PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS

Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais

Talitha Couto Moreira Lara

QUANDO DANÇAM OS HOMENS:

construções de gênero e masculinidades entre bailarinos em Belo Horizonte e Viçosa (MG)

Belo Horizonte

2018

Talitha Couto Moreira Lara

QUANDO DANÇAM OS HOMENS:

construções de gênero e masculinidades entre bailarinos em Belo Horizonte e Viçosa (MG)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Ciências Sociais.

Orientadora: Profª. Drª. Juliana Gonzaga Jayme

Belo Horizonte

2018

FICHA CATALOGRÁFICA
Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

Lara, Talitha Couto Moreira
L318q Quando dançam os homens: construções de gênero e masculinidades entre bailarinos em Belo Horizonte e Viçosa (MG) / Talitha Couto Moreira Lara. Belo Horizonte, 2018.
184 f.: il.

Orientadora: Juliana Gonzaga Jayme
Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais

1. Homens na arte. 2. Representações sociais. 3. Relações de gênero. 4. Balé (Dança) - História. 5. Bailarinos - Belo Horizonte (MG) - Viçosa (MG). 6. Masculinidade. I. Jayme, Juliana Gonzaga. II. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais. III. Título.

SIB PUC MINAS

CDU: 793.3

Ficha catalográfica elaborada por Fernanda Paim Brito - CRB 6/2999

Talitha Couto Moreira Lara

QUANDO DANÇAM OS HOMENS:
construções de gênero e masculinidades entre bailarinos em Belo Horizonte e Viçosa (MG)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Ciências Sociais.

Profª. Drª. Juliana Gonzaga Jayme – PUC Minas (Orientadora)

Profª. Drª. Alessandra Sampaio Chacham – PUC Minas (Banca Examinadora)

Profª. Drª. Érica Renata de Souza – UFMG (Banca Examinadora)

Prof. Dr. Benedito Medrado Dantas – UFPE (Banca Examinadora)

Profª. Drª. Maria Ignez Costa Moreira – PUC Minas (Banca Examinadora)

Profª. Drª. Maria Carolina Tomás – PUC Minas (Suplente)

Belo Horizonte, 06 de julho de 2018.

Para Bruno e Valentina, que são toda a minha vida.

É a vocês que vejo sempre que fecho os olhos.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior por financiar esta pesquisa.

Agradeço à Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, e ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, por me acolherem e fornecerem o aparato necessário para minha formação.

Agradeço à minha orientadora, professora Juliana Gonzaga Jayme, por generosamente me aceitar como sua aluna e orientanda, pela paciente instrução, pela compreensão em momentos de dificuldades e pelo infinito aprendizado.

A todos os professores do Programa de Pós-Graduação da PUC Minas que direta ou indiretamente contribuíram para a elaboração desta tese através das disciplinas, correções de trabalhos, sugestões de bibliografia e conversas.

Aos professores que gentilmente aceitaram integrar a banca examinadora da defesa de minha tese: Juliana Gonzaga Jayme, Alessandra Sampaio Chacham, Érica Renata de Souza, Benedito Medrado Dantas e Maria Ignez Costa Moreira.

Aos professores do curso superior de Dança da Universidade Federal de Minas Gerais: Juliana Azoubel, Raquel Pires Cavalcanti e Arnaldo Leite Alvarenga, por me permitirem observar suas aulas da graduação, a fim de etnografar as experiências dos bailarinos, seus alunos.

À diretora Nayana Rick, da escola de dança Ballet Nayana Rick, em Belo Horizonte, que me permitiu realizar observações de aulas e ensaios de balé, assim como filmagens e fotografias.

À equipe da companhia de dança contemporânea Grupo Corpo, em especial Candida Braz e Rodrigo Pederneiras, pela acolhida calorosa e permissão para observar os ensaios dos bailarinos da companhia.

À equipe da academia e escola de dança Núcleo de Arte e Dança, em Viçosa (MG), em especial Patrícia Lima, Kátia Vitalino e ao professor Reynaldo Muniz, por me permitirem realizar observações de aulas e ensaios de balé, dança contemporânea e dança de rua de seus alunos.

À professora Andréa Bergallo Snizek, do curso superior de Dança da Universidade Federal de Viçosa, por me permitir realizar observações de suas aulas da graduação.

Aos colegas do Doutorado da PUC Minas: Cristiane, Sérgio, Cláudia, Isabel, Lucas e Diego, pelo mútuo aprendizado, companheirismo e às trocas de experiências na hora do “cafezinho na varanda”.

A meus pais, Sandra e Maurílio, pelo amor, apoio em todos os sentidos e pelo exemplo dado, de grandes pesquisadores que são. Aos meus avós: Maria, Francisco, Darcy e Lourdes.

Às minhas irmãs, Renata e Danielle, por serem quem são, por me amarem, por serem ouvidos para minhas preocupações e pelos conselhos dados, e acima de tudo por sermos tão unidas. Aos meus cunhados, Daniel e Kalebe.

Às minhas sobrinhas: Lilith, Natália, Isabella, Mariá e Gabriela, por colorirem minha vida de alegrias.

Aos meus sogros: Rosely e Leonardo, e cunhado Lucas, por me receberem como sua família.

Aos bailarinos que foram os interlocutores da presente pesquisa, e que generosamente compartilharam comigo suas experiências e visões de mundo: Anderson, Cláudio, Elisson, Jonas, Kleber, Luciano, Marcos, Thiago, Wander, Wesley e Ricardo.

A meu marido Bruno, pelas incontáveis vezes que me encorajou, nos momentos em que a luz parecia ter se apagado, e por dividir todas as tarefas, o que possibilitou que eu escrevesse esta tese mesmo sendo mãe de um recém-nascido! Obrigada por me amar e me deixar te amar.

Ao Fofucho, meu filho de outra raça, por sempre se deitar na janela do escritório e me observar escrevendo.

À minha filha Valentina, a obra prima mais linda que eu já fiz, por me dar significado na vida e, mesmo sendo um bebê, deixar a mamãe escrever. Obrigada pela oportunidade de ser sua mãe.

Por fim, agradeço a todos os homens que no mundo escolheram a dança, trazendo assim essa forma de arte tão maravilhosa para a humanidade.

Não sabemos nada de um corpo enquanto não sabemos o que pode ele, isto é, quais são seus afectos, como eles podem ou não compor-se com outros afectos, com os afectos de um outro corpo, seja para destruí-lo ou ser destruído por ele, para trocar com esse outro corpo ações e paixões, seja para compor com ele um corpo mais potente. (DELEUZE e GUATTARI, 1997, p. 43).

RESUMO

Os estudos sobre as construções de masculinidades têm se destacado cada vez mais em meio aos estudos de gênero, ao longo das últimas décadas. Se as teorias feministas lançaram questões sobre as construções culturais de gênero em corpos sexuados, sobre a historicidade do sexo, assim como sobre a instabilidade e a eterna repetição e reiteração envolvidos no aprendizado de gênero, os estudos sobre masculinidades vêm lançar questões sobre a diversidade de vozes, experiências, corporalidades e performances de gênero masculinas, apontando para a multiplicidade de masculinidades. Este trabalho visa compreender as performances de gênero e as masculinidades constituídas por homens que dançam balé clássico, dança contemporânea e dança de rua, nos contextos das cidades de Belo Horizonte e Viçosa, ambas no estado de Minas Gerais, Brasil. Foi realizado um trabalho etnográfico, com observações de aulas, ensaios e apresentações de dança, assim como entrevistas semi-estruturadas com bailarinos selecionados dentre companhias de dança nas duas localidades. As masculinidades encontradas foram tão múltiplas quanto as experiências narradas pelos bailarinos, sendo influenciadas por fatores como a orientação sexual ou o estilo de dança por eles praticado. Ao contrário da percepção do senso comum, segundo a qual todos os homens que dançam são homossexuais ou feminilizados, relacionando assim a dança exclusivamente com a feminilidade, foi possível observar que nem todas as performances de gênero dos sujeitos desta pesquisa, sejam elas na dança ou no cotidiano, estão a romper com o modelo de masculinidade hegemônica, vigente na sociedade em que se encontram. Isso, no entanto, não sinaliza que suas experiências sejam menos transformadoras ou desafiadoras com relação a um ideal dominante de masculinidade, mas trata-se de formas de negociação, de sujeitos situados que se movimentam em meio à dialética da citação e da contradição às normas.

Palavras-chave: Masculinidades; Dança; Gênero; Corpo; Sexualidade.

ABSTRACT

Studies of masculinity constructions have been increasingly prominent in the midst of gender studies over the past few decades. If feminist theories have raised questions about gendered cultural constructions in sexed bodies, about the historicity of sex, as well as about the instability and the eternal repetition and reiteration involved in gender learning, studies on masculinities have raised questions about the diversity of voices, experiences, corporalities and masculine gender performances, pointing to the multiplicity of masculinities. This work aims to understand gender performances and the masculinities constituted by men who dance classical ballet, contemporary dance and street dance, in the contexts of the cities of Belo Horizonte and Viçosa, both in the state of Minas Gerais, Brazil. An ethnographic work was carried out, with observations of classes, rehearsals and dance presentations, as well as semi-structured interviews with selected dancers from dance companies in both locations. The masculinities found were as multiple as the experiences narrated by the dancers, being influenced by factors like the sexual orientation or the style of dance practiced by them. Contrary to the common sense perception that all male dancers are homosexual or feminized, thus relating dance exclusively to femininity, it was possible to observe that not all the gender performances of the subjects of this research, whether in dance or in the daily life, are breaking with the model of hegemonic masculinity, current in the society in which they live. This, however, does not signal that their experiences are less transformative or challenging in relation to a dominant ideal of masculinity, but they are forms of negotiation, of subjects situated in the midst of the dialectic of quotation and contradiction to norms.

Keywords: Masculinities; Dance; Gender; Body; Sexuality.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Bailarino fazendo *pas de deux* com bailarina em uma encenação de um relacionamento heterossexual 130
Figura 2 – Detalhe da precisão da postura da bailarina com atenção até para as pontas dos dedos da mão 131
Figura 3 – Detalhe da forma de pisar nas pontas dos pés do bailarino de balé clássico, remontando à polidez dos modos aristocráticos 132
Figura 4 – Postura de balé que remete à elegância de uma masculinidade de corte 132
Figura 5 – Bailarino realizando um salto 133
Figura 6 – Bailarino dando suporte para a movimentação da bailarina com sapatilha de ponta 133
Figura 7 – Bailarina encaixando o protetor de dedos para calçar a sapatilha de ponta.....134
Figura 8 – Bailarino realizando proezas físicas 135
Figura 9 – Mais um exemplo de demonstração de proezas físicas pelos bailarinos 136
Figura 10 – Um dos bailarinos grita, como parte do espetáculo 137
Figura 11 – Bailarino realiza gesto que parece lançar seu grito ao céu 137
Figura 12 – Figurino dos bailarinos no espetáculo de dança de rua 138
Figura 13 – Figurino dos bailarinos em apresentação de balé clássico 138

LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

DNA – *Deoxyribonucleic acid* ou ADN em português para ácido desoxirribonucléico

RMBH – Região Metropolitana de Belo Horizonte

UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais

UFV – Universidade Federal de Viçosa

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO 14

2 OS HOMENS NA HISTÓRIA DA DANÇA CÊNICA DE TRADIÇÃO OCIDENTAL.....24

2.1 Dança e sociedade de corte.....24

2.2 A Revolução Francesa, a ascensão burguesa e o eclipse masculino na dança.....29

2.3 Século XX, reascensão dos homens na dança e transformações da dança acadêmica europeia.....34

2.4 Considerações sobre o contexto brasileiro.....42

3 TEORIAS SOBRE CORPO, GÊNERO E SEXUALIDADE 51

3.1 História do conceito de gênero 51

3.2 Heterossexualização do desejo no ocidente.....57

3.3 Pensando o corpo.....64

4 MASCULINIDADES DANÇANTES.....70

4.1 Estudos de gênero e masculinidades.....70

4.1.1 *Hegemonia e "outras" masculinidades*.....70

4.1.2 *Incorporando um ideal*.....76

4.2 Críticas ao conceito de masculinidade hegemônica.....78

4.3 Masculinidades dos homens que dançam.....82

4.4 Coreografias de gênero e sexualidade.....91

5 REPENSANDO O OBJETO: BAILARINOS, AGÊNCIAS E SEUS CONTEXTOS.....100

5.1 Voltando às questões iniciais.....100

5.2 Experiências através de trajetórias.....110

5.3 Entre Belo Horizonte e Viçosa.....122

5.4 O evento como possibilidade de análise.....129

5.4.1 *Um ensaio de balé*.....129

5.4.2 *Três Gritos*.....134

6 DANÇA, CORPO, GÊNERO E SEXUALIDADE: INTERSEÇÕES E PERSPECTIVAS.....140

6.1 Dança e estereótipos de gênero.....140

6.2 Construções do corpo que dança.....150

6.3 Dançar como homem, dançar como mulher.....156

6.4 Interseções entre dança, gênero e sexualidade.....162

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....169

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....176

ANEXO 1 – Quadro com características dos bailarinos entrevistados 184

INTRODUÇÃO

A presente tese tem como objeto as performances de gênero e as masculinidades construídas pelos homens que dançam, dentre outros estilos, o balé clássico, a dança de rua e a dança contemporânea, nos contextos das cidades de Belo Horizonte e Viçosa, ambas no estado de Minas Gerais, Brasil.

Muito se tem escrito a respeito do desconforto social que envolve o homem que dança em determinadas sociedades, tanto no contexto europeu quanto no norte-americano. Segundo Ramsay Burt há uma espécie de pressuposto social, uma percepção ou mesmo um consenso em determinadas culturas, de que há algo de errado com o homem que dança (2001). Tal percepção tem fortalecido o preconceito contra a prática da dança, quando exercida por homens. No entanto, segundo o autor, este preconceito possui uma história, e não teria existido na Europa Ocidental pelo menos até o século XIX, desenvolvendo-se posteriormente como resposta a uma série de transformações sociais e históricas. Durante o florescimento do balé romântico houve um gradual desaparecimento dos dançarinos homens do palco. Um desaparecimento similar se deu na escultura e na pintura quanto ao corpo nu masculino, e tudo que dirigisse a atenção para o corpo masculino como espetáculo se tornou conflituoso. Como coloca Burt, houve mudanças de atitude envolvendo corpo e gênero nesse período, desse modo, olhar para o corpo masculino enquanto espetáculo se tornou algo não natural, sobretudo quando essa mirada era feita por outros homens.

Segundo Judith Hanna (1988), através da história do ocidente a dança já foi considerada uma atividade de prestígio para os homens, sendo as mulheres excluídas, porque não poderiam aparecer em um palco público. Os homens dançavam também os papeis das mulheres, travestidos. No entanto, as revoluções francesa e industrial tiveram efeitos sobre o prestígio conferido à dança, e as atividades ligadas ao corpo passaram a ser consideradas como impedimentos para a produtividade econômica. A burguesia nascente valorizou mais o esforço mental do que o esforço físico, e uma separação entre mente e corpo sobreviveu no sistema econômico capitalista, sendo o corpo transformado de um instrumento de prazer em um instrumento de produção. Somado a isso, crescentemente desde o século XIX, segundo Burt, foi considerado não apropriado ao homem burguês parecer delicado ou expressar-se emocionalmente (2001).

Judith Butler (2003) escreveu a respeito de uma heterossexualização do desejo, sobre a heteronormatividade que institui oposições assimétricas entre os gêneros masculino e

feminino, os quais são compreendidos como atributos respectivamente de homens e mulheres. Dentro de tal norma, exige-se uma coerência entre as instâncias de sexo, gênero, desejos e práticas sexuais. Assim, um homem deverá engendrar uma masculinidade de acordo com o padrão dominante, ao mesmo tempo em que seu desejo e sua prática sexual deverão se direcionar para o sexo feminino. A lógica linear entre os atributos de sexo, gênero, desejo e prática sexual vai considerar anormais algumas performances que não obedecem esta relação causal que subordina o gênero ao sexo, assim como subordina desejo e prática sexual a gênero e sexo. Na concepção do senso comum, as performances de gênero dos homens que dançam poderiam ser classificadas como fora dos padrões ou não lineares, perante uma matriz heteronormativa. Há, no entanto, exceções, como no caso de alguns estados brasileiros como a Bahia, onde não parece haver uma associação entre os homens que dançam e uma suposta homossexualidade. Antes, dançar pode conferir-lhes uma masculinidade viril no contexto em que estão inseridos. Um dos objetivos desta tese é justamente verificar até que ponto essa preconcepção se conforma à realidade concreta de alguns bailarinos no contexto mineiro de Belo Horizonte e Viçosa, sujeitos da presente pesquisa.

A principal pergunta a que se dedica a presente tese é: como os homens que dançam constroem sua relação entre sexo, gênero, desejo e prática sexual? Que masculinidades são constituídas nesse processo? Encontrar-se-ão unicamente masculinidades que rompem com o modelo considerado hegemônico no contexto da sociedade ocidental? Outra questão que se procurou explorar foi se na performatividade do ato, do aprendizado de dançar, os bailarinos com os quais tive contato estariam efetivamente rompendo com o ideal de masculinidade dominante ou se, pelo contrário, estariam por vezes reiterando a norma, se conformando a tal ideal.

Dentre os trabalhos acadêmicos sobre a temática aqui abordada está a dissertação de Andréa Souza (2007), que analisou como as representações de gênero e sexualidade ensinam, delimitam, possibilitam e instituem as condições nas quais os homens podem ou não dançar. Em entrevistas com os bailarinos, a autora analisa representações de gênero e sexualidade na dança, e como os homens se constituem como dançarinos e profissionais da dança frente a tais representações culturais. Dentre os pontos recorrentes observados ao longo das entrevistas estavam uma associação entre a dança e a homossexualidade, conferida aos homens pela sociedade, ou seja, ao se aproximarem da dança os homens estariam automaticamente sob a suspeita da homossexualidade, na visão dos entrevistados. Por essa razão, vários deles viam a necessidade de expor publicamente uma sexualidade heterossexual. Outro ponto observado foi a necessidade de os bailarinos em questão terem de romper com barreiras sociais impostas

para os homens, a fim de chegarem a ser bailarinos, o que muitas vezes desencadeava um início tardio desses homens na dança. Momentos decisivos tais como conflitos com a família, ou o rompimento com profissões previamente assumidas, fizeram parte da trajetória desses sujeitos.

Giuliano Andreoli (2010), em dissertação sobre as noções de corpo e gênero na dança contemporânea, tendo como foco o masculino na dança ou os processos culturais de construção de masculinidades, observou, por sua vez, uma predominância na fala de seus entrevistados de uma naturalização e de uma dicotomia entre dois polos fixos e delimitados: o masculino e o feminino. As orientações sexuais foram tratadas pelos sujeitos em questão como categorias fixas e essenciais, o que não refletiu uma suposta potência transgressora conferida à dança contemporânea no nível do discurso. Nesse sentido, a visão idealizada de um corpo transgressor, capaz de romper com condicionamentos sociais, presente em alguns enunciados sobre a dança contemporânea, não pareceu se relacionar a rupturas no nível das representações culturais de gênero e de sexualidade.

Há também o trabalho de Megan Reeves (2012) que pesquisou como dançarinos de balé na África do Sul constroem suas identidades de gênero com relação a seus corpos e sexualidades, e observou como a concepção de gênero para esses sujeitos está muito próxima de algo que se faz, algo que pode mudar em virtude de como as pessoas se comportam. Esses dançarinos, na visão da autora, pareciam se mover entre construções de masculinidade e feminilidade, e habitariam um espaço contestado e contraditório em meio às construções de gênero e sexualidade. Gênero é largamente entendido, por esses sujeitos, como uma performance, em que a masculinidade é realizada por meio de atividades. Mas apesar de construírem gênero de forma performativa, os dançarinos de balé não mostraram possuir uma visão uniforme de como ser masculino. Assim, moldando seus corpos de maneira delicada ou tensa, esses homens constroem suas performances de gênero através de diferentes estilos de dança. Quanto à associação entre a dança e as construções de gênero e sexualidade, os sujeitos entrevistados não acreditavam existir uma conexão necessária entre tais instâncias em suas vidas, mas reconheciam que a sociedade enxergava tais construtos como inextricavelmente ligados.

Por fim, cito o trabalho de Marília de Assis (2012), que reflete sobre como relações de gênero entre homens e mulheres, estabelecidas desde as origens do balé, estão refletidas na dança contemporânea. O objetivo da autora é a análise do feminino e do masculino na dança cênica de tradição ocidental. Reflete sobre os estereótipos de gênero que acompanham homens e mulheres na dança, sobre o papel do corpo como elemento comunicador e

expressivo na dança, assim como relações estabelecidas entre bailarinas e bailarinos, coreógrafos e coreógrafas na dança do ocidente.

Com base em estudos sobre gênero e sexualidade revisitados, não só relativos à temática dos homens que dançam, mas também referentes a outras realidades e sujeitos, partiu-se da hipótese de que as construções de gênero e sexualidade dos homens que dançam não constituem processos lineares, finitos ou homogêneos ao longo do tempo, mas se aproximam da ideia de performatividade, constantemente em estado de reiteração. O medo ou a desaprovação direcionado aos homens que dançam, que dificulta ou mesmo impossibilita o ingresso de vários homens nessa atividade, como se através da prática da dança estes pudessem perder os atributos de uma masculinidade dominante, revela o quão instáveis e passíveis de transformação podem ser as construções de gênero e sexualidade.

Outra hipótese é que os homens através da performatividade, do ato e aprendizado de dançar, aproximam-se de um domínio do sensível, do corpóreo, que na sociedade ocidental é associado a uma construção de feminilidade. Nesse sentido, pode ser que esses homens permitam-se aproximar de domínios e expressar-se de forma que se contraponham ao ideal de masculinidade hegemônica, do homem racional, não ligado à esfera corpórea. Essa possibilidade não é, por sua vez, independente de outros fatores, mas pode variar de acordo com a orientação sexual dos bailarinos ou o estilo de dança praticado por eles. No entanto, é difícil um total despojamento do sensível e do emocional quando os homens se encontram no ato e no aprendizado da dança, sendo assim, eles podem sim ter o desejo de expressar uma masculinidade convencional quando estão dançando, mas trata-se de uma construção que não se conforma por completo com o ideal de masculinidade hegemônica, aproximando-se por vezes de formas de masculinidade alternativas ou subordinadas.

Também se partiu da hipótese de que nem sempre as construções de gênero e sexualidade dos homens que dançam representam rupturas com relação ao modelo hegemônico de sexualidade ocidental, o que pode significar que não há uma relação causal ou associativa entre o homem que dança e uma prática homossexual ou efeminação, associações que muitas vezes estão implícitas na geração de preconceitos e homofobia com relação a esses homens, por parte do senso comum.

A suposição inicial era a de que a construção de gênero e sexualidade dos homens que dançam não pode ser compreendida como um processo linear ou homogêneo, assim como são múltiplas as masculinidades possíveis de serem constituídas.

A abordagem de escolha para a realização da presente tese foi o método qualitativo. Realizou-se um trabalho etnográfico, de forma a acompanhar com profundidade os processos

de construção de gênero e sexualidade dos dançarinos de balé clássico, dança contemporânea e dança de rua nas cidades de Belo Horizonte e Viçosa, ambas no estado de Minas Gerais. Segundo Maria Cecília Minayo (2014), o método qualitativo se aplica ao estudo das representações, crenças, percepções e opiniões, que são produtos do que os seres humanos fazem a respeito de como vivem, constroem a si mesmos, pensam e sentem. A abordagem qualitativa também se conforma melhor ao estudo de grupos delimitados e focalizados, assim como ao estudo de histórias sociais sob a ótica dos atores. Ele se caracteriza por uma sistematização progressiva do conhecimento até se atingir a compreensão da lógica interna do grupo estudado ou do processo que se está estudando.

As informações a que se procurou ter acesso constituem-se de observações realizadas pela pesquisadora, assim como narrativas ou expressões sobre a compreensão de mundo dos sujeitos em questão. Para tanto, foram realizadas observações de aulas, ensaios e apresentações de dança, assim como entrevistas semi-estruturadas com os bailarinos interlocutores da presente pesquisa. As observações foram realizadas na escola de dança Ballet Nayana Rick, Universidade Federal de Minas Gerais (curso superior de Dança) e sede do Grupo Corpo, todos em Belo Horizonte; escola de dança Núcleo de Arte e Dança e Universidade Federal de Viçosa (curso superior de Dança), ambos em Viçosa, Minas Gerais. A escolha destas duas cidades, em específico, se deu por motivos pessoais, já que quando iniciei o doutorado residia em Belo Horizonte, me mudando posteriormente para Viçosa, minha cidade natal. Dessa forma, procurei encontrar bailarinos nestes dois contextos. No entanto, o que parecia acaso acabou por revelar singularidades muito frutíferas para a pesquisa, pois em Belo Horizonte, com exceção dos bailarinos do Grupo Corpo, os interlocutores habitavam um lugar mais definido, praticando o balé clássico de forma predominante em suas vidas. Em Viçosa, por outro lado, os homens que acompanhei transitavam entre três estilos de dança, o balé clássico, a dança contemporânea e a dança de rua, habitando uma espécie de fronteira, fugindo a qualquer tipo de classificação ou categorização.

Clifford Geertz (1989) escreve que não são as técnicas e os processos determinados que definem o empreendimento da etnografia, mas o tipo de esforço intelectual que ele representa. Os dados obtidos nessas descrições, de extrema profundidade, são construções dos próprios antropólogos a respeito das construções de outras pessoas, ou do que elas e seus compatriotas se propõem. Contudo, não são dados de fácil dedução, pois a maior parte do que se precisa para compreender um acontecimento particular está insinuado como uma

informação de fundo, e não algo que pode ser visto diretamente. A análise é, portanto, escolher entre as estruturas de significação e determinar sua base social e sua importância.

A etnografia é entendida, ao mesmo tempo, como um tipo de investigação e um gênero de escrita desenvolvido na tradição antropológica. Desde Malinowski, no início do século XX, segundo Janice Caiafa (2007), a etnografia adquiriu as características de uma investigação específica, e que a caracterizam como um método. A observação participante, que implica um contato direto e um certo tipo de investimento, vai marcar a forma de pesquisar de Malinowski, que acabou por definir novos parâmetros para a pesquisa antropológica. Além de um trabalho de campo de observação participante, a etnografia envolve também a elaboração de um relato especial, segundo Caiafa, no qual se torna necessário transmitir o que se observou na pesquisa, não só o que se viu e viveu, do ponto de vista do pesquisador, mas também do que ouviu e do que lhe contaram, dos relatos de outros sobre suas próprias experiências. E nesse sentido é importante refletir sobre qual é o lugar das palavras e das perspectivas dos sujeitos da pesquisa nos relatos do etnógrafo, pois na etnografia o relato do encontro com o outro ocupa um lugar central.

Os sujeitos com os quais se teve contato ao longo do trabalho de campo constituem parte de minha própria cultura, enquanto pesquisadora, o que configura uma situação de proximidade com a realidade estudada. Segundo Gilberto Velho (1987), um distanciamento mínimo por parte do investigador é uma das mais tradicionais premissas necessárias ao trabalho em Ciências Sociais, a fim de garantir uma condição de objetividade ao trabalho realizado. O autor propõe, no entanto, uma reflexão sobre o que se entende por distância, podendo-se referir a uma distância física, social, ou até mesmo psicológica. Nesse sentido, o fato de se estar próximo fisicamente, ou seja, de se pertencer a uma mesma sociedade, não significa que se esteja próximo socialmente ou psicologicamente falando. Isso revela um pouco da complexidade da categoria distância e a implicação disso para o trabalho científico. O que é familiar para o pesquisador, como escreve Velho, não é necessariamente conhecido, assim como o que não se vê ou encontra pode até certo ponto ser exótico, mas também ser algo conhecido. Por mais familiares que possam ser certos cenários e situações sociais ao pesquisador, não significa que este conheça o ponto de vista e a visão de mundo dos sujeitos ali envolvidos, ou mesmo as regras que regem suas interações. Quando o pesquisador é um membro da sociedade que estuda, coloca-se a questão de seu lugar e das possibilidades de relativizar este lugar, transcendê-lo, experimentando o ponto de vista do outro com o qual se depara.

A realidade observada, vivenciada, sempre passa por um filtro, constituído por um determinado ponto de vista, neste caso, o do observador, sendo essa realidade exótica ou familiar, percebida de maneira diferenciada. Nesse sentido, a objetividade a que se busca chegar será sempre relativa, mais ou menos ideológica, mais ou menos interpretativa (VELHO, 1987).

Sobre a temática da proximidade e do distanciamento no trabalho etnográfico, Caiafa (2007) escreve que o trabalho de campo é reminiscente de um ímpeto de viajante, uma vez que a etnografia surge, sobretudo, dos relatos de viagem de indivíduos que se encontravam em situação de distanciamento geográfico e cultural. E isso coloca a questão do que é considerado perto e o que é considerado longe geográfica e culturalmente, e o que constitui de fato um campo de estudos. Uma característica do trabalho de campo é que acontece algum grau de afastamento do meio familiar, ou seja, introdução de uma irregularidade na continuidade familiar, uma situação de atrito que impulsiona o pensamento (2007). Trata-se de uma "possibilidade de desfamiliarização" fornecida pelo campo na pesquisa etnográfica, no sentido de que o trabalho de campo é um tipo de viagem, ou seja, uma inquietação com outras experiências, um desejo de se encontrar desconhecidos, uma disponibilidade para se expor a dificuldades, a novidades e a diferenças, e o distanciamento geográfico não garante por si mesmo tal experiência. Caiafa chama atenção para o fato de que "podemos nos distanciar milhas de nosso lugar de origem e não nos deixar afetar pelas descontinuidades que o novo lugar apresenta" (2007). O estranhamento para com a realidade observada não é, assim, uma atitude dada, mas uma atitude desenvolvida no contato com o campo, e nesse sentido a viagem de campo é mais imóvel, uma viagem da diferença, do que uma viagem que percorre grandes distâncias geográficas. Dessa forma, é possível estabelecer uma atitude de distanciamento, de desfamiliarização, até mesmo com contextos próximos geográfica e culturalmente, como no caso do contexto dos bailarinos na presente tese.

Outra forma de acesso à compreensão das realidades dos bailarinos, além do trabalho etnográfico, foi a utilização de entrevistas. Miguel Valles (2002) escreve sobre como a arte da conversação, que é aprendida de modo natural durante a socialização, constitui o melhor fundamento conceitual e prático para o aprendizado de diversas formas de entrevista qualitativa (2002). A entrevista poderia, nesse sentido, ser entendida como uma conversação prolongada, ou seja, a alusão à conversação ou ao diálogo próprios do cotidiano são tidos como um dos ingredientes básicos na definição do que vêm a ser entrevistas qualitativas. Mas para ultrapassar o nível das conversações ordinárias, torna-se necessário focar em uma gama específica de temas a serem abordados, ou melhor, dotar a entrevista de um propósito

específico, condizente com os objetivos ou com as perguntas de pesquisa. Segundo Minayo a entrevista é, acima de tudo, uma conversa a dois, ou entre vários locutores, que vem de uma iniciativa do entrevistador e destina-se a construir informações que são pertinentes a um determinado objeto de pesquisa (2014). Elas podem ser consideradas conversas com uma finalidade, e caracterizam-se por sua forma de organização.

A entrevista como fonte de informação destina-se a acessar dados de natureza objetiva, ou seja, dados que poderiam ser encontrados em outras fontes, e dados que se referem diretamente ao indivíduo entrevistado. Esses últimos são informações que se referem à reflexão do próprio sujeito sobre a realidade em que vive, e só podem ser conseguidos a partir da contribuição da pessoa ou do sujeito da pesquisa (MINAYO, 2014). Esses dados constituem representações da realidade, como ideias, crenças, opiniões, sentimentos, condutas, razões conscientes e inconscientes para determinadas atitudes e comportamentos.

Para o presente trabalho de pesquisa, foram realizadas entrevistas semi-estruturadas, a partir da elaboração de um roteiro que contemplasse as temáticas consideradas essenciais, com questões que delineavam, de certa forma, os objetivos a serem pesquisados. Na maioria dos casos tais indagações eram memorizadas por mim, quando em campo, para dar lugar a uma linguagem que provocasse, como coloca Minayo, “as várias narrativas possíveis das vivências que o entrevistador vai avaliar; as interpretações que o entrevistado emite sobre elas e sua visão sobre as relações sociais envolvidas nessa ação” (2014, p. 191). Dessa forma, permitiu-se um nível de flexibilidade nas conversas, na intenção de levar em conta outros temas e questões trazidas pelos interlocutores.

Os sujeitos que fizeram parte desta pesquisa foram selecionados dentre companhias e escolas de dança de Belo Horizonte e de Viçosa. No caso de Belo Horizonte, os contatos se deram a partir de um bailarino indicado por uma estudante do curso de Dança que conheci em um simpósio sobre gênero. Este interlocutor me apresentou os demais dançarinos que acompanhei ao longo do trabalho de campo, que com ele faziam aulas na escola de balé que frequentava. Na mesma cidade foram realizadas observações de ensaios e algumas poucas entrevistas junto à companhia de dança contemporânea Grupo Corpo, existente desde 1975 em Belo Horizonte. Na cidade de Viçosa o contato se deu primeiramente com a diretoria artística de uma escola de dança, que me permitiu realizar observações das aulas de balé, dança contemporânea e dança de rua, o que me possibilitou conhecer os bailarinos a partir de tal vivência e posteriormente entrevistá-los. Esses bailarinos também eram integrantes de companhias de dança na mesma cidade. Ao final da tese, em anexo, há um quadro com as características dos bailarinos que foram entrevistados mais de uma vez, de forma mais

aprofundada, contendo informações sobre: nome fictício; idade; raça/cor; escolaridade; naturalidade e religião.

Esta tese é organizada em cinco capítulos. Após a Introdução, a tese apresenta os capítulos 2, 3, 4, 5 e 6, sendo o item 7 referente às considerações finais.

O capítulo 2 discute sobre o surgimento da dança cênica de tradição ocidental, seu desenvolvimento e seu estatuto em meio às sociedades nas quais se desenvolveu, assim como a relação entre a dança e o ideal de masculinidade hegemônica vigente em cada período histórico. As transformações nos modos de vida, assim como nas formas de comportamento dos sujeitos, podem ser entendidas como conectadas com as transformações que ocorreram no estatuto da própria dança. Também é realizada uma discussão sobre a relação entre a dança e instâncias como corpo, gênero e sexualidade, assim como um breve apanhado histórico do desenvolvimento da dança cênica de tradição ocidental no contexto brasileiro.

O capítulo 3 trabalha, a partir de uma revisão teórica, como se estabeleceu o conceito de gênero em meio aos estudos feministas, a temática da heterossexualização do desejo no ocidente e do corpo enquanto objeto de reflexão em meio às ciências sociais. Tais eixos são considerados chave para a compreensão das questões de pesquisa colocadas inicialmente nesta tese. Os embates de ideias que fazem parte da história de conceitos como sexo e gênero, e sua relação com corpo e sexualidade, são trazidos à tona, de forma que não se utilize dessas formulações teóricas irrefletidamente.

O capítulo 4 se dedica a abordar a inserção e o estabelecimento da discussão sobre masculinidades em meio aos estudos de gênero, revisitando os principais conceitos concernentes a tal temática e as críticas a eles direcionadas. Também se volta a uma análise de estudos sobre a interseção entre dança, gênero e sexualidade, à luz das discussões em torno das masculinidades, e uma análise preliminar sobre as vivências dos bailarinos que são os sujeitos da presente pesquisa. Por último, são trazidos exemplos, no mundo da dança cênica de tradição ocidental, de coreografias que abordaram, seja direta ou indiretamente, questões de gênero e sexualidade.

O capítulo 5 retorna às questões inicialmente propostas na pesquisa, assim como às hipóteses que haviam sido elaboradas antes da realização do trabalho de campo, a fim de relacioná-las às experiências, tanto fruto de minha observação enquanto pesquisadora, quanto narradas pelos próprios bailarinos ao longo das entrevistas. São analisadas as trajetórias de alguns dos bailarinos tendo como arcabouço teórico a discussão feita nos capítulos iniciais da tese. Os contextos nos quais se realizou a presente pesquisa também são foco de reflexão sociológica, em sua relação com a maneira como os homens que dançam constroem suas

masculinidades, como vivenciam os preconceitos, suas formas de resistência, dentre outras questões. Ao final, dois eventos presenciados em campo, a saber, uma aula de balé clássico e uma apresentação de dança de rua, são tomados como ponto de partida para se pensar nas performances de gênero dos bailarinos, ou seja, na relação por eles constituída entre sexo, gênero, desejo e prática sexual, e na possível interseção entre dança, gênero e sexualidade.

O capítulo 6 analisa o que dizem e pensam os bailarinos, interlocutores da presente pesquisa, sobre temáticas como a relação entre dança e estereótipos de gênero; sobre construções do corpo para a dança, e nesse contexto também entre os diferentes estilos por eles dançados; sobre a dicotomia, por eles mesmo estabelecida, entre uma forma masculina de dançar e uma forma feminina e, ao final, uma análise de experiências, tanto por mim observadas quanto interpretadas pelos entrevistados, que na visão desses sujeitos podem ser entendidas como expressões de gênero e sexualidade na dança. Neste capítulo também se analisa observações de ensaios do Grupo Corpo, no tocante à relação entre dança, gênero e sexualidade.

Nas considerações finais retomo as principais conclusões a que cheguei após realizado o trabalho de campo e as análises, tanto das observações quanto das entrevistas, voltando o olhar, mais uma vez, para as questões iniciais que geraram a pesquisa, assim como para as hipóteses previamente elaboradas.

CAPÍTULO 2

OS HOMENS NA HISTÓRIA DA DANÇA CÊNICA DE TRADIÇÃO OCIDENTAL

O presente capítulo procurará discutir o surgimento da chamada dança cênica de tradição ocidental e seu posterior desenvolvimento, assim como a valoração que lhe foi dada ao longo dos séculos pelas sociedades nas quais se realizou. Para tanto, mostra-se necessário um olhar ao passado, para as transformações que ocorreram nos modos de vida e também nas formas de comportamento dos indivíduos das sociedades em questão, que conforme será visto, constituem duas esferas intrinsecamente relacionadas e que lançarão luzes ao entendimento das transformações do estatuto da própria dança de tradição ocidental e sua relação com os sujeitos históricos. Serão discutidas ainda as esferas do corpo, gênero e sexualidade desenvolvidos no ocidente, e de que forma essas esferas relacionam os sujeitos à instância da dança cênica de tradição ocidental.

2.1 – Dança e sociedade de corte

Como escreve Norbert Elias (1994), os indivíduos da sociedade ocidental nem sempre foram ou se comportaram da mesma maneira ao longo dos séculos, e nem sempre demostraram o comportamento considerado como civilizado por determinadas sociedades. O autor demonstra, a partir de um extenso apanhado de transformações tanto de condições materiais como de relações sociais, como após a Idade Média os povos ocidentais mudaram lentamente seu comportamento e sua vida afetiva. Dessa forma, o autor explora a relação entre mudanças nas estruturas sociais e mudanças de emoções e comportamentos.

A sociedade de corte, dentro dessa perspectiva, possui uma história tanto de formas estruturais quanto de formas comportamentais, sendo produto de condições históricas, originando por sua vez outras condições que geraram desenvolvimentos sociais posteriores. Faz-se necessário uma compreensão da constituição desse tipo de sociedade para compreender o estatuto da dança em seu seio.

Como escreve Elias (1993), na sociedade medieval desenvolveram-se certas formas de vida, e dentro delas o indivíduo era obrigado a sobreviver como cavaleiro, artesão ou servo de gleba. Em sociedades posteriores, desenvolveram-se outras formas de vida às quais os

indivíduos se adaptaram. Assim, se pertenciam à nobreza, podiam viver como cortesãos, mas não podiam mais viver da maneira de quando eram cavaleiros. Funções e formas de vida mudaram, em consonância com a estrutura de emoções, sentimentos, anseios e impulsos das sociedades em questão.

Segundo o autor, um padrão cada vez maior de autocontrole das emoções se deu na sociedade de corte com relação à sociedade medieval, no entanto, não foi um processo de invenção por parte dos cortesãos a moderação das emoções e regulação mais uniforme das condutas. Houve uma inter-relação entre o desenvolvimento de emoções e formas de conduta com uma crescente interdependência entre os diversos segmentos da sociedade. Acompanhando esse maior entrelaçamento de funções estava uma também crescente centralização do poder nas instâncias das cortes, em contraste com a descentralização que ocorria anteriormente na sociedade medieval, ambos corroborando para o que é chamado por Elias de "pacificação interna da sociedade" (1993, p. 217).

A preocupação com o perigo na Idade Média era intensa devido, entre múltiplos fatores, a uma descentralização do poder militar, a uma baixa previsibilidade do que se poderia encontrar ao longo dos deslocamentos, e a uma necessidade de proteção de bens e terras contra invasões e saques provenientes de inimigos. Já na sociedade de corte, com a centralização do poder militar na instância dos reis e monarcas, juntamente com um crescimento da interdependência de funções entre os segmentos da sociedade, houve uma transferência de emoções e pulsões que antes eram direcionados para situações externas contra os inimigos, e que passaram para a esfera individual do autocontrole. Trata-se, nas palavras de Elias, de uma transformação da própria "economia das pulsões" (1993, p. 217). Se na Idade Média os guerreiros, responsáveis pela sua própria segurança, tinham como o maior perigo os outros guerreiros, o controle das pulsões não era algo útil ou mesmo desejável, uma vez que a livre expressão das emoções era uma condição favorável à manutenção dos bens e domínio desses guerreiros. Já na sociedade de corte, com uma crescente interdependência e integração entre as diversas classes, com o aumento do grau da divisão de funções, houve uma transformação gradual dos relacionamentos humanos. Esses indivíduos não eram mais responsáveis por sua própria segurança, e além disso não eram autossuficientes, o que fez com que o autocontrole tomasse uma outra dimensão nos relacionamentos travados, pois não era mais desejável uma expressão incontida de impulsos e emoções em uma sociedade com um grau de dependência entre os indivíduos tão alto em relação à sociedade medieval.

Esse processo de civilização não somente das pulsões e sentimentos mas também do próprio corpo é analisado por Élisabeth Belmas (2013), que relata como entre a metade do

século XVI e a do século XVII, as sensibilidades e os comportamentos das populações da Europa Ocidental passaram por um processo de transformação. Nesse processo, tanto nas monarquias quanto nas cidades e estados a cultura da violência foi conferida e reservada aos militares, responsáveis pela segurança do Estado. Os outros integrantes da população foram assim intimados a renunciar às diferentes manifestações de violência, possíveis fatores de desordem. Nesse mesmo momento, nas cortes estrutura-se uma etiqueta que ritualiza os contatos humanos, governada por uma série de regras. Há, nesse contexto, uma redefinição das atividades concedidas aos cortesãos, quando se forja um modelo de distinção não mais fundado na exibição da força viril, mas repousando na graciosidade e elegância do corpo aristocrático. E as atividades que deveriam cultivar tal aparência concentravam-se ao redor de três artes: a espada, a equitação inteligente e a dança, que eram julgadas capazes de ensinar à nobreza o porte e a delicadeza de gestos esperados de um cortesão. Isso sugere que a dança, nesse contexto, era uma arte entendida como útil a despojar os homens de sua força viril e conferir-lhes delicadeza, atributo de um cortesão.

Os nobres da corte precisavam assegurar sua posição em meio aos demais, utilizando as formas de conduta para enfatizar a distinção da classe burguesa, por exemplo. Para a nobreza, a necessidade de conservar uma posição de classe superior com relação às demais era muito maior do que a necessidade de acumular fortunas, o que explica porque a autodisciplina e o controle das emoções costumavam ser altamente desenvolvidos nas classes superiores e nem tanto nas classes baixas, numa transformação gradual das limitações impostas por outros em uma autolimitação (ELIAS, 1993). Nesse sentido, tudo o que pudesse associar a nobreza à burguesia era embaraçoso, e a marca de distinção não seria nem a posse de dinheiro nem a competência profissional, mas uma conduta social polida, o que forneceu ocasião para um refinamento do gosto. A principal função dessa aristocracia de corte, como escreve Elias, é distanciar-se da burguesia, que representava uma ameaça a seus privilégios e aos do próprio rei. A nobreza, dentro da corte, possuía liberdade para gastar o tempo refinando sua conduta, suas boas maneiras e seu gosto, tempo esse que os estratos burgueses não tinham, uma vez que eram classes profissionais. Assim, as maneiras eram polidas incessantemente para que a distância com relação à burguesia estivesse sempre assegurada, até que com a Revolução Francesa esse movimento em espiral perde significativamente sua força (ELIAS, 1993).

Dentro do contexto da nobreza de corte, como aponta Judith Hanna (1988), a dança era considerada uma atividade de prestígio para os homens, o que pode ser relacionado com as observações de Elias (1993) sobre o valor conferido pelas classes altas ao refinamento do

gosto e do comportamento, também como uma forma de distinção com relação às classes inferiores.

A chamada dança cênica de tradição ocidental, segundo Marília Assis (2012), tem origem nas próprias danças ocidentais que datam da Idade Média, nos séculos V a XV, que passaram por rituais religiosos, encenações em praças públicas, festas populares, salões de corte até chegarem aos palcos como espetáculos. Como coloca Maribel Portinari (1989), o que ocorre com a dança ocidental durante o período medieval vai também se verificar posteriormente, a saber, as danças nascem de manifestações populares sendo livremente improvisadas ao som de instrumentos, para depois serem absorvidas pelas classes dominantes que as adaptam para execuções em ambientes fechados, com pesadas indumentárias e de uma forma considerada mais refinada.

A partir do Renascimento, a dança passa a ser codificada por mestres à serviço das cortes, e os nobres competiam entre si por riqueza e poder também através das festas, das quais a dança era parte significativa. O balé como espetáculo nasce na Itália, mas atinge seu apogeu na França absolutista, como balé de corte. O reinado de Louis XIV na França representou um apogeu para a arte e cultura. O formalismo de então ditaria normas para toda a civilização europeia, formalismo esse que reflete a vida de um monarca que desde a infância desenvolveu apurado gosto pela arte, elegância e ostentação (PORTINARI, 1989). Este monarca criou uma série de instituições destinadas a promover e regulamentar as artes, sendo a primeira delas a *Académie Royale de la Danse*. Entre as justificativas estava a de que a dança era uma arte reconhecida como necessária para formar o corpo e lhe conferir disposições naturais para todas as espécies de exercícios, dentre eles os das armas, sendo de grande vantagem e utilidade para a nobreza de então.

Após a morte de Louis XIV, em 1715, o gênero da dança de corte entra em declínio, mas a essa altura o balé já havia adentrado o teatro, incentivado também pelo próprio monarca. O período conhecido como Idade Moderna, iniciado em 1453 e que se encerra com a Revolução Francesa em 1789, marca uma transição entre a dança de diversão aristocrática e uma forma teatral de dança, com a alvorada do profissionalismo na dança de espetáculo.

Percebe-se, a partir de tais relatos, como o incentivo às artes e à cultura figuravam entre as formas de educação dos jovens da elite, e nesse sentido a dança era muito mais do que um entretenimento, mas sobretudo tinha o objetivo de inclusão e socialização de homens em um grupo de prestígio. As mulheres eram excluídas dessa atividade, pois não poderiam aparecer em um palco público, assim os homens dançavam os papéis das mulheres, travestidos. Exemplos de homens de renome que dançavam, como os reis Louis XIII e Louis

XIV da França, mostra como as sociedades de corte consideravam essa atividade como naturalmente masculina, dotando essa performance de grande estima. Louis XIV da França foi até mesmo glorificado como o “Deus Sol”, epíteto proveniente de um papel dançado por ele aos quinze anos.

De acordo com Stanis Perez (2013), Louis XIV encarnou um modelo de virilidade para sua época. O modelo de cortesão refinado se adaptou às necessidades de uma corte repleta de duelos, fossem eles pela espada, pela retórica ou pela pluma. O poder deveria ser exercido de maneira viril, e era necessário provar para o público da corte que o soberano era realmente um homem. A fabricação do corpo viril do soberano começava na infância, e a preparação para as tarefas futuras era algo prioritário na educação do pequeno rei. A aprendizagem do poder, segundo Perez (2013), passava, em um primeiro momento, por um aperfeiçoamento do corpo pelo exercício. Atividades como montar a cavalo, caçar, simulações de guerras, seriam parte integrante de etapas de preparação de um rei prometido ao trono. O sentido de tais atividades era primordialmente o de fortalecer um ser frágil e pequeno. Esse tipo de educação física tinha o intuito de desviar o jovem rei da preguiça por meio de um treinamento permanente, de forma que até mesmo a dança, o salto, a corrida, ao lado de outras atividades, eram exigidas para a fabricação desse corpo que deveria ser capaz de suportar uma carga no mínimo difícil. Essa criança deveria aprender a se mover tanto no espaço quanto no tempo, mas também a esforçar-se e a resistir.

A prática da dança também aparece como constituinte da virilidade do corpo real, sendo entendida como uma necessidade própria à flexibilização do corpo, a formar o encanto e a elevar as ações do jovem príncipe. Dessa forma, alguns passos de dança seriam suficientes para demonstrar o domínio que o jovem tinha sobre seu corpo, sobre seus gestos, sem subestimar o próprio poder de sedução que isso comporta (PEREZ, 2013). Louis XIV se destacava nas danças que convinham à majestade de sua figura. Além disso, foi obrigado a expor suas proezas físicas, a superação de si e dos outros publicamente. A dança e os exercícios físicos conferiam aos reis absolutos uma virilidade real. Além desse domínio sobre o corpo, um domínio sobre os sentimentos era também esperado do rei, em um controle absoluto das paixões.

Quando Louis XIV interrompeu suas performances de dança, como escreve Hanna (1988), a dança social de corte passou a ser um gênero teatral profissional. Nesse cenário, no entanto, os homens ainda predominavam como dançarinos, pois as mulheres das classes altas não deveriam aparecer nos palcos públicos. Além disso, as vestimentas dos homens não

confinavam tanto o corpo como as das mulheres, o que lhes possibilitava maior virtuosismo, inspirando respeito por sua dança individual.

2.2 – A Revolução Francesa, a ascensão burguesa e o eclipse masculino na dança

A Revolução Francesa marca uma transição entre o predomínio tanto econômico, quanto de formas de conduta e comportamento de uma aristocracia de corte, para o predomínio de uma classe burguesa, que desde antes já tencionava a dominação dos nobres. A partir desse momento, de acordo com Elias (1993), a corte passa a exercer significativamente menor influência, e o dinheiro e as profissões passam a ser as principais fontes de prestígio. A arte e o refinamento da conduta deixam de ter, para a reputação do indivíduo, a mesma importância que tinha na sociedade de corte. A precondição para o respeito dos demais com relação à então dominante classe burguesa passa a ser o sucesso profissional. Assim, com a ascensão da burguesia econômica e politicamente, o *ethos* aristocrático passa por um processo de mudança. O que se espera, pelo menos dos membros masculinos dessa sociedade, é que trabalhem para ganhar a vida, e o refinamento de etiquetas e formas de comportamento é relegado à esfera privada. Com isso os traços de uma classe burguesa passam gradativamente ao primeiro plano, e as formas de conduta e de afetividade que se desenvolveram nesse processo foram aqueles necessários para um melhor desempenho de funções produtoras de renda e para a execução de um trabalho regulamentado. Uma cisão que até então não existia na sociedade de corte, a divisão da vida humana entre uma esfera profissional e uma esfera privada, passa a se generalizar. Isso, como coloca Elias (1993), inaugura uma nova etapa no processo civilizador, em que o modelo de autocontrole das emoções da classe burguesa diferia em muitos aspectos daquele antes praticado no jogo da vida nas cortes. O grau de controle das paixões, no entanto, persistiu na sociedade burguesa, devido à existência de cadeias de interdependência que ligavam as várias sociedades no ocidente. Houve um processo de fusão, de interpenetração entre padrões de comportamento de classes diferentes.

Tal processo teve influência não só sobre os campos econômico e político, mas também sobre a noção e o estatuto da dança nessa sociedade e sobre a noção do próprio corpo. Com a ascensão da burguesia, o corpo passa a ser visto como um instrumento de produtividade econômica, e a dança passou a ser associada a uma frouxidão moral e a um impedimento à produção. Como aponta Hanna (1988), baseados nos documentos bíblicos e gregos que falavam da potência da dança em expressar as emoções e provocar sentimentos nos espectadores, os líderes da revolução francesa consideraram a dança masculina como uma

distração de seus objetivos. A música e outras formas de arte foram também consideradas canais de expressividade, no entanto não usavam o corpo tão direta e primariamente em seus processos, e o esforço realizado pelo corpo só se torna respeitável, nessa perspectiva, na medida em que se torna intelectualizado, racionalizado.

Processo similar se deu na Inglaterra com o advento do Protestantismo e da era das máquinas, fenômenos intrinsecamente relacionados e que foram analisados por Max Weber (2004) em sua reflexão sobre a relação entre a ética protestante e ascensão do sistema capitalista. De acordo com essa ética, somente o tempo gasto com o trabalho seria digno de respeito perante os olhos de Deus, mas não qualquer trabalho, apenas aquele regularizado, realizado de forma metódica, de forma a aproveitar da maneira mais eficiente o tempo de que se dispunha, ou seja, o trabalho profissional racional. Nesse sentido, o ócio e o prazer, uma vez que não se destinavam ao trabalho, seriam uma forma de perda de tempo, um pecado de gravidade intensa na visão da ética protestante. A sociedade monárquico-feudal anteriormente protegia os indivíduos que se dedicavam ao ócio, contra a moral burguesa emergente, da mesma forma que a sociedade capitalista posteriormente vai defender os que se dedicam ao trabalho contra outros tipos de conduta de vida. Os puritanos, como coloca Weber (2004), defendiam sua peculiaridade mais decisiva, a saber, uma conduta de vida ascética. Nesse sentido, uma aversão é dirigida contra o esporte, que deveria servir apenas a um fim racional, o da restauração física do trabalhador, e condenável quando servia à descontração ou ao gozo instintivo. A postura assumida por essa ética com relação aos bens culturais cujo valor não seja diretamente religioso é igualmente hostil. Nesse bojo encontra-se o terreno da literatura não científica e ainda mais o das belas artes dirigidas aos sentidos. Todas essas atividades eram consideradas irracionais, que não se destinavam ao propósito do trabalho, comportamentos não ascéticos, caracterizadas por conceitos como *conversa mole*, *superfluidades*, *ostentação*. A noção de ascese intramundana, ou de renúncia aos prazeres mundanos, exigida pela ética protestante, é essencial para se compreender como o processo de racionalização da vida humana afetou tanto a prática quanto o estatuto da dança como arte e profissão, assim como seu prestígio em meio à sociedade e sobretudo em meio aos homens, ao longo do desenvolvimento burguês.

A utilidade de uma profissão, de acordo com a perspectiva analisada por Weber, está relacionada de forma relevante à capacidade de dar lucro conferida a tal trabalho. Com a diminuição do financiamento destinado à dança a partir da ascensão da burguesia, houve também a diminuição do prestígio da profissão da dança no meio social burguês.

Somado isso estava a relação de amor e ódio que o ideal do cristianismo nutria com relação ao corpo, cuja relação com a dança é intrínseca. A percepção de que o humano seria essencialmente uma alma presa em um corpo gerou uma rejeição ao corpo, implicado em pecado e oposto ao espírito, em uma cisão entre mente e corpo que privilegiou a primeira.

A burguesia francesa emergente atribuíra o colapso da monarquia em parte à sua lassidão moral e, por essa razão, o corpo passou de um instrumento de prazer a um instrumento de produção (HANNA, 1988). O autocontrole se voltou ao controle sobre o corpo, e controle sobre aqueles que trabalhassem com o corpo, o que fez com que a dança recebesse pouco investimento e constituísse uma carreira de pouco interesse social por parte da classe dominante masculina. Com a diminuição da remuneração destinada à prática da dança, e consequentemente de sua importância, os laços entre a dança e a nobreza se desfazem, e com a abnegação dos homens com relação à dança, as mulheres vão gradativamente ganhando espaço e oportunidades de performance nessa profissão.

No meio de século XVIII, dançarinas como Marie Camargo ao adaptarem o vestuário à prática da dança, ganhando assim mais liberdade para atuar, entraram no domínio da dança cênica ocidental, antes liderado pelos homens. O eclipse da supremacia masculina na dança de espetáculo no entanto começou em 1830 quando Marie Taglioni estabeleceu a sapatilha de ponta para as mulheres, empregando o acessório como essencial ao balé. A elevação de si mesma na ponta estabeleceu-se como uma proeza reservada às mulheres. A apertada sapatilha de ponta restringia movimentos naturais às mulheres, mas também permitiu uma série de posições, movimentos e altura que seriam impossíveis de serem realizados com o calçado sem ponta. Taglioni ao se erguer na sapatilha de ponta incorporou o ideal romântico de mulher etérea, pertencendo menos ao mundo do que à esfera celeste. O balé então passou a idolatrar a bailarina como sua quintessência estética. Assim, no século XIX belas bailarinas com espantosas habilidades de velocidade, técnica e elevação dominaram a cena da dança ocidental de espetáculo enquanto os dançarinos homens, meros parceiros, passaram para o pano de fundo.

Foi posteriormente à Revolução Francesa que os homens que haviam escolhido a dança como profissão foram crescentemente categorizados como homossexuais pela sociedade. Esse panorama, no entanto, pode ter sido diferente em países como a Rússia, onde os homens eram recrutados ainda enquanto crianças para audições em treinamentos de dança financiados pelo governo, cenário onde a heterossexualidade pode ter sido mais comumente associada ao dançarino (HANNA, 1988). É no meio do século XIX, durante o florescimento do balé romântico, que o preconceito contra o homem que dança vai se desenvolver, segundo

Ramsay Burt (2007). Esse preconceito perante o dançarino não se desenvolve isoladamente. Está integrado às representações e atitudes de certa classe em relação não só ao corpo masculino, mas também ao comportamento dos homens. Esse desenvolvimento, já exposto anteriormente, refere-se à mudança nos padrões de comportamento assim como do estatuto do corpo com a ascensão da classe burguesa.

Concomitante ao desaparecimento dos homens dos palcos de dança no ocidente, desaparece o homem nu como objeto da pintura e da escultura, assim como também foi abandonado, por parte da classe burguesa, o vestuário extravagante adotado anteriormente pela aristocracia de corte, para então se vestir de forma mais planificada e simples. No enlaço desse movimento, tudo que pudesse chamar atenção para o corpo masculino enquanto espetáculo passou a ser reprimido e conflituoso. O corpo se torna uma fonte de ansiedades, ao lado dessas mudanças de atitude. Tais fatores, em conjunto, contribuíram para a noção de que olhar para o corpo masculino era algo não natural, principalmente quando essa mirada era feita por outros homens. Para a burguesia, assim, o corpo e tudo que ele implica tornou-se um problema e uma ameaça.

A partir do fim do século XIX, o surgimento da categoria de homossexualidade, ao lado do desenvolvimento do papel econômico das mulheres, oferecido pela sua crescente educação, assim como a luta pelo sufrágio feminino, aumentaram o sentimento de ansiedade da parcela masculina da classe burguesa pela possível perda de seu domínio, o que teve influências sobre o preconceito dirigido contra os homens na dança. Segundo Burt (2007), desde o século XIX foi crescentemente considerado apropriado aos homens não parecerem delicados ou emocionalmente expressivos, e aqueles que não se conformassem com essa norma de conduta não eram considerados verdadeiros homens, um eufemismo para dizer que eram categorizados como homossexuais. A homofobia, ou seja, a discriminação de pessoas que mostram possuir características atribuídas ao outro gênero (WELZER-LANG, 2001), era considerada pela concepção dominante, neste contexto, como uma forma de assegurar que os homens trabalhassem juntos sem se interessar sexualmente entre si, garantindo assim a produtividade econômica. Essa discriminação, no entanto, não se aplica da mesma maneira aos laços estabelecidos entre as mulheres ou mesmo existia entre os antigos gregos.

As relações homossociais na sociedade ocidental se caracterizam, como coloca Burt (2007), por uma intensa homofobia, sendo uma linha tênue a que divide uma relação homossocial e uma relação homossexual entre homens. Nesse sentido, até mesmo a heterossexualidade depende da homossexualidade para definir seus próprios limites. Na perspectiva desse autor, são esses mecanismos de restrição social que, desde o meio do século

XIX, têm tornado a apresentação do homem dançando uma fonte de ansiedade social, frente à possibilidade de provocar sentimentos de desejo por parte de outros homens enquanto espectadores, sentimentos esses que abalariam a tênue linha que separa a homossocialidade da homossexualidade. Dentro de tal lógica, o homem que dança é caracterizado como uma falha em representar o poder e o status masculinos dominantes na sociedade burguesa.

Em Paris, Londres e na maioria das outras cidades europeias durante a primeira metade do século XIX, o balé se tornou um campo idealmente feminino, e houve um declínio na demanda por dançarinos homens. A moda de então, de um corpo de balé inteiramente feminino e branco, pode ter contribuído para o desaparecimento dos homens do corpo de balé em praticamente toda a Europa, apesar de ainda haverem dançarinos reconhecidos por suas habilidades técnicas. Em países como Inglaterra e França, o balé não mais se encontrava sob a tutela da aristocracia real, mas sob a da burguesia, o que causou um colapso da profissão de bailarino para os homens, o mesmo não acontecendo em cortes como Copenhagem, Estocolmo e St. Petersburgo, onde essa carreira sobreviveu (BURT, 2007). Se durante os séculos XVII e XVIII os homens reinaram na dança de espetáculo, interpretando inclusive os papéis femininos, quando emerge o chamado balé romântico, com a aparição de Marie Taglioni e da sapatilha de ponta no século XIX, o contrário se configura, e as mulheres dominam a cena, interpretando inclusive os papéis masculinos. Com a decadência do balé europeu em meados do século XIX, uma plêiade de jovens artistas dirige-se para a Rússia, cuja capital se torna o refúgio do balé europeu, estimulado pelo governo imperial que zelava por sua tradição secular artística.

Burt esclarece que nesse período, não havia distinção entre o balé como experiência estética e como espetáculo erótico, portanto, gostar de um espetáculo onde houvesse homens dançando significava estar interessando sexualmente pelos corpos masculinos dançantes, o que era socialmente reprimido através de mecanismos como a homofobia. Assim, o dançarino se viu cada vez mais sem espaço no novo campo feminilizado do balé, como também se tornou uma fonte de ansiedade para a plateia burguesa masculina. Assim, a apreciação do balé enquanto uma experiência erótica por parte de uma plateia masculina direcionou-se para as bailarinas. O preconceito contra o dançarino homem surge, na elaboração de Burt (2007), não como uma suspeita de homossexualidade por parte dos dançarinos em si, mas devido a uma ansiedade que envolvia a tênue separação entre as relações homossociais e homossexuais. Para o autor, quando posteriormente veio à tona a homossexualidade no contexto do balé, as estruturas homofóbicas já se encontravam presentes para policiar qualquer infração à heteronormatividade.

2.3 – Século XX, reascensão dos homens na dança e transformações da dança acadêmica europeia

A reemergência dos homens na dança, assim como a diminuição da preferência da audiência pelas bailarinas, e a expressão homossexual no palco ganharam ímpeto com a introdução do dançarino Vaslav Nijinsky no início do século XX. Este dançarino foi uma figura chave nesse processo, com o desenvolvimento também de representações de masculinidade que dominaram o balé e até mesmo o desenvolvimento da dança moderna ao longo do século. Ele foi o primeiro dançarino, como escreve Burt (2007), a desafiar as ideologias conservadoras de gênero presentes no século XIX, e se tornou retrospectivamente um ícone gay. Esse artista interpretou um papel chave na transformação que se deu nas ideias sobre o homem que dança.

A partir dos *Ballet Russes*, companhia de balé russa fundada por Serguei Diaghilev, que influenciaria o balé contemporâneo posteriormente, considerada uma das maiores companhias de balé de todo o mundo, a tradição da parceria masculina no *pas de deux* (dueto em que dois bailarinos, tipicamente um homem e uma mulher, executam passos de balé juntos) foi reintroduzida no ocidente. Não havia precedentes na dança cênica de tradição ocidental para peças desenvolvidas por essa companhia como *O Espectro da Rosa*, onde um dançarino homem (Nijinsky) é claramente a figura central, enquanto que a dançarina interpreta um papel de espectadora. E papéis como esse estenderam ideias sobre a figura do dançarino homem em vários sentidos (BURT, 2007).

O período de reinserção do dançarino homem no contexto da dança de espetáculo europeia se deu em um momento de intensa discussão e uma insegurança generalizada sobre a natureza da identidade masculina. Era também uma época em que homens que se sentiam atraídos por outros homens começaram a pensar em si mesmos usando uma nova categoria, a de homossexual, utilizada pela primeira vez no século XIX.

Michel Foucault (1988) em sua pesquisa sobre a história da sexualidade escreveu sobre um período de explosão discursiva sobre o sexo, nos séculos XVIII e XIX, que antecede esse momento de reaparição da figura masculina no contexto da dança. De acordo com o autor, essa explosão discursiva provocou duas grandes mudanças no sistema de regulamentação sobre o sexo. Em primeiro lugar, um movimento centrífugo com relação à sexualidade monogâmica heterossexual, da qual se falou cada vez menos e que foi dotada de um estatuto de sobriedade, de discrição. Em contrapartida, começa-se a questionar a

sexualidade infantil, dos loucos, dos criminosos, dos que amavam o mesmo sexo, figuras essas que agora deveriam tomar a palavra, se tornar o centro das regulações, confessar aquilo que eram. A sexualidade regular, quando novamente interrogada, será a partir das sexualidades periféricas. Nesse contexto, houve um processo de incorporação das perversões, numa caça às sexualidades periféricas. A prática da sodomia, por exemplo, que perante o antigo direito civil era interdita e seu praticante não passava de um sujeito jurídico, passa por um processo de transformação que vai desembocar no surgimento da figura do homossexual do século XIX, personagem com uma história, um caráter, um modo de vida e também uma morfologia, uma anatomia específica, objeto inclusive de uma série de investigações. Nesse sentido, o crescimento das perversões se revela como um produto real da interferência de um tipo de poder que incidiu sobre os corpos e seus prazeres, configurando uma fisionomia rígida das perversões.

Paradoxalmente, como coloca Burt (2007), foi em um período repleto de mudanças complexas e contraditórias, como o do renascimento da figura masculina na dança cênica de tradição ocidental, que se tornou possível, dentro do campo do balé, criar representações novas e não ortodoxas de masculinidade. Isso pode ser explicado em parte pelo fato de que os espectadores que em meados do século XIX rejeitavam os dançarinos homens não eram os mesmos que assistiam aos *Ballet Russes*, uma plateia de membros da elite, artistas e intelectuais que, por apoiarem essa iniciativa, tiveram acesso àquela elite. A própria qualidade das performances dos bailarinos dessa companhia, juntamente com as legendárias habilidades de Diaghilev como publicitário, renderam respeitabilidade às desafiadoras representações de masculinidade trazidas por esses artistas.

Outra razão que permitiu a criação de representações desafiantes de masculinidade pelos Ballet Russes foi a crença, por parte da sociedade da época, de que russos semi-asiáticos e semi-europeus estariam mais próximos de uma virilidade primitiva do que os homens ingleses, que devido à supercivilização estariam se afastando de uma masculinidade essencial ou natural. Isso fez com que, ao menos aos olhos ocidentais europeus, os dançarinos russos estivessem isentos das normas que então vigoravam em torno da masculinidade. De fato, Nijinsky e outros bailarinos russos devolveram força viril à dança, como afirma Portinari (1989), qualidade básica que acreditava-se que a escola francesa havia perdido. Demonstravam incrível agilidade e não eram meros suportes para as bailarinas, em um processo de recuperação da dança masculina. Se nos séculos XVI e XVII a dança ensinava delicadeza de gestos aos corpos dos homens da corte, agora ela representava uma virilidade através de acrobacias e proezas físicas desempenhadas pelos dançarinos russos. No entanto,

ao mesmo tempo que Nijinky era visto como uma pessoa que resgatava essa virilidade em seus movimentos, muitas descrições contemporâneas conferem qualidades andróginas à sua dança, salientando que demonstrava uma força e um poder masculinos, mas uma sensualidade feminina. O andrógino, na época de Nijinsky, como aponta Burt, representava a imagem de uma juventude lânguida, graciosa e inocente, intocada pelo mundo. A figura do homem andrógino, dentro de algumas perspectivas, era vista como um terceiro sexo. Essa imagem se relacionava diretamente à explicação científica que considerava os homossexuais masculinos como mulheres que haviam nascido em corpos masculinos, e que por sua vez constituiriam esse terceiro sexo. Além disso, aos bailarinos russos era também associada a figura do "outro", do oriental, através de determinado olhar antropológico presente na sociedade europeia ocidental da época, que interpretava as características peculiares da dança de Nijinsky como um comportamento estrangeiro, exótico. Isso, na perspectiva de Burt (2007), contribuiu para que as ideologias conservadoras de gênero permanecessem intactas perante os espectadores, nos balés criados para Nijinsky por outros coreógrafos, e foi somente através do modernismo de suas próprias coreografias que esse bailarino confrontou diretamente as normas de comportamento masculinas de sua época.

O autor afirma que antes dos Ballet Russes, não havia uma associação tão evidenciada entre o balé e a homossexualidade. Foi somente com Diaghilev que o balé se tornou um área na qual homens homossexuais se envolveram enquanto artistas e audiência, e que se desenvolveu uma abordagem homossexual tanto para a apreciação quanto para a interpretação do balé. De acordo com Burt, a promoção do bailarino homem através da intervenção de Diaghilev na história do balé e do desenvolvimento de imagens não ortodoxas por Nijinsky podem ter tido um impacto até mesmo sobre a formação de uma determinada identidade homossexual nos primeiros anos do século XX.

O balé, no entanto, continuou a se desenvolver e a se transformar mesmo depois do marco de Diaghilev, que pode ser visto como o rito de passagem dessa dança para o século XX. As temáticas abordadas pelo balé se tornam mais abrangentes nesse movimento, como aponta Portinari (1989), a sexualidade deixa de ser negada, o gestual se depura e se simplificam as indumentárias. Nomes como Rudolf Nureyev e Mikhail Baryshnikov se destacaram como bailarinos, ganhando muito dinheiro em sua profissão, o que acaba por atrair, segundo Hanna (1988), a adesão de homens heterossexuais à dança. A deserção de Nureyev, em 1961, do Balé Kirov, companhia da então União Soviética, durante uma temporada do elenco em Paris, marcou uma reascenção dos dançarinos homens iniciada pelas estrelas de Diaghilev. Durante os 30 anos que se seguiram após sua deserção, Nureyev dançou

junto ao Royal Ballet da Inglaterra e ao American Ballet Theatre, sempre com imenso destaque, sendo muito assediado pelas companhias como dançarino e como coreógrafo. Em 1987 Nureyev foi reconhecido por revolucionar o papel masculino no balé contemporâneo, tornando a dança masculina tão interessante quanto a feminina, misturando agilidade viril com delicadeza de gestos, realizando uma dança mais sexual do que a de outros dançarinos. Reivindicando o domínio masculino em áreas antes reservadas para as mulheres, Nureyev acaba por roubar os holofotes, modificando a obsessão do século XIX pela bailarina em detrimento do bailarino, expandindo os papéis masculinos na dança. As coreografias eram modificadas, mesmo em montagens tradicionais, para dar ao papel masculino uma maior ênfase, também criando papéis originais.

Como coloca Hanna, no entanto, a reemergência dos homens na dança era apenas parte da história. Como aponta Hanna (1988), na década de 1960, as pessoas passaram a gozar de mais tempo de lazer, e até mesmo a primeira dama dos Estados Unidos, Jackeline Kennedy, promoveu as artes e a cultura francesa, e nesse movimento famílias conservadoras permitiram que suas filhas se tornassem bailarinas. Assim, bailarinos apareciam nas capas das revistas e eram retratados em jornais, e também filmes e peças a respeito de dançarinos foram produzidas pela Broadway. Baryshnikov, que também desertara do Balé Kirov em 1974, se tornou não só uma estrela do espetáculo do balé e diretor artístico, mas também uma estrela de filmes e televisão. Assim, a dança moderna passou a gozar de um crescente reconhecimento (HANNA, 1988).

É nesse movimento que a dança masculina começa a ser promovida como uma forma de esporte, e o dançarino como um atleta, e alguns bailarinos começam a desafiar a ideia de que o balé seria um campo destinado a mulheres e homossexuais. Apesar de tantos esforços para se estabelecer a respeitabilidade do dançarino homem e de sua carreira, alguns problemas ainda permaneceram, como explicita a autora, e o preconceito contra o homem que dança, ao lado de uma associação entre o dançarino e a homossexualidade, ainda faz com que vários dançarinos busquem estratégias para se desvencilhar desse estereótipo e afirmarem uma heterossexualidade dentro das normas da sociedade ocidental (HANNA, 1988).

Simultaneamente a esse movimento, outras transformações no campo da dança aconteceram no contexto norte-americano no começo do século XX. Enquanto os dançarinos russos continuaram a gozar de uma elevada popularidade no campo do balé internacional, os homens americanos no palco desempenharam um papel importante no desenvolvimento da dança moderna americana. O ideal cristão teve um impacto grande na dança dos Estados Unidos, maior do que no contexto europeu, durante a primeira metade do século XX. Nomes

que se destacaram nesse processo como Ted Shawn, Martha Graham e José Limón, em menor extensão, de formas distintas desenvolveram na dança a imagem de uma masculinidade heroica valorizada com referência à natureza, à heterossexualidade e religião, e apresentaram um estilo e um vocabulário que parecia muscular e difícil (BURT, 2007). Assim, o ideal masculino que seus trabalhos evocavam era legitimamente um produto de um ocidente branco, cristão e heterossexual, e dependia de ideologias distorcidas de masculinidades não ocidentais. Na perspectiva de Ramsay Burt, tais representações de masculinidade na dança moderna dos Estados Unidos podem ser vistas como reações defensivas e conservadoras de uma hegemonia branca e heterossexual ameaçada.

O autor aborda uma intensa associação, no contexto norte-americano, da masculinidade com dureza, rigidez, o que rendeu problemas aos dançarinos homens, porque a dança ainda é associada com um campo feminino. Quando Shawn inicialmente se interessou pela dança, por volta de 1910, esse campo nos Estados Unidos era quase exclusivamente feminino. As mulheres dominaram a primeira fase da dança moderna, seja como coreógrafas ou diretoras artísticas de companhias. Dançarinas como Loie Fuller, Isadora Duncan e Ruth St. Denis são frequentemente descritas como mães fundadoras da dança moderna. Poucos homens figuravam na dança moderna em seus primórdios, o que desencadeou uma reação por parte dos homens (HANNA, 1988). A tendência foi a de uma coreografia realizada a partir das qualidades particulares dos homens, como um contraste ou complemento com relação às mulheres. Shawn usou movimentos atléticos e masculinos para atrair homens para a dança. As coreografias de Shawn e seus últimos escritos podem ser contextualizados como parte de uma reafirmação generalizada de energias “naturalmente” masculinas, como resposta a uma preocupação com relação à supercivilização dos homens americanos que os estaria tornando mais delicados e menos próximos a uma virilidade natural (BURT, 2007).

Segundo Burt (2007), a moral que estava por trás de tais representações de masculinidade na dança estava também carregada de uma concepção sobre raça. Além da intensão de reafirmar o controle sobre as mulheres, que ganhavam cada vez mais espaço na política e na economia, expressando o que acreditavam ser qualidades genuinamente masculinas, também havia a preocupação em manter a supremacia de brancos sobre negros. Nesse contexto, tanto a feminilização quanto o enegrecimento eram considerados fatores de degeneração, o que causou uma desvalorização da dança com músicas de influência negra como o jazz.

As coreografias de Martha Graham usaram de fortes esforços, resistência, força física, ginástica e simples padrões angulares. O retrato de masculinidade pintado por essa coreógrafa

resgatou caracteres chave dos homens das mitologias hebraica e grega e da própria história americana, apesar de o papel central em suas obras ser sempre dançado por uma mulher (HANNA, 1988). Ela, de uma certa maneira, continuou e estendeu a forma de representar o homem iniciada por Shawn. Evocava imagens que estavam claramente associadas a valores dominantes da masculinidade americana. No entanto, como mulher, Graham teve a liberdade de erotizar o corpo dançante masculino como objeto de desejo heterossexual feminino porque seu trabalho era identificado como branco, heterossexual, cristão e americano. Como Shawn, esta coreógrafa conferiu aos dançarinos homens movimentos que quase sempre limitavam-se a representar apenas o lado viril do comportamento masculino (BURT, 2007).

Já José Limón, outro nome de relevância no cenário da dança moderna americana, falava de uma masculinidade verdadeira, que seria expressa pelos homens através da dança, e buscava por uma nova linguagem para a dança americana, diferente da dança acadêmica europeia. Para esse coreógrafo, um dançarino homem poderia escolher entre o bem de revelar a si mesmo de forma verdadeira, e o mau de dissimular-se através da dança (BURT, 2007). Sendo um mexicano-americano de sucesso, ele manteve contato com suas raízes e falava diretamente não só aos mexicanos, mas aos sul americanos. A dança para ele era uma forma de declarar uma identidade étnica.

Coreógrafos negros como Alvin Ailey e Pomare tentaram por meio de sua dança afirmar a especificidade da experiência negra, por meio do desenvolvimento de um vocabulário de movimentos e de formas coreográficas contrastantes com o que Ted Shawn acreditava. Alguns de seus mais interessantes trabalhos representaram indivíduos que pareciam estar à beira de um colapso, e chamando atenção para contradições contidas nos processos de construção de subjetividades masculinas (BURT, 2007). Esses artistas procuraram representar os corpos masculinos na dança de maneira não conformista com relação aos tipos de estereótipos dominantes de masculinidades que tinham servido como referência aos trabalhos de Shawn, Graham e Limón. Começava a surgir espaço para novos modelos de masculinidade. Apesar de a diversidade de orientações sexuais e do comportamento homossexual terem se tornado mais evidentes nos Estados Unidos no período após a Segunda Guerra Mundial, nem por isso esse comportamento deixou de ser considerado antiamericano, por ir contra os ideais cristãos e valores familiares dominantes. Isso influenciou o trabalho dos coreógrafos da época, principalmente aqueles que eram homossexuais, que adotaram estratégias em sua dança para esconder esse fato, em uma tentativa de evitar a detecção de homossexuais em uma época de repressão.

O trabalho de Merce Cunningham, outro nome expoente na dança moderna americana, é visto como uma forma de reação contra o de Martha Graham, com a qual este iniciou sua carreira de performer. O foco desse dançarino estava em aspectos formais da dança, o que lhe possibilitou desviar questionamentos a respeito de sua homossexualidade. Ele é criticado por falhar em reconhecer a necessidade de um desafio a ideais normativos de gênero, raça e sexualidade. Seus gestos foram interpretados como indiferentes, passivos, com uma necessidade não afirmativa, sem mensagens, sentimentos ou ideias. Como escreve Burt (2007), ao tentar permanecer o mais neutro possível, Cunningham se posicionou de forma passiva, o que sugeria diferentes modos de se significar a masculinidade. Esse artista não impôs sua presença no palco de maneira enérgica, dinâmica ou forte, modos como a masculinidade era convencionalmente representada nos palcos de dança ocidentais americanos. Atraía a atenção para a qualidade e absoluta absorção em suas ações, rompendo com papéis habituais dos próprios espectadores, que se tornavam conscientes de sua própria atividade de observadores. Essa maneira pioneira de exploração das estruturas abertas e não hierárquicas, foi incorporada por coreógrafos, como coloca Burt, e a maneira anônima, neutra da presença de Cunningam no palco se tornou uma forma deliberada de subverter valores normativos.

Aluno de Cunningham, Steve Paxton em vários sentidos deu continuidade a essa estética em que prevalecia a indiferença. Várias formas de expressão em sua dança mostravam ausência de qualquer tensão física ou excitação, o que pode ser visto como a antítese da virilidade masculina na dança. Ele realizou performances que consistentemente neutralizavam expectativas de representação da masculinidade. Utilizou maneiras não hierárquicas de estruturar trabalhos de dança em grupo, de forma a não influenciar a audiência de nenhuma forma. Suas coreografias podem ser interpretadas como expressões em que a diferença sexual não era importante ou significante, como escreve Burt (2007). As formas de dança por ele desenvolvidas, entre elas o contato improvisação, desafiaram performances normativas de feminilidade e de masculinidade na dança, o que pode ter influenciado a maneira como os espectadores pensavam as identidades masculinas e femininas, incluindo potenciais de força e energia para as mulheres, assim como de delicadeza, não competitividade, para os homens. Essa maneira de movimentação, em que o contato era possibilitado de maneira fluida entre os homens, com novas atitudes em relação à intimidade na performance poderia, na visão de Burt (2007), desencadear medos associados à homofobia, mas nesse ponto a estética da indiferença interveio de maneira a desautorizar tais interpretações.

No final da década de 70 e início de 80, alguns coreógrafos começam a responder a preocupações envolvendo gênero e sexualidade, a partir do enfoque no potencial da dança cênica de tradição ocidental de corporificar significados e gerar afetos. Era uma época em que os artistas e intelectuais começaram a se dar conta de que textos culturais mediavam ideologias normativas (BURT, 2007). Coreógrafos como Pina Bausch, da Alemanha, Fergus Early da Inglaterra, e os americanos Bill T. Jones, Arnie Zane e Trisha Brown estavam claramente conscientes dos questionamentos sobre como gênero, raça e sexualidade estavam representados em formas culturais, e sabiam que suas audiências podiam também estar pensando sobre esses assuntos. Novas possibilidades para entender os espetáculos foram abertas a partir de criações que problematizavam e subvertiam expectativas convencionais ou conservadoras com relação à dança. Representações de masculinidade presentes nos trabalhos desses artistas foram significativas pela forma como se opuseram ou contradisseram as estratégias representacionais no *mainstream* da dança moderna naquele momento. Preocupações com o modo de aplicar políticas sexuais à dança também perpassavam os trabalhos de alguns desses coreógrafos. Houve também uma maior concentração no corpo dançante e em sua presença física, intimidades foram contracenadas, e os trabalhos realizados por tais artistas podem ser compreendidos como reconhecimentos de uma vulnerabilidade e insegurança com relação à subjetividade masculina (BURT, 2007).

A masculinidade branca e heterossexual não mais era vista como uma instância inquestionada, universal e atemporal, e a forma como poderia ser representada na dança também se torna uma questão reconhecida dentro da coreografia.

Foi na década de 80 que a comunidade de gays como um todo, e dentre eles alguns coreógrafos, se deparou com a epidemia da AIDS, e o impacto foi devastador, atingindo o campo da dança. Nesse contexto, alguns desses artistas criaram trabalhos e performances que lidaram com a temática da AIDS, tanto de forma explícita quanto metafórica. Alguns coreógrafos que eram homossexuais acreditavam que, ao criar esse tipo de trabalho, que explorava questões de gênero e sexualidade, estavam realizando um gesto político (BURT, 2007). O principal alvo das reprimendas religiosas passou do aborto para a homossexualidade, o que pode ter sido a razão para que alguns coreógrafos se esquivassem de explorar questões ligadas às homossexualidades em seus trabalhos.

Através da dança, nesse momento histórico, criou-se um espaço no qual era possível imaginar alternativas através do ataque e da subversão de modos convencionais de identificação narrativa. Verdades antes entendidas como universais foram desnaturalizadas,

desafiando o espectador a se engajar ativamente na busca por novas maneiras de se interpretar as performances de dança.

Burt (2007) observa que, no último século e meio, a dança nos palcos não tem sido o local mais confiável de criação de representações inequívocas de masculinidade. Essas representações têm sido exploradas no sentido de problematização de um modelo dominante. Não só na apresentação física dos dançarinos em cena tais assuntos passaram a ser problematizados, mas para Burt, sobretudo por meio do questionamento da posição dos espectadores com relação às performances de dança, como eles olham para os corpos dos dançarinos homens. No bojo desse movimento contínuo no campo da dança, algumas performances vão reforçar ideologias de gênero normativas, algumas vão falhar em fazê-lo e algumas vão problematizar e desafiar essas mesmas ideologias. Essas análises de performances vão indicar o quanto a dança cênica de tradição ocidental está intimamente ligada à sociedade que a produz e a consome.

A história da dança cênica de tradição ocidental no século XX, segundo Hanna (1988), é um conto de mudanças econômicas e de opções sexuais para homens e mulheres, assim como de mudanças de desenvolvimento na dança e nas atitudes com relação à dança. O mundo da dança, apesar de seu grau de criatividade e de desafio ao status quo, também contém, expressa e fomenta preconceitos na sociedade em grande escala com relação não só a gênero como também a escolhas por carreiras.

2.4 – Considerações sobre o contexto brasileiro

Antes de dissertar sobre a história do desenvolvimento da dança no contexto brasileiro, realizarei uma passagem sobre o processo civilizatório, não só no Brasil mas no continente americano como um todo, a fim de explorar as mudanças nos modos de vida e no comportamento, assim como o desenvolvimento do ideal de virilidade com relação aos homens entendidos como selvagens pelos colonizadores europeus. Esse ideal de virilidade com relação ao nativo americano pode ser entendido como intrinsecamente ligado à imagem que vai se desenvolver do homem na dança no contexto brasileiro, assim como ao preconceito com relação às masculinidades representadas por esses dançarinos.

Como aponta Georges Vigarello (2013), a descoberta de novos corpos nas terras da América no final do século XV instaurou uma disputa entre modelos e contra modelos de virilidade com relação aos nativos dessas localidades. Considerados como tendo uma bela

estatura e movimentos graciosos, os ameríndios parecem primeiramente responder a uma excelência estética estipulada pelos europeus, correspondendo assim ao modelo dos colonizadores, que ditava a necessidade do homem possuir coragem e vigor, assim como firmeza física e moral. No entanto, a ausência aparente de religião e lei desses nativos, quando observados pelos europeus, relegou seus comportamentos a uma esfera do demoníaco e da animalidade, tornando-os então contra modelos, ou o inverso do que a sociedade ocidental considerava como o homem perfeito.

Devido à grande distância do comportamento dos nativos com relação aos colonizadores, quando os europeus chegaram ao continente americano não aplicaram aos nativos as categorias ocidentais do homem. Os instintos dos indígenas, assim como sua aparente ignorância com relação aos conhecimento de Deus e das leis, aproximaram-nos muito mais de uma animalidade, do que de uma virilidade primitiva aos olhos dos ocidentais. Eram considerados como não possuindo civilidade alguma (VIGARELLO, 2013). Tal julgamento estava ligado ao ideal de virilidade europeia, que prezava pelo controle dos impulsos, contra a impetuosidade, primando pela segurança contra a transgressão.

O quadro é ainda mais complexificado quando o universo da violência dos nativos é evocado, no qual a ideia de coragem perde força com relação a uma noção de barbárie e crueldade. O canibalismo, entre as práticas nativas relatadas, veio a confirmar definitivamente essa ideia das sociedades indígenas da América com povos bárbaros, distanciando-os ainda mais do modelo de homem civilizado trazido do continente europeu. Mas neste contexto sobram nativos destituídos dessas atitudes de agressividade que eram relatadas pelos colonizadores, reinando muito mais atitudes de mansidão e acolhimento. Essa atitude tampouco seria considerada viril pelos europeus, e foi imediatamente interpretada como possível submissão. Para os viajantes, o projeto de virilidade tinha como pressuposto a civilidade, a religião e a lei (VIGARELLO, 2013).

Os testemunhos dessas viagens tomam outro rumo quando a atenção se volta para as tecnologias, ferramentas, regras de conduta das populações nativas, o que indicou a presença de técnicas e saberes elaborados, que os afastou de uma ideia de animalidade. Os índios começam a ser vistos muito mais como expropriados, inocentes e não violentos, o que não desencadeia qualquer reflexão sobre virilidade relacionada a seus modos de vida. A esperança dos colonizadores é ainda convertê-los religiosamente.

Com o passar do tempo e com o crescimento de uma proximidade com os povos visitados, a imagem de selvagens bestiais passou a ser amenizada. A evocação de uma simplicidade originária vai juntar peso a essa tendência, com uma visão dos nativos

alimentada pelo imaginário de uma era de ouro, que opunha verdadeiras virtudes ou uma ingenuidade original ao gosto corrompido dos europeus. Esse nativo torna-se então, pela primeira vez, modelo especificamente viril.

No final do século XVII há uma mudança de olhar em alguns testemunhos dos colonizadores europeus, e a liberdade, tema até então ignorado, ganha importância. O contexto era de substituição de um horizonte moral com a nobreza como referência, por aquele da igualdade, e, nesse movimento, a imagem do indígena é colocada a serviço de causas diferentes no final do século XVII, lançada no interior do universo das liberdades.

Com o Iluminismo e a Revolução Francesa, o tema do progresso modificou a associação entre o modo de ser dos nativos e a virilidade. Nesse momento, não é mais em termos religiosos ou virtuosos que as referências são pensadas, mas ao redor do que ficou conhecido como civilização, a partir da noção de um constante progresso e melhoramento das sociedades. Sob a influência também do racionalismo dos comportamentos e sentimentos, os nativos são então posicionados no início de uma escala de civilizações e, seu modo de vida, entendido como vagabundagem e indigência, atesta uma carência primitiva de progresso (VIGARELLO, 2013). Por mais que o nativo tivesse outrora representado o ideal de virilidade que faltava ao homem civilizado efeminado, a comparação entre esses dois povos, os antigos e os novos, recai sobre uma distinção de grau, em que a ideia de progresso valorizou os europeus colonizadores como mais civilizados com relação aos colonizados. Nesse sentido, somente a civilização permitiria a força e a sensibilidade necessárias à formação da virilidade do homem moderno, e novos modelos de virilidade se impuseram. Os povos indígenas foram então vistos como barreiras ao processo civilizador, o que os situou em uma vertente fracassada do progresso.

Assim, os povos do novo mundo, ao que tudo indica, poderiam ter constituído não só um modelo de virilidade mas de civilização. Contudo, sua imagem passou por uma série de modificações ao longo da modernidade ocidental, assim como a própria noção do que vem a significar um homem viril na sociedade ocidental (VIGARELLO, 2013).

Com base em tais reflexões sobre a temática da virilidade do homem ocidental em correlação com o processo civilizador no continente americano, pode-se pensar na influência dessas ideias no processo de formação das próprias sociedades colonizadas. Nesse sentido, é interessante refletir sobre as reverberações que as transformações ocorridas no campo dos modos de vida, comportamento e sentimentos, assim como político e econômico, tiveram sobre o contexto americano em especial o das cidades de Belo Horizonte e Viçosa, onde foi desenvolvida a presente pesquisa.

Percebe-se que houve mutações no modo como os colonizadores entendiam os nativos, no modo como os relacionavam com a noção de virilidade da época, e como o próprio conceito de virilidade passa por uma série de transformações ao longo dos processos civilizadores. Se antes a bela estatura e a graciosidade dos gestos demonstrados pelos nativos eram atributos considerados pelos colonizadores como dotados de força e vigor, correspondendo ao modelo europeu de homem viril, os instintos e a agressividade dos indígenas passaram a ser interpretados como uma ausência completa de civilização em momentos posteriores. Nesse embate de ideias a respeito dos homens das américas, os nativos que não demonstraram tais atitudes de agressividade foram interpretados como povos dóceis e passíveis de dominação pelos povos europeus, assim, nenhuma virilidade seria possível. É em busca de tal comportamento instintivo e dotado de agressividade apresentado pelos nativos, que se encontraram homens em determinado momento histórico, na compreensão de que o homem civilizado perdera uma virilidade primitiva em seu contato com a cultura. Ainda, são os instintos e sentimentos de insubmissão, outrora indicados como marcas de uma ausência de civilização dos nativos, que vão constituir uma fonte de inspiração para o rompimento com a monarquia na Europa, o que culminou com a ascensão da classe burguesa ao lado dos ideais libertários e igualitários do iluminismo. As opiniões que prevaleceram nesse embate de posições, no entanto, penderam para a consideração dos povos nativos das américas como situados no início de uma escala rumo à civilização, onde os europeus se encontrariam no ponto de chegada, e também para o entendimento de que esses nativos constituem barreiras ao próprio processo civilizador, barreiras à modernização e ao progresso.

As mudanças da noção de virilidade no contexto ocidental podem ser relacionadas também às transformações do próprio estatuto da dança cênica de tradição ocidental. Determinadas atitudes como a graciosidade dos gestos e o controle das emoções já foram considerados como expressões de caráter viril, e a dança, por reforçar tais habilidades, gozava de alta estima entre os homens nesse contexto. Com a mudança da percepção do que deveria constituir o corpo do homem civilizado, muda também o valor conferido à dança nesse processo, ou seja, quando o corpo passa a ser entendido mais como um instrumento de produção do que como uma instância de prazer, toda a atividade que não tivesse como fim a realização do trabalho sistemático, racional e intelectualizado foi relegada a um plano inferior. Nesse fluxo, atividades como a dança passaram por esse processo, de tonar-se algo inferior, e ainda passaram a simbolizar uma não virilidade. Posteriormente, expressões relacionadas a uma masculinidade dominante foram empregadas na dança, sobretudo na dança moderna americana, mas essa atividade continuou a ser alvo de preconceito por parte da sociedade,

principalmente quando realizadas por homens. No desenvolvimento dessa história, teriam os corpos nativos, assim como os corpos dançantes, passado pelo mesmo processo civilizador?

Com relação ao surgimento e desenvolvimento da dança cênica de tradição ocidental no contexto brasileiro, a introdução do balé de corte no Brasil se deu através de Portugal. A influência francesa alcançou esse país, e em 1767 foi publicada a primeira obra sobre dança em língua portuguesa, dedicada a Dom José I (PORTINARI, 1989). A nobre arte da dança foi divulgada como destinada às pessoas de maior grandeza e, nas últimas décadas do século XVIII e primeiras do século XIX, Lisboa fora contagiada pela moda da dança de corte francesa. Essa moda chegou ao Brasil com a vinda de Dom João VI com sua corte, fugindo da ameaça napoleônica. O balé era uma dança que ocorria em ambientes nobres, como o casamento do príncipe herdeiro Dom Pedro I com Dona Leopoldina no Rio de Janeiro em 1818, que contou com a dança como uma das formas de comemoração.

Durante o século XIX, algumas companhias líricas francesas e italianas, quase sempre em trânsito para a Argentina, apresentaram-se no Brasil trazendo consigo bailarinos, que por vezes se apresentavam isoladamente das óperas (PORTINARI, 1989). Contudo, como afirma Portinari, o primeiro grande impacto do balé em território brasileiro se deu com a companhia de Diaghilev. Outra companhia, a de Pavlova, também acendeu significativo entusiasmo, gerando frutos, uma vez que uma das solistas dessa companhia, Maria Oleneva, radicalizou-se no Brasil, fundando uma escola de dança em 1927 no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Criado aos moldes franceses, esse teatro já existia desde 1909, mas a dança como entidade organizada só se instalou ali dezoito anos depois. A partir dessa escola surge a primeira geração de profissionais, o que permitiu o estabelecimento de uma companhia brasileira chamada Corpo de Baile do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, que foi oficializada em 1936.

Devido à Segunda Guerra Mundial, o original Balé Russo refugia-se na América Latina, e embora sua base principal fosse Buenos Aires, o Brasil também se beneficiou dessa estadia. Membros dessa companhia foram fundamentais para o desenvolvimento da dança profissional brasileira. Por volta de 1945, o Brasil já contava com estrelas próprias na dança como Madeleine Rosay, Leda Iuqui e Eros Volúsia (PORTINARI, 1989).

É com Nina Verchinina que a dança moderna chega ao país, não sem resistência, pois também no Brasil a preferência por bailarinas e pelo estilo romântico de balé predominava. Isso se deu por volta de 1947. Na década de 1950, Tatiana Leskova, francesa de origem russa, coreógrafa, diretora, mestra e primeira-bailarina, conduziu uma companhia de dança no país. Remontou aqui obras famosas do balé, lançou também seus próprios balés, muitas vezes

inspirados em músicas brasileiras. Promoveu ainda a vinda de ilustres coreógrafos estrangeiros, e a imprensa brasileira ampliou o espaço destinado à dança.

Entre 1959 e 1961, vieram artistas e coreógrafos também da União Soviética, que aprimoraram o nível técnico. A soviética Eugenia Feodorova, entre muitos méritos, teve o de melhorar sensivelmente o naipe masculino no balé brasileiro, e nomes como Jorge Siqueira, Armando Nesi, Antonio Barros, Yelê Bittencourt e Emílio Martins projetaram-se como solistas e primeiros-bailarinos (PORTINARI, 1989).

Posteriormente a esse período se seguiu um momento de declínio para a companhia de dança do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, com problemas de falta de continuidade entre os projetos, falta de verbas e de direção competente. O teatro entrou em obras e a companhia em recesso. Quando voltou a funcionar, verificou-se que não havia nem mesmo uma sala para as aulas diárias do corpo de baile.

Esse panorama mudou a partir de 1981, quando o Teatro Municipal é englobado por uma fundação. Nesse contexto, a companhia de dança é reestruturada e ampliada, passando a chamar-se Ballet do Teatro Municipal. Há o estabelecimento do quadro de solistas e principais artistas, os salários aumentam para todos, novos mestres são contratados e uma especial atenção foi dirigida ao naipe masculino de dançarinos (PORTINARI, 1989).

Com a crise econômica no Brasil em 1984, as verbas destinadas às artes minguaram, o que refletiu na companhia de dança do Teatro Municipal.

Dentre outras companhias de dança do Brasil, em 1954 surge o Ballet do IV Centenário de São Paulo, que segundo Portinari, poderia ter revolucionado o panorama dançante brasileiro. Essa companhia apresentou um repertório eclético, que alternava entre obras estrangeiras e nacionais, contando com um numeroso conjunto de estrelas, além de cenários e figurinos criados pelos mais importantes artistas plásticos do país. No entanto, essa companhia não sobreviveu, sendo o motivo alegado a falta de verbas.

Solistas oriundos dessa companhia lançam em 1971 o Ballet Stagium, estabelecendo uma arte intrinsecamente ligada à realidade brasileira, com balés feitos à imagem e semelhança do povo brasileiro. Essa companhia fez sucesso nacional e internacionalmente, se apresentando por todo o país, percorrendo também a América Latina, a Europa e os Estados Unidos. O despojamento era a norma seguida, com um mínimo de cenários, malhas simples como figurinos e a consciência de pertencer a um país de Terceiro Mundo. Embora o treinamento do Ballet Stagium fosse de origem clássica europeia, eles reinventaram essa herança em termos de Brasil (PORTINARI, 1989).

O exemplo do Stagium deu frutos no país, com o surgimento de outros grupos que aderiram à mesma proposta. Entre eles destaca-se o Grupo Corpo, de Belo Horizonte capital de Minas Gerais. Esse grupo se apresentava ao som de compositores nacionais e internacionais, o que possibilitou com que se afirmassem dentro e fora do país. O Grupo Corpo, como coloca Portinari, não pode ser classificado nem como clássico nem como moderno unicamente. Sem filiação específica, ele se impôs pela qualidade do trabalho apresentado, identificado com a realidade brasileira.

Em Curitiba, o Ballet do Teatro Guaíra optou por uma linha mais tradicional, com bons resultados. Reconquistou para solo brasileiro a bailarina Ana Botafogo, além de lançar outras estrelas.

No Teatro Municipal de São Paulo, um importante trabalho foi realizado no meio da dança, lançando o Balet da Cidade de São Paulo, que adotou uma corrente criativa mais moderna.

A companhia de dança de Belo Horizonte, o Corpo de Baile da Fundação Clóvis Salgado, teve o privilégio de acompanhar o bailarino russo Mikhail Baryshnikov em uma turnê de um mês pelo Brasil em 1980. Essa companhia foi instituída em 1971, trabalhando durante vinte anos com peças do repertório erudito e com montagens para as óperas produzidas pela Fundação Clóvis Salgado. Aos poucos foram inseridos no repertório obras de coreógrafos nacionais e internacionais, e, no final da década de 90, Cristina Machado assume a direção da companhia. Sintonizada com as linguagens modernas da dança, a diretora passa a incentivar o potencial criativo dos próprios bailarinos nas produções. Em 2010, sob a direção de Sônia Mota, o foco passou a ser o desenvolvimento de uma linguagem personalizada para a companhia. Os processos de pesquisa ativa em dança, criação e elaboração coreográfica assinados pelos próprios integrantes, ao lado da diversidade de intérpretes e da transdisciplinaridade são os pilares atuais dessa companhia, o que a coloca em sintonia com as questões da arte contemporânea (Entrevista concedida por Sônia Mota, em outubro de 2013. Disponível em: https://santoamaroemrede.wordpress.com/2013/11/05/para-comeco-de-conversa-com-a-cia-de-danca-palacio-das-artes/ Acesso em 17 set. 2015).

No Ceará, durante a década de 1970, houve uma promissora atividade no campo da dança cênica de tradição ocidental, mas que não durou por muito tempo. O Sesi-Fortaleza patrocina uma escola de dança para filhos de operários dirigida por Dennis Gray. Essa escola enfatizou o preparo de meninos, algo raro em território brasileiro, onde o balé era entendido como uma atividade aceitável para as filhas e não para os filhos (PORTINARI, 1989). O grupo infanto-juvenil se apresentou em vários espetáculos, a imprensa divulgou a experiência

e houve uma aprovação geral, no entanto, com a mudança administrativa do Sesi a escola foi fechada.

Na Bahia, o Ballet do Teatro Castro Alves sobreviveu enquanto houve verba disponível, com a impossibilidade de um trabalho contínuo.

Em Brasília, a dança dependeu muito da iniciativa privada. Em 1987 surgiu um projeto para a constituição de uma companhia clássica nacional que seria sediada na cidade, ficando sua concretização à mercê da obtenção de verbas.

Como escreve Portinari, como em outros países, a adaptação do folclore nacional nas composições em dança teatral aconteceu no Brasil, com incorporação de expressões da cultura brasileira como o Maracatu, Batuque, Frevo, Carnaval, Reisado, Maculelê, Bumba-meu-boi e Congada, que motivaram os coreógrafos em suas criações. Os temas africanos e indígenas passam a impregnar os compositores brasileiros, sobretudo a partir de Villa-Lobos, surgindo então uma vertente paralela de coreografias. É o que foi caracterizado como brasilianismo coreográfico. Sejam eruditos ou populares, inúmeros compositores brasileiros têm tido suas obras coreografadas, sobretudo a partir da década de 1970. Dentre eles Egberto Gismonti e Marlos Nobre compuseram especialmente para o balé, o que já havia sido feito por Villa-Lobos, Guarnieri, Cláudio Santoro entre outros. Músicos como Pixinguinha, Ernesto Nazaré, Tom Jobim, Milton Nascimento, Chico Buarque, Hermeto Pascoal, Vinícius de Moraes, motivaram os coreógrafos com relativa assiduidade. Mas também obras de pintores brasileiros famosos, textos de Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Jorge Amado, Clarice Lispector, também foram abordados em dança. Essa iniciativa nacionalista, com seus altos e baixos, segundo Portinari (1989), cresce conforme o público corresponde, e diante de uma conscientização cada vez maior com relação à realidade brasileira, os coreógrafos vão sendo mais impelidos nessa direção.

A temática do estatuto do homem que dança no contexto brasileiro foi abordada por alguns autores em épocas recentes, dentre eles Souza (2007), Andreoli (2010) e Assis (2012). O que vem à tona nesses trabalhos é como as construções de gênero e sexualidade dominantes em meio à sociedade brasileira vão definir as condições nas quais os homens podem ou não dançar. Para aqueles que se aventuram nessa atividade, há uma forte associação entre o homem que dança, sobretudo estilos como o balé, e a homossexualidade. Tal associação tem efeitos os mais diversos sobre as vidas dos bailarinos, especialmente em uma sociedade na qual ainda perduram concepções homofóbicas que afetam negativamente determinadas populações devido à suas orientações sexuais. Por essa razão, alguns dos bailarinos entrevistados nesses estudos viam a necessidade de expor, de evidenciar publicamente uma

sexualidade heterossexual, como uma forma mesmo de sanar qualquer forma de associação entre sua dança e uma possível orientação sexual homossexual. A partir de tais reflexões, a masculinidade ou os diversos matizes de masculinidades se revelam como constructos pouco estáveis e passíveis de transformações, exigindo um esforço contínuo no sentido de manter uma performance de gênero aparentemente única, fixa ou acabada.

Outro ponto observado nesses estudos foi a necessidade de os bailarinos em questão terem de romper com barreiras sociais impostas para os homens, a fim de chegarem a ser bailarinos, o que muitas vezes desencadeava um início tardio desses homens na dança. Momentos decisivos tais como conflitos com a família, ou romper com profissões previamente assumidas, fizeram parte da trajetória desses sujeitos.

A dança, apesar do intenso trabalho com o corpo e com a sensibilidade, não necessariamente é vista como uma instância de transgressão com relação a uma masculinidade dominante, e esses autores observaram a presença de uma naturalização e de uma dicotomia entre dois polos fixos e delimitados: o masculino e o feminino, nas falas de bailarinos entrevistados, assim como as orientações sexuais foram tratadas como condições fixas e essenciais. Estereótipos de gênero acompanham homens e mulheres na dança, estabelecendo relações entre bailarinas e bailarinos, coreógrafos e coreógrafas, e o papel desses corpos no desenvolvimento da dança cênica de tradição ocidental.

CAPÍTULO 3

TEORIAS SOBRE CORPO, GÊNERO E SEXUALIDADE

Com a intenção de lançar luzes sobre a questão de fundo da presente pesquisa, ou seja, como se dá a performance de gênero dos homens que dançam, e que estilos de masculinidade são constituídos por esses sujeitos, este capítulo visa trabalhar, a partir de uma revisão teórica, a história do conceito de gênero; a heterossexualização do desejo no ocidente e o corpo enquanto objeto de investigação nas ciências sociais. Dessa forma, serão abordadas as transformações de tais conceitos e teorias, entendidos como chaves para o entendimento da questão de pesquisa por mim explorada. A diferenciação naturalizada entre homem e mulher, e entre universos masculinos e femininos, traz como pano de fundo um embate de ideias que nem sempre é trazido à tona, e que pode ajudar a compreender o que acontece no âmbito das experiências narradas pelos sujeitos pesquisados.

3.1 – História do conceito de gênero

Ao realizar-se um apanhado histórico do conceito de gênero, percebe-se como este constructo sofreu transformações devido, sobretudo, ao desenvolvimento da maneira como os autores compreendem não só as relações que o constituem, como a ligação entre gênero e outras instâncias como sexo e sexualidade. As análises partem de uma tentativa de separação entre as esferas de sexo e gênero, para gradativamente desestabilizar-se as fronteiras entre elas, e tal movimento teórico obedeceu, como se verá nos parágrafos seguintes, a propósitos sociais específicos.

A distinção entre sexo e gênero foi importante, como coloca Henrietta Moore (1997), nas análises dentro das ciências sociais, num momento em que contribuiu para demonstrar que as relações entre homens e mulheres, assim como os significados simbólicos associados às categorias de “homem” e “mulher”, são socialmente construídos, e não um efeito de causas naturais. Os dados provenientes de estudos de diversas sociedades foram valiosos para se mostrar o quanto as diferenças de gênero e as relações de gênero podem variar cultural e historicamente. Percebeu-se que as necessidades de sexualidade e procriação das sociedades raramente eram satisfeitas de forma natural, ou seja, sem a intervenção da cultura. Gayle Rubin (1993) chamou a atenção para o que definiu como “sistema de sexo/gênero”, que diz

respeito a formas específicas e sistemáticas que as sociedades desenvolveram para lidar com sexo e gênero. Para a autora, tal sistema poderia ser definido como "um conjunto de arranjos através dos quais a matéria-prima biológica do sexo e da procriação humanas é moldada pela intervenção humana e social e satisfeita de forma convencional" (1993, p. 5). O interesse que circundava tais análises era demonstrar que a opressão às mulheres, no contexto ocidental, só se fazia possível e era legitimada devido a um aparato social sistemático que, agindo sobre as mulheres como matérias-primas, moldava-as até se tornarem mulheres domesticadas. Em outras palavras, demonstrar que a opressão não era algo inerente ou inevitável com relação ao sexo, mas fruto de uma configuração de relações específica.

Ao analisar os escritos sobre parentesco de Lévi-Strauss, Rubin (1993) observa como a organização social do sexo baseia-se no gênero, na obrigatoriedade da heterossexualidade e na repressão da sexualidade das mulheres. O gênero se configura, assim, como uma divisão dos sexos imposta socialmente, produto de determinadas relações sociais de sexualidade. E é assim que pessoas do sexo feminino ou do sexo masculino são tornadas mulheres e homens, e compreendidos como "naturalmente" diferentes. Na perspectiva da natureza, no entanto, como destaca a autora, homens e mulheres compartilham semelhanças e coincidências, e não constituem categorias plenamente excludentes. Isso revela que a oposição entre os sexos, supostamente de origem natural, é muito mais dotada de fatores culturais do que outra coisa. Nesse sentido, a identidade de gênero é antes uma supressão de semelhanças naturais do que uma expressão de diferenças. A repressão, que é inerente a esse sistema dicotômico, se dá nos homens de forma a eliminar qualquer traço definido como feminino e nas mulheres de qualquer traço definido como masculino. Os indivíduos imersos nos chamados sistemas sócio-sexuais teriam que se conformar a um número restrito de possibilidades. Um dos objetivos que permeia este tipo de análise é atentar para o estatuto social de esferas como sexo, gênero e dos sistemas de sexo/gênero, como produtos da atividade humana ao longo do tempo. Como coloca Rubin (1993), não se deve ignorar a interdependência entre a esfera da sexualidade e a esfera das relações sociais, políticas e econômicas, sem sobrevalorizar a importância de nenhuma delas nas análises de diferentes sociedades.

O termo gênero começou a ser utilizado pelas feministas, de maneira mais literal, como forma de se referir à "[...] organização social da relação entre os sexos" (SCOTT, 1995, p. 72). Posteriormente, o mesmo termo, que parece ter surgido entre as feministas americanas, que pretendiam enfatizar o caráter social das distinções baseadas no sexo, indicava uma rejeição da hipótese do determinismo biológico implícito em termos como "sexo" ou "diferença sexual". Apontava, ao mesmo tempo, o aspecto relacional das definições

normativas da feminilidade. Segundo essa visão, não era possível compreender homens e mulheres a não ser através de termos recíprocos, e o estudo de somente um dos sexos em separado não era algo desejável.

A utilização do termo gênero se referia sobretudo a “mulheres”, de forma a conferir uma certa erudição e seriedade aos trabalhos, parecendo ajustar-se à terminologia científica das ciências sociais. Isso poderia expressar uma busca por legitimidade acadêmica para os estudos feministas nos anos 1980. Contudo, indica como qualquer informação sobre as mulheres é também informação sobre os homens, sendo que o estudo de um implica o estudo do outro. Assim, o termo gênero denotaria construções culturais, que seriam “[...] a criação inteiramente social de ideias sobre os papéis adequados aos homens e mulheres” (1995, p. 75). Nesta definição, trata-se de uma categoria social imposta sobre um corpo sexuado, entretanto, não é suposto um vínculo natural entre sexo e papéis sexuais. O sistema de relações ao qual se denomina gênero dialoga com, e problematiza o sexo, mas não é diretamente determinado e nem determina diretamente a sexualidade.

A relação entre sexo biológico e construção cultural de gênero passou a ser, no entanto, indevidamente assumida como não problemática, como coloca Moore (1997). Dessa forma, mesmo que se tivesse vencido o argumento do determinismo biológico, muitos textos ainda consideravam que o gênero se tratava de um artifício cultural para compreender diferenças sexuais tidas como óbvias, o que por sua vez deveria ser alvo de questionamentos e análises. A dicotomia homem/mulher, numa concepção de diferenças sexuais binárias que são subjacentes, embora não determinantes, às categorias de gênero, passa a ser objeto de análise e não mais um pressuposto teórico. Tal conjectura levaria à rejeição da própria dicotomia entre sexo e gênero como polos de natureza e cultura, respectivamente. Ambos seriam compreendidos como possuindo uma natureza socialmente construída, ficando a distinção entre as duas instâncias cada vez mais nebulosa.

Dentro deste campo reflexivo, Laqueur (2001) aponta que o modelo de dois sexos, vigente na atualidade, nem sempre foi predominantemente aceito em meio à sociedade ocidental. Durante milhares de anos acreditou-se que as mulheres tinham a mesma genitália que os homens, só que interna ao corpo. Dessa forma, as mulheres eram tidas como semelhantes aos homens em sua essência, mas lhes faltava um calor vital, o que causava a retenção interna de suas estruturas sexuais, ao contrário do homem em que estas estruturas se tornariam visíveis na parte externa. As diferenças sexuais, nessa perspectiva, eram entendidas como uma questão de grau, gradações de um tipo básico masculino, e não de espécie.

Nessa concepção, a vagina era vista como um pênis interno, os lábios como o prepúcio, o útero como o escroto e os ovários como os testículos. Essa visão da diferença sexual era marcada até mesmo na linguagem, uma vez que durante dois milênios o ovário não tinha sequer um nome específico. A ele se referia, segundo Laqueur (2001), com a mesma palavra usada para designar os testículos masculinos, deixando que o contexto esclarecesse o sexo ao qual se referia. Tampouco havia termos, no latim e no grego, e nos vernáculos europeus só apareceram por volta de 1700, para a vagina como um tubo na qual o seu oposto, o pênis, se encaixaria e através do qual nasceria o bebê.

Foi aproximadamente no final do século XVIII que essa natureza sexual humana passou por mudanças significativas. Nesse período, todos os escritores estavam empenhados a basear o que insistiam ser as diferenças fundamentais entre os sexos masculino e feminino, entre homem e mulher, em distinções biológicas constatáveis. Buscavam, a partir disso, retratar tais diferenças por meio de uma retórica radicalmente diferente. Assim, homem e mulher, ao contrário de antes, quando gozavam de muito mais semelhanças do que distinções, passaram a ser vistos como diferentes em todo aspecto concebível do corpo e da alma, em todo aspecto físico e moral. O antigo modelo, no qual as diferenças entre homens e mulheres eram definidas em termos de grau de perfeição metafísica, de calor vital e de gradações ao longo de uma escala cuja causa final era masculina, deu lugar a um novo modelo de dimorfismo sexual com base na divergência biológica. No final do século XIX, a nova diferença podia ser demonstrada não apenas nos corpos visíveis, mas também a nível microscópico, o que fez da diferença sexual uma distinção de espécie e não de grau, solidamente baseada na natureza.

A visão dominante desde o século XVIII, assim, é a de dois sexos estáveis e opostos, e a vida política, econômica e cultural de homens e mulheres passa a ser de certa forma baseada em tais fatos. Nessa concepção, o mundo físico, o corpo, figura como o real, enquanto seus significados culturais são considerados epifenômenos, ou seja, fenômenos secundários condicionados por fenômenos essenciais, neste caso os fisiológicos. Mas o que os textos pré-Iluminismo, e até em algum grau posteriores sugeriam, na visão de Laqueur, era que o sexo ou o corpo eram compreendidos como epifenômenos, enquanto o gênero, que na perspectiva moderna é considerado como uma categoria cultural, era algo primário e real (LAQUEUR, 2001). O gênero era algo importante e que fazia parte da ordem das coisas, enquanto o sexo era convencional, e ser homem ou mulher era uma questão muito mais de manter uma posição social, um lugar na sociedade e assumir assim um papel cultural, do que de ser organicamente um ou outro de dois sexos. Como constata Laqueur, os corpos em textos renascentistas e

medievais faziam coisas incríveis e até mesmo impossíveis se lidos sob a ótica do Iluminismo. Eram passíveis de transformações, menos endurecidos ou fixos, meninas poderiam tornar-se meninos e homens poderiam efeminar-se através de uma associação intensa com mulheres, em suma, a cultura tinha a potência de mudar esses corpos. Antes do século XVII, portanto, o sexo era uma categoria sociológica e não ontológica.

Segundo Laqueur (2001), a mudança de interpretação dos corpos masculino e feminino no Iluminismo deve ter dependido de outros fatores que não as constatações ou descobertas científicas, reais ou supostas. Evidências em favor da igualdade ou da diferença estão disponíveis por toda parte, mas, quais delas vão realmente importar em determinado momento histórico, e com que finalidade, é algo influenciado por fatores fora dos limites da investigação empírica. Dessa forma, o interesse em buscar por evidências que provassem a existência de dois sexos distintos, ou seja, diferenças anatômicas e fisiológicas concretas entre homens e mulheres, só teve lugar quando essas diferenças se tornaram politicamente relevantes. Quando as diferenças foram descobertas, por sua vez, elas já estavam profundamente marcadas por uma política de poder de gênero.

Isso sustenta a suposição do autor de que as mudanças nas formas de se interpretar o corpo não foram consequência de um progresso no conhecimento científico específico, mas foram resultado de desenvolvimentos analíticos distintos, de cunho tanto epistemológico quanto político. Além disso, outros fatores também agiram nesse processo, como a ascensão da religião evangélica, a teoria política do Iluminismo, as ideias de Locke sobre casamento como contrato social, as possibilidades de mudança social elaboradas na Revolução Francesa, o conservadorismo pós-revolucionário, o feminismo pós-revolucionário, a Revolução Industrial e a divisão sexual do trabalho, o surgimento de novas classes, tudo isso em conjunto causando a construção de um novo corpo sexuado.

O que se pode inferir, a partir de tais teorizações, é que soma-se ao questionamento do determinismo biológico, entre as instâncias de sexo e gênero, a desestabilização da própria fixidez da categoria sexo. Assim, o que antes era considerado como biologicamente intratável, ou seja, o modelo de dois sexos vigente na atualidade, não pode mais ser tido como a matéria-prima sobre a qual vão agir as construções culturais de gênero. A distinção sexo/gênero, que sugere uma descontinuidade entre corpos sexuados e gêneros construídos socialmente, passa por um processo de desestabilização semelhante. Como coloca Butler (2003), se o caráter imutável do sexo se torna contestável, talvez este possa ser visto como tão culturalmente construído como o gênero, ou então que o sexo talvez sempre tenha sido o gênero, e a distinção entre ambos passa a ser absolutamente nenhuma.

O entendimento do que vem a significar o conceito de gênero, a partir da contribuição dos teóricos acima citados, não pode mais se restringir a uma inscrição cultural sobre corpos sexuados previamente. Há o risco, no entanto, de os debates sobre gênero se distanciarem de um determinismo biológico para então voltarem-se a um determinismo social, no sentido de não levarem em conta a agência dos sujeitos e as possibilidades de transformação. Quando se compreende a cultura como uma lei inexorável que age sobre corpos entendidos como recipientes passivos, tem-se a impressão de que gênero é tão determinado e tão fixo quanto é o sexo na concepção da biologia (BUTLER, 2003). Sexo, tanto quanto gênero, é um constructo ideal que necessita ser constantemente materializado através do tempo. Trata-se de uma materialização de normas regulatórias respectivas à sexualidade, processo este que nunca se encerra.

A agência dos sujeitos envolve fatores como a história pessoal destes, discursos e identidades coletivas que se interseccionam. A relação entre estrutura e praxis, fonte de extensos debates dentro das ciências sociais, é explorada por Moore (2000) em sua reflexão sobre a relação entre o gênero construído e o gênero vivido. Ela esclarece que os discursos de gênero não são eficazes porque descrevem práticas e experiências dos sujeitos, mas porque produzem sujeitos marcados por gênero. Mas, como se dá o processo de representação e de auto-representação, ou seja, como esses sujeitos passam a representar, não só aos outros como a si mesmos, de modo a reproduzir discursos e categorias dominantes de gênero? Levando-se em conta tanto o aspecto consciente quanto o inconsciente relativo à internalização das normas de gênero, esse processo não acontece de forma passiva. Há uma relação dialética entre representações sociais de gênero e construções subjetivas que, na opinião de Moore, é uma das mais difíceis de captar. E na busca por esse entendimento, uma abordagem que considere o sujeito e o social como antinomias se mostra fraca, incapaz de dar conta da mútua construção entre essas instâncias.

Nesse contexto, surge uma crítica à noção de sujeito presente na antropologia, a partir de teorias feministas pós-estruturalistas. A premissa básica desse pensamento, segundo Moore (2000), é a de que discursos e práticas discursivas criam não sujeitos, mas posições de sujeito, e que os indivíduos podem assumir mais de uma dessas posições em meio a diferentes discursos. Isso quer dizer que não se pode mais pensar na equivalência entre um indivíduo singular para um sujeito singular, uma vez que indivíduos são sujeitos multiplamente construídos, que podem assumir múltiplas posições de sujeito. E, além de múltiplos, esses posicionamentos podem ser também contraditórios.

Através de trabalhos na antropologia, percebeu-se que não há um único modelo de gênero dentro das sociedades, mas uma multiplicidade de discursos sobre gênero, que podem mudar de acordo com o contexto ou mesmo biograficamente. E tais discursos são frequentemente conflitantes. Isso abriu precedentes para que se voltasse o olhar para processos de fracasso, resistência e mudança no processo de construção de gênero, tanto quanto para processos de obediência, aceitação e investimento. Diante do que se espera dos sujeitos dentro de uma determinada sociedade, estes podem, mesmo conscientes da norma, ocupar posições de sujeito distintas, rejeitanto, resistindo ou mesmo afirmando a posição dominante. Isso abre espaço para que se reconheça, por exemplo, a existência de múltiplas masculinidades e feminilidades dentro de um mesmo contexto social.

Outra questão é o que leva as pessoas a assumirem uma determinada posição de sujeito e não outra em dadas situações. Tal posicionamento sempre se dá em relação ao outro, como aponta Moore (2000), sendo a intersubjetividade e as inter-relações fatores que influenciam essa forma de agência. Há que se levar em conta que o investimento em determinada posição de sujeito não é só uma questão de satisfação emocional, mas implica em benefícios materiais, sociais e econômicos extremamente reais, sendo que alguns posicionamentos carregam muito mais retribuição do que outros. Tal reflexão remete à relação existente entre gênero e poder, e desafiar ou resistir aos discursos dominantes muitas vezes significa renunciar ao poder, aprovação social e ganhos materiais. É dessa forma que os discursos dominantes agem para limitar as estratégias que os sujeitos podem traçar, o que por sua vez não se configura como um processo de escolha, já que não se dá de forma plenamente consciente e é influenciado por uma série de fatores nem sempre controlados pelos sujeitos.

3.2 Heterossexualização do desejo no ocidente

Na reflexão sobre a construção das performances de gênero dos homens que dançam, faz-se necessário abordar, além da temática das categorias de sexo e gênero e o sistema sexo/gênero, questões sobre a própria sexualidade. A ordem compulsória prevalecente no ocidente determina que a sexualidade heterossexual seja o padrão socialmente aceito, ao passo que outras sexualidades são consideradas como desviantes ou subversivas. Isso se conecta diretamente com as experiências pelas quais passam os homens que dançam. Primeiramente, muitos dançarinos vivenciam aberta ou veladamente sexualidades diferentes da heterossexual, o que já em si suscita uma reflexão sobre a temática das práticas e dos desejos sexuais e seu estatuto na sociedade ocidental. Mas algo a ser destacado é que o medo ou, como coloca Burt

(2007), o que é visto como problema com relação ao homem que dança no ocidente é, sobretudo, relacionado a uma associação entre a prática da dança por homens e a homossexualidade, como se ao se aproximar dessa prática os homens perdessem uma das características da masculinidade hegemônica, a saber, a heterossexualidade. Isso pode gerar preconceitos contra esses homens, que são tidos como homossexuais, assim como coloca obstáculos para que vários meninos e homens ingressem na prática da dança, em função desse mesmo preconceito. No entanto, trata-se de um problema com um fundo mais complexo, a saber: como a homossexualidade passou a ser encarada como uma característica indesejada na sociedade ocidental? Como ela se tornou alvo de severas repreensões e constitui esse fantasma, esse medo em relação ao qual grande parte dos sujeitos ainda se posiciona?

A heterossexualização do desejo, como aponta Butler (2003), institui oposições assimétricas entre feminino e masculino, compreendidos como sendo atributos de macho e fêmea. Assim, certas práticas reguladoras vão produzir identidades coerentes por via de uma matriz de normas de gênero coerentes. Essa matriz cultural, que torna inteligíveis as identidades de gênero, exige que certos tipos de identidade não possam existir, aquelas em que o gênero não decorre ou não é determinado pelo sexo, e aquelas em que as práticas sexuais não decorrem nem do sexo nem do gênero. A partir desse ponto de vista, certas identidades de gênero, como as homossexuais, parecem ser meras falhas de desenvolvimento ou impossibilidades lógicas, por não se conformarem às normas de inteligibilidade cultural. Entretanto, como afirma Butler,

> [...] sua persistência e proliferação criam oportunidades críticas de expor os limites e os objetivos reguladores desse campo de inteligibilidade e, consequentemente, de disseminar, nos próprios termos dessa matriz de inteligibilidade, matrizes rivais e subversivas de desordem de gênero (BUTLER, 2003, p. 39).

A autora reflete sobre em que medida a identidade de gênero, entendida aqui como uma relação entre sexo, gênero, desejo e prática sexual, seria o efeito de uma prática reguladora proveniente de um sistema de heterossexualidade compulsória? A própria noção de identidade, de uma coerência interna do sujeito, não seria constituída pelas práticas reguladoras de formação e divisão do gênero? Não seria a “identidade” um ideal normativo, antes que uma característica descritiva da experiência? Melhor dizendo, a coerência, a continuidade da “pessoa”, não se tratam de características lógicas de sua condição, mas de “normas de inteligibilidade socialmente instituídas e mantidas” (BUTLER, 2003, p. 38).

Falar em “homens” e “mulheres”, segundo Butler (2003), tende a subordinar a noção de gênero à de identidade, levando à conclusão de que uma pessoa é um gênero ou o é em virtude de seu sexo, de seu sentimento psíquico do eu, ou das diferentes expressões desse eu psíquico, a mais notável sendo a do desejo sexual. Nessa lógica, o gênero, ingenuamente confundido com o sexo, serve como princípio unificador do eu corporificado, mantendo tal unidade sobre e contra um “sexo oposto”, cuja coerência interna é paralela, mas oposta, entre sexo, gênero e desejo. Consequentemente, uma pessoa é o seu gênero na medida em que não é outro gênero, restringindo o gênero dentro do par binário. Tal concepção pressupõe não só uma relação causal entre sexo, gênero e desejo, mas sugere que o desejo reflete ou exprime o gênero, e que gênero reflete ou exprime o sexo.

Uma vez que a noção de substância é uma construção fictícia, produzida a partir da ordenação compulsiva de atributos de gênero coerentes, então gênero como substância, a viabilidade de “homem” e “mulher”, como substantivos, se vê questionada pelo jogo de atributos que não se conformam aos modelos sequenciais ou causais de inteligibilidade. Nesse sentido, Butler (2003) propõe a ideia de “gênero” não como um substantivo, mas tampouco como um conjunto de atributos flutuantes, pois seu efeito substantivo é performativamente produzido e imposto pelas práticas reguladoras da coerência de gênero. O gênero é sempre um feito, ainda que não seja proveniente de um sujeito tido como preexistente à obra. Assim, Butler apresenta a ideia de que “[...] não há identidade de gênero por trás das expressões de gênero; essa identidade é performativamente constituída, pelas próprias ‘expressões’ tidas como seus resultados” (2003, p. 48).

A autora visa ainda mostrar que o sexo, já não mais visto como uma “verdade” interior das predisposições e da identidade, é uma “[...] significação performativamente ordenada (e portanto não ‘é’ pura e simplesmente), uma significação que, liberta da interioridade e da superfície naturalizadas, pode ocasionar a proliferação parodisíaca e o jogo subversivo dos significados de gênero” (BUTLER, 2003, p. 59-60). Como performatividade de gênero, Butler entende não um ato deliberado, mas uma prática reiterativa através da qual certos discursos de gênero produzem os efeitos que nomeiam. Essa materialização das normas de sexo através da performatividade vai agir nos corpos, sobretudo, para consolidar o imperativo heterossexual. Sendo assim, a fixidez dos corpos, seus contornos, movimentos, vão ser pensados como a expressão mais produtiva do poder em si.

A “imitação”, como coloca Butler (2011), está no coração do projeto heterossexual e seus binarismos de gênero e, nesse sentido, a heterossexualidade hegemônica é em si um constante e repetido esforço para imitar suas próprias idealizações. Essa heterossexualidade

necessita o tempo todo repetir essa imitação e, ao mesmo tempo, patologizar práticas e normativizar ciências para produzir e consagrar sua própria reivindicação de uma originalidade ou propriedade, o que sugere que a performatividade heterossexual é assolada por uma ansiedade que ela nunca pode superar completamente, que o ideal a que aspira não pode nunca ser plenamente atingido.

Neste ponto, pode-se associar essa ansiedade carregada pela performatividade heterossexual com o preconceito em relação aos homens que dançam no contexto brasileiro. Essa necessidade de reiterar constantemente o ideal normativo de masculinidade se traduz em diversas ações, como a de pais que desde muito cedo na vida levam os filhos homens para jogar futebol ou lutar judô, exemplos dados pelos próprios sujeitos da pesquisa ao longo das entrevistas, mas que nunca conceberam a ideia de levar esses mesmos filhos para aulas de balé ou outro tipo de dança. Há uma separação entre o que é considerado "coisa de homem" e "coisa de mulher", o que posiciona a dança junto ao universo do que é feminino. E qualquer desvio com relação a essa divisão vai acarretar em atitudes hostis, como a narrada por Jonas, bailarino de danças urbanas que não queria contar aos amigos que dançava: "Se falar pros amigos que danço eles vão dizer: Ah, cê virou viadinho".

A performatividade, no entanto, apesar de essencialmente imitativa, não faria referência a uma performance ou ato singular, ou um ato teatral. Entender a performatividade como um ato voluntário, teatralizado, é ignorar a historicidade desse processo, as convenções referentes às quais os atos performativos são somente uma repetição. A construção de gênero, como coloca Butler (2011), não se reduz a uma ação humana ou uma expressão, apropriação voluntária. Esse tipo de construção passa muito mais perto de uma matriz que ultrapassa o indivíduo, anterior até mesmo à sua emergência. Nesse processo, não haveria a atuação de um poder, mas apenas uma atuação reiterada, que se traduz no próprio poder em sua persistência e instabilidade. E é através desse mesmo processo de reiteração que o próprio sexo pode ser desestabilizado, ou seja, no processo de repetição são abertos intervalos e fissuras como instabilidades constitutivas de tais construções, como aquilo que escapa à norma, que não pode ser plenamente definido ou fixado por meio do trabalho de repetição. Assim, ao mesmo tempo em que o processo de performatividade não se reduz a uma ação individual ou voluntária, a possibilidade de subversão ou de desestabilização da materialização reiterada das normas não é excluída, ou seja, por mais que não se reduza ao domínio do indivíduo esse processo não é, por outro lado, plenamente estável e determinante.

A matriz excludente de normas regulatórias que governam a materialização dos corpos, juntamente com um imperativo heterossexual que possibilita certas identificações

sexuadas assim como impede ou nega outras identificações, forma os sujeitos. O sexo, dentro da perspectiva defendida por Butler (2003), não é simplesmente aquilo que alguém tem ou é, mas é uma das normas pelas quais certos "alguéns" se tornam viáveis, inteligíveis, qualificáveis para a vida. Essa mesma matriz que produz os sujeitos exige simultaneamente a formação de um domínio de não sujeitos, ou de seres abjetos, formando o exterior em relação ao qual o domínio dos sujeitos se posiciona. O abjeto, na visão de Butler, designa as zonas não habitáveis da vida social, mas que são, por sua vez, densamente povoadas por aqueles que não compartilham da condição de sujeitos. O sujeito é assim constituído através da abjeção, que se torna um espectro ameaçador, ou seja, que indica precisamente os limites das normas de inteligibilidade, fundadas sobre uma exclusão cujas consequências não pode plenamente controlar. O desafio que Butler propõe é justamente o de considerar essa ameaça não somente como um questionamento com relação à matriz, mas mais do que isso, como um recurso crítico para rearticular os próprios termos da legitimidade, ou seja, um fator desestabilizador.

O âmbito da sexualidade, como aponta Gayle Rubin (2003), encontra-se imbuído de conflitos de interesses e manobras políticas, tanto deliberadas como incidentais. A autora destaca que a sexualidade nas sociedades ocidentais tem sido estruturada dentro de enquadramentos sociais extremamente punitivos, sujeita a controles formais e informais que não deixam de ser reais. Tal controle sobre a sexualidade, no entanto, como aponta Michel Foucault (1988), nem sempre obedeceu a imperativos de restrição. Em sua narrativa sobre a colocação do sexo em discurso, o autor defende a hipótese de que falar sobre a prática do sexo foi, ao contrário, algo submetido a um mecanismo crescente de incitação. A vontade de se saber sobre o sexo, ao invés de se deter frente a um tabu irrevogável, constituiu uma verdadeira ciência da sexualidade. Houve, durante os séculos mais recentes, uma explosão discursiva com relação ao sexo ao lado da depuração de um vocabulário autorizado para se falar dele. No entanto, tal incitação em se falar sobre o sexo se deu dentro das próprias instituições de poder, sendo assim, o sexo deveria ser mencionado, mas não sem prudência, e seus efeitos, correlações e aspectos deveriam ser seguidos e conhecidos até as últimas ramificações. O homem ocidental dos últimos séculos permaneceu, assim, atado à tarefa de falar tudo sobre seu sexo, havendo uma valorização cada vez maior desse discurso. O ato de falar sobre o sexo, entretanto, não tinha como objetivos somente uma expansão do conhecimento sobre essa prática, mas servia como uma forma de regulação, de gestão, de inserção do sexo em sistemas de utilidade.

Essa explosão discursiva sobre o sexo, segundo Foucault (1988), nos séculos XVIII e XIX, provocou duas grandes mudanças no sistema de regulamentação sobre o sexo. Em

primeiro lugar, um movimento centrífugo com relação à sexualidade monogâmica heterossexual, da qual se falou cada vez menos e que foi dotada de um estatuto de sobriedade, de discrição. Em contrapartida, começou-se a interrogar sobre a sexualidade infantil, dos loucos, dos criminosos, dos que amavam o mesmo sexo, figuras essas que agora deveriam tomar a palavra, se tornar o centro das regulações, confessar aquilo que eram. A sexualidade regular, quando novamente interrogada, o foi a partir das sexualidades periféricas. Há um processo de incorporação das perversões, numa caça a sexualidades consideradas como desviantes em relação à norma. A prática da sodomia, por exemplo, que perante o antigo direito civil era interdita e seu praticante, por sua vez, não passava de um sujeito jurídico, passa por um processo de transformação que vai desembocar no surgimento da figura do homossexual do século XIX, personagem com uma história, um caráter, uma forma de vida e também uma morfologia, uma anatomia específica, objeto inclusive de uma série de investigações. Nesse sentido, o crescimento das perversões se revela como um produto real da interferência de um tipo de poder que incidiu sobre os corpos e seus prazeres, configurando uma fisionomia rígida das perversões.

A partir dessa narrativa, Foucault (1988) propõe que os dispositivos de dominação com relação à sexualidade ocidental não se limitam somente a procedimentos de interdição. Haveria, nesse sentido, uma verdadeira tecnologia do sexo, muito mais complexa do que unicamente o efeito excludente de uma proibição. Trata-se, para o autor, de uma teoria de poder sobre o sexo onde o poder é entendido como uma multiplicidade de correlações de força, que se encontram em todos os lugares, não exteriores mas imanentes às relações econômicas, de conhecimentos, sexuais, ou seja, um poder que não se posiciona na superestrutura. Dentro dessa tecnologia, a sexualidade aparece não como algo que escapa, que é estranho, mas como um elemento imanente nas relações de poder, dotado de instrumentalidade, podendo servir de ponto de articulação às mais variadas estratégias. Na história da sexualidade, segundo Foucault, o sexo aparece como elemento especulativo necessário ao seu funcionamento, e esse sexo não se encontra externo ao poder.

Em conexão com a perseguição a sexualidades apontadas como periféricas, que teve início no século XIX, no momento histórico atual surgem subdivisões impostas às práticas sexuais, denominadas por Rubin (2003) de “castas sexuais”. Entre as mais desprezadas estão incluídos/as frequentemente transexuais, travestis, fetichistas, sadomasoquistas, trabalhadores do sexo como prostitutas e modelos pornográficos, e ainda abaixo de todos eles, encontram-se aqueles cujo erotismo transgride as fronteiras geracionais. Nessa pirâmide, os heterossexuais maritais e reprodutivos estão sozinhos no topo, seguidos dos heterossexuais monogâmicos

não casados em relação conjugal e logo abaixo se posiciona a maioria dos heterossexuais. Casais lésbicos e gays estáveis estão no limite da respeitabilidade, ao passo que lésbicas e gays promíscuos pairam um pouco acima dos que se encontram na base da pirâmide. Os indivíduos cujo comportamento sexual encontra-se no topo desta hierarquia são recompensados com o reconhecimento de sua saúde mental, respeitabilidade, legalidade, mobilidade social e física, suporte institucional e benefícios materiais. Tais prerrogativas diminuem conforme os comportamentos sexuais se movem para baixo na escala. Nesse espectro, a homossexualidade foi removida relativamente há pouco tempo da lista de transtornos mentais, após longa luta política. Contudo, o fetichismo, o sadismo, o masoquismo, a transexualidade, o travestismo, o exibicionismo, o voyerismo e a pedofilia permanecem fortemente arraigadas como disfunções psicológicas. A cultura popular se mostra "permeada por ideias de que a variedade erótica é perigosa, doentia, depravada, e uma ameaça a tudo desde pequenas crianças até a seguridade nacional" (RUBIN, 2003, p. 15).

O público em geral auxilia a penalizar a não conformidade sexual, quando respeitando os valores que lhes foram ensinados, "[...] locatários negam habitação, vizinhos chamam a polícia e vadios cometem assédio sancionado" (RUBIN, 2003, p. 27). Dessa forma, a maior parte do controle sexual ainda é extra-legal, apesar de todo o aparato legal referente ao comportamento sexual.

Durante os períodos de pânico moral, como aponta Rubin (2003), os medos se ligam a uma infeliz população ou atividade sexual. Há uma participação da mídia que se torna inflamada, junto a um comportamento fanático por parte do público, ativação da força policial e do Estado, que intervém com novas leis e regulações. Quando encerrado tal furor, alguns grupos eróticos inocentes são dizimados e o Estado estendeu seu poder a novas áreas do comportamento erótico. O sistema de estratificação sexual escolhe vítimas fáceis, que não possuem meios legais eficientes para se defender. Assim sendo, comportamentos inócuos como homossexualidade, prostituição, obscenidade, ou consumo recreativo de drogas são representados como ameaças à saúde e segurança, a mulheres e crianças, à segurança nacional, à família ou à própria civilização em si.

Mas como a heterossexualidade foi eleita como prática sexual legítima em meio a tantas outras possibilidades? Como coloca Rubin (2003), o gênero e a sexualidade são políticos, organizados em sistemas de poder que recompensam e encorajam alguns indivíduos e atividades ao mesmo tempo em que punem e suprimem outros. Contudo, há uma dialética entre poder e resistência e, assim como houve e há repressão de grupos sexuais, há também

sua consolidação e a formação de novos grupos, de condições de existência e de organizações cada vez mais fortes e influentes que lutam por seus direitos.

O sexo na cultura ocidental, torna-se um assunto tratado de uma forma muito séria, e orientações sexuais consideradas subversivas são severamente perseguidas e punidas. A escolha por um determinado comportamento erótico suscita encadeamentos de vigilância e repressão muito mais intensos do que, por exemplo, uma escolha por um cardápio picante. Se despidas de convenções sociais, no fundo são escolhas igualmente possíveis, como observado por Thiago, um dos bailarinos entrevistados:

> *Assim como hoje tem homens que usam perfume de mulher, tem homens que usam rosa, se tirar esse estereótipo de que rosa é de mulher e azul é de homem, perfume doce é de mulher e perfume amadeirado é de homem, se tirar essa linha é tudo só um objeto, é tudo uma coisa mais de gosto né? Assim como tem homens que gostam de filme de terror tem mulheres que gostam de filme de terror. É tudo uma questão de escolhas.*

3.3 – Pensando o Corpo

Imprescindível também para o entendimento das performances de gênero dos homens que dançam, assim como das masculinidades que constituem, é a reflexão sobre o corpo enquanto principal instrumento da dança e em sua relação com sexo, gênero, desejo e prática sexual. Mas afinal, seria ele apenas um instrumento? Abordagens antropológicas sobre o corpo vão pensá-lo não apenas como um objeto sobre o qual age a cultura, mas também dotado de agência, ou seja, não somente um receptáculo de construções culturais mas, ele mesmo, produtor de sentidos (MALUF, 2002). Thomas Csordas (2008) propõe a noção de corporeidade como base para a compreensão da natureza da experiência humana na cultura. Parte de uma premissa metodológica de que o corpo não é um objeto a ser estudado em relação à cultura, mas é o próprio sujeito da cultura, sua base existencial. Para a elaboração desse paradigma, Csordas analisa criticamente duas teorias da corporeidade: a de Maurice Merleau-Ponty (1962) e a de Pierre Bourdieu (1977, 1984). Segundo o autor, ambos desenvolvem uma problemática em torno de dualidades incômodas. No caso de Merleau-Ponty a principal dualidade no domínio da percepção seria a do sujeito/objeto, e no caso de Bourdieu seria a dualidade estrutura/prática, no domínio da prática. A tentativa de ambos, segundo Csordas, é colapsar tais dualidades, e a corporeidade é o princípio metodológico

utilizado para isso. Para tanto, o próprio corpo necessita ser compreendido dentro de uma perspectiva não dualista, ou seja, não distinto de um princípio antagônico da mente.

Csordas explicita o pensamento de Merleau-Ponty, para o qual se deve partir da experiência para a compreensão dos objetos, pois não haveria objetos anteriores à percepção. De forma inversa, a percepção é que terminaria nos objetos, que seriam um produto secundário dessa percepção, ao passo que a origem dessa percepção seria o próprio corpo. Quebrando a distinção sujeito/objeto, haveria muito mais um processo corporificado de percepção do que objetos exteriores ao processo de percepção (CSORDAS, 2008).

Já a respeito do pensamento de Bourdieu, Csordas escreve que sua estratégia é a de colapsar as dualidades corpo/mente e signo/significação através do conceito de *habitus.* Este conceito, primariamente elaborado por Mauss (1950a) em seu ensaio sobre as técnicas do corpo, referiu-se a algo adquirido, não a hábitos metafísicos, mas técnicas e obras da razão prática coletiva e individual, para além de uma alma e de suas faculdades de repetição. Por técnicas do corpo, Mauss entende "as maneiras pelas quais os homens, de sociedade a sociedade, de uma forma tradicional, sabem servir-se de seu corpo" (2003, p. 401). Em seu trabalho, o autor observa que atividades como a marcha, o nado, por exemplo, eram específicas a sociedades determinadas, dessa forma as sociedades as desempenhavam de maneiras peculiares. De acordo com Mauss (2003), tais atividades são, antes que naturais, ensinadas, portanto trata-se de um ensino técnico, e como para toda técnica há um aprendizado.

O autor trabalha o conceito do que seria o *habitus* e sua natureza social. A palavra, na compreensão de Mauss, denota algo adquirido, e tais "hábitos" variam, não simplesmente com os indivíduos, mas, sobretudo, com as sociedades, educações, conveniências, as modas e os prestígios. Mauss esclarece que em todos os elementos da arte de usar o corpo por ele analisados, os fatos de educação eram predominantes. E não uma educação que se confunde com a noção de imitação. O que se passa nesse processo é uma imitação prestigiosa. Assim, uma criança vai imitar atos bem-sucedidos que tenham sido feitos por pessoas nas quais ela confia e que possuem autoridade sobre ela. Dessa forma, o indivíduo assimila uma série de movimentos de que é composto o ato executado para ele ou com ele pelos outros.

Mas o autor alerta para o erro em se pensar em técnica apenas quando se há instrumento. Técnica seria um ato tradicional e eficaz, pois não há técnica sem transmissão, e não há transmissão sem tradição. O corpo, como observa Mauss (2003), é o primeiro e o mais natural instrumento do ser humano, ou o primeiro e mais natural objeto e, ao mesmo tempo, meio técnico. Dessa forma, a adaptação constante a um objetivo físico, mecânico, ou mesmo

químico, "[...] é efetuada por uma série de atos montados, e montados no indivíduo não simplesmente por ele próprio mas por toda a sua educação, por toda a sociedade da qual faz parte, conforme o lugar que nela ocupa" (MAUSS, 2003, p. 408). Além disso, essas técnicas se ordenam em um sistema simbólico, sendo a consciência, antes de tudo, um sistema de montagens simbólicas. Para Mauss, tudo em nós é imposto, e temos um conjunto de atitudes permitidas ou não, naturais ou não.

Csordas (2008) aponta para o fato de que Mauss antecipa que o paradigma da corporeidade poderia servir de mediação das dualidades fundamentais entre corpo/mente, signo/significação, quando o autor declara que o corpo é, ao mesmo tempo, objeto sobre o qual age a cultura e a primeira ferramenta com a qual ela é realizada. O corpo é simultaneamente objeto, meio técnico e origem subjetiva da técnica.

Bourdieu elabora o conceito de *habitus* para além de uma coleção de práticas, mas referindo-se a:

> [...] sistemas de disposições duráveis e transponíveis, estruturas estruturadas predispostas a funcionar como estruturas estruturantes, ou seja, como princípios geradores e organizadores de práticas e de representações que podem ser objetivamente adaptadas ao seu objetivo sem supor a intenção consciente de fins e domínio expresso das operações necessárias para alcança-los, objetivamente "reguladas" e "regulares" sem em nada ser o produto da obediência a algumas regras e, sendo tudo isso, coletivamente orquestradas sem ser o produto da ação organizadora de um maestro (BOURDIEU, 2011, p. 87)

Mais do que decisões livres ou forças determinantes externas aos corpos, o que Bourdieu chama de disposições interiores, ou seja, uma interiorização da exterioridade, vai permitir que as forças exteriores sejam exercidas pelos sujeitos, mas segundo uma lógica específica dos organismos nos quais estas forças estão incorporadas. O *habitus* não gera, assim, práticas mecânicas ou aleatórias, mas duráveis e sistemáticas em um sistema adquirido de esquemas geradores. Desse modo, há uma correlação entre as estruturas cognitivas subjetivas e as estruturas objetivas de um determinado estado de coisas, correlação esta engendrada por um princípio gerador e unificador que é o corpo socialmente informado (BOURDIEU, 2011). Essas teorizações irão colocar em xeque também uma divisão entre mundo subjetivo das práticas e mundo objetivo dos determinantes sociais, escapando do realismo da estrutura que condiciona completamente o sujeito, mas sem cair num subjetivismo que não é capaz de dar conta das particularidades e necessidades do mundo social. Bourdieu propõe como solução de tal dilema um retorno à prática.

É a partir de tais concepções de Bourdieu e Merleau-Ponty que Csordas vai traçar um paradigma da corporeidade para a análise da experiência humana, de forma a evitar as suposições de que os fenômenos da percepção são inteiramente subjetivos, e os da prática inteiramente objetivos, perguntando em primeiro lugar "como se chega às objetificações culturais e do sujeito?" (CSORDAS, 2008, p. 139). Ou seja, o autor buscou captar tanto os processos de objetificação das percepções, como a lógica imanente da produção de modelos de ação.

Como coloca Miguel Vale de Almeida (2000), a sexualidade pode ser entendida como um ponto de junção entre corpo, performance e normas sociais. Em seu trabalho que aborda a constituição de masculinidades, constata que a sexualidade masculina tem sido teorizada a partir de contextualizações sociais, ou seja, em termos de normas e percepções compartilhadas socialmente, e coloca a questão de como compreender a constituição dessas sexualidades a partir da experiência subjetiva, emotiva, vivida dos homens. Nesse sentido, teoriza sobre o modelo social de masculinidade hegemônica a partir do paradigma da corporeidade de Csordas, uma vez que, como colocado por Connell (1987), a hegemonia é uma ascendência que não é assegurada por força bruta, unicamente externa aos indivíduos, mas por forças sociais que incluem a dimensão prática dos próprios sujeitos. Trata-se de uma concepção de masculinidade mais dinâmica, como afirma Vale de Almeida (2000), que pressupõe uma estrutura de relações sociais sustentada por significados simbólicos que são incorporados.

A interseção entre corpo e gênero, compreendida não como uma relação de exterioridade entre construções culturais e instâncias naturais, mas em proximidade à dimensão prática dos corpos, pode ser relacionada com a noção de gênero como performatividade trabalhada por Butler (1988). Como escreve a autora, gênero não deve ser pensado como uma identidade estável, ou um foco de agência do qual emanam diversos atos. É, por outro lado, constituído através do tempo, por meio de uma repetição estilizada de atos, instituído através de uma estilização do próprio corpo, e por isso deve ser compreendido como "o jeito mundano no qual os gestos corporais, movimentos e atos de vários tipos constituem a ilusão de um eu generificado permanente[1]" (1988, p. 519). A aparência de substância estável do próprio gênero é precisamente uma realização performativa, na qual os sujeitos sociais vêm simultaneamente a acreditar e a desempenhar. Assim, no cerne do gênero está a repetição de atos através do tempo, e não uma identidade aparentemente sem costura, sem emendas. As

[1] Tradução minha. Todas as traduções desta tese são da autora.

chances de transformação, para Butler, encontram-se na possibilidade de uma repetição de um tipo diferente, podendo acarretar no colapso ou na repetição subversiva de um determinado padrão. Ou seja, na própria condição de performatividade, encontra-se a possibilidade de contestação do gênero como instância reificada.

A prática ganha, assim, um papel fundamental na teoria sobre a constituição do gênero, na concepção de Butler. O corpo seria, dentro da perspectiva da autora, uma materialidade intencionalmente organizada, uma corporificação constante de possibilidades, ao mesmo tempo condicionadas e circunscritas por convenções históricas. O corpo não seria somente matéria, mas um constante processo de materialização; não seria um fato, mas um feito; não se *é* simplesmente um corpo, mas se *faz* um corpo.

Se o corpo é algo que se faz, e não algo que se possui ou um elemento estático, fixo e acabado, metáforas de gênero não ocidentais têm muito a contribuir para essa discussão. Segundo Marilyn Strathern (2006), através de suas pesquisas sobre os povos das Terras Altas Orientais da Melanésia, haveria um trânsito de substâncias associadas à sexualidade, como sangue menstrual e sêmen, entre pessoas, o que teria o poder de afetá-las. Dessa forma, uma pessoa genitalmente classificada como masculina poderia ser classificada como feminina ao ser contaminada por substâncias femininas, e uma pessoa classificada genitalmente como masculina pode passar a ser feminina no momento em que ocorre a transferência de substâncias para fora de seu corpo. A condição de pessoa se torna cambiável, reclassificável, de acordo com situações de contato e contágio com elementos associados ao outro sexo. Trata-se de uma concepção sobre gênero que difere de uma identidade sexuada totalizadora como a ocidental.

Na perspectiva dos Gimi, um povo que vive ao sul das Terras Altas Orientais de Papua-Nova Guiné, “masculinidade e feminilidade parecem definidas no sentido de que as pessoas aparecem como partes destacáveis de outros, ou partes englobantes de outros” (STRATHERN, 2006, p. 171). Há assim um fluxo entre os sexos, entre pessoas com capacidade de se separarem ou de conter outras. A autora se apropria da análise feita por Gillison (1980, 1983) sobre as transações intersexuais entre a sociedade dos Gimi. Seus rituais de iniciação masculinos mostram que as características femininas não estão distantes, mas presentes como elementos centrais, como algo que foi apropriado pelos homens, e desvinculado das mulheres. Envolvem flautas que foram miticamente roubadas das mulheres, há muito tempo, e são tocadas durante a sequência de iniciação masculina somente pelos homens. Tal separação com relação às mulheres é dramaticamente dissolvida e reapresentada como englobamento, e revela-se que a masculinidade inclui elementos femininos, e os

símbolos do corpo que até então eram inequivocamente masculinos nas canções de iniciação, tornam-se bissexuais.

Isso revela uma premissa subjacente de que é possível transacionar com o que se conhece como atributos sexuais, que podem ser trocados entre homens e mulheres. As genitálias dos homens, assim, são vistas como signo de encontros já ocorridos com as mulheres, e a masculinidade é inteiramente adquirida quando o iniciando gimi casado assume as identidades sexuais de fêmea que menstrua, de homem que é dono da flauta, de mãe como provedor de comida uterina e de filho, consumidor de comida uterina. Essas analogias são construídas através de estágios, sendo que o verdadeiro homem é definido como pansexual, capaz de se reproduzir sem mulheres. O poder de criar é definido de forma masculina, sendo que o pênis oco constitui o útero, ao passo que o sêmen constitui o sangue menstrual. Assim sendo, os atributos femininos são masculinizados.

A concepção ocidental sobre as identidades de gênero, como coloca Strathern, baseia-se em uma priorização da unidade por contraste a uma composição plural ou múltipla das pessoas, como são representadas pelos melanésios. E nesse contexto de uma constituição múltipla de pessoas, elas se tornam também entidades divisíveis, ou seja, um agente pode dispor de partes ou agir como uma parte. Além disso, os domínios de homens e mulheres não são socialmente distintos, e cada qual pode agir da maneira do mesmo sexo ou do sexo cruzado, em contextos que são eternamente transientes.

Comparar tais contextos, como a própria autora esclarece, permite que se trate a complexidade e a diversidade em áreas ou em assuntos que os ocidentais têm como dadas, o que tem o potencial de expandir as análises feitas sobre o próprio contexto ocidental. Dessa forma, ao retomar as concepções dos melanésios sobre as contruções de seus corpos e de seus gêneros, podemos lançar novos olhares para as experiências que vivem os bailarinos sujeitos da presente pesquisa. Afinal, seriam seus corpos realmente unitários? Poderiam se tranformar? E como o contexto influencia nessas possíveis transformações? Abrem-se assim novas janelas de investigação, não antes vislumbradas, e que podem enriquecer as análises que seguirão nos próximos capítulos.

CAPÍTULO 4

MASCULINIDADES DANÇANTES

Este capítulo se dedica a abordar as masculinidades dos homens que dançam no contexto da pesquisa desenvolvida e além. Primeiramente será tratada a história da temática das masculinidades em meio aos estudos de gênero, dissertando-se sobre a sua inserção e consolidação, assim como serão revistos alguns dos principais conceitos concernentes a tal temática e críticas a eles direcionadas. Posteriormente serão revisitados estudos sobre a interseção entre dança, gênero e sexualidade, já à luz das discussões em torno das masculinidades, e nesse ponto serão trazidas algumas análises preliminares sobre as vivências dos bailarinos que são os sujeitos desta pesquisa, de forma a correlacionar os conteúdos abordados com a experiência empírica. Por último, serão trazidos exemplos do mundo da dança ocidental, de coreografias que abordaram, direta ou indiretamente, questões de gênero e sexualidade. O objetivo é que as análises de tais obras sirvam como referências para as que serão desenvolvidas nos capítulos seguintes, já sobre as performances dos bailarinos sujeitos da pesquisa.

4.1 Estudos de gênero e masculinidades

4.1.1 - *Hegemonia e "outras" masculinidades*

O debate em torno da temática das masculinidades é recente, embora houvesse homens que quisessem refletir sobre as questões discutidas pelos estudos feministas, desde os anos de 1960 e antes mesmo do aparecimento do conceito de gênero. Nessa época, porém, segundo Karen Giffin (2005), os homens tiveram sua participação vetada nesse debate pelas mulheres que experimentavam cotidianamente a dominação masculina. A autora chama atenção para o fato de que, nesse momento, ao universalizar o poder dos homens e a opressão das mulheres, esses estudos acabaram por reproduzir binarismos, criticados depois pelos chamados estudos de gênero.

Nos anos 1970, com o desenvolvimento do movimento feminista e dos estudos das mulheres, os homens provenientes dos movimentos feminista e gay reivindicaram que eram passíveis de libertação, assim como as mulheres, com relação à hegemonia das ideologias

binárias de dominação masculina. Assim, nas universidades e em outros espaços de classe média, como coloca Giffin (2005), foram surgindo coletivos de homens com o objetivo de refletir sobre sua própria condição no sistema patriarcal. Nesse movimento, um modelo unificado de masculinidade, vista como um atributo evidente e, portanto, inquestionado dos homens, tornou-se cada vez mais alvo de problematizações.

Dentro do estudo do processo de construção de ser homem, destacou-se o conceito de *masculinidade hegemônica*, introduzido na década de 1980 (CARRIGAN, CONNELL e LEE, 1985; CONNELL, 1987), referindo-se à hegemonia de um determinado modelo de masculinidade sobre outros, considerados como subordinados em relação ao modelo central. O modelo hegemônico seria o mais exaltado pela sociedade, e os subordinados seriam desprezados. Segundo Raewyn Connell (1987), a masculinidade hegemônica é sempre construída em relação a outros tipos de masculinidades subordinadas, assim como em relação às mulheres, e a relação mútua entre as diferentes formas de masculinidade é uma parte importante do funcionamento da ordem patriarcal. A noção de hegemonia utilizada pela autora se refere a uma ascendência social alcançada em um jogo de forças sociais que vão além de disputas relacionadas à força bruta. A característica mais importante da masculinidade definida como hegemônica é que ela é heterossexual, estando intimamente conectada à instituição do casamento, assim como formas chave de masculinidades subordinadas estão ligadas à homossexualidade. Além dessa característica central, há outros elementos que constituem o ideal hegemônico de masculinidade como o sexismo e a homofobia que, como aponta Michael Kimmel (1998), simbolizam dois campos de relações de poder inter-relacionados: as relações entre homens e mulheres e as relações de homens com outros homens.

Expressões de sexismo e homofobia podem ser relacionadas com as formas de violência analisadas por Daniel Welzer-Lang (2001), implícitas no processo de construção do ideal dominante de masculinidade. A construção do ser homem em sociedade se conecta ao fenômeno da dominação masculina dos homens sobre as mulheres que, segundo o autor, trata-se de “um sistema dinâmico no qual as desigualdades vividas pelas mulheres são os efeitos das vantagens dadas aos homens” (WELZER-LANG, 2001, p. 461). Esse fenômeno cria uma assimetria entre a forma como homens e mulheres percebem os fenômenos do mundo, e uma simbologia que divide o conjunto do social, sustentada por uma série de violências. Essa assimetria atribui, individual e coletivamente, poder aos homens em relação às mulheres. Outro aspecto relevante nesse processo, principalmente na relação entre homens, é a ideia inculcada já nos pequenos meninos que para serem verdadeiros homens não podem ter

qualquer característica que os associe às mulheres. A educação masculina se dá por um mimetismo de violências, que envolve o prazer de estar entre homens, distinguir-se das mulheres, mimetizar outros homens e sentir dor através da violência. Essa é a iniciação pela qual se aprende a sexualidade, pela qual se aprende que ser homem é diferenciar-se do "outro", ou diferenciar-se da mulher. Sendo assim, a própria imagem do masculino é construída a partir de uma hierarquia entre homens e mulheres.

O fenômeno da homofobia, definido por Welzer-Lang (2001) como uma forma de discriminar pessoas que mostram possuir características atribuídas ao outro gênero, também se relaciona ao processo de construção de hierarquias entre as múltiplas masculinidades, sendo assim, a dominação masculina acaba por produzir não só uma divisão entre homens e mulheres, conferindo privilégios aos primeiros nessa relação, mas também produz homofobia contra aqueles homens que se recusam a reproduzir esse tipo de divisão.

O medo com relação à homossexualidade está sempre presente no processo de construção da masculinidade hegemônica, como aponta Miguel Vale de Almeida (2000), em seu estudo junto aos habitantes de Pardais, em Portugal. Trata-se de uma masculinidade frágil, que necessita ser constantemente construída e afirmada, ao contrário da feminilidade, considerada uma essência permanente, reafirmada de forma natural nas gravideses e partos. Sendo assim, os jovens meninos não seriam ainda homens no sentido "masculino". Para alcançar esse status devem cortar toda a dependência afetiva com relação à mãe, à casa e à família, além de fazer com outros jovens as coisas do mundo dos homens, mas de forma intensificada com relação ao que os adultos fazem. Incitando agressividade, a homofobia situa e exorciza o perigo da homossexualidade nas relações homossociais. A partir de tais observações, Vale de Almeida (2000) reitera que uma das características centrais da masculinidade hegemônica, para além da superioridade com relação às mulheres, é o temor da homossexualidade.

O ideal de masculinidade hegemônica, como esclarece Connell (1987), nem sempre corresponde à personalidade da maioria dos homens. De fato, para que determinado modelo de masculinidade sobressaia é necessário muitas vezes a criação de outros que constituam figuras fantasiosas, ou mesmo um modelo ideal, mas que se encontra muito distante da realidade cotidiana da maioria dos homens. Entretanto, mesmo que seja adotado apenas por uma minoria, o modelo hegemônico é normativo, ou seja, representa a forma mais honrada de ser um homem, o que demanda que outros homens se posicionem com relação a tal norma. Como aponta Kimmel (1998), no caso da América do Norte, esse modelo ideal é simbolizado por um homem branco, jovem, casado, do norte, heterossexual, protestante, pai de família,

com educação superior, com um bom emprego, com um bom peso, boa estatura e que seja bom nos esportes. Essa visão de masculinidade hegemônica proveniente do contexto norte-americano não deixa de se conectar, como observa o autor, a outras versões de masculinidade hegemônica surgidas em outras partes do mundo, como a Europa. Tal modelo, atualmente privilegiado, foi criado em um contexto de oposição a "outros", ou seja, sujeitos cujas masculinidades são problematizadas e desvalorizadas. A masculinidade hegemônica enquanto constructo social, no entanto, é invisível aos homens cuja posição na ordem de gênero é mais privilegiada, em contraposição àqueles menos privilegiados, para os quais esta se faz perceptível. Tal fator contribui para que a norma assuma a aparência de algo naturalizado, da ordem do ontológico, e não como um produto de construções sociais.

Na história da constituição de um ideal hegemônico de masculinidade, segundo Kimmel (1998), teria surgido no contexto norte-americano, na primeira metade do século XIX, uma nova versão de masculinidade, a do *Self-Made Man.* A masculinidade desses homens deveria ser demonstrada e provada no mercado. Como empresários, homens de negócio, ficaram cada vez mais ausentes de seus lares e mais distantes dos filhos, devotados ao trabalho em um ambiente homossocial. Junto com esse processo surgia também a ansiedade, uma vez que esses homens deveriam constantemente provar sua masculinidade, e dentro de uma ideologia de mobilidade de classe social, a possibilidade de ascendência proveniente de sucesso financeiro andava lado a lado com o risco da queda, pela perda de tudo. Tratava-se então de uma masculinidade inerentemente instável, exigindo comprovação contínua mas, ao mesmo tempo, inatingível. A partir de um jogo de palavras, o autor sintetiza tal condição da seguinte maneira: "Os *Self-Made Men* – os homens que se fizeram – podiam desfazer-se a si mesmos e serem desfeitos enquanto homens" (Kimmel, 1998, p. 111-112).

Dentre as formas de se provar a masculinidade hegemônica estão a expressão de auto-controle sobre o corpo, que se torna um instrumento e algo a ser dominado. A masculinidade poderia também ser demonstrada por uma fuga para a floresta, para o exército ou para o mar, de forma a travar uma luta para dominar a natureza, longe de influências feminilizantes da civilização. Mas a maneira principal de se demonstrar uma masculinidade bem sucedida é ainda a desvalorização de outras formas de masculinidade, criando-se a oposição entre o hegemônico e o subalterno. Dentre esses "outros" que se opõem ao ideal hegemônico estavam primariamente os escravos negros, os indígenas norte-americanos, e o homem americano deveria se distinguir também da imagem do homem europeu: ornamentado, buscando pelo luxo e aristocrata. Posteriormente foram adicionados à lista dos "outros" os imigrantes europeus, como irlandeses, italianos e judeus.

Mas é nas mulheres e nos homens gays que se concentram as visões clássicas de identidades de gênero subalternas, como coloca Kimmel (1998). Eles constituem o pano de fundo contra o qual os homens brancos e heterossexuais projetam suas ansiedades, e é sobre a emasculação deles que os *self-made men* constroem suas definições de hegemonia.

Algumas análises apontam para a desestabilização da categoria de masculinidade, e uma mudança de paradigma passaria pela incorporação de percepções não unívocas ou uniformes dos homens assim como do masculino. Como aponta Kimmel (1998), as masculinidades não podem ser entendidas como uma essência eterna ou biológica de determinados corpos, mas variam de cultura para cultura; variam dentro de uma mesma cultura no decorrer de um determinado período de tempo; são dependentes de um conjunto de variáveis e de outras identidades possíveis e variam ao longo da vida de qualquer homem se analisada de maneira individual.

Vale de Almeida (2000) explora a não homogeneidade das construções de masculinidade. Constatou a princípio, no contexto português por ele estudado, uma divisão sexual do trabalho e uma generificação simbólica atribuída a objetos como a casa, as divisões desta e os locais de interação social, no contexto português por ele estudado. Ali as atividades se dividiam, sendo que os homens saíam cedo de casa para trabalhar, regressando ao fim da tarde para então sair de novo para o café, espaço seu por excelência. As mulheres, se não trabalhavam fora, permaneciam em casa. Segundo o autor, os homens de Pardais verbalizavam mal-estar com relação a estar em casa, sendo que esta condição poderia simbolizar desemprego, preguiça ou dependência com relação à mulher, em resumo, a domesticidade teria o poder de feminilizar. As próprias mulheres diziam que os homens não sabiam estar em casa, que bagunçavam e atrapalhavam, e que seu lugar era a rua. Já no café, o espaço dos homens, eles se dedicavam ao consumo de álcool, complementado por jogos de cartas e petiscos de produtos de caça, no entanto, a atividade predominante era a conversa. Tal conversa não se fazia sem um protocolo, qual seja: a voz alta, narrativas de autoelogio e certos códigos corporais como gestos largos, pernas abertas, o bater na mesa etc.

Contudo, a dimensão das emoções e sentimentos como parte constitutiva e constituída por categorias de gênero, foi um indicativo da não fixidez das construções de masculinidade. O autor conheceu, em seu trabalho de campo, um poeta local, e através das composições desse personagem diz ter reforçado, por um lado, o seu entendimento a respeito do sistema simbólico da masculinidade e, por outro, percebeu o quão fluido e passível de mudança este é. Esse sistema seria “no fundo, resultado de um ‘pacto social’, feito com a feminilidade dos homens – canalizada, contida, regularizada por uma retórica poética” (VALE DE ALMEIDA,

2000, p. 59). Assim, os sentimentos expressos através da poesia, como o medo da morte e a saudade da ligação com a mãe na infância, contrastavam nitidamente com o *ethos* moral vigente entre os homens naquele contexto, pois estes não deveriam expor livremente emoções que colocassem em xeque seu status de força e auto-suficiência. A poesia se mostrou, para o autor, como um *locus* de expressão de sentimentos não masculinos por parte dos homens.

Apesar de haver um modelo central que baliza todos os outros, e em relação ao qual os homens irão posicionar-se, Kimmel (1998) chama a atenção para a existência de múltiplos sentidos do que é ser homem, explicitando que não é possível pensar na masculinidade como uma constante, mas como um conjunto de significados e comportamentos fluidos e em ininterrupta mudança. Muitos dos argumentos reproduzidos em defesa de uma masculinidade única, comum para todos os homens, giram em torno do essencialismo, como aquele de que o uso conspícuo da força física decorre da presença de hormônios e órgãos sexuais masculinos, e, portanto, seria uma característica intrínseca do ser homem. Ao estudar a correlação entre violência e gênero masculino, Fátima Cecchetto (2004) percebe, no entanto, o aspecto situacional presente na noção de masculinidade e do que é ser viril, sendo que a utilização da violência pode ser considerada um fator de prestígio ao agente em determinados contextos sociais, como pode ser um sinal de fraqueza e inferioridade em outros. Isso reflete noções distintas do que é ser homem em sociedade.

Estudando as masculinidades em três diferentes grupos sociais, a saber, as galeras *funk*, as gangues de lutadores de jiu-jitsu e os frequentadores de bailes charme, todos no contexto da cidade do Rio de Janeiro, a autora assinala as diferentes relações que eles mantêm com a violência. Muitos dos depoimentos por ela analisados revelaram a importância do imaginário social com relação à construção social da masculinidade. Seja ela consciente ou não, assentava em preceitos expressos em mensagens que os homens recebiam desde novos, como: devem ser fortes, devem ser agressivos e não deixar nenhum desafio ou provocação sem resposta, em meio aos lutadores de jiu-jitsu entrevistados. Já no grupo dos chamados “charmeiros”, é construída uma masculinidade em contraposição à dos “funqueiros”, ambos frequentadores de bailes no contexto carioca. Os primeiros prezam por recursos como a elegância no vestir e preferem ritmos suaves, e retiram a importância do uso da força, preconizada pelos “funqueiros” e lutadores de jiu-jitsu. Havia uma relação de oposição entre as masculinidades estudadas, no que diz respeito ao uso da violência, e não uma uniformidade, e a autora acredita ter recolhido material suficiente para entender que é impossível generalizar essas construções baseando-se somente no sexo.

4.1.2 – *Incorporando um ideal*

A respeito do processo de corporificação da ordem de gênero, Bourdieu (2002) escreve sobre o aspecto naturalizado que toma a divisão entre os sexos, tida como algo normal, natural e inevitável. Essa ordem está presente, simultaneamente, em estado objetivado nas coisas, em todo o mundo social e em estado incorporado, nos corpos e *habitus* dos agentes, operando através de esquemas de percepção, de pensamento e de ação. Analisando como se mantém o fenômeno da dominação masculina, o autor explica como os pensamentos e percepções dos dominados são estruturados conforme as estruturas de dominação que lhes são impostas. Seus atos passam a ser, assim, atos de reconhecimento e de submissão. No entanto, há sempre lugar para uma luta cognitiva, e a indeterminação parcial de alguns objetos abre a possibilidade de interpretações antagônicas, que podem divergir daquelas impostas pela ordem vigente.

O trabalho de construção simbólica da ordem de gênero não se trata, como esclarece Bourdieu (2002), de uma operação que se reduz somente às representações do corpo, mas que vai se completar em uma transformação profunda e duradoura desses corpos, ou seja, uma construção prática, que acaba por impor quais usos do corpo são legítimos, excluindo outros como não dignos. Há um processo mesmo de somatização das relações de dominação. Tudo isso é garantido por uma disciplina incessante, relativa a todas as partes do corpo, que resultam em maneiras permanentes de se servir do corpo, de forma a naturalizar uma determinada ética. Esse *habitus* que perpetua as relações de dominação entre gêneros e intra-gêneros, ou seja, entre homens e mulheres e entre os próprios homens, é ao mesmo tempo moldado por condições históricas, objetivamente concordes, e passa a operar através de matrizes de percepções, que se apresentam como transcendentes históricos aos membros da sociedade. O processo de construção dissimula-se na aparência de algo dado e natural nos corpos.

A corporificação, o processo de conhecimento e reconhecimento dos padrões de dominação, se dá até mesmo em níveis profundos como o das emoções corporais, como coloca Bourdieu (2002), onde os dominados contribuem mesmo que à revelia, para sua própria dominação. Isso revela a aceitação de limites impostos, uma conformidade com censuras inerentes às estruturas de dominação. Estas estruturas estão, dessa forma, inscritas no mais íntimo dos corpos, em suas aptidões e inclinações, sendo necessário muito mais do que um esforço de tomada de consciência para que se rompa com o ciclo reprodutivo.

Ainda sobre a corporificação do ideal dominante de gênero, Vale de Almeida (2000) esclarece que os valores expressos pelos homens que pesquisou, tanto com relação a consensos culturais quanto a opiniões sobre si mesmos e sobre os outros, e segundo os quais avaliam comportamentos próprios ou alheios, são os valores da chamada masculinidade hegemônica. Tais valores são ideais conhecidos por todos e todos buscam praticá-los, contudo não são efetivamente cumpridos e acatados pelos homens concretos. E o efeito principal que tal discurso opera é o do controle social, que é tanto mais forte quanto mais os sujeitos se afastam do modelo hegemônico. Isso implica também em um auto-controle ou vigilância, presentes em todos os domínios da experiência humana, seja no modo de falar, de usar os corpos, nas roupas, nas atitudes tomadas perante situações de conflito, tensão, emotividade, entre outros exemplos.

Tais ideais que circundam o modelo central, como coloca Vale de Almeida (2000), são constituídos por um conjunto de significados que são ao mesmo tempo exteriores e interiores a cada sujeito, ou seja, há um diálogo por vezes difícil entre experiência social e estrutura, entre a complexidade dos sentimentos e o simplismo dos padrões, e nesse processo os sentidos se reinventam. Na perspectiva do autor, qualquer ser humano, apesar de localizado desde a mais tenra existência em uma determinada identidade que lhe é socialmente atribuída, se depara com outras identidades e outros comportamentos que enxerga como potencialmente seus também, mesmo que isso seja socialmente indesejável. E é justamente no nível das negociações cotidianas, das reformulações de narrativas de vida e das interações que são carregadas de poder, que se pode apreender o gênero como processo e prática. Contudo, o embate que envolve agência e estrutura esconde constantemente sua realidade processual, e a dominação é vista como uma realidade ontológica pelo senso comum. Tal estado de coisas se reproduz em grande parte através do corpo, e o desafio da antropologia é justamente o de direcionar o foco para os processos de corporificação, ultrapassando a concepção do corpo como receptáculo passivo de poder para então ser a base da própria cultura.

A masculinidade hegemônica, para o autor, passa por transformações e não se reproduz *ad eternum*, pois mudam as conjunturas que a orientam ao longo da história, havendo contestações a seus padrões tanto da parte de homens quanto de mulheres cujas vivências se afastam da norma.

É dentro de uma concepção de gênero como performatividade, enquanto corporificação de significados, de um corpo socialmente informado, muito mais do que uma separação entre essência e matéria, ou estruturas subjetivas e objetivas, que serão tratadas as

construções de gênero e sexualidade e as masculinidade dos homens que dançam neste trabalho.

4.2 Críticas ao conceito de masculinidade hegemônica

No final dos anos 1980 e início dos anos 1990, as pesquisas sobre os homens e masculinidade cresceram de forma vertiginosa, num processo de consolidação de um campo acadêmico, e, nesse contexto, se deu a aplicação imediata do conceito de masculinidade hegemônica. Connell repensou, juntamente com James Messeschmidt, o próprio conceito que formulou, levando em consideração não só as críticas a ele direcionadas, mas também os avanços nos debates sobre gênero e masculinidade ocorridos desde sua origem. Os autores apontam que eventualmente as aplicações do conceito buscavam expandi-lo, trabalhando com documentações sobre as consequências e os custos da hegemonia, desmistificando seus mecanismos, demonstrando as multiplicidades de masculinidades e delineando processos de transformação das próprias masculinidades hegemônicas (CONNELL e MESSERSCHMIDT, 2013)[2]. Se inicialmente o conceito tinha pouca base empírica, gradualmente passou a ser aplicado aos mais diversos contextos e a uma gama extensa de questões.

Dentre as críticas ao conceito de masculinidade hegemônica, uma delas denuncia a sua ligação a uma concepção dualista de gênero, a de macho-fêmea, sem que sejam problematizados os diferentes matizes existentes entre esses dois polos. Fabrício Fialho (2006) pondera que o modelo proposto por Connell poderia ser reduzido a um modelo binário, no qual haveria, para certos efeitos e sem maiores perdas, masculinidades hegemônicas e masculinidades consideradas como não hegemônicas. Segundo o autor, por mais que Connell procurasse diferenciar as várias masculinidades compreendidas sob a noção de não hegemônicas, o fato de classificar um determinado ideal como hegemônico excluiria as demais masculinidades da posição de dominância. Para Connell e Messerschmidt (2013), no entanto, a polarização das relações de poder entre as masculinidades, ou seja, a hegemonia de um determinado significado sobre outros, não implica na homogeneização desses polos. Assim, haveria espaço na teoria de Connell para a multiplicidade das formas de ser masculinas, e a masculinidade hegemônica não seria normal nem no sentido estatístico, pois seria adotada concretamente por poucos. Mas é normativa no sentido de que incorpora o

[2] Este artigo foi publicado originalmente na revista Gender & Society, v. 19, n. 6, p. 829-859. Dec. 2005. Traduzido por: Felipe Bruno Martins Fernandes.

modo mais honrado, mais autorizado de ser homem, pela sociedade, exigindo que as demais masculinidades se posicionem em relação a ela.

Connell e Messerschmidt (2013) enfatizam ainda que o fato de ser aplicado para estudar masculinidades em corpos femininos já distancia o conceito de masculinidade do essencialismo e do dualismo. Isso dá pistas de que a masculinidade não é um atributo fixo de determinado sexo, e, como afirmam, as masculinidades "são configurações de práticas que são realizadas na ação social e, dessa forma, podem se diferenciar de acordo com as relações de gênero em um cenário social particular" (CONNELL; MESSERSCHMIDT, 2013, p. 250).

De acordo com os autores, uma das primeiras críticas ao conceito se referia ao questionamento em relação a quem concretamente representaria a masculinidade hegemônica, já que o conceito muitas vezes era aplicado de maneira ambígua. Em resposta a essa crítica, Connell e Messerschmidt (2013) chamam atenção para o fato de que a hegemonia é, ela própria, ambígua. Assim, modelos de masculinidade que podem nunca ser realmente concretizados na vida cotidiana, mas que expressam ideais e fantasias muito difundidos, articulam-se com as práticas sociais para se adaptar às circunstâncias locais. Uma vez que os padrões hegemônicos de masculinidade são tanto reiterados quanto contestados na esfera das agências, um grau de sobreposição, de ambiguidade entre um modelo dominante e modelos subordinados é muito provável.

Demetriou (2001) considerou a formulação do conceito de masculinidade hegemônica por Connell, como uma forma de teorizar a questão da mudança social em meio ao poder patriarcal. Para o autor, a masculinidade hegemônica não se refere a uma configuração de práticas puramente brancas e heterossexuais, mas trata-se de um bloco híbrido que une práticas de diversas masculinidades para assegurar a reprodução do próprio patriarcado. Na visão de Demetriou, por meio da formulação do conceito de masculinidade hegemônica, Connell apreende não só a complexidade de feminilidades e masculinidades, e as relações de poder intergêneros e intragêneros, mas também a possibilidade de uma mudança gerada internamente nas próprias relações de gênero. Tais relações de poder na ordem de gênero ocidental, segundo Connell, centram-se em um único fato estrutural, o da dominação global dos homens sobre as mulheres (DEMETRIOU, 2001). Mas, para o autor, o princípio feminista levou Connell a considerar a primazia da função externa da masculinidade hegemônica com relação à função interna. A primeira, hegemonia externa, diz respeito à dominância da masculinidade hegemônica com relação às mulheres, e a hegemonia interna diz respeito à dominância com relação às masculinidades subordinadas. Assim, as relações

intragênero são importantes não em si mesmas, mas na medida em que possuem efeitos na reprodução das relações intergêneros.

A masculinidade hegemônica para Connell, segundo Demetriou (2001), seria primeira e principalmente uma estratégia para a subordinação das mulheres. Além disso, a relação entre masculinidades subordinadas e masculinidade hegemônica não seria dialética, ao contrário, as marginais não possuiriam efeito na constituição do modelo central, nunca o penetrando. Isso, para Demetriou, demonstra uma inabilidade na teoria de Connell de apreender o processo formativo da masculinidade hegemônica, que é por sua vez uma dialética entre apropriação e marginalização.

Connell e Messesrchmidt (2013), por outro lado, defendem que o conceito de masculinidade hegemônica está ligado a uma visão histórica e dinâmica de gênero, e não a um determinismo cultural. Sendo assim, é impossível desconsiderar a agência do sujeito e, mais do que isso, considerar esse sujeito como unitário, uma vez que se reconheça a multidimensionalidade das relações de gênero e a ocorrência de crises e negociações. Nessa perspectiva, as relações de dominação e de subordinação entre homens e mulheres, e até mesmo entre os homens, não constituem uma superestrutura autorreprodutora e, segundo os autores, a hegemonia está o tempo todo aberta a contestações, exigindo um esforço real para que seja mantida. Tal esforço envolve não só a exclusão das mulheres e de traços que caracterizam a feminilidade, mas também o policiamento constante de todos os homens.

A característica fundamental do conceito, na visão de Connell e Messerschmidt, é a de que ele combina a pluralidade das masculinidades e a hierarquia entre elas. Ele pressupõe que certas masculinidades estão mais próximas de modelos centrais, associadas de maneira desigual com poder social e autoridade do que outras, o que acarreta uma relação de dominação.

Michael Moller (2007) tece considerações a respeito da contribuição trazida por Connell e sua teoria sobre a masculinidade, assim como a respeito das consequências teórico-metodológicas provenientes do modo de pensamento proposto pela autora. Uma das críticas ao pensamento de Connell, segundo ele, é a de que na tentativa de se distanciar de outros quadros teóricos, a autora dá a entender que existe um modo privilegiado de compreensão e interpretação dos padrões de masculinidade, a saber, um modo focado no aspecto político e nas hierarquias de gênero, o que, para Moller, pode obscurecer outros aspectos das experiências de masculinidades, como o campo dos sentimentos e afetos. As consequências disso se alastram para trabalhos de outros autores, também sobre masculinidades, que utilizam do aparato teórico proposto por Connell.

Moller (2007) sugere que Connell se distancia da perspectiva de gênero elaborada por Judith Butler (2004), para quem a performance de gênero tem sempre um componente de indecidibilidade, de vulnerabilidade física, especialmente na performance da masculinidade. Essa não seria uma identidade estável e única, facilmente mapeada em contraposição às mulheres e a outros homens, utilizando-se para isso a noção de hierarquia de masculinidades. Connell insistiria, no entanto, em uma hierarquia distinta e legível entre as masculinidades, na qual alguns homens exercem poder claramente sobre outros, e todos são dotados de uma coerência de gênero. Para Moller, em sua análise crítica de como a masculinidade é praticada, Connell tende a subestimar a complexidade do fenômeno que investiga, o da masculinidade em si. Além disso, o conceito de masculinidade hegemônica convidaria leitores e pesquisadores a procurar sempre pela hierarquia entre as masculinidades numa esfera exterior, sobrevalorizada, não concebendo que a prática de poder poderia estar em práticas mundanas de masculinidade. Pode também criar uma rejeição, por parte de quem pesquisa, com relação a práticas de masculinidade consideradas hegemônicas e, assim, nefastas. O conceito de masculinidade hegemônica de Connell, então, encorajaria uma crítica a certas formas de poder masculino: relações de dominação, de subordinação e de opressão. Assim, o poder seria exercido apenas por alguns homens, aqueles que detêm a masculinidade hegemônica, os outros não teriam nenhuma parcela de participação, sendo totalmente desempoderados e passivos, menos diretamente envolvidos nessa articulação (Moller, 2007).

Ao discutir sobre as hierarquias que estão por trás da definição de masculinidade hegemônica, Connell e Messerschmidt (2013) reconhecem que ao formular o conceito, Connell se esforçou por localizar todas as masculinidades e todas as feminilidades dentro de um único padrão de poder, traduzido em dominação global dos homens sobre as mulheres, e que tal ideia, apesar de ter sido útil em determinado momento histórico, deve ser descartada tendo em vista as novas relações entre grupos de homens e formas de masculinidades, assim como as relações das mulheres com as várias masculinidades. Isso demanda, na visão dos autores, melhores formas para se compreender as hierarquias de gênero na atualidade. Apesar de acolherem várias das críticas para a reformulação do conceito, devido entre outros fatores à sua aplicação em contextos múltiplos, Connell e Messerschmidt rejeitam qualquer uso relacionado à ideia de que as características ligadas à masculinidade sejam fixas. Na perspectiva dos autores, novas hegemonias são forjadas a todo tempo, e a produção e contestação das hierarquias de gênero demandam um processo constante de elaboração e revisão de ferramentas conceituais.

Os conceitos de masculinidade hegemônica e masculinidades subordinadas foram discutidos aqui porque são largamente utilizados, além de balizarem muitas vezes as reflexões sobre gênero e masculinidades, não só nas ciências sociais, mas também em estudos de outras áreas do conhecimento que lidam com tais questões. Na próxima parte serão revisitados trabalhos sobre a interseção entre dança, gênero e sexualidade, que foram influenciados pelas elaborações conceituais provenientes dos estudos de gênero, e no que tangencia a temática das masculinidades, podendo também ser relacionados com as reflexões trazidas por Connell.

4.3 Masculinidades dos homens que dançam

A dança nem sempre foi considerada uma atividade de desprestígio para os homens na sociedade ocidental. Na aristocracia europeia dos séculos XVI e XVII, segundo Élisabeth Belmas (2013), forjou-se uma etiqueta para a sociedade de corte, um modelo de distinção fundado na graciosidade e elegância do corpo aristocrático. Nesse contexto, as atividades que deveriam cultivar tal aparência concentravam-se ao redor de artes como a dança, pois se julgava que ela era capaz de ensinar à nobreza o porte e a delicadeza de gestos esperados de um cortesão.

Judith Hanna (1988) resgata o fato de que homens de renome dançavam em épocas passadas, como os reis Louis XIII e Louis XIV da França, e as sociedades de corte consideravam a dança como uma atividade naturalmente masculina, dotando essa performance de grande estima. Louis XIV da França (1643-1715) foi glorificado como o "Deus Sol", epíteto proveniente de um papel dançado por ele quando tinha quinze anos. A nobreza de então aclamava a dança entre os homens. Quando cessa a participação da nobreza nas performances de dança, esta atividade se torna um gênero teatral profissional. As mulheres, mais do que os homens, eram excluídas desse tipo de atividade, considerada inapropriada a elas por ser pública.

Esse panorama mudou, devido às revoluções francesa e industrial, quando o corpo do homem passou a ser visto como instrumento de produtividade econômica. A dança começou a ser associada a uma frouxidão moral e um impedimento à produção. Com a diminuição da remuneração destinada à prática da dança, também reduziu o interesse da cultura masculina dominante por tal profissão, o que possibilitou um aumento de oportunidades para as mulheres ocuparem esse espaço. Segundo Hanna (1988), somou-se a isso a relação ambígua de amor e ódio do cristianismo em relação ao corpo, que o negava e o considerava inferior se comparado ao espírito. Uma vez que a burguesia francesa atribuiu o colapso da monarquia em

parte à sua frouxidão moral, o corpo adquiriu um novo estatuto na ordem política e econômica que se segue à revolução francesa, estando mais ligado à produtividade, algo a ser controlado. O corpo e tudo o que ele implica, no caso dos homens, tornou-se um problema e uma ameaça. Essas novas ansiedades resultaram, no século XIX, em mudanças nas atitudes envolvendo a apresentação do corpo masculino, incluindo a apresentação desse corpo na dança.

Ramsay Burt (2007) estudou o florescimento do preconceito contra o homem que dança na sociedade ocidental, assim como analisou várias expressões de masculinidade na dança. Para o autor, esse preconceito não se desenvolve isoladamente, mas está integrado a representações e atitudes da burguesia com relação ao corpo masculino, agora voltado mais para a produção do que para o prazer. Burt lida com a temática da masculinidade indicando que existe uma hierarquia entre as formas de ser masculinas. Desde o século XIX, como aponta, já era desprestigiado um modo de ser delicado ou emocionalmente expressivo para os homens, e aqueles que não se conformassem com tal norma de conduta não eram considerados verdadeiros homens. Os homens que dançavam, diante dessas prescrições, eram vistos como habitando o polo oposto ao da norma. Essa desaprovação social com relação ao homem que dança, para Burt (2007), pode ser explicada como servindo ao propósito de impedir qualquer sinal de interferência à forma de proximidade produtiva, positivamente avaliada, entre os homens - a homossocialidade - em contraposição à homossexualidade, considerada nesse contexto prejudicial e nociva. Percebe-se em trechos como esses, que o autor reconhece a existência de relações de poder entre as várias masculinidades, apontando aquelas mais ou menos privilegiadas pela sociedade, apesar de tal multiplicidade ser contradita quando o autor aborda o homem que dança como uma singularidade, como uma identidade fixa e única, compartilhada por todos e não plural. Ao considerar que uma tênue linha separa as relações de homossocialidade das de homossexualidade, porém, Burt dá indícios de uma fragilidade e inconstância das construções de masculinidade, assim como de uma multiplicidade de modos de ser masculinos.

Mesmo não fazendo referência aos conceitos de masculinidade hegemônica e de masculinidades subordinadas, e não haver citações do trabalho de Connell, Burt (2007) indica que haveria uma hierarquia de poder entre as masculinidades. Isso fica claro quando afirma que o homem que dança falha em representar o poder e o status masculinos dominantes na sociedade burguesa; e também quando o autor discute sobre ideologias conservadoras de gênero. Ao narrar, ao longo da história do ocidente, a reemergência dos homens na dança e a diminuição da preferência das audiências pelas bailarinas, Burt destaca o papel do bailarino Vaslav Nijinsky, no início do século XX. Ele teria sido uma figura chave no desenvolvimento

do que o autor chama de representações de masculinidade que desafiaram ideologias conservadoras de gênero presentes no século XIX. Assim, esse artista teria interpretado um papel chave na transformação das representações sobre os homens que dançam.

Várias são as referências a uma concepção unívoca, cristalizada, de masculinidade encontrada na obra desse autor, pois ele acaba por trazer a figura do dançarino homem como algo estático e generalizado, além de pensar a natureza da identidade masculina de maneira essencialista. Um exemplo disso é quando ele destaca, dentre as performances de Nijinsky, aquela de *O Espectro da Rosa*, na qual um dançarino homem era claramente a figura central, enquanto a bailarina interpretava um papel de espectadora. Como o próprio Burt aponta, as bailarinas no século XIX dominavam a cena do balé no ocidente. Nesse ponto de seu livro, o autor escreve sobre como um papel como este, corporificado por Nijinsky, estendeu ideias sobre a dança masculina de maneiras ousadas, e também sobre como a reintrodução do homem que dança no teatro de palco europeu, em novos e não ortodoxos modos como em *O Espectro da Rosa*, se deu em um momento de intensa discussão e insegurança generalizada sobre a natureza da identidade masculina (Burt, 2007). Percebe-se como o autor trata *o homem que dança*, no singular, não atentando para a multiplicidade de masculinidades dançantes, utilizando-se de uma figura que simbolizaria a todos. Além disso, a concepção de uma natureza da identidade masculina é algo questionado nos estudos de gênero, considerando-se que não há uma natureza por trás das expressões de gênero e, nesse caso, de masculinidade, mas gênero se constitui através das próprias expressões, tidas por uma visão essencialista como os resultados ou emanações de uma identidade interior.

Um argumento que refuta essa concepção unívoca e cristalizada do homem que dança vem da pesquisa de campo que realizei nas cidades de Belo Horizonte e Viçosa, no estado de Minas Gerais. Dentre as observações a ensaios e apresentações, assim como entrevistas realizadas com bailarinos, algo que se mostra evidente é a multiplicidade de modos de ser e de dançar masculinos. As trajetórias desses bailarinos, alguns tendo iniciado no balé clássico, outros no jazz, e outros nas danças urbanas, vão configurando percepções diferentes sobre dança e masculinidade, assim como são diversas as corporalidades e as performances de gênero desenvolvidas. Um dos entrevistados narra o surgimento de seu interesse pelo balé clássico desde muito novo quando levava a prima para as aulas:

> Ah, eu amava! (falando sobre o balé) Eu escutava a música e até arrepiava! Eu sabia mais a coreografia do que ela! (risos) Aí eu ficava lá vendo as coisas, sorria, ela

> ensaiando e eu assim. Só assistindo. Mas no início eu tinha vergonha, porque eu era o único menino... (Marcos[3])

Thiago, diferentemente, que iniciou nas danças urbanas, conta como, a princípio, não se interessava pelo balé, mas depois mudou de opinião:

> Falei nó, balé é massa e tal mas... não curtia não... Mas não porque sabe? Aquela coisa de discriminação. Não é por causa disso, é porque... meu corpo não era de balé! Eu todo duro, travado... Cheguei a fazer umas aulas de balé também, e não dava, mas... Achava que meu corpo não era de balé, um corpo duro, travado, de danças urbanas...
>
> Aí eu passei o que, quase um ano não gostando (de fazer balé). Mas aí eu falei ah, aí chegou um tempo que eu falei ó, já tô aqui, né, o balé é obrigatório fazer, se eu continuar nisso vai ficar ruim o resto da vida, não vai ser legal, então a única coisa que eu tenho pra fazer é fazer! Gostar e fazer! Que aí, daí começou a ficar interessante! Aí eu gostei, aí ficou legal, divertido, ficou engraçado né? Que antes, nó!

Nota-se, em trechos como esses que, embora na negativa, Thiago inicia sua fala em relação à dificuldade que sentiu inicialmente em fazer balé clássico, apontando para a discriminação. Tal discriminação, baseado em outros trechos de entrevistas que também abordam essa questão, se refere à masculinidade e à sexualidade desses bailarinos. “Balé não é coisa de homem” é uma expressão que se ouve corriqueiramente nas falas dos entrevistados quando se referem à percepção do senso comum. Tal discriminação é expressa numa associação imediata entre o homem que dança, principalmente o balé clássico, e a homossexualidade, como se a dança tivesse a potência de transformar os homens em homossexuais ou mesmo de aproximar os homens da feminilidade. E é com relação a tal discriminação que vários bailarinos vão se posicionar e definir suas performances, tanto de gênero quanto na dança.

Outra fala de Thiago também aborda o preconceito em relação ao homem que dança balé clássico, revelando uma resistência a certos tipos de dança:

> E com o balé, eu já entrando no balé eu já quebrei esse tabu já. (fala bem baixo) É só menina que faz balé, homem não pode fazer balé. Não dá pra fazer balé, sabe? Que aí que cê vai conhecendo, homens que fazem balé. Aí cê fala ah! Eu não sabia que tinha! Porque normalmente né? Quem começa ou sabe e faz descaso né? Ah... ah... faz balé, menininha, ou conhece e não sabe que faz. Né? Porque vê balé tudo é tutu[4], é bailarina girando na sapatilha de ponta, aí acha que é só de menina e não é! Tem muito maluco aí que nó! Cê vê dançando e fala porra! O cara arrebenta qualquer um,

[3] Nome fictício. Todos os nomes são fictícios e foram atribuídos aos entrevistados por mim.
[4] Refere-se à saia de tule que é comumente usada pelas bailarinas no balé clássico.

> o cara é foda! O cara é muito bom! Então assim, já arrebentei o tabu, já entrei no balé, tô aí...

Ao longo da carreira, muitos desses bailarinos chegam a transitar entre os diversos estilos de dança, e os praticam até simultaneamente, como nos casos daqueles que dançam balé, dança contemporânea e danças urbanas, o que aponta ainda mais para a multiplicidade e para a plasticidade de seus corpos, para a efemeridade de suas performances, que não podem ser vistas como lineares, fixas ou acabadas. Cláudio, que atualmente dança essas três modalidades, conta sobre como é a transição de um estilo para o outro:

> É, tinha dia, igual tem dia que eu acabo de fazer o balé clássico e já vou pras danças urbanas. Então é um corpo todo, todo alongado, todo de linha (se refere ao balé clássico), pras danças urbanas que é mais solto, que é mais da rua... Tinha dias que a gente apresentava primeiro o Êxtase (grupo de dança contemporânea) depois o Impacto (grupo de danças urbanas) né? Tipo assim, mesmo dia e mesma hora, aí de repente eu tinha que trocar de roupa e ao mesmo tempo que eu trocava de roupa tinha que trocar de corpo! De expressão corporal né?

A partir dessa fala de Cláudio, pode-se pensar a respeito do processo de corporificação. Segundo Thomas Csordas (2008), o corpo não seria um mero receptáculo da cultura, mas seria o seu próprio sujeito. Como foi dito, a partir de Merleau-Ponty e Bourdieu, Csordas afirma que o corpo deve ser compreendido em uma perspectiva não dualista, não distinto de um princípio antagônico da mente. Dessa perspectiva, quando Cláudio diz que tinha que trocar de roupa e também de corpo, podemos analisar que não são corpos, mas homens (com mente e corpo) que dançam danças diferentes. Não seria apenas uma representação ou um modo de dizer, mas uma verdadeira transformação que ocorre na experiência narrada por esse bailarino.

Além disso, as interseções de raça, de classe e mesmo de nacionalidade[5] vão imprimindo singularidades em suas vidas e nas características de suas práticas dançantes, como também em suas experiências com relação ao preconceito contra os homens que dançam em seus contextos. Um dos bailarinos entrevistados, cubano, narra uma experiência com a dança que difere do Brasil, pois em Cuba, diferentemente do Brasil, a profissão de bailarino é reconhecida. Elisson afirma também que o preconceito contra os homens que dançam no Brasil, acaba levando muitos meninos a ingressarem tarde na dança,

[5] As dimensões de raça, classe, escolaridade e naturalidade apareceram no processo de entrevistas, no entanto, apesar de sua importância, optamos por não explorar esta discussão na presente tese.

principalmente em estilos como o balé clássico. Para ele, essa situação tem consequências negativas para a formação do bailarino.

> [...] é fatal né? Tem gente que é talentoso e consegue, mas é fatal, porque você é criança, cê começa a falar porque sua mãe fala pra você. Cê tá escutando sua mãe e seu pai falando pra você, desde pequeno. Então aí, eles vão te corrigindo, eles vão fazendo seu vocabulário. É igual o balé! Quando você tá apto pra cantar é quando você é criança, você vai cantar qualquer coisa, aí depois já fica mais fácil, fica mais produtivo, fica mais viável. Aí quando você começa com 12, 13 anos, cê já vai tarde. Cê tem que correr. Aí tem gente que começa com 15, 16, já vai muito tarde! Sabe? Tem que ser desde o começo, tem que ser desde pequenininho!(Elisson)

Esses trechos de entrevistas indicam o quanto a rubrica *o homem que dança* pode simplificar e não expressar a riqueza de realidades vividas por tais bailarinos. São muitas as singularidades e as perspectivas, o que torna ainda mais complicada a utilização de máximas e generalizações a respeito desses sujeitos e de suas visões de mundo.

Pode-se pensar também nas hierarquias que envolvem a noção de masculinidade hegemônica e masculinidades subordinadas, quando Burt (2007) escreve sobre representações ortodoxas e não ortodoxas de masculinidade que são trabalhadas dentro do balé com o renascimento da figura masculina na dança cênica de tradição ocidental. Como exemplo, o autor cita mais uma vez o caso de Nijinsky, membro da companhia *Ballet Russes*, de origem russa, considerada uma das maiores companhias de todo o mundo. Não havia precedentes na dança cênica de tradição ocidental para peças desenvolvidas por essa companhia, e, segundo Burt, uma razão que permitiu a criação de representações desafiadoras de masculinidade pelo *Ballet Russes* foi a crença, por parte da sociedade da época, de que os russos semi-asiáticos e semi-europeus estariam mais próximos de uma virilidade primitiva do que os homens ingleses, que devido à supercivilização estariam se afastando de uma masculinidade essencial ou natural. Isso fez com que, ao menos aos olhos ocidentais europeus, os dançarinos russos estivessem isentos das normas que então vigoravam em torno da masculinidade. Tais referências do autor a representações desafiadoras de masculinidades, trazidas por muitos artistas na história da dança, podem ser relacionadas à concepção de masculinidades subordinadas ou mesmo subversivas.

Apesar de não dialogar com as teorias em torno da masculinidade desenvolvidas por Connell (1987), Burt (2007) revela alguma sintonia com outras autoras dos estudos de gênero, como Judith Butler (1990), como nos trechos em que aponta para a existência de normas que cerceiam a masculinidade. O autor faz referência também à percepção de gênero como performatividade, trabalhada por Butler, relacionando convenções de gênero que são sedimentadas nos corpos através do tempo com as convenções por meio das quais gênero é

representado na dança. Mesmo assim, ainda encontra-se em alguns trechos, a utilização da noção de identidade de gênero de forma não problematizada, como quando Burt aborda a influência de representações não ortodoxas de masculinidade presentes no balé, no desenvolvimento do que ele chama de *identidade homossexual* nos anos iniciais do século XX. Essa noção de identidade pode ser negativamente interpretada como algo estático, como uma característica compartilhada por todos os homossexuais nesse caso, o que vai de encontro à própria noção de gênero como ato constantemente reproduzido e atualizado pelos sujeitos.

Discussões posteriores, como as de Freire (2015) e Ferrari (2014), apontaram para a multiplicidade não só de masculinidades, mas também de homossexualidades, o que corrobora ainda mais para a ideia de que o gênero é performativo (no sentido de Judith Butler) do que uma identidade. Acredita-se ser importante o exercício de repensar a forma como foram aplicados conceitos e noções chave para os estudos de gênero nesses trabalhos. O que se tenta evitar é que os referenciais teóricos sejam revisitados sem nenhum tipo de problematização, e que sejam reproduzidas concepções já ultrapassadas com o desenvolvimento dos conhecimentos.

Ao referir-se ao homem que dança no singular, também faz parecer que Burt (2007) trata a masculinidade e o masculino como instâncias homogêneas, assim como a dança masculina, como se houvesse uma única forma masculina de dançar. O mais intrigante é que o autor realiza uma pesquisa sobre diferentes masculinidades engendradas pelos homens que dançam sem refletir sobre alguns conceitos e expressões essencialistas.

Em sua pesquisa sobre as diferentes masculinidades dos homens que dançam, Burt (2007) aponta, por exemplo, para transformações no campo da dança no contexto norte-americano no início do século XX, quando homens americanos desempenharam um papel importante no desenvolvimento da dança moderna americana. Ted Shawn e José Limón, como retrata Burt, desenvolveram, em menor ou maior extensão, a imagem de uma masculinidade heroica, com referência à natureza, à heterossexualidade, à branquitude e ao ideal cristão, utilizando para isso de movimentos que envolviam demonstrações de proezas físicas, difíceis de serem executados. Tais representações de masculinidade, na visão do autor, ligavam-se diretamente ao ideal hegemônico no ocidente, que dependia, por sua vez, de uma distorção do ideal de masculinidades não ocidentais (Burt, 2007).

Outro exemplo trazido pelo autor são coreógrafos como Alvin Ailey e Pomare, que buscaram por meio de sua dança afirmar a especificidade da experiência negra, a partir do desenvolvimento de um repertório de movimentos e de formas coreográficas contrastantes com o que Ted Shawn, por exemplo, acreditava. Os corpos masculinos em seus trabalhos iam

de encontro aos estereótipos dominantes de masculinidade, que serviram de referência para outros artistas no contexto norte americano.

O trabalho de Merce Cunningham, outro nome expoente na dança moderna americana, é visto, por sua vez, com um foco em aspectos formais da dança, o que lhe possibilitou desviar questionamentos a respeito de sua homossexualidade. O artista foi criticado, segundo Burt, por falhar em reconhecer a necessidade de um desafio a ideais normativos de gênero, raça e sexualidade. Seus gestos foram interpretados como indiferentes, passivos, com uma necessidade não afirmativa, sem mensagens, sentimentos ou ideias. Essa presença neutra de Cunningham, no entanto, inspirou uma interpretação distinta por parte de Burt, que aponta que tal posicionamento passivo sugeria diferentes modos de se significar a masculinidade. Dentro de tal interpretação, esse artista não teria imposto sua presença no palco de maneira enérgica, dinâmica ou forte, modos como a masculinidade era convencionalmente representada nos palcos de dança norte-americanos. Atraía a atenção para a qualidade e absoluta absorção em suas ações, rompendo com papéis habituais dos próprios espectadores, que se tornavam conscientes de sua própria atividade de observadores. Essa maneira pioneira de exploração de estruturas abertas e não hierárquicas, foi incorporada por outros coreógrafos, como coloca o autor, e a maneira anônima, neutra, da presença de Cunningam no palco, se tornou uma forma deliberada de subverter valores normativos (Burt, 2007).

Judith Hanna (1988), que escreveu sobre a interseção entre dança, sexo e gênero, não utiliza o conceito de masculinidade hegemônica, o que é compreensível, haja vista a contemporaneidade da escrita dessa autora (1988), e da introdução do conceito pela primeira vez em Carrigan, Connell e Lee (1985) e depois em Connell (1987). Para Hanna existem normas que privilegiam a heterossexualidade em detrimento da homossexualidade, e o preconceito contra o homem que dança vincular-se-ia à associação entre o dançarino e a homossexualidade. Isso faria com que vários dançarinos buscassem estratégias para se desvencilhar do estereótipo que associa o homem que dança à homossexualidade, em busca de afirmar uma heterossexualidade dentro das normas vigentes na sociedade ocidental. Como exemplo de tais estratégias estariam dançarinos que, ao mesmo tempo em que reconhecem o estereótipo que envolve o homem que dança, se estabelecem como uma exceção, ou revelam ter namoradas, ou mesmo que afirmam sentirem-se enojados pelos gays (Hanna, 1988). Tais hipóteses podem ser observadas em alguns trechos de entrevistas que realizei com bailarinos. Ao ser indagado se havia sofrido imposições da família com relação à prática da dança, Wander respondeu:

> Não, lá todo mundo já sabia minha opção sexual (risos). Lá em casa então eu não tive problema, eu acho que os que mais sofrem, na minha opinião, são os que às vezes tentam esconder uma opção sexual, e, buscam na dança uma forma mais... um caminho mais rápido pra dizer né? Que é ou não é, ou que quer ser ou que não quer ser. Eu acredito nisso.

Percebe-se como Wander faz questão de deixar muito clara sua orientação heterossexual, mesmo reconhecendo que existem dançarinos gays, o que para ele facilitou com que a família aceitasse sua prática da dança.

Hanna (1988) escreve também sobre o contexto norte-americano de coreógrafos no início do século XX, analisando o trabalho de Ted Shawn e o de Martha Graham. Segundo a autora, o ideal de homem atlético trabalhado nas danças de Shawn parece ter sido uma reação defensiva a atitudes negativas da sociedade de sua época com relação aos homens que dançam, associando-os à homossexualidade e à delicadeza e feminilidade. Posteriormente, José Limón, outro coreógrafo por ela citado, também criou danças para um elenco totalmente masculino, mas focalizando as qualidades particulares dos homens que contrastassem ou complementassem qualidades vistas como femininas. Tal aspecto atlético das coreografias corporificadas por homens apareceu nas observações de ensaios e apresentações na pesquisa por nós desenvolvida. Foi comum observarmos entre os sujeitos da pesquisa a realização do que parecem ser proezas físicas, aparentemente envolvendo maior risco e perigo. Esses bailarinos sempre saltam, podendo cair, além de girar e levantar bailarinas, como é comum no balé clássico, e, no caso das danças urbanas esse limiar do perigo é ainda mais desafiado, quando os bailarinos dão os chamados saltos mortais, e se equilibram apenas em uma das mãos para darem piruetas no chão. Parece haver uma tentativa de associação dos homens na dança com a utilização de intensa força física, em um contraste com a leveza e delicadeza corporificadas pelas bailarinas.

Mesmo nos trabalhos de coreógrafas como Martha Graham, o ideal de masculinidade que permeava era ligado àquele dominante, representado pelo “homem americano”, que envolvia o uso de muito esforço, resistência, força física, ginástica e movimentos de padrão angular. Coreógrafos de décadas posteriores, de 1950 e 1960, também no contexto norte americano, buscaram questionar estereótipos polarizados de masculinidade e feminilidade, em favor de movimentos considerados unissex e andróginos, usando a dança como um campo aberto para desenvolvimentos de vários gêneros, nos quais estigmas podem se transformar em espetáculos, e figuras desviantes no fio da navalha da criatividade podem se tornar atrações carismáticas (Hanna, 1988). Um dos pontos apontados por Hanna, no entanto, é que seria um

erro pensar que a dança, mesmo quando performatizada por homens, é sempre subversiva e desafia ideais vigentes de masculinidade.

4.4 Coreografias de gênero e sexualidade

Esta seção se dedicará a uma revisão de autores que analisaram performances coreográficas na dança as quais, de alguma forma, direta ou indiretamente, tocaram as questões de gênero e sexualidade, seja para performatizar sexualidades normativas ou não normativas. Segundo Jane C. Desmond (2001), a necessária interseção entre os estudos sobre sexualidade e os estudos sobre dança passa pela percepção de que, primeiro: as questões de sexualidade não são meramente relevantes, mas partes constituintes e não reconhecidas devidamente na história da dança; segundo: a dança é uma arena privilegiada de atuação corporal de uma semiótica de sexualidade, e por sua vez deveria ser posicionada no centro dos debates sobre gênero. Assim, a dança se configura como

> [...] um campo fecundo para a investigação sobre como sexualidades são inscritas, aprendidas, representadas e continuamente ressignificadas através de ações corporais. Analisar a dança pode nos ajudar a entender como a sexualidade é literalmente habitada, corporificada e experienciada. (DESMOND, 2001, p. 7).

Deter-me-ei aqui em estudos que analisaram performances de masculinidades, a fim de entender como diferentes propostas coreográficas trazem múltiplas formas de se pensar e de se dançar como um homem.

A primeira análise diz respeito à performance do ator Charlie Chaplin em seus filmes. Como escreve Paul B. Franklin (2001), apesar de fugazes e informais, Chaplin dançou minibalés nas películas em que atuou, compostos de sofisticados movimentos coreografados, com notável habilidade. Além disso, muito se falou sobre o talento do comediante para a dança, tanto dentro como fora da tela. No entanto, estudiosos talvez tenham ficado resistentes à ideia do famoso personagem de Chaplin, o *Vagabundo*, como um dançarino, precisamente por confrontar a potência masculina do ator, considerando seus três casamentos na vida real, numerosos casos amorosos e seu gosto particular por belas jovens, que tinham recentemente chegado à puberdade. Mas a pergunta que Franklin (2001) se faz é: será que as danças do *Vagabundo* serviam unicamente para fazer o público rir? Qual é a função dessas danças nos filmes de Chaplin? O que elas revelam sobre o corpo do *Vagabundo*, seu gênero, sua sexualidade e seu status social? Para responder a tais questões, o autor analisa cenas de danças

realizadas pelo *Vagabundo* em três filmes de Charlie Chaplin: *Carlitos no Armazém* (*The Floorwalker, 1916); Idílio Campestre* (*Sunnyside, 1919);* e *Em Busca do Ouro* (*The Gold Rush, 1925).*

Esses três filmes, segundo Franklin (2001), engendram imagens potentes do corpo masculino, que ressoam com a conexão que se fazia entre dança, masculinidade e homossexualidade entre os anos de 1910 e 1920. O fascínio do público com Chaplin como dançarino só pode ser compreendido quando situado com relação a duas mudanças culturais que aconteceram nessas duas décadas: a mania de dança que varreu os Estados Unidos e o renascimento do homem que dança nos palcos europeus. Assim, o *Vagabundo,* como coloca Franklin, encenava uma constelação de sinais discursivos e somáticos dissonantes e ressonantes com relação às normas de gênero da época, que diziam respeito a construções não monolíticas de gênero e sexualidade.

Em uma das cenas de *Carlitos no Armazém*, o *Vagabundo,* um sujeito diminuto e franzino, não poderia enfrentar punho a punho seu antagonista gigante e pesado. Ele então recorre a outras estratégias para proteger seu frágil corpo não masculino, como dar chutes na protuberante barriga e nádegas do enorme adversário, e acaba dançando para contornar, espalhar e descarrilhar a bruta exibição de agressividade masculina de seu oponente. E, conforme ele dança, zomba da masculinidade daquele agressor, flertando com ele através de gestos femininos. O *Vagabundo* dança e enfurece tanto seu oponente até o ponto em que este perde o controle, persegue o *Vagabundo* abertamente em uma loja de departamentos e é capturado pela polícia. Como aponta Franklin (2001), por mais que o ato de dançar fosse um crime contra a masculinidade da época, com o risco de efeminar e colocar em relevo sua condição de não conformidade social, o personagem de Chaplin perpetua essa ofensa para demonstrar que o corpo do homem que dança é impossível de ser controlado ou contido por significados tradicionais.

No filme *Idílio Campestre*, o personagem *Vagabundo* sonha que dança entre ninfas em meio a um prado. Ele realiza passos de balé e de dança moderna, confundindo-se com as outras personagens femininas devido à sua baixa estatura e à elegância e expertise de seus movimentos. Como coloca Franklin (2001), a sequência de dança feita por Chaplin pode ser interpretada como uma homenagem tanto ao bailarino russo Vaslav Nijinsky, famoso membro da companhia de dança *Ballets Russes*, quanto aos espetáculos totalmente femininos encenados por Isadora Duncan, grande coreógrafa da dança moderna norte-americana. Para o autor, a dança pastoral do *Vagabundo* em meio às ninfas é uma forma de ir além de barreiras sociais, morais e jurídicas relativas à sociedade cristã, sugerindo um retorno utópico à

natureza, onde a feminilidade e a efeminação governam supremas, e onde a homossexualidade pode ser vista mais como virtude do que como vício. Tal idealismo, no entanto, desmorona quando as ninfas do sonho se convertem em homens que tiram o *Vagabundo* de seu delírio.

Já na obra *Em Busca do Ouro*, a performance que se destaca na análise de Franklin (2001) é a famosa cena "Dance of the rolls", onde o mesmo personagem do *Vagabundo* usa dois garfos enfiados em dois pães, simulando pernas e pés dançantes. E com essas próteses peculiares, o *Vagabundo* realiza passos dançados por mulheres, como o can-can e saltos para os lados. Tendo, em uma cena anterior do filme, mostrado sua inabilidade em participar do ritual heterossexual da dança social em um baile, o *Vagabundo* realiza a dança com os pães em um momento de identificação com o outro gênero, como coloca Franklin. O amor platônico que o personagem sente por uma das dançarinas do filme é meramente um desejo deslocado de *ser* ela, ou seja, uma sexy dançarina adorada por uma audiência masculina.

Críticos da época notaram como Charlie Chaplin com frequência integrava performances de dança em filmes como os acima analisados, assim como a sagacidade com que ele executava esses programas coreográficos. Chaplin era por vezes considerado além de um ator, um dançarino. Suas criações coreográficas para os filmes foram comparadas com as criações do bailarino Nijinsky, em termos de pungência e intensidade, como aponta Franklin (2001).

As performances de dança nos filmes de Chaplin acima citados marcaram o personagem *Vagabundo* como efeminado, não masculino, e acima de tudo *queer*, no sentido de algo estranho, fora do esperado, e por que não, que desafiava as normas de gênero vigentes naquele momento histórico. Assim, Chaplin mostrou em seus filmes um tipo de masculinidade não convencional, com certo aspecto de bissexualidade e de gênero cruzado.

Kevin Kopelson (2001) analisa a performance do bailarino russo Vaslav Nijinsky no balé *Scheherazade* (1910) como o escravo dourado. Segundo o autor, tratava-se da primeira vez que o bailarino morria no palco, pois seu personagem fora assassinado pelo sultão. A morte do escravo dourado, no entanto, pode ser interpretada como uma morte prematura de um gay, tendo a obra elementos considerados homoeróticos e homofóbicos. É como se Nijinsky tivesse que ser punido, ao final da apresentação, por ser um objeto de mirada erótica de uma plateia masculina, já que o bailarino dança com tanta beleza e sensualidade, completamente adornado de joias e com características andróginas.

O personagem do escravo dourado, além disso, possui algumas particularidades na obra, pois é o último a ser libertado do cativeiro, o único a cativar a esposa do sultão, o único

que quase escapa dos guardas do sultão e o último a ser morto por eles. Kopelson (2001) questiona se, a partir do simbolismo desta narrativa, teria o escravo dourado sido realmente capturado? Seja por sua escravidão ou por seu assassinato? Nijinsky pode ser visto como um agente livre, qualquer que seja seu destino fatal, como um ser totalmente liberado, que se choca inevitavelmente com a sociedade que o envolve.

Comparado com personagens de escravos que Nijinsky havia interpretado anteriormente em outros balés, o escravo dourado em *Scheherazade* é agressivo, viril e mais masculino que seus predecessores. Mas, segundo Kopelson, há uma outra dimensão simbólica neste personagem, que cruza ou passa para o campo feminino da sultana, ou ainda, para seu lado de sensualidade, o que é reforçado pelo figurino, que por mais que não seja completamente feminino, além de muitas joias é dotado de calças de harém e sutiã, que ressoam o figurino da esposa do sultão. Sendo assim, na visão de Kopelson (2001), tanto a mulher que captura (sultana) quanto o cativo (escravo dourado) representam mulheres fálicas.

A performance de Nijinsky, tão elogiada por muitos, por outro lado foi alvo de críticas do dançarino e coreógrafo Ted Shawn, nome influente da Dança Moderna americana. Ele considerava Nijinsky uma figura decadente e uma aberração. Ao contrário das audiências parisienses, aos olhos de Ted Shawn, nos Estados Unidos esse bailarino não encontraria a mesma admiração. Para o autor, a América precisava mais de masculinidade do que de arte, como retrata Julia L. Foulkes (2001).

Entendendo o contexto da afirmação de Ted Shawn, tanto dançarinos quanto dançarinas da chamada Dança Moderna enfrentaram questionamentos sobre sua feminilidade e masculinidade, dentro e fora do palco. Os bailarinos eram acusados de serem feminilizados e a suspeita de serem homossexuais os perseguia numa época em que ser homossexual trazia consequências nefastas para a vida dos sujeitos que assim se assumiam. Por volta da década de 1930, como coloca Foulkes (2001), a fronteira entre ser gay e ser heterossexual era definida muito mais por papeis de gênero do que por práticas sexuais particulares. Dessa forma, traços femininos notados em homens, assim como o interesse pela arte, especialmente a dança, os associava logo à homossexualidade. Além disso, a inseguridade financeira da carreira dos dançarinos homens era um fator que contribuía para tal percepção, já que rompia com o papel tradicional dos homens como provedores de suas famílias. Essas noções foram desafiadas por Ted Shawn por meio da junção entre virilidade e americanismo, na época da Grande Depressão de 1929 nos Estados Unidos.

A crise financeira não afetou somente os bailarinos, mas colocou em xeque os papeis de gênero de muitos homens nos Estados Unidos, já que esses não eram mais capazes de

sustentar suas famílias. Isso acabou por suscitar novos medos com relação a inversões de gênero e à homossexualidade, e a proibição quanto a representações de homossexualidade aumentou consideravelmente. Como coloca Foulkes (2001), por mais que a homossexualidade de Shawn tenha moldado suas danças, no palco ela foi transformada em virilidade, construindo a forma do dançarino americano de acordo com um ideal grego de artista atlético, numa imagem heroica que foi abraçada por uma nação que precisava acreditar em sua resistência e unicidade durante a depressão econômica.

Ted Shawn tentou, ao longo de sua carreira, dissipar a associação entre o ato de dançar e a feminilidade, e se opor à dominância das mulheres na dança de concerto americana. Para tal, o dançarino e coreógrafo assumiu diferenças distintivas e essenciais entre homens e mulheres, ressaltando o que seriam traços masculinos na dança. Como coloca Foulkes (2001), em suas primeiras publicações sobre o assunto em 1916, Shawn dividiu os movimentos entre masculinos e femininos, e para ele as danças humanas seriam ou masculinas ou femininas, por utilizarem o corpo humano como um meio e instrumento. Um modo de dançar masculino seria dotado de amplos gestos que imitassem as vidas aventurosas e perigosas dos homens, com movimentos que fossem além do corpo do dançarino, causando nas audiências a sensação de espaço, distância e força.

Ted Shawn defendia também o argumento de que a dança necessitava de qualidades que considerava masculinas para atingir sua plenitude, como força, resistência, precisão, coordenação perfeita entre mente, corpo e emoção e claridade de pensamentos. Como retratado por Foulkes (2001), o dançarino compartilhava da percepção de que os homens deveriam estudar dança com outros homens, pois com professoras mulheres eles inconscientemente incorporariam qualidades femininas em seus gestuais. Shawn procurou isolar ao máximo os dançarinos de sua companhia de dança de qualquer influência feminina, de qualquer chance de imitar gestos femininos. Dessa forma, sua performance e a de seus seguidores foi vista como dotada de masculinidade. Alguns críticos de dança, segundo Foulkes (2001), elogiaram o sucesso de Ted Shawn em criar uma dança sem conotações ligadas à homossexualidade.

Na busca de promover o atletismo entre os dançarinos de sua companhia, Shawn preferia que eles tivessem treinamento atlético e nenhum background em dança, na crença de que o atletismo preparava melhor os homens para realizarem movimentos masculinos. A hipermasculinidade da tropa de Ted Shawn diminuiu as implicações relacionadas com a homossexualidade em sua dança, pelo menos aos olhos da grande audiência, pois não condizia com o quadro que se havia pintado dos homossexuais como feminilizados. Poder-se-

ia, em função disso, pensar que Shawn não desafiou as normas de gênero dominantes para os homens em sua época. No entanto, como escreve Foulkes (2001), suas concepções falavam também sobre um ideal de homossexualidade masculina, e a forma de dançar de seus dançarinos, apesar de se conformar à heteronormatividade, desafiou nesse processo imagens comuns dos homossexuais como *maricas* ou femininos. O próprio Shawn assumiu ser homossexual em entrevistas dadas porteriormente em sua carreira. Sua dança tratava também de uma visão sobre a homossexualidade masculina, mas uma que descolava a imagem do homossexual de uma inversão de gênero para relacioná-la a uma simples escolha pelo mesmo sexo, ao apresentar o corpo masculino como objeto de apreciação (e por que não desejo?) pela plateia. E assim, a masculinidade passou a ser vista como um traço não exclusivo à heterossexualidade, podendo estar ligada à homossexualidade também.

Como assinala Foulkes (2001), por trás das representações de virilidade na dança de Ted Shawn estava também o medo, um silenciamento de suas próprias práticas homossexuais. Ele pretendia escondê-las através de movimentos de masculinidade que não suscitariam qualquer ligação com a feminilidade dos gays. E a centralidade da figura heroica viril americana em suas composições demonstrou uma necessidade em acreditar no triunfo da masculinidade e de esconder qualquer traço de homossexualidade.

Finalmente trago a análise feita por David Gere (2001) sobre a coreografia de Joe Goode chamada *29 Effeminate Gestures*, ou *29 Gestos Afeminados*. O autor da análise reflete sobre o que são exatamente os códigos físicos que definem a efeminação? E também: quais são as regras implícitas no pensamento dominante, que advogam contra tais gestos ou contra um comportamento considerado afeminado?

Em 1987, o coreógrafo Joe Goode criou um solo que ao mesmo tempo revela e confronta, como coloca Gere, as sanções não ditas à postura corporal masculina, tornando-as assim conscientes. O número 29 se refere à quantidade de movimentos que Goode reúne para formar sua sequência. Como um catálogo de gestos, estes são os movimentos que caracterizam uma iconografia da efeminação. Dentre os gestos do coreógrafo, descritos nas palavras de Gere (2001), estão, por exemplo, o acariciar de seios realizado por Goode em si mesmo, como que para desenhar a feminilidade em seu próprio corpo, questionando diferenças biológicas entre homens e mulheres. Segundo Gere, ao trabalhar a dimensão dos seios como central para a linguagem da feminilidade, Goode demonstra possibilidades radicais para redesenhar e engendrar o corpo, a partir de uma performance de gênero consciente.

Como coloca Gere, os gestos de Goode em *29 Gestos Afeminados* são vívidos, ricos e excessivos. Este excesso é uma dimensão fundamental no trabalho do coreógrafo, e funciona como uma crítica ao código de conduta dominante principalmente para homens. O autor acredita que a mensagem por trás da performance apresentada por Goode seja: o excesso é possível quando se quebram as correntes que constrangem a corporalidade dos sujeitos, sendo o exagero uma demanda dramática do artista para uma liberdade gestual. Isso também é expresso através de frases que Joe Goode recita durante sua performance:

> "Se você falar demais...
> Se você rir demais...
> Se você sentir demais...
> Se você reagir demais...
> Se você pensar demais...
> Se você gesticular demais...
> Se você está excitado pelo demais...
> Se você aprecia a estética do demais[6]"

Um gesto significativo realizado por Goode é o pulso quebrado, ou o famoso "desmunhecar" no Brasil, que como aponta Gere (2001) tem sido um movimento largamente associado aos homens gays no ocidente. Outro movimento considerado subversivo por Gere, quando realizado por um homem como o faz Goode em sua coreografia, é o tremular de dedos, pois como escreve o autor, os dedos masculinos nunca tremulam, mas são abertos, planos e inarticulados. Os dedos móveis, nesse contexto, servem como um gesto de resistência, como um desafio às normas de conduta que cerceiam a masculinidade.

As poses afeminadas podem ser interpretadas como performances contra a corrente, como um existir em estado de auto-consciência, resistindo aos determinismos de gênero. E tal postura leva ao reconhecimento do papel da cultura nas construções de gênero, entendimento que é libertador com relação à escravidão dos padrões. A figura do homem afeminado aparece, para Gere (2001), como um abolicionista cujo objetivo é nada menos do que nos libertar da tirania de gênero. Através de seus atos exageradamente afeminados, Joe Goode torna visíveis as normas que envolvem as vidas de todos os sujeitos, não só dos homens. E

---

[6] 29 Effeminate Gestures. Joe Goode Performance Group: Wonderboy & 29 Effeminate Gestures. Duração: 1:01:10. Indianápolis, EUA. Trecho disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=fIUJEdv7Jlc Acesso em 12 set. 2017.

por meio dessa citação hiperbólica, apresenta um ato de resistência, de recusa em obedecer as mesmas convenções de que nos fala.

E é assim que, por meio dos exemplos coreográficos acima revisitados, seja em figuras afeminadas, figuras viris ou mesmo aquelas que dificilmente se encaixam nas dicotomias de gênero, se percebe apontamentos em direção a multiplicidades de masculinidades e formas de dançar masculinas, e não a uma forma única de ser homem. Mas talvez a reflexão mais interessante trazida por tais análises seja que, por mais desafiador que seja o ato de um homem dançar frente às normas dominantes em nossa sociedade, nem sempre a masculinidade engendrada no palco é uma masculinidade igualmente desafiadora ou alternativa. Pelo contrário, pode-se, através da dança, performatizar-se um modelo hegemônico de masculinidade, reforçando-se assim esse mesmo modelo, ou por meio dessa citação criticá-lo e desestabilizá-lo.

Os estudos de masculinidades podem ser entendidos como surgidos em meio ao próprio movimento feminista, a partir de um deslocamento de noções estanques e essencialistas sobre diferenças sexuais e relações de gênero. As análises começam a apontar menos para opressões verticalizadas, com homens que são sempre dominadores a subjugar mulheres que são sempre vítimas, e mais para transversalidades, para um entrecruzamento de opressões. Nessa perspectiva alternativa, são relativizados os próprios termos da opressão, antes tidos como fixos e imutáveis, a saber, homens e mulheres, masculinidade e feminilidade, dentre outras dicotomias. Assim, o que se observa é que não existe uma identidade única do ser mulher, que seria compartilhada por todas ao redor do mundo, da mesma forma como não há uma só maneira de ser homem, ou uma masculinidade homogênea.

A esse processo de questionamento incessante se dedicaram e se dedicam os estudiosos da chamada teoria *queer*, em uma volta reflexiva sobre as próprias teorias e pressupostos feministas. Paul B. Preciado, em entrevista concedida a Jesús Carrillo (2007), chama esse movimento de um “giro performativo” nas análises sobre as construções de gênero, perspectiva que entende que não há um estatuto ontológico por trás das representações de gênero, sendo este, antes, um efeito retroativo da repetição ritualizada de performances. Isso abre a discussão para a fluidez e para a instabilidade inerente às performances de gênero, o que torna cada vez mais difícil ou até mesmo irrelevante o estabelecimento de categorias. O termo *queer* significa colocar-se contra a normalização, para aqueles que dele se apropriaram a fim de caracterizar uma política de oposição e de contestação às normas de gênero. Seu alvo mais imediato, como coloca Guacira Louro

(2001), é a heteronormatividade compulsória da sociedade, mas não lhe escapa a crítica à normalização presente dentro do próprio movimento de homossexuais, que propõe uma estabilidade de identidades. Sendo assim, *queer* se refere a uma diferença que não quer ser assimilada ou tolerada, propondo uma forma de ação trangressora.

Pode-se pensar em algumas das performances apresentadas neste capítulo como expressões *queer* no mundo da dança. Afinal, algumas das masculinidades representadas pelos homens que dançam fogem às tentativas de categorização, destoam do ideal dominante ou de um modo hegemônico de ser homem. Essas performances, por sua vez, se esquivam de análises simplistas, insistindo justamente no não convencional, ao passo que outras confirmam a norma e até a reforçam.

Além de desestabilizar os polos das dicotomias masculino/feminino, masculinidade/feminilidade, heterossexual/homossexual, viril/delicado, dentre outras, pensando-se em uma multiplicação de posições de gênero, é necessário pensar, como aponta Louro (2001), que as fronteiras são transpostas a todo momento, e o lugar social em que alguns sujeitos vivem é justamente nessas fronteiras. Da mesma forma, alguns dos bailarinos cujas performances foram analisadas neste capítulo, assim como os que foram entrevistados na presente pesquisa, talvez habitem posições de fronteiras, transitando entre os polos ou entre os múltiplos matizes que existem entre os extremos. Como coloca Louro (2001), as certezas escapam e os modelos tornam-se inúteis para compreender tais realidades, mas talvez a incerteza seja uma estratégia fértil de análise, e a dúvida deixe de ser algo nocivo para se converter em algo estimulante e produtivo.

CAPÍTULO 5

REPENSANDO O OBJETO: BAILARINOS, AGÊNCIAS E SEUS CONTEXTOS

Neste capítulo será feito um retorno às questões de pesquisa inicialmente propostas, assim como às hipóteses que foram pensadas quando ainda não havia sido realizado o trabalho de campo junto aos bailarinos, para então relacioná-las às experiências, tanto observadas por mim, quanto narradas pelos sujeitos ao longo das entrevistas. Também serão analisadas trajetórias de alguns dos sujeitos da pesquisa, nos pontos em que tocam as temáticas das performances de gênero e das construções de masculinidades, tendo como arcabouço teórico a discussão previamente realizada nos capítulos iniciais desta tese. Os contextos em que se realizou a pesquisa de campo serão objeto de reflexão sociológica, em sua relação com a maneira como os homens que dançam constroem suas masculinidades, como vivenciam os preconceitos, suas formas de resistência, dentre outras questões. E finalmente serão analisados dois eventos presenciados em campo, um ensaio de balé clássico e uma apresentação de dança de rua, pensando nas performances de gênero dos bailarinos, ou seja, na relação por eles construída entre sexo, gênero, desejo e prática sexual, e na possível interseção entre dança, gênero e sexualidade.

Primeiramente dissertarei brevemente sobre a trajetória de cada um dos bailarinos interlocutores da pesquisa, de forma a caracterizar minimamente as experiências por eles narradas com relação à dança. A maioria deles foi entrevistada mais de uma vez.

Anderson tem vinte e seis anos, se declara negro, mora no município de Santa Luzia, na Região Metropolitana de Belo Horizonte, e atualmente cursa a graduação em Dança na Universidade Federal de Minas Gerais. Começou a dançar na igreja que frequentava, quando era adolescente, mas desde os sete anos já dançava em casa. Depois de receber algumas sanções para que não dançasse de forma “afeminada”, por parte dos diretores da igreja, ele passou a fazer parte de um grupo de danças naquele contexto. Aos dezessete anos foi estudar dança no Sesiminas. Define-se como homossexual, e diz que, embora se sentisse homossexual desde os treze anos de idade, teve sua primeira experiência homossexual somente depois dos vinte anos, já na graduação. Atualmente dá aulas de dança, atua em companhias de dança de Belo Horizonte além de cursar licenciatura em Dança da universidade.

Marcos tem vinte anos, se declara pardo e reside em Contagem, também na Região Metropolitana de Belo Horizonte. É católico, possui segundo grau completo, e se interessou

pela dança por volta dos cinco anos de idade, quando acompanhava a prima para as aulas de balé. Passou a fazer aulas de balé em sua cidade, sempre sendo bolsista. Já com dez anos foi chamado para dançar em uma escola de dança de Belo Horizonte, e o balé se tornou gradativamente uma atividade muito relevante em sua vida. Foi sendo treinado para concursos de dança, além de fazer aulas e participar de festivais, viajando muitas vezes para fora do Brasil para competir. Fez parte de uma companhia de dança de Belo Horizonte chamada Grupo Mineiro, onde adquiriu parte importante de sua formação. Atualmente dança em companhias de Belo Horizonte, participando de concursos e tem interesse em dançar fora do Brasil, na companhia de dança *Les Ballets Trockadero de Monte Carlo,* formada por homens que dançam com sapatilha de ponta, prática à qual ele também se dedica.

Kleber tem vinte e um anos, se declara moreno claro/indígena, possui segundo grau completo e é natural de Corumbá, Mato Grosso do Sul. Reside atualmente em Belo Horizonte, para onde sua família se mudou quando ele tinha quatorze anos. Seu primeiro contato com a dança se deu através de um projeto social onde ele começou na música, tocando violino, e só depois passou para a dança. Em Belo Horizonte, passou a integrar um grupo de balé clássico, fazendo aulas com uma professora, de acordo com suas palavras, muito tradicional. Diz Kleber que aqui, se deu seu maior desenvolvimento enquanto bailarino, já que o ensino era mais aprofundado em comparação com o projeto social no qual ele dançava anteriormente. Depois disso fez parte de um grupo de dança formado por professores da escola de dança do Grupo Corpo, onde também era funcionário. Na época das entrevistas se revezava entre os ensaios em escolas de dança de Belo Horizonte, e coincidentemente viajou para se apresentar na escola de Viçosa, onde eu também desenvolvi o trabalho de campo. Revelou o desejo de um dia fazer parte da companhia de dança contemporânea Grupo Corpo.

Cláudio tem vinte e seis anos, se declara de cor parda e cursa a graduação em Dança na Universidade Federal de Viçosa, cidade onde nasceu. Começou a dançar em casa, com os vizinhos, praticando “passinhos” de funk. Ao assistir a um espetáculo promovido pela escola Núcleo de Arte e Dança, em escolas municipais de Viçosa, se interessou pelo figurino e pela movimentação dos bailarinos, o que o fez procurar por um jeito de fazer aulas de dança. Começou em um projeto social de artes da prefeitura de Viçosa. Com o tempo passou a se comprometer cada vez mais com a dança, dando também aulas em projetos sociais. Depois de realizar uma audição, se tornou profissional de dois grupos de dança na cidade: um de dança contemporânea e outro de dança de rua. Pratica também o balé clássico.

Thiago tem vinte e cinco anos, se declara negro, possui ensino superior incompleto e é natural da cidade de Viçosa. Interessou-se pela dança assistindo a DVDs do cantor e bailarino Michael Jackson e de batalhas de dança de rua. Começou a fazer aulas de dança de rua em um projeto social na cidade, aos doze anos. Desde então se envolveu cada vez mais com a prática, seguido pelo irmão que também começou a dançar. Foi convidado para fazer aulas no Núcleo de Arte e Dança, e depois de um tempo fez uma audição para um grupo de dança contemporânea assim como para um de dança de rua, sendo aprovado e se tornado profissional da dança. Como exigência do grupo de dança contemporânea, teve que começar a fazer aulas de balé clássico para compor o corpo de baile da academia.

Wander tem trinta anos, se declara negro, possui segundo grau completo e é morador de Viçosa, de onde é natural. Começou a dançar em um projeto social que acontecia na escola Núcleo de Arte e Dança, aos onze anos, fazendo aulas de jazz. Seu interesse pela dança surgiu quando assistiu a uma apresentação do Núcleo na escola onde estudava. Aos dezessete anos passou a integrar o Grupo Impacto de dança de rua, mesmo grupo do qual são parte Cláudio, Thiago e Jonas, participando também de concursos. Posteriormente esse grupo se profissionalizou, e Wander decidiu que também queria fazer aulas de balé. Além de ser bailarino profissional não só de dança de rua, e de viajar pelo Brasil se apresentando, também dá aulas de dança em projetos sociais.

Jonas tem trinta e seis anos, se declara afrodescendente, possui graduação em Dança e é natural de Viçosa. Cresceu em uma pequena cidade perto de Viçosa, chamada Campos, onde os pais eram lavradores em uma fazenda de café. Viveu lá até os nove anos de idade, quando foi para Viçosa estudar. Desde que se mudou, procurou por atividades em projetos sociais que fossem gratuitos. Interessou-se pela dança ao assistir a uma apresentação em um teatro da cidade. A dança que mais lhe chamou atenção foi a de rua, e desde esse momento ele passou a fazer aulas do estilo. Com dezessete anos, começou a trabalhar de office boy para a academia onde tinha aulas de dança e também a dar aulas de danças urbanas em projetos sociais. É integrante do Grupo Impacto desde antes da profissionalização dos bailarinos, o que só foi acontecer dez anos após sua entrada.

Ricardo tem trinta e três anos, se declara mulato/latino, possui segundo grau completo e é natural de Cuba. Começou a dançar quando era criança em Cuba, pois sua família é toda de bailarinos. Com dez anos chegou a ser expulso do balé, segundo ele, por ser muito indisciplinado. Voltou a dançar em Cuba, mas por pouco tempo, porque seus pais saíram de Cuba para vir morar no Brasil. Ricardo ficou com a avó, que o aconselhou a voltar para o balé, pois em Cuba os bailarinos não precisam prestar serviço militar. Se mudou para o Brasil

com dezoito anos, e desde então o que mais tem feito é dançar. Chegou a passar uma temporada nos Estados Unidos e foi chamado para integrar uma companhia, mas não conseguiu pela falta de visto para permanência naquele país. Tem interesse em ir dançar na Europa. Atualmente faz aulas de balé e integra o corpo de baile do Núcleo de Arte e Dança em Viçosa, sendo que seu pai é o professor de balé.

5.1 – Voltando às questões iniciais

Antes de ir a campo, a principal pergunta que me fiz foi: como o homem que dança constrói a sua relação entre sexo, gênero, desejo e prática sexual, ou seja, como se dá a sua performance de gênero? E ainda, que masculinidades são constituídas nesse processo?

Parte do que motivou tal questionamento foi o fenômeno do desconforto social que envolve o homem que dança no contexto ocidental, que a partir da pesquisa descobri que remete ao século XIX, se estendendo até o presente. Dentro de tal lógica, haveria algum problema, algo de errado com o homem que é bailarino, ou que escolhe a dança como prática, profissional ou não, algo que incomoda a sociedade em seu entorno. Um argumento que saltava aos olhos, presenciado tanto em âmbitos mais gerais quanto nos círculos de convivência mais íntimos, era o de que todo homem que dança é homossexual, e que a dança diz respeito muito mais ao mundo feminino do que masculino.

Como trabalhou Judith Butler (2003), é muito cara à lógica heteronormativa o estabelecimento de oposições assimétricas entre os gêneros masculino e feminino, os quais são relacionados respectivamente a homens e mulheres. Também é crucial a essa forma de compreender o mundo, que haja uma coerência entre os atributos de sexo, as construções de gênero, o desejo e a prática sexual dos sujeitos. Isso implica que um homem, por exemplo, expresse sua masculinidade de acordo com as normas dominantes, assim como sinta desejo por mulheres e com elas estabeleça suas práticas sexuais. Trata-se de uma relação causal, linear, onde o gênero se subordina ao sexo, ou por ele é definido, e onde desejo e prática sexual estão subordinados, por sua vez, ao gênero e aos atributos de sexo. Quando esta linearidade é rompida, ou quando não se tem uma relação causal entre as instâncias de gênero em questão, a lógica heteronormativa vai classificar essas performances como anormais ou mesmo abjetas. Partindo da perspectiva de Butler (2003), interessava-me observar se as performances de gênero dos bailarinos que encontraria ao longo da pesquisa poderiam ser entendidas como experiências de abjeção, ou seja, se romperiam com o padrão heteronormativo ou conformariam-se a ele.

O que procurava, quando comecei a pesquisar os bailarinos e suas performances de gênero, assim como suas construções de masculinidade, era compreender se eles expressavam uma maneira masculina de dançar, ou uma performatividade masculina no dançar. Afinal de contas, que masculinidade, ou que masculinidades eram engendradas pelos homens que dançam, e como se relacionavam com o ideal hegemônico de masculinidade, como trabalhado por Connell (1987)? Estariam eles a reafirmar e citar esse ideal, ou a subvertê-lo, romper com ele?

Uma de minhas hipóteses era a de que as construções de gênero e sexualidade dos bailarinos não constituiriam processos lineares, finitos ou mesmo homogêneos ao longo do tempo. Estariam, por sua vez, mais próximas à ideia de performatividade de Butler (2003), que trata gênero não como uma identidade fixa, ou uma construção persistente, imutável ao longo da vida dos sujeitos, mas sendo sempre um feito, sempre a ser produzido nos corpos por meio de uma reiteração de práticas reguladoras da coerência de gênero.

Logo nas primeiras entrevistas pude perceber o quão imprevisíveis e sinuosos poderiam ser os caminhos para se constituir masculinidades que não eram, por sua vez, estáveis, mas passíveis de mudanças, de transformações. Anderson, um dos bailarinos entrevistados, começou a dançar na igreja, onde também recebeu as primeiras sanções quanto à sua forma se movimentar. Naquele contexto, a líder do grupo de danças o orientou para dançar de uma maneira que não fosse afeminada. Essa moldagem, incorporada, uma vez que passou a ser parte de seu corpo, segundo Anderson veio a influenciar sua forma de dançar ao longo de toda sua trajetória na dança, até mesmo depois de ele ingressar no curso de graduação em Dança, na universidade. A noção de *habitus* (BOURDIEU, 2011), me ajuda a pensar esse processo de interiorização de uma exterioridade, ou seja, forças externas regulatórias que são exercidas pelos próprios sujeitos, dentro de uma lógica específica, no caso de Anderson, a lógica heteronormativa. O *habitus*, esse "sistema de disposições duráveis e transponíveis, estruturas estruturadas predispostas a funcionar como estruturas estruturantes" vai gerar práticas duráveis e sistemáticas que constituirão, ao mesmo tempo em que se realizarão por meio de, um corpo socialmente informado. Tais práticas estão longe de serem aleatórias ou voluntárias, estando inseridas e em conexão com as normas sociais dominantes. A noção de performatividade de Butler (2011) pode ser relacionada a tal reflexão, uma vez que diz respeito a construções de gênero que passam pela agência individual, mas que a ultrapassam, estando presentes até mesmo antes da emergência desses agentes em seus contextos. Trata-se, assim, da atuação reiterada de uma forma de poder pelos

próprios corpos a ele subordinados, não uma simples repetição, mas uma repetição diretamente ligada a convenções.

Essa precaução expressa pela líder do grupo de danças da igreja, para que Anderson reprimisse qualquer associação com o feminino em sua forma de dançar, parece revelar uma não estabilidade das próprias construções de masculinidade, por mais afinadas que estejam com um ideal hegemônico. Como apontado por Connell (1987), o modelo de masculinidade hegemônica se aproxima muito mais de uma criação fantasiosa, do que da realidade cotidiana da maioria dos homens. É como se a líder religiosa estivesse, por meio da condição que impõe a Anderson, garantindo a coerência de uma performance de gênero, ou contribuindo para a continuidade de uma lógica heteronormativa. Dentro dessa lógica, existe uma convenção sobre como um homem deve se expressar, de acordo com uma masculinidade hegemônica que, como aponta Connell (1987), deve ser heterossexual e extirpar qualquer traço que possa ser relacionado a expressões de feminilidade. Outro ponto é como o ato de dançar de maneira afeminada parece oferecer um certo *perigo*, na visão da líder da igreja frequentada por Anderson, à definição de sua masculinidade. Dançar como uma mulher teria o poder de desestabilizar a performance de gênero de um homem, tirar dele atributos que o definem como tal.

O interessante nesse ponto é que Anderson, por mais que tenha acatado as recomendações com relação a seu modo de dançar, garantindo que não fosse interpretado como afeminado, já sentia uma orientação homossexual, que escondia das pessoas da igreja pelo fato dessa prática ser considerada uma perversão naquele contexto. De acordo com uma lógica heteronormativa, há uma descontinuidade entre a performance de gênero de Anderson na dança e seu desejo e prática sexuais, uma vez que ele dança de forma alinhada com o ideal hegemônico de masculinidade mesmo sendo orientado homossexualmente. No entanto, se pensarmos no argumento de Butler de que sexo, gênero, desejo e prática sexual são atributos independentes, por mais que o projeto heterossexual tente fixar os termos dessa relação, impondo-lhes uma relação de causalidade onde se definiriam mutuamente, múltiplas são as realidades vividas e as possíveis conexões estabelecidas.

A respeito da não linearidade das construções de masculinidade, Anderson relata que após entrar na universidade passou a aceitar sua orientação homossexual, e isso mudou também a sua forma de dançar. Ele diz que atualmente dança de maneira tranquila, que contrapõe com a ideia de conflito, quando dançava na igreja e ainda não havia aceitado sua orientação sexual. A interseção entre dança e sexualidade parece ser, nesse caso, relevante em sua experiência, pois a partir do momento de sua vida em que ele transforma sua visão a

respeito de seu desejo e de sua prática sexual, transforma também a maneira como dança. Essa transformação revela, além da não uniformidade ou estabilidade das experiências, como a norma não é vivenciada sem conflitos, ou seja, em algum ponto, no processo de citar, de reproduzir, de reiterar a maneira mais autorizada de ser homem por sua sociedade, Anderson passou a, por suas próprias palavras, "aceitar" seu desejo homossexual, mudando o rumo de seus próprios caminhos. Houve uma ruptura, fruto de sua agência, mesmo que essa agência não seja destituída de determinantes sociais.

Outra experiência em que é marcante a não uniformidade, ou a não estabilidade das construções de masculinidade ao longo da trajetória de vida, é o caso de Thiago. Esse bailarino iniciou sua história na dança aos doze anos, fazendo aulas de dança de rua. Nesse momento, como ele mesmo narra, tinha receio em fazer aulas de balé, ou mesmo de dança contemporânea, pois achava que se tratava de uma atividade ligada ao feminino: "[...] é só aquela coisinha de usar roupa apertadinha, coisinha rosinha [...]". No entanto, sempre nutria uma curiosidade a respeito do balé, sobretudo, e sentia vontade de fazer aulas, e ver de perto se realmente se tratava do que dizia o senso comum, ou seja, uma dança feminina. Foi então que fez uma audição para integrar uma companhia de dança contemporânea na academia que frequentava, e foi aprovado. Devido a uma falta de homens para compor o corpo de baile das classes de balé naquele contexto, foi exigido dele e dos demais homens da companhia que fizessem aulas de balé e dançassem nas apresentações. Nesse momento, Thiago viu a oportunidade de experimentar aquela dança, e saciar sua curiosidade: afinal, era realmente tudo aquilo que o senso comum dizia? Era realmente "coisa de menininha", em suas próprias palavras?

Percebe-se como até aquele momento em sua vida, Thiago se aproximava mais de um ideal heteronormativo, considerando a dança de rua uma atividade para homens, uma vez que envolvia expressões de virilidade, como ele mesmo diz, uma dança "mais bruta, rústica, enérgica". Parece que o balé ainda possuía, em sua concepção, diretamente ligada a uma lógica dicotômica, uma potência de emascular os homens, pois que ligado a uma esfera de delicadeza, de suavidade, relacionadas com o feminino. A "obrigação" de integrar o corpo de baile das classes de balé pode ser entendida como um ponto de mudança em sua trajetória, pois a partir da prática dessa dança, ou seja, de posicionar-se em uma perspectiva outra, antes considerada como feminina, ele começa a transformar sua compreensão, tanto do balé em si, quanto da própria masculinidade.

Thiago conta como sentiu dificuldades, com seu corpo das danças urbanas (outra forma de se referir à dança de rua), em inserir-se no balé clássico, que exigia uma outra

construção corporal, uma outra gestualidade. Era como se ele estivesse começando a dançar novamente, como se nada do que ele havia aprendido lhe servisse naquele contexto. Toda a sua construção corporal, como ele mesmo diz, o fato de já ter feito dezenas de saltos mortais na dança de rua, nada daquilo seria aplicado no balé, que exigia um corpo elegante, que resgata uma forma de ser homem de outra época, sintetizada por Thiago na figura do cavalheiro medieval, com um jeito de andar, de olhar específicos.

Essa associação feita entre a masculinidade no balé e a masculinidade na Idade Média pode ser interpretada à luz dos escritos de Elias (1993) sobre as mudanças no comportamento das sociedades, ao longo do que ele chama de "processo civilizatório". Como trabalhado no primeiro capítulo desta tese, segundo o autor, houve um processo cada vez maior de autocontrole das emoções, desde a era medieval até a atualidade. Sendo assim, esse processo de civilização de pulsões, sensibilidades e comportamentos, convidou os homens, sobretudo aqueles que viviam nas cortes, que renunciassem a expressões de violência, para assumir uma etiqueta que ritualizou os contatos humanos, governada por uma série de regras. Nesse contexto, houve uma redefinição das atividades dos cortesãos, forjando-se um modelo de distinção, que os separava daqueles considerados menos civilizados, fundado não na exibição da força viril, mas na graciosidade e elegância do corpo aristocrático (BELMAS, 2013). Dentro desse contexto, a dança era considerada uma atividade de prestígio para a nobreza de corte, desenvolvida sobretudo pelos homens.

Pode-se pensar, baseado em tais análises, que a masculinidade engendrada pelos homens no balé clássico remonta a essa sociedade de corte, onde o modo mais honrado, mais civilizado de ser homem era o modelo aristocrático, com toda a sua economia de paixões, com toda sua graciosidade de gestos, com toda sua etiqueta e elegância. E é com essa forma de ser homem que Thiago se deparou quando começou as aulas de balé, que se contrasta com a forma como era nas danças urbanas. Talvez, em seu processo de conhecer melhor o balé, através da própria prática e de ver outros homens dançando, ele tenha tido contato com esse outro modo de ser homem. Se antes achava que o balé era dançado somente por mulheres, ou por homens "afeminados[7]", Thiago diz ter rompido com seus próprios tabus.

Esse ponto pode ser relacionado com outra hipótese formulada por mim, de que os homens que dançam, através da performatividade do ato de dançar, permitem-se aproximar do domínio do sensível e do corpóreo, com isso engendrando masculinidades que se distanciam do modelo hegemônico do homem racional e não ligado à esfera corpórea. Nesse sentido, não

[7] Termo êmico.

haveria uma emasculação, mas o contato com uma outra possibilidade de ser masculino. No caso de Thiago, esse distanciamento com relação ao ideal de masculinidade hegemônica operado por seu corpo na dança, não se deu no âmbito de seu desejo e prática sexuais, uma vez que se define como heterossexual[8]. A ruptura com o ideal de masculinidade hegemônica, na experiência desse bailarino, se dá no nível da performatividade do ato de dançar, mas não no nível da orientação sexual.

Por vezes, no entanto, a própria ruptura com a forma mais autorizada de ser homem, que se supõe ter lugar quando dançam os homens, nem sempre é o que de fato acontece. Por mais desafiador que seja o ato de um homem dançar frente à sociedade ocidental da qual somos parte, houve, a partir dos relatos de alguns dos bailarinos, a citação da norma, a confirmação do que deve ser uma performance de gênero masculina. Wander, por exemplo, diz que ser um homem "afeminado" dentro do balé clássico pode ser uma característica negativa, tanto do ponto de vista do esforço físico que é necessário para se dançar o estilo, que exige muito dos bailarinos, quanto do ponto de vista do papel que é representado no balé, que tem que ser o de um homem heterossexual. Dessa forma, por mais que se tenha comportamentos considerados femininos ou "afeminados" fora do palco, ou na vida cotidiana, quando se está em cena é necessário "ser homem", como ele coloca, no sentido de representar uma masculinidade hegemônica, em contraste com o papel interpretado pela bailarina. Essa afirmação indica que a masculinidade que é representada nas coreografias e nas histórias encenadas no balé clássico, em grande parte dos casos, se enquadra dentro dos padrões heteronormativos[9]. Há, em alguns casos, como apontado por Wander, o processo inverso ao que dita o senso comum, onde um homem com uma orientação homossexual tem que se despojar dessa performance para dançar determinado papel no balé, principalmente nos balés chamados de repertório, onde se tem príncipes e princesas, reis e rainhas, e onde não há espaço para uma masculinidade alternativa, como por exemplo a de um homem "afeminado".

Em contraste com o balé, a dança de rua é um estilo muitas vezes relacionado com representações de uma masculinidade viril, com a rusticidade, com um corpo atlético a desempenhar proezas físicas. No contexto de Viçosa, mais de um bailarino disse ter começado a dançar a partir da dança de rua, pois esse era um estilo considerado apropriado para homens.

---

[8] É importante destacar que por mais que os sujeitos da pesquisa se definam como heterossexuais ou homossexuais, ou seja, por mais que pensem em categorias quando falam de suas construções de gênero, a realidade pode apresentar contínuos e ambiguidades, sendo muito mais complexa do que a dicotomia heterossexual/homossexual consegue abarcar.

[9] Essa observação não se aplica a todas as composições dentro do balé. Coreografias contemporâneas têm retratado formas de masculinidade fora do padrão heteronormativo, como por exemplo a versão de *O Lago dos Cisnes* (1996), criada por Matthew Bourne, que retrata um romance entre dois homens, os personagens do príncipe e do cisne.

O que pude inferir, a partir de seus relatos, é que praticar a dança de rua parecia amenizar o preconceito social que envolve o homem que dança, por se tratar de um estilo que lida com representações hegemônicas de masculinidade. Wander, por exemplo, conta como se candidatou para fazer aulas de dança, a partir de uma apresentação que viu na escola em que estudava: "E aí eu falei que queria, que eu queria ir pra dança de rua, que dança de rua que era coisa de homem!". Esse bailarino lembra também como era, no início, o processo de contar para as pessoas que ele dançava:

> [...] hoje as pessoas já aceitam né, mas naquela época eu era adolescente, eu tinha 12, 11 anos, então, é... como eu e os meus amigos de escola, alguns amigos né? Começamos a frequentar aqui (se refere à academia de dança onde trabalha), então quando o pessoal perguntava assim: ah, quê que cê dança? Eu falava: é hip hop. Ah, hip hop então é legal. Hip hop não tem problema não. Aí depois que eu comecei a fazer balé, aí já rolou um assim: hum... eu acho que, né? Essa coca aí eu não sei não... esse negócio de dançar balé... e eu falava: não velho, é dança igual todas as danças! (Wander)

Thiago conta que também começou pela dança de rua, e que tinha receio em dançar outros estilos:

> Comecei na dança de rua. Mais pra frente né, que aí eu já, que quando é menino cê ainda fica com aquele receio né, pô, tem balé, tem contemporâneo (referindo-se à dança contemporânea), é tudo dança de menina, ou é só aquela coisinha de usar roupa apertadinha, coisinha rosinha, que é menino né? Pensa aquilo. (Thiago)

Mas mesmo no interior da dança de rua, que carrega o estereótipo de ser um estilo altamente masculinizado, é possível encontrar rupturas com o ideal hegemônico. O bailarino Wander me contou a respeito de subgêneros, dentro desse estilo, voltados para os homossexuais, como o Stiletto[10] e o Vogue[11]. Explica que o Vogue surgiu nos Estados Unidos, quando homossexuais iam dançar em clubes onde não eram reprimidos, e podiam

---

[10] Estilo de dança que surgiu na década de 1990, na *Broadway Dance Center*, em Nova York, sendo a professora Dana Foglia uma de suas pioneiras. A característica principal desse estilo é a liberdade de performance, herdada das danças de rua da época. Nele há uma mistura de jazz, hip hop, rap, música pop e salto alto, e nasceu da necessidade de bailarinos profissionais dançarem sobre sapatos de salto alto, para apresentações em shows, clipes e comerciais. Disponível em: <http://www.affettodancas.com.br/modalidades/stiletto-dance/> Acesso em: 07 mai. 2018.

[11] Vogue ou voguing é uma dança moderna, caracterizada por posições corporais típicas de modelos, com movimentos definidos por linhas e poses. Foi popularizada na década de 1980, nos Balrooms ou Balls e clubes gays do centro dos Estados Unidos, ganhando mais notoriedade quando a cantora Madonna, em 1990, apresentou o estilo em uma canção de nome Vogue. Disponível em: < https://pt.wikipedia.org/wiki/Vogue_(dan%C3%A7a)> Acesso em: 07 mai. 2018.

dançar como queriam. Eram boites, e só eram aceitos aqueles que tinham algum vínculo com alguém que já integrava o grupo. Já o Stiletto, como esclarece Thiago, é uma dança em que se usa sapatos de salto alto, e que é dançada por homens e mulheres. Segundo o bailarino, os rapazes que dançam esse estilo realizam uma performance muito próxima ao feminino, e eles "encarnam" o feminino, na cara, no corpo e no salto. No entanto, chama atenção para o fato de que nem todos os homens que dançam esse estilo são homossexuais. A dança de rua, em sua opinião, tem sido palco para o surgimento de múltiplas formas de expressão, que não só a de um corpo másculo, viril e heterossexual.

Voltando agora a uma das hipóteses que levei para o trabalho de campo, a saber, de que nem sempre as construções de gênero e sexualidade dos homens que dançam representariam rupturas com relação ao modelo hegemônico de masculinidade ocidental. Os relatos e experiências dos bailarinos pesquisados sugerem que, mesmo dentro de estilos mais relacionados com a esfera da feminilidade, pelo senso comum, como o balé clássico, em muitos dos casos a masculinidade que se engendra, que se corporifica, reitera, em outras palavras, ecoa o modo mais autorizado de ser homem. Por outro lado, em estilos tidos como os mais masculinizados, como a dança de rua, surgem rupturas com a masculinidade hegemônica, e proliferam-se performances de gênero alternativas.

5.2 – Experiências através de trajetórias

Neste tópico serão foco de análise a trajetória de dois bailarinos que foram meus interlocutores na pesquisa. A intenção não é a de recapitular suas histórias de vida por completo, mas acontecimentos que esses sujeitos compartilharam quando indagados sobre sua história com a dança, e que podem ser relacionados com a temática de gênero e sexualidade a partir de meu olhar enquanto pesquisadora. As duas trajetórias constituem realidades que se distanciam em vários pontos, por mais que se aproximem em outros: um dos bailarinos, Marcos, dança balé clássico, situa-se como homossexual, vem do contexto da cidade de Belo Horizonte, no estado de Minas Gerais e, o que o distingue de todos os outros bailarinos entrevistados, dança também com sapatilha de ponta, acessório criado para ser usado exclusivamente por bailarinas; Cláudio é um bailarino de três estilos diferentes, a saber, balé clássico, danças urbanas e dança contemporânea, vem do contexto da cidade de Viçosa, também no estado de Minas Gerais e situa-se como heterossexual.

Uma vida, segundo o senso comum, "é inseparavelmente o conjunto dos acontecimentos de uma existência individual concebida como uma história e o relato dessa

história", analisa Bourdieu (2006, p. 183). Esse mesmo senso comum considera que se trata de um caminho, uma estrada que os indivíduos percorrem, um trajeto, um percurso, deslocamento linear e unidirecional com um começo, etapas e um fim, ou finalidade. Um pressuposto inerente a essa noção é o de que a vida constitui um todo, um conjunto coerente e orientado, expressão de uma intenção subjetiva, de um projeto individual e, dessa forma, os acontecimentos que transcorrem em ordem cronológica, nas palavras de seus narradores, possuem uma razão de ser, desde uma causa primeira até a chegada de um objetivo final.

Para Bourdieu (2006), produzir o relato de uma história de vida como um todo coerente, como uma sequência de acontecimentos com um significado e uma direção, talvez seja conformar-se com uma ilusão retórica. Isso porque o real é descontínuo, com elementos muitas vezes justapostos e não em progressão linear, sem razão, difíceis de serem apreendidos porque surgem de forma imprevisível, de forma aleatória. A análise crítica dos processos sociais mal analisados que atuam nas histórias de vida leva à noção de trajetória, definida pelo autor como: "[...] série de posições sucessivamente ocupadas por um mesmo agente (ou um mesmo grupo) num espaço que é ele próprio um devir, estando sujeito a incessantes transformações" (BOURDIEU, 2006, p. 189). Seria um equívoco, nesse sentido, a compreensão de uma vida como uma série de acontecimentos, por si só suficientes, e sem nenhum vínculo a não ser com um sujeito, cuja constância não é também algo inquestionado.

Como coloca Suely Kofes (2001), o estudo de uma trajetória singular, da experiência de um sujeito preciso, não se separa das concretudes socioculturais que tensamente o realizam enquanto pessoa. Assim, a intenção ao se abordar apenas uma seleção de fatos narrados a mim, pelos bailarinos, é a de estabelecer um "nexo entre a experiência social e a trajetória singular" (KOFES, 2001, p. 15). E ainda, espera-se que o aprofundar em uma realidade possa lançar luzes sobre noções e conhecimentos já existentes.

Voltemo-nos agora, para as trajetórias propriamente ditas. Marcos é um bailarino de balé clássico que encontrei quando fazia observações em uma escola de balé, que funciona dentro de um colégio em Belo Horizonte, e que me foi apresentada por Anderson, primeiro bailarino com o qual fiz contato ao começar o trabalho de campo. Chamou-me atenção seu físico franzino e suas habilidades técnicas, a meu ver bastante avançadas. Devido à sua agenda lotada, constantemente chamado para dançar em várias escolas, o que segundo ele se devia ao fato de não haver muitos bailarinos de balé clássico na cidade, fizemos a maior parte das entrevistas no intervalo entre seus ensaios.

Sua história com a dança começou quando ele levava a prima de três anos para o balé e assistia às aulas. No canto da sala, Marcos observava os exercícios de balé que a professora

ensinava para as meninas, e tentava fazê-los. Não demorou muito para que seu físico franzino e sua elasticidade chamassem atenção e que ele fosse convidado para fazer aulas de balé também. Assistindo à apresentação de fim de ano da escola de balé, Marcos pensava: “Se Deus quiser ano que vem eu é que vou estar no palco”. Um mês depois, já estava fazendo aulas de dança.

O interesse de Marcos pelo balé, ao ver outras pessoas dançando, é algo que vai de encontro com o ideal de masculinidade hegemônica ocidental. Como já exposto em capítulos anteriores, o homem que dança é visto como um problema no contexto da sociedade em que vive Marcos. O modo autorizado de ser homem não prevê uma aproximação entre masculinidade e dança, já que o homem burguês deve desenvolver mais o âmbito racional, intelectual do que sua corporalidade, e o âmbito emocional. Assim, parece que Marcos agencia uma ruptura, ao se identificar com as bailarinas, ao se identificar com o próprio balé, quebrando as expectativas sociais com relação a ele, e escolhendo uma outra possibilidade de ser homem, uma outra possibilidade de engendrar sua masculinidade. Segundo Vale de Almeida (2000), todos os seres humanos apesar de localizados, desde muito cedo em suas vidas, em determinadas identidades, se deparam ao longo de suas existências com outras identidades e outros comportamento que enxergam como potencialmente seus, mesmo que essa possibilidade seja indesejável do ponto de vista da lógica dominante. Acontecem, nesse curso, negociações cotidianas, reformulações das narrativas de vida e das interações, que são, por sua vez, carregadas de poder, e é nesse nível que se pode apreender gênero como processo e prática.

Marcos conta que inicialmente sua família não via muito futuro em sua prática do balé, pois a associação que é feita pelo senso comum é entre o balé e a figura da bailarina, e seus pais não entendiam porque ele queria dançar. Ajudou o fato de ele sempre ter ganhado bolsas de estudo, o que já abatia o custo da mensalidade, segundo ele, sempre muito cara. Mesmo assim, sua família o ajudou desde o início com o dinheiro das passagens de ônibus para que ele fosse fazer as aulas de dança. Até por volta de seus onze anos sua mãe ainda pensava no balé como algo condicional, deixando que ele dançasse, mas que poderia tirá-lo da dança se necessitasse. Então Marcos foi descoberto por um professor de balé, que o convidou para dançar em uma escola em outro bairro, que tinha um ensino mais reforçado. Depois ainda foi chamado para integrar um grupo de danças em Belo Horizonte. Marcos sempre morou na cidade de Contagem, município que integra a Região Metropolitana de Belo Horizonte. Nesse ponto de sua trajetória, ele relata que começou a levar o balé mais a sério, começou a ter a noção de que não se tratava somente de ir para as aulas e dançar, mas que era

necessário um envolvimento maior. Passou, nesse período, a ser preparado para concorrer em concursos de dança, e seus pais o acompanhavam em suas apresentações. As aulas e ensaios de balé tomaram cada vez mais as horas de seu dia, e Marcos chegava a fazer aulas de domingo a domingo, às vezes saindo mais cedo de suas aulas no ensino fundamental para ensaiar. A profissão de bailarino já se delineava enquanto experiência em sua vida, e com o passar dos anos foi se consolidando.

Essa trajetória, no entanto, não se dá sem conflitos, tanto dentro da própria família quanto no ambiente escolar. Em sua casa, seu irmão era jogador de futebol, e o pai e tio de Marcos o levavam constantemente para assistir aos jogos e fazer com que ele gostasse daquela prática. Diziam para o então pequeno Marcos, que não estava certo um menino gostar de dança, que ele deveria jogar futebol. Apesar das tentativas dos familiares, ele conta que nunca desenvolveu o gosto por essa prática. Sua mãe, por outro lado, o apoiava em sua decisão de dançar balé, mesmo que o pai fosse contra, a princípio.

A escola é definida por Marcos como “uma tortura”. Ele relata que era chamado de “a bichinha da sala, o bailarininho, que fica dançando de sainha”. Acabava escondendo esses fatos da mãe, muitas vezes, pelo medo de que ela fosse até a escola relatá-los. A fase da adolescência foi ainda pior que a da infância, pois nessa época ele passou a sofrer ameaças de agressões físicas. Ele contou então com a ajuda da mãe e da família, que o acompanhavam até a escola, além de contarem para a diretoria o que estava acontecendo com Marcos. No ensino médio, no entanto, as ameaças se intensificaram. Ele conta que passou a sentir medo de ir para a escola, e a ficar traumatizado, começando a faltar muito às aulas. Para se livrar das ameaças e chacotas dos colegas, ele simulou um namoro com uma colega de turma.

A respeito dessas questões pode-se pensar no quanto é ameaçadora a performance de gênero de Marcos frente à sociedade em que vive, frente à heteronormatividade que procura a todo custo estabelecer sua hegemonia, e sua aparência de universalidade, de naturalidade, por mais que sejam múltiplas as possibilidades e as formas de estar no mundo. Como colocou Butler (2003), a performatividade heterossexual é assolada por uma ansiedade, aquela de seu desmoronamento, uma vez que o ideal a que aspira não pode nunca ser plenamente atingido. Daí também a necessidade de se estabelecer limites entre o que é normal, em uma performance de gênero, ou o que é coerente, e o que é anormal, ou incoerente. A divisão de práticas e performances como sendo femininas *ou* masculinas, sendo que nenhuma experiência pode existir entre esses dois extremos, vai gerar a percepção compartilhada socialmente de que, por exemplo, dançar é coisa para mulheres e jogar futebol é coisa para

homens. Consequentemente, qualquer possibilidade que desvie desses imperativos será alvo de ações hostis e de tentativas de "normalização", de adequação às normas.

Butler (2006)[12] conta o caso, em um documentário, de um jovem que vivia no estado de Maine, nos Estados Unidos, cujo caminhar, de um jeito considerado "feminino" pelos moradores de sua cidade, foi alvo de humilhações por parte de outros rapazes, até o ponto em que ele foi assassinado, ou seja, seu andar foi silenciado. A pergunta feita pela autora sobre esse acontecido é:

> [...] por que aquele andar deveria ser tão perturbador para aqueles outros garotos, que eles sentiriam que deveriam negar aquela pessoa, deveriam eliminar os vestígios daquela pessoa, deveriam parar aquele andar, de qualquer forma, deveriam erradicar a possibilidade daquela pessoa andar novamente (BUTLER, 2006).

Essa história narrada por Butler faz refletir sobre a experiência de Marcos. De alguma forma sua performance de gênero, sua condição de homem que dança, e ainda, que dança balé, é algo que incomoda aos outros homens de sua turma na escola. Pode-se pensar que essa ansiedade, inerente ao projeto heterossexual, faz com que os colegas de Marcos sintam que devem negar sua performance de gênero, negar sua masculinidade, uma vez que esta masculinidade confabula com o universo da dança, considerado pela lógica dominante como feminino. O fato de os colegas de Marcos o agredirem moralmente, oferecendo ameaças físicas, inclusive, mostra como ele, como bailarino, transgride uma borda, um limite, entre o que é aceitável ou não, dentro das convenções do que deve um homem fazer, do que deve um homem ser, na sociedade ocidental.

Continuando através da trajetória de Marcos, ele chegou a participar de vários concursos de dança, dentro e fora do Brasil, e ficou claro, desde a primeira entrevista, seu desejo em fazer parte de alguma companhia de dança nos Estados Unidos. Mas a companhia que ele realmente almeja fazer parte é a *Les Ballets Trockadero de Monte Carlo*, composta somente por homens que dançam tanto os papeis masculinos quanto os femininos de balés de repertório consagrados como *O Lago dos Cisnes* e *O Quebra Nozes*. Na época das entrevistas, ele se preparava para mandar um vídeo para uma audição dessa companhia, dançando com sapatilha de ponta, o que é também uma característica dos bailarinos que a compõem.

Ao longo da construção de sua carreira como bailarino, Marcos passou por algumas escolas e por um grupo de dança de Belo Horizonte, onde, segundo ele, aumentou consideravelmente seu nível de profissionalismo. Ficou nesse grupo até que este acabasse, e

---

[12] *Judith Butler, philosophe en tout genre* (Arte, 2006).

de lá foi encaminhado para ter aulas em um conservatório em São Paulo, onde mais desafios o aguardavam. Ele diz ter ido para lá com o objetivo de se preparar para uma audição que aconteceria para entrar no *Les Ballets Trockadero de Monte Carlo*, mas não encontrou tempo para isso, o que o deixou muito decepcionado. Ensaiava de uma hora da tarde às onze horas da noite, e no tempo que restava tinha que trabalhar para arcar com os altos gastos da vida em São Paulo. Quando lhe sobrava algum tempo para treinar com a sapatilha de ponta, como ele conta, alguém sempre o reprimia por estar dançando com esse acessório, tão relacionado ao feminino no balé. Marcos e outros bailarinos moravam na casa do professor. Um dos seus colegas o incomodava de tal modo pelo uso da sapatilha de ponta que Marcos decidiu sair da casa do professor e ir morar na pousada onde trabalhava. Como narra ele, sentia receio em contar dos conflitos para o professor, pois se sentia maduro o suficiente para se defender sozinho. Em um dado momento, o próprio professor de balé do conservatório disse a ele que não era possível ajudá-lo a realizar o seu sonho de dançar na companhia *Les Ballets Trockadero de Monte Carlo,* o que fez com que ele saísse daquela escola. O bailarino ficou ainda alguns meses em São Paulo, treinando sozinho no quarto da pousada onde residia e trabalhava como gerente. No final daquele ano Marcos voltou para Belo Horizonte.

Percebe-se como a performance de Marcos com a sapatilha de ponta, no contexto do balé, é altamente disruptiva nos meios em que se dá a sua experiência de vida, independentemente de essa ruptura ser intencional ou não. Como já visto em capítulos anteriores, a invenção e o estabelecimento da sapatilha de ponta, por volta de 1830, para o uso das mulheres, iniciou um processo de eclipse da supremacia masculina na dança de espetáculo. A elevação de si mesma sobre a ponta consolidou-se como uma proeza reservada às mulheres, permitindo-lhes uma série de posições, movimentos e altura que seriam impossíveis de ser realizados com um calçado sem a ponta. Com isso também, elas incorporaram um ideal romântico de mulher etérea, pertencendo mais ao céu do que à terra, e o balé passou a idolatrar a bailarina como sua quintessência estética. Dessa forma, quando Marcos se apropria desse calçado, quando usa esse acessório e realiza a possibilidade de um homem se elevar sobre a ponta, ele está, ao mesmo tempo, desafiando uma convenção no universo do balé e se aproximando de uma esfera estabelecida socialmente como feminina. Mas a pergunta que se coloca é: como esse ato se torna tão ameaçador? Por que suscita ações hostis? Afinal, por que a prática de Marcos com a sapatilha de ponta teve que ser interrompida no contexto do conservatório onde dançava?

Para tentar responder a essas questões, recorro aos escritos de Laqueur (2001) a respeito da historicidade dos constructos de sexo e gênero, que abordei no terceiro capítulo

desta tese. De acordo com o autor, no período do pré-iluminismo, o sexo e o corpo eram concebidos como epifenômenos, enquanto o gênero era algo primário e natural. Assim, o gênero fazia parte da ordem das coisas, sendo o sexo algo convencional, e nesse contexto ser homem ou mulher era uma questão muito mais de manter uma determinada posição social, de assumir um papel cultural do que uma condição organicamente dada. Os corpos, nos textos renascentistas e medievais, faziam coisas impossíveis sob uma ótica iluminista, sendo passíveis de transformações, ou seja, meninas poderiam tornar-se meninos e homens poderiam efeminar-se através de um contato intenso com mulheres. A cultura tinha o poder de mudar esses corpos.

O que eu gostaria de sugerir é que, no caso da experiência de Marcos, pode ser que a sociedade em seu entorno ressoe as concepções renascentistas e medievais sobre a constituição dos corpos, em outras palavras, pode ser que se tente evitar uma aproximação dos homens com esferas ligadas ao feminino por se acreditar em uma possibilidade de transformação, em uma possibilidade de contágio, desses corpos. Quando esse bailarino dança com a sapatilha de ponta, ele se associa à mulher no balé, do ponto de vista de uma lógica dominante que, ao mesmo tempo em que dita a fixidez e a homogeneidade das construções de sexo e de gênero, tenta a todo custo estabelecer separações dicotômicas (homem/mulher, masculino/feminino). A masculinidade hegemônica é supostamente estável, inquestionada, mas neste caso parece poder ser abalada pelo uso de um acessório na dança.

A relação que Marcos estabelece entre dançar com a sapatilha de ponta e sua performance de gênero não é, por sua vez, causal. Marcos esclarece que o encanto da sapatilha de ponta é criar a sensação de que a bailarina está flutuando, deslizando pelo palco. A “ilusão” de estar voando, no caso das bailarinas, para os bailarinos tem que ser uma realidade, ou seja, eles têm que verdadeiramente saltar e, como coloca Marcos, a sapatilha de ponta não tem utilidade para isso, “Ia só machucar o pé”. Apesar disso, alguns colegas bailarinos, assim como ele, fazem aulas de sapatilha de ponta com o intuito de fortalecer os músculos, sobretudo da panturrilha, que são muito necessários para saltar.

Parece que Marcos não associa o fato de dançar com sapatilha de ponta com o poder de efeminar, pois diferencia claramente o que seria o papel do homem e o papel da mulher, mesmo nos casos em que os bailarinos realizam coreografias femininas no balé. Ao falar sobre o caso da companhia *Les Ballets Trockadero de Monte Carlo,* ele os define como humoristas, que tranformam os balés de repertório mais famosos que existem em comédia. Trata-se, assim, de uma performance caricata, antes que uma inversão de papeis de gênero na dança:

> É muita técnica, e assim, eles fazem papel das meninas, só tem homem, é uma companhia só de homem, acho que são vinte. São todos homens, mas vestidos de mulher, mas não assim afeminado, tem uns que fazem homens e outros vestem de mulher, mas bem caracterizados, sabe? Tipo uma drag queen mas com o papel do homem. Por exemplo no repertório, tem o *pas de deux.* Aí tem, tem aquele que veste de homem mesmo, mas eles fazem uma maquiagem engraçada sabe? Coloca uma peruca assim exagerada. E agora, o bailarino que faz a menina, ele é super engraçado né, tem cabelo no peito, eles dançam de vestido, de sapatilha de ponta, com peruca e tudo. Como se fosse uma drag queen, mas assim, aí fica com cabelo no peito, são fortões assim alguns, né? (Marcos)

Nesse caso é possível pensar, com Foucault (1988), em uma microfísica do poder, da dominação. Como que para justificar a prática do homem que dança na ponta, para eliminar qualquer traço de um real desafio às normas de gênero, Marcos diz se tratar de uma performance que visa ou ao aperfeiçoamento técnico, somente, ou à comédia. Ele deixa claro que são bem definidos os papeis de homens e mulheres no balé tradicional, que eles têm que ser os cavalheiros das histórias que são encenadas, caçadores viris ou príncipes elegantes. Em suas palavras: "[...] Cê tem que ser o homem da menina né? O príncipe dela". Foucault (1988) propõe que os dispositivos de dominação com relação à sexualidade ocidental não se encontram externos aos sujeitos, em uma superestrutura, mas constituem uma multiplicidade de correlações de força que se encontram em todos os lugares, imanentes às relações econômicas, de conhecimentos, sexuais, e por que não, no plano dos discursos. Nesse sentido, Marcos poderia estar exercendo ele mesmo uma forma de poder, quando reitera as sanções com relação ao homem que dança de sapatilha de ponta, classificando sua performance como caricata ou puramente técnica, sem relação com a esfera da sexualidade.

Marcos é homossexual e conta que só levou alguém com quem se relaciona amorosamente para conhecer sua família aos vinte anos de idade. Seu modo de dançar não se limita, no entanto, a uma única representação de masculinidade. Ao longo do trabalho de campo, tive a oportunidade de presenciar muitas formas de ser masculinas em suas coreografias. O corpo de Marcos engendrou sim, uma masculinidade considerada subversiva pela heteronormatividade, quando dançava uma coreografia tradicionalmente criada para mulheres, calçado com sapatilhas de ponta e se movimentando com gestos delicados, "flutuando", como o fazem as bailarinas. Mas o mesmo Marcos, homossexual assumido em sua vida cotidiana, interpretou também papeis que retratavam uma masculinidade muito próxima do modelo hegemônico no balé, como o personagem de Actéon, no *pas de deux* "Diana e Actéon", um caçador, como o próprio Marcos diz: "[...] fica assim aquele papel bem

masculino". Retratei aqui dois extremos, o de uma masculinidade extremamente disruptiva e o de uma masculinidade extremamente viril, que reflete a norma, mas Marcos mostrou também como existem múltiplas formas de dançar como homem no balé. A masculinidade de um camponês no balé *La Fille Mal Gardée* não é a mesma masculinidade de um príncipe no balé *O Lago dos Cisnes*. Em outras palavras, há gradações nessas performances, o que possibilita pensá-las como mais ou menos próximas de um ideal. A performance de gênero de Marcos, a relação entre seu sexo, gênero, desejo e prática sexuais, parece se comunicar, em alguns momentos, com as masculinidades que ele engendra no balé, mas parece se opor a elas em muitos outros. Ele parece acessar essa ligação, comunicação entre performance de gênero na vida cotidiana e performance de gênero na dança, conforme uma intenção. Se lhe é apropriado, se lhe é útil, se lhe é frutífero, se lhe é permitido esse engajamento. Mas a separação entre essas instâncias também acontece, se dá de forma aparentemente "fácil", para um corpo que atingiu um nível de plasticidade intenso.

Passo agora à trajetória de Cláudio, um outro caminho percorrido, com um início bem distinto do que viveu Marcos, e com um desenvolvimento igualmente singular.

Cláudio, bailarino no contexto de Viçosa, começou a dançar em casa, com os vizinhos, fazendo "passinhos" de funk. Como ele esclarece, os funks daquela época eram mais dançados, e as pessoas dançavam juntas. Gostava cada vez mais de dançar, até que assistindo a um espetáculo de dança ele diz ter gostado muito do figurino, da movimentação, e a partir desse momento começou a procurar por aulas. Conseguiu uma vaga em um projeto da prefeitura de Viçosa em parceria com a academia onde hoje é bailarino e dá aulas, fazendo aulas de jazz. Depois de seis meses, como frequentava muito a academia e gostava bastante de estar ali, foi chamado para fazer aulas de dança de rua também. Três anos depois, começou a dar aulas de dança em outro projeto social, segundo ele: "Por necessidade né, de tá trabalhando, de ter que ajudar em casa". No mesmo ano, houve uma audição na academia onde tinha aulas, para integrar um grupo profissional de dança contemporânea, Cláudio se apresentou e foi aceito. Desde então passou a fazer aulas de balé e dança contemporânea, além de dança de rua e jazz que já fazia anteriormente.

A dimensão do trabalho, a "necessidade" de trabalhar e contribuir para o sustento da casa, foi algo que Cláudio definiu como uma vantagem e uma barreira, ao mesmo tempo. Uma vantagem, porque o fato de ele dar aulas desde cedo, e ajudar financeiramente em sua casa, foi determinante no apoio dado pela família, sua mãe e irmãos, à sua profissão de bailarino. E uma barreira porque quando começou a ter aulas de dança, ainda não atuava como professor, então teve que trabalhar em outras funções, como ele mesmo diz, pela

“obrigação” de trabalhar. Começou a faltar muito às aulas, por conta do trabalho, chegando a passar uma ou duas semanas sem ir dançar, mas sempre voltava. Esse desafio foi parcialmente vencido quando a diretora da academia lhe ofereceu a oportunidade de dar aulas de dança em um projeto social. Cláudio ainda tinha que trabalhar em outras horas, para completar a renda, pois o dinheiro que ganhava com as aulas ainda era pouco para o sustento de sua família. Passou a se dedicar integralmente à dança quando foi admitido como integrante no grupo profissional.

Percebe-se como a esfera do trabalho é um fator relevante na trajetória de Cláudio na dança. Ele define o trabalho como uma “necessidade”, como uma “obrigação”, um imperativo, que suscita percepções sociais a seu respeito, determinante no apoio dado pela família ao fato de ele ser bailarino. Enquanto a dança ainda não havia se tornado uma prática bem remunerada na vida de Cláudio, ele enfrentava desafios para continuar a dançar, pois seu tempo era dividido entre as aulas na academia e o trabalho em outras áreas para ajudar no sustento da casa. A entrada em um grupo profissional de dança, que lhe fornece não só salários, mas também carteira assinada, é um divisor de águas em sua vida, pois lhe permitiu transformar a dança em uma profissão. Tais fatos podem ser pensados à luz das teorias sobre masculinidade trabalhadas por Kimmel (1998), a respeito do ideal do *Self-made man,* surgido nos Estados Unidos no século XIX. Essa versão de masculinidade, como coloca o autor, deveria ser demonstrada e provada no mercado. O sucesso financeiro, dentro dessa lógica, é algo definidor de tal construção, e o fracasso em atingí-lo teria o poder de emascular, de desfazer a condição de homem. Trata-se de uma masculinidade inerentemente instável, exigindo comprovação contínua, em busca de uma prova durável, mas ao mesmo tempo, inatingível. Sendo assim, o ato de trabalhar e de ajudar financeiramente sua família parece constituir, para Cláudio, um dos fatores que definem sua masculinidade. O fato de não somente dançar, mas fazer da dança um trabalho, dando aulas e sendo integrante de uma companhia de dança profissional aproxima, de certa forma, a masculinidade de Cláudio de um ideal hegemônico, do modo mais autorizado de ser homem em seu contexto. E ele utiliza essa condição como uma blindagem contra preconceitos, contra questionamentos com relação à sua orientação sexual. Como disse um outro bailarino da mesma companhia de dança de Cláudio: “É um trabalho como outro qualquer”, e é esse discurso que é proferido por eles, quando questionados quanto ao fato de ser homens que dançam.

Ao entrar para a companhia de dança contemporânea, Cláudio relata que fazia as aulas de balé inicialmente pela exigência do grupo, pois não gostava. Como veio da dança de rua, tinha o tão falado receio em dançar balé, que permeia as histórias narradas pelos bailarinos

que entrevistei no contexto de Viçosa. A percepção de Cláudio começa a mudar, a respeito de se ver dançando balé clássico, quando ele passa a ter aulas com um professor, pois, segundo ele, ver um homem dançando e dando aulas de balé modificou a visão de que essa dança era só para mulheres. Para ele, uma professora de balé tende a ensinar mais os passos femininos da dança, o que contribuía para que ele não se identificasse, para que ele não se reconhecesse naquela prática. Quando um homem passa a ser seu professor, lhe são ensinados passos masculinos, que ele frisa serem muito diferentes dos das mulheres. O professor de Cláudio ensina o método de balé cubano, como o bailarino explica, no qual os homens saltam mais, giram mais, e as mulheres são mais delicadas, e ele passou a gostar mais de fazer balé após essa identificação com uma figura masculina dançando.

A imitação, como coloca Butler (2003), está no coração do projeto heterossexual e seus binarismos de gênero. A heterossexualidade necessita, assim, repetir o tempo todo a imitação de suas próprias idealizações, e, ao mesmo tempo, patologizar práticas distintas no intuito de consagrar sua suposta originalidade. Talvez, devido a tal processo de imitação de um modelo hegemônico, autorizado, de masculinidade, que leva a um afastamento dos homens de esferas como a da dança, e onde pais desde muito cedo reproduzem uma divisão dicotômica entre as atividades de seus filhos, encaminhando as meninas para o balé, e os meninos para o futebol ou para as lutas, é que Cláudio não tenha se reconhecido na prática do balé. Certamente que o fato de se deparar com uma realidade em que, não só a professora é mulher, mas a maioria dos aprendizes são meninas, também contribui para essa não identificação. Ver outro homem dançando e, além disso, ser ensinado por outro homem, rompe com o padrão que se repetia até então na vida de Cláudio, subvertendo a materialização das normas dominantes. Desestabiliza-se, assim, uma reprodução inquestionada, e Cláudio conta como atualmente ensina ao sobrinho uma outra perspectiva:

> E é engraçado que esses dias meu sobrinho chegou em casa, e a professora tinha falado que ele não ia fazer balé porque não era coisa de menino. [...] É...e hoje, eles estavam brincando, e ele já me viu dançando, e ontem ele tava brincando e ele falou ah, vão brincar de balé? Sabe? Eu achei legal assim, porque ele sempre me pergunta e eu falo não, balé não é coisa de menina, é artista, é coisa de todo mundo, é pra todo mundo! Falando com ele e tal, e eu não entendi a professora! Como assim? Ela estudou tanto tempo numa universidade boa, sei lá, e ter esse tipo de informação dessa forma. É igual ensinar pra eles que rosa é coisa de menina e azul é coisa de menino. Por que né? Dessas coisas, dessa separação.

Cláudio diz ser heterossexual, no entanto, por ser bailarino, já teve essa orientação sexual questionada por outras pessoas. “Muita gente já, pensei que cê era... fulano falou que

achava que cê era gay, porque cê é bailarino". Conta como o preconceito com relação ao balé clássico afasta muitos de seus colegas que fazem dança de rua, que por considerarem o balé um estilo para homossexuais, não querem dançá-lo. Dessa forma, o preconceito não está presente somente entre aqueles que não conhecem a dança, mas existe entre os próprios bailarinos.

No que diz respeito à sua prática no grupo de dança de rua do qual é integrante, Cláudio diz que a forma escolhida por eles para dançar é bem peculiar, e os diferencia de outros grupos do mesmo estilo. Trata-se de uma mistura de dança de rua e dança contemporânea. Ele considera que, pelo fato de ter aulas de três estilos de dança diferentes, seu corpo possui mais ferramentas, o que lhe dá muitas possibilidades. No entanto, essa plasticidade, essa riqueza de repertório em seu corpo e em sua forma de dançar, lhe rendeu avaliações positivas, mas também negativas, por parte de outros bailarinos e de coreógrafos. Como ele coloca, já recebeu críticas por ter um corpo com técnicas de dança contemporânea no meio da dança de rua, por não ter uma "limpeza" clara da técnica daquele estilo. Um dos coreógrafos com quem trabalhou achava que ele estava como que contaminado por outras técnicas, e ele era visto como "o menino da dança contemporânea dançando dança de rua".

Essa particularidade de Cláudio, de ser um bailarino de três estilos de dança diferentes, suscita a discussão sobre a construção de seu corpo nesses contextos. Ele conta que às vezes tem que ir de uma aula de balé clássico para um ensaio com o grupo de dança de rua, que exigem trabalhos corporais distintos. Em um espaço muito pequeno de tempo, às vezes de cinco minutos entre uma aula e outra, ele tem que, em suas próprias palavras, "trocar de roupa e ao mesmo tempo trocar de corpo". É como se ele acionasse potencialidades diversas de seu corpo, conforme o estilo que está dançando, seja ele o balé clássico, a dança de rua ou a dança contemporânea: "É como se fosse uma armadura, uma roupa assim, que a gente coloca uma, aí vai pro outro (se referindo a outro estilo de dança) a gente tira essa roupa e já coloca outra roupa" (Cláudio).

Neste ponto, parece frutífera a discussão sobre o sentido de roupa, desenvolvida por Viveiros de Castro (1996ª, p.133), não simplesmente como uma vestimenta que abriga um corpo fixo ou definido, mudando apenas suas características exteriores, mas como aquilo que pode "[...] ativar os poderes de um corpo outro". Dentro de sua teoria sobre o perspectivismo, essa roupa constituiria também uma forma de acesso a um determinado ponto de vista. Juntando-se a isso a discussão realizada no capítulo três desta tese, se partimos do pressuposto de uma não dissociação entre corpo e mente, como apontado por Csordas (2008), ou seja, se a dualidade sujeito/objeto é colapsada, seria possível pensar que Cláudio, ao trocar de roupa,

esteja *realmente* trocando de corpo, se tornando um corpo outro, assumindo uma outra perspectiva, ao passar de um estilo de dança para outro. Mas essa mudança, essa transformação, não se dá de maneira fácil para o bailarino. Ele explica que o balé clássico exige do corpo flexibilidade, uma postura mais ereta, diferente da dança de rua, que exige força, resistência. Fala mesmo em se colocar *em outro corpo*, em poder *acessar esse outro corpo.*

Na época de minha pesquisa de campo, Cláudio cursava o quinto período do curso de graduação em Dança, na Universidade Federal de Viçosa. Muitos de seus colegas da companhia de dança contemporânea eram universitários, o que lhe despertou o interesse pelo curso, em ter um diploma, um certificado de que é profissional naquela atividade. Ao tentar o vestibular e ser aprovado, conta que sua mãe ficou muito orgulhosa, e que é talvez o primeiro de seus vizinhos a entrar na universidade. É também o único de seus cinco irmãos que dança. Segundo ele, já sabia o que queria ser na vida, antes mesmo de entrar para a graduação em Dança: viajar pela dança, estar sempre no palco, ensinar dança, pesquisar sobre a dança. Depois dele, mais cinco alunos da academia onde trabalha já tentaram o vestibular para o mesmo curso, e Cláudio acredita que está dando o exemplo, e que veem nele um homem que passou no vestibular, que gosta de dançar e que está crescendo, inspirando outros homens, dentre eles seus alunos de projetos sociais, a viverem também da dança.

5.3 – Entre Belo Horizonte e Viçosa

No texto “A metrópole e a vida mental”, Georg Simmel (1973) aborda a questão de como a personalidade se acomoda nos ajustamentos às forças externas, contrapondo os contextos da metrópole e da cidade pequena. Segundo esse autor, a base psicológica do tipo metropolitano de individualidade reside na intensificação dos estímulos nervosos. A rápida convergência de imagens em mudança gera uma condição psicológica peculiar ao indivíduo na metrópole, em um contraste profundo com a vida em uma pequena cidade. Nesta, o ritmo da vida e do conjunto sensorial de imagens mentais flui mais lentamente, o que acarreta em um caráter sofisticado da vida psíquica na metrópole em oposição à cidade pequena, que descansa mais sobre relacionamentos profundamente sentidos e emocionais. A vida metropolitana implica, assim, em uma predominância da inteligência, da intelectualidade, e um afastamento da esfera do sensível, a fim de preservar a vida subjetiva frente a uma infinidade de estímulos. Tal aspecto da intelectualidade contrasta com a dos pequenos círculos

sociais, em que o inevitável conhecimento das individualidades ali presentes gera um comportamento mais cálido, assim como relações menos objetivas.

Trata-se, na concepção de Simmel (1973), de uma forma de autopreservação da consciência individual no contexto da metrópole o que ele chama de atitude *blasé*, ou seja, uma incapacidade de reagir a novas sensações com a energia apropriada. A oferta ininterrupta de estímulos na cidade grande agita os nervos a tal ponto que estes passam a, finalmente, não mais responder. O que caracteriza o indivíduo submetido a tal forma de existência é uma atitude mental de reserva para com os outros, o que não aconteceria no contexto de uma cidade pequena, onde se conhece a quase todos e a relação que se estabelece é mais aprofundada. Essa mesma atitude de reserva presente na metrópole, no entanto, confere aos indivíduos um nível muito maior de liberdade pessoal se comparado ao de uma cidade pequena, onde há pouco espaço para o desenvolvimento de qualidades próprias e movimentos livres. Quanto menor é o círculo que forma o nosso meio, na concepção de Simmel (1973), maior o controle sobre as condutas de vida e sobre as perspectivas individuais, sob o risco de uma perda da estrutura do todo. A cidade pequena possui, nesse sentido, a característica de ser desindividualizante. As individualidades na metrópole estariam mais libertas de atitudes prosaicas e preconceitos.

Nesse ponto, uma pergunta surge: seria a metrópole o local da liberdade? E no que diz respeito ao objeto da presente pesquisa, que foi realizada em dois contextos, o de uma metrópole e o de uma cidade pequena, haveria diferenças nas construções de masculinidade dos bailarinos entre os dois lugares? Haveria diferenças na forma como estes lidam com o preconceito? Haveria diferenças nos níveis de liberdade de escolhas, de movimentos individuais, de vivenciar uma performance de gênero, seja ela normativa ou não?

Falemos agora sobre as duas cidades em que foi realizada a pesquisa de campo, que constitui parte fundamental desta tese.

Capital do estado de Minas Gerais, Belo Horizonte tem uma população estimada de dois milhões e meio de habitantes, e uma área de aproximadamente trezentos e trinta e um quilômetros quadrados, sendo o sexto município mais populoso do país[13]. O estado antes tinha como capital a cidade de Ouro Preto, que foi considerada, no século XIX, como não possuindo alternativas viáveis para o desenvolvimento físico urbano, surgindo assim a necessidade de se transferir a capital para outra localidade[14]. Dentre as localidades possíveis foram sugeridas: Juiz de Fora, Barbacena, Paraúna e Várzea do Marçal. O engenheiro Aarão

[13] https://cidades.ibge.gov.br/brasil/mg/belo-horizonte/panorama Acesso em: 2 mar 2018.
[14] Prefeitura de Ouro Preto. <História> Acesso em: 2 mar 2018.

Reis decidiu pelo arraial de Belo Horizonte, que em 1893 foi elevado à categoria de município e capital do estado.

A mudança da capital de Minas Gerais teve como pano de fundo, como coloca Jayme (2001), uma disputa entre os interesses de setores ligados à mineração, de um lado, e de cafeicultores, de outro. O embate se resolveu em favor dos últimos, também por estar em decadência a fase da mineração no estado, e a cafeicultura estar em consonância com os ideais republicanos da época. Belo Horizonte seria, assim, a materialização de um interesse por modernização que circundava o Brasil como um todo.

Belo Horizonte foi a primeira cidade planejada da República no Brasil. Seu projeto foi elaborado por uma equipe coordenada pelo engenheiro Aarão Reis (ANDRADE, JAYME e ALMEIDA, 2009). Seu traçado é caracterizado por uma malha perpendicular de ruas cortadas por avenidas em diagonal, quarteirões com dimensões regulares e uma avenida que envolve toda a cidade, a Avenida do Contorno. O projeto foi inspirado no modelo de cidades consideradas como as mais modernas do mundo, na época, como Paris e Washington, e tinha como principais preocupações a higiene e a circulação humanas.

A expansão da cidade extrapolou e muito, tanto a delimitação da Avenida do Contorno, quanto as expectativas iniciais, sendo que seu crescimento sempre se deu de forma desordenada. Seja pelo aumento da população ou pela migração, seja pela falta de infra-estrutura, esse processo causou, dentre outros fenômenos, o surgimento de favelas em torno da área central da cidade (JAYME, 2001). Entre as décadas de 1930 e 1940, houve um avanço no processo de industrialização, e na década de 1950 a população da cidade passou para setecentos mil habitantes. Na década seguinte o perfil da cidade se modificou, com a construção de arranha-céus e asfalto, o que a caracterizou cada vez mais como uma metrópole. O crescimento populacional se alastrou para os municípios vizinhos à cidade, como Sabará, Ibirité, Contagem, Betim, Ribeirão das Neves e Santa Luzia, no que hoje se constitui como a Região Metropolitana de Belo Horizonte. Um movimento pendular de pessoas que moram em tais municípios mas estudam ou trabalham em Belo Horizonte se verifica, como é o caso de dois dos bailarinos por mim entrevistados, um morador de Santa Luzia e o outro, morador de Contagem.

O outro município onde se realizou a presente pesquisa é o de Viçosa, também no estado de Minas Gerais. Sua população é estimada em setenta e oito mil habitantes, com uma área aproximada de duzentos e noventa e nove quilômetros quadrados[15]. Embora pequena, por

[15] https://cidades.ibge.gov.br/brasil/mg/vicosa/panorama Acesso em: 2 mar 2018.

nela se encontrar a Universidade Federal de Viçosa, a cidade atrai uma população flutuante, composta por estudantes que ali residem no período de aulas, e durante as férias retornam para seus municípios de origem.

A origem de Viçosa, como escreve Paniago (1977), está de certo modo ligada, assim como a de Belo Horizonte, à história do ouro em Minas Gerais. Impelidos pela necessidade de sobrevivência, muitos garimpeiros vindos das zonas auríferas de Ouro Preto, Mariana e Piranga foram os primeiros colonizadores que, fixando-se às margens do rio Turvo, deram origem ao pequeno povoado de Santa Rita do Turvo, berço da atual Viçosa. Data do século XIX a primeira ocupação branco-europeia da cidade.

O processo de ocupação do espaço da cidade foi diretamente influenciado pela implantação da Universidade Federal de Viçosa, sendo que inicialmente a própria instituição de ensino se encarregou de atender à demanda por moradia dos estudantes, construindo para isso alojamentos e casas para os professores. A partir de 1960, como escreve Silva (2014), o processo de urbanização da cidade de Viçosa se deveu principalmente à Universidade Federal de Viçosa, que com a expansão de vagas e cursos, contribuiu para o crescimento da malha urbana. A migração campo – cidade é o principal processo relacionado a esse crescimento.

A partir da década de 1970, a cidade passou a ter uma dinâmica cada vez mais desenvolvida em razão da universidade, e os estudantes e professores começaram a se instalar também fora do *campus* universitário, em suas redondezas. A partir dos anos 1990, o processo de verticalização da cidade se intensificou, com o surgimento de edifícios mais altos.

A vocação econômica do município, como aponta Silva (2014), está ligada ao setor de serviços principalmente no que tangem à atividade educacional. Atualmente a cidade enfrenta uma série de problemas, decorrentes de sua urbanização acelerada, como: verticalização do centro, trânsito lento, especulação imobiliária e processos de segregação socioespacial que produzem, ao mesmo tempo, condomínios de luxo e o crescimento de bairros com características periféricas.

Uma vez explorados os diferentes contextos de pesquisa, a fim de responder às questões inicialmente propostas, a partir da leitura de Simmel (1973), recorro aos relatos dos bailarinos ao longo das entrevistas. Anderson, que dança balé clássico em uma escola de dança em Belo Horizonte, além de ser aluno da graduação em Dança da Universidade Federal de Minas Gerais, narra uma história não de liberdade de escolhas, mas de desafios, mesmo estando inserido no contexto de uma metrópole. Atualmente ele se sente tranquilo com sua orientação sexual, mas isso nem sempre aconteceu em sua vida. Segundo ele conta, quando mais jovem ele mesmo não aceitava que era homossexual, muito por influência dos preceitos

da igreja que frequentava, e sofria muito por isso. O círculo social onde Anderson começou a dançar, o de sua igreja, desaprovava veementemente uma prática homossexual, e até mesmo para que ele fizesse parte de um grupo de danças passou por uma forma de controle sobre sua performance de gênero. Ele teve que escrever uma carta para a pastora da igreja explicando que sentia vontade de dançar, mas que era heterossexual "bem resolvido", além de ser instruído pela líder do grupo a não dançar de forma afeminada.

É necessário ressaltar que Anderson trabalha e estuda em Belo Horizonte, mas é morador do município de Santa Luzia, que integra a Região Metropolitana de Belo Horizonte. Dessa forma, pode-se pensar que ele vive em uma situação de ambiguidade. Seu movimento pendular, saindo da cidade onde mora para ir a Belo Horizonte, onde passa a maior parte das horas de seu dia, e de noite voltando para sua cidade, lhe possibilita um certo grau de liberdade em assumir e vivenciar sua homossexualidade e de engendrar uma performance de gênero distante dos padrões heteronormativos. É possível que, no contexto da metrópole, ele experimente o que escreveu Simmel (1973), ou seja, uma maior liberdade pessoal e um controle menor sobre suas condutas, se comparado à cidade pequena onde mora. No entanto, essa condição se modifica quando ele retorna todas as noites para o círculo social mais estreito onde reside sua família, em Santa Luzia, o que parece ficar claro quando Anderson revela que, aos vinte anos de idade, ainda não tinha contado para todos os membros de sua família, mais especificamente para o pai e para uma de suas irmãs, a respeito de sua orientação homossexual.

Marcos, que dançava na mesma escola de balé que Anderson, na época das entrevistas, vive uma situação de ambiguidade semelhante. Ele mora com a família em Contagem, município da Região Metropolitana de Belo Horizonte, mas passa os dias em Belo Horizonte, onde trabalha como bailarino. Sua história passa longe de uma liberdade plena de movimentos e de escolhas, sendo que os anos de escola, quando fazia o ensino fundamental e médio, são os períodos em que viveu maior preconceito com relação ao fato de dançar balé. Como já visto anteriormente neste mesmo capítulo, Marcos era alvo de chacotas dos colegas de sala, sendo chamado de "bichinha", "bailarininho", que ficava dançando de saias. Além disso, era ameaçado de agressões físicas, e suas provações só diminuíram quando ele fez uma apresentação de um *pas de deux* de balé, acompanhado por sua prima, para todos na escola, o que mudou a percepção de seus colegas de como era o homem no balé. A partir desse episódio ele começou a ser mais respeitado, mas antes disso foram anos de "tortura", como ele mesmo diz.

Ele afirma ser “gay assumido”, mas revela que só teve coragem de apresentar alguém com quem se relaciona amorosamente para sua família depois dos vinte anos de idade, o que sugere que o grau de liberdade de vivenciar uma construção de masculinidade não hegemônica não era muito alto, pelo menos não em seu contexto familiar. Assim como no caso de Anderson, o meio onde Marcos reside, o de Contagem, uma cidade pequena, parece ter imposto certo controle sobre a expressão ou mesmo a prática de sua sexualidade não normativa. Ali, onde se conhece a quase todos e onde os relacionamentos são mais aprofundados, como coloca Simmel (1973), pode ser que Marcos tenha receio de se relacionar abertamente com outro homem, condição essa que pode ser facilitada na metrópole, onde há uma atitude de maior reserva dos sujeitos entre si.

Apesar de todas as restrições e desafios impostos à vivência de suas performances de gênero não hegemônicas, nos casos de Marcos e Anderson, a existência de masculinidades não heterossexuais e não viris foi por mim observada, ao longo do trabalho de campo, no contexto da metrópole de Belo Horizonte.

Passando para o contexto menor, de Viçosa, o mesmo não se observou. Ali, todos os bailarinos entrevistados eram heterossexuais e pareciam aproximar-se de um ideal de masculinidade hegemônica, ao menos nas performances de gênero que vivenciavam em seu cotidiano. O fato de serem bailarinos os colocava, segundo suas próprias perspectivas, na condição de *outsiders*, de desempenhar um papel não esperado para um homem frente ao meio social em que vivem. Apesar disso, mais de um deles afirmou que, por expressarem uma orientação heterossexual bem clara, não sofreram tanto preconceito por parte de suas famílias, quanto ao fato de serem homens que dançam. Wander, por exemplo, disse em uma das entrevistas que por todos em sua casa estarem cientes de sua orientação heterossexual (que ele chama de “orientação sexual normal”), ele não sofreu imposições quando quis ser bailarino. Além disso, conta que o fato de nunca ter sido “afeminado”, ou nunca ter engendrado uma performance de gênero não hegemônica, também foi um fator que o blindou de muitos preconceitos que poderiam ter acontecido em contextos como o da escola em que estudou.

Os relatos de Thiago também revelam como sua orientação heterossexual foi um argumento que ele usou para neutralizar o preconceito dos colegas, que faziam brincadeiras pelo fato de ele dançar balé:

> Aí eu falava: eu faço mesmo! (se referindo ao balé) Fazer o quê... Aí tinha vez que a gente tirava graça né, pô: E lá no balé eu pego mais mulher do que você encosta aqui na fila sabe? Encosto mais em mulher do que você, ficava brincando esse tipo de brincadeira. Aí o pessoal ria, ria, ria e parava, né, entrava na brincadeira. (Thiago)

O ambiente da aula de balé era caracterizado por Thiago, nesses diálogos com os colegas de escola, como propício a relacionamentos entre homens e mulheres, em oposição ao ambiente de uma aula de futebol que, na concepção dominante, trata-se de uma atividade apropriadamente masculina e viril:

> Eu nem ligava, falava mano, então tá né? Enquanto cê tá aí jogando bola, com um monte de homem suado, os caras ralando em você, e eu tô lá, suado com três caras pra vinte mulheres lá então... (risos) Vocês tão no lucro né? Eu tô saindo perdendo nisso aí.

O bailarino usa de sarcasmo para sugerir que em sua aula de balé ele, de certa forma, estava muito mais próximo de uma heterossexualidade, de uma forma de masculinidade viril, hegemônica, do que seus amigos que jogavam futebol, em um ambiente homossocial. Nas entrelinhas, o que Thiago parece dizer é que há muito mais chances de se desenvolverem relações homossexuais entre os homens no futebol do que entre os homens em suas aulas de balé.

Todos os bailarinos por mim entrevistados no contexto da cidade de Viçosa se definiram como heterossexuais, sendo que Wander e Thiago namoravam meninas de sua própria turma de balé. Quando perguntados a respeito de suas atividades fora da dança, em seus momentos livres, alguns dos bailarinos disseram que costumam encontrar com o mesmo círculo de amigos com que trabalham nos grupos de dança que fazem parte. Juntando isso ao fato de Viçosa ser uma cidade de interior, como já caracterizado acima, é possível pensar, com Simmel (1973), que haja restrições a seus níveis de liberdade individuais, pelo fato de serem relativamente famosos na cidade, por fazerem muitas apresentações, e também pelo fato dos relacionamentos nesse contexto populacional menor serem mais aprofundados. O inevitável conhecimento das individualidades ali presentes, como coloca Simmel (1973), pode gerar uma certa vigilância das condutas pessoais, e constranger comportamentos considerados desviantes com relação às normas hegemônicas de masculinidade.

Sendo assim, o que pude perceber ao realizar a presente pesquisa foi que, performances de gênero alternativas, no caso dos bailarinos em questão, homossexualidades e masculinidades não viris, mas afeminadas, se mostraram mais evidentes no contexto da metrópole de Belo Horizonte do que no contexto da cidade pequena de Viçosa[16]. Apesar

[16] É possível problematizar, no entanto, o estabelecimento de um contraste nítido entre metrópole/cidade pequena, pois Belo Horizonte é considerada uma cidade mineira de valores conservadores, e é conhecida a expressão do senso comum de que trata-se de uma “roça grande”, ao passo que Viçosa é uma cidade

disso, não foi possível dizer que a metrópole é o lugar da liberdade, como sugeriu Simmel (1973), pois muitos foram os preconceitos narrados pelos bailarinos que entrevistei em Belo Horizonte, seja dentro de suas próprias famílias, seja no contexto escolar. Há que se levar em conta, entretanto, que esses bailarinos residem em municípios menores que integram a Região Metropolitana de Belo Horizonte, como Contagem e Santa Luzia, o que pode contribuir para o fato de que, mesmo passando a maior parte das horas do dia em uma metrópole, suas condutas individuais estarem submetidas a formas de controle, e não totalmente libertas de atitudes prosaicas e preconceitos. Ainda assim, os bailarinos da metrópole parecem ter mais possibilidades de engendrar performances de gênero não lineares, devido à atitude de reserva entre os habitantes, do que aqueles que vivem na cidade pequena, onde os encontros são mais frequentes e quase todos se conhecem.

5.4 – O evento como possibilidade de análise

Analisarei, no presente tópico, dois eventos que presenciei durante o trabalho de campo: um ensaio de balé clássico e uma apresentação de dança de rua. O foco são questões relativas às performances de gênero e construções de masculinidade dos bailarinos que são os sujeitos desta pesquisa, assim como na relação entre dança, gênero e sexualidade.

Como já visto no terceiro capítulo desta tese, a dança é uma arena privilegiada de atuação corporal de uma semiótica da sexualidade, e deveria estar posicionada no centro dos debates concernentes à temática de gênero. Ela é, como coloca Desmond (2001), um campo fecundo para a investigação de como sexualidades são "inscritas, aprendidas, representadas e continuamente ressignificadas através de ações corporais" (2001, p. 7). Sendo assim, a instância da dança se converte numa forma de habitação, corporificação e experienciação da própria sexualidade.

5.4.1 – *Um ensaio de balé*

Na escola de balé em que realizei a maior parte de meu trabalho de campo em Belo Horizonte, fui assistir a um ensaio para uma apresentação de fim de ano que aconteceria muito em breve. O espetáculo trabalhado era uma montagem, feita para o balé, de *A Bela e a Fera*. Marcos e Kleber, dois bailarinos que eram meus interlocutores na pesquisa, encenavam

---

universitária, o que a diferencia de outras cidades interioranas no que tange as atitudes prosaicas dos moradores, já que recebe estudantes de todo o país e também do exterior.

o papel principal da Fera, sendo que cada um dançaria em uma das duas apresentações que seriam feitas durante um fim de semana.

Ao retornar ao diário de campo desse dia de observações, percebo que meu pensamento estava impregnado com leituras que havia feito recentemente sobre a interseção entre dança e sexualidade, ou melhor, sobre que formas de sexualidade são construídas através da dança. O relacionamento do qual trata a história de *A Bela e a Fera* é o de um príncipe que, transformado em fera, se apaixona por uma camponesa de uma vila próxima a seu castelo. Trata-se de uma história de amor entre um homem e uma mulher, um relacionamento heterossexual, onde se tem, de um lado, a masculinidade hegemônica de um príncipe, neste caso, animalizado, e do outro, a feminilidade da camponesa, dotada de delicadeza. É interessante notar que Marcos, mesmo engendrando uma masculinidade não hegemônica em sua vida cotidiana, sendo feminilizado e homossexual assumido, durante sua performance na dança corporifica, de certa forma, o ideal de homem viril e aristocrata que se apaixona por uma mulher. Como ele mesmo disse, a maioria das histórias contadas pelos balés são de relacionamentos que ele chama de "tradicionais", se referindo àqueles que se enquadram dentro da heteronormatividade. Percebe-se, nessa situação, como há uma desconexão entre a performance de gênero de Marcos na dança e a performance de gênero na vida.

Figura 1: Bailarino fazendo *pas de deux* com bailarina, em uma encenação de um relacionamento heterossexual.

Fonte: Fotografia da autora.

Marcos e Kleber dançaram primeiro com suas parceiras de cena, separados do resto da turma, que faria outras coreografias em grupo. O trabalho intenso de moldagem dos corpos, o

controle de cada movimento, é algo enfatizado pela professora. Neste ponto, percebo como nenhum membro está ao acaso no balé, como cada músculo, cada posição de braços e pernas, para onde se vira a cabeça, para onde se direciona o olhar, é intencional.

Figura 2: Detalhe da precisão da postura da bailarina, com atenção até para as pontas dos dedos da mão.

Fonte: Fotografia da autora.

A masculinidade que é engendrada no contexto do balé clássico se refere a um outro momento histórico, às sociedades de corte, onde uma série de etiquetas ritualizava os contatos humanos. O modelo que distinguia os cortesãos, segundo Belmas (2013), repousava na elegância do corpo aristocrático, e esperava-se uma delicadeza de gestos por parte de homens nobres. Com a ascensão da burguesia e consequente decadência da aristocracia, a preocupação com a polidez dos movimentos, e com a esfera corpórea como um todo, diminuiu consideravelmente, e o homem burguês passa a ver seu próprio corpo como um instrumento de produtividade econômica. Essa elegância do corpo aristocrático que é retratada no balé, que na sociedade burguesa é associada a uma frouxidão moral e um impedimento à produção de capital, é muitas vezes o alvo principal dos preconceitos que os bailarinos enfrentam na atualidade, sendo vista como uma atitude efeminadora, capaz de tornar os bailarinos menos homens, em uma concepção do sexo enquanto um constructo instável (LAQUEUR, 2001).

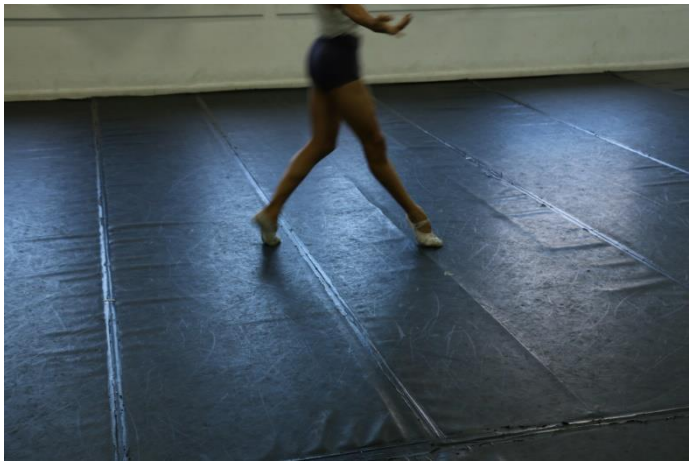

Figura 3: Detalhe da forma de pisar nas pontas dos pés do bailarino de balé clássico, remontando à polidez dos modos aristocráticos.

Fonte: Fotografia da Autora.

Figura 4: Postura de balé que remete à elegância de uma masculinidade de corte.

Fonte: Fotografia da autora.

Em determinado momento durante o ensaio aqui relatado, pude ver que algumas bailarinas treinavam uma sequência de passos de uma coreografia, e alguns dos meninos tentavam realizar os mesmos movimentos femininos. Isso suscitou uma reflexão sobre o papel dos homens e o papel das mulheres no balé. Durante as entrevistas com os bailarinos, muitos deles enfatizaram essa diferença, dizendo que o papel dos bailarinos era dar suporte e sustentação para que as bailarinas fizessem os giros e piruetas. A agilidade e ousadia dos saltos masculinos era contraposta à leveza e condição etérea da bailarina. Ao falar sobre tal distinção, Kleber esclarece que no balé, principalmente no repertório clássico, a figura do homem está ali para servir a mulher, pois muitas das histórias dançadas falam de histórias de

amor entre princesas e plebeus, ou entre princesas e camponeses. No entanto, para ele trata-se de esforços diferentes, pois os homens saltam a grandes alturas e giram muito em suas coreografias, ao passo que as mulheres realizam seus movimentos com a sapatilha de ponta, que também é uma técnica difícil e até mesmo dolorosa.

Figura 5: Bailarino realizando um salto.

Fonte: Fotografia da autora.

Figura 6: Bailarino dando suporte para a movimentação da bailarina com sapatilha de ponta.

Fonte: Fotografia da autora.

Ao final do ensaio, a turma de bailarinos e bailarinas mais avançados dança duas coreografias inteiras, sendo uma delas a *Valsa das Flores*, do balé de repertório clássico *O Quebra Nozes*, e a outra uma criação de balé contemporâneo, de autoria da professora que os ensaiava. Um contraste percebido entre as duas composições é que na de balé contemporâneo

há duetos entre dois homens e também entre duas mulheres, o que não é algo que eu havia presenciado nas coreografias mais tradicionais. Algumas bailarinas ao final da aula se sentam no chão para tirar as sapatilhas de ponta, revelando segredos que somente os que praticam a dança sabem. Elas usam uma espécie de proteção de borracha nos pés, certamente para atenuar a dor de ficar na ponta dos dedos sobre uma base rígida, dentro do calçado. Todo o trabalho, cansaço e dor é o que se tenta camuflar quando se apresenta um espetáculo, onde o que o espectador vê é a leveza e a naturalidade dos movimentos. Lembro-me de Marcos dançando com a sapatilha de ponta, e de ver seus pés cheios de bolhas e sangrando, ao que ele prontamente me tranquilizava, dizendo que já estava acostumado a esse tipo de esforço. O virtuosismo dos saltos masculinos é complementar às proezas femininas, a dançar nas pontas dos dedos. O intenso trabalho de moldagem dos corpos, a repetição aparentemente infinita de exercícios e sequências de passos, parece desmentir qualquer argumento de que as mulheres são essencialmente delicadas e os homens essencialmente viris. Tal naturalidade é fruto de uma construção, é antes a materialização de um ideal, em um processo não sem dificuldades ou sem dores.

Figura 7: Bailarina encaixando o protetor de dedos para calçar a sapatilha de ponta.

Fonte: Fotografia da autora.

5.4.2 – *Três Gritos*

A apresentação de dança de rua a que fui assistir foi feita por um grupo profissional, e entre os integrantes estão os bailarinos que eu já havia conhecido nas aulas de balé clássico em Viçosa. Uma das coisas mais surpreendentes é a plasticidade dos corpos desses homens,

como conseguem passar de um estilo que demanda um corpo alinhado, elegante, e uma leveza de gestos, no caso do balé, para outro estilo, que constrói um corpo mais próximo ao ideal hegemônico de masculinidade, com gestos bruscos e demonstrações de proezas físicas através de saltos mortais.

É possível pensar nessa apresentação de dança de rua a partir das reflexões feitas por Foulkes (2001) sobre a estética do coreógrafo Ted Shawn. Ao analisar a Dança Moderna desse artista, a autora evidencia a necessidade de, através de sua forma de dançar, dissipar a associação comumente feita entre a dança e a feminilidade. Shawn construiu a forma de seus dançarinos de acordo com o ideal grego de artista atlético, numa imagem heroica, e para ele um modo de dançar masculino seria dotado de gestos amplos, que imitassem as vidas aventurosas e perigosas dos homens. Os movimentos dos bailarinos deveriam ir além de seus corpos, causando nas audiências a sensação de espaço, distância e força. O espetáculo de nome *Três Gritos*, realizado pelo grupo de dança de rua de Viçosa, ao qual fui assistir, parece se encaixar na descrição feita do trabalho de Ted Shawn, pois nessa apresentação os homens fazem gestos amplos, se arriscando frequentemente com saltos perigosos, e exibem um corpo atlético, com músculos muito desenvolvidos, dando a ideia de força e resistência. Talvez seja essa a razão pela qual os bailarinos por mim entrevistados, tanto Cláudio, quanto Wander e também Thiago, terem se interessado primeiramente pela dança de rua, acreditando que essa sim é uma dança para homens, ao mesmo tempo que tinham receio em dançar balé, em suas percepções, uma dança para mulheres.

Figura 8: Bailarino realizando proezas físicas.

Fonte: Página do Grupo Impacto de Danças Urbanas no Facebook[17].

[17] Disponível em: < https://www.facebook.com/pg/grupoimpactodanca> Acesso em 25 abr. 2018.

Figura 9: Mais um exemplo de demonstração de proezas físicas pelos bailarinos.

Fonte: Página do Grupo Impacto de Danças Urbanas no Facebook.

No entanto, há momentos na coreografia desse grupo de dança de rua em que é possível entrever rupturas com essa representação de masculinidade. A começar pelo título do espetáculo: *Três Gritos*. Afinal, a que se referem tais gritos? Seriam uma expressão de agonia, de desespero? O ideal dominante não prevê que os homens vacilem, que expressem seus sentimentos, que sintam medo, que cedam à esfera das emoções, em detrimento da racionalidade. Ou seja, a masculinidade hegemônica não deve demonstrar qualquer forma de fragilidade. Há momentos na coreografia em que as cabeças dos bailarinos se voltam para o chão, os braços se encontram caídos, sugerindo um corpo cansado, exausto, abatido, incapaz de manter a aparência de força o tempo inteiro. Fico pensando no intenso trabalho feito pelos bailarinos ao longo do espetáculo, que os leva a exaurir suas forças, numa relação com o esforço necessário para se manter estável, homogênea, sem falhas, inquestionada, uma construção de masculinidade, mas uma masculinidade normativa, aprovada pela sociedade. O grito presente no espetáculo pode ser interpretado, assim, como a ansiedade inerente à masculinidade hegemônica, que está sempre a temer seu próprio desmantelamento.

Em um vídeo de divulgação desta obra, a diretora artística explica o que seriam os três gritos: um grito da entrada, um grito da permanência e um grito da saída. Afinal essa expressão não se refere unicamente à angústia, mas também a resistências. Em um paralelo com os acontecimentos das vidas desses bailarinos, narrados durante as entrevistas, o grito da entrada poderia ser o de uma quebra de barreiras, por serem homens que decidem dançar, indo de encontro às normas e convenções de sua sociedade; o grito da permanência poderia ser o

de resistir a toda forma de preconceito, por escolherem ser homens que dançam; e o grito da saída poderia ser o que eles expressam para o mundo, ou mesmo a forma de se fazerem existir nesse mundo, reivindicar o direito de ser parte desse mundo.

Figura 10: Um dos bailarinos grita, como parte do espetáculo.

Fonte: Página do Grupo Impacto de Danças Urbanas no Facebook.

Figura 11: Bailarino realiza gesto que parece lançar seu grito ao céu.

Fonte: Página do Grupo Impacto de Danças Urbanas no Facebook.

O figurino também é algo que se distingue daquele usado no balé, pelos mesmos bailarinos. No espetáculo *Três Gritos* as roupas largas e casuais contrastam com as roupas justas e que remetem à sociedade de corte, utilizados nas apresentações de balé clássico. As roupas “apertadas” do balé foram, muitas vezes, um fator desencadeador de preconceitos nas vidas dos bailarinos, como eles mesmos contam nas entrevistas. Isso sugere que o ideal de

masculinidade hegemônica necessita ser incorporado, reiterado constantemente, e uma simples peça de roupa, nesse caso o figurino do balé clássico, parece oferecer uma ameaça a tal norma, a tal construção.

Figura 12: Figurino dos bailarinos no espetáculo de dança de rua.

Fonte: Página do Grupo Impacto de Danças Urbanas no Facebook.

Figura 13: Figurino dos bailarinos em apresentação de balé clássico.

Fonte: Página do Núcleo de Arte e Dança no Facebook[18].

[18] Disponível em: <https://facebook.com/pg/nucleodearteedanca> Acesso em 25 abr. 2018.

Cláudio, Wander e Thiago, bailarinos que se apresentaram no espetáculo *Três Gritos* e que compartilham de uma trajetória semelhante, foram atraídos para o mundo da dança pela dança de rua e posteriormente começaram a dançar também balé clássico e dança contemporânea. Trilharam, em seus processos, um caminho não previsível. Seus corpos inicialmente formados pela dança de rua, másculos, viris e próximos de um padrão hegemônico de masculinidade, passaram a dançar um estilo já rotulado pelo senso comum como sendo para mulheres ou para homens "afeminados" e homossexuais, o balé. Essa trajetória singular, que vai de um extremo ao outro no leque de masculinidades possíveis de serem engendradas na dança, pode ser entendida como uma repetição inesperada de um padrão de gênero. Esse padrão, que divide binariamente as instâncias da vida social entre polos masculino e feminino, e que necessita ser constantemente afirmado, atualizado, reiterado através das práticas dos sujeitos, encontra em experiências inusitadas como as acima relatadas, um limite à sua infalibilidade, à sua funcionalidade. O que esses bailarinos demonstram através de suas práticas, seja de maneira intencional ou não, são possibilidades em meio à reprodução, possibilidades de transformação. Eles narram terem transformado suas percepções sobre a dança e até mesmo o preconceito que tinham em torno do balé clássico, que consideravam muito mais próximo ao universo feminino do que masculino. Dessa forma, suas performatividades embaralham as expectativas sociais, trilhando caminhos até então impensados.

CAPÍTULO 6

DANÇA, CORPO, GÊNERO E SEXUALIDADE: INTERSEÇÕES E PERSPECTIVAS

6.1 – Dança e estereótipos de gênero

No primeiro capítulo desta tese foi discutida a relação, estabelecida historicamente, entre a dança cênica de tradição ocidental e as sociedades, mais especificamente no tocante aos aspectos das relações de gênero e sexualidade. Retomando os argumentos desenvolvidos, partiu-se da premissa de que transformações aconteceram no plano das condições materiais assim como no das relações sociais, e os povos ocidentais mudaram gradativamente seu comportamento e vida afetiva. Nesse movimento, um padrão cada vez maior de autocontrole das emoções marcou a transição das sociedades medievais para as sociedades de corte. Com a centralização do poder militar nas instâncias da corte, assim como uma maior interdependência de funções entre os segmentos da sociedade, teve lugar uma transferência de emoções e pulsões, antes direcionadas para se proteger de inimigos e invasores, para a esfera individual do autocontrole, no que Elias (1993) chama de "economia das pulsões". Assim, os indivíduos que não mais eram responsáveis por sua própria segurança e nem autossuficientes, precisaram posicionar-se de uma outra maneira nos relacionamentos humanos, e uma expressão incontida de impulsos não era mais desejável. Como coloca Hanna (1988), a dança, em meio a tal processo de refinamento de modos na sociedade de corte, era considerada uma atividade de prestígio para os homens. As mulheres, por sua vez, eram excluídas desse âmbito tido como naturalmente masculino, e nesse contexto até mesmo reis, como Louis XIII e Louis XIV da França, dançavam.

A Revolução Francesa marcou a transição da aristocracia de corte, e de seu predomínio econômico e de formas de conduta, para uma sociedade burguesa, que desde antes já tensionava a dominação dos nobres. A partir desse momento, como coloca Elias (1993), o dinheiro e as profissões, e não mais uma posição social de nobreza, passam a ser as principais fontes de prestígio, o que desencadeia uma transformação do que era esperado para os homens naquele contexto. Esses tinham que ganhar a vida através do trabalho, e as formas de conduta e afetividades desenvolvidas foram aquelas necessárias para um melhor desempenho de funções produtoras de renda e para a execução de um trabalho regulamentado. O grau de controle das emoções permaneceu na sociedade burguesa, devido à existência de cadeias de interdependência entre os sujeitos. O corpo para a burguesia, no entanto, passou a ser visto

como um instrumento de produtividade econômica e, nesse contexto, a dança era concebida como uma frouxidão moral e um impedimento à produção, também por estar ligada aos antigos modos da nobreza de corte. Com a gradativa diminuição dos investimentos concedidos à dança, nesse processo, esta passa a ser uma carreira de menor interesse, pelo menos para os membros masculinos dessa sociedade, que agora buscavam de forma intensa o acúmulo de renda, o que abriu espaço para a prática daquela atividade entre as mulheres.

O eclipse da supremacia masculina na dança cênica de tradição ocidental estabeleceu-se com a crescente especialização das mulheres nesse âmbito, juntamente com o advento da sapatilha de ponta que, desenvolvida para elas, possibilitou-lhes movimentos, posições e altura que seriam impossíveis sem o uso do calçado, fazendo da bailarina uma figura idolatrada na dança, corporificando o ideal de mulher etérea. Os bailarinos homens passaram a habitar o pano de fundo desse cenário, participando como parceiros das mulheres, as principais personagens.

Posteriormente à Revolução Francesa, os homens que haviam escolhido a dança como profissão, passaram a ser vistos, comumente, como homossexuais, pela sociedade ocidental. Isso não se verificou em todos os contextos, sendo que em países como a Rússia, onde homens eram recrutados ainda crianças para integrar companhias de dança financiadas pelo governo, não havia esse vínculo direto entre dança e homossexualidade masculina. É no meio do século XIX, segundo Burt (2007), durante o florescimento do balé romântico, que o preconceito contra o homem que dança se desenvolve, integrado a representações da burguesia relacionadas ao corpo masculino e ao comportamento e formas de conduta. Somado a isso, no final desse mesmo século, surge a categoria do homossexual, personagem com uma história, um caráter, uma forma de vida e também uma morfologia específicos, como escreve Foucault (1988). A ansiedade da parcela masculina da sociedade, que temia a perda de sua dominância, aumentou ainda mais com o crescimento da educação das mulheres e de seu papel econômico e de consumidoras, e passa a ser um atributo não valorizado, não apropriado, que os homens pareçam delicados ou emocionalmente expressivos. A dança, por trabalhar justamente com as esferas do sensível e da corporalidade, seria uma atividade não recomendada para os homens.

O que se percebe na atualidade, não só no discurso mais geral do senso comum, mas também em falas particulares de bailarinos, é que não se trata de um fenômeno extinto o da associação entre o homem que dança e a homossexualidade. Ecoa ainda a percepção, já presente desde o século XIX, de que o homem que escolhe a dança como atividade ou mesmo como profissão é feminilizado, e que todos eles dançam de uma forma considerada feminina.

Parece haver, no presente, a percepção de que a dança teria a capacidade de efeminar os homens, de tirar-lhes os atributos de uma masculinidade entendida como hegemônica, heteronormativa. Dentro dessa perspectiva, há um afastamento dos homens com relação à esfera da dança, que é considerada mais adequada às mullheres, o que acarreta em um começo tardio, para aqueles rapazes que decidem ter a dança como prática ou profissão. Pouquíssimos são os pais que matriculam seus filhos homens em aulas de dança desde pequenos, pelo menos no contexto da pesquisa aqui realizada, ao passo que é comum ver meninas de cinco anos ou até mais jovens, fazendo aulas de balé e outros estilos. Tais fenômenos parecem conectar-se.

Dentre as falas de bailarinos entrevistados, há a concepção de que o preconceito que sofrem por serem homens que dançam, o fato de serem considerados "afeminados" ou mesmo homossexuais, se deve a um desconhecimento por parte de pessoas que se encontram fora do universo da dança. A falta de informação, aliada ao fato de que muitas pessoas que demonstram esse tipo de preconceito nunca tenham assistido ou assistam a poucas apresentações de dança, contribui para que se crie uma imagem do homem que dança que, para os entrevistados, é diferente da realidade que vivenciam.

> Acho que falta... né? Informação, conhecimento assim. Pessoal, procurar saber, sabe? [...] Meu filho fazendo dança? Vai ficar rebolando, porque acha que é rebolar! Acha que eu vou ficar aqui o dia inteiro, de onze às duas horas só rebolando! Haja quadril né? Nem dança do Havaí tem isso né? Às vezes eu vou parar pra pensar e pergunto: nossa, como é que deve ser a concepção de dança na cabeça dele? Ao meu ver falta isso sabe? Informação, chegar, conhecer, saber, largar um pouco de mão esse preconceito e deixar o trem rolar... (Thiago)

> Primeiro eu acho isso ridículo assim, um pensamento velho, ultrapassado, que quem fala é porque não tem informação. E hoje em dia as formações tão aí né? E quando a pessoa fala isso, sei lá, preconceito, uma coisa do tipo. Eu acho que essa associação de dança, arte, é uma coisa afeminada, por ser um afeminado no sentido de que as mulheres são delicadas, as coisas são delicadas, e eu acho que isso é ultrapassado, não é assim. Eu acho que as pessoas não querem abrir a cabeça, né? Pra essas informações novas, que já estão chegando, que já tava aí, que não tem disso, que não tem nada a ver uma coisa com a outra. (Cláudio)

É relevante o fato de que esses bailarinos estão inseridos em uma sociedade onde há o fenômeno da homofobia, já que o preconceito parece se relacionar não só ao fato de serem homens que dançam, mas ao fato de a dança ser uma profissão arbitrariamente associada à homossexualidade masculina no contexto ocidental em questão. Uma orientação sexual fora dos padrões heteronormativos pode ser o problema de fundo, na concepção do senso comum,

além da falta de conhecimento em relação ao que venha a ser a prática da dança. No entanto, mesmo supondo que todos os bailarinos homens sejam gays, o que não se verificou ao longo do trabalho de campo, como a homossexualidade se torna alvo de desaprovação social? Em outras palavras, como a heterossexualidade foi eleita como a única orientação sexual legítima em meio a outras possibilidades? Como visto no segundo capítulo desta tese, Rubin (2003) explicita que gênero e sexualidade são políticos e organizados em sistemas de poder que recompensam e encorajam alguns indivíduos e atividades ao mesmo tempo em que punem e suprimem outros. Nesse contexto, orientações sexuais consideradas subversivas são severamente perseguidas e punidas. Na subdivisão imposta às práticas sexuais que cria as "castas sexuais", como denomina Rubin (2003), os heterossexuais maritais reprodutivos figuram sozinhos no topo da pirâmide, e a homossexualidade foi removida relativamente há pouco tempo da lista de transtornos mentais, após longa luta política. Esse sistema de estratificação sexual escolhe determinadas orientações sexuais como ameaças, seja à saúde, à segurança, a mulheres e crianças, à família ou à própria civilização em si. No entanto, se despidas de convenções sociais, no fundo tratam-se de escolhas igualmente possíveis.

A mesma percepção social que considera não apropriado a um homem dançar, e que os bailarinos entrevistados relacionam a uma falta de informação ou conhecimento do que realmente consiste a profissão da dança não impõe, entretanto, o mesmo preconceito com relação às mulheres que dançam. Isso permite pensar que há uma visão estereotipada sobre a dança, assim como sobre outras práticas e profissões, na medida em que determinadas atividades são vistas como femininas e outras como masculinas. A dança seria, dentro dessa lógica, frequentemente recomendada para meninas, ao passo que esportes como as lutas e o futebol, por outro lado, seriam recomendados para meninos.

Os próprios bailarinos, no caso do contexto de Viçosa, que iniciaram sua trajetória através da dança de rua, sentiam receio em fazer aulas de balé quando este era ainda um universo desconhecido, inexplorado. Foi somente quando começaram a fazer aulas desse estilo, a partir do conhecimento do que se tratava, é que modificaram suas concepções e romperam com seus próprios preconceitos. Parece acertada a observação de Burt de que: "é um lugar comum que o medo e o preconceito se reproduzam através da ignorância" (2001, p. 53).

> Mudou totalmente! Eu já não tinha cabeça fechada assim, que eu... eu gostava mesmo de dançar. Então à medida que eu fui compreendendo as coisas, porque eu acho que... eu me baseei no que eu ficava sabendo de boca das pessoas na rua, tipo... quando cê é moleque, o que cê via na televisão, ah, cê faz balé... aí tipo, poxa, faz balé, mas só tem mulher fazendo balé, então por que que eu vou fazer balé? Aí quando cê entra e começa a estudar e aprofundar você começa a conhecer e a respeitar mais o mundo da dança, sabe? Tipo, aí você começa a entender as vestimentas, porque eles usam, o porquê daquela roupa, não é porque o cara é homossexual não, mas é por causa do... que dá mais mobilidade, movimentação, tem toda uma cultura por trás daquilo, que o balé já existe há quinhentos anos. Então cê meio que começa a conhecer e passa a respeitar mais o balé. (Jonas)

> Isso, eu entrei mais pela obrigação de tá dançando como profissional de contemporâneo, que tinha que fazer balé clássico. Mas aí eu fui começando a gostar, a gente foi começando a se envolver assim né, com o balé. Começando a dar gosto de fazer. (Cláudio)

> Eu comecei a fazer balé em 2011, se não me engano, que eu comecei a fazer balé mesmo, que eu falei, não, quero fazer aula de balé! Primeiro eu ficava me perguntando por que, mas depois eu falei: quero fazer aula e pronto! Antes eu já tive amigos que dançavam balé, que eram heteros, e que falavam que pô, é muito massa velho! Chegava pra mim e falava, a gente conversava e tal, e eu falava: eu gosto demais, mas isso não é pra mim! Antes eu achava. Eu não consigo fazer o que você faz. Eu comecei muito tarde, eu vejo dificuldade, o balé é uma dança, nossa! Majestosa assim, eu vejo como se fosse a dança de rua, me dá o mesmo prazer de dançar, igual, sabe? (Wander)

A percepção equivocada, que é partilhada pelo senso comum e que gera preconceitos contra o homem que dança, de que a dança teria a capacidade ou mesmo a potencialidade de tornar os homens homossexuais, através de sua prática, é negada pela quase totalidade dos bailarinos entrevistados. A orientação sexual é entendida por eles, dentro dessa lógica, como uma característica inata dos sujeitos, algo que se sente desde pequeno, e que irá se desenvolver independente de se dançar ou não. Quando os bailarinos refutam a suposição social acima, obviamente errônea, eles estão reiterando a existência do preconceito contra o homem que dança e, ao mesmo tempo, contrapondo-se à ideia do senso comum de que uma gestualidade afeminada implica necessariamente em uma orientação homossexual. Quando afirmam que não é o ato de dançar que torna os homens homossexuais, mas que a sexualidade é um atributo prévio, independente com relação à prática ou não da dança, eles rompem com a lógica unidirecional de que o gênero define o sexo, assim como define a sexualidade.

> As pessoas não se transformam, as pessoas são. Então se a criança for afeminada ou é gay, elas não vão transformar, porque isso não transforma. Não, porque não vira gay né? Já nasce, já é, não tem disso. (Cláudio)

> Ah, porque né, falar: Vou botar meu filho na dança ele vai desvirtuar, mas mal sabe ele que o filho tá andando com o vizinho do lado ali né? Brincando disso, daquilo e quando chega em casa já chega no mesmo lugar. Não é a dança que faz isso né? Já vem, a pessoa já vem! Já é dela, já tá no DNA (referindo-se à orientação sexual), então aqui que ela vai soltar o que já tem. Agora, já vem de casa. Então isso não influencia nada... (Thiago)

> Eu acho que isso não influencia nada porque por exemplo, tem muito pai que não deixa (o filho fazer balé). Não sei se cê tem algum amigo gay, que que eles falam, que já sabiam disso desde que era criança! Todos os amigos gays que eu tenho falam assim: Velho, desde criança eu sabia, mas eu relutava porque meu pai era assim assado. E aí eu acho que muitos pais hoje em dia pensam assim, que se não deixar o menino dançar, talvez ele acabe indo pro outro lado. Acha que vai mudar, e num tem como mudar isso não! (Wander)

Percebe-se como, nas falas acima, os bailarinos compreendem a sexualidade como uma essência dos sujeitos, como um atributo imutável ao longo de suas vidas, não passível de transformações. Tal percepção não leva em conta, no entanto, experiências como a bissexualidade ou mesmo a possibilidade de mudanças, como de uma orientação heterossexual para uma orientação homossexual ou vice-versa. Como coloca Butler (2003), gênero é sempre um feito, uma construção nunca concluída, e a ideia de uma identidade de gênero fixa, por trás das expressões de gênero, deve dar lugar a uma concepção de identidade como performativamente constituída, pelas próprias expressões que se supõe serem seus resultados. O objetivo da presente pesquisa não é, no entanto, contradizer as falas dos bailarinos mas mostrar como suas opiniões não são completamente homogêneas, estando mais próximas de ideias essencialistas, em alguns momentos, e de ideias construcionistas, em outros. E ainda, mesmo sendo homens que desafiam os padrões hegemônicos ao ousarem exercer a profissão da dança, numa sociedade onde o preconceito contra o homem que dança é algo concreto, romper com a norma não significa necessariamente ter a intenção de romper ou mesmo pensar em romper alguma convenção social.

A percepção de que a dança não possui a potencialidade de afeminar, ou não tem influências na performance de gênero dos sujeitos, não é um argumento que se coloca de forma completamente coerente. Alguns dos bailarinos entrevistados revelaram a opinião de que fazer aulas de dança com uma professora mulher, por exemplo, pode sim levar a um aprendizado de gestos feminilizados por parte dos homens.

> Então as meninas que davam a aula. Aí eu achava meio assim... ah, é mais mulher que faz aula, os passos eram mais femininos, né? Eram as meninas que davam aula né, então elas realmente focavam nisso, nos passos femininos que elas sabiam fazer, que elas tinham domínio maior. Foi aí quando o professor veio pra cá, que a gente viu os passos masculinos que ele sabe dar né, diferenciar, que é muito diferente. O corpo masculino do corpo feminino. Que até então os caras que faziam balé clássico antes, eles tinham mais essa pegada feminina por causa que era uma professora né, que dava aula. (Cláudio)

> Na escola em Cuba as crianças, até o terceiro ano de balé, os homens só podem fazer aula com homens e mulher só com mulher. Tudo influencia. [...] Então o que acontece com as crianças, se eles ficarem vendo muita professora, que é feminina porque é mulher, eles podem pegar o mesmo jeito de ela mexer o braço, só de observar, só de olhar. É tipo, o movimento seria semeado no subconsciente. Aí faria depois mecanicamente, sem a criança perceber. (Ricardo)

Relativizando as falas acima citadas, a situação oposta, ou seja, de um professor de balé que ensina mulheres a dançar, não parece, na concepção dos interlocutores da presente pesquisa, conduzir ao aprendizado de gestos masculinos por parte das alunas. No contexto de Viçosa pesquisado, quem dá aulas de balé para todos, tanto homens quanto mulheres, é um professor homem, e isso não possui a potencialidade de masculinizar, na visão dos bailarinos entrevistados. Pelo contrário, é tratado como algo normal, no sentido de não constituir um problema. Pode-se pensar, a partir de tal observação, que a masculinidade é considerada muito mais vulnerável e possível de ser desestabilizada do que a feminilidade, que também trata-se de uma construção mas que é vista, pelo senso comum, como algo da ordem do natural e inquestionado. Como visto no quarto capítulo desta tese, explorado por autores como Welzer-Lang (2001) e Vale de Almeida (2000), a construção da masculinidade, no contexto ocidental, passa pelo aprendizado de violências e de códigos corporais característicos de um modelo hegemônico de ser homem, pela distinção com relação às mulheres e aos homossexuais, dentre outros processos e, nesse sentido, necessita ser constantemente provada. O aprendizado da dança pelos homens parece, assim, cerceado de sanções, de forma a evitar qualquer efeminação, ao passo que o aprendizado da dança pelas mulheres parece não oferecer ameaças às suas construções de feminilidade, muito pelo contrário, teria o papel de reforçá-las.

Marcos fala do ponto de vista de um homossexual, não contradizendo a percepção de que o homem que dança é “afeminado”, ou que a dança teria a capacidade de efeminar os homens, mas falando das consequências de tal concepção, compartilhada pelo senso comum, para sua vida:

> Eu acho, assim, que o Brasil tem certas famílias que tem o machismo assim sabe? Igual lá em casa mesmo, meu irmão era jogador de futebol, e eu sempre, igual te falei, minha prima que foi a menina do balé sempre, e eu acompanhava ela. Aí meu pai tinha esse certo medo assim também. Ele achava ruim, ele falava com a minha mãe, ah, que isso não vai dar certo (referindo-se ao fato de Marcos dançar balé).

O que a fala de Marcos sugere é que ele corrobora com a percepção do senso comum de que o balé é uma atividade para mulheres ou para homens homossexuais, por mais que já tenha dito nas entrevistas que essa não é uma característica de todos os bailarinos. Outras atividades, como o futebol, seriam, na visão dele, mais desempenhadas por homens de orientação heterossexual. Em outras palavras, ele não tenta contradizer a concepção corrente, em sua sociedade, de que os homens gays procuram mais pela dança do que os heterossexuais, mas atribui ao machismo que tal fenômeno seja tratado com hostilidade.

O pai e o tio de Marcos ainda tentaram lhe fazer mudar de ideia, levando-o para assistir a jogos de futebol, mas ele diz que nunca se interessou. Além disso, como já visto no capítulo anterior, a escola também foi um ambiente de constrangimento para ele, pois pelo fato de ser bailarino ele foi vítima de assédio moral e até mesmo de ameaças de agressões físicas. Uma apresentação de balé que realizou em sua escola, como conta Marcos, mudou sua vida:

> Aí até que chegou um dia que eu fiz a apresentação na escola. E foi eu e minha prima. Que do ponto de vista deles (se referindo aos colegas de escola), balé era assim de menininha, de sainha, né? Aí eu falei assim, eu queria levar a minha prima pras pessoas conhecerem como que é o balé de verdade. Aí a diretora apoiou e falou não, pode trazer. Aí depois dessa apresentação, até contei pra ela, aí a minha vida mudou assim, sabe? Eles me viram de outro modo sabe? Aí o pessoal chegava, pedia desculpa pra mim, aí começaram a se aproximar mais de mim, os próprios meninos que faziam ameaça pra mim, falavam: nossa cara, você dança demais, é, imaginava que o balé era outra coisa.

Aqui se percebe a relevância da informação, ou da falta dela, no desenvolvimento de preconceitos com relação aos homens que dançam, tanto que as pessoas da escola de Marcos, ao assistirem uma apresentação de balé, passam não mais a agredi-lo moralmente, mas a admirá-lo como bailarino. Mas esta não parece ser a única explicação para a diminuição dos preconceitos contra o bailarino. Chamo a atenção para o fato de que Marcos diz que queria levar a prima para dançar com ele na apresentação da escola, fazendo assim um *pas de deux*. Dessa forma, mesmo que ele estivesse dançando com uma gestualidade considerada não viril, mas remetendo a uma masculinidade de corte, e estivesse usando o figurino de balé, que é

colado ao corpo e, para os padrões dominantes, se aproxima muito mais do feminino, ele fazia par com uma bailarina, carregando-a, dando suporte a ela, provavelmente demonstrando força física e resistência, atributos relacionados com a masculinidade hegemônica. Outro fator que pode ter contribuído para neutralizar o preconceito dos colegas quanto ao fato de Marcos dançar balé é ele ter se apresentado em um espetáculo, para a mirada de uma audiência, pois está inserido em uma sociedade em que as celebridades são festejadas e tidas como superiores. No caso do Brasil, um dos países que mais mata pessoas transgêneras em todo o mundo[19], Pablo Vittar, uma drag queen atualmente famosa é, no entanto, consumida por milhares de pessoas. Talvez por ter se elevado a uma condição de celebridade, ainda que em pequena escala, relativa ao contexto da escola em que estudava, Marcos, que era visto como o "bailarininho", o "bichinha" da turma, percebeu uma diminuição drástica das agressões morais realizadas pelos colegas.

Cabe neste ponto uma comparação entre as narrativas de Marcos e as de outros bailarinos. Ao fazer a mesma pergunta a todos, a saber, o que pensavam sobre a percepção, existente no Brasil, de que a dança é para homens "afeminados", de que todos os bailarinos dançam de uma forma feminina, ou até mesmo que a dança teria o poder de afeminar os corpos, de tornar os homens homossexuais, duas classes de reações foram observadas. Uma delas trata-se de uma espécie de defesa, de autoafirmação, da parte dos bailarinos que se definiram como heterossexuais. Parecia que eles já haviam respondido a perguntas semelhantes àquela, mais de uma vez em suas vidas. Em suas respostas, era possível perceber uma necessidade de se questionar a percepção do senso comum acima citada, contradizê-la e mostrar, a partir de suas próprias experiências, que se tratava de um pensamento conservador, sem base na realidade atual. O outro tipo de reação, como no caso de Marcos, homossexual assumido, foi de reconhecer a existência da percepção preconceituosa do senso comum, trazendo à tona as consequências disso para sua vida.

Talvez a diferença das respostas esteja relacionada à performance de gênero desses bailarinos e a suas orientações sexuais. Cláudio, Wander e Thiago corporificam uma performance de gênero viril, uma masculinidade hegemônica, sendo heterossexuais, e tais atributos parecem não ser esperados para um homem que dança, pelo menos não de acordo com o ideal dominante, que classifica a todos os bailarinos como "afeminados" e homossexuais. Eles embaralham o estereótipo do homem que dança, ainda mais quando

[19] Dado publicado pela ONG Transgender Europe (TGEu), em novembro de 2016. O Brasil matou ao menos 868 travestis e transexuais nos últimos oito anos, o que o deixa no topo do ranking de países com mais registros de homicídios de pessoas transgêneras. Disponível em: http://especiais.correiobraziliense.com.br/brasil-lidera-ranking-mundial-de-assassinatos-de-transexuais Acesso em 3 mai. 2018.

fazem balé, estilo associado de forma intensa, pelo senso comum, com a feminilidade. O que parece é que, por não exibirem uma performance de gênero afeminada, e por serem heterossexuais, esses bailarinos são constantemente questionados quanto ao fato de dançarem e quanto à sua orientação sexual. É como se eles habitassem um lugar que não deveriam, que não condiz com as masculinidades por eles engendradas, o lugar sendo, nesse caso, a dança. Em uma das entrevistas, Ricardo, que é cubano, mora e trabalha na cidade de Viçosa como bailarino, fala como sua virilidade incomoda as pessoas do meio em que está inserido:

> Até ontem mesmo eu tava ali em baixo (se referindo ao andar de baixo da academia, onde são realizadas as aulas de dança). Cê sabe que eu sou bundudo, né? Aí tinha umas meninas olhando ali em baixo, não sei se estavam gostando, sei lá. Estavam muito emocionadas. Mas aí, se eu chego, chamo pra sair, vamo conversar: não! Cê é gay! Mas olha só que engraçado, tem outros caras que fazem balé e que são gays, que elas não tratam assim com essa distância. Por que eu? Então? Aqui mesmo, tá cheio de bicha e ninguém fala nada, mas por que eu? Por que eu sobressaí? Ou se eles tão vendo, tem cinco bicha do meu lado, e eu estou parado no meio, ninguém questiona nem pergunta os outros, só eu. Por quê? Eles veem uma coisa que não se encaixa. Se eu fosse bicha ninguém me enchia o saco. Eu tenho certeza, porque não acontece com os outros!

O que interpreto, a partir da fala de Ricardo e das respostas dadas pelos outros bailarinos no contexto de Viçosa, onde são todos heterossexuais e engendram uma masculinidade convencional, é que eles embaralham a percepção social, pois não se encaixam dentro do estereótipo do bailarino “afeminado” e homossexual. Ao mesmo tempo, alguns dos entrevistados reconhecem que a dança é uma profissão na qual se encontra muitos homossexuais, pois se trata de um lugar onde estes podem se expressar, onde suas peformances de gênero sofrerão menos discriminação do que em outras profissões, onde suas experiências não são consideradas de abjeção em meio a um padrão de masculinidade considerado “normal”.

> Sim... sabe, eu não sei por que, mas eu acho que a dança tem sua parte mais liberal, sabe? Onde cê pode se expressar, cê pode dizer quem você é, tanto usando a fala, quanto a forma corpórea de dançar, né? E hoje em dia o pessoal homossexual quer mostrar, né? Quer, pô, eu sou homossexual, eu gosto de fazer isso, eu gosto de brincar de boneca, eu gosto de rosa, então eles procuram todos os meios de dizer isso pro mundo. Então vai tentar fazer isso na televisão, vai ver a repercussão que isso dá, na rua, num ambiente de trabalho qualquer, olha a repercussão que isso dá, então o pessoal já sofre um nível de discriminação, onde na dança isso não é, sabe? Tanta discriminação, cê vê o cara lá que é gay mas pô, o cara dança pra caramba, cê fala nó, que massa, cê vai julgar mais a sua técnica, seu virtuosismo, seu tudo, do que a última coisa que cê vai falar é: o cara é gay! É a última coisa que cê vai falar, que é o que destoa menos. (Thiago)

> Exatamente, a arte é mais aberta, né. Então isso que eu ia te falar assim, por parte de muita gente tem um preconceito por não conhecer, e só ouviu falar né? E por outro lado, realmente tem muito gay nessa área, no balé, principalmente no balé clássico. Tem muito gay. (Cláudio)

> É igual um menino comentou essa semana comigo, ele é homossexual, e ele viu eu e minha namorada nós juntos, e tem mais um hétero fazendo aula com a gente, lá tem bastante homens. Só que a maioria deles são gays. E aí ele viu a gente e foi lá e falou que achou incrível fazer aula de balé em um lugar e encontrar hétero. Porque todo o lugar que ele vai só encontra homossexual. Mas acho difícil encontrar casais héteros, os homossexuais procuram muito a dança porque aquilo já foi declarado como um lugar pra homossexual, como todo mundo fala. Aí qualquer lugar que você vai às vezes a pessoa não é mas ela... se torna, porque despertou um interesse nela e ela gostou daquilo. Que se tornou gay porque aquilo despertou um interesse nela. Ela viu aquilo e quis aquilo. (Kleber)

Além de observar que existem muitos homossexuais que procuram a dança, Kleber ainda acredita que esta pode agir como um desencadeador de uma orientação homossexual, no caso de alguns bailarinos. No entanto, ele é um exemplo de bailarino heterossexual, e com uma masculinidade bem próxima ao padrão hegemônico. Percebe-se o quão diversos são os pontos de vista compartilhados pelos entrevistados, a respeito de uma mesma questão, provavelmente pelo fato de que venham de experiências de dança e masculinidade diferentes. Ao mesmo tempo, é nas diferenças que reside o argumento que perpassa as respostas dos bailarinos, ou seja, de que nem todos os homens que dançam são “afeminados”, dançam de uma forma feminina ou são homossexuais, assim como a dança não é um domínio exclusivo do universo feminino. A homogeneização ou a generalização são incapazes, nesse sentido, de abarcar as complexidades presentes na vida desses sujeitos.

6.2 – Construções do corpo que dança

Ao longo do trabalho de campo, realizado nesta pesquisa, encontrou-se bailarinos de estilos de dança como o balé clássico, a dança contemporânea e a dança de rua. Trata-se de formas de dançar distintas e que, segundo os entrevistados, exigem construções corporais particulares. Alguns dos bailarinos dançam mais de um estilo, simultaneamente, sendo integrantes de grupos de dança de rua, dança contemporânea e de balé clássico ao mesmo tempo, como é o caso dos bailarinos da cidade de Viçosa. Mas a principal questão a ser explorada neste tópico é: como se constrói o corpo para esses diferentes estilos de dança? Outras perguntas surgem a respeito do que esses corpos são capazes, como se dá a transição

de um estilo para o outro e como essas construções se relacionam à temática das masculinidades?

Alguns bailarinos entrevistados veem seu corpo como uma instância híbrida, que pode responder a vários estímulos, servir a vários propósitos. Em outras palavras, é um corpo plástico, capaz de se adequar, de se moldar. Nesse sentido, a vivência de mais de um estilo de dança é considerada algo enriquecedor, que agrega repertório de movimentos e abre para mais possibilidades.

> É um corpo para vários estilos né? Porque o meu corpo pode ser clássico, pode ser contemporâneo, pode ser tudo. Não pode ser perfeito em tudo, mas é um pouquinho de cada. É uma mistura de tudo, em um só. Ao mesmo tempo eu posso ser tudo, e ao mesmo tempo nada. (Kleber)

> Porque a gente (se referindo ao grupo de dança de rua do qual é integrante), é exatamente por isso né, por essa mistura nossa de contemporâneo, com as danças urbanas, dá esse diferencial assim. Por isso que eu acho que é importante, por isso que eu comecei a entender, depois de um tempo, qual é a importância de cada dança, sabe? Do balé, do contemporâneo, das danças urbanas, ou de outras danças assim, foi um crescimento pessoal né? Cê tem mais ferramentas né? Seu corpo fica diferente, né? Com esse tanto de técnica. Te dá muitas outras possibilidades. (Cláudio)

> Eu comecei na dança de rua, mas hoje em dia me vejo mais contemporâneo do que da dança de rua assim, sabe? E é legal porque a dança contemporânea me desconstruiu muito sabe? Até o pessoal do meu grupo de dança de rua faz aula de contemporâneo. E justamente pra isso pra... deixar mais maleável nossos corpos assim. Que aquele corpo mais rígido, mais duro, mais travado, mais... mais bruto, pra dar uma soltada, entende? Pra deixar a gente com mais movimento, com mais bagagem. E quando cê aplica a dança contemporânea nas danças urbanas cê vê que tem vários caminhos que cê pode passar, várias coisas que você pode fazer. (Thiago)

Nem sempre, no entanto, esse amálgama de construções, proporcionado pela vivência em mais de um estilo de dança, é visto como algo positivo. Cláudio conta que já foi criticado por exibir um corpo “contaminado” por outros estilos:

> Então, pra algumas pessoas, ter esse corpo que vai pra um lado e vai pro outro é bom, mas até recebi críticas sobre isso sabe? É... o meu corpo, esse corpo diferente, que não tinha uma limpeza clara das danças urbanas né? Contaminado por outros estilos. Ele (se referindo ao coreógrafo de danças urbanas que o criticou) queria uma dança de rua pura, né? Entre aspas né, não sei se pode falar nisso. Chegou até no meu ouvido que realmente ele comentou uma coisa dessas assim: Ah, Cláudio é mais do contemporâneo...

As construções do corpo para cada estilo de dança, no caso desta pesquisa, balé clássico, dança contemporânea e dança de rua, são vistas como diferentes pelos bailarinos entrevistados, mas não se trata de uma relação de exclusão, em que um corpo pode dançar de uma maneira *ou* de outra, mas uma relação de soma, como se esses corpos acumulassem possibilidades, capacidades, potencialidades.

> Porque o balé cê tem que ter uma postura, o contemporâneo, cê tem que ter uma postura, pode ser mais solta, mas o balé pode ser aquela postura mais séria, né? Que você é um cavalheiro, você é um... não sei, é um príncipe, é um rei. E na dança de rua cê tem que ter outra postura. (Wander)

> Diferencia muito, assim, pra mim diferencia muito. Principalmente quando o bailarino só faz danças urbanas, é um corpo mais fechado, mais solto... a do balé clássico já é um corpo mais alongado, mais colocado, da postura mesmo que o estilo de dança exige, né? O contemporâneo ele pode ser tanto um quanto o outro, porque eu acho que o contemporâneo fica ali no meio, pode ser um estilo do contemporâneo que exige muito balé, então o bailarino do contemporâneo já é mais alongado, ou que puxa mais pras danças urbanas, que é mais solto assim. Acho que, também pela história, assim, de cada estilo, né? Um é mais da rua, mais solto, mais dança mesmo de festa, e o outro é de palco, mais clássico. (Cláudio)

> Igual, por exemplo, o clássico, o balé clássico mesmo, a gente tem que ter um físico mais assim diminuído, né? Como se diz, homem a gente tem muita massa muscular, então assim, o homem é permitido até certo ponto assim, pra um bailarino que quer ser clássico. Mas hoje em dia não tem muito disso mais, né? Todos os bailarinos são bailarinos de tudo hoje em dia. Dança contemporânea... Mas, assim, se você reparar mesmo numa companhia contemporânea, por exemplo, a Alícia Nascimento ela é toda bombadona, toda bonitona, sabe? Fortona e, assim, não cabe numa bandeja de bailarininha... assim, não cabe no perfil assim né? (Marcos)

> [...] porque as danças urbanas é aquele estilo largado, todo solto, né? Na dança contemporânea já é um corpo presente mas... sabe, é um corpo, a gente classifica como um corpo no espaço, não tem né? Aquele apego com postura, postura mais ativa, mais presente. E no balé já é aquele corpo mais elegante, mais fino... (Thiago)

A transição de um estilo de dança para outro é algo mais ou menos difícil de ser feito, de acordo com cada bailarino e com a bagagem que este traz, ou seja, de acordo com a trajetória que ele percorreu dentro do universo da dança.

> Porque o balé, como se diz assim né, ele é mais suave, aquela coisa mais, né, mais linda, muito poética, e a dança de rua já é mais pauleira, mais pesada, mais bruta, mais rude, rústica, aquela coisa mais enérgica, e como que cê entra numa movimentação suave, calma, poética, com esse corpo bruto, duro, rústico e tudo mais, entende, foi bem assim puxado no início, de ter que fazer balé na barra, de ter que dançar, até... sabe? Foi bem complicado porque as movimentações assim, cê tá acostumado a saltar, girar, fazer tudo nas danças urbanas, e no balé já é outra força, já é outra, sabe, já é outra técnica aplicada que é como se você começasse do zero. Pô, cê fazer mais de trezentos saltos mortais, trezentas coisas, quando cê chega no balé é do zero. Como se você não tivesse dançado nada. (Thiago)

> Eu acho que muda muito. Porque eu não vou aplicar quase nada de clássico no contemporâneo que eu danço. E lá também não vou aplicar, quase nada do que eu uso lá, aqui, no clássico de repertório. É muito diferente. Mas eu acho que difícil não é. Com o tempo a gente acostuma. Não diria que fica fácil, mas a gente acostuma com o tempo. (Kleber)

> Balé clássico usa flexibilidade, usa uma postura mais ereta, diferente das danças urbanas assim, e as danças urbanas têm uma outra força, de resistência... eu acho que são... todos os dois usam de muita força mas cada um da sua maneira, de formas totalmente diferentes, né? Por isso eu sinto essa diferença assim, como eu vou de um corpo clássico, de uma coisa clássica pra um corpo mais solto, né? É bem difícil, tanto pra mim quanto pra outro né? Enquanto bailarino de danças urbanas fazer balé clássico é difícil você se colocar nesse corpo, quanto do outro e vice-versa. Pro contemporâneo pra mim é mais fácil. O contemporâneo, o estilo que a gente tem. É bem mais tranquilo, agora do balé clássico pras danças urbanas já é... Tem uma diferença muito grande, um ocidental e a outra... pela história mesmo, né? Das duas, dos dois estilos, um é corte e o outro é gueto né? Agora o contemporâneo é a contemporaneidade, né? Questão política, que negocia, critica, né? (Cláudio)

Wander, ao ser indagado se era difícil o fato de, às vezes, ensaiar os três estilos: balé clássico, dança de rua e dança contemporânea, no mesmo dia, responde:

> Cara, eu particularmente não acho mais. Eu acho que é cansativo, assim. Porque pra mim eu já, eu entrei tão de cabeça em tudo, que aí quando eu tô numa aula, é a mesma coisa de tá numa aula de matemática, cê acabou e entra numa aula de português, entendeu? Aí cê já sabe, não, aqui eu sou assim.

A construção dos corpos dos bailarinos se dá de maneira lenta e persistente, e são anos de trabalho para “esculpir” seus músculos, para se alcançar o ponto que se deseja em certo alongamento, em certa posição de pé. É como se trabalhassem sempre no limiar, desafiando os limites de suas movimentações, desafiando a própria anatomia, em uma busca que parece nunca conhecer seu fim.

> Igual, eu sempre vou vendo foto, porque é uma inspiração né, cê ver... a gente tem muita coisa de alongamento, a minha perna hoje tá aqui e tem que estar aqui. Então eu falo assim, daqui a um mês ela tem que tá aqui. A gente fica nessa meta assim, porque isso tem que ficar na sua cabeça vinte e quatro horas. Porque senão cê não vai melhorar nunca. (Marcos)

Kleber acredita que do quadril para baixo os bailarinos são atletas, pois estão sempre saltando ou se movimentando, enquanto que do quadril para cima estes têm que ser artistas, no sentido de não deixar transparecer a dor e o esforço físico que é feito. Como consequência desse trabalho que é, ao mesmo tempo, intenso e sempre presente, as lesões e o cansaço são parte de suas vidas:

> Eu saio de casa todo dia na parte da manhã, e só volto no outro dia. Eu costumo chegar em casa onze e meia, até meia noite já cheguei em casa. Porque eu passo o dia dançando. [...] Que a gente não tem aquele tempo de sair, pra fazer alguma coisa fora, porque ou a gente vai estar cansado ou a gente vai estar machucado. E vai tá se cuidando. Muitas vezes mais porque a gente fica cansado, porque de segunda a sexta a gente tem trabalho bem pesado, e acaba que o corpo não aguenta final de semana. Ou muitas vezes final de semana a gente tem ensaio. E tem que tá firme e forte pra ensaiar. (Kleber)

Em um contexto em que quanto mais tempo se pratica mais se tem o domínio de uma atividade, como a dança, começar cedo, ainda bem jovem, tem um papel de relevância, pois confere uma grande vantagem. A fala de Elisson, já citada no quarto capítulo desta tese, segundo o qual o melhor momento para se aprender a dançar é quando se é criança, com sete ou oito anos de idade, explicita como começar mais tarde pode ser prejudicial ou, como ele mesmo diz, fatal para um bailarino. No caso dos entrevistados na presente pesquisa, alguns acreditam que o fato de terem começado a dançar já adolescentes, teve consequências no seu aprendizado da dança.

> Eu sou a prova viva disso, eu entrei com vinte, vinte e dois anos no balé, em que eu não sabia nada, e até hoje é assim, né? Eu tô aprendendo aos poucos, mais assim, não do saber, do pesquisar, mas mais do que me falam, do que eu vou descobrindo, né? Igual girar, fazer uma pirueta, é tanta coisa que cê tem que gravar que pra mim é só girar, mas não é. É tanta coisa em um movimento só que quando cê assusta já foi, cê já perdeu, cê nem saiu do lugar, né? Então é uma coisa que tem que ser aprendida desde novo, sabe? Cê tem que estudar aquilo, lá em Cuba eles estudam mesmo, tanto a parte teórica quanto a prática, de onde sai, como você coloca seu corpo, como fica sua coluna, suas pernas, seu joelho, né? Pra você criar aquele entendimento que na hora da execução fica mais fácil. (Thiago)

> Eu, por exemplo, eu entrei quase tarde, né? Eu entrei com treze, quatorze anos, e eu senti muita dificuldade com isso né? Porque eu entrei na dança, e tinha essa coisa ainda do homossexual dançar, né? Então, demorei a entrar no balé. Então realmente acho que dá um diferencial, quando você entra na dança quando criança, com oito, nove, dez anos, seu corpo tá mais maleável, mais aberto para aquilo, né? (Cláudio)

> Porque se você começa a dançar com sete, oito anos, o seu entendimento corporal, quando cê tiver quinze, dezesseis anos, vai ser um nível assim: puf! Um nível que se você tiver esse entendimento com quinze anos, cê vai ser quase milionário porque você vai conseguir dançar em companhia de dança boa, não aqui no Brasil né? Cê vai ser estrela, como eu conheço várias pessoas que já são estrelas fora daqui, porque começaram cedo. (Wander)

O fato desses bailarinos terem ingressado "tarde" na dança, já adolescentes ou mesmo adultos, pode ser relacionado a uma certa barreira, um tabu, que de certa forma desautoriza, dita como algo não apropriado que os pais matriculem seus filhos homens desde cedo em aulas de dança, o que não acontece no caso das meninas. Pode-se pensar que tal tabu ressoe o ideal hegemônico de masculinidade ocidental, que tem como característica chave a oposição à feminilidade e à homossexualidade. A dança aparece como uma atividade com poder de efeminar, na concepção da lógica dominante, pois está ligada ao corpóreo e ao sensível, e essa perspectiva compartilhada contribui para um distanciamento dos homens com relação à esfera da dança, no contexto brasileiro.

> É o que eu vejo, por exemplo aqui tem baby balé, baby class. No baby class aqui da academia só tem meninas! Elas podem ter dois, três, quatro anos. Já teve um aluno aqui no baby class. Hoje ele tá dançando no Bolshoi. Mas ele era pequenininho, o único homem da turma. Mas eu não vejo assim um pai falando: vou levar o meu filho pro balé, com seis, sete anos, né? Pra ele começar a desenvolver isso, vai que ele quer ser um grande bailarino! Vejo o pai levando o menino pro futebol, pai levando o menino pro judô, desde novinho. (Wander)

> Um casal de pais que tem um casal de filhos. E com certeza o pai, pelo menos na minha época, ele não vai gostar que o filho depois de levantar do almoço vá pegar seu prato, levar na mesa e lavar as coisas, eles querem que sempre a mulher ou a irmã faça aquela atividade de casa. Que o filho não pode pegar uma vassoura e ajudar na casa porque isso não é coisa que homem faça, eu acho que a cultura do povo brasileiro é que homem não pode também fazer essas atividades. Entendeu? E isso é uma coisa também completamente diferente da arte. Agora, um pai não vai querer que o filho vá pra escola de balé com seus 8 anos de idade, vai querer que ele vá jogar futebol. E a mãe já quer que a filha vá pra escola de dança. Eu acho que o povo brasileiro hoje em dia é bastante assim. (Kleber)

Os bailarinos entrevistados, ao falar de suas práticas, deixam entrever um estatuto inacabado de seus corpos. Parecem engajar-se em uma construção permanente, assim como

uma desconstrução. Como coloca Butler (1988), o corpo pode ser concebido como uma materialidade intencionalmente organizada, uma corporificação constante de possibilidades, não sendo matéria estática, mas processo de materialização, não um fato, mas um eterno feito. É isso que permite que esses bailarinos desafiem dia a dia os limites de sua anatomia, e também os limites das categorias dentro da própria dança. Como mostram, é possível se passar de um corpo bruto e rígido, nas danças urbanas, para um corpo suave e fluido no balé clássico, em um intervalo muitas vezes pequeno de tempo, o suficiente para que caminhem de uma sala de ensaio para outra, ou o suficiente para trocarem "de roupa e de corpo", como disse Cláudio, nos bastidores de um festival de dança. Corpos não compreendidos como fixos e homogêneos, mas como uma constituição múltipla, transiente.

6.3 – Dançar como homem, dançar como mulher

Mesmo sendo bailarinos e indo de encontro ao que é apropriado a um homem, segundo o ideal hegemônico de masculinidade presente na sociedade em que estão inseridos, os sujeitos desta pesquisa estabelecem uma dicotomia muito clara entre o que seria o papel do homem e o papel da mulher no universo da dança.

Em contraste com a percepção do senso comum de que todo homem que dança é "afeminado", ou mesmo homossexual, é possível ver que, para alguns bailarinos, a forma de um homem dançar é algo muito distante de uma feminilidade.

> Ah, o homem tem que ser, tipo assim, o passarinho, como se diz, do balé, né? O homem é a explosão, é a sensação, é como se fosse o mais aparecido do balé, sabe? E ela... é aquela história, sabe? Igual "Lago dos Cisnes", quando solta a música do cisne branco, a menina parece que tem um carrinho embaixo dela, sabe? Porque a história do balé é porque a bailarina flutua, então assim, acho que eles criaram essa percepção e ficou assim, sabe? O homem é o cavalheiro que carrega ela, e que faz aquela impressão da bailarina estar voando o tempo inteiro... e ele também, né? Mas o homem, é como se ele voasse por si só. Quanto mais o homem salta, mais o pessoal da plateia gosta. (Marcos)

> Acontece o seguinte no balé: tem a parte feminina das mulheres, e a parte dos homens. Tem que se saber que o balé surgiu na corte francesa e italiana, né? E naquela época existia o que se chama de refinamento, tanto é que o balé se conhece como uma dança nobre. Então esse pessoal não andava como o pessoal do hip hop, não andava como os delinquentes aqui da rua, era... tinha a roupa, até pra pegar na mão da mulher faziam assim, e a mulher coloca o braço assim... tudo isso, sabe? Então o balé é uma dança muito antiga. No balé, com a sua evolução, tem saído de príncipe para um bailarino forte, que interpreta personagens fortes, pesados, como esse que eu faço que é o Acteon, que é um caçador da mitologia grega, o Corsário, ou o Basílio do Don Quixote que é um barbeiro, assim. Entendeu? Que são personagens muito fortes, têm personagens que são muito viris. E têm outros que não é que não são, são príncipes. Príncipe, da nobreza, que é diferente, é mais tranquilo, é calmo, os braços são mais leves, a movimentação é bem diferente. (Ricardo)

> É, muita gente tem a mente tão... tão fechada né? Que acaba acreditando que o balé é para homem afeminado. O que é uma total mentira, que o balé é bem difícil, não é qualquer um que faz não. Se você chegar muito afeminadinho aqui cê não vai conseguir. (Wander)

> No método cubano o masculino, os braços, a posição dos braços é diferente, os passos mesmo, os homens saltam mais, giram mais, que é bem diferente. As meninas é mais delicadas né. Os braços é mais suave, não tem tantos saltos igual os homens, os homens têm mais saltos, mais giros no ar. A técnica cubana ela é muito isso, masculino e feminino assim. Feminino é mais giro e sustentação, os homens é mais salto, girando, mais piruetas. (Cláudio)

O balé clássico, principalmente aquele que reproduz repertórios antigos, é visto como um espaço onde a dicotomia homem/mulher deve ficar muito clara, e onde os relacionamentos interpretados são heterossexuais. Nesse sentido, mesmo que um bailarino seja homossexual em sua vida cotidiana, no momento em que está no palco, o seu papel é de um homem heterossexual.

> E esse negócio do afeminado também, isso foi palavra até do professor de balé, cê pode ser uma mulher fora do palco (referindo-se a uma performance de gênero afeminada), mas dentro do palco cê tem que ser homem. E eu conheço muitos homossexuais que quando chegam no palco eles são... assim, os caras, entendeu? Porque ele é o rei, ele é o príncipe, então como é que ele vai ser mais mulher do que a menina? O balé tem esse porém, né? Se você for muito afeminado, acho que você não vai servir pro papel x, talvez. Se você ficar dando muita pinta não vai rolar não. (Wander)

> É engraçado isso, porque eu tenho colegas até hoje que dançam comigo, que passam isso (uma performance de gênero afeminada) pra quem tá assistindo, sabe? Acabam passando, e acaba que isso não é legal pra quem tá te assistindo. Nem o professor ou quem tá assistindo gosta disso. Porque... sua personalidade é o que conta ali naquele momento, entendeu? Ele pode ser gay, mas ele não pode mostrar, dentro de um corpo másculo, o que ele é. Atrás daquilo, porque aquilo vai ficar mal pra ele. Vai prejudicar muito ele. Tem que existir o lado oposto dentro da dança, do homem com a mulher. (Kleber)

Percebe-se que há um ideal de como um homem deve se portar no balé, que perpassa as falas destes bailarinos. Nesse sentido, constroem uma masculinidade que, mesmo que destoe daquela considerada hegemônica na atualidade, por serem homens que escolheram a dança como profissão, se caracteriza por uma oposição à feminilidade e por ser heterossexual. Dentro dessa perspectiva, a homossexualidade e a efeminação são vistos como atributos negativos quando se está dançando, ou seja, a quebra da dualidade homem/mulher, a desestabilização dessa dicotomia, não é algo desejável.

A noção de masculinidade que se relaciona à forma de um homem dançar parece ser diferente entre os estilos de dança. Os movimentos dos bailarinos na dança de rua engendram masculinidades que não são as mesmas engendradas no balé, ou mesmo na dança contemporânea. Jonas contrapõe a forma com que dança nos dois estilos que trabalha: a dança de rua e a dança contemporânea:

> [...] Eu sou de uma linha de dança de rua que é dançar muito simétrico. Que era... quanto mais forte você fazia, mais bonito era. Era mais tenso, mais tensionado, a movimentação era mais travada, sabe? Era tá, tá, tá, era movimentos rápidos, precisos e tensos. Era até cansativo, a gente colocava muita força pra dançar. Em todos os movimentos que a gente fazia. Tinha muita força, oitenta por cento da coreografia nossa era força. A gente achava que quanto mais forte, aí essa energia chegava na galera, sabe? Então a minha musculatura já foi meio que se moldando naquele travamento. A dança contemporânea ela... pode ser fluida, ela é livre, ela é bem aberta. E a dança de rua ela tem uma contagem, às vezes o movimento ele é assim na música, e o contemporâneo às vezes cê coloca a música e você pode fazer aquela movimentação maleável, tipo assim, sentir, cê não tem muito... muita regra.

É possível contrapor também esse tipo de movimentação de dança de rua com os movimentos no balé clássico, em que se tem uma leveza de gestos, os homens devem dançar com elegância, ao exemplo dos homens da corte, remetendo a uma masculinidade de outro momento histórico. A dança de rua, pelo menos uma de suas vertentes caracterizada por Jonas na citação acima, parece denotar uma masculinidade mais próxima ao ideal heteronormativo da atualidade, com demonstrações de força física e movimentos tensos. O balé estaria, nesse panorama, mais próximo de uma masculinidade alternativa, muito mais desvalorizada socialmente, de acordo com o padrão imposto aos homens de uma masculinidade viril, racional, heterossexual, que se opõe diametralmente à feminilidade.

Há também territórios de ambiguidade, ou seja, formas de dançar que engendram masculinidades que passam entre os extremos de um corpo másculo em oposição a um corpo

feminilizado, ou mesmo que trazem características de ambos. Como visto no capítulo anterior, Marcos, além de bailarino do repertório tradicional de balé clássico, também pratica a dança de coreografias femininas usando a sapatilha de ponta, acessório criado inicialmente para o uso exclusivo das bailarinas. Ao longo do trabalho de campo foi possível perceber que ainda são poucos os bailarinos homens no Brasil que, como Marcos, tanto praticam um repertório criado para mulheres quanto utilizam o calçado que tanto remete ao feminino no balé. Mas, segundo ele, não se trata de apenas reproduzir os passos femininos, mas de acrescentar à coreografia, inicialmente feita para uma bailarina, movimentos que só um bailarino pode ou tem a destreza de realizar:

> Porque, assim, é uma coisa muito difícil tipo... cê encarar uma sapatilha de ponta, e cê tem que encarar o personagem, tipo assim, quando cê sobe lá, cê tem que fazer o papel da mulher e do homem ao mesmo tempo né? Isso, que eu tenho que fazer os passos dela, de menina, mas assim, colocar alguma coisa que é um desafio. Por exemplo, tem salto que a mulher não faz, aí eu tiro o que é de menina e faço o de homem no meio da coreografia. (Marcos)

Percebe-se que a forma de dançar de Marcos transita entre movimentos que, segundo a notação tradicional do balé, devem ser realizados por homens, de um lado, e movimentos que devem ser realizados por mulheres, de outro. Assim como os bailarinos do *Les Ballets Trockadero de Monte Carlo*, companhia de dança na qual Marcos se baseia para realizar as coreografias femininas com a sapatilha de ponta, ele não procura esconder os atributos que o definem como homem, como pelos nas pernas e no peito e também a barba. Há uma mistura de atributos de gênero femininos, uma vez que usa a sapatilha de ponta e o *tutu* característico do figurino das bailarinas, e masculinos em sua performance, e eliminar a ambiguidade parece não ser o objetivo. Pelo contrário, ele habita um espaço que foge às categorizações, foge às convenções dentro do balé clássico.

Outro exemplo de uma forma de dançar que pode ser caracterizada como ambígua, no que se refere às construções de gênero e sexualidade, são algumas coreografias do Grupo Corpo, companhia de dança contemporânea de Belo Horizonte. Em uma das observações dos ensaios, por mim realizadas, um dos bailarinos chamou a atenção para a dimensão dos quadris na forma de os homens dançarem naquele contexto. Essa não seria uma parte do corpo que os homens, no contexto ocidental, deveriam movimentar ou deixar maleável, em contraposição aos quadris das mulheres. Para o bailarino do grupo, os quadris são muito trabalhados pelos homens nas coreografias do Grupo Corpo, o que simbolizaria uma feminilização. Ele

acrescentou ainda que os dançarinos precisam ter o cuidado para não exagerar essa movimentação, no sentido de parecerem ser homossexuais. Esses homens, no entanto, demonstravam, além de quadris maleáveis, movimentos considerados masculinos na dança, como saltos grandes e até mesmo perigosos, assim como gestos rígidos, lado a lado com a leveza e elegância que caracterizam o balé clássico. A forma de dançar desses bailarinos parece dizer respeito a um corpo híbrido, bruto e delicado, rígido e fluido, a engendrar masculinidade e feminilidade.

Mas até mesmo a associação entre delicadeza e feminilidade é algo passível de questionamentos, como coloca o bailarino Cláudio. Para ele, a percepção social de que o balé clássico é uma dança para mulheres, por ser uma dança de gestos suaves, não pode ser generalizada:

> Que balé é feminino porque é delicado, não! Quem disse que as mulheres são delicadas dessa forma? Eu sou um exemplo de que não tem nada a ver, que não tem uma coisa a ver com a outra. E acho que da arte, é uma coisa delicada, mas o quê que é ser delicado pra essas pessoas né? Ser delicado é ser feminino? Mas quer dizer então que todas as mulheres são delicadas ao ponto de... entende isso? (Cláudio)

Apesar de não ser o foco desta tese o estudo das mulheres na dança, a reflexão sobre feminilidade pode clarear o argumento de Scott (1995) de que homem e mulher são categorias transbordantes, pois contêm em si uma multiplicidade que nem sempre é levada em conta, e mesmo quando aparentam estar fixadas, trazem em sua constituição definições alternativas, negadas ou suprimidas para que se crie a ilusão de uma unicidade. Assim, não é possível pensar em feminilidade como uma construção homogênea, capaz de traduzir a experiência de todas as mulheres. Não há, nesse sentido, uma única feminilidade, mas múltiplas formas de ser femininas, e, no que concerne à dança, não há só uma forma de dançar como mulher. Como citado por alguns dos bailarinos entrevistados, as mulheres estão cada vez mais presentes na dança de rua, por exemplo, que é um estilo largamente associado, pelo senso comum, com uma masculinidade hegemônica. E através dessas performances, elas estão a corporificar feminilidades que nem sempre se relacionam com a delicadeza. Para o bailarino Wander, a dança de rua tem atraído mulheres por lhes oferecer um grau de liberdade, tanto de movimentos quanto de modos de se vestir que, em muitos casos, elas não encontram em outros estilos:

> Então a maioria das pessoas que entra hoje nas danças urbanas entra por causa do estilo, da modinha, entendeu? Por causa do jeito que o cara se veste, não tiro a razão não, que é maneiro, eu acho maneiro. Por causa do jeito que a menina usa o cabelo, como ela é mais livre pra andar com uma calça que ela quer, um sapato que ela quer, um tênis que ela quer, e chega na festa e consegue rebolar...

Há sim dicotomias, estabelecidas pelos próprios bailarinos, entre o que seria dançar como homem e dançar como mulher. Os contrastes estabelecidos dizem respeito a ideais dominantes, tanto de masculinidade quanto de feminilidade, que são por sua vez normativos, ou seja, servem como referência para a conduta dos bailarinos entrevistados. Estes, por mais que estejam rompendo com as convenções de sua sociedade, segundo as quais a dança não é uma atividade recomendada aos homens, não se posicionam exteriormente às normas, ou aos determinantes sociais. Pode-se pensar que esses bailarinos exercem uma agência, de forma a não reproduzir por completo o ideal hegemônico de masculinidade, mas não estão alheios a ele, antes negociam com este imperativo. Dessa forma, citam as normas em determinadas situações, assim como as desafiam em outras, pois como coloca Jaap Van Velsen (2010), há contradições inerentes aos sujeitos em meio à sociedade. As regras gerais de conduta são, na visão deste autor, traduzidas em prática e, em última instância, manipuladas por pessoas, em situações específicas e servindo a fins específicos. Isso abre a possibilidade para variações, no entanto, eventos e relações particulares não devem ser tratados como isolados de um quadro geral, e as normas ideais e os comportamentos reais estão intimamente relacionados.

Pode-se pensar ainda na noção de citacionalidade trabalhada por Butler (2003), uma vez que para a autora não há uma repetição uniforme ou mesmo uma duplicação ou cópia das normas inteligíveis de sexualidade. Tais produções acabam por se desviar dos propósitos originais, ou seja, da reprodução completa do padrão hegemônico, e "mobilizam inadvertidamente possibilidades de 'sujeitos' que não apenas ultrapassam os limites da inteligibilidade cultural, como efetivamente expandem as fronteiras do que é de fato culturalmente inteligível" (BUTLER, 2003, p. 54). Sendo assim, não é possível pensar no binômio reiterar/romper, já que há a possibilidade de transformação no próprio ato de repetir, e toda performatividade é em si uma forma de citacionalidade com relação a uma matriz dominante de gênero. A repetição de constructos heterossexuais nas culturas gays, por exemplo, constitui um lugar inevitável de desnaturalização e mobilização das categorias de gênero, já que a própria repetição salienta o *status* construído do chamado heterossexual original. A dualidade original/cópia torna-se igualmente infrutífera para essa discussão, já que o original nada mais é do que uma paródia da ideia do natural.

6.4 – Interseções entre dança, gênero e sexualidade

Na busca por compreender como se dá a performance de gênero de homens que dançam, assim como que masculinidades são por eles constituídas, a hipótese sobre uma possível relação entre dança, gênero e sexualidade foi alvo de reflexões ao longo do processo de pesquisa. A referência foram trabalhos de autores que analisaram experiências de bailarinos que, em algum ponto, tocaram questões de gênero e sexualidade, segundo intenções distintas (BURT, 2007; DESMOND, 2001; HANNA, 1988). Como visto nos capítulos anteriores desta tese, múltiplas masculinidades foram corporificadas através da dança, seja nas composições coreográficas, nas formas de dançar ou na figura de personagens presentes nas histórias encenadas. Ted Shawn usou movimentos atléticos e de uma masculinidade rígida para atrair homens para a prática da dança, no contexto norte-americano do início do século XX, numa busca por uma virilidade que acreditava estar perdida devido à super civilização dos modos masculinos. Coreógrafos negros como Alvin Ailey e Pomare tentaram, por meio de sua dança, afirmar a especificidade da experiência negra, apontando para as contradições inerentes aos processos de construção de masculinidades. Merce Cunningham tinha seu foco nos aspectos formais da dança, para a composição de seus trabalhos, para que sua homossexualidade não fosse impressa em sua forma de dançar. O personagem *Vagabundo*, do ator Charlie Chaplin, através da performance de minibalés nas películas que estrelava, encenava sinais discursivos e somáticos que por vezes reproduziam e outras vezes contradiziam as normas de gênero de sua época. O bailarino russo Vaslav Nijinsky, como o escravo dourado no balé *Scheherazade*, exibia em sua performance características andróginas, tanto em sua forma de dançar quanto em seus figurinos.

Uma vez estabelecido um estado da arte, foi colocada uma questão aos bailarinos entrevistados ao longo da presente pesquisa, a saber, se para eles, seja enquanto dançarinos ou enquanto espectadores, haveria uma relação entre dança, gênero e sexualidade. Em um primeiro momento, alguns entrevistados negaram a existência dessa relação, quando se referiam às suas experiências como bailarinos, mas depois se lembraram de coreografias a que assistiram que, direta ou indiretamente, se conectavam às questões de gênero e sexualidade.

> De dançar alguma dança que pedia isso (referindo-se à intenção de abordar a temática de gênero e sexualidade), eu não me lembro não. E se tem alguma coreografia que também pedia isso eu também não assisti ainda. Mas pra mim é como eu falei, a gente nasce homem ou nasce mulher. E... só a pessoa pode, com o tempo, saber a sua sexualidade. Mas se tem... é... eu não acho que deve ter alguma relação. Mas eu... mentira, eu já assisti coreografias de homem com homem

> dançando que já existia esse afeto um pelo outro, pra eles mostrarem que aquilo também pode ser levado pros palcos, que não precisa ser escondido. (Kleber)

> Não. Não acredito... mas eu sei que a maioria dos homossexuais, na dança de rua hoje em dia, prefere um estilo mais voltado pra eles, assim, né? Tipo Stiletto, Vogue. O Vogue surgiu nos Estados Unidos, que os gays iam pra lugares onde eles não eram reprimidos e podiam se soltar e dançar. Eles eram soltos, pra dançar do jeito que eles queriam, e tinham os travestis que também se mexiam da forma que queriam, gostavam disso, então nessa época eles dançavam Vogue. [...] Tem várias formas dos homens dançarem, inclusive as mulheres. A sexualidade claro que pode ser assunto de uma coreografia, cê consegue demonstrar e passar, sensualidade, cê consegue demonstrar e passar essa coisa da sexualidade. (Wander)

Wander, no entanto, acredita que não há uma relação de causalidade entre a performance de gênero no cotidiano e a performance de gênero na dança, por mais que essas duas construções possam se comunicar ou se influenciar mutuamente. Ele fala de sua própria experiência como bailarino que, mesmo sendo heterossexual, faria aulas de estilos dentro da dança de rua que envolvem gestos feminilizados:

> [...] ao mesmo tempo que se eu sou homossexual, ou não, eu, se tiver um professor aqui de Waacking[20], que não é uma dança, vamos dizer assim, masculina, eu vou lá e faço! Numa boa, vou, faço, quero aprender, eu acho interessante a movimentação, isso pra mim, né? Se tiver uma aula de um estilo mais firme, mais forte, faço também.

Outros bailarinos percebem, prontamente em suas respostas, que há a possibilidade de, por meio da dança, tocar em assuntos que dizem respeito às relações de gênero e sexualidade.

> Eu acho que sim, tem esse jeito sim. Se você tem essa intenção de passar isso, com certeza você vai conseguir passar, tranquilamente. Já tem estilos de dança de rua que é mais, que vai mais pra esse lado dos gays, dos homens femininos. Depende, a arte tem esse poder, né? De querer agregar e passar tudo que ela quer, né? Depende muito do coreógrafo, assim. Já assisti bastante coreografia com essa intenção. Um grupo fez uma vídeo-dança, que trabalhava muito com isso, meio artístico com essa sexualidade, homossexual... Uma vídeo-dança que eles fizeram justamente pra criticar isso né? Sobre essa relação de homem com homem, na dança, o que a sociedade vê, como vê assim. (Cláudio)

---

[20] Waack/Punk é uma forma de dança criada nos clubes LGBT de Los Angeles, na década de 1970. Waacking consiste em movimentar os braços de acordo com a batida da música, além de poses e trabalho com os pés, com ênfase na musicalidade e interpretação da música e seu ritmo. Também tirou sua inspiração estilisticamente de estrelas do cinema como Lauren Bacall, Marlene Dietrich, Bette Davis e James Dean. A música típica escolhida para se dançar esse estilo é a Disco Music de 1970. Disponível em: < https://en.wikipedia.org/wiki/Waacking> Acesso em: 07 mai. 2018.

> Sim, sim, claro que a dança pode se relacionar com gênero, ou abordar esses temas. A gente também aborda temas políticos, se pode abordar temas políticos, por que não? Não abordar esses gêneros e sexualidade? Claro que pode. Até no espetáculo do meu grupo de dança contemporânea, ele retratava um pouco disso, sabe, um pouco dessa sexualidade. Ele era sobre escolhas, e no início falava sobre o quesito sexualidade. Ah, se eu fosse mulher ao invés de homem, se eu fosse homem ao invés de mulher. (Thiago)

> Acredito que existe essa relação sim porque... tem alguns estilos de dança que, por mais que fale que é pra todos, ele é muito característico feminino. Por exemplo, o Vogue, o Waacking, que é um estilo assim que é pra todos fazerem, mas que a maioria que executa são mulheres e homossexuais, e dançam muito, entendeu? Eles dominam esse estilo. [...] E tem o Vogue que é mais questão de pose, que é mais feminino também. Apesar de homens dançar, então tem algumas danças que, querendo ou não, tem essa característica, passa essa característica. Tem uma outra dança que é muito agressiva, que é como se você simulasse uma briga sem encostar no adversário, então ela já é mais viril. Sempre alguém coloca essas questões de gênero nos espetáculos. O último espetáculo do Mario Nascimento ele colocou dois homens se beijando no palco, uma forma de protesto. Já assisti espetáculos que, em algum momento, eles passam essa mensagem. (Jonas)

É possível pensar, a partir das respostas dadas pelos bailarinos à questão sobre a relação entre dança, gênero e sexualidade, que para muitos deles falar sobre gênero e sexualidade implica em falar sobre a homossexualidade. Foram vários os exemplos, dados por eles, de estilos que são voltados para os homossexuais na dança, mas poucas menções foram feitas à heterossexualidade que também é assunto, que também é expressa através da dança. Performances de gênero normativas parecem possuir um caráter de invisibilidade, ou melhor, são vistas como fazendo parte da ordem das coisas, algo que sempre esteve lá, portanto, inquestionado e não refletido pelos sujeitos. Como coloca Kimmel (1998), a masculinidade hegemônica passa despercebida, enquanto constructo social, sobretudo para aqueles que se encontram em uma posição privilegiada na ordem de gênero. Muitos bailarinos entrevistados, dentro dessa lógica, parecem não enxergar a heterossexualidade, que é contada por inúmeras histórias dentro do universo da dança, como uma expressão das construções de gênero na arte, como uma forma de relação entre dança, gênero e sexualidade. Essa relação só fica evidente, em suas perspectivas, quando diz respeito a performances de gênero não normativas, ou alternativas. Performances de gênero heterossexuais na dança são vistas, assim, com uma aparência de neutralidade.

Seguindo esta linha de pensamento, alguns bailarinos trouxeram à tona coreografias que, em sua perspectiva, lidavam com questões de gênero e sexualidade, mas deixando claro que não há uma influência entre a dança e a vida cotidiana dos bailarinos, no que tange à sexualidade destes.

> Eles colocaram uma história assim de amor, mas ao mesmo tempo era uma brincadeira também, sabe? Aí assim, às vezes tinha uma cena de beijo mas que virava uma brincadeira, sabe? Coisa engraçada. Eles faziam uma brincadeirinha, como se fosse uma historinha de amor, mas com dois homens, mas ao mesmo tempo engraçada. Ele, vão supor, o cara ia beijar ele... e ele fugia, sabe? Era uma coisinha meio engraçada, mas ao mesmo tempo séria... que eles contaram... eles conseguiram mostrar a proposta do que tinha que mostrar, mas assim ao mesmo tempo não demonstrando nada, sabe? [...] Tem muito gay no balé, mas também tem muito hetero. Mas assim, é relativo, sabe? Eu acho que isso não manda em nada. Não por causa do balé. (Marcos)

> "Fluxos" ele quer mostrar um pouco da rotina urbana das pessoas, e apresenta tudo, é bem legal o espetáculo. E na metade dessa coreografia, ele quis fazer um *pas de deux* de homens, dançando e tendo esse afeto um com o outro. E demonstrando isso. E ninguém esperava que iam colocar dois homens juntos dançando ali. Um se tocando no outro e sentindo aquele momento. Eram dois rapazes mais velhos, e a gente tava fazendo o papel de um cidadão que via aquilo diferente. Mas nessa hora que eles tão dançando a gente começa a olhar estranho pra eles porque a gente acha estranho homem com homem se acariciando, na hora. E acaba que a gente fica de saco cheio daquilo. Por ser egoísta, por não gostar daquilo. No espetáculo, na cena. Aí quando eles saem pra dançar juntos, a gente olha mas com um olhar de não estar gostando daquilo, e a gente começa a sair do palco, e deixa eles dançarem sozinhos. Nós bailarinos e também o público, eu acho que ninguém esperava isso. E foi bastante legal porque deu uma reação diferente nas pessoas que tavam assistindo. Mas... pra mim, eu acho que não tem nenhuma interferência um com o outro (referindo-se à performance de gênero na dança e à performance de gênero no cotidiano). (Kleber)

Na coreografia relatada por Marcos, percebe-se como a relação homossexual entre dois bailarinos é engendrada através da dança, mas, ao mesmo tempo, o beijo entre eles não acontece. Várias vezes o bailarino enfatiza que se tratava de uma brincadeira, como se a relação entre os dois homens no palco estivesse disfarçada, colocando-se de forma ambígua entre o humorístico e o real. Pode-se pensar que o afeto homossexual neste espetáculo seja algo que não pode ser concretizado efetivamente, restringindo-se ao campo das insinuações, um desenvolvimento que não pode nunca atingir uma conclusão. Assim como o personagem do escravo dourado, interpretado pelo bailarino Vaslav Nijinsky no balé *Scheherazade*, cuja morte no espetáculo foi analisada por Kopelson (2001) como uma forma de punição por sua performance com características homoeróticas, na coreografia trazida por Marcos a relação entre dois bailarinos, esse afeto homossexual, está condenado a permanecer como algo não plenamente realizado, como algo que não pode se materializar por inteiro, como uma brincadeira e não uma história de amor verdadeira.

Na coreografia que é narrada por Kleber, os dois bailarinos que dançam um *pas de deux* são observados com reprovação, com desdém, pelos outros personagens da cena. A demonstração de afeto homossexual em cena causa estranheza nos outros bailarinos, e eles deixam o palco até sobrarem somente dois, que são justamente os que se engajaram em contato físico e carícias. Nessa composição coreográfica, parece haver também uma forma de punição à performance homoerótica, e aos dois homens que se acariciam é imposto um isolamento em relação aos demais, como se não pudessem coexistir com a sociedade em seu entorno, e terminam dançando sozinhos. Contudo, ainda que desprezadas, tais masculinidades alternativas com relação ao modelo hegemônico se fazem presentes para apreciação do público, são desejos dançados à existência.

Durante as observações por mim realizadas, de ensaios da companhia de dança contemporânea Grupo Corpo, em Belo Horizonte, duas coreografias suscitaram análises sobre a relação entre dança, gênero e sexualidade. Uma delas, de nome *Parabelo*, trata-se de uma criação feita partindo-se de uma música que remete ao modalismo nordestino brasileiro. Os movimentos realizados pelos bailarinos, tanto homens quanto mulheres, mexiam muito a região dos quadris o que, como já havia chamado a atenção um dos dançarinos da companhia, pode significar uma feminilização. Havia, nessa coreografia, uma mistura de vigor e sensualidade, no modo como dançavam os bailarinos homens. Estes, ao mesmo tempo em que deslocavam os quadris em determinados momentos, em outros carregavam as bailarinas em alturas impressionantes, realizando feitos quase acrobáticos. O vigor dos gestos das bailarinas também se fazia enxergar, não tanto pela dança, já que muitas delas parecem se movimentar com leveza e não demonstram realizar esforço algum para realizar os passos, mas por uma delas que se senta a meu lado para assistir o ensaio. Ela tinha os dedos dos pés enfaixados, e quando perguntei o porquê ela explicou que tinha quebrado os tendões dos dedos dançando. Isso parece indicar que as proezas físicas, muito atribuídas aos homens, também são realizadas pelas mulheres, no contexto da dança, e estas parecem experimentar os limites dos próprios corpos.

Durante a outra coreografia, de nome *Onqotô*, um momento foi marcante ao meu olhar, quando apenas um dos bailarinos se posiciona no centro do palco. Ele se encolhe no chão, contraindo todos os músculos e escondendo seu rosto, e começa a se arrastar lentamente pelo chão. A música que toca neste momento da coreografia tem uma letra que fala sobre a vulnerabilidade de um bicho da terra tão pequeno frente à imensidão do universo. O que esse bailarino expressa não parece ser uma masculinidade convencional, no sentido de envolver movimentos expansivos e atléticos, mas parece dizer de uma masculinidade frágil e indefesa.

Em outro momento há um dueto entre dois bailarinos homens, e um deles chegou até mesmo a carregar o outro, similar ao modo como eles, na maior parte das vezes, carregam as bailarinas. Depois um casal de homem e mulher e um casal de duas mulheres dançaram juntos, na mesma cena. Pareciam encenar um ato sexual. As duas mulheres se acariciavam demoradamente e quase tocavam os lábios. Ali também se falava sobre uma feminilidade não convencional, a corporificação, na dança, de um afeto homossexual.

Percebe-se como essas coreografias de dança contemporânea lidam com os estereótipos, com as formas mais autorizadas de ser homem e mulher em nossa sociedade, mas em muitos momentos transgredindo-os. Há um desafio às normas de gênero vigentes, seja nos movimentos de quadris dos homens, que vão de encontro às sanções impostas aos corpos masculinos, seja na postura vulnerável e frágil do bailarino que se encolhe no meio do palco, assim como no afeto entre mulheres corporificado no duo de bailarinas, ruptura com a heteronormatividade compulsória da sociedade ocidental.

A relação entre dança, gênero e sexualidade é percebida pelos bailarinos entrevistados quando estes reconhecem que gênero e sexualidade podem ser temáticas abordadas pela dança, e que há estilos de dança que permitem performances de gênero específicas. É nas expressões de homossexualidade por meio da forma de dançar, ou mesmo por meio de coreografias que falam sobre a homossexualidade, que a relação acima citada torna-se mais evidente. Construções de gênero normativas que são, por sua vez, representadas na dança a todo momento, parecem passar despercebidas enquanto citação e reiteração de um ideal.

Quanto às suas próprias experiências como bailarinos, muitos deles não parecem acreditar que a dança tenha alguma relação com suas construções de gênero e sexualidade. Deixam clara, pelo contrário, uma separação, uma não interferência entre essas instâncias. O que pude perceber entrevistando os sujeitos da presente pesquisa é que ser um homem que dança, pelo menos no contexto brasileiro, implica em ser questionado com relação a uma possível homossexualidade. Pode ser que alguns desses homens, ao escolherem a dança como profissão, tenham que forjar para si mesmos uma fixidez, pelo menos com relação a suas performances de gênero e à sua sexualidade, a fim de enfrentar o preconceito social contra o fato de serem bailarinos. Nesse sentido, admitir, como apontam os estudos de gênero mais contemporâneos, que as construções de gênero e sexualidade e, dessa forma, também as masculinidades, são processos fluidos, em constante produção e não acabados, seria, na visão desses homens, colocar-se à mercê de questionamentos, apresentarem-se vulneráveis frente à concepção do senso comum de que a dança é para homens “afeminados” ou mesmo teria o poder de emasculá-los. Por isso eles precisam fazer acreditar que as pessoas não se tornam,

mas são. Que suas construções de gênero e sexualidade estão concluídas, solidificadas e que não são passíveis de abalo pelo fato de dançarem. Mas isso não faz de suas experiências menos transformadoras ou desafiadoras com relação a um ideal de masculinidade hegemônico. Trata-se de formas de negociação, de sujeitos situados que se movimentam em meio à dialética da citação e da contradição às normas. Como colocado anteriormente neste capítulo, não se pode conceber que os agentes se posicionem exteriormente aos determinantes sociais, mas antes, que suas formas de agência dialogam com estes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao procurar por um objeto de pesquisa, durante a escrita do projeto para ingressar no doutorado em Ciências Sociais da PUC Minas, deparei-me com um vídeo do balé *O Lago dos Cisnes*. Com a temática das relações de gênero bem presente em meus pensamentos, a visão do bailarino que dançava o personagem do príncipe, no espetáculo, suscitou uma série de questões, como por exemplo: o que faz dessa masculinidade tão diferente daquela que é considerada "normal", correta, apropriada? Como os gestos desse bailarino, a maneira como se movimenta, chamam a atenção, pelo menos de pessoas que não estão inseridas no universo da dança, como eu, e ainda, como suscitam questionamentos e até mesmo preconceitos, perante a sociedade? Como todos os bailarinos homens são vistos como "afeminados", como homossexuais, pelo senso comum? Em minha perspectiva, alguma forma de ruptura estava a se realizar através daquela performance, uma ruptura com padrões dominantes de como deveriam ser os homens no contexto em que me encontrava. Guardados tais questionamentos, não me ative à temática dos homens que dançam, a princípio, e terminei elaborando um projeto para pesquisar a relação entre gênero, música e espacialidades nas performances de drag queens, no contexto de Belo Horizonte. Após iniciar o curso de doutorado, frente à dúvida com relação ao então objeto de pesquisa, a lembrança do bailarino em *O Lago dos Cisnes* surgiu como resposta, o que fez com que eu redefinisse o foco de meu estudo.

Afinal, a questão de início da presente tese foi: como o homem que dança constrói a relação entre sexo, gênero, desejo e prática sexual, ou seja, como se dá a sua performance de gênero? Que masculinidades são constituídas nesse processo? Ao longo da pesquisa pude perceber como o estatuto do homem que dança, assim como da própria dança, se modificaram na sociedade ocidental. Esta já foi considerada uma atividade de prestígio para os homens, sendo até mesmo vetada às mulheres. Com processos históricos como a Revolução Francesa e a Revolução Industrial, a dança, assim como outras atividades ligadas ao corpo, passou a ser considerada impedimento para a produtividade econômica, e a burguesia nascente valorizou muito mais o esforço mental do que o físico, sendo o corpo transformado de objeto de prazer em instrumento de produção. Sinteticamente, o que se nota na atualidade é que os homens que dançam e as masculinidades por eles engendradas são alvo de preconceitos, o que acaba por causar um distanciamento dos homens com relação à esfera da dança. Talvez a razão de fundo de tais preconceitos esteja intimamente ligada à homofobia, pois há uma concepção, partilhada pelo senso comum, de que todos os homens que dançam são "afeminados",

homossexuais ou mesmo que a dança teria o poder de emascular os homens, afastando-os de uma masculinidade considerada ideal ou hegemônica. Afinal, estariam os bailarinos, na realidade empírica, rompendo com esse ideal? Seriam eles, em todos os casos, “afeminados”? Como suas performances de gênero se relacionariam com suas sexualidades? Na performatividade do ato, do aprendizado de dançar, eles estariam efetivamente se afastando de uma masculinidade normativa?

A multiplicidade encontrada em campo refutou qualquer argumento em favor de uma generalização das experiências dos bailarinos que foram os sujeitos da presente pesquisa. Diferentes trajetórias na dança revelaram construções de masculinidade que incluíram aquelas que se distanciam da norma, mas que a elas não se limitam. Alguns deles iniciaram sua história na dança através do balé, mantendo-se nesse estilo exclusivamente, outros ingressaram primeiro na dança de rua, transitando posteriormente para o balé e para a dança contemporânea, dentre outros caminhos que foram relatados ao longo das entrevistas. Tais particularidades parecem falar sobre corporalidades e performances de gênero distintas, variando desde aquelas que se conformam aos padrões heteronormativos, passando por construções que mesclam aspectos considerados hegemônicos assim como outros, considerados subordinados, até expressões que contrastam de forma intensa com o modelo ideal de masculinidade, vigente na sociedade ocidental em questão.

Além dessa diferença entre os sujeitos, mostraram-se também transitoriedades dentro das próprias histórias dos bailarinos, se analisadas de maneira individual. Tais fatores corroboram com a concepção de que as masculinidades não podem ser compreendidas como uma essência eterna ou mesmo biológica de determinados corpos, estando muito mais próximas da noção de performatividade, de um processo de materialização de ideais, assim como de sua desconstrução. Sendo assim, a rubrica *o homem que dança*, juntamente com toda a preconcepção que a envolve, na visão do senso comum, não é capaz de traduzir ou mesmo abarcar toda a complexidade das construções de gênero, assim como das masculinidades que se fazem existir na vida concreta dos bailarinos interlocutores desta pesquisa.

A não homogeneidade das performances de gênero dos bailarinos, assim como de suas masculinidades, diz respeito também à relação entre estrutura e praxis, mais especificamente à relação entre as construções ideais de gênero e a sua vivência. Os discursos de gênero, como aponta Moore (2000), não apenas descrevem práticas e experiências dos sujeitos, mas também produzem esses mesmos sujeitos, enquanto seres marcados por gênero. Dessa forma, não é possível pensar em uma unidirecionalidade quanto ao processo de internalização das normas de gênero, uma vez que este não acontece de maneira passiva por parte dos agentes, mas há

uma relação dialética entre as representações sociais de gênero e as construções subjetivas. Pode-se pensar que os bailarinos por mim pesquisados transitam em meio a tal movimento de reiteração e contradição às normas. Nesse sentido, reproduzem os discursos dominantes de gênero e os tensionam, de acordo com o contexto em que se encontram, de acordo com as negociações nas quais têm que se engajar. Não há, dessa forma, um discurso unívoco, e tais sujeitos não constituem totalidades plenamente coerentes, o que faz com que, mesmo sendo bailarinos, desafiando assim as convenções sociais que ditam que a dança não é uma atividade adequada aos homens, alguns deles emitam concepções essencialistas, homofóbicas, reforçando dicotomias e a própria heteronormatividade.

Pensando com Moore (2000) na crítica à noção de sujeito presente na antropologia, a partir de teorias feministas pós-estruturalistas, há a possibilidade de que os discursos e práticas discursivas criem não sujeitos, mas posições de sujeito. Os indivíduos seriam, nessa lógica, sujeitos multiplamente construídos que poderiam assumir múltiplos posicionamentos, estes podendo ser contraditórios. Os discursos de gênero, dentro de tal perspectiva crítica, não seriam únicos para cada sociedade, podendo mudar de acordo com o contexto ou mesmo biograficamente, e tais discursos são frequentemente conflitantes. Isso abre precendentes para que se conceba processos de fracasso, resistência e mudança nas construções de gênero, assim como de obediência, aceitação e investimento. O que resulta dessa compreensão é que os sujeitos, mesmo conscientes da norma, podem ocupar posições de sujeito distintas, rejeitando, resistindo ou afirmando a posição considerada dominante. Essa forma de agência se dá sempre em relação ao outro, na intersubjetividade, e ocupar uma determinada posição e não outra, em determinado contexto, não se trata de uma questão de satisfação emocional, somente, mas implica em benefícios materiais, sociais e econômicos concretos, e alguns posicionamentos carregam muito mais retribuição do que outros. Na esteira desse pensamento, a não uniformidade de discursos e práticas, demonstrada não só entre os bailarinos interlocutores desta pesquisa, mas mesmo no interior de suas trajetórias, tomadas de maneira singular, pode revelar que não se está diante de sujeitos enquanto uma essência imutável, mas de posições de sujeito, nem sempre conformes.

Dentro da própria dança foi possível perceber uma dicotomia entre masculino/feminino, no sentido de que há um ideal de masculinidade assim como de feminilidade que serve como norma, que baliza as performances dos bailarinos quanto à sua forma de dançar. Há uma busca, nas falas dos bailarinos, em estilos como o balé clássico de repertório, assim como em determinados subgêneros dentro da dança de rua, por uma diferenciação entre um modo de dançar masculino e um modo de dançar feminino. Dentro

dessa perspectiva, a efeminação e a homossexualidade são atributos negativos, que borram a fronteira entre homem e mulher que se deseja evidenciar nesses estilos de dança. Os relacionamentos que são encenados nesses contextos performáticos, explicitam os entrevitados, são relacionamentos heterossexuais e, mesmo que um bailarino seja homossexual em sua vida cotidiana, não deve passar isso para o público, no momento em que está dançando no palco.

A mesma dicotomia, entre um modo de dançar masculino e um modo de dançar feminino, se mostrou passível de desestabilizações em outros estilos de dança com os quais tive contato ao longo da pesquisa. Mesmo dentro do balé clássico de repertório, performances que habitam um lugar de ambiguidade, em meio às normas de gênero, se fizeram existir, como no caso do bailarino Marcos, que dança, com a sapatilha de ponta, a parte feminina de coreografias consagradas como *O Lago dos Cisnes* e *O Quebra Nozes*. Outro exemplo foram as coreografias de dança contemporânea do Grupo Corpo, a que se teve acesso ao longo do trabalho de campo, onde não só as masculinidades engendradas através da dança continham, dentre outros, elementos que as distanciavam de um ideal de virilidade, como outras formas de relacionamento que não somente os heterossexuais, foram mostrados em cena. Dessa forma, não é possível inferir, a partir do contexto estudado, que na performatividade do ato de dançar todos os bailarinos estejam rompendo com o ideal de masculinidade hegemônica, uma vez que em muitos casos suas gestualidades são balizadas por normas de como devem os homens dançar, dentro das quais a feminilidade ou mesmo a efeminação não são atributos desejáveis.

Os bailarinos entrevistados, e cujas práticas observei, mostraram também um corpo que parece ser plástico, que antes de ser uma substância estática, é um processo de materialização de ideais, sejam eles dominantes ou não. Se o sistema de heterossexualidade compulsória impõe que haja uma relação de linearidade, de causalidade entre sexo, gênero, desejo e prática sexual, os sujeitos da presente pesquisa mostraram construções de gênero nas quais há uma disjunção, ou mesmo uma descontinuidade entre os termos dessa relação. É assim que corpos que dançam de uma maneira considerada não viril, se pensados de acordo com o padrão de masculinidade hegemônica, engajam-se em uma prática heterossexual em sua vida cotidiana, ou o inverso, corpos que encenam desejos heterossexuais através da dança ou que dançam de maneira considerada máscula, fora do contexto da dança vivem uma orientação homossexual. Essas são somente algumas das situações encontradas em campo, e nas falas dos interlocutores parece não haver, necessariamente, uma associação entre as instâncias de sexo, gênero, desejo e prática sexual.

A conexão entre performance de gênero na dança e performance de gênero na vida cotidiana pode, assim, ser acessada conforme uma intencionalidade, da mesma forma que a separação entre elas também acontece. Alguns bailarinos tratam, inclusive, de reforçar essa separação, sobretudo aqueles que são heterossexuais, quando negociam com a percepção, obviamente errônea, do senso comum, de que a dança teria a potência de desestabilizar as construções de masculinidade dos homens que dela se aproximam. Sentem a necessidade de demonstrar, nesse sentido, que as pessoas não se tornam, mas são, e que suas construções de gênero e sexualidades não são passíveis de serem abaladas pelo fato de dançarem de um modo viril ou "afeminado".

Uma das conclusões desta tese é a de que, ao contrário da percepção do senso comum, nem todos os homens que dançam são homossexuais ou mesmo apresentam uma performance de gênero afeminada, e a dança não constitui, assim, um domínio da feminilidade. Eles engendram possibilidades de masculinidade, mais próximas ou mais distantes se pensarmos no modelo de masculinidade dominante que baliza as performances. Diferentes estilos de dançam envolvem movimentações que denotam masculinidades igualmente diversas, sendo assim, a dança de rua, ou pelo menos algumas de suas muitas vertentes, parece dizer de uma masculinidade mais próxima ao ideal hegemônico da atualidade, ao passo que o balé clássico fala de uma masculinidade que remete a um outro momento histórico, estando hoje mais próxima de uma masculinidade alternativa e, portanto, desvalorizada socialmente.

O contexto socioespacial parece desempenhar um papel nas construções de masculinidade dos homens que dançam, com relação às realidades aqui estudadas. Ao longo do trabalho de campo foi possível perceber que performances de gênero alternativas, onde não se tem uma relação de determinação entre as instâncias de sexo, gênero, desejo e prática sexuais, homossexualidades ou mesmo masculinidades não viris se mostraram com mais frequência, entre os bailarinos entrevistados, no contexto da metrópole de Belo Horizonte do que na cidade pequena de Viçosa, ambas no estado de Minas Gerais. Mesmo assim, os bailarinos que acompanhei no contexto maior narraram uma série de preconceitos que enfrentam, o que faz relativizar a hipótese de Simmel (1973) de que a metrópole seja o lugar da liberdade. É importante ressaltar que todos os entrevistados em Belo Horizonte, apesar de passarem muitas horas de seus dias na cidade, trabalhando e ensaiando, residem em municípios menores que integram a Região Metropolitana de Belo Horizonte, como Contagem e Santa Luzia. Sendo assim, é possível pensar que suas condutas individuais não estejam totalmente isentas de formas de controle social, e livres de atitudes prosaicas e preconceitos. Mesmo assim, esses bailarinos parecem ter mais possibilidades de engendrar

masculinidades distantes do padrão hegemônico do que aqueles que residem na cidade pequena, devido à atitude de reserva entre os habitantes neste último contexto socioespacial, onde os encontros são mais frequentes e quase todos se conhecem.

Outra conclusão a que se chegou, perante as realidades com as quais se teve contato, é que ser um homem que dança, pelo menos no contexto brasileiro, é estar exposto a questionamentos com relação a uma possível homossexualidade. A decisão de ser bailarino, no caso dos entrevistados, envolve muito mais do que uma escolha por determinada atividade ou profissão, mas implica em ter que enfrentar constantes desafios e preconceitos, uma vez que se encontram em uma sociedade heteronormativa que dita ser errado um homem dançar. Talvez por isso alguns dos entrevistados forjem para si uma estabilidade de suas construções de gênero, ou mesmo defendam que não há uma relação entre dança, gênero e sexualidade, quando a dança é atravessada por todos os lados pela temática de gênero, e constitui um "campo fecundo para a investigação sobre como sexualidades são inscritas, aprendidas, representadas e continuamente ressignificadas através de ações corporais" (DESMOND, 2001, p. 7).

A questão de fundo, no entanto, parece ser: como a dança se converte em uma prática interdita aos homens? Como a dança figura como potencialmente perigosa, na concepção do senso comum, quando se liga ao masculino? O preconceito de que são alvo os homens que dançam pode se relacionar não à prática da dança em si, mas ao fato de esta ser uma profissão arbitrariamente associada à homossexualidade, no contexto ocidental pesquisado. A desaprovação a uma orientação fora dos padrões heteronormativos figura como questão chave para se compreender o porquê de tal interdição, e a consequente desaprovação com relação aos bailarinos homens. A heterossexualidade é eleita, assim, dentre uma multiplicidade de construções de gênero e sexualidade, como a única orientação autorizada socialmente, enquanto as demais são consideradas subversivas e são severamente punidas, tanto no nível ideológico quanto no nível material. Entretanto, se despidas de convenções sociais, tratam-se de escolhas igualmente possíveis.

Foi possível observar que o aprendizado da dança pelos homens, no contexto desta pesquisa, sobretudo em estilos como o balé clássico, se dá cerceado de sanções, de forma a evitar qualquer efeminação, ao passo que o aprendizado da dança pelas mulheres não parece oferecer ameaças às suas construções de feminilidade. A masculinidade parece ser, nesse sentido, um constructo muito mais vulnerável e possível de ser desestabilizado do que a feminilidade, que também é uma construção, mas que é vista, pelo senso comum, como da ordem do natural e inquestionada. Na mesma sociedade na qual vigora uma matriz de

inteligibilidade de gênero onde o sexo aparece como uma característica imutável dos seres, sendo gênero a ele subordinado, por ele determinado, também é possível encontrar percepções que podem ser relacionadas com as concepções medievais sobre sexo e gênero, analisadas por Laqueur (2001), segundo as quais o sexo e o corpo eram tidos como convencionais, e ser homem ou mulher tinha muito mais a ver com assumir determinado papel social do que ser organicamente um ou outro de dois sexos. Dessa forma, quando os bailarinos se deparam com a interdição à dança, com o preconceito com relação ao fato de serem homens que dançam, sob a ameaça de se tornarem "afeminados" ou mesmo homossexuais, é como se, aos olhos do senso comum, ser homem fosse uma condição possível de ser desfeita, e não um fato biológico. Mas não é a dança que oferece qualquer ameaça às construções de masculinidade, pois se pensarmos em outra atividade, como a natação, não há a mesma preocupação com uma possível emasculação dos homens por nadarem. O que parece acontecer é que a dança, por tornar visíveis masculinidades outras que não somente o modelo hegemônico, visibiliza também o caráter de construção de toda e qualquer masculinidade, inclusive daquela tida como "natural" ou inquestionada, supostamente decorrente do sexo. Sendo assim, coloca-se em xeque a aparência de fixidez do modo mais autorizado de ser homem na sociedade ocidental, revelando este ser também um processo de materialização, constante realização.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, L, T; JAYME, J, G; ALMEIDA, R, C. Espaços públicos: novas socialidades, novos controles. **Cadernos Metrópole**, v. 21, p. 131-153, 2009. Disponível em:< https://revistas.pucsp.br/index.php/metropole/article/view/5959/4313> Acesso em 29 mai. 2018.

ANDREOLI, G. S. **Representações de masculinidades na dança contemporânea**. Dissertação (Mestrado) - FACED/UFRGS, Porto Alegre, 2010. Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/24158?locale=pt_BR> Acesso em 02 fev. 2015.

ASSIS, M. D. P. **Acerca do feminino e do masculino na dança***:* das origens do balé à cena contemporânea. Dissertação (Mestrado) - DEF/UFSC, Florianópolis, 2012. Dissertação disponível em <http://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/99220> Acesso em 02 fev. 2015.

BELMAS, Élisabeth. Jogos "de exercício", divertimento e virilidade. In: CORBIN, A; COURTINE, J; VIGARELLO, G. (Org.). **História da virilidade***:* 1. A invenção da virilidade da Antiguidade às luzes. Petrópolis: Editora Vozes, 2013. Parte VI, p. 524-551.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, J; FERREIRA, M. M. (Org.). **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 2006. Cap. 13, p. 183-191.

BOURDIEU, Pierre. **O senso prático**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2011.

BURT, Ramsay. The trouble with the male dancer... In: DILS, A; ALBRIGHT, A. C. (Ed.). **Moving history/dancing cultures***:* a dance history reader. Middletown: Wesleyan University Press, 2001. Parte 1, p. 44-55.

BURT, Ramsay. **The male dancer***:* bodies, spectacles, sexualities. Nova York: Routledge, 2007.

BUTLER, Judith. Performative acts and gender constitution: an essay in phenomenology and feminist theory. **Theatre Journal**, v. 40, n. 4, p. 519-531, 1988. Disponível em: < http://seas3.elte.hu/coursematerial/TimarAndrea/17a.Butler,performative%5B1%5D.pdf> Acesso em 23 mai. 2018.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero***:* feminismo e subversão de identidade. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2003.

BUTLER, Judith. **Bodies that matter***:* on the discursive limits of "sex". Nova York: Routledge Classics, 2011.

CAIAFA, Janice. **A aventura nas cidades***:* ensaios e etnografias. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2007.

CARRIGAN, T; CONNELL, R. W e LEE, J. Toward a new sociology of masculinity. **Theory and Society**, v. 15, n. 5, p. 551-604, 1985.

CARRILLO, Jesús. Entrevista com Beatriz Preciado. **Cadernos Pagu**, Campinas: Núcleo de Estudos de Gênero Pagu, n. 28, p. 375-405, 2007. Disponível em: < https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8644810> Acesso em: 23 mai. 2018.

CECCHETTO, F. R. **Violência e estilos de masculinidade**. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2004.

CONNELL, R. W. **Gender and power***:* society, the person and sexual politics. Cambridge: Polity Press, 1987.

CONNELL, R. W; MESSERSCHMIDT, J. W. Masculinidade hegemônica: repensando o conceito. Tradução de Felipe Bruno Martins Fernandes. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 21, n. 1, p. 241-282, 2013. Disponível em: < https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2013000100014> Acesso em: 23 mai. 2018.

CSORDAS, Thomas. **Corpo/Significado/Cura**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008.

DEMETRIOU, D. Z. Connell's concept of hegemonic masculinity: a critique. **Theory and Society**, n. 30, p. 337-361, 2001.

DESMOND, J. C. Introduction. Making the invisible visible: sexualities through dance. In: DESMOND, J. C. (Ed.). **Dancing Desires***:* choreographing sexualities in & off stage. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 2001.

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador, volume 1***:* uma história dos costumes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador, volume 2***:* formação do Estado e civilização. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993.

FIALHO, F. M. Uma crítica ao conceito de masculinidade hegemônica. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO, 7., 2006, Universidade Federal de Santa Catarina. **Anais do VII Seminário Fazendo Gênero**. Disponível em: <http://www.fazendogenero.ufsc.br/7/artigos/F/Fabr%EDcio_Mendes_Fialho%20_09.pdf> Acesso em: 27 abr. 2018.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I***:* a vontade de saber. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

FOULKES, J. L. Dance is for american men: Ted Shawn and the intersection of gender, sexuality and nationalism in the 1930's. In: DESMOND, J. C. (Ed.). **Dancing Desires***:* choreographing sexualities in & off stage. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 2001. Cap. 4, p. 113-146.

FRANKLIN, P. B. The terpischorean tramp: unmanly movement in the early films of Charlie Chaplin. In: DESMOND, J. C. (Ed.). **Dancing Desires***:* choreographing sexualities in & off stage. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 2001. Cap. 1, p. 35-72.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989.

GERE, David. 29 effeminate gestures: choreographer Joe Goode and the heroism of effeminacy. In: DESMOND, J. C. (Ed.). **Dancing Desires***:* choreographing sexualities in & off stage. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 2001. Cap. 11, p. 349-384.

GIFFIN, Karen. A inserção dos homens nos estudos de gênero: contribuições de um sujeito histórico. **Ciência e Saúde Coletiva**, v. 10, n. 1, p. 47-57, 2005. Disponível em:< http://dx.doi.org/10.1590/S1413-81232005000100011> Acesso em: 23 mai. 2018.

HANNA, J. L. **Dance, sex and gender***:* signs of identity, dominance, defiance, and desire. Chicago: The University of Chicago Press, 1988.

JAYME, J. G. **Travestis, transformistas, drag-queens, transexuais**: personagens e máscaras no cotidiano de Belo Horizonte e Lisboa. 2001. 270f. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 2001. Disponível em: < http://repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/281014?mode=full> Acesso em: 21 mai. 2018.

KIMMEL, M. S. A produção simultânea de masculinidades hegemônicas e subalternas. Tradução de Andréa Fachel Leal. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, n. 9, p. 103-117, 1998. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ha/v4n9/0104-7183-ha-4-9-0103.pdf> Acesso em 23 mai. 2018.

KOFES, Suely. **Uma trajetória, em narrativas**. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2001.

KOPELSON, Kevin. Nijinsky's golden slave. In: DESMOND, J. C. (Ed.). **Dancing Desires:** choreographing sexualities in & off stage. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 2001. Cap. 3, p. 97-112.

LAQUEUR, Thomas. **Inventando o sexo***:* corpo e gênero dos gregos a Freud. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

LOURO, G. L. Teoria queer – uma política pós-identitária para a educação. **Estudos Feministas**, ano 9, 2º semestre, p. 541-553, 2001. Disponível em:< https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2001000200012/8865> Acesso em 23 mai. 2018.

MALUF, S. W. Corpo e corporalidade nas culturas contemporâneas: abordagens antropológicas. **Dossiê Corpo e História: esboços**. Chapecó: Revista do Programa de Pós-Graduação em História da UFSC, v. 9, n. 9, p. 87-100, 2002. Disponível em:< https://periodicos.ufsc.br/index.php/esbocos/article/view/563> Acesso em: 23 mai. 2018.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

MINAYO, M. C. S. **O desafio do conhecimento***:* pesquisa qualitativa em saúde. São Paulo: Hucitec Editora, 2014.

MOLLER, Michael. Exploiting patterns: a critique of hegemonic masculinity. **Journal of Gender Studies**, v. 16, n. 3, p. 263-276, 2007. Disponível em:< https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/09589230701562970> Acesso em: 23 mai. 2018.

MOORE, Henrietta. Understanding sex and gender. Tradução de Júlio Assis Simões, exclusivamente para uso didático. In: INGOLD, T. (Ed.). **Companion Encyclopedia of Anthropology.** Londres: Routledge, p. 813-830, 1997.

MOORE, Henrietta. Fantasias de poder e fantasias de identidade: gênero, raça e violência. **Cadernos Pagu**, Campinas: Núcleo de Estudos de Gênero Pagu, n. 14, p. 13-44, 2000. Disponível em:< https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8635341> Acesso em: 23 mai. 2018.

PANIAGO, M. C. T. **Viçosa – tradições e folclore**. Viçosa: Imprensa Universitária da Universidade Federal de Viçosa, 1977.

PEREZ, Stanis. Louis XIV ou a virilidade absoluta? In: CORBIN, A; COURTINE, J; VIGARELLO, G. (Org.). **História da virilidade:** 1. A invenção da virilidade da Antiguidade às luzes. Petrópolis: Editora Vozes, 2013. Parte V, p. 293-333.

PORTINARI, Maribel. **História da dança.** Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1989.

REEVES, M. M. **Male ballet dancers's gender identity construction:** sexuality and body. 2012. Dissertação (Mestrado). University of the Witwatersrand, School of Human and Comunity Development, 2012. Disponível em < http://wiredspace.wits.ac.za/handle/10539/11874> Acesso em 02 fev. 2015.

RUBIN, Gayle. **O tráfico de mulheres:** notas sobre a "Economia Política" do Sexo. Tradução de Christine Rufino Dabat. Recife: SOS Corpo, 1993. Disponível em: < https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/1919> Acesso em 23 mai. 2018.

RUBIN, Gayle. Pensando sobre o sexo: notas para uma teoria radical da política da sexualidade. **Cadernos Pagu,** Campinas: Núcleo de Estudos de Gênero Pagu, n. 21, p. 1-88, 2003. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/1582> Acesso em 23 mai. 2018.

SCOTT, Joan. Gender: a useful category of historical analysis. **Educação e Realidade**, v.15, n. 2, p.71-99, 1995. Disponível em: < http://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/71721/40667> Acesso em: 23 mai. 2018.

SILVA, M. L. **Expansão da cidade de Viçosa (MG): a dinâmica centro-periferia**. 2014. 149 f. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Espírito Santo, Programa de Pós-Graduação em Geografia, Vitória, 2014. Disponível em: < http://repositorio.ufes.br/bitstream/10/3617/1/tese_8298_medelin.pdf> Acesso em: 23 mai. 2018.

SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. Tradução de Sérgio Marques dos Reis. In: VELHO, O. G. (Org.). **O Fenômeno Urbano**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973.

SOUZA, A. B. **Cenas do masculino na dança***:* representações de gênero e sexualidade ensinando modos de ser bailarino. 2007. 151f. Dissertação (Mestrado). Universidade Luterana do Brasil, Programa de Pós-Graduação em Educação, 2007. Disponível em: < http://livros01.livrosgratis.com.br/cp117458.pdf> Acesso em 02 fev. 2015.

STRATHERN, Marilyn. **O gênero da dádiva***:* problemas com as mulheres e problemas com a sociedade na Melanésia. Tradutor: André Villalobos. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2006.

VALE DE ALMEIDA, Miguel. **Senhores de si***:* uma interpretação antropológica da masculinidade. Lisboa: Fim de Século Edições, 2000.

VALLES, Miguel. Entrevistas Cualitativas. **Cuadernos Metodológicos**, Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, n. 32, 2002.

VAN VELSEN, Jaap. A análise situacional e o método de estudo de caso detalhado. In: FELDMAM-BIANCO, Bela (Org.). **Antropologia das sociedades contemporâneas**. São Paulo: Editora UNESP, 2010. Parte III, p. 437-468.

VELHO, Gilberto. Observando o familiar, In: **Individualismo e Cultura***:* notas para uma antropologia da sociedade contemporânea. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987. Cap. 9, p. 123-133.

VIGARELLO, Georges. O viril e o selvagem das "terras descobertas". In: CORBIN, A; COURTINE, J; VIGARELLO, G. (Org.). **História da virilidade:** 1. A invenção da virilidade da Antiguidade às luzes. Petrópolis: Editora Vozes, 2013. Parte V, p. 466-492.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. **MANA**, v.2, n. 2, p. 115-144, 1996. Disponível em: < http://www.scielo.br/pdf/mana/v2n2/v2n2a05.pdf> Acesso em 23 mai. 2018.

WEBER, Max. **A ética protestante e o "espírito" do capitalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WELZER-LANG, Daniel. A construção do masculino: dominação das mulheres e homofobia. **Estudos Feministas**, v. 9, 2º semestre, p. 460-482, 2001. Disponível em: < http://www.scielo.br/pdf/ref/v9n2/8635.pdf> Acesso em 23 mai. 2018.

ANEXO 1 – Quadro com características dos bailarinos entrevistados

Nome	**Idade**	**Raça/Cor**	**Escolaridade**	**Naturalidade**	**Religião**
Anderson	26	Negro	Superior incompleto	Santa Luzia (MG)	Não possui
Cláudio	26	Pardo	Superior incompleto	Viçosa (MG)	Católico
Jonas	36	Afrodescendente	Superior completo	Viçosa (MG)	Católico
Kleber	21	Moreno Claro/Indígena	Segundo grau	Corumbá (MS)	Católico
Marcos	20	Pardo	Segundo grau	Contagem (MG)	Católico
Ricardo	33	Mulato/Latino	Segundo grau	Cuba	Não possui
Thiago	25	Negro	Superior incompleto	Viçosa (MG)	Cristão
Wander	30	Negro	Segundo grau	Viçosa (MG)	Atualmente frequenta Candomblé e Umbanda