

Solange Aparecida de Souza Monteiro
(Organizadora)

Inquietações e Proposituras na Formação Docente 2



Atena
Editora
Ano 2019

Solange Aparecida de Souza Monteiro
(Organizadora)

Inquietações e Proposituras na Formação Docente 2



Atena
Editora
Ano 2019

2019 by Atena Editora
Copyright © Atena Editora
Copyright do Texto © 2019 Os Autores
Copyright da Edição © 2019 Atena Editora
Editora Chefe: Profª Drª Antonella Carvalho de Oliveira
Diagramação: Lorena Prestes
Edição de Arte: Lorena Prestes
Revisão: Os Autores



Todo o conteúdo deste livro está licenciado sob uma Licença de Atribuição Creative Commons. Atribuição 4.0 Internacional (CC BY 4.0).

O conteúdo dos artigos e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva dos autores. Permitido o download da obra e o compartilhamento desde que sejam atribuídos créditos aos autores, mas sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

Conselho Editorial

Ciências Humanas e Sociais Aplicadas

Profª Drª Adriana Demite Stephani – Universidade Federal do Tocantins
Prof. Dr. Álvaro Augusto de Borba Barreto – Universidade Federal de Pelotas
Prof. Dr. Alexandre Jose Schumacher – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Mato Grosso
Prof. Dr. Antonio Carlos Frasson – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Prof. Dr. Antonio Isidro-Filho – Universidade de Brasília
Prof. Dr. Constantino Ribeiro de Oliveira Junior – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Cristina Gaio – Universidade de Lisboa
Prof. Dr. Deyvison de Lima Oliveira – Universidade Federal de Rondônia
Prof. Dr. Edvaldo Antunes de Faria – Universidade Estácio de Sá
Prof. Dr. Eloi Martins Senhora – Universidade Federal de Roraima
Prof. Dr. Fabiano Tadeu Grazioli – Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões
Prof. Dr. Gilmei Fleck – Universidade Estadual do Oeste do Paraná
Profª Drª Ivone Goulart Lopes – Istituto Internazionele delle Figlie di Maria Ausiliatrice
Prof. Dr. Julio Candido de Meirelles Junior – Universidade Federal Fluminense
Profª Drª Keyla Christina Almeida Portela – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Mato Grosso
Profª Drª Lina Maria Gonçalves – Universidade Federal do Tocantins
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Prof. Dr. Marcelo Pereira da Silva – Universidade Federal do Maranhão
Profª Drª Miranilde Oliveira Neves – Instituto de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará
Profª Drª Paola Andressa Scortegagna – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Rita de Cássia da Silva Oliveira – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Sandra Regina Gardacho Pietrobon – Universidade Estadual do Centro-Oeste
Profª Drª Sheila Marta Carregosa Rocha – Universidade do Estado da Bahia
Prof. Dr. Rui Maia Diamantino – Universidade Salvador
Prof. Dr. Urandi João Rodrigues Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará
Profª Drª Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande
Prof. Dr. Willian Douglas Guilherme – Universidade Federal do Tocantins

Ciências Agrárias e Multidisciplinar

Prof. Dr. Alan Mario Zuffo – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Alexandre Igor Azevedo Pereira – Instituto Federal Goiano
Profª Drª Daiane Garabeli Trojan – Universidade Norte do Paraná
Prof. Dr. Darllan Collins da Cunha e Silva – Universidade Estadual Paulista
Profª Drª Diocléa Almeida Seabra Silva – Universidade Federal Rural da Amazônia
Prof. Dr. Fábio Steiner – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul
Profª Drª Girlene Santos de Souza – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
Prof. Dr. Jorge González Aguilera – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Júlio César Ribeiro – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Profª Drª Raissa Rachel Salustriano da Silva Matos – Universidade Federal do Maranhão
Prof. Dr. Ronilson Freitas de Souza – Universidade do Estado do Pará
Prof. Dr. Valdemar Antonio Paffaro Junior – Universidade Federal de Alfenas

Ciências Biológicas e da Saúde

Prof. Dr. Benedito Rodrigues da Silva Neto – Universidade Federal de Goiás
Prof. Dr. Edson da Silva – Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri
Profª Drª Elane Schwinden Prudêncio – Universidade Federal de Santa Catarina
Prof. Dr. Gianfábio Pimentel Franco – Universidade Federal de Santa Maria
Prof. Dr. José Max Barbosa de Oliveira Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará
Profª Drª Magnólia de Araújo Campos – Universidade Federal de Campina Grande
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Profª Drª Vanessa Lima Gonçalves – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande

Ciências Exatas e da Terra e Engenharias

Prof. Dr. Adélio Alcino Sampaio Castro Machado – Universidade do Porto
Prof. Dr. Alexandre Leite dos Santos Silva – Universidade Federal do Piauí
Profª Drª Carmen Lúcia Voigt – Universidade Norte do Paraná
Prof. Dr. Eloi Rufato Junior – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Prof. Dr. Fabrício Menezes Ramos – Instituto Federal do Pará
Prof. Dr. Juliano Carlo Rufino de Freitas – Universidade Federal de Campina Grande
Profª Drª Neiva Maria de Almeida – Universidade Federal da Paraíba
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Prof. Dr. Takeshy Tachizawa – Faculdade de Campo Limpo Paulista

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)	
158	<p>Inquietações e proposituras na formação docente 2 [recurso eletrônico] / Organizadora Solange Aparecida de Souza Monteiro. – Ponta Grossa, PR: Atena Editora, 2019. – (Inquietações e Proposituras na Formação Docente; v. 2)</p> <p>Formato: PDF Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader Modo de acesso: World Wide Web Inclui bibliografia ISBN 978-85-7247-721-5 DOI 10.22533/at.ed.215191710</p> <p>1. Educação – Pesquisa – Brasil. 2. Professores – Formação. 3. Prática de ensino. I. Monteiro, Solange Aparecida de Souza. CDD 370.71</p>
Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422	

Atena Editora
Ponta Grossa – Paraná - Brasil
www.atenaeditora.com.br
contato@atenaeditora.com.br

APRESENTAÇÃO

A observação inicial de Marx sobre a dificuldade especial e inerente à relação escola-sociedade [...] contém uma advertência para não se confiar demais nas possibilidades revolucionárias de um sistema escolar frente à sociedade, da qual é produto e parte, mas, ao mesmo tempo, também para se eliminar todo adiamento pessimista e omissivo de intervir neste setor somente após a revolução, isto é, quando as estruturas sociais já tenham sido modificadas (MANACORDA, 2007, p. 102)

A reconquista do lugar dos professores como intelectuais e como indispensáveis agentes sociais se, como diz Nóvoa (2009a), a formação de professores for devolvida a estes sujeitos.

As inquietações nos movem, e em relação a formação de professores, seja esta inicial ou continuada, nos mostra que ela surge como uma via privilegiada para se constituir uma compreensão que fundamente uma atividade educacional que possa agir pela emancipação, mesmo diante do atual cenário político-social. Defende-se que em meio a um atropelamento de direcionamentos e cerceamentos sobre sua atividade docente, os professores necessitam de uma compreensão consolidada sobre as possibilidades emancipadoras que permeiam sua prática.

Segundo NÓVOA (1992, p. 16), a identidade não é um dado adquirido, não é uma propriedade, não é um produto. A identidade é um lugar de lutas e de conflitos, é um espaço de construção de maneiras de ser e de estar na profissão. A construção de identidades passa sempre por um processo complexo graças ao qual cada um se apropria do sentido da sua história pessoal e profissional. É um processo que necessita de tempo. Um tempo para refazer identidades, para acomodar inovações, para assimilar mudanças.

A problemática da formação docente é um fenômeno que, inegavelmente, converge para a necessidade de mudança nos programas formativos voltados para modelos meramente instrucionistas e burocratizados, uma vez que na atualidade a competência do profissional docente deve ir muito além das fronteiras disciplinares e dos procedimentos de transmissão do conhecimento. O formalismo que tem contornado a pedagogia de muitas de nossas universidades coloca o ensino em uma posição ambígua, pois, de um lado, ele é supervalorizado, muito embora de forma equivocada, já que a instrução tem sido o seu maior motivo de existência; de outro, ele é menosprezado, porquanto pesquisa, para muitos, é atividade inegavelmente mais nobre que ensino. Essa querela atravessa diariamente as portas da universidade e invade o cotidiano das escolas, tendo como porta-voz um professor programado para 'dar' aulas, aplicar provas, atribuir notas, aprovar ou reprovar os alunos. Estes vítimas de um sistema de ensino ultrapassado e reprodutor de ideologias dominantes, prosseguem toda a sua vida escolar na posição de receptáculos de conteúdo, ouvintes acomodados e repetidores de exercícios vazios de sentido e significado. Esse é um fato por nós conhecido, o qual requer ordenamentos políticos, econômicos e pedagógicos

para assegurar o desenvolvimento de uma nova cultura docente. Cultura esta que demanda a presença da pesquisa como princípio científico e educativo, tal como formulado por Demo (1996 1997, 2011).

É sabido que diversas entidades manifestam interesse em oferecer aos docentes programas de formação. Penso que tal interesse é legítimo e que certas instituições têm recursos suficientes para se empenharem em determinados tipos de ações de formação. Permito-me, no entanto, afirmar que serão as instituições de ensino superior as que estão mais bem apetrechadas para o fazerem. Sendo estas responsáveis pelos cursos de formação inicial, é no seu âmbito que a sensibilização para formação contínua poderá receber um forte impulso e, sendo encontrados os mecanismos de acompanhamento por parte das instituições formadoras, inegavelmente que os programas de formação por elas organizados poderão ser excelentes desenvolvimentos da formação previamente realizada. Acresce ainda o facto que, sendo a formação inicial de nível superior, parece fazer todo o sentido que a formação contínua tenha igual estatuto. Como terceiro fator adicional, saliento a circunstância de disporem estas instituições de recursos adequados, quer humanos quer físicos, para poderem responder à maior parte das solicitações e necessidades de formação; por outro lado, elas estão implantadas em diversas regiões do país, logo, próximas dos professores e das escolas (TRAVASSOS, 1991, p. 135). Estes argumentos revelam, claramente, que a escola passa a ser considerada também como um espaço formativo, visto que o professor, em situação de profissionalidade no seu próprio ambiente de trabalho, defronta-se com situações conflituosas, contraditórias e experiências diversas, pondo em xeque o saber socialmente construído, edificando novos saberes a partir de sua inserção na prática social escolar. Neste sentido, o professor, ao longo de seu percurso profissional, faz sua descoberta, testa sua hipótese, institui novas práticas, (re) constrói seu saber, propõe novos conceitos, revendo sua análise acerca do mundo (profissional e social) que o cerca, ou seja, constrói novas aprendizagens.

Solange Aparecida de Souza Monteiro

SUMÁRIO

CAPÍTULO 1	1
EDUCAÇÃO SEXUAL BRASIL E ALEMANHA: CONFLITOS, CONTRADIÇÕES, APROXIMAÇÕES, POLÍTICAS EDUCACIONAIS E FORMAÇÃO DOCENTE	
Solange Aparecida de Souza Monteiro Paulo Rennes Marçal Ribeiro Fernando Sabchuk Moreira Isabel Cristina Correa Cruz Vanessa Cristina Scaringi Andreza De Souza Fernandes Carlos Simão Coury Corrêa Valquiria Nicola Bandeira	
DOI 10.22533/at.ed.2151917101	
CAPÍTULO 2	14
A TECNOLOGIA COMO ORGANIZADOR PRÉVIO NA APRENDIZAGEM SIGNIFICATIVA	
Elines Saraiva da Silva Gomes Elisete Gomes Natário Thiago Simão Gomes	
DOI 10.22533/at.ed.2151917102	
CAPÍTULO 3	25
A EDUCAÇÃO EM DIREITOS HUMANOS NA FORMAÇÃO DOCENTE	
Emerson Clayton da Silva Jatene da Costa Matos	
DOI 10.22533/at.ed.2151917103	
CAPÍTULO 4	37
CONTRIBUIÇÕES DA LITERATURA NA EDUCAÇÃO INFANTIL	
Jeane Jhenifer Oliveira de Sousa Lorraine de Souza Ferreira Alzenira de Carvalho Miranda Sônia Bessa da Costa Nicacio Silva	
DOI 10.22533/at.ed.2151917104	
CAPÍTULO 5	46
CONHECIMENTO FÍSICO NA PERSPECTIVA DA PSICOLOGIA GENÉTICA	
Rayssa Ornelas Soares Samyra de Souza Alves Alzenira de Carvalho Miranda Sônia Bessa da Costa Nicacio	
DOI 10.22533/at.ed.2151917105	
CAPÍTULO 6	58
POSSIBILIDADES (AUTO)FORMATIVAS COM O ENSINO DO FUTEBOL NAS AULAS DE EDUCAÇÃO FÍSICA NO ENSINO FUNDAMENTAL I	
Ewerton Leonardo da Silva Vieira Luiz Sanches Neto Luciana Venâncio	
DOI 10.22533/at.ed.2151917106	

CAPÍTULO 7	67
A IMPORTÂNCIA DA LITERATURA INFANTIL NO DESENVOLVIMENTO DA CRIANÇA	
Thays Antonia de Oliveira Lima	
Tífanie da Silva Vieira	
Alzenira de Carvalho Miranda	
DOI 10.22533/at.ed.2151917107	
CAPÍTULO 8	77
O ENFRENTAMENTO À VIOLÊNCIA SEXUAL CONTRA CRIANÇAS E ADOLESCENTES NO CONTEXTO ESCOLAR	
Lilian Rodrigues Martins Pereira	
Aline Cristina Pedrozo Pereira	
Antonio Francisco Marques	
DOI 10.22533/at.ed.2151917108	
CAPÍTULO 9	88
PROPOSTAS DE ATIVIDADES QUE CONTRIBUEM PARA A INTERAÇÃO SOCIAL NA EDUCAÇÃO INFANTIL	
Ananda Inácia de Meneses Costa	
Kamila Oliveira de Assis	
Sônia Bessa da Costa Nicácio Silva	
DOI 10.22533/at.ed.2151917109	
CAPÍTULO 10	99
PERFORMANCES DANÇANTES : ESPETÁCULOS DOS SONHOS OU DOS PESADELOS REFLEXÕES SOBRE A FORMAÇÃO DOS PROFESSORES	
Solange Aparecida De Souza Monteiro	
Vanessa Cristina Scaringi	
Paulo Rennes Marçal Ribeiro	
Andreza De Souza Fernandes	
Isabel Cristina Correa Cruz	
Fernando Sabchuk Moreira	
Carlos Simão Cury Corrêa	
Valquiria Nicola Bandeira	
DOI 10.22533/at.ed.21519171010	
CAPÍTULO 11	112
PESQUISA E PRÁTICA NA FORMAÇÃO INICIAL E CONTINUADA DE PROFESSORES: A EXPERIÊNCIA DO PIBID	
Maria Aparecida da Silva Cabral	
DOI 10.22533/at.ed.21519171011	
CAPÍTULO 12	123
A PRÁTICA PROFISSIONAL DOCENTE DISCUTIDA ATRAVÉS DA SEQUÊNCIA DIDÁTICA “LOJA DE BRINQUEDOS”	
Ana Maria Gimenes Correa Calil	
Márcia Maria de Castro Buzzato	
Letícia Maria Fagundes da Silva	
DOI 10.22533/at.ed.21519171012	
SOBRE A ORGANIZADORA	134
ÍNDICE REMISSIVO	135

PERFORMANCES DANÇANTES : ESPETÁCULOS DOS SONHOS OU DOS PESADELOS REFLEXÕES SOBRE A FORMAÇÃO DOS PROFESSORES

Solange Aparecida De Souza Monteiro
Vanessa Cristina Scaringi
Paulo Rennes Marçal Ribeiro
Andreza De Souza Fernandes
Isabel Cristina Correa Cruz
Fernando Sabchuk Moreira
Carlos Simão Coury Corrêa
Valquiria Nicola Bandeira

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

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

A dança, por sua vez, é potencializadora no processo de subjetivação, pois abre caminhos para desejos, experimentações, encontros com o eu, com o outro, com o que se passa entre o eu e o outro.

A partir das provocações tidas pela história

da escultura (figura 1) A Pequena Bailarina de 14 anos, de Degas (1881), indicando conflitos no mundo da dança clássica simultaneamente entre arte e prostituição, buscou-se pensar espaços possíveis de produção de subjetividade em outros estilos de dança, a erótica, em referência a um mundo que está fora dos palcos de teatro e que sucede nos bastidores da vida.



Figura 1. A Pequena Bailarina de 14 Anos – Edgar Degas (1881)

Fonte: The Metropolitan Museum of Art

Expondo um recorte da pesquisa de Mestrado intitulada Deusa das Noites:

Personagens (Des)Veladas (UNESP, 2011), sob financiamento CAPES, este trabalho apresenta trechos de conversas realizadas com uma jovem dançarina de *striptease*, partindo das histórias de si por entre experiências de si. As falas apresentadas pela dançarina convidada e apenas uma participante dado a alta rotatividade da casa - se enunciam em itálico por A, de Afrodite; as da pesquisadora, por P. Escolhido pela própria participante, para uso exclusivo na pesquisa, Afrodite se assemelha à particularidade da *stripper* devido ao romantismo do mito grego.

A: Ela é romântica assim como eu.

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

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

A batida da música aumenta, freneticamente, e a linda mulher avança no tablado impetuosamente. As luzes se acendem. A vestimenta cai por completo. Entre os movimentos dançantes, o público aplaude, assovia, encanta-se. Todos os olhares se voltam para ela. Muitas Afrodites se refletem nos espelhos.

Nos levantamentos sobre mitologia divulgados por Brandão (1986), o reflexo da imagem ao espelho faz referência ao mito do envaidecido Narciso, símbolo da beleza masculina, que, nas muitas interpretações existentes, debruçado à beira de um lago tem sua imagem refletida n'água. A ocasião o convida a um mergulho no imaginário e na busca por outras formas de si em revelações de realidade e idealidade. Nesse sentido, Griffin (2003, p. 126) menciona justamente que “Vênus, assim como as cortesãs” foi “tantas vezes retratada com espelhos”. *Então tem um espelho na frente, em cima e eu danço me vendo dançar. Aquela coisa que... [suspira, fundo] E eu acabo me entregando na dança (A). Atrevida!*

O *Girlie Show* trouxe um estilo exótico e erótico de dança: o *striptease* - uma nova expressão social do erotismo, típica diversão estadunidense que floresceu na Era do Jazz para a Era da Revolução Sexual, perpassou por muitas estações e persiste ainda hoje.

Conforme a denominação, muitos são os verbos que caracterizam esse estilo de dança: *strip*: despojada, desnuda, despida, sem roupa e *tease*: burla, provoca, então *striptease*: provocar, despindo-se. Talvez, *stripdance*: dança do nu, da provocação sexual, da libido, do (des)velamento do ser, brincadeira de hipnotismo, de muitas imagens ao espelho.

Durante muito tempo a imagem das mulheres esteve relacionada ao sexo frágil. “Somos sexo por natureza? Muito bem, sejamos sexo, mas em sua singularidade e especificidade irreduzíveis. Tiremos disto as conseqüências [sic] e reinventemos nosso próprio tipo de existência, política, econômica, cultural...” (FOUCAULT, 1985, p.

31).

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

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

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

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

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

Para burlar leis muito rígidas, instauradas contra a conduta feminina considerada por vezes libidinosa em espaços públicos, contemplações do nu passaram a se produzir a partir de *tableaux vivants* - quadros vivos aproveitados por espetáculos em que as mulheres, nuas ou parcialmente vestidas, posavam como estatuetas para retratos pintados que reproduziam cenas clássicas e passagens históricas das artes como as ninfas em referência ao quadro de Sandro Botticelli (figura 6, p. 24), estando nus assim como no nascimento. “Era permitido às estátuas [visto como algo sagrado]. Em suma, “o Nu [sic] tinha apenas dois significados na mente: ora era sinônimo do Belo; e ora do Obsceno” (VALÉRY, 2003, pp. 93-95).

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

O uso de personagens nas *performances* do nu obteve grande importância para o aumento na circulação do capital, principalmente entre galdérias nova iorquinas frequentadoras dos teatros burlescos - “*Quanto vai ser o show?*” e eu respondi: “*Duzentos!*” *Como o valor é sempre alto, então... (A)*. Esses diferenciais na profissão para atrair clientes se apoiam cada qual em suas características particulares, nas personificações do cotidiano ou em interpretações com fantasia para saciar desejos

eróticos, principalmente porque o nu alucina o imaginário masculino e “as mulheres são imaginadas como seres fabulosamente sensuais, arrastadas por um impulso irresistível de atrair-se sobre o pênis masculino” (ALBERONI, 1988, p. 13).

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

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

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

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

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

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

Em 1876, os teatros de variedades (*vaudeville*) passaram a contratar mulheres consideradas exóticas, como as nativas orientais, para se apresentarem em trajes que expõe o corpo com cintura à mostra e fitas de seda envoltas nos seios durante apresentações de dança do ventre visto que o cançã - dança de vedetes francesas que mistura polca e quadrilha ora apresentadas em cabarés parisienses como o famoso *Molin Rouge* e geralmente acompanhadas de orquestra, já era considerado antiquado.

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

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

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

Logo outras vieram com performances inspiradas nestes teatros de variedades. Gypsy Rose Lee (figura 2) revela-se como uma das artistas mais famosas com números cômicos que incluem coros, cavalos, *cowgirls*, tiros.



Figura 2. Glamorosa Gypsy Rose Lee – 1934

Fonte: Shubert Archive

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

P: Tem algo mais na montagem dessas personagens?

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

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

firmemente no comando. Segundo Rago (1991, p. 45) “não se trata de efetuar um amplo estudo sobre a condição das mulheres desde meados do século passado ao atual [...], mas de evidenciar as projeções que predominaram sobre a figura feminina” e sobre o imaginário social produzido pelos *shows* de *striptease* nesta mesma época em São Paulo - Brasil.

Mas o quanto dura este comando?

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

A: Se você soubesse a dívida que eu tenho com roupas, celular, sapatos, cremes... P: Para cada roupa um sapato?

A: Sim, tenho uns 40 pares.

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

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

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

P: E como é dançar nua? A: Eu danço...

P: Bate uma timidez no momento?

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

Então, *striptease* se faz por espetáculos dos sonhos ou dos pesadelos?

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

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

Mulher da Vida, Minha irmã.

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

Mulher da Vida, Minha irmã.

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

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

Mulher da Vida, Minha irmã.

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

Isadora Duncan (1935), ao abandonar *tutu*, espartilhos, sapatilhas, tecidos de cores frias e até mesmo três casamentos, fora uma entre tantas Mulheres da Vida...

Entre tantas Afrodites inspiradas pelas figuras gregas... Com sua dança revolucionária, defendeu impetuosamente os direitos e liberdades às mulheres.

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

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

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

Afrodite também se remete a essas ocasiões, indignando-se com o manejo

masculino em relação à condição feminina das dançarinas atuantes na *boite*:

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

P: Como é?!

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

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

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

Simone de Beauvoir (1967), uma das mais importantes filósofas para o movimento feminista mundial, analisa o papel da mulher na sociedade através de reflexões desde a infância das mulheres até a fase adulta em uma das suas obras mais ilustres *O Segundo Sexo*. Enfatiza que é o conjunto da civilização que condiciona a subjetividade feminina à passividade. “A mulher desempenha geralmente o papel da bola de cristal que os videntes consultam: qualquer uma serviria” (p. 236).

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

P: O que eles buscam quando as trazem aqui?

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

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

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

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

A: Não.

P: *Faltava alguma coisa?*

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

P: *Um programa agora aconteceria sem ter a dança?*

A: *Não.*

P: *Você também fantasia o momento?*

A: *Com certeza.*

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

E a leveza, em contraposição aos pesos na vida de Afrodite, distribui-se na aproximação ao mito como em Afrodite mitológica e Afrodite urbana; o espelho para não enfrentar diretamente a figura masculina e os reflexos produzidos por um escudo luminoso versus as atitudes dos clientes; a criação das personagens como possibilidade de (re)inventar outros modos de vida. “Muito dificilmente um romancista poderá representar sua idéia [sic] da leveza ilustrando-a com exemplos tirados da vida contemporânea, sem condená-la a ser o objeto inalcançável de uma busca sem fim”, citações de Calvino (1985), a qual narra os (des)amores dos personagens que experimentam o peso do comprometimento e a leveza da liberdade como exercício de reconhecer a opressão e tentar amenizá-la. E essa busca sem fim do poeta transparece na busca incansável de Afrodite por uma dança mais prazerosa e divertida. Uma busca pela experiência.

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

[...] um sujeito que permanece sempre em pé, ereto, erguido e seguro de si mesmo; não um sujeito que alcança aquilo que se propõe ou que se apodera daquilo que quer; não um sujeito definido por seus sucessos ou por seus poderes, mas um sujeito que perde seus poderes precisamente porque aquilo de que faz experiência dele se apodera. Em contrapartida, o sujeito da experiência é também um sujeito sofredor, padecente, receptivo, aceitante, interpelado, submetido (LAROSSA, 2002, p. 25).

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

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

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

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

a capacidade de colocar uma nova forma. De um certo modo, ela utiliza os elementos que aí estavam, mas a forma, enquanto tal, é nova. Mais radicalmente ainda: a imaginação é o que nos permite criar o mundo, ou seja, *apresentarmos* alguma coisa, da qual sem a imaginação não poderíamos nada dizer e, sem a qual, não poderíamos nada saber (CASTORIADIS, 1992, p. 89).

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

P: Ali é só dança, sedução?

A: Só. Tem muita sensualidade, tem muita!

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

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

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

De fato, mulheres corajosas como a clássica personagem Alice da obra Alice no País das Maravilhas, de Lewis Carroll (1865) abandonam a imagem dócil, tão sacralizada, profana-se nos desafios de uma nova sexualidade, rebelde, obstinada, revolucionária “[...] em uma narrativa [...] que irrompe subitamente no mundo real, negando ou contradizendo suas regras: é algo mágico ou absurdo que, de repente,

se manifesta em meio ao universo cotidiano” (LORENZO apud CARROLL, 2000, p. 11). A imaginação guia para novos caminhos de percepção, ampliando o campo da experiência.

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

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

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

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

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

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

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

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

P: Por que você escolheu a personagem da Mágica?

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

P: E você escolheu primeiro a roupa?

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

Afrodite experimenta, profanando o sagrado - o que está dado, cristalizado pela sociedade. Exercita e partilha o sensível vivenciado pelas experiências de si. E por mais que se discipline; por mais que tente controlar as situações, seu corpo se escapa; confunde-se com sua aura, com sua sombra e se transborda em sentidos.

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

Conforme as revelações de Afrodite, pensar a criação das personagens de uma

stripper como processo de subjetivação precisa-se (des)construí-la. Pode-se criar Afrodites com o auxílio da dança, do erotismo, moda e do consumo, do poder, do imaginário, respaldados na figura feminina e na procura em dar sentido à vida.

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

REFERÊNCIAS

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

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

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

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

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

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

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

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

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

FOUCAULT, Michel, 1926-1984. **História da sexualidade 3: o cuidado de si**. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque; Revisão técnica de J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1985. 10. Edição. 246 p

FOUCAULT, Michel, 1926-1984. **Microfísica do poder**. Organização, introdução e revisão técnica de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1985. 174 p.

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

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

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

PELBART, Peter Pál. Poder sobre a vida, potência da vida. **UOL Trópico**. Brasil, n. 9, mai-jun. 2002.

Disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1462,1.shl>>. Acesso em: 13 jul. 2011.

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

Scaringi, Vanessa Cristina. **Deusa das noites: personagens (des)veladas** (2011). Dissertação de Mestrado, Instituto de Biociências, Universidade Estadual Paulista [UNESP], Rio Claro, Brasil.

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

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

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

ÍNDICE REMISSIVO

A

Adolescência 7, 8, 9, 10, 12, 77, 80, 83, 84, 86

Alemanha 1, 2, 4, 5, 9, 10, 13

Aprendizagem significativa 14, 16, 17, 19, 20, 23, 24

B

Brasil 1, 2, 4, 5, 6, 7, 9, 10, 11, 12, 20, 21, 22, 24, 27, 29, 32, 35, 39, 45, 48, 57, 60, 61, 66, 68, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 83, 84, 85, 89, 90, 95, 98, 104, 110, 111, 113, 114, 120, 122, 124, 125, 126, 132

C

Conhecimento físico 46, 47, 49, 50, 51, 52, 55, 56, 57

Contexto escolar 77, 78, 79

Criança 4, 8, 9, 11, 17, 29, 35, 37, 38, 39, 43, 44, 46, 47, 48, 49, 50, 52, 53, 54, 55, 67, 68, 69, 71, 72, 73, 74, 75, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 123, 125, 126, 127, 128, 130, 131, 132, 133

D

Desenvolvimento 5, 8, 11, 12, 15, 18, 23, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 34, 35, 38, 39, 44, 46, 47, 48, 49, 52, 56, 60, 65, 67, 68, 69, 71, 73, 75, 77, 79, 81, 82, 84, 86, 88, 89, 90, 91, 93, 96, 97, 98, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 130, 131, 132

Desenvolvimento infantil 46, 47, 88, 91, 125

Didática 11, 12, 19, 20, 61, 112, 118, 122, 123, 124, 128, 129, 131, 132

Direitos humanos 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 79, 80, 82, 85

E

Educação física 25, 27, 28, 29, 31, 33, 34, 58, 59, 60, 66

Educação infantil 34, 37, 38, 39, 40, 44, 45, 46, 48, 50, 54, 57, 61, 66, 67, 68, 69, 70, 88, 89, 90, 95, 98, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133

Educação sexual 1, 2, 3, 4, 6, 7, 8, 9, 11, 12, 13, 134

Ensino de história 112, 117, 119, 122

Experiência pedagógica 58, 59, 65

F

Formação de professores 25, 26, 29, 36, 57, 84, 112, 113, 114, 115, 116, 119, 121, 122, 133

Futebol 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 118

I

Infância 4, 9, 10, 44, 47, 68, 69, 77, 79, 80, 83, 84, 85, 86, 106, 125, 128

Interação social 51, 88, 90, 91, 92, 98, 124

Intervenção pedagógica 37, 50, 71, 91, 92, 93

L

Leitura 3, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 44, 45, 68, 69, 70, 71, 72, 76, 115, 116, 118, 121, 129

Lúdico 20, 75, 106, 109, 123, 124, 125, 132

M

Manipulação 16, 40, 46, 48, 51, 52, 55

O

Objeto 2, 17, 19, 23, 46, 49, 50, 51, 52, 56, 94, 106, 107, 115, 117, 119

Obras literárias infantis 67

Organizadores prévios 14, 19, 20, 22, 24

P

Palavras-chave 1, 14, 25, 46, 58, 67, 77, 88, 112, 123

Política pública 1

Práticas docentes 14, 112, 116, 123, 128

Q

Qualificação docente 25

S

Sequência didática 118, 123, 124, 128, 129, 131, 132

T

Tecnologia 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 23, 24, 30

Teoria de Piaget 57

V

Violência sexual 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86

Agência Brasileira do ISBN
ISBN 978-85-7247-721-5

