelo mesmo sexo que Wigman encontrou desde o início independentemente de reciprocidade ou não. A importância de Berthe Trümpy em relação ao trabalho artístico independente de Wigman em Zurique foi até agora totalmente subestimada² (MANNING, 2006, p. xvii).

² Tradução nossa.

Segundo Manning, Müller sugere que a sexualidade dissidente teve um papel formativo no desenvolvimento da carreira coreográfica de Wigman. Estimulada pelos estudos sobre a sexualidade, Manning propõe questões com relação às danças de Wigman e de seus contemporâneos. “Qual o papel que a Escola de Wigman em Dresden, e a Escola Skoronel/Trümpy em Berlim junto com os outros centros – tiveram na vibrante subcultura lésbica na República Weimar?” Tentando especular sobre a existência lésbica na *Ausdruckstanz*, a autora lembra que Gret Palucca, uma das primeiras e mais famosas dançarinas do grupo de Wigman, fundou sua própria escola em 1925 em Dresden, onde levava uma vida silenciosa junto com outras mulheres.

Dore Hoyer, depois de primeiras relações com homens, estabeleceu uma relação duradoura com o mesmo sexo (p. xviii). Este fato pode ser conferido no livro *Dore Hoyer: Tänzerin*, publicado pelo Deutsches Tanzarchiv Köln com a participação de três autores, inclusive Hedwig Müller (1992). Na publicação, encontra-se um trecho importante extraído de cartas da dançarina, no qual se conclui que o ano de 1955 foi importante pelas mudanças emocionais radicais na vida de Dore Hoyer. Após ter conhecido a pedagoga em dança Waltraud Luley, num congresso de dança, em 1951, em Recklinhausen, elas deram início a uma amizade que depois se transformou numa intensa relação amorosa, talvez a mais duradoura que Dore Hoyer teve em sua vida.

É ressaltado que não foi uma parceria de convivência fácil e que o amor das duas foi às escondidas, pelo fato de que a amiga era casada e também porque a relação das duas mulheres sofreu disputas. Atormentada com o corpo, que começava a envelhecer, Dore Hoyer via o fim previsível de sua carreira e expressava o fato nas cartas trocadas com a amiga, encontrando apoio emocional

como nunca antes. Porém, seu estado vulnerável e a falta de perspectivas a faziam duvidar do relacionamento. Em uma das cartas, em 1955, ela confessou: “É a primeira vez na minha vida que uma única pessoa me apoiou tão incrivelmente [...] Você quer acompanhar uma dançarina que está morrendo?”³ (MÜLLER, 1992, p. 56).

Para Dore Hoyer foi difícil aceitar sua condição sabendo que, apesar de tudo, Waltrude Luley se disponibilizara para a parceria esforçando-se como produtora, conseguindo apoio financeiro e datas de apresentações, e, às vezes, assumindo o papel de secretária. Nos onze anos seguintes, Hoyer conseguiu com ajuda de Luley organizar turnês na América do Sul. Com um público bastante reduzido na Alemanha, poucos empresários se interessavam em arriscar-se por uma dança *altmodisch* (fora de moda), que lembrasse uma época que se queria esquecer (p. 57).

Com dificuldades financeiras, já no final de 1967, Hoyer visitou Mary Wigman, querendo saber com qual idade a mestra parara de dançar e, logo depois, na passagem do ano novo, cometeu suicídio, interrompendo sua vida aos 56 anos, a mesma idade com que Wigman se despedira da dança. Em um trecho da carta deixada, percebe-se o alto significado que teve para Hoyer parar de dançar:

Se eu pudesse amar o mundo como ele é, a vida valeria ser vivida, mas ele só mostra horrores. A obra da minha vida se tornou sem valor para esse mundo. Não dá para enganar. Alienada do tempo estou com as mãos vazias como um fantasma da década dos 1930 [...] Uma continuação esvaziada em forma de ensino não representa um desafio. Coreograficamente não se oferece uma terra a ser

³ Tradução nossa.

trabalhada [...] Eu optei por um caminho de pista única e cheguei ao fim desse caminho⁴ [...] (p. 70).

Conforme notas introdutórias de Frank M. Peter, no livro ora citado, para Hoyer viver significava dançar, criar. Sentir-se preenchida pela arte da dança e através dela ligar-se ao mundo. A partir do momento que esta ligação não foi mais possível, ela não viu mais sentido em levar uma existência vazia. Percorrendo a biografia, percebe-se que Hoyer não foi molestada durante o nazismo e construiu uma carreira renomada. Nos seus solos, nota-se uma determinação ideológica para interpretar papéis femininos de mulheres libertárias ou mulheres da temática bíblica como Jeanne d’Arc (1941), Ophelia (1941), Potibras Weib (1942), Ruth (1947), Judith (1952), Maria Magdalena (1952) e ainda dois projetos não encenados, Antigone e Mãe Coragem.

Volto às questões presentes na obra de Manning: “Até que ponto uma boa parte do mundo feminino da *Ausdruckstanz* durante os anos 1920 realizou noções complementares de Adrienne Rich’s⁵ de existência lésbica de um *continuum lesbicum* [...] um âmbito [...] de experiência de identificação feminina incluindo a participação numa vida internamente rica se juntando contra a tirania masculina, dando e recebendo suporte prático e político? O que então aconteceu à existência lésbica e ao *continuum lesbicum* da *Ausdruckstanz* depois que Hitler assumiu o poder em 1933?”⁶ (MANNING, 2006, p. xviii)

⁴ Tradução nossa.

⁵ Adrienne Cecille Rich (1929), feminista, poeta, professora e escritora norte-americana, uma das mais reconhecidas e influentes poetisas da segunda metade do sec. XX. Viúva e mãe de três filhos inicia nos anos 1960-1970 uma vida de ativista antiguerra e feminista. Sua poesia reflete sua atividade em movimentos da liberação da mulher e seus ensaios proclamam a emancipação da sexualidade.

⁶ Tradução nossa.

Para a autora, historiadores comprovam que, apesar de as mulheres lésbicas não sofrerem o mesmo grau de opressão que os homens *gays*, elas também encontraram ameaças às suas circunstâncias de vida. Foi também notória a presença *gay* e lésbica na arte da dança, mais que em outras artes. Durante o período nazista, vários dançarinos queer continuaram sua carreira, como a conhecida dupla lésbica Maja Lex e Dorothy Gunther.

Gret Palucca, cuja mãe era judia, recebeu uma liberação especial para se apresentar sob o controle do ministério de Goebbels até 1939, quando a permissão foi retirada. Embora Trümpy não tivesse o mesmo *status* de Wigman, também continuou ensinando e dirigindo durante os anos nazis mesmo depois da morte de Vera Skoronel em 1932. Muitos dançarinos *gays* também continuaram sua carreira, destacando-se Harald Kreutzberg, cuja parceria extensa com o seu compositor Friedrich Wilckens foi um segredo aberto. Numa época em que *gays* masculinos eram aprisionados em campos de concentração, usando um triângulo rosa no peito, Kreutzberg fez turnês por toda a Alemanha e também no exterior. “Será que a germanidade e masculinidade das danças de Kreutzberg elogiadas pelos críticos nazistas depois de 1933 tornaram sua sexualidade menos ameaçante ao ministério cultural de Goebbels?” (p. xviii).

As políticas de Estado durante o III Reich objetivavam a recuperação da identidade germânica confiando no controle da sexualidade com programas implantados para a juventude hitleriana, para as mulheres *Lebensborn*⁷, para as prostitutas dos campos de concentração e outros grupos, contando com a dança e o cinema, que contribuíram para a construção social idealizada do nazismo. Talvez compreendendo isoladamente cada um desses grupos sociais e sua corporeidade,

⁷ Lebensborn, mulheres alemãs escolhidas no período nazista para procriar para o Estado.

possamos começar a pensar a sexualidade no nazismo. Na *Sociologia do corpo* de Breton, a corporeidade é um fenômeno socialmente construído, “[...] corporeidade vai além da medicina, da biologia, da sociologia [...] o homem não é um produto do corpo, produz ele mesmo as qualidades do corpo na interação com os outros e na imersão no campo simbólico” (BRETON, 2009, p. 18). As razões fisiológicas são secundárias, se pensarmos na transexualidade e em todas as operações cirúrgicas feitas no corpo do homem ou mulher que deseja ser outro/a.

No início do século XX através da Psicanálise Freud revela a maleabilidade do corpo, [...] o jogo sutil do inconsciente na pele do homem; faz do corpo uma linguagem na qual, de modo secreto, são expressas as relações individuais e sociais, os protestos e os desejos. [...] Muito embora não sendo sociólogo, torna a corporeidade compreensível como matéria modelada, até certo ponto pelas relações sociais e as inflexões da história pessoal do sujeito. [...] Freud introduz o relacional da corporeidade, o que a torna imediatamente estrutura simbólica (BRETON, 2009, p. 18).

Para a satisfação racista dos nazistas, a corporeidade da *Ausdruckstanz* preenchia o corpo simbólico da germanidade, da masculinidade, do feminino reprodutivo, da força e, acima de tudo, da crença na beleza graças à pureza do sangue de uma raça desejada. Os desvios (queer) da sexualidade dominante, para as estrelas da dança como Harald Kreutzberg, nada representavam diante do seu potencial artístico, assumindo o papel de porta-estandarte da dança germânica. Ele não foi considerado degenerado e tampouco foi submetido à punição da higienização da raça.

Os nazistas de forma programada eliminaram do Estado vidas que para eles não mereciam ser vividas viver, aplicando a política do *Homo Sacer*⁸, confirmado em Agamben, que afirma que a politização da vida é uma característica fundamental na política dos Estados totalitários. “O rio da biopolítica, (a vida tomada como noção médica ou científica) arrastou consigo a vida do *Homo Sacer*” (AGAMBEN, 2002, p. 127). A Alemanha nacional-socialista foi um Estado organizado sob leis raciais que integralmente envolveu vidas que até então eram privadas. A política tornou-se biopolítica e o campo de concentração foi um grande paradigma político da modernidade arrastando milhões de vidas.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

BRETON, David Le. **A sociologia do corpo**. Petrópolis: Vozes, 2009.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade 1 A Vontade de Saber**. Trad. Maria Tereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2017.

⁸ *Homo Sacer*, termo arcaico oriundo do direito romano. O *Homo Sacer* – aquele homem que podia ser eliminado indiscriminadamente na sociedade sem punição do culpado. Exceção em casos de morte em sacrifício, o que não era permitido.

GUILBERT, Laure. **Danser avec le IIIe Reiche: les danseurs modernes sous le nazisme.** Paris: Editions Complexe, 2000.

MANNING, Susan. **Ectasy and the Demon: The Dances of Mary Wigman.** Mineapolis: University of Minesota Press, 2006.

MÜLLER, Hedwig; PETER, Frank-Manuel; SCHULDT, Garnet. *Dore Hoyer Tänzerin.* Berlin: Edition Hentrich; Köln: Deutches Tanzarchiv Köln, 1992.

MÜLLER, Hedwig. **Mary Wigman-Leben und Werk der Grossen Tanzerin.** Berlim: Quadriga Verlag, 1986.

_____. **Offenheit aus Überzeugung: Die Entwicklung des modernen Tanzes.** (Franqueza por Convicção: o Desenvolvimento da Dança moderna). In: REGITZ, Harmut (Org.). Tanz in Deutschland (Dança na Alemanha). *Revista Quadriga.* Berlim: Quadriga Verlag, 1984. p.76.

PETER, Frank-Manuel (Ed.). **Der Tänzer Harald Kreutzberg** (O Dançarino Harald Kreutzberg). Berlin: Editions Hentrich, 1977.

SCHAFFNER, Carmen P. **A Dança Expressionista Alemã - Alemanha e Bahia.** Salvador: EDUFBA, 2012. ISBN 978-85-232-1001-4

_____. **Da Dança Expressionista ao teatro coreográfico - Alemanha e Bahia.** Salvador: EDUFBA, 2013. ISBN 978-85-232-1075-5

Carmen Paternostro Schaffner. Professora Doutora, Vice Diretora da Escola de Dança da UFBA. Dançarina, Coreógrafa e Diretora de espetáculos. Fez Doutorado na Escola de Teatro com estágio sanduiche na Alemanha. Tem Bacharelado, Licenciatura e Mestrado

realizados na Escola de Dança da UFBA, onde hoje atua como Professora Adjunta na graduação e professora permanente do Programa de Pós Graduação em Dança. Faz parte do Grupo de pesquisa GIP-CIT do PPGAC e do Grupo de Pesquisa Corponectivos:Dança Artes e Intersecções, Linha Filosofia e Artes Performáticas do PPGdança. <http://lattes.cnpq.br/5102704214049382> carmen.paternostro@gmail.com