

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO

Giuliano Souza Andreoli

**REPRESENTAÇÕES DE MASCULINIDADES
NA DANÇA CONTEMPORÂNEA**

Porto Alegre

2010

Giuliano Souza Andreoli

**REPRESENTAÇÕES DE MASCULINIDADES
NA DANÇA CONTEMPORÂNEA**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito para a obtenção do título de Mestre em Educação.

Orientador:
Prof. Dr. Luís Henrique Sacchi dos Santos

Linha de Pesquisa: Educação, Sexualidade e Relações de Gênero

Porto Alegre

2010

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)

A559r Andreoli, Giuliano Souza

Representações de masculinidade na dança contemporânea / Giuliano Souza Andreoli; Orientador: Luís Henrique Sacchi dos Santos. – Porto Alegre, 2010.

137 f. + Anexos.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Faculdade de Educação. Programa de Pós-Graduação em Educação, 2010, Porto Alegre, BR-RS.

1. Dança. 2. Corpo. 3. Gênero. 4. Sexualidade. 5. Masculinidade. 6. Estudos Culturais. I. Santos, Luís Henrique Sacchi dos. II. Título.

CDU: **396:793.3**

Bibliotecária Neliana Schirmer Antunes Menezes – CRB 10/939 neliana.menezes@ufrgs.br

Giuliano Souza Andreoli

REPRESENTAÇÕES DE MASCULINIDADES NA DANÇA
CONTEMPORÂNEA

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito para a obtenção do título de Mestre em Educação.

Aprovada em 16 mar. 2010.

Prof. Dr. Luís Henrique Sacchi dos Santos – Orientador

Prof. Dr. Fernando Seffner – UFRGS

Prof. Dra. Luciana Grupelli Loponte –UFRGS

Prof. Dr. Mônica Dantas – UFRGS

Prof. Dr. Airton Tomazzoni dos Santos – UFRGS

AGRADECIMENTOS

À Universidade Federal do Rio Grande do Sul, à Faculdade de Educação e ao Programa de Pós-Graduação em Educação, por seu ensino público e de qualidade.

Ao meu orientador, o prof. Dr. Luís Henrique Sacchi dos Santos, que me possibilitou encontrar o percurso para essa caminhada.

À banca examinadora: professores Monica Dantas e Fernando Seffner, por suas valiosas e pertinentes colocações para o projeto desta Dissertação, e aos professores Luciana Grupelli Loponte e Airton Tomazzoni dos Santos, presentes na banca de defesa final.

A/aos demais professoras/es da linha de pesquisa de gênero: Dagmar Meyer, Guacira Louro e Fernando Seffner. Também às professoras Rosa Maria Bueno Fischer e Maria Lucia Castagna Wortmann.

Às/aos colegas Andréa Bittencourt de Souza, Tatiana Mielczarski dos Santos e Éderson Costa dos Santos, cujas pesquisas precederam a minha.

Aos meus pais, Izaura e Dejalme Andreoli, que sempre desejaram me ver aqui, nesse “lugar” onde agora me posiciono.

À minha companheira, Luciane Prestes, por me apoiar.

A todos os bailarinos que se propuseram a ser entrevistados.

Às colegas Tatiana Rosa, e Flávia Pilla do Valle, pelas nossas conversas.

O homem deve ser inventado a cada dia.

(Jean Paul Sartre)

RESUMO

O presente estudo objetivou discutir as noções de corpo e gênero na dança, tendo como foco os processos de construção das identidades masculinas de bailarinos de dança contemporânea. A investigação está situada no campo da perspectiva pós-estruturalista dos Estudos Culturais, e seus desdobramentos nos estudos pós-estruturalistas de gênero e de sexualidade. O estudo considerou a dança como uma prática corporal produzida na cultura, constituída por discursos e representações culturais, e como um campo de luta por significações. A partir daí, visualizei a existência de um conjunto de representações culturais hegemônicas de dança contemporânea ligadas a noções tais como: ruptura, transgressão, liberdade, essencialismo. Com esse foco, eu me interessei em analisar as tensões entre essas representações culturais de dança contemporânea e as representações culturais de gênero e de sexualidade.

Através de uma análise cultural, examinei um conjunto de narrativas de bailarinos do mundo da dança contemporânea porto-alegrense, as quais foram obtidas a partir de entrevistas gravadas e, posteriormente, transcritas. As reflexões centraram-se em: como esses homens chegam a dançar em uma cultura onde a dança é hegemonicamente significada como uma prática não-masculina, e como se estruturam suas estratégias e negociações na produção, criação e manutenção da identidade masculina?

A partir das análises realizadas, foi possível observar algumas recorrências. Os homens que dançam têm um início quase sempre bem tardio nessa prática, pois necessitam superar as representações culturais de dança que funcionam como “barreiras” sociais. Uma das formas como eles procuram superar tais barreiras é justamente exibindo alguns dos traços que têm sido característicos do modelo hegemônico de masculinidade dos últimos dois séculos: o modelo do *self-made-man*. Assim, o bailarino *self-made* é aquele que deve tornar-se um estudioso dedicado da arte da dança, por seus próprios meios e recursos, e que necessita “provar” sua masculinidade por meio do talento, ou ocupando posições de poder (professor, coreógrafo, etc.), demonstrando sucesso econômico, espírito de independência e eficiência.

Palavras-chave: **Dança; Corpo; Gênero e Sexualidade; Masculinidade; Estudos Culturais.**

ABSTRACT

The current study had as objective discuss the notions of gender and body in dance, focusing on the process of construction of identity in the contemporary male dancers. The investigation is situated in the fields of the theoretical perspective of the Cultural Studies, and its follow-ups in the post-structuralist Gender and Sexuality Studies. The study considered the dance as a body practice produced in culture, shaped by discourses and cultural representations, and as a field of signification struggle. This has allowed me to visualize the existence of a set of contemporary dance hegemonic cultural representation, linked to notions like: rupture, trespass, freedom, essentialism. With this focus, I am interested in to analyse the tensions between these contemporary dance cultural representations and the gender and sexuality cultural representations.

I have provided a cultural analysis to examine a set of dancers' narratives in the contemporary world dance in Porto Alegre, which were obtained from recorded interviews and, later, transcribed. The central reflections are about: how these men become dancers inside a culture where the dance is hegemonic meant as a non-male practice, and how they structure the negotiations and strategies on the production, creation and maintenance of male identity?

Based on the realized analysis, was possible visualize some appeals. The men who dance have a beginning always much late in this practice, because they have to overcome the cultural representations of dance which work as social “barriers”. One of the ways how them try to transpose this “barriers” is just performing some of the qualities characteristic of the hegemonic model of masculinity in the last two centuries: the model of self-made man. Thus, the man who dance have to become a devoted student of this kind of art at your cost, in itself, having to “prove” your masculinity with your talent, or occupying Power positions (teacher, choreographer, etc.), showing economic success, independence spirit and efficiency.

Keywords: Dance; Body; Gender and Sexuality; Masculinity; Cultural Studies.

SUMÁRIO

PEQUENO PREÂMBULO AOS MOVIMENTOS DESTE TRABALHO	10
1 PRIMEIRO MOVIMENTO: situando o cenário da pesquisa	13
1.1 MINHA APROXIMAÇÃO COM O TEMA.....	13
1.2 ESCOLHAS REALIZADAS: caminhos metodológicos.....	20
1.3 IMPLICAÇÕES COM O CAMPO.....	22
1.4 METODOLOGIA DA PESQUISA.....	26
1.5 O CAMPO DE PESQUISA.....	30
2 SEGUNDO MOVIMENTO: o que é dança contemporânea?	36
2.1 BREVE HISTÓRIA DA DANÇA NO SÉCULO XX.....	37
2.2 DANÇA CONTEMPORÂNEA E HIBRIDAÇÃO.....	40
2.3 A INVENÇÃO DA DANÇA CONTEMPORÂNEA.....	46
2.4 DE NIETZSCHE A ISADORA DUNCAN: a dança como transgressão.....	47
2.5 A DANÇA CONTEMPORÂNEA E A RETÓRICA DA LIBERDADE.....	54
3 TERCEIRO MOVIMENTO: ferramentas conceituais	62
3.1 DANÇA, CORPO E CULTURA.....	62
3.2 DISCURSO E REPRESENTAÇÕES CULTURAIS.....	67
3.3 SOBRE O CONCEITO DE GÊNERO.....	69
3.4 A CONSTRUÇÃO CULTURAL DAS MASCULINIDADES HEGEMÔNICAS.....	74
3.5 MASCULINIDADES E DANÇA: CONSTRUINDO UMA ARTICULAÇÃO.....	76
4 QUARTO MOVIMENTO: dança contemporânea e masculinidades	82
4.1 NARRATIVAS DO MASCULINO NA DANÇA.....	84
4.2 O BAILARINO <i>SELF MADE</i>	92
4.3 O INÍCIO PRÉVIO EM OUTRAS PRÁTICAS CORPORAIS.....	100
4.4 DANÇA E HOMOSSEXUALIDADE.....	107
4.5 A POLARIDADE MASCULINO-FEMININO e A DANÇA CONTEMPORÂNEA.....	121
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	131
REFERÊNCIAS	137
ANEXOS	154
ANEXO A – Primeiro Roteiro de Entrevista.....	154
ANEXO B – Segundo Roteiro de Entrevista.....	155
ANEXO C – Termo de Consentimento Livre e Esclarecido.....	158

Pequeno preâmbulo aos movimentos deste trabalho:

No século XX ocorreram profundas transformações culturais e sociais na civilização ocidental. Paralelamente, ocorreram transformações nos distintos campos das artes. Na dança, por exemplo, instauraram-se novos referenciais relacionados ao corpo e ao movimento, permitindo uma série de reinvenções estéticas e de pesquisas coreográficas em dança que, através de um caminho bastante diverso e múltiplo e muitas vezes divergente ou contraditório, constituiu o que hoje chamamos de dança contemporânea¹.

Sob tal classificação, compreendo, aqui, diferentes fenômenos no campo da dança cênica que atualmente têm tentado sintetizar modelos artísticos anteriores e ao mesmo tempo modificá-los, de forma a tentar construir continuamente novos modelos. Assim, por exemplo, buscando elementos do balé clássico, do teatro, do circo, da yoga, das artes marciais, da pintura e de inúmeras outras artes e técnicas, a dança contemporânea propõe-se a reinventar-se continuamente, a mostrar “novos corpos”, em cena. Ela anuncia-se, em última análise, como uma instância privilegiada na tarefa de expressar novos valores sociais e construir novos conteúdos simbólicos, através de movimentos e gestos dançados.

Esta dissertação tem por finalidade discutir noções de corpo e gênero na dança contemporânea, tendo como foco o masculino na dança, ou os processos culturais de construção de masculinidades². Parto da noção de que a ‘masculinidade’ é uma construção cultural, que se dá no âmbito de práticas sociais. Para isso, utilizo o conceito de gênero, que refere as formas culturais como são construídas e valoradas hierarquicamente as diferenças entre as identidades masculinas e femininas dos sujeitos.

A dança contemporânea, que é a grande área temática, ou, melhor dizendo, o grande campo de agenciamentos em que esse trabalho se desenvolve, é aqui analisada como uma prática social e artística estreitamente relacionada com o investimento de discursos e representações culturais sobre os corpos. Conduzo-me, assim, na direção de pensar os

¹ Este não é um trabalho sobre todas as modalidades de danças praticadas na contemporaneidade, mas sim sobre um campo circunscrito delas, que chamarei aqui de “dança contemporânea”. Esta questão será melhor delineada e aprofundada no capítulo 2.

² O uso do termo no plural – masculinidades – deve-se ao rompimento deflagrado pelos estudos de gênero com a ideia da divisão biológica da humanidade entre macho e fêmea que no permitiu pensar que existe mais de uma maneira de ser masculino e feminino.

processos singulares de investimento da cultura, no que diz respeito à construção social diferenciada de gêneros masculinos e femininos.

A produção dos materiais de análise se deu, inicialmente, a partir da adoção de uma abordagem de inspiração etnográfica, através da qual mapeei diferentes grupos de dança contemporânea da cidade de Porto Alegre. Esse mapeamento inicial do campo contou com a minha presença esporádica em aulas, ensaios, espetáculos e atividades de criação coreográfica. As questões levantadas se deram a partir dos dados encontrados nesse mapeamento. O estudo, no entanto, centrou-se no uso de entrevistas semi-estruturadas, realizadas junto a coreógrafos e bailarinos de dança contemporânea. Foram feitas 3 entrevistas com coreógrafos no ano de 2008, que, somando às entrevistas feitas com 7 bailarinos/as em 2009 perfazem o total de dez narrativas analisadas.

Paralelamente, empreendi uma revisão bibliográfica e pesquisei a produção de autores relacionados com a temática da dança contemporânea. Optei por trabalhar com uma estratégia que permita o trânsito entre diferentes campos discursivos. Em alguns momentos, faço incursões em outras áreas do conhecimento, como História ou Filosofia, com o intuito de colocar em evidência certas práticas discursivas constitutivas do meu objeto de pesquisa.

Os movimentos do meu pensamento, que serão o fio condutor desta escrita, serão tomados por diversos atravessamentos. Os Estudos Culturais perpassam a sua trajetória, uma vez que deles advém meu referencial teórico enquanto pesquisador. Além disso, o próprio fato de eu ser um homem pesquisando homens, constitui outro importante atravessamento: o de gênero. E, por fim, como o ato de dançar não me é estranho, tudo aquilo que em minha experiência de vida me proporcionou a vivência com a dança também encontra-se aqui tensionado como um atravessamento ao estudo e como constitutivo do próprio objeto desse estudo.

Assim, é na confluência de tais encontros que se põe em processo este trabalho sobre homens na dança, que põe a si mesmo o desafio de dançar através dos movimentos da sua escrita. Como um bailarino, tento aqui me movimentar por entre distintos campos discursivos, inventando novos movimentos, convidando os/as leitores/as a produzirem novos conhecimentos que, quiçá, possibilitem o entrelaçamento de saberes da produção atual sobre a dança com o campo de estudos de gênero e educação.

Esse pequeno preâmbulo, que marca a apresentação dessa dissertação, localiza o assunto, a temática e apresenta as considerações iniciais ao estudo. A partir dele, me preparo para iniciar os movimentos teóricos e analíticos.

No primeiro capítulo, chamado “**Primeiro movimento: Situando o cenário da pesquisa**”, abordo minha trajetória em direção ao problema de pesquisa e minhas implicações com ele, as principais decisões, ferramentas e escolhas metodológicas. Discuto, de modo breve, a inspiração em métodos etnográficos para o mapeamento inicial do campo, e a escolha pelo uso de entrevistas como o método de pesquisa, como forma de analisar a constituição de narrativas acerca das masculinidades na dança contemporânea.

O segundo capítulo, “**Segundo movimento: O que é dança contemporânea?**”, é onde busco delimitar o campo específico dessa pesquisa, ou seja, a dança contemporânea, enquanto campo possível de análise entre todas as demais danças da contemporaneidade. Aqui não pretendo fechar um conceito sobre o que é dança contemporânea, mas sim posicionar-me e caracterizar como produtiva a distinção entre essa dança e as demais.

No terceiro capítulo intitulado “**Terceiro movimento: Ferramentas conceituais**”, apresento o campo conceitual que constitui o processo de escrita desta dissertação, delimitando os conceitos de cultura, de linguagem, de discurso e de representação. Apresento o conceito de gênero, enfocando as masculinidades, e faço uma revisão dos conceitos de heteronormatividade e de masculinidade hegemônica, refletindo sobre a sua relação com a dança. Analiso algumas pesquisas recentes sobre o gênero na dança para, logo a seguir situá-lo como ferramenta que organiza e constitui esta proposta..

No quarto capítulo, intitulado “**Quarto Movimento: Dança e masculinidades**”, Aqui, efetuo a análise das “falas” dos bailarinos entrevistados e analiso aspectos das suas narrativas e trajetórias, para então dissertar sobre a ocorrência das representações de gênero e sexualidade entre homens que praticam dança contemporânea.

No último capítulo, “**Considerações Finais**”, realizo um apanhado das idéias principais e encerro as minhas análises, erguendo considerações provisórias sobre a temática do homem na dança, que compreendo ainda ter muito o que ser estudada.

1. Primeiro Movimento: Situando o cenário da pesquisa

Porque estudar sobre representações de masculinidades entre bailarinos de dança contemporânea? Qual a pertinência de um estudo como esse para o campo da educação? Nesse capítulo, procuro apontar os caminhos que trilhei até chegar ao problema de pesquisa, bem como minhas opções metodológicas e minhas implicações com o campo.

1.1. Minha aproximação com o tema

Segundo Dagmar Meyer, gênero atravessa e constrói todas as instituições, todo o modo de pensar e todas as práticas sociais e culturais (MEYER, 2003). Estudar sobre gênero³ é, portanto, sempre estudar algo sobre nós mesmos. Se existimos enquanto seres humanos vivendo em sociedade, existimos enquanto homens ou mulheres, sendo, de uma forma ou de outra, posicionados dentro de modelos de masculinidade ou feminilidade. Assim, ao fazer reflexões sobre gênero masculino na dança, as experiências pessoais de vida e a teoria não se dissociam completamente.

Além disso, esse é um trabalho cujo campo de análise é a dança contemporânea. Em minha trajetória pessoal de vida, eu estive envolvido com essa prática, bem como com outras variedades de dança. Essas experiências produziram, e ainda produzem, em mim seus efeitos de poder. Constituíram-me e ainda constituem-me. Despertaram e ainda despertam em mim afetos, sensações, emoções, pensamentos, pertencimentos, paixão.

Levando em conta tais questões, e em conformidade com o que as implicações que isso tem na pesquisa, a partir do que os pressupostos teóricos da perspectiva pós-estruturalista dos Estudos Culturais preconiza, nesse capítulo, procurarei apresentar aos leitores e leitoras, quem sou e a partir de onde eu penso e falo. Procurarei evidenciar, assim, o quanto me aproximo e me distancio da temática escolhida, referindo que falo de um determinado lugar, à medida que vou significando a temática escolhida e constituindo os movimentos iniciais daquilo que constituiu essa pesquisa.

Como em todas as narrativas que construímos sobre nós mesmos, buscarei aqui situar num passado longínquo, a primeira cena do espetáculo em que transformo minha

³ O conceito de gênero, central para esse trabalho, será melhor aprofundado no capítulo 3.

vida ao narrá-la. Mais especificamente, na minha infância, na escola. E a imagem que aqui me aparece é a de um universo pouco atraente: as aulas de Educação Física.

Na cultura escolar onde cresci, somente os meninos que demonstrassem ser bons desportistas, principalmente se fosse bom jogador de futebol, eram valorizados como autenticamente “masculinos”. Por não gostar nem de futebol nem dos demais esportes coletivos ministrados nessas aulas, eu não me encontrava aí totalmente enquadrado. Como resultado disso, nessas aulas eu tinha uma participação pouco significativa.

Sigamos para uma cena seguinte. Alguns anos já se passaram. Estou em minha graduação. Optei pelo curso de Educação Física. E eis que isso se constituiu em surpresa para muitos daqueles que me conheciam dos tempos de escola, que haviam sido meus colegas e que tinham de mim a imagem de um péssimo aluno. Neste ponto da história, contudo, diversas outras experiências corporais já haviam me constituído. Eu continuava avesso às quadras, às bolas e aos esportes coletivos, mas já havia desenvolvido um gosto por atividades físicas individuais, algumas mais ligadas ao terreno da expressão artística e outras mais ao desporto: natação, capoeira, boxe chinês, wushu⁴ e, por fim (no momento em que ingressei na faculdade), ginástica artística⁵.

Até então, dançar me parecia algo muito distante. Algo ligado ao universo feminino, isto é, apenas como “coisa para meninas”. Em outras palavras, a dança, nessa época de minha vida, ainda não me atraía, ainda não me interpelava significativamente.

Essa situação viria a modificar-se ao longo do curso de Educação Física. A partir de algumas aulas, leituras, professores/as e discussões, despertou-me o interesse pela dimensão sócio-cultural ligada às práticas corporais. Em decorrência desses interesses passei a prestar atenção aos discursos das ciências humanas, utilizando-os como ferramentas para a reflexão sobre a prática pedagógica e sobre os significados das diversas artes corporais nas quais o professor de educação física fundamenta o seu trabalho.

Através da reflexão sobre a construção cultural do gênero, lancei um novo olhar para o meu passado. Disso resultou uma reinterpretação de minha inadequação aos padrões de masculinidade tanto nas aulas de Educação Física, em que era obrigado a jogar futebol -

⁴ Termo chinês que significa literalmente “arte marcial” (o que no ocidente se passou a chamar erroneamente de “kung fu”). Aqui, o termo é utilizado no sentido de um esporte moderno, com foco no alto rendimento, e de caráter artístico, que foi criado nos anos 1950 (também chamado de wushu moderno).

⁵ Antigamente chamada de ginástica olímpica.

por que era menino e meninos tinham que gostar de futebol – quanto nas minhas práticas corporais individuais. Revi os meus dias de treinamento de ginástica artística, quando convivia diariamente com dúvidas a respeito da minha heterossexualidade. Revi meus dias de treinamento de artes marciais: um ímpeto por talvez reafirmar, naquele espaço, uma forma de masculinidade que fosse “aceitável” para a sociedade? Compreendi, então, a existência de todo um aparato cultural disposto a continuamente fiscalizar quando minhas normas e condutas sociais estavam ou não em conformidade com expectativas sobre minha identidade de gênero.

Paralelamente às reflexões trazidas por esta nova perspectiva teórica, tive também a oportunidade de vivenciar, em algumas disciplinas desse mesmo curso, algumas aulas de dança. Em vários momentos colidiam a ainda insistente associação entre a dança como “coisa de meninas” com o recém descoberto gosto por essa práticas, que, afinal de contas, eu descobri que me atraía. E tanto me atraiu, que depois de terminadas as duas disciplinas de dança do curso de Educação Física, comecei a procurar por aulas de modalidades específicas de dança em academias e escolas de Porto Alegre.

Inicialmente, de forma ainda hesitante, fiz minhas primeiras incursões em aulas de dança contemporânea, depois em aulas de jazz e, por fim, de balé⁶. E, então, novamente voltei a fazer aulas de dança contemporânea... Com o passar do tempo, meu contato com o universo da dança contemporânea se aprofundou⁷.

Ao longo desta caminhada de vida, envolvido com dança, tomei conhecimento de estudos (SOUZA, 1994; GOELLNER, 2001; SARAIVA-KUNZ, 2003; OLIVEIRA, 2005; DEVIDE, 2005; SARAIVA, 2008) que demonstraram haver, em nosso país, uma lógica cultural ainda muito forte, que concebe a dança como uma prática exclusiva para mulheres, dificultando o ingresso dos homens na dança ou em quaisquer atividades rítmicas ou expressivas. Por outro lado, a prática de certos esportes, em especial o futebol e as lutas, parecem ser culturalmente consideradas mais próprias para os sujeitos masculinos.

⁶ Opto pela denominação em língua portuguesa do termo original *ballet*, embora ambos os termos sejam encontrados em diferentes produções acadêmicas sobre dança.

⁷ Em 2006, trabalhei em um espetáculo na *Companhia Joca Vergo de Dança Contemporânea*, em Porto Alegre. Em 2007, trabalhei no Circo Internacional Espanhol, com um número de dança aérea. No início de 2008, tentei uma audição na Companhia Municipal de Dança Contemporânea de Caxias do Sul, sendo um dos dois selecionados para vivenciar a rotina diária de treinamento da companhia durante uma semana.

A compreensão das discussões trazidas por essas análises me fez entender que minha história de vida não era única. E que, por exemplo, as dificuldades iniciais em assumir que eu gostava de dança, minha resistência em alguns momentos ao interesse que essa prática em mim despertou, ou mesmo o fato de eu não ter praticado dança desde muito cedo (como acontece com a maioria das mulheres que dançam, por exemplo), não eram dificuldades somente minhas. Elas tinham muito de socialmente construídas. Elas eram parte de um contexto cultural maior.

Assim, posso dizer que tanto a escolha do campo de pesquisa da dança quanto a opção pela linha de pesquisa na perspectiva de estudos pós-estruturalistas de gênero não foram nada casuais⁸. Os questionamentos que aqui sistematizo, como questões de pesquisa, foram perguntas que muitas vezes me fiz, de maneira mais informal, ao longo de minha vida. Eles fazem parte daquela narrativa que me constituiu, que norteou minhas escolhas de vida, definiu meus caminhos.

Pesquisar sobre o gênero masculino na dança só me ocorreu, só se tornou possível, de certa forma, por causa de minha trajetória pessoal, enquanto homem, envolvido com essa arte. Ao focar homens que praticam dança, tentei compreender um universo ao qual eu mesmo pertencço, um processo pelo qual eu mesmo passei e um conjunto de coisas que me constituíram e me constituem.

A questão do homem na dança é um dos “enigmas” sobre o qual me debrucei durante bom tempo de minha vida e sobre o qual ainda ergo perguntas: que prática corporal é essa que interpela um homem (como eu) de tal forma? Ou: que prática é essa que produz em mim certa paixão, mas em outros homens não? Porque alguns homens se “atrevem” a praticar dança e outros não? Como esses homens (como eu) chegam a dançar? E por que outros tantos homens não se permitem, ou não conseguem, dançar?

Parti dessas inquietações iniciais para começar a construir o problema de pesquisa. Tomando como caixa de ferramentas o aporte teórico dos estudos pós-estruturalistas de gênero (MEYER, 2003; LOURO, 2004), comecei assumindo alguns pressupostos. O primeiro deles é o de que se a grande maioria dos homens experimenta, como eu experimentei, durante certo tempo, um receio ou uma resistência em dançar, isso se dá devido à existência de normas culturais e sociais de gênero e também de sexualidade, que

⁸ É, portanto, como um conhecimento politicamente interessado que problematizo o masculino da dança.

normatizam e ensinam para os homens certos comportamentos, gostos, desejos, modos de estar no mundo, etc. O segundo é que existe, em nossa cultura, um modelo hegemônico de masculinidade, a partir do qual a dança parece ser algo que “ameaça” a virilidade. Em outras palavras, a prática da dança, por parte de homens, está em desacordo, ou vai na contramão dessa representação cultural dominante acerca do que é ser um “homem”.

O conceito de masculinidade hegemônica (CONNELL, 1997; KIMMEL, 1998; SEFFNER, 2003), será melhor abordado no capítulo 4, mas introduzirei aqui uma explanação inicial. Ele refere-se a um determinado modelo cultural que é literalmente imposto a todos os sujeitos. A partir de um conjunto de normas sociais, essa forma de masculinidade se anuncia como sendo o jeito mais autêntico, genuíno e verdadeiro de “ser homem”. Quaisquer outros jeitos são desqualificados e os indivíduos são desencorajados a adotá-los. Esse modelo cultural de masculino é marcadamente heterossexual, razão pela qual se diz que a masculinidade hegemônica articula-se com a heteronormatividade⁹.

O sujeito masculino que dança é um sujeito posicionado de uma forma, ou em um lugar, que foge a esse conjunto de normas culturais que nos dizem que homens devemos ser. Conseqüentemente, se ele é um sujeito que se distancia da norma, ele muitas vezes não é considerado “homem de verdade”. E como é também característico da representação de masculinidade hegemônica desqualificar todas as formas de sexualidade diferentes da heterossexual, o homem que dança é freqüentemente associado à homossexualidade.

A partir dessa compreensão, comecei a olhar para trás e a ver com cada vez maior estranhamento aquele outro “eu” que, um dia, não se atrevia ainda a dançar. E à medida em que fui desenvolvendo essa pesquisa, fui em alguns momentos conversando com esse outro “eu”, o “eu” de um tempo passado, mas de certa forma ainda inteiramente presente, tentando talvez mostrar-lhe o quanto seus receios eram, ou ainda são, aprendidos, incorporados, regulados, normatizados e imposto pela cultura.

Comecei, então, a reformular a pergunta da pesquisa: o que significa para um homem praticar e produzir dança contemporânea em Porto Alegre, hoje, em uma cultura em que as normas sociais hegemônicas, de gênero e sexualidade, relacionam freqüentemente a dança à feminilidade e à homossexualidade? Como e através de que

⁹ O conceito de heteronormatividade, ou seja, a noção de que a nossa cultura institui que a identidade heterossexual é a única identidade sexual normal e que, para ela se constituir, precisa necessariamente negar todas as outras formas de sexualidade, consideradas “anormais”, será abordado no capítulo 3.

caminhos, esses homens chegam a dançar? Como eles são convocados a praticar essa dança? De que forma essa dança lhes interpela, lhes produz identidade e pertencimento?

A partir daí, procurei pensar em produzir uma análise que me permitisse uma leitura acerca de como ocorre a “fabricação” da masculinidade entre esses bailarinos. Considerando a diversidade de formas possíveis de tornar-se homem. No entanto, percebi a necessidade de delimitar um campo específico para o estudo. A análise da dança num sentido geral, incluindo-se aí todos os tipos e modalidades de dança da contemporaneidade, já havia sido feita anteriormente, no contexto cultural da cidade de Porto Alegre, por Andréa Bittencourt de Souza (2007). Faltava ao campo de estudo, no entanto, análises que enfocassem as representações de masculinidade na dança em Porto Alegre em suas modalidades específicas. O estudo de Éderson dos Santos (2009) sobre o hip-hop, por exemplo, me levou ao entendimento dessa necessidade. Sob meu ponto de vista, ele demonstrou que as representações de masculinidade poderiam assumir matizes ou características bem específicas de acordo com o tipo de dança que se dançava. Da mesma maneira, o estudo de Tatiana dos Santos (2009), enfocando as feminilidades dentro do universo do balé, mostrou-se um recorte bastante produtivo.

Dessa forma, em consonância com esses pesquisadores e seguindo as orientações de Corazza (2002), procurei delimitar como campo de pesquisa o que “mais se estudou, viveu, preocupou, pensou, praticou” (p. 361). Tendo sido, durante certo período de minha vida, um bailarino de dança contemporânea, optei por focar, nesse estudo, bailarinos de dança contemporânea. Ou seja, recortei aquela modalidade com a qual havia tido, em minha trajetória pessoal, um maior envolvimento.

Precisei partir de determinados pressupostos ontológicos a fim de delimitar esse campo específico, dentro do campo maior da dança, que nomeio “dança contemporânea”. Um desses pressupostos é o de que tal denominação represente um conjunto muito heterogêneo de práticas corporais e artísticas que, colocadas em discurso, partilhem todas de uma certa homogeneidade no âmbito da representação cultural da dança. Em outras palavras, “dança contemporânea” designa nesse trabalho um conjunto de práticas artísticas diversas que se agrupam todas em torno de certos enunciados de verdade, que parecem instituir sentido à prática dos artistas que as praticam, independente do grupo ou da variante de dança contemporânea que se esteja falando.

Uma dessas asserções de verdade, por exemplo, é a de que tal dança é capaz de romper com todos os padrões e normas que a cultura ou a sociedade impõe sobre os corpos do sujeitos. Tomarei essa idéia, ou noção, como algo que é produzido discursivamente e que gera uma potente representação acerca do que a dança contemporânea é. Em síntese, que ela é sempre aquilo que rompe. Na mesma direção, ela é também a dança que aceita tudo o que é diverso e diferente e, portanto, ela está sempre a favor da liberdade¹⁰.

Mas se a dança contemporânea tem essa retórica da liberdade, da transgressão, da livre invenção, será que essa proposta de romper e de trazer o novo pode ser pensada em termos de gênero? O que isso nos diz sobre o gênero masculino? Os homens que hoje se constituem como bailarinos de dança contemporânea são sujeitos que transgridem os modelos culturais hegemônicos instaurados, pela cultura, para o masculino? Ao adotarem ou seguirem os enunciados de verdade da dança contemporânea, eles questionam, em alguma medida, as representações hegemônicas de masculinidade?

A partir desses questionamentos e reflexões, organizei a seguinte pergunta, que coloco aqui como sendo a pergunta central de toda a pesquisa: **quais são as articulações entre esse discurso ou retórica da ordem da ruptura e da libertação do corpo, característicos da dança contemporânea, e as representações de masculinidade?**

Obviamente que não tenho a pretensão de, apenas com essa pesquisa, produzir uma resposta universal para esse tipo de pergunta. Importa aqui, mapear em um lugar específico, muito bem situado e, portanto, limitado ao contexto porto-alegrense, as formas como bailarinos de dança contemporânea representam certas questões de gênero, a forma como significam suas trajetórias de vida, as opiniões que expressam a partir de representações culturais que, como outras vozes (as vozes da cultura), falam através deles, ou ainda, de que forma eles dialogam e/ou negociam com as representações de masculinidades hegemônicas.

Assim, a partir dessa pergunta central, desdobrei duas grandes questões:

- a) Como esses homens, bailarinos de dança contemporânea, chegam a dançar?
- b) E ao dançarem, como eles respondem à lógica cultural hegemônica de gênero?

Em relação à primeira questão, procurarei mapear o contexto específico da dança contemporânea. O objetivo é analisar se, nessa dança, outros arranjos e possibilidades são disponibilizados para que os indivíduos cheguem a dançar, se comparada, por exemplo, aos

¹⁰ Explicarei esse posicionamento no capítulo seguinte.

tipos de dança já analisadas em outros trabalhos (SOUZA, 2007; SANTOS, 2009a, SANTOS, 2009b). Aqui, tomando como ferramenta principal as análises das entrevistas com os bailarinos, procurei problematizar questões como, por exemplo, o entorno social ao sujeito (família, amigos/amigas, companheiros/companheiras). Que obstáculos aparecem, nesse entorno, para que esses sujeitos cheguem a dançar? Porque, quando aparecem, há esses obstáculos? E, considerando que trabalharei com homens que superaram em algum nível esses obstáculos – ou seja, que “ousaram” dançar – como isso ocorre? Procurei problematizar também: quais são as estratégias que esses sujeitos utilizam para se aproximar de uma prática como a dança, que culturalmente não é considerada apropriada para homens? Que justificativas eles criam para os outros e para si mesmos para o fato de começarem a praticar uma atividade que anteriormente não praticavam?

Em relação à segunda questão, procurarei, basicamente, mapear quais são as representações de gênero que emergem de suas falas e como, nessas mesmas falas, eles respondem a essa lógica cultural que estou problematizando aqui e nomeando como representações hegemônicas de masculinidade. Essas falas relativizam essas representações hegemônicas (Onde? Quando? Como?)? Elas as reforçam (Onde? Quando? Como?)? São marcadas hierarquias entre homens e mulheres, ou entre as diferentes representações de masculinidade? Essas falas articulam gênero com outras categorias identitárias fundantes de diferenciação social (sexualidade, idade, etnia, religião, etc...)?

Para dar conta dessas indagações, propus-me a realizar uma análise cultural.

1.2. Escolhas realizadas: caminhos metodológicos

Para os Estudos Culturais, todas as práticas sociais são consideradas como culturais (HALL, 1997). Assim, todas as formas de produção cultural precisam ser estudadas em relação a outras práticas culturais e a práticas sociais e históricas, incluindo-se aí o estudo “de todas as artes, crenças, instituições e práticas comunicativas de uma sociedade”. (NELSON, 1995, p.26) Portanto, analisar a dança contemporânea a partir da perspectiva dos Estudos Culturais implica em perceber como essa prática que é artística, corporal e também social e cultural, se articula com outras práticas culturais.

Como observa Wortmann (2005), os Estudos Culturais constituem-se em um campo interdisciplinar e polimorfo, que em articulação com a Educação, tem permitido o uso de uma gama variada de metodologias qualitativas, muitas vezes oriundas de diferentes disciplinas e teorias acadêmicas. Nessa perspectiva, segundo Veiga-Neto (2002, p.33) “não há um porto seguro, onde possamos ancorar nossa perspectiva de análise para, a partir daí, conhecer a realidade”. A produção de uma metodologia ou trajeto de pesquisa e a construção e problematização do material empírico revela-se, portanto, como um desafio e como um risco. Sua dificuldade pode ser comparada à preparação ou montagem de um espetáculo ou performance de dança contemporânea. Como não existe um modelo fechado e bem delimitado para ser seguido, corre-se o risco de muito facilmente perder-se o rigor e a qualidade. Assim, é necessário, como diz Sampaio (2005, p.16) especificar muito bem “o que”, “como”, “quando” e “onde” se vai investigar.

Nesse trabalho, interessei-me em pensar a respeito das articulações e/ou tensões existentes entre as representações culturais que constituem a dança contemporânea e as representações que nomeiam, descrevem, promovem e constituem o gênero dos sujeitos identificados como masculinos. O que pretendi, tomando as palavras de Gottschalk (1998), foi fazer o mapeamento de um território cultural. Para isso, nesse trabalho utilizei como estratégia para a produção das informações empíricas a entrevista narrativa, com roteiros semi-estruturados (**ANEXOS A e B**), da forma como essa vem sendo utilizada em algumas pesquisas em educação, especialmente nas investigações que se apóiam nos Estudos Culturais (ALVARENGA, 2006; SOUZA, 2007; PEREIRA, 2008; SANTOS, 2009a; SANTOS, 2009b).

George Gaskell (2002) nos diz que a entrevista qualitativa semi-estruturada tem por objetivo “[...] uma compreensão detalhada das crenças, atitudes, valores e motivações, em relação aos comportamentos das pessoas em contextos sociais específicos” (GASKELL, 2002 p.65). Esse tipo de entrevista se distingue, por exemplo, da entrevista estruturada, onde as questões são pré-determinadas e da conversação continuada, onde a ênfase é em longos períodos de tempo em contato com a cultura local, a fim de se “absorvê-la”. Nessa pesquisa, me interessei por um roteiro de perguntas mais abertas que permitiram a elaboração de novas perguntas e o surgimento de novos olhares sobre o tema abordado, ao longo do processo, e não me interessei por uma longa imersão no campo.

Fiz a opção pelo uso desse tipo de entrevistas narrativas na perspectiva de tensionar representações culturais do campo da dança contemporânea. O objetivo é analisar, a partir das narrativas das vivências dos entrevistados, como suas experiências e a forma como elas são significadas articulam-se com estruturas socioculturais e linguísticas dentro das quais o informante vai se tornando o que é. A partir daí, procuro problematizar questões de gênero que historicamente têm atravessado as representações culturais de dança, nos processos de formação e de atuação desses homens como bailarinos, acentuando a importância dos modos pelos quais os atores sociais se posicionam dentro de representações culturais de gênero em contextos situados. Procuro então interpretar os nexos ou as articulações entre o contexto específico da dança contemporânea e a construção cultural das masculinidades.

1.3. Implicações com o campo

Aqui cabe referir que alguns antropólogos contemporâneos (GEERTZ, 1997; GOTTSCHALK, 1998; CLIFFORD, 2002) têm rompido com certas posturas imóveis, características de abordagens mais tradicionais, em relação a conceitos como “etnografia”. Embora eu não tenha realizado um estudo etnográfico, tais colocações são pertinentes para balizar minha aproximação ao campo de pesquisa, bem como para a reflexão acerca dos dados produzidos, a partir dos textos resultantes das transcrições das entrevistas.

Para esses autores, a etnografia é uma prática iminentemente interpretativa que, por meio de uma ‘descrição densa’ (GEERTZ, 1997), oferece uma das muitas leituras possíveis da realidade e não a reconstituição completa e fiel das situações e pessoas analisadas. Esses autores enfatizam também a transitoriedade do texto etnográfico, por dizer respeito a uma realidade multifacetada e complexa, e refletem sobre o posicionamento e a subjetividade do autor, que não pode ser suprimida nem na realização do trabalho de campo nem na escrita em estudos etnográficos.

Para a perspectiva epistemológica pós-estruturalista (HALL, 1997), a linguagem constitui e faz circular os significados. Esses significados não surgem das coisas em si, da “realidade”, mas a partir dos jogos da linguagem e dos sistemas de classificação que a linguagem faz operar. Assim, o próprio ato de pesquisar significa nomear, a partir de

alguma ordem de discurso científica, a realidade e ao mesmo tempo constituí-la, a partir de significados que são atribuídos a eventos, a objetos, a sentimentos e a falas de pessoas.

Esse entendimento traz implicações à própria noção de conhecimento e de produção de material empírico em uma pesquisa. Ele nos leva à compreensão de que a escolha do campo, a vinculação teórica e a própria forma metodológica de produzir a pesquisa estão implicadas em escolhas que constituem uma realidade, ou seja, delimitam um ‘real’, acarretando na negação de outras possibilidades desse ‘real’ ser constituído.

Nesse tipo de perspectiva, portanto, o olhar do pesquisador está atravessado pela perspectiva teórica, pelas suas opções metodológicas, pelas suas opções políticas, etc. E esse olhar também atravessa e constitui a forma como ele irá trabalhar com o material empírico, fazer suas análises, etc. Os Estudos Culturais consideram, assim, que todas as investigações possuem um caráter produtivo, além do descritivo. O pesquisador, a escrita da investigação, os métodos da pesquisa e todas as outras ‘escolhas’ que fazemos constroem o objeto de pesquisa do qual pretendemos falar, constroem a leitura e a interpretação que acabamos por dar àquilo que nomeamos como ‘real’.

Para além das interpretações exageradamente relativistas que tal discussão possa levar, no âmbito epistemológico, que têm rendido nas últimas décadas algumas críticas a campos como o dos Estudos Culturais, importa pensar aqui na impossibilidade de um objetivismo igualmente exagerado, no âmbito de uma pesquisa qualitativa desse tipo. Penso que autores como Denzin e Lincoln (2006) discutem isso com precisão quando dizem que atualmente, se questiona se o pesquisador qualitativo pode captar a experiência vivida diretamente. Segundo esses pesquisadores, hoje acredita-se cada vez mais que essa experiência é “[...] criada no texto social escrito pelo pesquisador (DENZIN E LINCOLN, 2006, p. 31). Os autores afirmam que na análise de grupos sociais “[...] não existe nenhuma janela transparente de acesso à vida íntima de um indivíduo. Qualquer olhar sempre será filtrado pelas lentes da linguagem, do gênero, da classe social, da raça e etnicidade”. Pois, “não existem observações objetivas, apenas observações que se situam socialmente nos mundos do observador e do observado – e entre esses mundos.” (*op cit*, p. 33).

Assim, a absoluta imparcialidade objetiva e a pretensão de uma total neutralidade não é possível, e nem sequer desejável. Como observa Mato (2005), os Estudos Culturais compõem-se de uma perspectiva transdisciplinar que procura ensaiar maneiras de articular

e integrar cultura, política e sociedade. Segundo ele, tal perspectiva implica em analisar de maneira combinada os aspectos culturais (simbólico-sociais) e os aspectos políticos (ou de relações de poder) dos processos sociais que são estudados. Assim, pelo contrário, ao invés de exigirem uma imparcialidade e neutralidade, os Estudos Culturais apostam na própria implicação do pesquisador como elemento político fundamental para a criação e análise dos problemas discutidos de uma forma crítica e com a devida qualidade.

De forma similar, dentro do campo teórico da dança, alguns autores têm defendido posições semelhantes. Cito aqui, por exemplo, Mônica Dantas (2007) que, em seu artigo intitulado “a pesquisa em dança não deve afastar o pesquisador da experiência em dança”, defende que a própria informação cinestésica, relacionada com as vivências corporais do pesquisador, pode ser tomada como um dado etnográfico. Assim, a experiência corporal a longo prazo do próprio pesquisador com a dança o ajuda a compreender melhor aspectos dessa prática social que, de outra forma, ele não poderia fazer. Na perspectiva aqui adotada, o termo experiência é tomado no sentido não de algo inteiramente individual, mas a partir da noção de processo que constitui um sujeito ou que é constituído numa realidade social.

Da mesma forma, as epistemologias feministas pós-estruturalistas, que fundamentam a vertente dos estudos de gênero aqui utilizada, questionam o pressuposto de neutralidade na produção científica sobre o gênero. Como observa Sandra Harding:

Presumia-se que o método das ciências modernas ocidentais gerasse fatos objetivos, de valor neutro, ou seja, fatos desinteressados sobre a ordem da natureza. Entretanto, as análises feministas mostraram como esses métodos e fatos têm sido permeados por valores e interesses marcados pelo gênero. (...) maneiras padronizadas de conceituar e praticar o método científico não tem tornado a pesquisa capaz de atingir neutralidade cultural, em seus princípios, e não somente na prática. (...) análises de gênero têm mostrado como em alguns contextos de pesquisa a neutralidade é indesejável. (HARDING, 2003, p.1).

Assim, como afirma Corazza (2002, p. 367), em face da arbitrariedade inerente à pesquisa, “cada um deve avaliar onde, em que porção do território, problemática, temática educacional, pode se autorizar a pesquisar. Onde pode se movimentar, com mais facilidade, buscar as obras mais significativas, traçar conceitos, ter *insights* e justificá-los, etc.”

Ao focar meu objeto de pesquisa (homens que praticam dança contemporânea), eu, homem, branco, heterossexual, de classe –média, de mais de trinta anos, que já teve uma certa experiência com dança contemporânea, proponho-me a investigar, problematizar e

tensionar uma prática que me constituiu, em determinado momento, como sujeito. Aposto, portanto, na minha própria implicação com o objeto de pesquisa. Assumo essa opção por me posicionar dentro da perspectiva epistemológica pós-estruturalista, que não compreende ser possível outro tipo de postura com os objetos que nos propomos a pesquisar.

No entanto, esse tipo de investigação, como observa Gustavo Bandeira (2009), apresenta o risco de tomar algumas práticas como óbvias ou dadas. Nesse caso, a proximidade pode tornar-se um obstáculo. Portanto, embora o pesquisador deva procurar aqueles temas e objetos com os quais está implicado, apenas a experiência com o campo não é suficiente para autorizá-lo a pesquisar. É preciso ter um certo rigor na análise.

Velho (2003, p. 15) chama esse obstáculo de “[...] o desafio da proximidade”. Ele afirma que o pesquisador deve ser capaz de desnaturalizar noções, impressões e categorias que constituem a sua visão pessoal de mundo. Ou seja, é preciso conseguir estranhar aquilo que lhe é familiar. Nem sempre esse pode ser um empreendimento bem-sucedido. Assim, ele recomenda que se tente armar estratégias e planos de investigação que evitem esquematismos empobrecedores decorrentes do grande grau de proximidade e identificação entre pesquisador e objeto de pesquisa. Pode-se também referir a isso a partir de Bromberguer (2008, p.243), quando ele afirma: “a distância é necessária para se surpreender com o que parece evidente”.

Tendo eu já um envolvimento com o universo que me proponho a investigar, terei que realizar, portanto, esse difícil e cuidadoso movimento. Esta não será, reconheço, uma tarefa fácil. Ela implica em riscos. Pois a experiência com a dança contemporânea produziu e ainda produz, em minha vida, seus efeitos de poder. Ela é parte da intrincada rede que constituiu minhas experiências de vida e que constitui até hoje minha identidade. Despertou e ainda desperta em mim afetos, sensações, emoções, pensamentos, identidade, pertencimento. Constituiu-me e ainda constitui-me enquanto sujeito.

Assim, partindo de um posicionamento epistemológico que permite ao pesquisador ser também sujeito da pesquisa, procurarei aqui abrir possibilidades para as vozes dos sujeitos bailarinos. Mas, considerarei que elas também são as minhas vozes, pois é através dos meus modos de olhar e de estar no campo que me será permitido ver, ouvir, sentir, descrever algumas coisas e não outras, avaliar, analisar, refletir, etc. Nesse percurso, me esforçarei por tentar desnaturalizar e desfamiliarizar em mim aquilo que já está naturalizado

e familiarizado, através de, como propõe Gotschalk (1998), um movimento constante de auto-reflexão.

1.4. Metodologia da pesquisa

A escolha dos sujeitos a serem entrevistados seguiu uma metodologia do tipo “snow ball”, através da qual mapeei uma rede de contatos entre artistas praticantes de dança contemporânea da cidade de Porto Alegre, a partir de um grupo inicial de três coreógrafos reconhecidos no meio. Num primeiro momento, centrei minhas entrevistas nos coreógrafos. Utilizando um roteiro exploratório de entrevista com perguntas semi-estruturadas (**ANEXO A**), com questões mais amplas, de caráter mais introdutório, direcionado para homens e mulheres reconhecidos/as na dança contemporânea em Porto Alegre, ou envolvidas na produção dessa dança (professores/as, coreógrafos/as, produtores/as), procurei mapear o que se diz sobre essa dança a partir de indivíduos situados na posição de sujeito coreógrafo.

Quando submeti minha proposta à qualificação, já havia realizado as três entrevistas com os coreógrafos. Foi-me, então, sugerido pela banca que eu prosseguisse entrevistando de seis a dez bailarinos. Assim, num segundo momento da minha pesquisa, procurei priorizar as falas de bailarinos em detrimento daquelas dos coreógrafos. A sugestão da banca, de focar a parte principal da pesquisa apenas em bailarinos e não em coreógrafos, foi-me apresentada a partir da constatação de que as vozes desses sujeitos são, geralmente pouco privilegiadas em pesquisas acadêmicas. Procurei assim, “trazer as vozes” dos bailarinos para dentro da dissertação.

Utilizei para isso um roteiro exploratório de entrevista com um conjunto de 43 questões (**ANEXO B**), mais específicas, centradas na análise sobre masculinidades e direcionado, dessa vez, apenas para homens. Aqui, a ideia foi mapear as representações de gênero, especialmente aquelas referentes à construção cultural da masculinidade, a fim de procurar refletir acerca de como se constroem as identidades masculinas de bailarinos de dança contemporânea.

Considero importante frisar que, na perspectiva aqui adotada, não se procurou encontrar a verdade em suas falas, tampouco interpretá-las. Ao contrário, procurei mapear “aquilo que se diz” sobre a dança contemporânea e sobre o gênero na dança

contemporânea, considerando que existe uma rede de possibilidades discursivas na qual esses sujeitos estão imersos e que torna possível que eles falem o que falam. Observei, portanto, a materialidade das representações culturais, a partir dos significados atribuídos à masculinidade na dança contemporânea. Esse posicionamento aponta para um entendimento importante da análise de entrevistas, dentro da perspectiva aqui adotada, bem definida nas palavras de Rosa Fischer, qual seja:

[...] ao analisar um discurso – mesmo que o documento considerado seja a reprodução de um simples ato de fala individual - , não estamos diante da manifestação de um sujeito, mas sim nos defrontamos com um lugar de sua dispersão e de sua descontinuidade, já que o sujeito da linguagem não é um sujeito em si, idealizado, essencial, origem inarredável do sentido: ele é, ao mesmo tempo falante e falado, porque através dele outros ditos se dizem. (FISCHER, 2001, p.207)

Assim, nesse caso, olhar para o que é dito sobre dança contemporânea, por esses bailarinos e coreógrafos, implica em tentar mapear a ordem discursiva na qual eles se inserem. Quando falam sobre dança contemporânea, eles falam a partir de uma determinada posição de sujeito. Nesse caso, como afirma Foucault (2006), falar é entrar numa ordem discursiva. E “[...] ninguém entrará na ordem do discurso se não satisfazer certas exigências ou se não for, de início, qualificado para fazê-lo” (FOUCAULT, 2006, p.37).

No caso dos coreógrafos, estando mais diretamente implicados em enunciar o que a dança contemporânea é e o que ela não é, considere que eles estão conseqüentemente mais implicados com a produção de um regime de verdades sobre a dança contemporânea, ou seja, com um conjunto de enunciações que fundam determinadas verdades sobre essa prática. Procurei portanto mapear, nas falas desses produtores, as representações culturais que mais circulam entre eles sobre a dança contemporânea.

No caso dos bailarinos, procurei utilizar suas falas para tentar compreender como eles narram suas vidas, considerando que as falas produzidas por esses indivíduos, dentro de contextos sociais específicos, operam sempre dentro de um sistema de representações culturais mais amplo¹¹. No contexto desse trabalho, isso significa que as narrativas que os bailarinos de dança contemporânea constroem sobre sua prática artística e sobre si mesmos estão atravessadas por representações culturais. Estas relacionam-se com os processos

¹¹ Tal como irei referir no capítulo 3, na seção 3.2.

hegemônicos de identificação e de pertencimento a uma comunidade (imaginada), que é o universo dos praticantes de dança contemporânea, dentro do qual eles se constituem como sujeitos. Mas relacionam-se também com as representações hegemônicas de masculinidade, que interpelam esses bailarinos das mais variadas formas.

A articulação¹² entre a construção das identidades singulares desses bailarinos e o plano cultural mais amplo, principalmente na forma como a cultura contribui de forma a constituí-los como sujeitos, remete à noção de identidade adotada pela perspectiva pelos Estudos Culturais. Compreendendo a identidade como uma construção que tem lugar nas interações sociais, os Estudos Culturais consideram que:

[...] devemos pensar nossas identidades sociais como construídas no interior da representação, através da cultura, não fora delas. Elas são o resultado de um processo de identificação que permite que nos posicionemos no interior das definições que os discursos culturais fornecem [...] (HALL, 1997. p. 6)

Nessa pesquisa, procuro problematizar quais são essas “definições” que a cultura nos fornece quando a questão a ser pensada são as identidades de gênero masculinas, ou masculinidades. Parto do pressuposto de que, para alguém se considerar masculino dentro da cultura, precisa enquadrar-se dentro de discursos culturais, necessitando portanto rejeitar ou assumir certas representações culturais de gênero.

Não se trata, aqui, de buscar interpretar ou decifrar aquilo que os bailarinos pensam de si mesmos e da dança, ou o que querem dizer. Trata-se apenas de mapear, em suas falas, os mecanismos, dispositivos ou modos como eles narram a si mesmos enquanto sujeitos, com a finalidade de aí encontrar recorrências que nos permitam pensar as representações culturais de masculinidades que mais circulam hoje em dia no âmbito da cultura, no contexto da dança contemporânea. Assim, ao utilizar fragmentos de falas e depoimentos, opto por um trabalho de confrontação entre diferentes narrativas, aproximando os relatos de diferentes bailarinos, de forma a estabelecer relações e articulações entre as diferentes representações que aparecem neles.

¹² Para os Estudos Culturais, a articulação é um conceito importante que permite entender a hegemonia não como uma forma unilateral de dominação, mas como uma relação entre níveis macro e micro, entre contextos global e local, e entre interesses hegemônicos e contra-hegemônicos. A articulação, assim, está relacionada com a compreensão das dinâmicas e movimentos de embates sociais, dos discursos hegemônicos e de como penetram ou não nos diferentes formatos de senso-comum.

A primeira etapa das entrevistas, de caráter mais introdutórias e explanatórias, com os coreógrafos, foi realizada no primeiro semestre de 2009. Fiz no total três entrevistas com coreógrafos considerados importantes e com certo “destaque” no meio artístico porto alegre. Não senti muita dificuldade ou constrangimento em me autorizar para marcar o horário e o lugar das entrevistas. Todos se mostraram muito prestativos e interessados em auxiliar o bailarino que outrora dançava e que agora estava realizando uma pesquisa sobre dança. A sensação, durante vários momentos, era a de pertencimento àquele meio que não me era estranho.

A experiência com as entrevistas, contudo, me fez repensar muitas afirmações que eu costumava ouvir, no meu dia a dia de aulas e ensaios, mas que não dava a dimensão e a importância que depois de realizar essas entrevistas eu passei a dar. Alguns dos resultados dessas reflexões, dessas novas interpretações a partir do que eu analisei sobre o que alguns coreógrafos de Porto Alegre falam sobre a dança contemporânea, se encontra delineado ao longo do capítulo 2.

A segunda etapa das entrevistas, num total de sete, enfocando bailarinos, foram realizadas entre os meses de outubro e novembro de 2009. Como critérios de escolha aqui foram: a) ser bailarino de dança contemporânea, independente de também praticar ou não alguma outra dança (quase todos praticavam balé, por exemplo); b) ser homem, (independente da orientação sexual, idade, etnia, classe social, etc); c) ter um envolvimento significativo com a dança (estabeleci como critério, aqui, o sujeito já estar praticando dança a mais de um ano e estar envolvido em algum tipo de produção artística, espetacular ou performática, além do mero treinamento corporal cotidiano nas aulas).

Uma das vantagens em focalizar minhas atenções em bailarinos não-coreógrafos e não diretores de grupos e companhias, na análise específica sobre as representações de gênero é que foi possível situar o contexto de sujeitos que não estão tão diretamente implicados com uma vontade de enunciar o que a dança contemporânea é. Embora as representações culturais sobre dança contemporânea subjetivem também esses indivíduos, julguei ser possível, através deles, responder às questões de pesquisa muito mais a partir de valores e de sentidos vividos a partir da experiência corporal com a dança contemporânea.

Partindo da questão central da pesquisa (quais são as articulações entre a retórica da ruptura e libertação do corpo, característica da dança contemporânea, e as representações de

masculinidade?) e do seu desdobramento nas duas questões secundárias (Como esses homens, bailarinos de dança contemporânea, chegam a dançar? E ao dançarem, como eles respondem à lógica cultural hegemônica de gênero?) organizei dois grandes grupos de perguntas. O primeiro grupo, focado na questão do “como eles chegam a dançar?” incluiu uma série de perguntas em torno da forma como eles narravam a sua história ou trajetória de vida. Essas foram agrupadas nos blocos 1 e 2 (ver: **ANEXO B**). O segundo grupo, focado na questão “como eles respondem à lógica cultural hegemônica de gênero?”, incluiu perguntas de opinião sobre assuntos relacionados a concepções de gênero e de sexualidade e foram agrupadas nos blocos 3 e 4. O bloco 5 foi destinado a perguntas gerais sobre dança, similares às perguntas feitas ao primeiro grupo de entrevistados (os coreógrafos).

Evidentemente, que nesta dissertação não pretendo esgotar todas as respostas possíveis para essas questões e para as perguntas utilizadas. Compreendo que o que aqui analiso é apenas aquilo que meu “olhar” de investigador me permite captar no momento e no local da minha pesquisa, a partir de um número bastante restrito de pessoas entrevistadas. Portanto, é distante de uma ambição universalizante que procurei a resposta para essas questões. Tomo-as mais como perguntas norteadoras para as reflexões bastante contingentes e provisórias que procurarei fazer sobre essa temática.

1.5. O campo de pesquisa

Ao entrar no ambiente, sente-se geralmente o cheiro de algum incenso espalhado pelo ar. Não há espelhos, nem tampouco barras, como haveria em uma aula de balé clássico. Ao invés disso, no canto de uma das paredes estão dependuradas máscaras teatrais.

O diretor do centro de arte onde tal cena se desenrola, um bailarino e diretor de um grupo de dança contemporânea, conduz a atividade do dia. Os alunos possuem idades muito variadas, havendo desde os jovens até os mais idosos. A música ao fundo começa e não será mais interrompida até que termine a sessão daquele dia. Os alunos estão todos deitados em decúbito dorsal, espalhados pelo solo da sala, orientados para respirar profundamente. Entre eles há objetos espalhados, são caixas de papelão. Um ajudante

prepara-se para gravar, com uma câmara de vídeo, tudo o que está prestes a se desenrolar dentro daquelas quatro paredes.

O professor começa a dizer para os alunos imaginarem que estão despertando muito lentamente de um longo sono, de uma hibernação. O corpo deve ir assim começando a se mover muito vagarosamente, primeiro concentrando-se somente nas pontas dos dedos. Em seguida nos pés e nos tornozelos e assim por diante.

“Agora vocês começam a movimentar a coluna de vocês”, diz o facilitador da atividade. “Esta coluna está inicialmente muito pesada, porque vocês estavam dormindo há séculos. Mas ela vai começando a despertar agora e a se mover cada vez mais[...]!”

As orientações continuam sendo dadas para que os participantes da sessão sigam um lento conjunto de movimentos corporais realizados de forma crescente, ao ritmo da música; isso se dá até que eles comecem a mover partes inteiras do corpo deles. Só então eles são orientados para abrirem os olhos e imaginarem que estão no fundo do mar. Eles devem perceber o espaço líquido que há ao seu redor. Os objetos dispostos ao seu redor (as caixas de papelão) neste momento começam, então, a ser percebidos por eles. Tem início a principal proposta temática do dia: o processo de criação de movimentos corporais livres, a partir do estímulo sonoro da música, que contenham algum tipo de interação com objetos cênicos.

Dali a algum tempo o ambiente todo se modifica. Há corpos dispostos pela sala das mais diversas formas: corpos deitados no chão, cobertos com pedaços de papelão que foram rasgados das caixas; corpos de pé, movimentando no ar pedaços de papelão ou caixas ainda inteiras; corpos sentados movendo também pedaços de papelão. Os objetos cênicos se transformam nas mãos dos participantes. Adquirem vida. Tornam-se junto com os corpos deles algo além de meras caixas. A música nunca pára e os corpos nunca cessam o movimento. O papelão das caixas e os corpos se fundem em uma dança contínua, cujos movimentos são caóticos, no sentido de não possuírem uma marcação coreográfica lógica. Os movimentos são fluxos diversos, de todos os tipos. Pode-se dizer que ‘secretas histórias’ começam a acontecer na relação de cada corpo com cada objeto cênico. Os códigos da linguagem dessas histórias talvez não sejam tão claramente inteligíveis para um observador externo, pois eles não visam construir narrativas muito nítidas e inteligíveis

nem para si mesmos, nem para os outros. O momento é definido como sendo de experimentação livre para cada corpo.

O facilitador em determinado momento começa a interferir na atividade de improvisação e de criação de movimentos dos participantes. Um deles pega uma fita adesiva e começa a pregar em partes diversas dos corpos os pedaços de papelão das caixas que foram desmontadas: a cabeça de um, o pé do outro, o braço de outro. As histórias que cada um até então estava criando adquirem outros matizes, seguem em outras direções.

Às vezes esses corpos se encontram e as histórias tornam-se coletivas, noutras vezes, são apenas histórias individuais. Às vezes o papelão parece prendê-los e seus corpos dizem isso por meio de movimentos. Às vezes eles saltam no ar, rolam no chão, e o papelão não parece mais aprisioná-los. Alguns descrevem movimentos robóticos, mecânicos, como se as partes presas do corpo tornassem rígidas todas as outras. Às vezes, os movimentos são frenéticos, soltos, apesar das partes do corpo que estão presas.

É através das emoções desencadeadas pela música, pelo ambiente (e o ambiente é todo preparado para ter um clima que gere certas emoções, com incensos, velas, etc), por aquilo que o facilitador vai falando, pelos objetos cênicos (papelão) que se manifestam os movimentos em cada corpo. Esses movimentos vão gerar impressões e emoções também nos outros corpos. E quando outro corpo percebe esses movimentos, os seus próprios movimentos se transformam. Mesmo quando cada indivíduo fecha os olhos e se volta somente para si mesmo, para seu próprio corpo, a presença de outros indivíduos ali o influencia: ele sabe que poderá ser visto por eles.

No final deste dia, todos os participantes da atividade sentam-se em círculo para falar e conversar sobre o que foi experimentado. De forma opcional, eles são estimulados a falar sobre o que sentiram, sobre o que acharam e o que experimentaram ao longo daquelas duas horas de atividade. Alguns detalhes das significações de cada história individual criadas ao longo do processo de vivência artística são comentadas por cada um dos bailarinos. Alguns confessam as dificuldades de alguns momentos. Outros falam do que acharam mais produtivo, do que mais gostaram nas suas produções e na dos outros. Este momento se revela como aquele em que os participantes se expõem. Nem todos ali são bailarinos experientes, mas alguns já tem alguma vivência com dança contemporânea.

Essa é a descrição de uma atividade que ocorre todos os sábados, à tarde, em um centro de dança contemporânea em Porto Alegre. Esta atividade, chamada de “Laboratório” consiste em trabalhar a partir da idéia de que é possível uma invenção livre de movimentos corporais, através de um processo dirigido de criação e de experimentação. A partir dessa descrição¹³, realizada como parte de meus movimentos na direção de constituir um campo de pesquisa, gostaria de situar meu cenário escolhido: a cidade de Porto Alegre.

Tal escolha relaciona-se ao fato observado por Siqueira (2006), de a dança contemporânea ser estreitamente ligada à vida cotidiana urbana. Segundo a autora, é na multiplicidade de movimentos corporais, estéticos e culturais da cidade que os artistas levam a cabo esta manifestação cultural marcada por intercâmbios com outras artes (como o teatro, o circo, etc.), com a mídia e a ciência, e pela pluralidade de formatos e conteúdos simbólicos. É, portanto, nas grandes cidades e centros urbanos que eles encontram material para seu trabalho: temáticas, questões, recursos, espaços cênicos, escolas formadoras de novos intérpretes e criadores, onde grupos de artistas se reúnem em interessantes experiências coletivas em espaços públicos. Pensar a dança contemporânea implica portanto em tematizar sobre uma multiplicidade de movimentos que se estendem para além do palco, se prolongando pelo espaço urbano de grandes cidades.

Como observa Valle (2009), a história da dança cênica em Porto Alegre, de vertente espetacular¹⁴, tem raízes bastante recentes. Suas primeiras manifestações datam da década de 1920, quando Mina Black e Nenê Dreher Bercht fundam o Instituto de Cultura Física, onde é ensinado uma dança culta apenas para mulheres. Lya Bastian Meyer, em 1932, e Tony Petzhold, em 1937, fundam as primeiras escolas de balé. Ao longo dos anos 1930 a 1960, Porto Alegre sustenta uma “tradição” em balé. Os anos 1970 foram marcados pela tradição do Jazz Dance, em parte por causa da influência do cinema internacional, com filmes como “All that Jazz” (1979) ou “Chorus Line” (1985).

Alguns elementos de dança contemporânea já se manifestavam em paralelo ao Jazz no final dos anos de 1970, a partir de coreógrafas como Eva Schul, Cecy Franck. A partir

¹³ O local descrito é apenas um dos inúmeros centros de arte de dança contemporânea da cidade e o modelo de aula descrito está longe de ser um padrão seguido por todos os que se dizem praticantes dessa dança.

¹⁴ Estou desconsiderando aqui as danças sociais, danças de escravos africanos e danças indígenas, por exemplo, que figuram ao longo da história do Rio Grande do Sul.

dos anos de 1980, um expressivo número de professores e coreógrafos com tendências vanguardistas começam a definir suas linhas de trabalho como ‘dança contemporânea’, inspirados pelos espetáculos coreográficos de grupos que visitaram o estado, como o “Cisne Negro”, o “Grupo Corpo” e o “Ballet Stagium”, e pela visita de bailarinas representantes da dança-teatro alemã, como Pina Bausch, Suzanne Link e Christine Brunel. Surgem grupos importantes, tais como o “Ballet Phoenix” (fundado em 1981), o “Terra Companhia de Dança do Rio Grande do Sul” (1982), o “Choreo” (1982), o “Balletto¹⁵” (1987) e o “Terpsi” (1990) (CUNHA E FRANCK, 1988).

A produção dança contemporânea em Porto Alegre conta, portanto, com uma tradição bastante recente, de aproximadamente 30 anos¹⁶. De fronteiras esmaecidas e fluidas, ela é atualmente produzida e praticada por diversos grupos, com estéticas artísticas e concepções muito diferentes. Os espetáculos profissionais englobam trabalhos das mais distintas características: executados em silêncio ou acompanhados de falas, de ritmo lento ou acelerado, quase sem movimentos, com ou sem emprego de imagens ou outras mídias. Sob a denominação de ‘dança contemporânea’ revela-se, portanto, um universo cultural plural e complexo que reflete diferentes correntes e técnicas que inclui disputas de sentidos entre grupos, professores e bailarinos em torno da luta pela definição e pela conceitualização acerca do que é ou o que não é essa forma de dança.

O espetáculo de dança ou a dança cênica constitui-se em apenas um dos modos de manifestação da prática da dança contemporânea. A produção dessa dança ocorre também através de diversos eventos que ocorrem periodicamente na cidade e em cidades próximas, como festivais, cursos, simpósios, mostras, etc. Em meu recorte analítico, optei por não adentrar o universo específico dos festivais¹⁷ que, divididos em categorias de diversos tipos (entre as quais a categoria “dança contemporânea”), oferecem um espaço de constituição para essa dança. Compreendo que esse não é um contexto significativo para essa pesquisa, embora ele tenha a sua importância, visto haver um grande número de pessoas envolvidas com a produção de espetáculos e outras práticas, que não participam desses festivais.

¹⁵ Primeira companhia cênica de dança no Rio Grande do Sul exclusivamente masculina.

¹⁶ Ressalta-se, entretanto, que alguns elementos da dança-teatro e a dança expressionista alemã já integravam espetáculos de balé como o “Joana D’Arc” (1948) e “Sonho de uma Noite de Verão” (1954), de autoria do coreógrafo e bailarino João Luiz Rolla, denotando ousadia em suas propostas para os moldes da época. (CUNHA; FRANCK, 1998).

¹⁷ Refiro-me aqui a eventos tais como o “Porto Alegre em Dança”, o “Bento em Dança”, etc.

Procurei priorizar aqui a rotina de alguns dos grandes centros de arte contemporânea da cidade e o contexto de suas aulas de dança. Locais, esses, onde os bailarinos investem na produção de um corpo artístico ou espetacular a partir do aprendizado de técnicas e de vivências de dança contemporânea. Tal aprendizado e vivência se dá nesses lugares a partir da figura do coreógrafo¹⁸, que é sempre um bailarino mais experiente e antigo no meio, a partir do qual comumente se define uma linha de dança contemporânea específica.

Elegi, assim, como foco de meus investimentos na direção da constituição de um *corpus* de pesquisa, observar uma escola de arte de Porto Alegre onde se realizam aulas de dança contemporânea, teatro e outras atividades artísticas. Nesse lugar, além da prática cotidiana de aulas, se desenvolvem as atividades expressivas de caráter menos organizado do que os espetáculos cênicos ou os festivais, como por exemplo, os Laboratórios, as *Jam Sessions*¹⁹ ou os *Happenings* e as *Performances*. Acompanhei também o cotidiano e as falas de bailarinos de duas companhias de dança contemporânea que se encontrava em fase final de preparação de espetáculos, cujos ensaios realizavam-se na Companhia de Arte de Porto Alegre. Considerei esses três grupos significativos para mapear o contexto do aprendizado e da transmissão de técnicas e de estéticas corporais daquilo que em Porto Alegre se considera como dança contemporânea.

Minha experiência como bailarino me auxiliou nos contatos iniciais com as pessoas “chave” desse universo, tendo optado por esses dois locais porque sabia serem lugares onde se encontrava em processo algum tipo de produção artística. No caso do Centro de Arte, no período observado se encontravam em curso os Laboratórios, atividades que ocorriam todos os sábados à tarde com o intuito de proporcionar a criação e a invenção coreográficas. Esse espaço era freqüentado por três bailarinos assíduos. No caso das duas companhias de dança citadas, se encontravam em curso, como já observei, os ensaios para a preparação de dois espetáculos. Ao optar por esses, obviamente deixei de fora muitos outros grupos da cidade, bem como muitos outros espaços.

¹⁸ Alguns desses coreógrafos de Porto Alegre envolvidos na produção das diversas linhas ou escolas de dança contemporânea estão, também, envolvidos na produção acadêmica sobre dança. São, portanto, sujeitos que articulam suas práticas artísticas com a enunciação de verdades sobre a dança.

¹⁹ As *jam's sessions* são encontros realizados geralmente em uma sala de dança em que pessoas, bailarinos ou não, se encontram para praticar o improviso na dança. Este termo é emprestado da música.

2. Segundo movimento: O que é Dança Contemporânea?

O título deste capítulo coloca uma pergunta que – já de início pretendo deixar bem claro – não tenho a intenção de dar nenhuma resposta definitiva. Antes disto, procurei trazê-la, aqui, a fim de deixar em evidência, para os/as leitores/as, uma pergunta que é muito comum aos sujeitos do meu campo de pesquisa, no cenário da cidade de Porto Alegre. Essa pergunta está presente em congressos de dança, em festivais, no dia-a-dia dos bailarinos, nos debates acadêmicos e até entre o público que assiste a espetáculos desta forma arte: mas, afinal, o que é a dança contemporânea?

Santos (2005, p.2), diz a esse respeito:

A idéia de dança contemporânea não consolidou uma referência para a maioria do público, *e este tem dificuldades para compreender a sua linguagem*. Mesmo para a comunidade de dança. Basta ver a confusão em tantos festivais competitivos [...] O território da dança contemporânea é um vale-tudo. Passos de jazz com música experimental. Neoclássico ao som do diálogo dos bailarinos. Dança de rua com um toque de vanguarda. E a obra, nesta lógica estapafúrdia, é avaliada por especialistas de toda ordem, menos de dança contemporânea.

Mas o que seriam especialistas em dança contemporânea? É possível delimitar o que é a dança contemporânea? As respostas para estas perguntas vêm suscitando diferentes tipos de respostas entre coreógrafos e bailarinos, e variam de acordo com a elaboração artística de cada grupo ou companhia. Tais diferentes respostas, por sua vez, tem gerado diferentes tipos de produções estéticas, ou eleito diferentes formas de trabalho corporal. Assim, é possível dizer que a pergunta colocada no título desse capítulo é uma pergunta que em si já é constitutiva do próprio campo da minha pesquisa, uma vez que ela institui a constante busca por uma resposta através da criação de formulações estéticas.

Por outro lado, essa também tem sido uma das mais interessantes e prolíficas questões dos teóricos da dança na atualidade, tendo gerado interessantes discussões.

Faro (1986, p.124), por exemplo, em seu “Pequena História da Dança” escreve:

[...] dança contemporânea é tudo aquilo que se faz hoje dentro dessa arte [referindo-se à arte da dança num sentido geral]. Não importa o estilo, a procedência, os objetivos nem a sua forma. É tudo aquilo que é feito em nosso tempo, por artistas que nele vivem.

Já Assumpção (2002, p. 4) diz que “[...] todas as danças realizadas atualmente por artistas ou não-artistas pertencem à contemporaneidade, porém não são necessariamente dança contemporânea”. E Siqueira (2006, p.107), concordando com Assumpção, diz-nos que “[...] a dança contemporânea é hoje uma construção estética consistente, embora difícil de conceituar [...]”, por que ela é uma manifestação cênica de limites pouco definidos.

Concordo com Assumpção (2004) e Siqueira (2006), e discordo de Faro. Compreendo que, como afirma Dantas (2005, p.32), “[...] não existe consenso para uma definição de dança contemporânea e o termo pode revestir inúmeras formas de dança.” No entanto, meu posicionamento é o de que é possível sim identificar, dentro desta heterogeneidade, uma homogeneidade que delimite um universo de práticas artísticas e corporais em separado de outras modalidades de dança da contemporaneidade. Assumo que é no âmbito do discurso, e das representações que esse engendra sobre os corpos, que é possível situar a dança contemporânea como um campo de pesquisa específico.

Nesse capítulo, apresento aqui um rápido recorte da história das danças moderna, pós-moderna e contemporânea no Ocidente, numa tentativa de situar essa problemática. A seguir, analiso como a dificuldade em definir a dança contemporânea como uma técnica ou um projeto estético unificado, hoje em dia, se dá em virtude do lugar híbrido em que se encontra o corpo do bailarino. Para além disso, procurarei problematizar a emergência de um determinada representação hegemônica de dança contemporânea, ou seja, a “invenção” de uma dança contemporânea, e como ela tem sido colocada em discurso atualmente, fazendo com que se constitua assim um campo específico dentro do campo maior da dança.

2.1. Breve história da dança no século XX

Reconheço que as análises históricas panorâmicas, por mais minuciosas e rigorosas que tentem ser, arquem sempre com o risco de constituírem visões generalizantes, e invariavelmente são limitadas e incompletas. Não tenho, nessa sessão, portanto, a pretensão de “dar conta” de todo o processo histórico da dança no século XX Ocidente. Procuro situar aqui apenas um rápido recorte e, conseqüentemente, ao fazer isso, reconheço que construo uma narrativa sobre essa história, assumindo os problemas que possam advir disto.

Na passagem do século XIX para o XX, a História da Arte no Ocidente assiste a profundas modificações e rupturas. Os modelos que vinham sendo valorizados desde a época do Renascimento Italiano, pelas academias, começam a ser questionados. Os artistas, acompanhando as profundas mudanças sociais, econômicas, políticas e filosóficas do mundo, passam a desejar novas expressões artísticas. É o período das chamadas vanguardas. Na dança, aparece a chamada Dança Moderna²⁰. Seus principais representantes são Isadora Duncan, Loie Fuller, Ruth St. Denis, Martha Graham, Doris Humphrey, Charles Weidman, Mary Wigman, Ted Shaw, Rudolf Von Laban, José Limón e Kurt Joss.

Para os historiadores Bourcier (1987) e Banes (1980), é num contexto principalmente de reação à estética romântica e ao código gestual e corporal do balé clássico que se instaura esse movimento artístico. Já para Wheeler (1986), para além da ruptura com o balé clássico, é preciso ver também na dança moderna o produto de um processo de orientalismo, ou seja, da apropriação de pensamentos e de técnicas corporais orientais. É perceptível, por exemplo, a busca por uma nova visão religiosa de corpo (FÁTIMA, 2001). Sobretudo na chamada “dança expressionista”, das décadas de 1920 e 1930, os movimentos coreográficos buscam a expressão da “alma” dos indivíduos, através da intensa dramatização de suas experiências emocionais e do uso de técnicas respiratórias.

A década de 1940, segundo Silva (2005), é período do “deserto”: o expressionismo e a dramaticidade da dança moderna parecem gastos e seu conteúdo artístico ultrapassado. Merce Cunningham²¹ começa a trabalhar com manipulações dos movimentos sem o compromisso do enredo ou da caracterização dos personagens, defendendo a idéia de uma forma de dança definida por estratégias de maior indeterminismo e acaso. Em paralelo a essa abertura dada por Cunningham, os anos 1960 caracterizaram-se por extensa experimentação na busca por uma movimentação não baseada na representação, por causa de todo um contexto artístico, social, político e econômico. É a época da efervescência

²⁰ Embora, no séc. XVIII, Jean-Georges Noverre tivesse já efetuado reformas estéticas significativas no balé, impulsionando de alguma forma um pensamento mais moderno para a dança, sendo acompanhado por Jean Dauberval, Salvatore Vigano, Mikhail Fokine e Serge Diaghilev.

²¹ Bailarino e coreógrafo norte-americano. Preconizava uma dança sem finalidade específica, em que não se buscava um encadeamento lógico de movimentos, mas sim o acaso, contentando-se em indicar aos bailarinos as direções dos deslocamentos e os tempos das paradas. A música representava apenas um acompanhamento sonoro, não tendo sido elaborada ou selecionada em função de uma harmonia com os movimentos dos bailarinos. Tal formulação coreográfica era o chamado EVENT. Cunningham inspirou duas tendências da dança moderna norte-americana: a NOUVELLE DANSE e o POST MODERN DANCE.

cultural dos movimentos de contracultura, e da convivência de expressões artísticas díspares, como a *performance art*²², a *minimal art*²³, a *conceptual art*²⁴ e o movimento *Fluxus*²⁵. Steve Paxton, discípulo de Merce Cunningham, inicia o movimento da *Judson Church*²⁶, onde tem início a chamada dança pós-moderna²⁷. A fragmentação dos gestos, a desconstrução de seqüências coreográficas, a apropriação de movimentos banais (do cotidiano), além da subversão das estruturas narrativas, estabeleceu o padrão (ou anti-padrão) mundial neste conceito artístico.

No movimento da dança pós-moderna, os corpos à mostra nos palcos, e em movimento, passam a desafiar e contestar antigas representações culturais de corpo e de dança, assim como a produzir novas. Os cenários e a coreografia passaram a procurar expressar confrontos e problemas da sociedade, refletindo a vida em seus matizes mais diversos e não mais expressando idealizações ou uma suposta interioridade do indivíduo. O foco passa a ser a prática dos princípios do movimento do corpo humano observando suas infinitas variações. Essa forma de dança/*performance/happening* utiliza novos espaços alternativos (museus, edifícios, praças públicas, quadras de esportes, etc...). A fragmentação dos gestos, a desconstrução de seqüências coreográficas, a apropriação de movimentos do cotidiano, e a subversão das estruturas narrativas são o padrão desse conceito artístico.

Segundo Silva (2005), nos anos 1970, houve um rápido retorno a alguns aspectos da dança moderna. Na década de 1980 buscou-se novamente pelos aspectos da dança pós-

²² O surgimento da ‘performance art’ remete ao cenário das artes plásticas e às mudanças culturais ocorridas na Europa, Japão e Estados Unidos, nos anos de 1960. Ricas em metáfora e simbolismo, tiraram as artes plásticas do ambiente acadêmico tradicional, levando-a para uma discussão pública.

²³ Tendência das artes visuais que, como reação ao expressionismo abstrato, recusava acentos metafóricos e se opunha à noção de essência do objeto artístico. Sua intenção era relocar as origens do significado de uma escultura para o exterior, não mais modelando sua estrutura na privacidade do espaço psicológico, mas sim na natureza convencional, pública, do que poderíamos denominar espaço cultural. (KRAUSS, 1998).

²⁴ A Arte conceitual define-se como o movimento artístico moderno ou contemporâneo que, em reação ao formalismo, defendia a superioridade das idéias veiculadas pela obra de arte, deixando os meios usados para a criar em lugar secundário. Teve seu início na década de 60, sistematizada por Clement Greenberg, mas suas idéias fundamentais já apareciam no início do séc.XX na obra de Marcel Duchamp.

²⁵ Movimento musical dos anos de 1960 que, motivado pelos trabalhos de Duchamp e pelo Dadaísmo, buscou recuperar o espírito de anti-arte dos anos de 1920 e preconizar a fusão de todos os meios e disciplinas artísticas: arte visuais, música, literatura, etc. Desenvolveu atuação política radical, contestando o sistema museológico através de performances, filmes e publicações.

²⁶ Segundo Cristiane Wosniak (2004, p. 09): “a Judson Church era um local (porão de uma igreja) onde um grupo de artistas multidisciplinares (coreógrafos, bailarinos, *video-makers*, compositores, *performers*, atores, artistas plásticos) se reunia em Nova York com o objetivo de pesquisar novas linguagens de movimento.”

²⁷ São representantes deste movimento, além de Merce Cunningham e Steve Paxton: Trisha Brown, Twila Tharp, Yvonne Rainer, Lucinda Childs e Deborah Hay.

moderna. Já o período atual, pode ser definido por uma recombinação dos aspectos de todos esses períodos anteriores e que busca diminuir as barreiras entre estes. Novamente se abre espaço para a narrativa, para a elaboração sobre temáticas, para a busca por movimentos tecnicamente elaborados, bem como simbioses (ou relações de interdisciplinaridade): com outras áreas artísticas: teatro, circo, artes marciais, cinema, etc.

No Brasil, todas estas influências se manifestam, pois artistas brasileiros trouxeram do exterior as propostas estéticas de cada uma destas linhas. Assim, “ [...] a dança chega na contemporaneidade tendo atravessado cinco décadas experimentando tendências interessantes e, por vezes, até opostas [...]” (SILVA, 2005).

2.2. Dança contemporânea e hibridação

Segundo Louppe, até início dos anos 80, conseguia-se identificar um bailarino por sua técnica. Paralelamente à estruturação da “ideologia” que estava por trás das correntes de dança moderna, ocorreu a sistematização de técnicas que formavam os corpos de acordo com a requisição dos projetos coreográficos:

Essas linhagens foram, até então, formadas através de uma corrente, ligando de maneira contínua a elaboração de um estado de corpo com o conjunto de princípios estéticos e filosóficos de um grande criador – não apenas criador de espetáculos, mas também criador de corpos.(...) O bailarino se construía de maneira coerente e pertinente através de uma prática, uma visão, em que ele podia encontrar a constelação de referenciais simbólicos dos quais o seu corpo era portador. (LOUPPE, 2000, p.31)

Então, a partir da década de 1980, aconteceu o que a autora chama “perda das linhagens”. O corpo do bailarino contemporâneo passa a refletir não mais só uma técnica, mas é regido pelo princípio da experimentação, o qual procura a eficiência que vai dar conta de uma estética do momento. Este é o corpo plural, que se caracteriza pelo hibridismo, ou hibridação.

A hibridação é, hoje em dia, o destino do corpo que dança, um resultado tanto das exigências da criação coreográfica, como da elaboração de sua própria formação. A elaboração das zonas reconhecíveis da experiência corporal, a construção do sujeito através de uma determinada prática corporal torna-se, então, quase impossível. (LOUPPE, 2000, p.31)

De acordo com Canclini (2003) o termo hibridismo refere-se aos processos sócio-culturais nos quais estruturas ou práticas não-puras, existentes de forma separada, se combinam para formar novas estruturas, objetos e práticas. Os processos de hibridação abrangem, assim, várias mesclas interculturais, e sempre existiram ao longo da história, tendo se intensificado, no entanto, a partir da globalização.

Seguindo em uma mesma direção, Burke (2004) afirma que é característica da época contemporânea a tendência global para a mistura e a hibridização, pois vivemos em um período marcado por encontros culturais cada vez mais frequentes. Exemplos de hibridismo cultural podem ser encontrados em toda parte hoje, em todos os domínios da cultura (religiões, línguas, culinárias, literatura, música, arquiteturas, esportes, etc.). Portanto, não é de causar espanto que ao longo do século XX a dança tenha sofrido tantas transformações, e que continue sofrendo, numa troca contínua de técnicas, inclusive envolvendo outros campos da arte. Também não é de se estranhar que tenha emergido um certo campo ou tipo específico de dança, que se convencionou chamar de “contemporânea”, cuja proposta estética é justamente apostar na hibridação de elementos artísticos diversos.

A hibridação é um fenômeno presente em todas as danças da atualidade. E não só da atualidade, uma vez que no passado também as danças surgiam de processos de trocas culturais. Por exemplo, o próprio balé nasce de uma hibridação entre diferentes danças da corte. No entanto, a maioria das danças é e sempre foi acompanhada por discursos que tentam “apagar” essas marcas híbridas, e fundar a idéia de uma “tradição”, marcando uma técnica onde possa situar-se a sua origem, uma essência, uma raiz. Já na dança contemporânea, por ter historicamente se fundado a partir de proposições estéticas que privilegiavam a busca pelas misturas, pelas mestiçagens, pelos sincretismos de todo o tipo, é assumido o hibridismo. Não só ele é assumido, como ele é desejado, buscado. A dança contemporânea tem como diferencial em seu discurso, no que diz respeito a todas as outras formas de dança, perseguir como condição essa pluralidade de referenciais.

Por causa disso, como eu vinha analisando no início desse capítulo, o termo “dança contemporânea” não designa hoje uma escola, um tipo de técnica de dança específica, ou um projeto estético delimitado, mas sim uma diversidade de modos de usos do corpo e

lógicas culturais da arte na contemporaneidade²⁸. Dança contemporânea parece ser um conceito do tipo “guarda-chuva”, que abarca construções coreográficas diversas, de variados locais e culturas ao redor do mundo.

Hoje em dia diz-se que se faz dança contemporânea tanto no Brasil quanto no Japão, nos Estados Unidos, em Taiwan, na França, na Alemanha, na Holanda, na Bélgica, etc. Mas em cada um destes países há coreógrafos de características distintas, que produzem obras com estéticas por vezes completamente diferentes, todas nomeadas como dança contemporânea. A formação de cada um destes bailarinos e coreógrafos reúne, geralmente, várias experiências corporais diferentes, como artes marciais, esportes e danças variadas. A pluralidade de estilos, de linguagens e de temas, permite que se aceite tanto propostas do movimento pelo movimento quanto pesquisas conceituadas de escolas clássicas e modernas. Forjada por múltiplos artistas do mundo, ela utiliza-se de elementos de várias construções estéticas anteriores, ora transgredindo-os, ora acatando-os.

Entretanto, Burke (2004), nos alerta para não assumirmos que todas as trocas culturais se dão de forma harmoniosa e isentas de relações de poder. Ele ressalta que no fenômeno da globalização existe sempre uma dimensão de tensão e de conflito, e que ela articula processos políticos geradores de desigualdade social. As trocas mais intensas, resultantes de encontros culturais mais intensos na contemporaneidade, não são totalmente “livres”, mas são muitas vezes submetidas a processos de homogeneização cultural. O autor cita o exemplo da perda de tradições locais, e do fenômeno frequentemente nomeado como “americanização” da cultura.

Nesse trabalho, considero que a hibridação que ocorre nos corpos dos bailarinos contemporâneos, quando eles se propõem a criar os artefatos culturais que são as suas coreografias, é algo constricto a processos culturais de tendência à homogeneização. Um exemplo muito significativo é que, como analisa Andréa Souza (2007), o balé clássico é hoje em dia uma espécie de “norma” que dita para todas as outras o que a dança é. Nas palavras da autora “[...] para poder falar ou fazer qualquer coisa na área da dança, é preciso ter passado pelo crivo do balé” (SOUZA 2007, p. 81). A autora problematiza essa hegemonia que a estética corporal do balé ainda tem sobre todas as linhas de dança na

²⁸ Dentro da dança contemporânea se costuma dizer que há diferentes “abordagens”: Dança Pós-Moderna, Dança-Teatro, Dança-Tecnológica, etc. Entretanto, mesmo dentro dessas categorias existe heterogeneidade.

atualidade afirmando a existência de um imperativo que, a partir do balé clássico, “dita” os modos de representação da dança como um todo.

Em minha pesquisa em Porto Alegre, constatei que essa noção do balé como uma referência estética é, muito significativa entre os praticantes de dança contemporânea. Portanto, apesar da dança contemporânea apostar intensamente na hibridação, no que diz respeito à pesquisa das técnicas e à exploração de novos movimentos corporais, simultaneamente é ainda no balé que os sujeitos vão buscar o seu status para legitimar-se como bailarinos. Essa hegemonia estética do balé no campo da dança contemporânea aponta para a existência de uma certa tendência à homogeneização dos usos cênicos dos corpos, em detrimento das particularidades de cada corpo, em cada local, em cada região e em cada cultura, que tende a regular os processo de hibridação.

Paixão (2009) afirma que embora muitos artistas na história da dança tenham se pautado pela negação de uma tradição em busca de uma singularidade, a lógica de codificação corporal implementada no balé entre o século XVII e o século XVIII continua sendo ainda hoje a lógica dominante. Para esse autor, essa retórica da ruptura encontrada em todas as correntes da história da dança no século XX tende sempre a ressaltar o aspecto singular de cada projeto, deixando de lado as semelhanças com os demais. O autor chama esse mecanismo de o “dispositivo da novidade”, e afirma que ele constitui uma armadilha no discurso dos paradigmas estéticos da dança. Ele diz que as danças moderna, pós-moderna e contemporânea não trazem significativas rupturas com nenhuma tradição, pois, todas as formas de dança, desde o balé clássico manejariam, para a criação de suas danças, noções caracterizadas conceitualmente como: passo, coreografia e coreógrafo.

Ao longo do século XX, na verdade, houveram muitas tentativas de rupturas com idéias de coreografia e passo na improvisação, bem como a idéia de coreógrafo, a partir de processos de co-criação, colaboração, etc. E também há verdade que há, hoje em dia, muitas produções de dança contemporânea ao nível nacional que inovam e não se baseiam no balé²⁹. No entanto, também é verdade que muitas vezes essa afirmação de uma ruptura com o balé permaneça apenas ao nível da afirmação retórica, não se revelando na prática.

²⁹ Como por exemplo, o programa Rumos Dança, do Itaú Cultural, que financia obras de dança contemporânea. Das 21 premiadas na edição 2009/2010, nenhuma tem o balé como base e muitas vem sendo reconhecidas pela crítica e muito bem aceitas em festivais como Bienal de Dança de Fortaleza, Panorama de Dança, e mesmo por eventos internacionais.

Muitas companhias brasileiras de dança contemporânea ainda continuam buscando no balé o seu método de condicionamento físico ideal, e a postura em cena “alongada” (típica do balé) ainda continua sendo considerada cenicamente a mais bela, por exemplo. E no que diz respeito ao contexto analisado nesse trabalho, a grande maioria dos bailarinos por mim entrevistados pareceu reforçar e corroborar as afirmativas de Paulo Paixão.

O autor acrescenta ainda que é importante considerar que “existe um mercado da dança muito bem estruturado em parte contingente, em parte historicamente construído, e que ele está organizado para atender determinados interesses políticos e econômicos que põem em evidência determinados procedimentos e modelos estéticos como alvo de consumo, o qual pode ser em dois níveis relacionados: a venda do próprio objeto de arte (espetáculo de dança) para os teatros, festivais e conseqüentemente seus públicos, ou a venda de um modo de fazer, para outros artistas do mesmo campo que reproduzirão este modelo.” (PAIXÃO, 2009. p.6). Num sentido similar, Marquié afirma que

[...] no que diz respeito ao domínio artístico, de um lado há o que a artista quer, pode e finalmente consegue fazer, sua maneira singular de compreender e resolver, talvez, os paradoxos; mas de outro, há a recepção de sua obra, na qual sua margem de trabalho e de influência é ainda muito limitada. (MARQUIÉ, 2003, p. 3).

Esses autores evidenciam uma dimensão importante, em suas reflexões sobre a dança contemporânea, que é a dimensão do poder. Interessa para essa dissertação ressaltar que todas as práticas culturais, corporais e artísticas são o tempo todo atravessadas por relações de poder, pois estão situadas num contexto que é histórico, social e também político. No âmbito da perspectiva pós-estruturalista, a partir da noção de discurso, ou da pressuposição da existência dessa colocação da dança contemporânea em discurso, importa considerá-la como um campo ou objeto de disputas pela imposição de diferentes sentidos. Sentidos esses que se manifestam enquanto proposições estéticas que ganham visibilidade não apenas na cena preparada para ser apresentada ao público, mas que também instaura discursividades sobre ela e, em decorrência, sobre os sujeitos que dançam.

O foco da minha pesquisa não é a análise do discurso, mas sim as representações culturais. Dessa forma, não procurarei responder aqui se há ou não um regime de discurso totalmente constituído, em nossa época, sobre a dança contemporânea, o que seria questão

para uma outra pesquisa. Ao invés disso, procurarei “pinçar” algumas questões que se atravessam dentro nesta problemática. Tal incursão tem a intenção de levar o/a leitor/a a aventurar-se em certas leituras que hoje em dia se fazem sobre a dança, dentre outras possíveis, com o intuito de se formular um entendimento singular do que me proponho a problematizar: o que se diz sobre dança contemporânea. Tentarei organizar todas estas questões em torno do fio condutor único: as representações culturais.

Como uma manifestação artística que aposta na hibridação constante, a dança contemporânea assume, hoje em dia, uma ampla variedade de estéticas e comportamentos espetaculares nos palcos. Delimitá-la como um campo específico de análise implica em delimitar um campo que é necessariamente, plural. No entanto, ao mesmo tempo, há sempre um processo cultural que tende a homogeneizar essas produções estéticas diversas dentro de um único registro, e que de fato, instituem determinadas verdades que se tornam hegemônicas dentro do conjunto de representações culturais sobre a dança contemporânea.

Assim, se hoje as técnicas e os movimentos corporais da dança contemporânea são constituídos pela apropriação de movimentos e técnicas de toda as outras danças, como fruto da rede de influência e de contágios múltiplos característicos dos fenômenos de intensa hibridação, há elementos nessa prática que definitivamente não são os mesmos da dança de salão, por exemplo, ou do balé clássico, ou do jazz, ou do flamenco, etc. Um desses elementos é o que Paixão (2009) chama o “dispositivo da novidade”: uma determinada crença (ou talvez poder-se-ia dizer um certo “mito”) que apresenta a dança contemporânea como aquilo que é sempre capaz de trazer o novo, de romper com as propostas estéticas anteriores. E mais do que isso, de acordo com o que eu pude concluir a partir da minha análise desse campo durante essa dissertação, a dança contemporânea é apresentada como um sinônimo de eterna liberdade para os corpos.

Em outras palavras, eu diria que apesar de a dança contemporânea revelar-se um campo de disputas entre diferentes vontades de defini-la, através de uma diversidade de enunciados que fundam sentidos tão heterogêneos sobre o que ela é, sustenta-se atualmente, em torno do nome ‘dança contemporânea’ uma representação cultural hegemônica, fundamentada na noção de ruptura, capaz de sustentar uma prática social consistente. Na próxima sessão, situarei alguns dos elementos que entendo estarem atravessados nessa representação cultural de dança contemporânea como aquilo que rompe.

2.3. A invenção da dança contemporânea

Gostaria de problematizar nesse capítulo alguns fatos históricos que remetem a um certo imaginário contestador que parece constituir as representações hegemônicas de dança contemporânea na atualidade. Anteriormente, falei que a configuração histórica que permitiu a constituição da dança contemporânea privilegiou essa busca pela hibridação, muito mais do que em outras danças. Esse tipo de afirmação deve ser tomada com um certo cuidado. Como observam Albuquerque (2007) e Veyne (2008), a história é sempre a forma como optamos por ver o passado. O presente, ao observar os fatos históricos de certa maneira sempre “inventa” um passado.

É possível enxergar a história da dança no século XX a partir de um olhar evolucionista: tendo sua origem no balé clássico do final do século XIX, essa dança teria “evoluído” através de diferentes estágios denominados dança moderna, dança pós-moderna aperfeiçoando-se até chegar no estágio final, a dança contemporânea, derradeiro momento do progresso das técnicas coreográficas corporais rumo à libertação dos corpos dos sujeitos. Não é essa a visão que procuro apresentar aqui, mas é uma visão que a perspectiva êmica dos sujeitos do meu campo de pesquisa parecem partilhar.

Nesse sentido, o que nomeio nesse trabalho como representação hegemônica de dança contemporânea está articulado com a invenção³⁰, a partir de uma determinada forma de dotar de sentido os acontecimentos da história da dança do século XX, de um discurso que vê nessa história uma evolução contínua das possibilidades de um corpo produzir rupturas estéticas e “libertar-se” cada vez mais. Minha hipótese é a de que o que hoje se denomina “dança contemporânea” parece ter tido sua invenção – para não falar em origem – a partir da constituição de uma rede de representações, que toma como referência as figuras exponenciais da chamada dança moderna, do início do século XX, como Ruth Saint Dennis, Martha Graham, Merce Cunningham e, especialmente, Isadora Duncan³¹.

³⁰ Utilizo aqui o termo “invenção” no sentido definido por Arno Wehling (Apud ALBUQUERQUE, 2007, p.21), como “o processo através do qual a vida social foi cristalizada num discurso e as razões que existiram para isso”. Para a perspectiva cultural, aqui adotada, a história é sempre percebida, construída, lida e escrita através de processos de dotação de sentido, que é articulado com as formas de representação cultural.

³¹ Nome artístico de Dora Ângela Duncan (1877-1927), bailarina norte-americana, considerada a grande pioneira tanto da dança moderna quanto na dança contemporânea.

Os sujeitos do meu universo de pesquisa falam muito, por exemplo, na existência de uma “filosofia da dança contemporânea”. Não utilizarei este termo, “filosofia”, aplicado aqui no sentido do senso-comum. Tomá-lo-ei aqui como uma produção discursiva sobre a dança contemporânea, empenhada em fundar suas verdades, em dizer o que a dança contemporânea é ou não é e que possui as suas vozes consideradas como autoridades. Uma dessas vozes é, por exemplo, a do filósofo Friedrich Nietzsche³², a partir da recepção ou da leitura que a bailarina Isadora Duncan faz desse filósofo.

2.4. De Nietzsche a Isadora Duncan: a invenção da dança como transgressão

De acordo com Badiou (2001), Platão, o criador da metafísica filosófica ocidental, instaurou uma relação de poder da Filosofia sobre a Arte que teria definido o destino de toda a cultura Ocidental. Para Platão (1999), a arte é incapaz de verdade. Toda verdade lhe é exterior. Somente graças a uma educação inspirada pela Filosofia seria possível realizar a justiça, tanto no plano do indivíduo (no governo de sua alma) quanto no nível da cidade. Isso pressupõe que à arte deveria caber um uso apenas didático, ou seja, como um instrumento da Filosofia, com a função meramente instrumental, de no máximo expressar valores morais ou inspirar a busca pelo Belo, pelo Bom e pela Verdade.

Além disso, como observa Grosz (1994), a tradição filosófica metafísica perpetuou uma autêntica “somatofobia”: o corpo é visto como algo que necessita ser governado pela mente. Platão é o maior proponente desse dualismo, mas é Descartes quem melhor o teoriza: ao distinguir consciência de mundo natural, ele considera a subjetividade uma função única e exclusiva da mente, bem distante portanto da consciência corporal.

De acordo com Louro (1995), para o pós-estruturalismo, e em especial para o pensamento de Jacques Derrida, o pensamento metafísico ocidental sempre operou sobre a base de princípios fundantes expressos pela hierarquização de pares opostos: bom/mau, presença/ausência, unidade/diversidade, etc. Todos os dualismos e oposições hierárquicas – Filosofia/Arte, mente/corpo, razão/emoção, etc. – construídas na história do Ocidente,

³² Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844-1900) foi um filósofo alemão do século XIX. Propunha a superação da lógica essencialista, metafísica e moralista da modernidade. Na esteira de sua filosofia seguiram importantes pensadores do séc. XX, como Michel Foucault, Jacques Derrida, Martin Heidegger e Gilles Deleuze.

estariam todas inter-relacionadas entre si. Para Louro (*op cit*), a oposição entre masculino e feminino deve ser compreendida como mais uma dessas dicotomias.

Grosz (1994) sugere que a oposição hierárquica masculino/feminino estaria na base de todas essas outras oposições. Levando em conta o fato de que os homens por muito tempo ocuparam instâncias mais privilegiadas que as mulheres na organização da sociedade e cultura, segundo a leitura cultural (masculina) que se fez ao longo da história do ato da reprodução, teria se gerado a idéia de que o corpo feminino é feito apenas para prestar o serviço de perpetuar a espécie. E junto com essa idéia, foi necessário que a mulher fosse representada como mais ligada à natureza, ao corpo, ao instintivo, estando muito mais próxima do coração (sendo portanto caracterizada como mais emotiva, mais sensível), estando o homem, em contrapartida, mais ligado ao intelecto. A mulher foi portanto apontada como mais ligada ao artístico, à natureza, ao corpo e ao sensível. O homem, paralelamente, sempre foi apontado como mais adaptado à política, à ciência, à Filosofia, à cultura etc. Portanto, essa tradição de pensamento teria perpetuado uma desvalorização de tudo o que foi historicamente sendo associado ao feminino (Arte, corpo, emoção) e uma maior valorização de tudo o que foi historicamente sendo associado ao masculino (Filosofia, mente, razão, etc.).

Albright (1997) é de opinião que, pelo fato de a dança colocar o corpo no centro das suas representações artísticas, ela sempre foi uma arte muito mais marginalizada do que todas as outras artes. Assim, a relação de poder da Filosofia sobre a Arte, da qual fala Badiou (2001), teria assumido, no caso específico da dança, uma expressão ainda mais significativa. Farguell (2001) afirma que a dança esteve muito mais afastada do que outras artes de conceituações teóricas e filosóficas em geral, ao longo de quase toda a história da civilização ocidental. E que a sua própria configuração como campo artístico ocorreu em paralelo ao seu isolamento do *cânon* estético das artes.

Estando ou não relacionadas todos esses elementos, da forma como apontam tais autores, o fato é que parte do sólido edifício da tradição de pensamento metafísica começaria a sofrer seus primeiros abalos sísmicos no final do século XIX, a partir da filosofia de Friedrich Nietzsche. Para esse filósofo, o pensamento lógico dialético socrático-platônico, matriz da racionalidade ocidental, representou uma decadência da civilização. Em lugar da vida e do pensamento afirmativo dos filósofos trágicos pré-

socráticos, criadores de novos valores, teria surgido o filósofo metafísico, que faz da vida aquilo que deve ser julgado, medido, limitado, em nome de valores "superiores" como o Divino, o Verdadeiro, o Belo, o Bem.

Para Nietzsche, deveríamos ser um pouco mais trágicos (ou seja, como na arte trágica grega: um pouco mais apolíneo-dionisíacos, ao invés de sermos apenas apolíneos³³). Nietzsche propõe uma inversão da hierarquia de valores: a arte deve ser considerada mais importante do que a Filosofia. Dessa forma, ele convoca os homens do conhecimento (os filósofos) a aprenderem com os artistas. Ele não se restringe a uma apologia da arte como uma atividade específica, mas convoca seus leitores a assumirem uma postura artística diante da vida: sermos poetas-autores de nossas vidas (NIETZSCHE, 2001, p.202). Defende, portanto, que os filósofos não mais procurem o ideal de um conhecimento verdadeiro, mas sim pensem a vida, a ciência e a existência como um fenômeno estético.

A partir de Nietzsche, começa a se questionar a racionalidade metafísica do modelo socrático-platônico. Começa-se a questionar, assim, a própria pretensão de colocar a mente como única definidora do sujeito, negando-se para isso o seu corpo. De certa forma, se questiona aquilo que Grosz (1994) chama a “somatofobia” da cultura ocidental. A partir daí, se percebe porque esse filósofo se torna importante, no século XX, para muitos artistas que tentam inaugurar um novo modo de pensar o mundo, o ser humano e a vida, através de uma revalorização do corpo, contexto esse do qual nos interessa aqui recortar para problematizar o caso específico da dança, dentro do campo das artes.

A dança, enquanto movimento, cadência, leveza, alegria, é usada por Nietzsche como símbolo de um novo modo de conduzir o fluxo do pensamento, tomando-a como aliada metafórica no combate à metafísica filosófica clássica e aos valores morais tradicionais. No livro “Assim falou Zaratustra” (1994), por duas vezes, o personagem central, uma espécie de alter-ego de Nietzsche, entoava um “canto de dança”, em sua busca pelo “além-do-humano”³⁴, isto é, em seu constante entregar-se às potências produtivas da

³³ Nietzsche interpreta a cultura clássica grega como um embate entre dois impulsos contrários: o *dionisíaco*, ligado à exarcebação dos sentidos, à embriaguez mística e à supremacia amoral dos instintos (cuja figura é Dionísio, deus do vinho, da dança e da música); e o *apolíneo*, face ligada à perfeição, à medida das formas e das ações, à palavra e ao pensamento humanos (representada pelo deus Apolo).

³⁴ O termo *Übermensch* é de origem medieval, calcado sobre o adjetivo *übermenchliles* (sobre-humano): ser humano, que *transpõe* os limites do humano. Não tem equivalente adequado em português, razão pela qual sua tradução tem gerado polêmica. Segundo Rubens Rodrigues Torres-Filho é o “**além do homem**”, para Roberto Machado e outros é o “**super-homem**”. Mas para Flávio R. Kothe a melhor tradução seria “**ser-**

vida e não ao ideal de sujeito moral. A dança aqui simboliza uma certa estética do pensamento, de todo aquele pensamento que, como o de Nietzsche, se proponha a ser produtivo, a trazer ideias novas, a produzir novos sentidos, diferentes daqueles do ideal de sujeito moral-racional e dos ideais da metafísica filosófica clássica.

[...] e eu não saberia o que o espírito de um filósofo mais poderia desejar ser, senão um bom bailarino. Pois a dança é o seu ideal, e é também a sua arte, e afinal sua única devoção [...] (NIETZSCHE, 2001, p. 286)

Como afirma Badiou (2002), aquilo que Nietzsche elegeu como a maior abominação, foi o espírito da gravidade, o passo obediente daquele que marcha numa estrita obediência de impulsos e ordens superiores. Trata-se da antítese simultânea da dança, da leveza e da inteligência. A dança é, pois, a antítese deste movimento impulsivo e obediente, a dança é a força duma retenção e a negação de um impulso. Em Nietzsche, a dança é a metáfora do que foge ao modelo lógico-lingüístico (platônico) que busca a constituição da verdade a partir daquilo que toma como essência do real. Ela representa o combate às ideias e valores da filosofia ocidental (platônica), que impõem ao indivíduo a noção de alma, ou seja, de essência, e não de construção e de processo.

Nietzsche não era um bailarino. Portanto, quando fez esta associação, quando afirmou que todo o pensar deveria ser como um tipo de dança, quando relacionou a imagem do bailarino com o pensamento inovador de seu projeto, estava utilizando-a em sentido inteiramente metafórico. Ele concebia a dança como metáfora do pensar produtivo, do pensar que combate ideias e valores arraigados e pré-estabelecidos, que se proponha a produzir o novo, a produzir novos sentidos. A dança como símbolo do devir filosófico.

No entanto, Isadora Duncan apropria-se da filosofia de Nietzsche e passa, a partir da sua leitura dela, a pensar a dança não em seu sentido meramente metafórico, mas como um atividade específica. Em Duncan, a relação que se estabelece entre dança e a tentativa de transvaloração ou transgressão não é mais meramente simbólica. A partir do contexto

acima-do-humano”, uma vez que tem-se ‘*Mensch*’ e não ‘*Mann*’ (que seria a palavra alemã para homem), o que significa que não se trata de uma divisão entre masculino e feminino e que o termo pode ser aplicado igualmente com a mesma força lingüística tanto para os homens quanto para as mulheres.

histórico feminista³⁵ onde vivia, em que se questionavam os modelos culturais românticos de representação do corpo da mulher - e entre eles, a bailarina clássica: uma mulher casta, envolta em branco, coroada de flores, uma representação do ideal romântico, do inacessível adorado pelos homens (OSSONA, 1998) – Isadora Duncan busca pontos inspiradores para o desenvolvimento de sua nova concepção artística. Ela faz, talvez pela primeira vez, uma tentativa de entrelaçamento entre a Dança e a Filosofia, através da obra de Nietzsche.

Poder-se-ia então afirmar que, seja através da dança do pensamento, como pretendia Nietzsche (esta caótica irrisão de enunciados que se dizem, contradizem e desdizem, mas que buscam enfim sempre instaurar uma nova estética para a existência do leitor), seja através da dança propriamente dita (essa caótica profusão de signos imagéticos que procuram sempre, direta ou indiretamente, se manifestar no corpo e através do corpo), é possível produzir verdades? Mais do que isso: é possível, através da dança, criar algum tipo de ato de resistência contra representações culturais hegemônicas, assim como produzir novos valores culturais? Essa parecia ser a direção para onde apontavam as propostas estéticas e os ideais e o imaginário presentes nas concepções de Isadora Duncan.

Ela defendeu, assim, a dança como dotada de um potencial tão ou mais eficiente do que a palavra ou escrita na tarefa de produzir novos sentidos, de elidir padrões culturais arraigados, constituir novas representações de corpo e de vida. Nomeou a existência de uma dança “dionisíaca”, opondo uma estética nova, como ato de resistência contra os códigos corporais convencionais e rígidos representados até então principalmente pelo balé clássico.

Contudo, como era próprio do período da arte moderna, sua recepção de Nietzsche estava repleta de esoterismo³⁶ religioso. É sua, por exemplo, a expressão: “Vim à Europa para trazer um renascimento da religião através da dança, para revelar a beleza e a santidade do corpo humano pela expressão de seus movimentos...” (DUNCAN, apud GARAUDY 1980, p. 62). Com ares proféticos, ela afirmava também que a sua nova dança proporcionaria “a realização da unidade da vida interior e da vida exterior integradas numa

³⁵ Isadora viveu na época da “primeira onda” do feminismo, o movimento sufragista. No entanto, por suas idéias foi considerada uma precursora das discussões do feminismo da “segunda onda”.

³⁶ Esoterismo é o conjunto de princípios de uma doutrina esotérica (ler: FAIVRE, 1995). Os esoterismos caracterizam-se pelo sincretismo entre religião, ciência, filosofia, etc. na busca por um modelo explicativo único. A palavra pode ser entendida, aqui, no sentido de uma “Weltanschauung”, termo alemão para uma concepção de universo e de vida. No sentido foucaultiano, pode ser tomada como uma episteme.

ação única. Assim chegaria ao fim a era das pedagogias baseadas no dualismo, sobretudo o do corpo e da alma” (*op cit*, p.130).

Quase toda a arte moderna teve relações com o esoterismo, como têm demonstrado alguns trabalhos recentes (FRÓIS, 2006, BEZERRA, 2007). Bezerra (2007) traça um paralelo entre o pensamento místico medieval, particularmente a obra de Juan de la Cruz, e a arte abstrata moderna, tomando como ponto de partida Kandinsky, um dos expoentes da arte moderna. Já Fróis (2006), analisa a apropriação pelos artistas modernistas Malevich, Kandinsky e Mondrian de teorias neo-esotéricas³⁷. Esses expoentes da arte moderna tinham como intenção lançar, por meio de suas obras, a possibilidade de um novo homem e de um novo mundo, livre de imperfeições e regido por uma nova ordem espiritual e social, na qual reinasse harmonia ideal, em moldes similares à “República” platônica.

Também na maior parte dos expoentes da chamada “dança moderna”, como Marta Graham, Rudolf Laban, Mary Wigman e outros, é possível ver este elemento metafísico. A mística de Ted Shawn, também um dos pioneiros, surge na sua afirmação de que “através da dança não se diz, mas se é... e a dança é a mais alta expressão do ser (...) aquele que conhece o poder da dança, conhece o poder de Deus” (GARAUDY, 1980, p. 73). Tanto Ruth Saint-Dennis quanto Ted Shaw, acreditam na essência religiosa da dança, não existindo a divisão entre corpo e espírito, arte e religião. Marta Graham (1993), expressa claramente a mesma concepção, ao dizer que: “a dança é a linguagem escondida da alma”.

Contraditoriamente, portanto, é através de um tipo de concepção de mundo e de vida bastante metafísico, que ocorre a recepção da filosofia de Nietzsche por Isadora Duncan. Em seus escritos, é visível a necessidade de produzir uma nova dança dentro de uma concepção idealista. A única diferença é que tal idealismo não mais se baseia no uso da razão instrumental: ele trilha outros caminhos, nos quais o corpo é que adquire caráter sagrado. Assim, Isadora não rompe com o essencialismo e a busca por um absoluto, por um ideal, que era o que Nietzsche combatia. O que aparece em sua nova proposta estética parece ser apenas uma virada no interior da mesma representação.

Por outro lado, Isadora Duncan rompe com uma representação cultural do feminino na dança, que era muito ligada à noção romântica de feminino. Como observa Marquière

³⁷ No caso de Malevich, a Teosofia de Helena Petróvna Blavatsky. Em Kandinsky, tanto a Teosofia quanto a Antroposofia de Rudolf Steiner. No caso de Mondrian, inicialmente inclinado à Teosofia, o Neoplatonismo.

(2003), ela rompeu com o estereótipo da dançarina desencarnada, que “[...] não era uma mulher [...]”, mas uma “[...] pura metáfora [...]”, como queria Mallarmé³⁸. Ela retirou a nudez feminina do registro exclusivo do erotismo, em sua versão androcêntrica e sexista. No entanto, ela conservava ainda uma visão essencialista das mulheres.

Que relação há entre todos esses elementos e a dança contemporânea?

Em minha experiência como bailarino entre praticantes de dança contemporânea no cenário cultural de porto Alegre, encontrei repetidamente manifestada a idéia de que a dança é a “expressão da alma”. Também observei que em muitos casos o terreno das crenças religiosas pessoais ligadas, de alguma forma, a concepções esotéricas de corpo, é bastante significativo. Espiritualidade ou fé desempenham um jogo importante nas falas de muitas pessoas que se baseiam neste tipo de noção de dança contemporânea, permeando o discurso que constitui grande parte daquilo que os sujeitos que entrevistei chamam de uma “filosofia da dança contemporânea”. E, por último, tenho observado também que, articulado a tudo isso, há uma valorização de Nietzsche, posicionando esse filósofo como alguém que é capaz de dar a isso que se tem nomeado como uma “filosofia da dança contemporânea” alguma fundamentação ou legitimação.

Existe, nesse âmbito, um conjunto de questões ainda pouco mapeadas, ainda pouco analisadas e teorizadas academicamente. Perceber a forma como todas essas coisas estão articuladas não é o enfoque nem o recorte dessa pesquisa, o que mereceria uma análise específica, tarefa para pesquisas futuras. No entanto, a partir de uma análise bastante incipiente, centrada muito mais (é verdade) na minha experiência pessoal auto-etnográfica, percebo que existe entre muitos praticantes e coreógrafos de dança contemporânea uma noção muito viva de uma dança como ato de resistência estético-político, por meio do questionamento de valores culturais hegemônicos que estão inscritos nos corpos. Mas também, simultaneamente, de uma dança como “algo que vem de dentro”, que é pura expressão e liberação de alguma essência interior. E parece haver uma relação entre a forma como Isadora Duncan fez, em sua época, uma determinada leitura ou recepção da filosofia de Nietzsche e a forma como, nos dias de hoje, essa mesma filosofia é hoje recebida e lida por bailarinos de dança contemporânea.

³⁸ MALLARME, 1997, p. 192-193.

Desde que Isadora Duncan propôs novos modelos estéticos e uma tentativa de romper com a estética romântica do balé clássico, passou-se a afirmar ser possível, através da dança, produzir na vida e no corpo dos seres humanos uma espécie de eterna ruptura. Alguma coisa da ordem da transgressão, da ruptura, do combate a valores e conceitos (ou pré-conceitos) enraizados na cultura e nos corpos, através da produção de novos sentidos, parece ter se “colado”, desde então, à idéia de dança.

Constituiu-se, assim, uma noção de libertação do corpo por meio da dança contemporânea. Ou ainda: uma representação da dança contemporânea como uma potência para a transgressão do corpo e, conseqüentemente, de libertação do sujeito. Entende-se, dentro dessa noção, que essa dança – para além do mero espetáculo cênico – poderia conter em sua prática experiências somáticas capazes de tornarem os indivíduos melhores, mais donos de si, enfim, mais livres. Essa representação articula elementos tão díspares como: a) a filosofia de Friedrich Nietzsche; b) o esoterismo e o misticismo religioso dos fundadores da dança moderna; c) o movimento de artistas gerados em torno da Judson Church, na década de 1960, em Nova York (dança pós-moderna).

Dessa forma, essa noção de dança como uma potência de transgressão parece vir quase sempre acompanhada por vozes proféticas que remetem à promessa de uma libertação do corpo, através da possibilidade da expressão total dele, bem como de uma relação entre esse corpo e uma certa essência universal dos sujeitos, através da pura expressão de uma essência interior do ser humano. Facilmente “cola-se” aí algo da ordem da revelação da verdade sobre o corpo e a promessa da suprema felicidade individual.

2.5. A dança contemporânea e a retórica da liberdade

A definição “dança contemporânea”, problematizada no início desse capítulo, não se refere nesse trabalho a nenhuma técnica corporal ou artística em específico. Como toda a arte contemporânea, essa forma de dança assim nomeada revela-se como um campo muito heterogêneo e complexo para que se dê conta dele em uma única dissertação. Logo, utilizo esse conceito como algo “em aberto”, no sentido de que não quero pressupor aqui nenhuma unidade absoluta em cima do uso da terminologia dança contemporânea.

Pelo contrário, considero que existem, hoje em dia, diversos enunciados e diversas representações culturais colocadas sobre a prática da dança contemporânea. Minha intenção, nesse capítulo, é refletir somente sobre uma dessas muitas representações culturais, problematizando-a em específico.

Meu pressuposto, portanto, é o de que existe atualmente uma representação de dança contemporânea muito recorrente que funciona como uma vontade de verdade interessada em fundar a noção de que a dança contemporânea é sempre aquilo que traz a ruptura com o que lhe é anterior (ou exterior). Que ela é capaz de sempre inovar, de instaurar sentidos sempre novos para o corpo, opondo-se assim às outras danças. Ora, esse afirmação funda como verdade que é impossível definir o que a dança contemporânea é, mas é possível definir o que ela não é: ela não é balé, ela não é dança de salão, ela não é jazz, ela não é hip hop, etc. E essa noção articula a noção de ruptura com: transgressão, liberdade, essencialismo e uma certa visão esotérica da realidade.

Essa análise que aqui faço sobre as relações entre dança, ruptura, transgressão, liberdade, essencialismo e esoterismo não devem ser tomadas como representativas de todo o universo da dança contemporânea. Há, com certeza, hoje, outros modelos. Mas, a maioria das vezes, os praticantes dessa modalidade de dança são bastante confusos com relação a essas questões, e tendem a misturar esse modelo por mim aqui apresentado com outros, com uma facilidade surpreendente. Daí o caráter abrangente dessas questões por mim levantadas, a partir de apenas alguns dos muitos sujeitos dentre os grupos de dança contemporânea que entrevistei na cidade de Porto Alegre.

Na seção anterior, analisei essas relações no âmbito da invenção de uma noção de dança a partir de uma certa maneira de olhar para a sua história. Mas também é possível compreender essa questão dentro de uma perspectiva mais antropológica: como uma perspectiva êmica, um sentimento estético, um ponto de vista sobre o mundo, que funda relações do sujeito bailarino com esse mundo e consigo mesmo a partir da dinâmica da representação cultural. Dentro desse tipo de análise, é possível considerar que essa representação de dança contemporânea funcione como um sistema simbólico que, através da invenção daquilo que Balakrishnan (2008) chama de “ficções regulatórias”, age na direção de padronizar as relações sociais dos indivíduos.

Segundo Balakrishnan (*op cit*), todos estamos sempre procurando lugares de pertencimento, lugares onde poderemos ocupar posições de sujeito. Ele refere-se ao nacionalismo, à religião, as etnias, o gênero, e outras categorias. Mas aqui pode-se incluir também a prática de uma determinada modalidade artística, como uma prática que é social, e que portanto, está relacionada diretamente com processos de formação de identidade entre os grupos sociais. Em outras palavras, pode-se considerar a representação de dança contemporânea problematizada nesse capítulo como em estreita articulação com questões de construção da identidade social e de pertencimento.

Em Porto Alegre, mesmo dentro da grande heterogeneidade de produções artísticas classificadas como “dança contemporânea”, percebi uma forte recorrência desses elementos entre todas essas vozes dissonantes e contrárias. Isso permite, segundo entendo, uma certa homogeneidade que torna possível falar nesse trabalho em “dança contemporânea” como um recorte bastante diferente de outras danças dançadas na contemporaneidade.

Abaixo, relaciono falas de alguns bailarinos que foram por mim entrevistados³⁹:

Eduardo:

A dança contemporânea é muito expressiva. Toda a dança é expressiva, mas (...) a dança contemporânea quer passar mais do que só dança (...) É diferente do balé clássico. (...) na dança contemporânea tu é mais livre. Ela te permite criar mais. Se expressar.

Ricardo:

Dança contemporânea te possibilita ter várias emoções (...) Tu pode, assim por exemplo, no teatro, até te emocionar fazendo um papel, mas tu não pode te emocionar muito, porque senão tu sai fora da história, tu te perde. (...) O teatro te permite viajar até certo ponto. Se tu passar daquilo é complicado. Tu te perde. Tu transforma a idéia. (...) E na dança contemporânea, a dança deixa tu ir.

³⁹

Que se encontram listados no início do capítulo 4 dessa dissertação.

José:

O que mais me chama a atenção na dança contemporânea é a liberdade. [...]A dança contemporânea... ela aceita, ela é aberta. [...] Para mim, eu sinto que eu sou a dança contemporânea e a dança contemporânea sou eu. Eu sinto que é uma extensão de mim... essa dança que agente não sabe nem o que é... se a gente precisa chamar de dança contemporânea... Mas a princípio, essa dança que eu faço, ela tá enquadrada em “dança contemporânea”. Ela é uma dança que sai de dentro de ti. Porque tu é uma pessoa que precisa se expressar. E ela sai de dentro de ti. E está categorizada como “dança contemporânea”.

Abaixo, trago um excerto da fala de alguns dos coreógrafos que entrevistei em minhas incursões preliminares ao campo:

[...] é um rompimento, é uma transgressão... é uma forma de buscar outras formas, outras vias, outras possibilidades do movimento. Isto é a dança contemporânea. [...] A história é construída por pessoas que transgrediram. E aí é que tá o papel fundamental da transgressão na arte contemporânea. [...] A arte é uma maneira que o ser humano tem de gritar, de estravasas, de colocar para fora toda a sua necessidade de protesto, de... não necessariamente de protestar, mas de falar, de se comunicar... Quando tu consegue transgredir, tu consegue romper coisas que te escravizam...

A ideia de que a dança contemporânea é a expressão de uma essência interior do ser humano e, conseqüentemente, uma potência de libertação para essa essência é, nesses trechos, evidenciada entre os sujeitos por mim entrevistados.

No terreno da produção acadêmica brasileira em dança existe, também, algumas vezes, colocada em discurso uma retórica da ordem da ruptura, da liberdade e da redenção. Por exemplo, é comum a ideia de uma dança que “emana da alma”, capaz de expressar, de forma mais direta e íntegra, a essência mais recôndita do interior do ser humano. Tais representações aparecem nesse caso entrelaçadas, articuladas, sustentadas ou legitimadas, em maior ou menor grau, com conceitos, crenças e discursos científicos, e/ou filosóficos.

Esse tipo de proposição encontra terreno na produção, por exemplo, de alguns autores fundamentados na perspectiva semiótica (GREINER, 2000; SANTANA, 2003; KATZ, 2003), que definem o corpo como um suporte comunicativo autônomo, sendo a dança concebida como um “pensamento do corpo”. Embora esta pareça ser uma proposição inversa do platonismo, uma vez que considera o gesto corporal, e não a fala, a forma de linguagem privilegiada para dar uma mensagem o mais próxima da essência do real, ela opera com a mesma noção metafísica de uma essência capaz de ser descrita de forma perfeita por uma linguagem – nesse caso, a linguagem corporal.

A mesma noção idealizada de corpo e de dança aparece em autores como Vargas, por exemplo, quando afirma que a dança “pode tudo expressar” (VARGAS, 2007, p.13) ou que “o movimento nunca mente” (*op cit*, p. 70). Em paralelo a isso, a apropriação de alguns autores pós-estruturalistas⁴⁰ tem parecido gerar alguns enunciados que colocam a dança nesse lugar idealizado, atribuindo-lhe um lugar privilegiado no sentido de combater valores e conceitos enraizados na cultura, instaurando assim novos sentidos estéticos e éticos.

Para José Gil (2001), por exemplo, a experiência do corpo na dança oferece uma dinâmica de tomada da consciência pelo corpo, de uma adesão do pensamento ao corpo. O autor fala do corpo como devir, apropriando-se do conceito de “corpo sem órgãos”⁴¹. Comentando essas reflexões, Nízia Villaça (2004, p.8) refere que:

[...] a dança, entre as artes, talvez seja a que melhor possibilite a circulação das intensidades e afetos que efetivamente instalam o novo. É uma espécie de inconsciência consciente, uma velocidade que não permite a formação de conceitos. Movimento sem início ou fim, energia, eletricidade, transformadora de contextos, atualização e novas virtualidades. Escrita em série.

⁴⁰ Vale ressaltar, no entanto, que pós-estruturalismo é um termo bastante amplo e problemático, que costuma não distinguir as diferenças entre as teorias dos diversos autores que procura agrupar sob esse mesmo rótulo.

⁴¹ O conceito de “corpo sem órgãos”, citado aqui é de Gilles Deleuze (1995), um autor que comumente é classificado como pós-estruturalista.

Os imensos problemas que essa perspectiva de assumir a dança como a mais privilegiada dentre as artes na potência de instaurar o novo, de transformar, deixam-se imaginar facilmente: isso não seria colocá-la também como uma referência, como uma nova norma, ou mesmo outra perspectiva dominante? Lembrando que Foucault (1996) analisa o corpo como um campo de luta ambíguo e indefinido entre o controle. Segundo ele, a resistência ao controle é freqüentemente ambígua, marcada por contradições:

Como sempre, nas relações de poder, nos deparamos com fenômenos complexos [...] O corpo se tornou aquilo que está em jogo numa luta entre os filhos e os pais, entre a criança e as instâncias de controle. A revolta do corpo sexual é o contra-efeito desta ofensiva. Como é que o poder responde? Através de uma explosão econômica (e talvez ideológica) da erotização, desde os produtos para bronzear até os filmes pornográficos... Em resposta à revolta do corpo, encontramos um novo investimento que não tem mais a forma de controle-repressão, mas de controle-estimulação: 'Fique nu...mas seja magro, bonito, bronzeador!' A cada movimento de um dos adversários corresponde o movimento do outro. É preciso aceitar o indefinido da luta (FOUCAULT, 1996, p. 146-147)

Para Foucault, aí está um exemplo de como a ideia de uma libertação definitiva do corpo, dos mecanismos de controle que operam sobre ele, é impossível, ou de como o poder, em seus desenvolvimentos estratégicos, aprimora-se e passa investir no corpo de formas variadas em cada momento. O mesmo corpo nu que outrora era escondido e negado pelas normais morais rígidas da sexualidade, hoje é exaustivamente exibido e espetacularizado, sendo dele exigido que se enquadre em um padrão de beleza, ou seja, em uma nova norma.

Diz-se muito, hoje em dia, que a dança contemporânea (e toda a arte contemporânea em geral) tem o poder de transformar aqueles que dela fazem a sua prática e também todos aqueles que se posicionam como espectadores da sua experiência estética. Fala-se em tomada de consciência e em auto-conhecimento para os indivíduos praticantes desta arte, em transformações culturais e, é claro, sociais, para o público desta arte. Seria possível pôr em dúvida afirmativas deste tipo a fim de perguntar: será que é possível afirmar, assim com tanta certeza, a existência de uma potência transgressiva ou inovadora na estética da dança?

Seria preciso pensar na relação, por exemplo, da dança contemporânea com o contexto da sociedade capitalista em que vivemos, bem como nas formas complexas como a cultura tem funcionado contemporaneamente no sentido de fazer funcionar seus

mecanismos de poder. Neste sentido, não existiria um não-lugar, fora do poder, onde qualquer prática corporal ou artística pudesse estar situada. A questão, tal como anunciada, é bastante profunda e não tenho a pretensão também de aqui me deter em sua problemática.

Assim, ao introduzir tais discussões, meu intuito é de que se leve em conta aqui aquilo que estou denominando como uma “vontade de ruptura” relacionada à prática dessa dança, buscando pinçar alguns elementos de ordem discursiva que nele se atravessam. Essa vontade de ruptura se propõem, entre outras coisas, a desafiar as representações de corpo presentes em outras danças. Tal preocupação com a negação às “outras” danças é um ideal perseguido por muitos dos profissionais que desenvolvem linhas de trabalho coreográficas que são nomeadas como “dança contemporânea”, sendo constitutiva da própria identidade desse campo. Em outras palavras, o balé clássico, o jazz, a dança de salão, a dança do ventre, a dança moderna, as danças tradicionalistas, etc. constituem muitas vezes o “outro” da dança contemporânea, o seu exterior constitutivo. Ou seja, constituem aquilo que certas vertentes⁴² da dança contemporânea necessitam afirmar como o seu contraponto para poder se constituir enquanto tal.

A partir das noções que serão abordadas no capítulo 3, procurarei problematizar como a dança contemporânea pode revelar-se como um campo de análises produtivo em discussões sobre as representações culturais, a construção cultural de identidades e a inscrição de discursos sobre os corpos. Através dessa perspectiva, proponho uma abordagem que deixe de conceber o movimento corporal na dança em um sentido meramente abstrato ou idealizado, como a expressão de uma potência a-histórica (uma alma? um corpo?) que deseja ser livre. Também deixa de ser visto como tendo um papel privilegiado na tarefa de modificação das dinâmicas culturais.

Nessa perspectiva, é produtivo interrogar quais lógicas culturais, jogos de poder, desejos ou interesses atravessam e constituem a dança contemporânea. Ou ainda: como encontram-se articuladas, nesses processos híbridos de constituição cultural da dança contemporânea, as representações culturais de gênero?

Com relação ao gênero, especificamente proponho-me a pensar a produção e manutenção de formas de viver o masculino, suas tensões, lutas, resistências e

⁴² Vale ressaltar que nem todos os coreógrafos atuais de dança contemporânea fundamentam seu trabalho nessa idéia de negação a outras danças. Cito aqui dois exemplos: o coreógrafo brasileiro Ângelo Madureira, que faz uma pesquisa em cima do frevo e Bruno Beltrão, que se utiliza da dança de rua.

investimentos para apropriação desse lugar que é a dança contemporânea. Ou ainda, perceber quais são os jogos de verdades que são postos em um determinado momento, em um determinado lugar para a produção de quem é representado como bailarino.

A problemática que essa pesquisa vem então a delinear diz respeito às implicações disso que procurei delimitar aqui como um conjunto de representações que funda a idéia de ‘dança contemporânea’ como transgressão, ruptura, liberdade e essencialismo. Assim, a pergunta colocada nessa pesquisa⁴³ procura problematizar as articulações que este discurso da ordem da ruptura ou da revolução – essa “vontade de ruptura”, como nomeio aqui, ou o “dispositivo da novidade” definido por Paixão (2009) – , característico da dança contemporânea, joga com as representações de gênero na produção cultural dos corpos masculinos. Como esta proposta “filosófica” (uso êmico do termo), que se propõe a ser inovadora, tem manifestado seus efeitos sobre os sujeitos que praticam essa modalidade de dança atualmente? Será que ela tem instaurado novas formas de sermos homens e mulheres? Melhor seria perguntar: estando a dança contemporânea inscrita nesse tipo de perspectiva da ordem da transgressão, da intenção de revolucionar elementos da cultura, há uma construção transgressora e revolucionária de representações de masculinidade?

Na busca por essas respostas, observo em primeiro lugar a necessidade de analisar a trajetória da construção da masculinidade dos sujeitos praticantes desta(s) modalidade(s). Em segundo lugar, identificar as representações de gênero presentes dentro deste universo e as representações culturais que podem ser ali percebidas.

⁴³Ver p.19.

3. Terceiro movimento: Ferramentas conceituais

Ao longo deste capítulo, irei situando a perspectiva teórica pós-estruturalista, a fim de ir organizando e construindo as assertivas conceituais que eu assumirei neste trabalho.

3.1. Dança, corpo e cultura

Ao longo da história da Antropologia, muitos autores procuraram refletir sobre a dança em suas relações com a cultura e a sociedade. Merriam *apud* Royce (1977, p.13), por exemplo, considera que “dança é cultura e cultura é dança (...) assim, a entidade da dança não é separável do conceito de cultura”. Já Hanna (1999, p.14) diz que “[...] as danças são atos sociais que contribuem para o contínuo surgimento da cultura”

Essa mesma autora define a dança como um comportamento humano composto por: 1) ser proposicional, 2) ser intencionalmente rítmico, 3) ter seqüências padronizadas culturalmente, 4) ter outras atividades motoras que não as cotidianas, 5) ter movimentos com valores estéticos e inerentes (HANNA, 1979). De uma forma similar, a etnocenologia (PRADIER, 1998), define a dança como um comportamento extra-cotidiano que inclui uma intenção de espetacularidade, que portanto engloba não apenas o atuante (o dançarino), mas também aquele que o vê (o espectador), a partir de uma articulação social.

Estas são reflexões de abordagens com viés mais antropológico, que num sentido mais geral, são concordantes com a perspectiva que procurarei adotar nesse trabalho. Em um sentido mais circunscrito, no entanto, faz-se necessária uma melhor delimitação das noções de cultura, linguagem, corpo e sociedade, uma vez que constituem ferramentas conceituais com significados amplamente disputados, apresentadas muitas vezes a partir de compreensões bastante diferentes, dependendo da teoria ou do referencial utilizado.

A linguagem, dentro da perspectiva pós-estruturalista, não é um simples instrumento de comunicação ou de transmissão de informação. Ela é vista como repositória chave de valores e de códigos que constroem as formas como as pessoas compreendem a si próprias e aos outros e as formas como descrevem e interpretam o mundo. Ela tem uma importância muito grande no processo da construção, regulação e classificação de significados e, através dos jogos de sentido que ela faz operar, atua na constituição de toda

a vida social. Somente quando algo é significado através da linguagem é que adquire existência dentro da cultura.

No entendimento de um de seus principais teóricos dos Estudos Culturais, Stuart Hall, a cultura “[...] não é nada mais do que a soma de diferentes sistemas de classificação e diferentes formações discursivas aos quais a língua recorre a fim de dar significado às coisas” (HALL, 1997, p.12). A cultura não é vista aqui como uma entidade monolítica ou homogênea, mas sim como um campo que se manifesta de maneira diferenciada de acordo com a formação social ou com a época histórica. Ela também é entendida como “[...] o terreno real, sólido, das práticas, representações, línguas e costumes de qualquer sociedade histórica, bem como as formas contraditórias de ‘senso comum’ que se enraízam na vida popular e ajudam a moldá-la” (HALL, 1997, p.15). Ela é constituída por idéias, atitudes, sentimentos, proposições morais, relações e desejos (CORAZZA, 2001).

A cultura também não significa simplesmente sabedoria recebida ou experiência passiva, mas sim um grande número de intervenções ativas que visam constituir sujeitos e práticas sociais. É nas relações sociais, atravessadas por inúmeros símbolos, discursos, representações e práticas culturais, que as subjetividades humanas vão sendo constituídas, arranjando e desarranjando suas formas de se situarem no mundo. Dentro dessa perspectiva, o sujeito⁴⁴ está constituído, é formado e regulado pelos discursos⁴⁵ da cultura, pela ordem, pelas posições e diferenças que esses discursos estabelecem. Não há um indivíduo autor por trás da linguagem, há sempre o exterior discursivo que o constitui, ou seja, a cultura onde esse indivíduo vive e onde é convocado a tornar-se sujeito.

Em virtude desse caráter de investimento político que age na direção de configurar socialmente determinados tipos de sujeitos, a produção, distribuição e recepção cultural está intimamente relacionadas às disputas pelo direito de instituir sentidos. A cultura é vista assim não como uma forma de vida global, mas como um enfrentamento entre modos de vida diferentes. Canclini (2005) ao invés de definir a cultura como um sistema de

⁴⁴ O conceito de sujeito é o de Michel Foucault, que significa uma posição criada pelo discurso no interior da linguagem. Ele não será aqui abordado, visto não se tratar de um conceito central para esse trabalho e pelo fato de mais adiante eu optar pelo uso do conceito de identidade.

⁴⁵ O conceito de discurso que estou utilizando aqui também é o de Michel Foucault (2006). Trata-se de um conceito complexo, que abordo aqui apenas num sentido muito geral, quase como sinônimo de linguagem. Na próxima sessão, ele será melhor aprofundado.

significados partilhados⁴⁶, propõe falar mais em “cultural” e menos em “cultura”, isso é, “adjetivizá-la”, como forma de se referir a uma dimensão de conflitos, disputas, diferenças e não a algo apropriado tranquilamente por todos os indivíduos.

De acordo com essa perspectiva, compreendo que a dança é uma prática social constituída por linguagens. Ela não é, em si, uma linguagem, como sugerem por exemplo algumas teorias sobre dança marcadas por tendências exageradamente comunicacionais⁴⁷. Mas ela é atravessada e construída por linguagens. Examinar a dança sob essa perspectiva implica em ver muito mais, por exemplo, na aparente inocência das técnicas e dos gestos corporais do dançarino, do que uma mera “expressão” individual de emoções, ou mera manifestação de uma intencionalidade livremente comunicativa, noções estas que aparecem em muitos dos conceitos êmicos sobre a dança que emergiram do meu estudo do campo.

Os sentidos e os símbolos produzidos no corpo a partir da dança são sempre constituídos a partir das condições de possibilidade históricas dadas pela linguagem e pela cultura. Portanto, todo o potencial comunicativo do corpo na dança é uma produção cultural. Os seus processos simbólicos artísticos, corporificados em coreografias, são articulados continuamente a processos de sistemas simbólicos culturais extra-artísticos e encontram-se ligados a estes. Ou seja, não é possível analisar a dança sem levar em conta questões culturais mais amplas relacionadas ao contexto onde ela é produzida.

Podemos compreender a dança tal como a define Hanna (1979), como um “comportamento propositado”, ou, como define Pradier (1998), como um “comportamento espetacular”, uma vez que o dançarino executa toda uma preparação prévia ao ritual ou performance de dança e, quando dança, não está realizando movimentos cotidianos, mas sim movimentos extra-cotidianos, tendo como intenção gerar um espetáculo artístico. Nessa perspectiva, não significa ver essa intencionalidade a partir de uma noção de sujeito auto-centrado, isto é, de uma vontade individual totalmente autônoma. Pelo contrário, justamente por ser um comportamento espetacular, por implicar sempre em um “dar-se a ver” a algum público, a dança tem um aspecto de articulação social. Esse aspecto assume

⁴⁶ Definição dada, por exemplo, por Geertz (1989, p. 15)

⁴⁷ Helena Katz, por exemplo, define a dança como “informação” (KATZ, 2003, p.261). É em grande parte nesse tipo de perspectiva reduzida apenas à análise do processo de comunicação, no qual os aspectos políticos (das relações de poder) dos processos culturais são omitidos, que a dança foi, por muito tempo, compreendida na produção acadêmica no Brasil (AQUINO, 2000; GREINER, 2002; KATZ, 2003).

aqui uma dimensão tão importante que, mais do que um comportamento ou ato de criação individual, importa pensar a dança como uma prática cultural.

A perspectiva aqui adotada é a do chamado construcionismo social, termo que, segundo Schillingh (1993, p.72) “[...] abarca todas aquelas visões que sugerem que o corpo é de alguma forma modelado, construído e até inventado pela sociedade.”

A postura básica dessa perspectiva é negar conceitos universalizantes, essencialistas e a naturalização dos fenômenos sociais, porque compreende serem essas respostas muito simplistas para problemas complexos. O ser humano só deve ser pensado como um ser em interação e segundo o construcionismo, a mais importante manifestação interacional é a linguagem. Assim, o construcionismo entende que a realidade dos sujeitos deve ser concebida numa visão sistêmica e dinâmica. A dicotomia “mundo interno/ mundo externo” é então abolida (BERGER; LUCKMANN, 1995).

O construcionismo entende que os seres humanos são discursivamente construídos nas práticas cotidianas. Práticas estas efetivadas numa realidade fragmentada, difusa e complexa (LYE, 1997). Portanto, “questionando os pressupostos do essencialismo, a teoria construcionista social deslocou o foco da atenção da pessoa para o domínio social” (NOGUEIRA, 2001, p. 146), pela observação e análise da realidade a partir de uma visão sócio-histórica, e enfatizando que os sujeitos e as práticas são produzidos na e pela cultura.

Como observa Goellner (2003, p. 29):

[...] mais do que um dado natural cuja materialidade nos presentifica no mundo, o corpo é uma construção sobre a qual são conferidas diferentes marcas em diferentes tempos, espaços, conjunturas econômicas, grupos sociais, étnicos, etc. [...] . Mais do que um conjunto de músculos, ossos, vísceras, reflexos e sensações, o corpo é também a roupa e os acessórios que o adornam, as intervenções que nele se operam, a imagem que dele se produz, as máquinas que nele se acoplam, os sentidos que nele se incorporam, os silêncios que por ele falam, os vestígios que nele se exibem, a educação de seus gestos [...] enfim, é um sem limite de possibilidades sempre reinventadas e a serem descobertas.

Sigo nesse trabalho a idéia de corpo cultural, no sentido em que aqui é adotada por Goellner. Em outras palavras, entendo o corpo como um lugar de construção e de inscrição de significados pela cultura. Mais do que isso, compreenderei o corpo como um local onde a cultura opera um intenso investimento político, onde muitos dispositivos ligados a certas vontades e efeitos de poder podem estar instalados. Nesse sentido, trago aqui as palavras de

Butler (2002) observa que “[...] os discursos⁴⁸ habitam os corpos. Eles se acomodam em corpos; os corpos carregam discursos como parte de seu próprio sangue. E ninguém pode sobreviver sem, de alguma forma, ser carregado pelo discurso.” (BUTLER, 2002, p.163).

Nessa perspectiva, cada corpo já carrega em si certas narrativas em forma de discursos. Portanto, o corpo do bailarino já carrega narrativas de ordem social anteriores à sua experiência artística com a dança. Dizendo de outra forma: esse corpo já é impregnado por significados sociais que moldarão os modos de comunicar, de perceber, de sentir e de produzir dança. Ou seja, o corpo que dança também é um corpo que é dançado, pois através dele falam as vozes, os símbolos, as crenças, as condutas corporais e os significados que nele são inscritos pela cultura.

Na perspectiva dos estudos pedagógicos fundamentados na noção construcionista dos Estudos Culturais, tem-se procurado evidenciar os mecanismos ou os caminhos através dos quais a cultura inscreve seus significados nos corpos e produz sujeitos. Tem-se considerado então que a cultura faz funcionar autênticas pedagogias culturais,⁴⁹ que criam, instituem, inventam modos das pessoas serem e de estarem no mundo e que produzem desejos, fantasias, emoções, etc.

Nesse contexto, a dança, ao produzir suas obras de arte (espetáculos cênicos, coreografias, performances, comportamentos espetaculares, etc) constrói continuamente artefatos culturais, que estão também na posição de atribuir sentidos ao mundo. Assim, a dança pode ser compreendida como uma instância, ao mesmo tempo em que é produzida e inventada na e pela cultura, simultaneamente produz cultura. Em outras palavras, ela pode funcionar como uma forma de pedagogia⁵⁰ capaz de por em circulação e em funcionamento certos discursos culturais, representações, etc. Portanto, a dança é uma construção cultural, mas em uma operação inversa, também pode-se considerar que as outras instâncias da cultura são constituídas por representações perpetuadas pela dança.

⁴⁸ A autora segue a teorização do filósofo Michel Foucault, que procurou em suas obras – especialmente em ‘Vigiar e Punir’ (1989) – analisar as maneiras como o corpo veio sendo, ao longo da história, se constituindo como objeto de investimento de relações de poder, através da produção de discursos voltados à produção de verdades sobre esse corpo.

⁴⁹ Segundo Henry Giroux (1995), toda a cultura, através de um amplo aparato de artefatos culturais, atua em nós como uma forma de pedagogia. Isso ocorre “em qualquer lugar em que existe a possibilidade de traduzir a experiência e construir verdades.” (GIROUX, 1995, p144).

⁵⁰ Voltarei a essa questão mais adiante, onde procurarei evidenciar a dança como uma pedagogia de gênero.

3.2. Discurso e representações culturais

Ao conceituar linguagem, referi-me rapidamente a discursos e representações culturais. Nessa sessão, apresento brevemente esses conceitos, buscando diferenciá-los e apontar qual deles elegerei como principal ferramenta de análise neste trabalho.

O conceito de discurso aqui utilizado é o de Michel Foucault. Segundo esse autor, o discurso “[...] não é um conjunto de signos, mas uma prática que sistematicamente forma os objetos de que fala”. (FOUCAULT, 1995, p.50). Portanto, como observa Rosa Fischer (2003, p.85), “[...] o discurso, nessa acepção, não se confunde com fala, oratória, frases, enunciações, como acontece ao usarmos essa palavra no cotidiano”. O discurso “constitui nossas práticas e é constituído no interior dessas mesmas práticas.” (FISCHER, 2003, p. 85). Ele é uma forma de produzir um tipo particular de verdade. (FISCHER, 1995).

Como observa Fairclough (2001), o discurso, para Foucault, sempre opera a partir de uma formação discursiva, que é o conjunto de regras referentes à sua formação. Nessa concepção, os discursos são uma dispersão, ou seja, são formados por elementos que não estão ligados por nenhum princípio de unidade a priori, e que a formação discursiva correlaciona, ordena, posiciona, possibilitando assim a passagem da dispersão para a regularidade. Em Foucault, as regras que determinam uma formação discursiva apresentam-se como um sistema de relações entre objetos, tipos enunciativos, conceitos e estratégias.

Os discursos se manifestam ou operam através das distintas formas de linguagem que constituem a cultura (textos, falas, imagens, elementos arquitetônicos, usos do espaço, atitudes, maneiras de ser, esquemas de comportamento, gestos ou movimentos corporais, etc). Tais formas de linguagem são exemplos de enunciações ou de representações sobre determinados objetos de um discurso. São elas que organizam os sistemas de relações que compõem as regras das formações discursivas.

Neste trabalho, procuro focar as representações culturais, e não os discursos. A representação cultural refere-se a uma das instâncias da produção discursiva de significados através da linguagem. Ela é um dos processos pelos quais os significados culturais são produzidos discursivamente. Ela implica em modos de representar, em modos de usar signos diversos, que se referem a objetos, pessoas, sentimentos, fantasias, sonhos e desejos.

Assim, enquanto o discurso refere-se a um conceito mais abrangente, que diz respeito a um campo de saberes muito bem articulado entre si, a representação cultural refere-se a um dos componentes que tece o discurso. Segundo Fischer (2003), o conceito de discurso inclui o conceito de representação⁵¹. Na medida em que se identificam representações culturais, se identifica um dos elementos dos discursos.

A representação cultural difere da representação social, utilizada por exemplo em outras vertentes teóricas, como a Filosofia e a Psicologia Social, tal como observa Silva (2000). Na representação cultural, considera-se que a representação é ligada sempre a cadeias de outras representações culturais, tornando-se visível na materialidade dos artefatos culturais (ao invés de emanar do interior dos indivíduos), e sendo constitutivas dos próprios sujeitos. A representação cultural também implica sempre e necessariamente em relações de poder, visto que esta produção de significados e de sujeitos através da linguagem não se dá de forma tranqüila. Há por isto os chamados regimes dominantes ou hegemônicos de representação cultural: os “sistemas de significação cuja pretensão consiste em expressar o humano em sua totalidade” (SILVA, 1999 p. 33).

As representações culturais são produzidas e consumidas a partir de diferentes instâncias e estão submetidas a processos de regulação social (ou seja, relações de poder). Isso está relacionado à construção de valores, à cristalização de conceitos e preconceitos, à formação do senso comum, à constituição de identidades sociais (de gênero, étnicas, etc.), sexuais, políticas e também à constituição de subjetividades. (FISCHER, 2003).

Neste trabalho, abordo as representações culturais sobre dança e examino que papel elas jogam com as representações culturais de gênero. Embora não esteja analisando o discurso, em alguns momentos, falarei da existência de uma produção discursiva sobre a dança. No que tange ao conceito de representação, há sempre uma produção de sentidos que é discursiva. O objetivo deste trabalho, no entanto, será efetuar uma análise, a partir de excertos de entrevistas, de representações culturais.

Retomando, portanto, o que eu já abordei até aqui, podemos concluir que: a) a dança é uma construção cultural. Ela se constitui de diferentes formas, como um espaço que se modifica de acordo com a cultura de cada época e com a organização da sociedade. A cada momento histórico, aparecem condições de possibilidade que fazem com que a prática da

⁵¹ Assim como também inclui outros conceitos, como o de ideologia. (Fischer, 2003. p 90)

dança se manifeste de maneiras diferentes. b) a existência de uma produção cultural sobre a dança não pode ser analisada de forma independente das realidades sociais concretas dentro das quais existem e a partir das quais essa produção se manifesta. Analisar as práticas sociais em torno da dança implica em analisá-la como uma prática que é constituída, atravessada e regulada por representações culturais mas que também funda sentidos, cria símbolos, e portanto, põe em circulação representações culturais e faz operar mecanismos pedagógicos de constituição dos sujeitos. c) a partir da noção de cultura utilizada neste trabalho, é possível conceber que a construção cultural de uma prática artística como a dança implique em um processo inevitavelmente político, ou seja, de lutas por imposição de diferentes sentidos dentro da cultura.

Nesse sentido, eu diria que a dança funciona como um dispositivo transitivo de mediação nos mecanismos de reprodução das relações de poder da cultura. À medida em que ela simultaneamente é constituída por representações culturais e as constitui, ela também é simultaneamente produto de relações de poder e as põe em funcionamento. Nela estão atravessadas as diferentes lutas e disputas em torno do(s) significado(s) do corpo, do sujeito, da arte contemporânea, da construção social das identidades dos sujeitos, etc. Assim, ela pode servir de suporte para a ação de mecanismos sociais de poder que permitem fundar, dar sentido, incluir, marginalizar ou excluir.

É possível analisar as representações culturais que circulam entre os praticantes de dança a partir de vários enfoques que priorizem as relações de poder. Ou seja, é possível analisar aquilo que institui nesses sujeitos certas formas de dançar, que regulam a configuração dos seus corpos e a maneira de usá-los, através de processos de tensões e de negociações. Um destes enfoques é o que articula a dança com o gênero.

3.3. Sobre o conceito de gênero

Joan Scott (1995, p.86) define o gênero como o “[...] elemento constitutivo das relações sociais fundadas sobre as diferenças percebidas culturalmente entre os sexos”. Para essa autora, gênero indica construções de idéias e representações sobre os comportamentos e as características adequadas às identidades subjetivas de homens e mulheres. Gênero é, assim, uma “[...] categoria social imposta sobre corpos sexuados” (SCOTT, 1995, p. 75).

Em outras palavras, gênero seria o processo pelo qual as diferenças dos corpos humanos são trazidos para dentro das práticas sociais, de forma a adquirirem significados culturais.

Nicholson (2000) aprofunda o conceito de gênero. Ela rejeita a ideia de que a construção cultural das diferenças entre homens e mulheres, ou seja, a construção do gênero, ocorra com base em qualquer diferença biológica. Ela defende que o próprio sexo (as diferenças sexuais), só têm existência para nós depois de complexos processos de significação através da linguagem. Portanto, tanto o sexo como o gênero devem ser tomados como categorias culturais de construção do mundo. (NICHOLSON, 2000).

Butler (2003) segue na mesma direção ao afirmar que o gênero se produz por um processo performático⁵². O gênero começa a ser regulado, por exemplo, desde que se anuncia que um bebê é “menino” ou “menina”. Esse anúncio determina uma cadeia de atos de linguagem, criando um discurso coercitivo em relação ao gênero que visa a moldar o gênero e a forma como o indivíduo viverá: por exemplo, o controle sobre o tipo de roupas que a criança poderá usar, as cores, os brinquedos, etc. Assim, para Butler, o sujeito de gênero é considerado o sujeito de uma performatividade⁵³, pelo fato de ser um efeito produzido ou gerado através de uma encenação, um jogo de interpretações do corpo, a partir de um roteiro pré-estabelecido de atos correspondentes com normas sociais.

Para Butler afirmar que o gênero é performativo significa dizer que o gênero não é fundado com base em nenhuma essência biológica, mas que é constituído por um jogo de práticas que produzem o efeito ou a ilusão dessa essência. A noção de gênero como construído com base em um substrato biológico e como a garantia de identidade de um sujeito é uma ilusão mantida para os propósitos da regulação da sexualidade dentro do marco obrigatório da sexualidade reprodutiva. Assim entendido, o gênero é entendido como

⁵² A partir da noção foucaultiana de que os discursos são formadores de subjetividades e também da teoria dos atos de fala de John Austin, - especificamente da leitura que Jacques Derrida faz de Austin - Judith Butler propõe considerar o gênero como “performático” (Butler, 2003).

⁵³ Não confundir com o conceito de “performance”, que em Antropologia – por exemplo, Turner (1981) e Goffman (1989) - também se utilizam da metáfora da vida social como um palco onde desencadeiam-se cenas em que as pessoas estão sempre assumindo papéis para representar. Mas se, por exemplo, para Turner, as performances revelam “o caráter profundo, genuíno e individual de uma cultura” (Turner, 1982 apud Taylor, 2003, p. 19), pelo contrário, para Judith Butler (2003), o caráter performático do gênero significa não o “real genuíno”, mas exatamente o seu oposto: a artificialidade e a encenação. Butler enfatiza, portanto, a noção de processo e de construção singular de cada sujeito, dentro de um campo situado de possibilidades que é reafirmado ou renegociado através de práticas concretas, através das quais os sujeitos se constituem.

uma ficção regulatória, que encarna uma “performatividade” através da repetição de normas que dissimulam suas próprias convenções.

Scott também define gênero como uma “forma primária de dar significado às relações de poder” (SCOTT, 1995, p. 86). Ou seja, gênero, na medida em que constitui a organização concreta e simbólica de toda a vida social, revela-se como um campo no interior e por meio do qual as relações de poder que constituem as relações sociais se articulam. Assim como a etnia, a classe ou outros marcadores simbólicos que constituem diferenças, gênero é sempre uma construção política, ou seja, envolvida com jogos, lutas e disputas em torno do direito da significação e dos sentidos.

Para desenvolver a relação entre gênero e poder Scott (1995) recorre à noção de poder de Foucault, tal como é utilizada também nos Estudos Culturais. Como observa Marshall (1994), Foucault, na sua análise do poder, o relaciona com formas de "governo", entendendo esta palavra não no sentido de estruturas estatais, mas sim da forma pela qual a conduta dos indivíduos ou grupos podem ser dirigidas. Por "governo", Foucault quer dizer:

[...] a forma de atividade dirigida a produzir sujeitos, a moldar, a guiar ou a afetar a conduta das pessoas de maneira que elas se tornem pessoas de um certo tipo (...) a formar as próprias identidades das pessoas de maneira que elas possam ou devam ser sujeitos. (MARSHALL, 1994).

Num sentido inteiramente foucaultiano, Hall (2000) afirma que a cultura atua de tal modo na formação da vida social, por meio da intensificação dos meios de regulação e de vigilância da conduta dos sujeitos, que nela atua um autêntico “[...] governo da cultura”. (HALL, 2000, p. 120). No que diz respeito às nossas masculinidades e feminilidades, por exemplo, essa perspectiva implica em ressaltar o caráter de produção cultural dos gêneros (seu caráter performático) e investir na análise e na reflexão das formas de regulação, ou seja, nos mecanismos através dos quais a cultura nos “governa” enquanto sujeitos de gênero, por meio de certas lógicas, estratégias, técnicas e modos de funcionamentos.

Para Foucault (2003, p.89) “[...] o poder não é uma instituição e nem uma estrutura, não é uma certa potência de que alguns sejam dotados: é o nome dado a uma situação estratégica complexa numa sociedade determinada.” O poder não tem uma matriz específica. Pode-se localizar somente os pontos ou os locais de aplicação ou manifestação dos seus efeitos, mas nunca a sua origem. Assim, o poder só pode ser exercido, praticado,

mas jamais possuído e apropriado. O poder é uma correlação de forças múltiplas, que se formam e que atuam em todo o conjunto do corpo social.

Não existe, nessa perspectiva, a tradicional dualidade opressor/oprimido, isto é, a oposição binária entre dominadores e dominados, ou entre aqueles que detêm o poder e aqueles que sofrem seus efeitos. Não existem posições fora do poder, seja como sua fonte geradora, seja em oposição a ele. Todos são invariavelmente por ele influenciados e também todos o produzem. Não existe um único poder, mas sim “estados de poder”: múltiplos efeitos ou situações criadas a partir das relações de desigualdade e desequilíbrio na interação das múltiplas correlações de forças, localizadas e instáveis, nas relações “micro”, no cotidiano, nas relações, nas pequenas organizações e práticas socio-culturais.

Os estudos pós-estruturalistas de gênero (SCOTT, 1995; BUTLER, 2003; LOURO, 2008) tem procurado pensar as formas de poder implícitas nas relações de gênero na condição de superar alternativas de análise que aprisionem essas relações em oposições binárias entre dominadores e dominados. Nesse sentido, esses estudos rejeitam a noção de uma “dominação masculina”, isto é, a idéia de que os homens tenham sido por muito tempo detentores do poder, tal como é defendida por algumas teorias sociológicas⁵⁴.

A partir da noção foucaultiana de poder, entende-se que o gênero pode legitimar relações de desigualdade ou até mesmo de violência (concreta ou simbólica), por meio da construção de parâmetros culturais de superioridade de um grupo social sobre o outro. Mas essas relações de poder são muito mais complexas, e não podem ser reduzidas à supremacia de homens sobre mulheres. Elas incluem também o consentimento e adesão das mulheres, ou a coerção daqueles homens que não se incluem no padrão cultural de masculinidade⁵⁵. A desigualdade é entendida aqui como um processo relacional, isto é, como uma relação que surge a partir da construção cultural das representações de masculinidades e feminilidades.

No contexto desses estudos, tem-se falado em representações hegemônicas de gênero. Connell (1997) explica, por exemplo, que na concepção cultural hegemônica moderna (européia/americana), a masculinidade só existe em contraste com a feminilidade. E que as mulheres e os homens são freqüentemente tratados como portadores de tipos de

⁵⁴ Godelier (1982), Singly (1987, 1993, 1996, etc.), Bozon (1998), Bourdieu (1990, 1998) e Comaille (1992).

⁵⁵ Por exemplo, o caso dos homens que dançam, conforme problematizo nesse trabalho.

caráter polarizados. As representações hegemônicas reforçam, assim, a continuidade de relações de poder desiguais, fundantes de desigualdades sociais.

Por outro lado, a desigualdade de gênero está sempre articulada com outros tipos de desigualdades. Por exemplo, em nossa cultura ocidental moderna, as representações hegemônicas de gênero tem historicamente se articulado com representações hegemônicas de sexualidade. Dessa forma, os modelos dominantes de masculinidade e de feminilidade foram sendo construídos em cima da noção de que a heterossexualidade é a forma de sexualidade mais “correta”, mais “normal” e mais desejável para a identidade de gênero. Por isso o/a homossexual é freqüentemente aquele/a que não é considerado um homem ou mulher autêntico/s.

No contexto dos estudos de gênero aqui referenciados, se diz que a nossa cultura é marcadamente heteronormativa⁵⁶. A heteronormatividade, segundo Butler (2003), é um dispositivo cultural de poder, que age através do gênero, com o objetivo de produzir corpos heterossexuais. Butler (2003, p.198) afirma a esse respeito que

[...] é crucial manter uma relação não casual e não redutiva entre gênero e sexualidade. Exatamente devido ao fato de a homofobia operar muitas vezes através da atribuição aos homossexuais de um gênero defeituoso, de um gênero falho ou mesmo abjeto, é que se chama os homens gay de “femininos” ou se chama as mulheres lésbicas de “masculinas”.

Para Scott (1995,p.77), “[...] ainda que as relações sexuais sejam definidas como sociais, não há nada, salvo a desigualdade inerente à relação em si mesma, que possa explicar porque o sistema funciona assim”. Isto permite analisar a heterossexualidade não apenas como uma prática sexual mas também como um regime político de verdade, cujos efeitos de poder servem para construir processos de diferenciação produtores de desigualdade social. Este tipo de proposição permite também conceber que as identidades de gênero não apenas expressam as concepções próprias de uma cultura e de uma época sobre os homens e as mulheres, mas também atuam como legitimadoras de relações sociais de poder, ou seja, instituem, fabricam, constroem essas concepções.

⁵⁶ Na opinião de Deborah Britzman, a heteronormatividade é “a obsessão com a sexualidade normalizante, através de discursos que descrevem a situação homossexual como desviante”. (BRITZMAN, 1996, p. 79). Essa pressuposição de que a sexualidade heterossexual é a “normal”, sendo qualquer outro tipo de sexualidade diferente dela uma “anormalidade”, é um dos mecanismos da regulação dos gêneros.

A perspectiva pós-estruturalista assume não só a construção cultural do gênero e da sexualidade, mas enfatiza também a centralidade que a linguagem assume nos processos de constituição de sujeitos femininos ou masculinos. Nessa direção, Connel (1987) e Louro (2008) observam que o gênero deve ser entendido como algo que vai muito além da idéia de meros “papéis sexuais”⁵⁷, pela forma complexa como se articula com as relações de poder dentro da cultura. Entende-se aqui que a cultura e a sociedade são constituídas por representações - múltiplas, provisórias e contingentes - de gênero e sexualidade e, ao mesmo tempo, produzem e/ou ressignificam essas representações (MEYER, 2004).

3.4. A construção cultural das masculinidades hegemônicas

Os estudiosos de gênero empregam dois termos para designar as masculinidades ocidentais: hegemônica (ou dominante) e subalterna (ou marginal). O primeiro termo refere-se ao padrão de masculinidade ocidental: um homem jovem, casado, branco, urbano, heterossexual, pai, com educação superior, cristão, com algum recorde esportivo recente e bem empregado (KIMMEL,1998). O segundo refere-se a todos os indivíduos do sexo masculino que não se alinham às normas da masculinidade hegemônica (CONNEL,1997).

Como observa Connell (1997), a masculinidade hegemônica é a modalidade cultural que aparece como a mais correta e a mais bem sucedida. Ela é reforçada continuamente, nas diversas instituições sociais (locais de trabalho, universidades, serviço público, forças armadas, mídia, família, etc.), por um conjunto de privilégios que dão aos indivíduos que a ela aderem ou não, maiores ou menores chances de sucesso na vida. Seffner (2003) define, assim, a masculinidade hegemônica como “[...] o modo de viver masculino que desfruta da maior concentração de privilégios, num dado sistema de relações de gênero.” (p.125). Essa noção de masculinidade hegemônica não deve, no entanto, ser utilizada como uma categoria fixa. Deve levar em conta que a masculinidade:

não é uma propriedade de algum tipo de essência eterna, nem mítica, tampouco biológica. Elas (1) variam de cultura a cultura, (2) variam em qualquer cultura no transcorrer de um certo período de tempo, (3) variam em qualquer cultura através de um conjunto de outras variáveis, ou lugares potenciais de identidade e (4)

⁵⁷ A teoria dos papéis sexuais, utilizada por muitos antropólogos e sociólogos, não vai muito além da esfera de vida da família e das relações sociais, ignorando o espectro mais amplo das relações de poder da cultura.

variam no decorrer da vida de qualquer homem individual. (KIMMEL,1998, p.105).

Em cada sociedade, a todo momento, há sempre múltiplos sentidos acerca do que significa “ser homem” sendo continuamente construídos. A hegemonia⁵⁸ de um modelo sobre os outros ocorre na medida em que consegue articular essas múltiplas e diferentes concepções de forma que seja neutralizado o seu potencial antagonismo. Tal articulação é estrategicamente forjada, no âmbito do discurso e da representação, a fim de criar a ilusão de uma uniformidade, de um modelo único. Assim, em cada contexto cultural específico, as representações de masculinidade hegemônicas tendem sempre a subordinar as outras representações de masculinidade. Essa subordinação ocorre com a demarcação daquilo que não é masculino.

Como observa Louro:

a masculinidade hegemônica constrói-se não apenas em oposição à feminilidade, mas também em oposição a outras formas de masculinidade. Tornar-se masculino pode implicar na combinação de uma heterossexualidade compulsória associada à homofobia e à misoginia. (LOURO, 2000, p.70)

A lógica heteronormativa está presente nas construções culturais hegemônicas tanto do masculino quanto do feminino. Mas é no masculino que ela parece ter maior força, ou receber maior investimento. A esse respeito Weeks (2000, p.67) observa:

[...] a transformação na vida familiar, a partir do século XVIII, e as marcadas distinções de papéis sociais e sexuais masculinos e femininos associadas com isso tiveram o efeito de aumentar a estigmatização dos homens que não se conformassem prontamente aos papéis sociais e sexuais deles esperados. Aqueles que rompessem com as expectativas sociais do que era considerado ser um homem eram categorizados como não sendo homens de verdade. [...] As atitudes em relação às mulheres eram significativamente diferentes, refletindo a sua

⁵⁸ A hegemonia é a capacidade revelada por um ou mais grupos sociais de dirigir outros grupos sociais através do consentimento. O conceito foi originalmente criado por Antonio Gramsci, em oposição à noção de anta-gonismo total presente nos conceitos marxistas de base e super-estrutura. Foi posteriormente retomado por Louis Althusser. No âmbito dos estudos da cultura, Williams (1977 e 1983), Said (1994), Hall (2003) e outros investigaram as possibilidades de seu uso. Assim, por exemplo, para Hall, a hegemonia é um processo de “coordenação” entre os interesses de um grupo dominante e os interesses dos demais grupos sociais e o Estado. Tal “coordenação” constituiria a “hegemonia de um bloco histórico particular” (HALL, 2003, p. 311). Para Slack (1996, p114), hegemonia é o “processo de criar e manter consenso ou de coordenar interesses”, dentre um conjunto de crenças e práticas.

subordinação social e sexual e a expectativa de que elas não poderiam ser autonomamente sexuais. (WEEKS, 2000. p.67)

Como observa ainda Almeida (1995, p. 17), a masculinidade hegemônica é um “[...] modelo cultural ideal que, não sendo atingível por praticamente nenhum homem, exerce sobre todos os homens um efeito controlador.”

Scott (1995) observa que os homens e as mulheres reais nem sempre cumprem rigorosamente as prescrições de sua sociedade. Por isso, é preciso examinar as formas pelas quais as identidades generificadas são construídas e relacionar seus achados com toda uma série de atividades, organizações e representações sociais historicamente específicas, a fim de pensarmos em diferentes possibilidades ou modos de subjetivação e singularização vivenciados por homens e mulheres. Como observa também Connel (1995. p. 189) “[...] diferentes masculinidades são produzidas no mesmo contexto social.” É preciso, pois, analisar as masculinidades em seus contextos específicos.

3.5. Masculinidades e dança: construindo uma articulação

Gênero, a partir da perspectiva aqui abordada, está relacionado com toda a organização de uma sociedade, com as instituições sociais (a educação, o sistema político, etc.), com os conceitos normativos sobre o masculino e o feminino, com os símbolos culturalmente disponíveis, a economia, o Estado, etc. (CONNEL, 1995; SCOTT 1995).

Esta perspectiva considera, em suma, que discursos e representações que contextualizam as significações de ser homem ou mulher são postos em ação em variados espaços e circunstâncias sociais. Aponta assim para a importância de pensarmos nas formas como aprendemos, no cenário da cultura, modos de sermos homens e mulheres, através dos símbolos, das instituições, dos conhecimentos, das normas e das práticas sociais.

Como observa Meyer (2001, p.17):

[...] Inscreve-se, nesse pressuposto, uma articulação intrínseca entre gênero e educação uma vez que esta posição teórica amplia a noção de educativo para além dos processos familiares e/ou escolares, ao enfatizar que educar engloba um complexo de forças e de processos (que inclui, na contemporaneidade, instâncias como os meios de comunicação de massa, os brinquedos, a literatura, o cinema, a

música) no interior dos quais indivíduos são transformados em – e aprendem a se reconhecer como – homens e mulheres, no âmbito das sociedades e grupos a que pertencem. Argumenta-se, ainda, que esses processos educativos envolvem estratégias sutis e refinadas de naturalização que precisam ser reconhecidas e problematizadas.

Segundo Louro (2004), definir alguém como homem ou mulher significa nomear, classificar ou “marcar” o seu corpo no interior da cultura. Para que isso ocorra, é necessário que normas regulatórias de gênero e de sexualidade sejam continuamente reiteradas e refeitas. Essas normas, como quaisquer outras, são invenções sociais. A partir delas, os corpos são “datados”, fazendo-se históricos, situados e recebendo um valor social que lhes dá uma legitimidade como sujeitos. (LOURO, 2004). Através deste processo se instituem as desigualdades, os ordenamentos e as hierarquias. E ele está, sem dúvida, estreitamente imbricado com as redes de poder que circulam numa sociedade.

Connel (1995), da mesma maneira, afirma que o gênero é uma prática social que se dirige fundamentalmente aos corpos. O processo de educação de homens e mulheres supõe uma construção social e corporal dos sujeitos, o que implica - no processo ensino/aprendizagem de valores - conhecimentos, posturas e movimentos corporais considerados masculinos ou femininos. Assim, há um jeito corporal de ser masculino e um jeito corporal de ser feminino, com atitudes e movimentos corporais socialmente entendidos como naturais para cada sexo. Ele dá o exemplo das masculinidades e diz que nós a vivenciamos “[...] como certas tensões musculares, posturas, habilidades físicas, formas de nos movimentar, e assim por diante” (CONNEL, 1995, p.189). No mesmo sentido, Judith Butler (2003, p.199), afirma que o gênero “é um estilo corporal, um ato”.

Todos esses estudos têm apontado significativamente para o entendimento e a problematização de que relações de poder socialmente construídas, por exemplo, através de categorias como gênero, dependem da ritualização de gestos corporais e da padronização de certos usos do corpo. A partir disso, pode-se perguntar: o que é a dança senão uma ritualização do gesto? De onde parte a dança senão desses corpos que, antes de dançarem, já carregam em si todos os discursos e representações da cultura?

Assim, é produtivo tomar o conceito de gênero como uma ferramenta para analisar o que a dança nos diz acerca dos mecanismos de disciplinamento e regulação dos corpos, ou seja, das normas de gênero que operam dentro da nossa cultura. Isto é, analisar a forma

como os corpos são produzidos, dentro desta prática social que é a dança, que é inevitavelmente constituída por representações de gênero e também de sexualidade, tendo como foco os jogos de poder que aí estão incluídos, perguntando-nos o quanto essa prática é constituída por discursos machistas, homofóbicos, heterossexistas ou heteronormativos.

Compreendo, nesse trabalho, portanto, que a dança é uma instância, um espaço ou um campo de práticas culturais, dentre tantos outros, que é “generificado”. Em outras palavras, a dança “fabrica” homens e mulheres de determinado tipo. Tomo como exemplo a pesquisa de Santos (2009b) que analisa as trajetórias percorridas por crianças envolvidas com a prática do balé clássico, e observa como essa prática artística estiliza o corpo, repercute na aparência e no comportamento social, produzindo maneiras específicas de viver a masculinidade e a feminilidade. Segundo a pesquisadora, para as meninas, o aprendizado do balé significa dar-se a ver de uma maneira bela e feminina, e está relacionado simultaneamente com o aprendizado das técnicas e com o aprendizado de modos de ser mulher em nossa cultura (educada, civilizada, elegante, graciosa).

Em concordância com isso, Stinson (1998, p. 57) afirma que “[...] as lições sobre feminilidade freqüentemente aprendidas na dança – ser silenciosa, obediente, graciosa e bonita – são as mesmas que as meninas aprendem em outros lugares” e que “um treinamento como esse reforça as expectativas da sociedade com relação às mulheres.”

Ao longo da história o balé ou dança clássica foi muito associado à representação tradicional de uma feminilidade naturalmente ligada à graça, beleza, leveza e delicadeza de movimentos. Mesmo que sempre tenha havido homens bailarinos, o balé parece sempre ter operado com grande eficiência uma pedagogia da feminilidade ou, em outras palavras, parece ter sido historicamente a prática corporal por excelência mais eficaz para “formar” mulheres – isto é, para generificar corpos femininos. Por ser um estilo de dança que prioriza sempre os movimentos leves, suaves e delicados e não os movimentos vigorosos e fortes, à delicadeza do gesto, ao andar suave e ereto, esta relação entre o ato de dançar e a representação de feminilidade adquire um estatuto muito importante no balé clássico. Tal relação determinou, de acordo com Hanna (1999), que geralmente se associasse o homem que dança profissionalmente o balé à idéia de efeminação, de homossexualidade e de falta de gênero (falta de masculinidade).

O estudo de Souza (2007) com bailarinos em Porto Alegre conclui que a dança em nossa cultura, é uma atividade relacionada principalmente à figura feminina, vista como “coisa de mulher”, articulando-se com processos de degradação da sexualidade masculina (no caso dos homens que praticam dança). Em grande parte, tal representação parece estar associada a esta significação do balé clássico como signo da feminilidade, ao seu estatuto como arte mais importante (arte mais “nobre”).

Uma aula de balé clássico é marcada pela intensa disciplina, pois a execução da sua técnica é difícil. O tipo de performatividade que é exigida de cada gênero implica, portanto, na busca por um ideal de perfeição corporal bastante difícil de ser alcançado. Como afirma Bourcier (1987, p. 117), tudo deve “[...] ser concebido logicamente para dar a impressão de leveza, o que faz a beleza do gesto.”

No balé, os gestos são distintos para ambos os gêneros, nos pequenos detalhes: as mulheres andam na ponta dos pés, os homens não; as mulheres exibem uma postura de mãos mais delicada, os homens uma postura mais firme. Aos homens cabe em vários momentos sustentar e/ou conduzir a mulher, ou mesmo erguê-la (portagem), relacionando-se assim a técnica corporal dos homens mais diretamente com os elementos culturalmente considerados como masculinos, como a virilidade, a força, os excessos, a dominação. Já as mulheres devem exibir a beleza, até mesmo no semblante, sendo que o ato de sorrir lhes é cobrado pela professora, mesmo quando estão executando uma posição difícil que implique em dor, como se ele fosse parte da técnica.

Segundo Santos (2009b), o exercício contínuo de seus gestos e posturas diz respeito não apenas ao comportamento espetacular, mas ele adorna e remodela os corpos ao ponto de algumas características tornarem-se parte do movimento cotidiano. A consequência da pedagogia do balé tem efeitos não apenas na aprendizagem motora de suas técnicas, mas é também baseada na internalização de protocolos de valores que podem ser levados para outros contextos, na vida social dos sujeitos.

Pode-se dizer que o balé e suas representações de corpo constituem ainda na contemporaneidade uma das formas de investimento que, juntamente com outras instâncias culturais, produzem diferentes corpos para homens e mulheres. O balé imprime marcas nesses corpos, as quais permitem distinguir os homens das mulheres, com a suposta intenção de torná-los mais “belos” enquanto dançam. Tais “marcas” determinam ou

instituem que existem tipos de posturas, movimentos e gestos prioritariamente masculinos e outros adequadamente femininos. O trabalho de construção das ‘corretas’ identidades de gênero dependem também da ‘correta’ inserção de mulheres e homens nessas posturas e gestos. Assim, o balé é um exemplo de prática corporal que busca garantir a continuidade de categorias generificadas para a vivência corporal. Ele funciona como um espaço estrategicamente fabricado num sistema complexo imerso nas relações de poder.

Tomei aqui o balé como exemplo significativo para ilustrar a relação entre a dança e as representações culturais de gênero nos corpos. No entanto, não apenas o balé, mas toda a dança num sentido geral, tem se constituído ao longo dos séculos num espaço privilegiado para a corporificação de representações de gênero. O gênero atravessa (é incorporado e mobilizado) e constitui as danças que, articuladas com representações culturais, definem e regulam o que se entende por desempenho corporal adequado aos homens e às mulheres. Cada estilo de dança, com sua cultura corporal específica, funciona como um mecanismo cultural que produz tipos específicos de políticas de masculinidade e de feminilidade.

Como observa Connel (1995), as masculinidades estão constantemente mudando através da história, assim como também as condições sob as quais a hegemonia pode ser sustentada. Desse modo, ele observa que sempre há diferentes “políticas de masculinidade”, constantemente disputando significados entre si. Ou, como observa Cecchetto (2004), são diferentes ‘estilos de masculinidade’, nos quais o uso do corpo desempenha um papel fundamental. Esses diferentes “estilos”, que poderíamos considerar aqui como diferentes investimentos sobre os corpos, estão em constante tensão, mas em alguns espaços ou momentos podem entrar em conexão. Esses diversos estilos masculinos, que implicam em diferentes cultivos corporais em diversas danças, no entanto, estão frequentemente subordinados a um conjunto de representações de gênero pouco variável.

Souza (1994, p.147) por exemplo, nos diz que as danças folclóricas intensificam “[...] a adoção de gestos entendidos como viris, necessários à afirmação da imagem de um homem forte e audacioso”. Da mesma maneira, Santos (2009a) afirma que o hip hop carrega uma noção de afirmação de uma masculinidade por meio da destreza corporal, isto é, por meio da exibição de um domínio de técnicas cuja execução é muito difícil (as acrobacias, ou b-boy), e de um conjunto de outros símbolos (roupas, atitudes no palco, etc.) que remetem à ideia de virilidade. Por causa disso, o hip hop se constitui como sendo uma

prática corporal hegemonicamente praticada por homens nos espaço artístico da dança na contemporaneidade.

Assim, mesmo que em um sentido muito geral se possa dizer que a representação cultural proporcionada por qualquer dança é a princípio considerada a mais própria de uma suposta essência natural (mais sensível, mais delicada, etc) da mulher – e, portanto, imprópria para um projeto de aquisição de masculinidade – no caso do hip hop, ou de danças folclóricas, ou ainda de danças de salão (ALVES, 2004) os homens que praticam essas danças dançam estão de alguma forma reafirmando valores como virilidade, força, destreza, heroísmo, etc. Há entre eles a construção de um ‘ethos’ heróico, uma noção de enfrentamento e desafio aos preconceitos culturais que permeiam as representações em torno da dança, e que dizem que dançar é mais próprio para as mulheres. Mas, ao mesmo tempo, há uma reafirmação das noções de masculinidade tradicionais.

Essa lógica parece permanecer até os dias de hoje em muitos estilos de dança, onde os movimentos coreográficos, e a própria expressão do ato de dançar não é construída da mesma maneira para os homens e para as mulheres. Nem os movimento corporais são os mesmos, nem a intensidade deles, nem os elementos ligados à iniciativa na interação entre um par (como pode ser observado no caso do comando ou condução, na dança de salão), nem os elementos ligados ao uso da força muscular (como é o caso da portagem, no balé, ou da acrobacia no hip hop), e assim por diante.

Historicamente, foi partindo de uma vontade de ruptura com esses “modelos” de corpo dos/as bailarinos/as de outras danças, com as representações culturais que carregam, a esses corpos subordinados a toda uma pedagogia dos gestos, é que as danças moderna e contemporânea constituíram suas proposições estéticas. Foi especialmente com relação ao corpo do balé e das danças tradicionais que o corpo do bailarino moderno e do contemporâneo se propuseram a opor-se, a romper. Nesse trabalho, interessa analisar se essa vontade de oposição e de ruptura constitui entre nós, hoje, algum campo de possibilidades para transgressões de gênero. Especificamente, estou interessado em pensar na forma como os homens que são constituídos dentro de uma prática artística que é tão caracterizada por discursos da transgressão e de ruptura, constroem suas masculinidades.

4. Quarto movimento: Dança Contemporânea e masculinidades

O grupo de bailarinos entrevistados que compõe a parte principal do *corpus* analítico dessa dissertação foi composto por sete bailarinos de dança contemporânea da cidade de Porto Alegre, que se encontravam durante o período dessa pesquisa ativos na produção artística dessa modalidade de dança. A todos eles foram esclarecidos os princípios da pesquisa e apresentados o termo de consentimento livre e esclarecido (ANEXO C), sendo previamente assinados pelos próprios entrevistados.

Algumas das entrevistas foram realizadas nas próprias casas dos bailarinos e outras em locais públicos, como bares ou cafés, de acordo com a preferência dos entrevistados. As entrevistas seguiram um roteiro (ANEXO B) composto por quatro blocos de perguntas, a fim de constituírem uma aproximação com o tema em estudo. Com o intuito de manter fidedigna as garantias de anonimato presentes no termo de consentimento, utilizei nomes fictícios para cada um dos participantes. A partir desses nomes fictícios, listo-os abaixo, e apresento um breve resumo de suas aproximações com a dança:

Tiago - Tem 31 anos. Teve suas primeiras experiências com arte aos 19 anos, tendo trabalhado profissionalmente com teatro e depois com circo. Aos 23 anos, tomou contato pela primeira vez com a dança. Atualmente, cursa faculdade de dança, participa de duas importantes companhias de dança contemporânea em Porto Alegre. Dá aulas, obtendo daí a sua fonte de renda e sustento. Recentemente, começou a coreografar.

Ricardo - Tem 30 anos. Mora em outra cidade, mas dentro da região vizinha de Porto Alegre. Começou a dançar a pouco mais de um ano. Anteriormente só fazia teatro. Teve alguma vivência também com dança de salão. A partir do seu trabalho como ator, foi chamado para participar de um espetáculo de dança contemporânea. Desde então, passou a interessar-se por essa modalidade de dança e em seguida, também, pelo balé. Atualmente, ajuda a produzir um espetáculo de um conhecido grupo de dança contemporânea de Porto Alegre. Obtém seu sustento do trabalho em uma empresa. Mora com a família.

José - Trinta anos. Começou a dançar aos 24 anos de idade. Anteriormente, teve experiências somente com o teatro. Atualmente, está terminando a faculdade de teatro. Trabalha com elaboração executiva de projetos de espetáculos de arte em geral, de dança e

de teatro. Recentemente dirigiu um espetáculo de dança contemporânea e performance plástica no qual fazia uma participação também como bailarino e ator.

Paulo - Tem 27 anos. Trabalha em uma empresa, não obtendo sustento a partir da dança, embora obtenha recursos financeiros esporádicos (cachês artísticos). Teve suas primeiras experiências com dança aos nove anos de idade, ingressando na dança contemporânea, balé e jazz por volta dos 15 anos. Aos 18, assumiu a prática do balé como sua prioridade, mas se manteve sempre envolvido com dança contemporânea. Atualmente, participa de uma importante companhia de dança contemporânea de Porto Alegre.

Renato - Tem 30 anos, atualmente é professor de dança (contemporânea, balé e jazz) em Porto Alegre. Tem formação em balé clássico. Foi atleta (dos 9 aos 18 anos) de ginástica artística, tendo depois abandonado esse esporte e começado na dança.

João - Tem 21 anos. Atualmente, faz faculdade de teatro. Não obtém nenhum tipo de recurso financeiro com a arte, tendo ainda vínculo com a família. Faz dança desde a infância (7 anos), já tendo praticado sapateado, balé, jazz e contemporâneo. Também foi atleta de ginástica artística (desde os 4 anos), durante muito tempo.

Eduardo - Tem 22 anos. É formado em Educação Física. Trabalha com danças circulares sagradas. Há apenas dois anos, começou a interessar-se por dança contemporânea e também por teatro. Recentemente estreou em um espetáculo de dança contemporânea.

Esse grupo foi eleito a partir da metodologia apontada no capítulo 1. A partir de uma observação geral, seria possível apontar algumas particularidades presentes nesses sujeitos eleitos para a entrevista, no que diz respeito a concepções de dança contemporânea. Por exemplo, todos esses sujeitos praticantes de dança contemporânea que entrevistei são também praticantes de balé. Muitos deles não costumam se apresentar cenicamente em espetáculos de balé, mas fazem aulas de balé, porque, seus entendimentos são de que isso é imprescindível para um bailarino de dança contemporânea manter-se “em forma”.

O fato de eles praticarem balé gera entre seus conhecidos, familiares, amigos, um determinado efeito que não pode ser desprezado. Assim, quando problematizo entre eles, por exemplo, as representações em torno do homem que dança perante à sociedade e o meio onde eles vivem, a dança contemporânea e o balé clássico aparecem em certo sentido imbricados, não sendo possível dissociá-los por completo. Essa articulação entre dança

contemporânea e balé, ao nível da representação, é muito significativa com respeito à articulação entre dança masculina e homossexualidade, conforme abordarei mais adiante.

Esta pesquisa só vem a reforçar a constatação de Souza (2007), de que no contexto da dança porto alegreense, o balé atua como uma forma privilegiada de dança. Não concordo, no entanto, que isso se deva a um “[...] modo feminino de pensar e fazer a dança em Porto Alegre [...]” (SOUZA, 2007, p. 119), o qual os homens, como supõe a autora, procurariam contestar. A supremacia do balé e a sua colocação no lugar de referência para a dança não parece ser explicável a partir da existência de uma representação que articule o balé à feminilidade. Pois, no que diz respeito ao contexto porto alegreense, essa noção de que o balé é a referência estética para a dança revelou-se hegemônica entre os homens que entrevistei. Ela está, sim, relacionada a outros fatores, já problematizados no capítulo 2⁵⁹.

A partir do domínio da dança e de situações concretas, proponho tratar algumas questões com as quais nos confrontamos enquanto artistas e/ pesquisadores/as, mais geralmente enquanto indivíduo categorizado “homem”. Problematizo, portanto, as representações culturais que posicionam a dança contemporânea na atualidade no que diz respeito à sua articulação com a masculinidade e os esforços, acordos e negociações feitas pelos homens que a praticam para serem significados como masculinos. A partir disso, proponho-me pensar como a dança contemporânea, em nosso tempo, articula-se com as formas de se pensar o gênero e a sexualidade.

4.1. Narrativas do masculino na dança

Em sua dissertação de mestrado, Souza (2007) observou como os homens, no contexto porto alegreense, precisam driblar um conjunto de representações culturais que funcionam como “barreiras” para que a prática da dança seja vivenciada por eles. Na análise da autora, a dança é problematizada num sentido geral (contemporânea, balé, jazz, dança de salão, etc.). Assim, os homens que praticam dança são aqueles que se atrevem,

⁵⁹ Refiro-me aqui, principalmente, às tendências homogeneizantes presentes nos processos culturais gerados pela globalização, conforme problematizado na p.42.

que se arrisgam e que ousam romper com esses padrões culturais. Tais “obstáculos” à prática são apontados como referentes ao contexto social, uma vez que “[...] ser aceito socialmente é uma condição para o masculino vir a dançar” (SOUZA, 2007, p.74).

Um fato bem marcante, como é observado por essa pesquisadora, é o de que quase todos os homens se iniciam tardiamente nessa prática, ao contrário das mulheres, para quem o contexto social e cultural estimularia a prática da dança desde muito cedo. Aqui é importante considerar os diferentes investimentos que a cultura faz sobre os gêneros, no sentido de as mulheres receberem muito mais estímulo, apoio e investimento social para se tornarem bailarinas do que os homens.

Da mesma forma, entre os bailarinos aqui entrevistados, quase todos começaram a ter algum contato com dança, ou com qualquer prática artística e corporal, bem tardiamente em suas vidas. Com exceção de João e de Paulo, todos os outros só tomaram contato com dança com mais de vinte anos de idade.

João, a respeito de sua história de vida singular, relata:

[...] era só eu de homem na escola inteira. E daí um ano ou mais depois entrou um outro menino, mas bem mais velho. Na época, ele devia ser uns seis anos mais velho do que eu. E hoje ele é professor de sapateado, até... Mas enfim, era eu e ele na escola inteira, né.

Geralmente, os bailarinos que iniciaram tardiamente atribuem sentido para a sua prática atual a partir da construção de uma narrativa do passado, na qual procuram situar na sua infância a “origem” da sua vontade de dançar. Assim, o gosto pela dança aparece como algo que sempre existiu, mas que eles só tomaram conhecimento tardiamente, pela força de circunstâncias sociais e culturais. A família e os amigos aparecem como os obstáculos mais citados pelos bailarinos. Através de uma forte regulação das condutas desses sujeitos, eles parecem atuar, ao longo de sua vida, como um elemento muito marcante, e figuram, em suas narrativas, como a causa para o fato de a dança não ter sido vivenciada mais cedo.

A família é uma das instâncias por meio das quais as representações culturais de gênero atuam, e onde as pedagogias culturais de gênero são postas em ação. Outras instâncias de regulação seriam: a mídia, a escola, as ciências, a economia, as instituições políticas, as religiões, as práticas corporais (esportes, dança, etc). Portanto, enfoco a família aqui, não no sentido de que ela seja a única instância, ou a mais privilegiada, na constituição das masculinidades, mas apenas no sentido de apontar que ela tem o seu papel.

Família e amigos são tomados, na análise desse trabalho, como o contexto social em torno do sujeito. São considerados portanto, dentro da perspectiva aqui adotada, enquanto instâncias que são constituídas por representações culturais de gênero. E, simultaneamente, são também instâncias que produzem e reproduzem essas representações, ajudando, dessa forma, a normatizar, a instituir e regular os modos de ser masculino de um sujeito, tal como a cultura enuncia serem os modos mais verdadeiros, autênticos e legítimos.

Isso aparece claramente na fala de Tiago:

Desde pequeno, eu sempre tive vontade de dançar. O primeiro momento que eu me lembro de ter tido vontade de dançar foi aos onze anos de idade, mas não tinha coragem de... falar para a minha mãe, de pedir apoio, né,...familiar. E também não me via dançando e... hã, convivendo com meus amigos. Assim, não me via tendo essa... uma convivência tranquila... pelo fato de ser homem e dançando. Por causa de toda a questão que gira em torno dos bailarinos, que bailarino é gay.

O obstáculo familiar aparece frequentemente atrelado a essa associação entre dança e homossexualidade, num sentido negativo, ou seja, dentro de um registro simbólico de heteronormatividade⁶⁰ e de homofobia. Essa é a representação mais recorrente em todas as entrevistas, remetendo à articulação entre gênero e sexualidade, da qual tratarei mais adiante, neste capítulo. Isso parece ser muito significativo para o fato de muitos homens terem um início tardio na dança. Em especial, para aqueles que se auto-identificam como

⁶⁰ Esse conceito foi devidamente abordado no capítulo 3 (p. 73).

heterossexuais, uma vez que o medo da perda da identidade, articulado com o medo da homossexualidade (homofobia social) ou da feminilidade, é elemento marcante na construção das identidades heterossexuais. Em outras palavras, em nossa cultura, para se constituir como um sujeito heterossexual um indivíduo é estimulado e obrigado a negar tudo aquilo que possa o mais vagamente possível ser associado à homossexualidade.

A figura do pai como o que mais se opõe, o que mais inibe e o que não estimula o acesso do filho homem à dança aparece em todas as narrativas, tanto entre bailarinos que tiveram seu início tardio quanto nos poucos que começaram a dançar cedo. O pai é aquele que parece mais regular, normativizar a construção de gênero masculina dos filhos homens. Devemos lembrar aqui que gênero possui uma articulação intrínseca com as pedagogias culturais, e que através delas ele atua na organização de todo o tecido social. Assim devemos compreender que o pai, essa figura representante da masculinidade dentro do modelo de família heterossexual, é uma posição de sujeito que a cultura oferece para alguns indivíduos ocuparem dentro da sociedade. Essa posição de sujeito está articulada com um conjunto de significados culturais.

A partir dos valores culturais hegemônicos de masculinidade, o indivíduo que ocupa a posição de sujeito pai, ocupa a posição que a cultura mais autoriza a aplicar certas intervenções pedagógicas sobre a masculinidade do(s) filho(s). Nesse modelo, o pai deve sempre ter a preocupação em corrigir os “desvios” dos seus filhos, encaminhando-os sempre na direção de um projeto de aquisição de masculinidade que esteja de acordo com esses valores hegemônicos. Decorre disso que, de acordo com as representações de gênero hegemônicas, os pais tenham que ser contra seus filhos (homens) praticarem dança.

Assim por exemplo, Paulo relata:

Meu pai sempre foi contra, né. (de o filho dançar). Por causa dessa questão do preconceito, do “cara” virar homossexual, assim... o cara que fizer dança. E ele sempre deixou claro que não queria ter um filho ‘fresco’.

E também João:

Meu pai era muito preocupado com essa questão de sexualidade. [...] Depois de um tempo assim, quando ele (o pai) foi em algumas apresentações, assistir meu espetáculos, ele viu que não tinha nenhum outro homem, além de mim. E aí ele começou a ficar tipo “ah, vai virar gay porque tá dançando”.

Em sua história de vida, pelo fato de ele ter sido educado pela mãe e não pelo pai, João observa que isso parece ter constituído o diferencial que justamente permitiu que ele começasse a dançar cedo, como explica nessa fala:

Mas isso não chegava muito em mim. A minha mãe não deixava que ele me influenciasse. [...] Eles eram separados, né... E depois da separação eu fiquei muito mais ligado na minha mãe.

No caso de Paulo, que foi o único outro bailarino que também começou a dançar bem cedo, igualmente, isso só foi possível porque ele obteve algum grau de aceitação por parte da sua mãe, enquanto que o seu pai, invariavelmente, se opôs.

Minha mãe sempre esteve envolvida com arte. Na verdade não teve... eu não sei se teve alguém em quem eu me espelhei, assim, algum ídolo. Mas como eu sempre estive envolvido, assim... Minha irmã sempre esteve envolvida em coral, ela canta até hoje. Vive da música. E com essa questão de tá no teatro...

O fato de ter algum membro da família envolvido com alguma modalidade de arte foi apontado como bastante significativo para José não sofrer grande oposição familiar:

Meu pai teve uma vivência com o teatro, então, ele não teve grande problema de eu me inserir no meio artístico (...)

Isso parece, num primeiro momento, apontar para o fato de que a experiência ou vivência com arte seja capaz de trazer para um indivíduo que ocupe a posição de sujeito pai outras representações, e assim configurar uma outra ordem de valores, que não associe a prática artística a algo negativo e indesejável para um homem. Seria possível assim afirmar que, não obstante a posição de sujeito pai seja uma posição marcada, dentro dos registros da representação cultural hegemônica de masculinidade, pela obrigação de reforçar a masculinidade hegemônica, em alguns momentos, outras representações podem a ela se atravessar, e com isso enfraquecer essa representação hegemônica. E um desses elementos capaz de trazer outras representações pode ser o envolvimento do pai com a arte.

No entanto, acho importante ressaltar que José foi um dos sujeitos que teve um início bem tardio na dança. Ele começou a dançar quando já tinha 24 anos, e portanto, já era maior de idade. Assim, o fato de seu pai ter tido um envolvimento com arte não parece ter sido o único fator responsável por uma maior aceitação. Mais adiante, problematizarei o quanto essa questão do início tardio na dança tem a ver com a imposição de um certo modelo hegemônico de masculinidade, a partir de certas expectativas sociais associadas ao masculino que são diferentes das associadas, por exemplo, ao feminino.

No que diz respeito à oposição familiar, acho também importante ressaltar que em poucas entrevistas apareceu a associação entre a dança e a feminilidade. Quando essa resistência aparece, traz na maioria dos casos uma aceitação de verdade que poderia ser traduzida por algo mais ou menos assim: “dança é coisa de gay e, portanto, meninos não devem dançar”. Por outro lado, o seu equivalente com relação ao feminino, que seria “dança é coisa de mulher e, portanto, meninos não devem dançar”, não é tão frequente.

Isso talvez aponte para o fato de hoje haver mais homens praticando dança em Porto Alegre parece estar possibilitando enfraquecer a ideia, corrente até algum tempo atrás, de que a dança era uma prática somente feminina. Paulo nos sugere essa pista, quando diz:

Quando eu comecei a fazer dança, já havia bailarinos, já tinha contato com homens... E, claro, toda vez que eu fazia aula, até hoje, sempre o número de mulheres é maior do que o número de homens. Normalmente, tem aulas que só tem eu de homem... Mas eu sempre tive contato com bailarinos homens. Então,

eu nunca vi por esse lado, assim, de a dança ser uma prática feminina.

E também Renato, quando diz:

Isso (a ideia de que a dança é uma prática apenas feminina) hoje em dia não está mais tão forte. Apesar de a gente ainda ver nas turmas, nas escolas, muito mais mulheres fazendo aulas do que homens.

E Ricardo:

Eu acho que hoje não. Eu acho que teve uma época que a coisa era assim: “dança é para mulher”. Mas acho que hoje a coisa tá um pouco diferente. Acho que hoje é mais aceitável o homem na dança...

No entanto, é possível observar, nesse excertos, que a dança ainda hoje é uma prática em que a maioria das/os praticantes é de mulheres. Assim, é válido considerar que, embora bastante enfraquecida, a associação entre dança e feminino é ainda recorrente, na direção de que a cultura ainda opera no sentido de constituir as feminilidades e as masculinidades de forma bem diferente no que diz respeito ao gosto, ao estímulo e às possibilidades de acesso a uma prática artística e corporal como a dança.

Interessante notar que, nos três excertos acima, tratam-se de sujeitos que durante as entrevistas fizeram questão de se identificarem como sujeitos heterossexuais. Assim, talvez o fato de eles falarem que a dança para eles nunca foi associada à feminilidade esteja relacionado à sua necessidade de afirmarem suas identidades masculinas heterossexuais, e com isso validar sua masculinidade. A negação à homossexualidade, que pode ser pensada como próxima à de feminilidade dentro do registro hegemônico da cultura, como uma forma degradada de ser masculino ou como uma masculinidade desviada, apesar de não ser

citada, estaria presente assim em suas falas, de forma indireta, na forma de negação ao fato de que a dança está mais relacionada ao feminino em nossa cultura.

A partir dos elementos narrados nas entrevistas, o obstáculo familiar aparece, de qualquer forma, muito mais atrelado à questão regulação da sexualidade. Ela aparece também atrelada a uma questão econômica, como abordarei logo a seguir. E, em terceiro lugar, me pareceu interessante evidenciar, para uma análise das masculinidades, que a oposição familiar não se limita à dança, mas refere-se ao campo das artes corporais.

Apono os três recortes de fala abaixo, de Ricardo, José e Tiago:

Como o teatro eles (a família) tiveram uma certa resistência. Eles travaram o pé um pouquinho. Porque a fama do teatro não é muito boa. [...] A preocupação que eles (a família) tinham era por causa da estabilidade. Porque tu fala “ah, quero fazer teatro”. E daí o que eles pensam? Ah, que eu vou largar o trabalho, vou largar o estudo, vou querer viver só do teatro e o teatro não dá grana, e eu já tô com uma certa idade... [...] Mas depois que eu criei um pouquinho de confiança com a família e eles me liberaram para fazer o teatro, eu acho que a dança foi um pouco mais aceita, já foi bem melhor aceita. Mas claro que sempre tem aquelas coisas de família, tipo assim “ah, meu filho, dança é coisa de bichinha”.

Ninguém na minha família, em nenhum momento, tentou me tirar da dança, nem me aconselhou a não dançar. Mas, na verdade, eles também não deram tanto apoio. Eles não vêm de um mau jeito, mas também não vêm de um bom jeito. Porque, primeiro, tem a condição de artista. Sempre que a pessoa diz que vai ser artista, isso quer dizer que economicamente ela vai ir muito mal. E o segundo aspecto é achar que o cara é homossexual porque dança.

Quando eu tinha 18-19 anos eu comecei a fazer teatro e eu vi que a minha mãe não gostava muito. Mas eu acho que ela não gostava era do contexto

geral. Não era do teatro propriamente dito. Eu tinha 19 anos, tinha acabado o colégio, feito um vestibular e não tinha passado, não tava trabalhando... e tava num estereótipo meio hippie, assim, queria viver uma coisa meio anos 60. Então, eu tinha cabelo comprido, fazia artesanato... Não tava seguindo o caminho convencional que a maioria da sociedade segue, assim. Então eu acho que era esse conjunto que estava descontentando a minha mãe.

Parece produtivo interpretar o termo “a maioria da sociedade”, utilizado por Tiago, como “a maioria dos homens em nossa sociedade” e pensar que o sujeito entrevistado está nos fornecendo uma importante pista a respeito do “caminho convencional” para a masculinidade em nossa cultura. Esse caminho mais convencional para um menino “virar” homem não passa pela prática de artes como dança, teatro ou circo. Essa desvalorização das profissões artísticas está também relacionada, conforme aprofundarei mais adiante, com a imposição de um certo modelo hegemônico para o masculino.

4.2. O bailarino *self-made*

Cecchetto (2004), observa que diversos estudos etnográficos narram a ocorrência, em variadas sociedades, de uma espécie de característica ‘intrínseca’ à aquisição de identidade masculina: algo a ser conquistado por meio de competições e provas. Com a cautela de não cair em pretensões generalizantes e universais, é possível dizer que há uma tendência geral dos modelos culturais hegemônicos ocidentais de masculinidade orientado neste sentido. Dentro dessa lógica cultural, a identidade masculina deve ser constantemente “provada” pela filiação do indivíduo a determinados valores e condutas considerados masculinos (GILMORE, *apud* CECCHETTO, 2004). Tais “provas” podem incluir exibição da violência ou da força física ou, então, uma personalidade extremamente competitiva e tenaz ou, ainda, a posse de riquezas e um alto posicionamento na hierarquia social. Todas essas proezas são tidas como espécies de “antídotos” contra a feminização, capazes de fabricar uma “verdadeira masculinidade”.

As representações culturais que cercam o uso do corpo dentro dos mais diversos estilos de dança remetem a noções tais como a expressão de sentimentos, a sensibilização e o dar-se a ver como belo, e não à violência, à competição, à racionalidade ou objetividade. Neste sentido, o homem que pratica dança não se insere nessa representação mais geral postulada como o verdadeiro comportamento dos homens. Assim, é no interesse em sustentar esse modelo hegemônico de masculinidade que surgem representações que afirmam uma ligação direta entre o ato de dançar e a feminilidade, de onde decorre a ideia de que homens que se aproximam da dança não são totalmente homens.

Em um primeiro âmbito, de uma maneira muito geral, o tipo de proposta de trabalho corporal proporcionado por qualquer trabalho artístico corporal parece opor-se, em certa medida, à essa representação cultural acerca do que é ser um “homem de verdade”. Assim, profissões como dança, teatro ou circo não são as mais esperadas para um projeto de vida de aquisição de uma masculinidade bem sucedida. Aqui pode-se levar em conta a existência de um conjunto de valores culturais hegemônicos que, como analisei no capítulo 2, pode ser nomeada como uma perspectiva metafísica, e que permitiu que se desse pouca importância à arte, à sensibilidade e ao corpo, privilegiando, em sociedades menos complexas, os atributos guerreiros da violência, e em sociedades mais complexas, a razão e o intelecto.

Essa própria configuração cultural está também ligada à questão da desvalorização econômica das artes, e em especial das artes corporais, enquanto profissões. No que diz respeito à sua articulação com a construção cultural do masculino na atualidade, essa questão econômica parece ser a mais significativa. Pelo fato de que tais práticas não são valorizadas como profissões muito rentáveis em nossa sociedade⁶¹, as representações hegemônicas de masculinidade parecem ditar outros tipos de profissões, que seriam as consideradas mais apropriadas ao gênero masculino (SOUZA, 2007).

Como observa Kimmel (1998), na primeira metade do século XIX, emergiu nos Estados Unidos e na Europa um modelo cultural de masculinidade que ele chama de *self-made-man* (homens-que-se-fizeram). O *self-made-man* representa o empresário urbano,

⁶¹ No Brasil, como observa Joanna Carvalho (2006, p.16), existem poucas companhias de dança contemporânea que assalariam os bailarino/as, como acontece por exemplo com os músicos de orquestras, sendo que estes casos existem mais nas grandes capitais como São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte.

devotado ao seu trabalho, extremamente competitivo e ansioso, um modelo de homem que requer provas constantes de sua masculinidade, sendo a aquisição palpável de bens materiais uma evidência de seu sucesso (KIMMEL, 1998). Em suma, uma representação cultural hegemônica de masculinidade que dá muita importância à questão do sucesso econômico, que adquire e demonstra o seu valor por competir com outras masculinidades no mercado, superando-as economicamente.

Aqui, penso também ser possível considerar que tal representação em torno do “caminho convencional que a maioria da sociedade segue” associe uma questão de interesse de classe (a preocupação dos pais quanto à possibilidade do filho descender na escala econômica, ou seja, mudar de classe social) no que diz respeito à sua articulação com a masculinidade hegemônica. A profissão dança parece, portanto, apresentar um risco bastante concreto, o de, pelo fato de não ser uma profissão altamente geradora de renda, o indivíduo ter um empobrecimento econômico, o que é evidenciado como um grande problema dentro das famílias que educam seus filhos dentro da nossa cultura.

Em estreita articulação com isso, a pesquisa apontou uma outra recorrência, que já havia sido apontada por Souza (2007) em sua pesquisa com bailarinos em porto Alegre. Esses sujeitos não apenas iniciam tardiamente na dança, como também, o que em muitas falas é enfatizado, só começaram a fazer aulas de dança sistematicamente depois que já têm certa autonomia financeira com relação à família.

Essa questão aparece bem evidenciada na seguinte fala, de Tiago:

A partir do instante então que eu já era maior de idade, já tava trabalhando, já podia pagar minhas aulas, não precisava pedir para ninguém... eu tomei a decisão de começar a frequentar aulas de dança.

Esse elemento parece apontar para o fato de que muitos desses sujeitos só rompem com os obstáculos culturais, ou seja, só assumem completamente uma prática que não é a mais esperada profissionalmente para o masculino, quando não têm mais que prestar contas às suas famílias. O sujeito que assume a posição de dedicar-se à dança tem que, portanto, provar de alguma forma sua capacidade para auto-gerir-se. Tem que assumir um lugar de

quem consegue tornar-se um bailarino auto-sustentável. Em suma, para o homem ser um bailarino, ele tem que ser um bailarino *self-made*, exibindo assim alguns dos traços que têm sido característicos, nos últimos dois séculos, das representações hegemônicas de masculinidade: sucesso econômico, eficiência, espírito de independência e de autonomia.

Estamos, em um primeiro âmbito, pensando, aqui, em uma das formas como os homens que chegam a se tornar bailarinos driblam os obstáculos familiares. No entanto, é importante considerar que aquilo que nomeio como “familiar” aqui, deve sempre ser entendido num sentido de inserção mais amplo, que é o contexto cultural, e não como um microcosmo. Deve-se lembrar que, para Foucault (1989), a família – ao lado da escola, da igreja, do hospital, etc. – é uma das instituições em que ocorre o exercício de poder na sociedade capitalista. Além disso, deve-se considerar que no âmbito dos estudos de gênero (SCOTT, 1995; LOURO, 2008), o gênero é entendido como uma categoria que configura todas as instituições sociais, dentre elas a família.

Aprofundando essa noção, eu diria que as representações culturais de gênero são mecanismos de poder que constroem relações familiares desse ou daquele tipo, instituindo modos de ser homem ou mulher dentro de determinadas narrativas que são apontadas como os percursos mais desejáveis ou, pelo menos mais esperados nas escolhas de vida dos filhos dos sujeitos. Assim, mais do que uma forma de driblar os obstáculos trazidos pela representação cultural de masculino no meio familiar, em um segundo âmbito, pode-se ainda considerar que esses homens estão prestando contas a uma sociedade que os constitui e que constitui essa família.

Como observa Lipovetzsky (2000, p.291), na sociedade contemporânea, os homens e mulheres “[...] não são igualmente encorajados a lançar-se na corrida aos títulos e às posições sociais [...]”, e “[...] as competições pelo prestígio não se beneficiam de uma mesma imagem no masculino e no feminino.” Isso se dá pela existência de normas e as sociais e identitárias diferenciais para o masculino e para o feminino.

Consideradas mais vulneráveis e mais frágeis que os meninos, as meninas são mais protegidas e vigiadas do que eles. Os meninos recebem mais punições e são mais criticados; diante de uma tarefa difícil, recebem menos frequentemente que as meninas a ajuda dos pais. Simultaneamente, eles são autorizados mais cedo a locomover-se livremente a um perímetro mais amplo que o das meninas [...] A essa lógica que impele os meninos à independência superpõe-se uma socialização e um funcionamento psicológico masculinos voltados para a competição, a

agressividade, a auto-afirmação no desafio e no confronto com os outros. [...] Das brincadeiras agressivas à cultura esportiva, das rixas às imagens viris veiculadas pela mídia, das proezas sexuais reivindicadas às conquistas amorosas exibidas, tudo indica a importância dos valores competitivos e de concorrência na construção da identidade masculina. Ganhar, ser o mais forte, superar os outros está no centro do ideal viril. (LIPOVETSKY, 2000, p.301-302)

O autor observa como os modelos de socialização, em nossa sociedade, orientam ainda preferencialmente o feminino para o relacional e o íntimo, e o masculino para a independência, a “[...] instrumentalidade [...]” e a eficácia social (LIPOVETSKY, 2000, p. 303). Sendo assim, o espírito de autonomia e de sucesso são mais estimulados pela educação dos homens do que pela das mulheres. Isso possui uma estreita ligação com aquilo que Kimmel (1998) nomeia como o modelo hegemônico de masculinidade na nossa época: o *self made man*.

O bailarino do tipo *self-made* é aquele que se torna estudioso dedicado e praticante das técnicas e da arte da dança por seus próprios meios e recursos, pois tem que prestar contas pelo fato de ter escolhido ser bailarino à sua cultura. A partir do momento em que ele opta por ser artista, por trabalhar o seu corpo dentro de uma tradição artística, a cultura inteira já o vê com suspeita, fazendo com que ele necessite driblar essa barreira de alguma forma. Uma dessas formas pode ser, paradoxalmente, legitimando sua identidade masculina a partir da adoção de algumas características do próprio modo dominante de ser masculino. Assim, é como se só fosse possível a um menino aventurar-se pelos caminhos incomuns da dança quando ele já é um “homem” completo, no sentido de autonomia econômica.

João, em sua narrativa, traz essa questão da necessidade do sucesso de uma outra forma. Isso se dá pelo fato de que em sua vida ele teve uma trajetória marcada por uma condição singular: ele não foi criado pelo pai, mas sim pela sua mãe, que lhe deu todo o apoio para dançar. Assim, em sua narrativa sobre a sua experiência de vida, aparecem questões com uma configuração um pouco diferente se comparada às narrativas dos outros bailarinos entrevistados.

Para João, também é significativa a desvalorização da prática da dança por parte da figura paterna. No entanto, como o pai não estava em posição de censurá-lo, desmotivá-lo ou desencorajá-lo, dado fato de que ele vivia com a mãe, foi possível para João, no seu entendimento, entrar no mundo da dança muito cedo.

Sua valorização como homem, perante o pai, no entanto, aparece ligada ao talento dentro da própria prática da arte:

Meu pai, por exemplo, que é um delegado de polícia federal aposentado... eu sinto que, em última análise, não era a coisa que ele desejava para eu fazer... mas quando ele tá com os amigos dele ele fala “ah, o meu filho é bailarino e ele vai concorrer ao prêmio-não-sei-o-quê” ou “tá em cartaz com várias peças”... Eu acho que quando tem um destaque ou... quando se mostra ser muito bom na coisa, é que se consegue ter um pouco menos de preconceito e alguma valorização...

Relacionado ainda à questão do sucesso, está uma outra característica muito frequente em homens que praticam dança em Porto Alegre, qual seja, a intensa dedicação e a rápida ascensão na dança. Souza (2007) observa que muitas vezes pelo fato de terem um início tardio os homens que se envolvem com dança acabam procurando compensar o tempo perdido, dedicando-se muito, de forma a evoluírem nas técnicas mais rapidamente do que as mulheres. A dança adquire uma centralidade tão grande em suas vidas que eles acabam por assumir várias funções (trabalhos) relacionados à prática (produzir espetáculos, dar aulas, coreografar, etc.), simultaneamente. Isso aparece nas narrativas de Tiago e de Renato de forma muito significativa. Apresento aqui um excerto da fala de Tiago:

Esse ano eu comecei a coreografar. E eu comecei a ter mais contato com coreografias de espetáculos teatrais. Porque daí tu entra numa coisa tipo assim: primeiro eu não era bailarino, aí eu passei a ser bailarino; depois eu não era professor, e aí eu passei a ser professor; aí dentro da sala de aula eu já começava a coreografar, e daí agora eu já aceito o desafio de coreografar para fora. Então, o caminho é num crescente assim. (...) Tu começa a dançar, e daí “como é que é?”, “tu vai ganhar grana dançando?”. Não. E “tu topa dar aula?”. Topo! “Tu consegue ganhar grana dando aula?” Sim. Então tá, legal. Vamos unir o útil ao agradável. Mas daí vem um desafio maior. Tu começa a cansar de só dar aula, só dar aula... Vamos experimentar... eu to sentindo vontade de dançar... e aí teus

alunos tão ali também com vontade de dançar... E aí vem a vontade de montar um grupo e ver no que é que vai dar. Entendeu?

Nesta pesquisa, procurei privilegiar bailarinos, e não coreógrafos consagrados de grandes grupos ou companhias. Mesmo assim, no caso de Tiago, a necessidade de um intenso envolvimento de uma forma ou de outra em atividades ligadas à dança, para além do simples fato de dançar, o levou a começar a coreografar no período em que eu desenvolvia as entrevistas. Isso parece reiterar as questões da centralidade que a dança ocupa na vida desses homens e da rápida ascensão do masculino na dança. No caso dos outros entrevistados, mesmo que não estivessem, como Tiago, começando a ocupar a posição de coreógrafo no período em que realizei as entrevistas, as características relacionadas à centralidade da dança em suas vidas foi perceptível pela intensa dedicação que eles apresentavam a essa arte, e pela grande vontade de dançarem muito bem.

Renato dá uma justificativa de natureza biológica para o fato de os homens terem uma ascensão mais rápida do que as mulheres na dança, mesmo começando mais tarde:

Acho que os homens evoluem muito mais rápido do que as mulheres, sim. Porque a musculatura do homem tem mais facilidade. A musculatura do homem é mais forte... embora a musculatura das mulheres tenha a vantagem de permitir uma maior flexibilidade. Mas para saltar, para fazer movimentos explosivos, para sustentar as posturas, o organismo do homem é mais preparado.

A opinião acima expressa, muito recorrente entre o saber de senso-comum e as concepções êmicas sobre as diferenças entre homens e mulheres, mereceria ser interrogada à luz dos atuais estudos na área do treinamento desportivo em Educação Física, correndo o sério risco de ser derrubada. No entanto, não interessa, para essa pesquisa, discutir a ação de fatores outros que não os sociais na constituição dos diferentes percursos de vida de gênero. Nessa situação, tal como sugere Lipovetsky (2000), opto por colocar “entre parênteses” as eventuais variáveis biológicas envolvidas na discussão, não por considerar

que sejam menos importantes, mas por uma simples questão de coerência e método, uma vez que estou buscando fazer uma análise cultural.⁶²

Assim, partindo do pressuposto de que a subjetividade é uma construção, fruto de um processo conjugado de introjeção dos códigos sociais, procuro aqui sublinhar a importância da dimensão sócio-cultural que levaria os homens a evoluírem mais rapidamente do que as mulheres na dança. Ressalto que as representações culturais de masculinidade educam os sujeitos masculinos de uma forma diferente, levando-os, portanto, a terem uma experiência diferente da experiência que as mulheres têm com a dança. Nas mulheres, como afirma Lipovetsky (*ibid*), a socialização ocorrer com uma dominância mais “privada”, dirigida para os valores relacionais e afetivos, priorizando mais o enriquecimento relacional, a qualidade de vida no trabalho. Os homens, ao contrário, são mais estimulados a serem bem sucedidos em tudo, dotando-os de um “espírito empresarial” relacionado com audácia, aventura, desejo por sucesso, glória, renome.

Importa aqui também levar em conta o quanto o biológico assume uma dimensão de justificativa, na fala desse bailarino. Vale ressaltar que historicamente, esse tipo de lógica, construída sobre a funcionalidade do corpo e sua correlata associação aos processos de socialização, serviu por muito tempo para legitimar processos de desigualdades de gênero, como por exemplo a exclusão das mulheres da prática de vários esportes.⁶³

Como eu vinha argumentando até aqui, é característica da construção hegemônica da masculinidade em nossa cultura, de acordo com muitos autores (KLEIN, 1993; CONNELL, 1995; KIMMEL, 1998; SEFFNER, 2003; CECCHETTO, 2004), a necessidade de um homem ter que “provar” que é produtivo e eficiente, enfim, que é “bom” em tudo o que faz, e a ocupar sempre os lugares de destaque na sociedade, para que possa, dessa forma, constituir e legitimar sua identidade masculina. Nesse sentido, os modelos de socialização hegemônicos privilegiam atitudes e estados de espírito que tenderiam a facilitar a intensa dedicação necessária quando se inicia tardiamente na prática da dança.

As recorrências encontradas entre os sujeitos que entrevistei parecem apontar para o fato de que, se o homem prova que é muito bom na execução das técnicas de dança, se ele

⁶² Também para evitar as infundáveis polêmicas em torno dos limites entre a natureza e a cultura, que frequentemente resvalam para dicotomias bastante improdutivas.

⁶³ Destaco aqui alguns estudiosos brasileiros entre outros: Goellner (2003), Oliveira (2005), Devide (2005).

exibe talento ou obtém sucesso, então parece se tornar mais fácil obter alguma aceitação e valorização social. Em outras palavras, é como se a cultura nos interpelasse no sentido de nos dizer “homens, a princípio, não dançam, mas se algum homem, mesmo assim, optar por dançar, que pelo menos demonstre e comprove que, apesar disso, ainda é um homem, dançando excepcionalmente bem”.

O que se espera de um homem na dança, a partir da representação hegemônica de masculino aqui apontada (a do *self-made man*), não é o mesmo que se espera das mulheres, a partir das concepções hegemônicas de feminino⁶⁴. Isso tem a ver com a construção de um jeito dos homens de se aproximarem da dança, instaurado em nossa cultura, que é diferente do jeito das mulheres. O próprio início tardio, característica da maioria dos bailarinos, parece ser assim explicável pelo fato de que o homem procuraria na dança algo diferente do que procuram as mulheres. O homem, assim, começaria a dançar mais tarde porque para ele a dança adquiriria significado muito mais em termos de investimento profissional, do que como algo decorativo ou para aprender boas maneiras, como é para muitas mulheres.

4.3. O início prévio em outras técnicas corporais

Articulado de certa forma a isso tudo que venho problematizando até aqui, aparece um outro elemento muito recorrente nas falas dos entrevistados. Nenhum deles, à exceção de Paulo, teve na dança a sua primeira atividade corporal. Para quase todos, portanto, a experiência com a dança só foi possível por causa da iniciação prévia em outras artes corporais. Eduardo relata que, tendo começado a se interessar bem tardiamente por dança, passou primeiro pelo aprendizado das danças circulares sagradas. Explica que tais danças possuem um caráter terapêutico, e não espetacular ou performático. Somente depois de alguns anos praticando essa atividade ele chegou a interessar-se por dança contemporânea. Mas que antes das danças circulares sagradas, durante toda a sua infância e adolescência, ele só havia praticado esportes coletivos e artes marciais. João e Renato foram atletas de ginástica artística durante anos. Tiago trabalhou muitos anos como artista circense, fazendo números de acrobacias. Comparando suas narrativas de vida com a minha, encontro semelhanças. Também fiz meu caminho primeiramente pelos esportes até chegar à dança.

⁶⁴ Como demonstra, por exemplo, o trabalho de Santos (2009b).

A associação entre masculinidade e esportes remete a um aspecto bastante significativo da construção cultural hegemônica de masculinidade. Como observa Guacira

Louro (2001), cultivar o corpo através de atividades esportivas e/ou afins, assim como procurar ser bom em alguma coisa, é uma prática legitimada para o masculino no âmbito da cultura e poderá ser um caminho para que um garoto se torne um adulto bem-sucedido. Os esportes, normalmente, são atividades consideradas como “[...] obrigatórias [...]” para os meninos, já que precisam ser, pelo menos, “[...] muito bons [...]” em alguma área, quando não os melhores em todas (LOURO, 2001, p. 23). Já Souza (2007), ressalta que a prática de esportes diversos, antes de começar a dançar, é comum na narrativa de vida de muitos bailarinos.

Hanna (1999) observa que na segunda metade do século XX, durante a década de 80, ocorreu um movimento significativo dentro da dança ocidental em reação à atitude negativa da sociedade para com homens que dançavam. Essa tentativa de um ressurgimento dos homens na dança foi acompanhada por uma vontade de promover a dança como um esporte, como uma prática atlética. Quando as grandes redes de televisão e as grandes revistas norte-americanas exploravam a vidas dos bailarinos que despontavam nessa época, eles frequentemente eram comparados ou apresentados nas reportagens e programas junto a atletas. Muitas vezes, eles eram mesmo chamados de “atletas”.

Além disso, Hanna observa que quando esses bailarinos tinham altas rendas, essas eram frequentemente mencionadas. (HANNA, 1999, p. 214-217). Ou seja, em paralelo a essa tentativa de valorizar o bailarino considerando-o como um “atleta”, se invocava com frequência o sucesso econômico dos sujeitos, também como uma forma de valorização dessa prática social. Isso é significativo para apontar para o fato de que essas coisas todas se articulam, dentro do conjunto de símbolos valorativos da masculinidade eleitos pelas representações hegemônicas de masculino que circulam no terreno da cultura.

A relação entre esporte e dança parece permitir aos homens pensar a dança em termos mais profissionais, como uma carreira, do que em termos mais artísticos, ligados ao desenvolvimento da expressividade ou da sensibilidade. Frente à representação hegemônica de masculinidade problematizada na sessão anterior (a do *self-made-man*), essa associação da dança com esportes tenderia portanto a tornar a prática da dança mais confortável para os homens que são por ela interpelados.

Dentre os bailarinos por mim entrevistados, João e Renato relataram que, antes de dançarem, passaram pela prática desportiva da ginástica artística⁶⁵:

[...] Depois de eu ter entrado na ginástica artística. Treinei um tempão, assim. Entrei com quatro anos e parei com nove. Daí, eu fazia ginástica artística e, no meio dessas “paradas” todas, eu comecei a fazer teatro com crianças. Um dia minha mãe disse “ah, tem uma escola aqui que tem sapateado”, e então eu e ela entramos. Fomos os primeiros dois alunos dessa professora com quem eu treino até hoje. Daí ela começou a dar jazz e alguma coisa de balé e a gente frequentava aula direto. E aí, enfim, comecei a dançar assim.

Eu fui atleta de ginástica desde pequeno... eu treinei até os 18 anos. Quando eu cheguei aos 19, 20, eu resolvi largar a ginástica e me interessei pela dança. Foi num dia que eu assisti a uma aula de balé da minha irmã... E daí, toda aquela experiência, toda aquela coordenação motora que eu tinha da ginástica, tudo aquilo eu levei para a dança e foi o que me permitiu conseguir dominar as técnicas da dança.

Ambos afirmam que terem sido atletas nesse esporte, quando crianças, facilitou muito o seu interesse e o seu ingresso na dança. Essa facilitação é apontada tanto pela questão da proximidade estética quanto pelo preparo prévio, no sentido de coordenação motora, que a ginástica lhes deu para aprenderem com mais facilidade as técnicas da dança.

No entanto, nem todos os sujeitos por mim entrevistados poderiam ser, por assim dizer, enquadrados dentro desse registro hegemônico de masculinidade. Ricardo, José e Paulo, por exemplo, não tiveram experiências anteriores com esportes, mas apenas com dança e/ou teatro. Paulo, que além disso narra ter tido contato com a dança muito cedo, e não um início tardio, como a maioria dos homens, assim relata:

Aí pelos sete, oito, nove anos eu comecei a participar de um grupo de música (...), que era um projeto de música e dança com crianças. Os professores

⁶⁵ Ver nota da página 12.

utilizam na escola, para trabalhar ritmo com as crianças. A gente gravou um disco e se apresentava em várias cidades com essas músicas. No início era só coral, mas depois o pessoal que participava achou melhor ter coreografias. Daí a gente começou a trabalhar o físico, né, a fazer trabalho corporal. Aí eu comecei a fazer aula de dança criativa (...) Mas daí depois eu me desliguei desse projeto. E eu só continuei fazendo aula de dança lá pela minha adolescência.

Ricardo e José falam que só chegaram até a dança por causa do teatro:

Eu sempre fui meio “duro para dançar”. Não dizia “puxa como gosto de dançar”. Foi por trabalho. É que eu fazia teatro, né. Então, eu tomei contato com (...) um espetáculo de dança contemporânea (...) Eu entrei (nesse espetáculo) como ator (...) Eu só dava o texto numa cena (...) A partir daí que eu comecei a ver a necessidade de o corpo ser trabalhado (...) Daí uma coisa foi levando á outra (...) O teatro foi uma “porta” para a dança. Se eu não tivesse começado no teatro eu não teria chegado na dança.

Foi através da experiência com o teatro, com o trabalho corporal do teatro, na faculdade de teatro, que eu comecei a me interessar por dança.

De uma maneira geral, é possível perceber que o início prévio em outras práticas corporais artísticas é muito marcante na trajetória de vida de muitos bailarinos. O esporte, pela posição que ocupa, ao nível da representação cultural hegemônica de masculino, como um elemento fortemente relacionado e tido como ligado à masculinidade, é apresentado pelo cenário da cultura como a prática mais privilegiada. Em outras palavras, o esporte e a aproximação da dança com o universo dos esportes servem para os homens que se enquadram dentro da representação hegemônica irem legitimando, pouco a pouco, o fato de gostarem de dançar, diante de uma cultura que lhes diz o tempo todo que o homem não deve dançar ou que o homem na dança está fora do seu lugar.

Mas alguns dos sujeitos entrevistados não relataram ter tido experiências anteriores com esportes. Isso aponta para a existência de determinadas resistências por parte de alguns

indivíduos aos elementos que são impostos pela cultura como o único caminho de vida aceitável para um homem. Em especial, com relação à prática do teatro.

Embora essa pesquisa não tenha focado o campo das práticas artísticas do teatro, vale a pena registrar aqui que ao teatro não é atribuído, como nas práticas desportivas e/ou acrobáticas, um status de cumplicidade para com as representações hegemônicas de masculinidade. Pelo contrário, meus entrevistados foram unânimes em afirmar que o homem que pratica o teatro é, assim como na dança, muitas vezes depreciado. Essa depreciação ocorre por que ao teatro se “cola” também a representação de uma prática ligada a um certo desenvolvimento de um modo de ser sensível, emotivo e expressivo que é rapidamente relacionado com a homossexualidade. Além do mais o teatro goza, assim como a dança, do status de ser profissão sem garantias de se ter boa remuneração. Resumindo, o homem no teatro parece estar tão fora do seu lugar quanto na dança.

No caso específico da dança contemporânea, notei uma importância muito significativa do teatro como atividade privilegiada em assumir esse papel mediador, isto é, de prática corporal que tornou possível ao homem se aproximar da dança. Isso é facilmente compreensível, se lembrarmos que historicamente, desde meados do século XX, a proposta estética de diversas linhas de dança contemporânea tem procurado construir – e até enfatizado – uma aproximação com o teatro, muito mais do que qualquer outra modalidade de dança da contemporaneidade. Dentro da dança contemporânea existe até mesmo uma vertente ou denominação estética que se intitula “dança-teatro”. Além disso, o próprio teatro, na contemporaneidade, tem se aproximado muito da dança contemporânea, a partir, por exemplo, dos exercícios do chamado teatro físico.

Tiago relata que passou tanto pelo teatro quanto pelo circo⁶⁶:

[...] Quando eu tinha 18-19 anos e eu comecei a fazer teatro [...] Com uns 21-22 anos, eu comecei a ter contato com arte circense. Fazia um pouco de cada coisa. Fazia perna-de-pau, malabares, acrobacia de solo e acrobacia aérea.

⁶⁶ Vale aqui ressaltar que essas áreas artísticas apresentam-se contemporaneamente como áreas de muita confluência e de muita integração com a dança. Esteticamente falando, o circo contemporâneo se misturou muito com a dança e o teatro contemporâneo também, não sendo possível, em muitos espetáculos de arte contemporânea, distinguir, em cena, onde começa um e onde termina o outro.

Comecei a me identificar muito com a acrobacia aérea, no caso o trapézio e o tecido, no qual se tratava... no qual se trata de uma coisa bem corpórea, assim. Movimentação... pura movimentação. E eu vi que a dança me ajudaria muito nisso. A partir desse instante, então, (...) eu tomei a decisão de começar a frequentar aulas de dança. E ao mesmo tempo também meio escondido atrás da questão de “ah, o meu trabalho é o circo. E para me ajudar no circo eu vou fazer aula de dança.” Eu tinha um preconceito dentro de mim também, né?

Especialmente nesse último fragmento da fala, de Tiago, é possível perceber que, com o início prévio nessa outra arte corporal, esse sujeito não está apenas legitimando algo para os outros, mas também – e talvez muito mais – para si mesmo. No momento crucial em que Tiago começa a frequentar aulas de dança, ele mantém para si mesmo a seguinte justificativa: é para ajudar no seu trabalho no circo. Ou seja, ele responde à demanda cultural que lhe diz que dança não é profissão nem atividade de homem, se colocando no lugar de artista de circo, que seria uma profissão que a cultura acha um pouco menos inaceitável para o masculino. É uma maneira de ele significar o fato de começar a praticar uma arte como a dança, que anteriormente ele não praticava e para a qual nunca foi incentivado a praticar. E como ele mesmo afirma, é uma estratégia que usa para esconder de si mesmo e dos outros que ele simplesmente sente prazer e gosta de dançar.

Em outro momento de sua fala, quando narra sua experiência na primeira companhia de dança contemporânea profissional, Tiago explica:

Lá, ele me viam muito assim como “o menino do circo que dança”. Tinha uma dificuldade de...acho que até minha mesmo... de dizer “não, ok, eu sou um bailarino”, né? E o pessoal sempre falava, “ah, o menino do circo”, “o menino do circo”... E eu queria romper com isso, assim, né...

Na dança contemporânea, como ocorre com o balé, o caminho para que um homem torne-se um bailarino parece também ser na maioria das vezes um caminho de aproximação muito gradual com essa forma de arte. Ele passa por outras práticas corporais diversas, antes de chegar a assumir esse lugar. Ou seja, ele vai assumindo “aos poucos” o lugar de

bailarino, sendo que o caminho para chegar a assumir esse lugar passa quase sempre pela prática de outras atividades físicas artísticas.

Vale ressaltar que mesmo eu, antes de praticar dança, pratiquei outras práticas corporais, em especial (como os meus sujeitos entrevistados) a ginástica artística e o circo, mas também as artes marciais⁶⁷. Assim, hoje em dia, me vejo como alguém que, desde certo momento da minha trajetória de vida, fui constituído pelas representações de corpo ligadas à dança, mas que, além disso, também fui constituído por outras.

Atualmente, no universo da dança contemporânea, como observa Louppe (2000), a construção do corpo do bailarino é marcada por uma intensa hibridação cultural. Assim, a construção corporal de um bailarino contemporâneo torna-se inviável através de uma única técnica. Muitos praticantes de dança contemporânea passam por diversas experiências artísticas, por vários estilos de dança, por várias práticas corporais. Transitar por todas essas diferentes linguagens é freqüente nessa prática.

Assim, parece-me que essa condição híbrida da dança contemporânea, que a aproxima de tantas áreas diferentes (teatro, circo, outras modalidades de dança, yoga, artes marciais, performances em artes plásticas, etc.), funciona como um facilitador para que homens se aproximem gradualmente dessa arte, muito mais do que, por exemplo, no balé ou em outras modalidades de dança, nas quais essa hibridação cultural não é tão enfatizada.

O hibridismo com técnicas de acrobacia, por exemplo, aparece como um importante facilitador na narrativa das experiência de vida de alguns dos bailarinos entrevistados. Isso aparece em alguns fragmentos narrativos, como nesse trecho, no qual o entrevistado conta sobre seus primeiros contatos com aulas de dança contemporânea:

[...] quando comecei a fazer aulas com o “fulano”⁶⁸, me identifiquei bastante porque ele tinha uma linguagem acrobática, que me interessava e eu tinha facilidade de responder a esse procedimento assim de aula.

⁶⁷ Nesse aspecto, sinto-me como que um pouco diferenciado, ou singularizado, no contexto de Porto Alegre. Bailarinos e artistas cênicos em geral, não costumam gostar de artes marciais, por considerarem estas demasiado “agressivas”, num sentido negativo. Praticantes de artes marciais, por outro lado, costumam se referir em um tom depreciativo à dança. Apesar de as duas áreas possuírem um trabalho corporal bastante semelhante, no sentido por exemplo biomecânico ou cognitivo, parece ser no significado que as permeia e, em especial, nas representações de gênero nelas coladas, que se estabelece uma linha divisória.

⁶⁸ Em virtude do comprometimento ético em não identificar os sujeitos que entrevistei, conforme descrito no termo de consentimento livre e esclarecido, optei por não citar aqui no nome do referido professor.

Segundo Klein e Gay *apud* Cecchetto (2004), as atividades que envolvem proezas musculares são consideradas geralmente atividades másculas e o desafio que elas trazem são considerados em nossa cultura como provas de virilidade. Connel (1997) aponta uma das definições mais comuns de masculinidade como relacionada à atividade, à força física, à coragem, à decisão, etc. O elemento acrobático, pela sua dificuldade, pelo seu risco, pelo fato de exigir um intenso trabalho muscular, de força explosiva, associa-se facilmente, portanto, à idéia de virilidade. Tomo como exemplo o hip hop, um tipo de dança marcada pelo uso de elementos acrobáticos em suas coreografias e, que, paralelamente, se revela como uma dança bastante valorizada, como um modo de dançar masculino e, portanto, como um espaço de exibição dos atributos culturais hegemônicos de masculinidade (SANTOS, 2009).

Também a prática da ginástica artística e do circo são caracterizadas como acrobáticas, são bastante recorrentes nas vidas de muitos homens que chegam a se tornar bailarinos, para quem a dança contemporânea adquire centralidade. A existência de linhas de trabalhos que se valem extensamente de elementos acrobáticos em algumas escolas de dança contemporânea talvez possibilite uma aproximação inicial do homem com a dança dentro de um modelo o mais próximo possível da ginástica artística, do circo, etc. Tais práticas, por sua vez, são em si mais “aceitáveis” dentro da sociedade justamente por serem práticas acrobáticas, isso é, que incluem o elemento risco e, portanto, necessitam que o praticante demonstre ou exiba coragem. E a coragem, junto com a decisão, força moral, força física, etc., dentro da representação hegemônica de masculinidade, é tida como um dos atributos essenciais do masculino. (SEFFNER, 2003).

4.4. Dança e homossexualidade

A associação da dança com a homossexualidade é, como já observei no início desse capítulo, um elemento marcante na fala de todos os entrevistados. Ela é sempre apontada como sendo um obstáculo social, pelo fato de a orientação de vida homossexual não estar enquadrada dentro daquilo que as representações culturais hegemônicas de masculino

(heteronormativas) ditam para os homens. Além disso, a associação da dança com a homossexualidade é muito mais forte no que diz respeito ao balé clássico do que na dança contemporânea, conforme informam os entrevistados:

A questão do homossexual eu acho que tá muito vinculado ao balé clássico. Até na dança contemporânea já não tem muito esse estigma, assim, já quebra um pouco isso.

Desde a sua “invenção” até o século XVIII (até o fim do período do reinado de Luís XVII, o “Rei Sol”), o balé era predominantemente masculino. Ele estava associado, nessa época a um modelo de masculinidade hegemônico que Kimmel (1998) nomeia como o modelo do “patriarcal gentil”. Um modelo bastante aristocrático e refinado, com seus modos e gestos suaves e delicados, representante da nobreza européia. As mulheres, como observa Hanna (1999), não podiam dançar. Por causa disso, muitas vezes os homens executavam no palco papéis femininos, como travestis (op cit).

No final do século XVIII e início do século XIX, essa situação toda se modifica. Como observa Kimmel (1998), emerge aí um novo modelo de masculinidade que, para se instaurar, precisou negar os modelos de masculinidade anteriores. Um desses modelos que ele procura negar é o do aristocrata europeu. Assim, “[...] o verdadeiro homem americano (o novo modelo) era vigoroso, másculo e direto, não era afetado e corrupto como os europeus.” (KIMMEL, 1998, p. 113). Já o modelo anterior foi, então, definido como “[...] um pavão europeu afetado, uma ‘bichinha’.” (KIMMEL, 1998, p. 113).

É importante considerar que nessa mesma época, no século XIX, as próprias noções de heterossexualidade e homossexualidade são inventadas. Assim, é um período em que novas normas são estabelecidas para o gênero e sexualidade masculinas. Como foi devidamente abordado no capítulo 3, trata-se aí de uma representação cultural heteronormativa. A homossexualidade é tida como a negação da heterossexualidade, como um desvio da normalidade. Por isso, ela é considerada uma sexualidade degradada. E, em paralelo, ela é também signo de um gênero degradado. No caso dos homens, ela aparece associada ou como sinônimo de falta de virilidade e de masculinidade.

A emergência desse novo modelo de masculinidade aparece também articulada com o surgimento das sociedades burguesas no século XIX, como observa Hanna (1999), neste contexto, o que passa a ser cobrado dos homens é a produção, a eficiência, a racionalidade, a produtividade e não mais o refinamento estético aristocrata. Assim é que o balé clássico, com a sua estética artística originária de um modo corporal de se movimentar e de dançar da nobreza do século XVIII e, portanto, de um modo de existência, passa a ser um dos símbolos desse modelo de masculinidade que se procura justamente negar. A entrada da mulher em cena está ligada ao fato da desvalorização da dança como uma atividade masculina, bem como à emergência da estética romântica na dança⁶⁹. Mesmo após o surgimento da vertente russa do balé, por exemplo, na qual a figura do homem em cena é revalorizada, a ideia de uma dança que evoca um certo ideal corporal de “não-masculinidade” permanece “colada” a essa dança até os dias de hoje – e não apenas a essa dança, mas a todas que a ela são pelo menos próximas (como é o caso de algumas linhas de dança contemporânea, do jazz e da dança moderna).

Até hoje, persiste essa forte representação cultural ocidental que associa o balé clássico e todas as danças assemelhadas à homossexualidade. Nessa fala de João, por exemplo, ele explica que essa representação cultural em torno do homem no balé tem seus efeitos sobre a representação de dança contemporânea:

Se tu diz hoje “sou bailarino” já está acabado... a homossexualidade... não interessa se tu dança balé ou dança contemporânea. Porque as pessoas... o leigo não sabe a diferença entre o contemporâneo e o balé. Então “bailarino” já remete ao “cisne”(...) isso tem a ver com esse preconceito contra o balé, com essa forma de corpo leve, com um nariz mais empinado, caminhar com os pés esticados...

Essa confusão que João afirma que as pessoas fazem entre as danças remete às questões abordadas no capítulo 2, sobre a predominância do balé na formação de quase

⁶⁹ O romantismo na dança promove uma valorização da mulher em cena como uma representação de um ideal-mulher inacessível: uma imagem do ideal sonhado pelos homens. Seu marco principal foi com a obra ‘La Sylphide’, de Marie Taglioni, na década de 1830. Como afirma Judith Hanna (op cit, p.188), Taglioni “sintetizou a fantasiosa e etérea peça central da era romântica, em La Sylphide”.

todos os bailarinos – mesmo os de dança contemporânea – na atualidade. Nas narrativas de todos os entrevistados essa construção cultural é recorrente.

Tiago relata que essa associação entre dança e homossexualidade serviu como inibidor para que ele começasse a praticar a dança mais cedo em sua vida:

[...] Pelo fato de eu ser homossexual, eu queria esconder isso. Porque naquela época não tinha como eu... eu não lidava bem com isso, né? Então eu queria esconder. Eu não queria me unir a coisas que viessem a me dar mais evidências da minha homossexualidade.

Aqui o “obstáculo” está associado também ao fato de Tiago, em certo momento de sua vida, não desejar assumir uma certa orientação de sexualidade que viria a adotar mais tarde, a sexualidade não-heterossexual e que perante as normas culturais hegemônicas heteronormativas é apontada como um modelo de masculinidade menos valorizado. Já os indivíduos que se auto-identificaram ao longo de toda a sua vida e que ainda se identificam como heterossexuais⁷⁰, também narram essa associação da dança com homossexualidade como um inibidor, mas num sentido diferente.

Paulo relata como isso, no seu ponto de vista, é problemático, da seguinte forma:

[...] Antigamente, eu ficava indignado. Hã, às vezes, né? Porque as pessoas achavam que... se tinham alguns que eram... E realmente tem, né? Tem vários que são, na verdade. A maioria, às vezes, é homossexual, né? Mas... porque se tinha vários, porque que todos teriam que ser? A gente sabe que não é assim. [...] isso faz muitas pessoas desistirem da dança, né? Muitos guris bons... desistem da da dança [...] muitos guris que poderiam ser ótimos bailarinos, desistem por causa desse preconceito. E o principal motivo do porque para mim isso foi um problema é porque isso acaba te tirando, às vezes, a vontade de dançar, de tu te apresentar, porque as pessoas nunca vão ver aquilo como uma coisa bacana, assim. Vêem aquilo sempre pelo lado pejorativo, né.

⁷⁰ Vale ressaltar que no questionário, não perguntei, em nenhum momento sobre a orientação sexual de ninguém. Mas tanto os indivíduos que se auto-identificam como heterossexuais quanto os que se auto-identificam como homossexuais fizeram questão de deixar sua identidade bem marcada.

Tal fala, e também a anterior, devem ser situadas no contexto de uma cultura que historicamente sempre produziu representações de masculinidades homofóbicas.

A esse respeito, Butler (1990, p. 8) diz-nos que, em nossa cultura, “[...] a sexualidade é regulada pela degradação do gênero.” Ou seja, a construção da identidade de gênero do homem se dá não apenas pela repetição da diferença entre mulheres e homens, ou pela constante instauração performática, nos corpos, da masculinidade. Mas essa construção se dá também pela constante afirmação da oposição hierárquica entre masculinidade e *falta de masculinidade*. Assim, o oposto da masculinidade não é a feminilidade, mas sim a falta de masculinidade. Essa noção funciona como um mecanismo de regulação da sexualidade por meio do gênero. O homem, para ser considerado masculino, precisa negar a menor possibilidade de homossexualidade. Se ele não negar a homossexualidade, ele será considerado um homem menos masculino, um homem cujo gênero está degradado. Assim, a homofobia articula-se como elementos constitutivos da construção hegemônica da masculinidade.

Nesse sentido, Paulo relata ainda:

[...] às vezes ficava complicado... eu dizia que ia... ao invés de dizer que eu ia num jogo de futebol, com os amigos, eu dizer que ia para uma aula de balé... Isso era visto como um motivo de gozação.

Aqui, o mesmo sujeito heterossexual relata sobre suas inibições ao longo da juventude a partir de elementos da sua socialização. E ele faz referência a duas práticas corporais bem distintas, relacionadas à representações de masculinidade e feminilidade, e também a noções de maior ou menor virilidade. O futebol, segundo Bandeira (2009) traz em nossa cultura brasileira fortes representações de masculinidade intensamente viril e heterossexual. Já o balé clássico, segundo Santos (2009b), é vista como uma prática relacionada às mulheres, ou a homens efeminados.

A partir de colocações como estas é possível compreender porque, para sujeitos heterossexuais, o contexto social realize tanta pressão. Ou porque isso será apontado por tantos deles como um problema, no sentido de ser uma desmotivação à prática, bem como um dos prováveis motivos do porque há sempre menos homens do que mulheres na dança.

A cultura regula e normatiza suas escolhas por meio de representações de masculinidade. É através de negociações com essas representações, em meio a tensões constantes, que esses sujeitos masculinos precisam ir constituindo suas experiências com o mundo da dança.

Entretanto, na história de vida desses homens por mim entrevistados, o contexto social não parece ter produzido tanta pressão, ou pressão o suficiente, para que eles negassem definitivamente, qualquer experiência com o mundo da dança. Em muitas falas, é perceptível que tais obstáculos ou barreiras sociais, geradores de inibição, não eram tão fortes, como, por exemplo, nessa fala de Paulo:

Meu pai não foi muito a favor. [...] Mas aí eu acabei que... hoje em dia... Isso não foi um empecilho para eu continuar dançando. Porque daí ele... ele não gostava, mas como a minha mãe aceita ele não batia de frente, assim, não chegava ao ponto de dizer “não, ou tu pára de dançar ou tu não dorme mais aqui em casa”. Só ele não me apoiava.

A relação com a homossexualidade, vista como uma forma degradada de ser masculino, existe na história de vida de todos os sujeitos que eu entrevistei, sem exceção. Ela foi uma questão que eles trouxeram em suas falas antes mesmo de eu perguntar qualquer coisa a esse respeito. Quando a pergunta era simplesmente “como sua família viu e vê seu envolvimento com a dança?” ou “como seus amigos vêem ou viram seu envolvimento com a dança?”, essa questão invariavelmente era trazida.

Esta pesquisa vem a reforçar, portanto, a noção defendida por muitos autores (HANNA, 1999; SOUZA, 2007), de que a associação entre dança masculina e homossexualidade é muito mais forte no balé clássico do que em qualquer outra dança e de que ela paira como um “fantasma” diante das escolhas de vida de todos os homens. Mesmo que os sujeitos demonstrem que houve um certo grau de aceitação, entre a família e entre os amigos principalmente, diante do fato deles dançarem, essa relação entre dança e homossexualidade, construída como algo negativo e pejorativo, não está totalmente ausente. Ela opera como uma lógica cultural maior à qual eles têm que dar constantemente alguma resposta.

Os amigos, eles brincam um pouco. Eles até acham meio estranho. Eles demoram para se acostumar. Mas acabam entendendo que tu não muda porque tu tá dançando. Que tu não muda a tua opção sexual porque tu tá dançando.

Aqui, Paulo demonstra uma das diferentes respostas possíveis que os sujeitos são impelidos a dar à cultura através da qual são constituídos. Em outras palavras, como eles colocam-se em um lugar de ter que validar a sua opção pela dança, marcando a sua opção de masculinidade. Por vezes, essa marcação ocorre pela afirmação da heterossexualidade, deixando bem claro que “não se muda a opção sexual dançando”. Aqui, se está tentando contrapor-se à representação cultural que diz que todo bailarino é homossexual.

Esse lugar de masculinidade heterossexual é reafirmado em vários momentos, tornando-se uma questão fundamental na fala de muitos entrevistados. Essa afirmação aparece através de argumentos que funcionam como mecanismos ou estratégias para posicionar o sujeito dentro de um registro bem específico. Assim, por exemplo, José fala:

Eu já tive um pouco de constrangimento por causa disso [pelo fato de a dança ser relacionada com a homossexualidade]. Mas hoje em dia eu não tenho a menor preocupação. Porque eu tenho namorada. Sempre tive namorada. Nunca passei um largo tempo solteiro. E sempre as minhas companheiras entenderam que eu não era homossexual por fazer dança. Daí eu fiquei sem dar satisfação para ninguém.

Aqui, o fato de ter namorada aparece claramente como um instrumento de validação da masculinidade, forte o suficiente para suplantar qualquer proposição de ordem cultural que afirme que a dança é apenas para homossexuais. E não apenas o fato de ter namorada, mas também o fato de tê-las com frequência, como é dado a entender quando o sujeito acrescenta, logo a seguir que “sempre” teve e que nunca passou “um largo tempo solteiro”. A validade do masculino parece ser chancelada e aprovada pelo ato da conquista amorosa, dentro de um registro heterossexual.

Nesse sentido, como observam vários estudos (SILVEIRA, 1999; SEFFNER, 2003; NASCIMENTO, 2004), a virilidade, tema bastante comum nas construções hegemônicas de masculinidade, aparece muitas vezes associada à atividade sexual. A atividade sexual é

com frequência significada como uma “[...] prova de performance [...]” (NASCIMENTO, 2004, p. 108), através da qual uma marca da masculinidade hegemônica é reafirmada.

Em outros momentos das entrevistas, no entanto, essa masculinidade é afirmada não no sentido de uma marcação da virilidade, mas no sentido de uma maneira socialmente correta de comportar-se, de viver, e talvez de servir de exemplo:

Eu sempre deixei pros meus amigos bem claro o que eu queria com o teatro [...] eu tô no teatro porque eu gosto do teatro e eu tô na dança porque eu gosto de dança. Porque eu quero dançar e porque eu quero atuar. O que conta é o que tu passa para as pessoas. Eu sempre passei para as pessoas uma imagem positiva, assim, no meu ponto de vista.

Aqui, a marcação vai no sentido de “passar uma imagem positiva” diante da sociedade, o que permite ler a existência de uma imagem negativa do indivíduo masculino que pratica dança. Em outras falas, esse tipo de representação traz elementos morais:

É um meio bem complicado, o meio artístico. Teatro, Tv, dança... É um meio que as pessoas são mais livres. Fazem o que querem. Tem pessoas que se aproveitam dessa liberdade e vão para o teatro ou para a dança para se libertar mesmo, para se afundar. (...) Tem as drogas, mas também tem a liberdade sexual... Tipo assim, tem muitos caras que falam “ah, o teatro tem mulher. Então, se eu quero pegar mulher, eu vou para o teatro”. Ou tem cara que é meio afeminado, e que quer se libertar, então entra para o teatro para se libertar.

Assim, é possível perceber que essa validação da escolha pela dança, perante a sociedade e perante si mesmo, passa muitas vezes por uma validação num registro cultural que institui uma regulação da sexualidade dos indivíduos por meio de fortes proposições morais. Aqui, o jeito “bom” de ser masculino, o jeito que é aceitável, é um jeito bem regulado, bem disciplinado, que deve saber administrar e gerir sua “liberdade”. Ele funda-se no seu oposto, que não é enunciado, mas que se deixa imaginar facilmente como um jeito ruim de ser masculino: o que abusa da liberdade, o que se utiliza da arte para propósitos de interesse sexual, enfim, o que termina por “se afundar”.

Duas representações diferentes de masculinidade na dança contemporânea aparecem aqui: a do bailarino que demonstra ser capaz de conquistar mulheres e a do bailarino que se mostra capaz de ter um comportamento sexual moralmente correto. Assim, ambos validam outras formas de ser masculino, mas ainda assim com direito de ser considerada masculina, mesmo dentro do registro maior da cultura que associa a dança à falta de masculinidade.

No primeiro caso, em que o sujeito busca legitimar sua masculinidade por meio de uma afirmação da sua heterossexualidade, conquistar mulheres heterossexuais desempenha um papel de validação muito importante. Esse papel é tão importante que, na sua relação com os outros homens e também com mulheres, apenas isso já basta. Aqui, não se mostra necessário exibir outros atributos frequentemente relacionados ao masculino, tais como força física, agressividade e outros que em contextos sociais desportivos, por exemplo, mostram-se tão importantes.

No segundo caso, o que parece ter mais peso é a exibição, como já observei, de um tipo de comportamento moralmente exemplar diante das mulheres e dos outros homens. Aqui, a identidade parece estar muito mais fundamentada em princípios que criam arranjos de posicionamento social que regulam a sexualidade, do que na exibição da sua potência por meio da capacidade de sedução.

Pensando na observação feita por Kimmel (1998), de que as masculinidades são produzidas sempre através de duas formas de relações sociais, as relações estabelecidas com as mulheres e as relações estabelecidas com outros homens, notei também que entre os indivíduos auto-identificados como heterossexuais que entrevistei, a relação com as mulheres parece ser mais marcante do que com os homens, no que diz respeito às inibições fora do âmbito familiar. Muitos desses sujeitos relataram que a resistência mais forte para o fato de eles escolherem dançar não vinha, por exemplo, dos amigos, mas sim de muitas daquelas mulheres em quem eles tinham interesses sexuais, em muitas de suas namoradas, companheiras, etc. Alguns dos bailarinos heterossexuais entrevistados relatam, por exemplo, sobre o seu maior constrangimento com relação à associação que é feita entre dança e homossexualidade, ou a feminino, da seguinte forma:

Ah, isso é geralmente assim... De tu te apresentar como bailarino para
--

uma moça que tu tá conhecendo numa festa. Aí a moça vai embora, porque ela acha que tu é homossexual.

Acho que as mulheres vêm com preconceito isso mais ainda do que os homens. Eu tenho essa impressão. Porque, as minhas ex-namoradas que não dançavam, várias me disseram que me achavam muito feminino. E tinham uma certa aversão à minha figura em cena. Não gostavam de eu dançar. Não é uma coisa que elas achavam muito bacana. E isso eu noto nas outras mulheres, que não são da dança. Que elas não vêm isso como uma figura de status na sociedade, assim, tu ser bailarino. A não ser que seja hip hop, e olhe lá... Na dança de salão até é bem valorizado. Ou na dança tradicionalista gaúcha. Mas dança contemporânea, balé, jazz...

Eu comecei a dançar há um ano. Antes eu só fazia teatro. E a minha atual namorada, que já tá comigo há mais de um ano, ela estranhou muito no começo. E daí eu tive que ir fazendo ela entender aos poucos... Mas hoje ela até aceita bem... sem problemas...

José, Paulo e Ricardo, nessa falas, apontam para o fato de que, para os homens que se auto-identificam como heterossexuais, a cômpute ou candidata a cômpute traz muito mais barreiras e obstáculos do que o círculo de amigos masculinos, muito embora também desses se perceba alguma resistência. Com relação às mulheres, a regulação e a vigilância, portanto, é muito mais intensa do que com relação aos homens.

A associação da dança com a homossexualidade é, ainda hoje, um elemento constituidor dos mais diversos tipos de resistência da parte do meio ou entorno social aos sujeitos heterossexuais. Família, amigos, cômputes, parecem frequentemente inibir a prática da dança por parte de homens cujas identidades individuais estejam orientadas no sentido da obtenção de uma “autêntica” heterossexualidade. Por outro lado, essa mesma associação entre dança e homossexualidade pode servir, nos casos de sujeitos que não se considerem ou se auto-identifiquem como heterossexuais, e que, portanto, não estejam empenhados em um projeto de aquisição, perante à sociedade, de uma heterossexualidade, como um estímulo e até como um incentivo. Isso se torna bem claro na fala de João:

Pessoas que convivem mais com o fazer artístico profissionalmente, são todas rotuladas como gays. Não que isso seja errado. Porque se for pegar em última análise, 90% das pessoas que estão envolvidas com arte são mesmo gays e afins... Se essas coisas estão relacionadas de alguma maneira eu não sei, mas que tem uma ligação entre o sensível e essa coisa de sexualidade, eu acho que tem. Então, eu acho que a coisa é real, assim. É assim. Essa energia de estar fora do lugar comum, de vestir uma camisa, de ter a força de dizer “ah, é isso o que eu quero fazer, e que se dane a sociedade”... Eu acho que se reflete em outras atitudes, em outras vontades, dentro desse ser complexo que nós somos... Uma decisão certamente tá ligada com outras... Ser homem e bailarino é estar fora do lugar comum. Mas ser gay também é.

Na história de vida de João, ele relata que a prática da dança (desde a infância) esteve de alguma forma ligada à sua opção por não seguir uma orientação heterossexual. Ele não diz, em nenhum momento, que uma coisa determinou a outra. Não se trata aqui de uma relação de causa e efeito. No entanto, ele diz que essas duas atitudes de vida, assumir-se como homossexual e praticar dança, estão de certa forma relacionadas, articuladas.

Sua definição acerca de assumir uma identidade gay é a de “estar fora do lugar comum”, bem como a sua definição acerca de ser bailarino. Ele justifica essa relação através da afirmação de que a dança está ligada a uma “sensibilidade”, que estaria de alguma forma ligada à opção de vida não-heterossexual. Dança, compreendida como algo ligado ao sensível, parece operar aqui como um elemento que aproxima essa prática corporal e artística de um projeto de aquisição de uma identidade gay.

João afirma que é preciso a mesma “energia”, ou seja, a mesma atitude capaz de romper com padrões culturais, tanto para que um homem assuma a sua homossexualidade quanto para que um homem dance. E ele exemplifica melhor isso, dizendo que tanto para quanto para outro caso e preciso ter uma “personalidade forte”:

Geralmente atores e artistas têm uma personalidade muito forte em última análise, de dizer “Ah, eu quero isso. Vou fazer isso, e que se dane o que

a sociedade vai pensar”. Só os poucos que têm essa personalidade forte acabam persistindo e por isso quem tá fazendo é porque quer muito, assim... Por isso os bailarinos, os atores, são pessoas mais convictas do que em qualquer outras profissões...

Num sentido similar, Tiago, que também teve que driblar ao longo de sua vida os preconceitos culturais relacionados à orientação homossexual, afirma:

Quem tá ali fazendo aula de dança tá muito convicto. Então não tem inibições não. Na verdade [...] eu posso contar nos dedos o número de meninos. É pouquinho. Então, a gama maior é de mulheres. Quem tá ali, dos homens, tá muito convicto.

O atravessamento de fronteiras de gênero pede novos comportamentos, e esses têm que muitas vezes enfrentar muitas resistências, romper barreiras. Assim como os entrevistados afirmam que um homem que assume sua identidade gay ou um homem que dança são muito “convictos”, também poder-se-ia dizer, no caso das mulheres, que são “convictas” aquelas que, por exemplo, escolhem ser gerentes de banco, presidentes, empresárias, atletas de luta, etc. Há, de fato, todo um conjunto de expectativas sociais que funcionam como barreiras a serem transpostas, em todos esses casos.

Vale ressaltar que, até aqui, ainda estamos operando sobre o plano da representação de dança em um sentido geral, e não sobre alguma especificidade que remeta ao universo da dança contemporânea, em particular. João fala da dança num sentido geral, assim como também do teatro. Mais adiante, em suas falas, ele reforça que essa relação que ele faz entre dança e homossexualidade é, na verdade, muito referente ainda ao balé clássico.

Ressalto, também, como retornam aqui os temas bastante essencialistas de uma dança ligada a uma certa sensibilidade, a um universo mais emotivo, em suma, a um conjunto de símbolos que dentro da cultura androcêntrica sempre foram relacionados ao feminino. Em articulação com isso, retorna a idéia de uma opção pela homossexualidade

como algo também direta e necessariamente subordinado a esse tipo de característica. Ou seja, a orientação homossexual como ligada a algum tipo de “energia” ou de essência feminina e, por causa disso, ou em consequência disso, como ligada à dança.

Nesse sentido, trago aqui a fala de Tiago:

A questão do homossexual eu acho que tá muito vinculado ao balé clássico [...] por ser uma dança mais sutil, mais delicada, mais pelo encanto, mas pela beleza. Porque o homem veste malha, porque o homem estica o pé. [...] Eu acho que vai pela questão do... como é que eu vou falar isso... do íntimo, né? A sensibilidade [...] é uma característica mais encontrada nos homens homossexuais do que nos homens heterossexuais. A gente vive diferente. A gente percebe e a gente se relaciona diferente dos heterossexuais. E a dança tem isso, assim.

Dança como expressão da alma, ou dança como desvelamento de algo interior, como abordei no capítulo 2, parecem ser representações muito próprias do universo da dança contemporânea. Esse tipo de noção tem implicações muito problemáticas no que diz respeito ao gênero, pois tende sempre a engessar e cristalizar as noções de “masculino” e “feminino”, e reforçam as dicotomias e a polarização binária que historicamente os discursos reducionistas e biologicistas sempre construíram sobre o gênero. Além disso, a essas noções essencialistas pode colar-se, muito facilmente, a idéia de norma. Ou seja, a partir da idéia da existência de uma essência, institui-se a formulação de uma verdade sobre o ser humano, e a partir daí, parâmetros de regulação.

A sexualidade, articulada com o gênero, parece estabelecer determinadas relações que posicionam o sujeito em lugares específicos. E a dança surge como o tipo de atividade mais apropriada, ou que mais combina, com esse tipo de lugar onde ele procura se situar.

Tiago é da opinião de que essas coisas possam vir a mudar, e que os homens, mesmo os heterossexuais, estejam se sensibilizando já um pouco mais, atualmente. Com isso, esse homens estariam se aproximando mais do terreno da dança e de outras artes. Ele pensa que essa associação que é feita entre dança, especialmente o balé clássico, e homossexualidade, possa vir a deixar de existir algum dia. Já João expressa uma percepção bastante diferente, quando diz:

Um gay muito afetado, assim, dançar balé clássico tradicional não é um problema. Porque o balé clássico já pede uma postura mais feminina da parte do homem, um tônus mais leve... Todos os homens que dançam balé parecem bichas... se tu for ver... (...) O balé é, de fato, gay. Qualquer homem, seja hetero ou seja homossexual, quando dança balé, sempre parecerá gay.

Essa fala é significativa para pensar como, mesmo para muitos bailarinos de dança contemporânea na atualidade, é difícil destacar-se de um modo de narrativa sobre os corpos na dança que não façam referências a representações culturais hegemônicas. Aqui, refiro-me mais especificamente a certa representação cultural de dança que parece associar a postura corporal mais alongada, os gestos suaves ou delicados, e outros elementos presentes na estética corporal da técnica do balé com um certo modo corporal que um indivíduo homossexual utiliza para se portar em sociedade.

Retomando minha próprias experiências pessoais com a dança, mas também com as práticas corporais com as quais estive envolvido ao longo de minha vida, percebi como a postura corporal alongada é, de fato, bastante significada como ligada à homossexualidade. Um detalhe muito simples como estender o pé, mantendo-o alongado, ou “em ponta”, como se costuma fazer na ginástica artística, nas técnicas circenses ou no wushu, pode acionar, em muitos contextos, reações de rejeição ou desaprovação no que diz respeito ao que se espera do comportamento corporal de uma verdadeira masculinidade.⁷¹

Esse tipo de associação entre postura corporal alongada e homossexualidade parece, ao se articular com outras associações entre corpo e identidade subjetiva, ser muito importante para a existência do preconceito ou resistência cultural com relação ao homem na dança. A partir do momento em que compreendemos que a masculinidade, em nossa cultura, é regulada pela heteronormatividade, o preconceito contra o homem na dança pode ser visto, na verdade, muito mais como um preconceito contra a homossexualidade, bem

⁷¹ Em uma aula de técnicas circenses no Trapézio, que eu ministrava em uma escola estadual, no ano de 2009, percebi como rapidamente os meninos perdiam o interesse pela aula quando a posição que eu demonstrava executada com os pés estendidos. Quando a mesma posição era demonstrada com os pés em sua posição natural, o mesmo não se sucedia. Com relação às meninas, executar as posturas com ou sem ponta de pé não gerava nenhuma significativa diferença.

como contra tudo aquilo que a ela se associe simbolicamente. Assim, todo gesto ou movimento corporal que se relacione com determinados símbolos corporais que a cultura associa tradicionalmente à feminilidade, no corpo de um homem, é automaticamente lido como falta de masculinidade, e portanto, como efeminação ou homossexualidade.

4.5. A polaridade masculino-feminino e a dança contemporânea

Até aqui percebi que há uma dificuldade, da parte de alguns sujeitos que atualmente praticam dança contemporânea, em se posicionarem com relação a essa associação entre dança e homossexualidade sem buscarem se fundamentar em certas noções essencialistas de gênero e de sexualidade. Retomando esse aspecto da análise, nessa seção, analiso a forma como os sujeitos entrevistados lidam com representações culturais de gênero, a partir dos tipos de enunciações das quais eles se utilizam para organizar suas falas.

Como observa Souza (2009b), o discurso do balé sempre endossou esse tipo de lógica ou representação baseada na clássica oposição binária masculino-feminino. A autora cita alguns exemplos, como o da bailarina Marie Camargo (1710-1770), que exibia grande velocidade, um estilo vigoroso e uma capacidade de realizar passos complexos e piruetas de grande dificuldade. Como essas habilidades eram consideradas impróprias para as mulheres, dizia-se, na época, que Marie Camargo dançava *como um homem*⁷². Outro exemplo: o poeta romântico Gautier (1811-1872) afirmava que devia haver diferenças entre o papel do homem e da mulher na dança: a participação masculina nas partes das ações (como na pantomima) era aceitável, mas na dança pura, tornava-se inapropriado, “[...] porque os homens efeminados caem naquela graça especiosa, naqueles ambíguos, revoltantes e moderados trejeitos que enojam o público” (GUATIER *apud* SANTOS, 2009, p. 51). Segundo o poeta, a força e a ação é que pertenciam ao domínio masculino.

Da mesma maneira, o bailarino Igor Youskevitch, na segunda metade do século XX, argumentou que para os homens, o lado técnico ou atlético da dança se constituiria como um desafio racional, assim, quando um bailarino domina a técnica, ele ganharia a oportunidade de demonstrar sua força, habilidade e resistência, bem como os meios e o

⁷² Santos (2009, p.49) ressalta, no entanto, que haviam determinados passos considerados impróprios para mulheres que ela não realizava, o que, na opinião da autora, demonstra que ela havia internalizado um certo grau da feminilidade convencional.

vocabulário para chegar à criatividade. Então, a masculinidade não se constituiria pela mera aparência. A masculinidade seria a força criadora. (SOUZA, 2009, p.49-50).

Tais proposições fazem menção a um modelo dicotômico de pensamento, como abordei no capítulo 2 que tem configurado ao longo da história da cultura Ocidental as representações de masculino e feminino. A esse respeito, Louro (1995, p. 114) afirma que na oposição entre os gêneros, um pólo deriva o seu sentido do outro. Mais do que isso, a autora afirma que “[...] um pólo não apenas depende do outro, mas, em certa medida, também contém o outro, de modo reprimido, desviado, procrastinado.” Assim, quando opomos homem e mulher, lidando com essas categorias como essencializadas e ignorando as profundas distinções que existem entre homens e mulheres, estamos reprimindo em um gênero aquelas características que são consideradas do outro. Em outras palavras, a dicotomia é uma operação de poder que tem por função negar nos homens tudo aquilo que remeta ao feminino e nas mulheres tudo aquilo que remeta ao masculino.

Os discursos de verdade que ao longo da história do balé clássico procuraram sempre e repetidamente instaurar um determinado modo culturalmente aceitável para os corpos dançarem atestam como o balé sempre se articulou a esse modo de pensar dicotômico. Em outras palavras, as representações culturais hegemônicas de gênero, fundantes da rígida polarização ou dicotomia entre os gêneros, parece ter encontrado no balé clássico uma eficiente ferramenta pedagógica. Quando um Igor Youskevitch ou um Gautier, distantes por um século, afirmam coisas muito semelhantes, e tentam delimitar traços essenciais da masculinidade e da feminilidade na dança, o que está em jogo é a dimensão pedagógica que a dança pode adquirir, como um instrumento na perpetuação dos valores e das representações hegemônicas de gênero. Há um investimento nessa dança, no sentido de que ela se torne uma ferramenta capaz de produzir um determinado modo de ser masculino, tendo para isso que negar tudo o que possa remeter ao feminino.

Como observa Hanna (1999) até a metade do século XX ainda havia na dança contemporânea uma preocupação em se coreografar de forma diferente para corpos femininos e masculinos, assim como no balé. A partir as décadas de 1950 e 1960, no entanto, passou-se a priorizar elementos unissex. Também Marquié (2003) observa como, principalmente nos Estados Unidos, nos anos 1970 a chamada “dança pós-moderna” esforçou-se para atingir esta “neutralidade”, para fazer desaparecer toda marca de sexo e de

gênero dos corpos e de fundar, em cena, até mesmo uma “androginia”. Albrigh (1997) afirma que a dança contemporânea revelou, nesse período, uma série de questionamentos das imagens idealizadas (de feminilidade, de amor, de beleza, de família, de saúde, etc) e narrativas tradicionais, conscientemente tentando chamar a atenção do público para a alteridade dos corpos. Segundo Marquiè, no contexto atual a dança contemporânea quer-se estreitamente ligada à subversão, devido aos projetos levados a cabo nessas épocas. A autora afirma que hoje “[...] fala-se muito de corpos subversivos, reinventando ou re-explorando as experiências dos anos 70.” (MARQUIÉ, 2003, p. 5)

Em muitos casos ao longo da sua história, a dança contemporânea transgrediu com representações culturais de gênero, no âmbito do espetáculo cênico ou das propostas coreográficas. Essa potência da dança contemporânea permitiu ao longo da história que, em muitas obras artísticas, por exemplo, uma mulher pudesse apropriar-se de uma movimentação comumente tida como mais masculina (“força”, “explosão”, etc.)⁷³, ou um homem pudesse apropriar-se de um gestual ou de uma movimentação comumente tida como mais feminina (mas “leve”, mais “delicada”).

No entanto, mesmo que a dança contemporânea traga no bojo de sua história essa possibilidade de permitir a transgressão da rígida polaridade imposta pela cultura aos gêneros em cena, quando falam de suas vidas pessoais, de suas experiências, percepções, concepções, os bailarinos não apresentam uma concepção transgressora.

Ricardo, por exemplo, bailarino de dança contemporânea e também frequentador de aulas de balé clássico, afirma:

Quanto mais o bailarino tiver os movimentos másculos fica mais bonito ainda. Porque às vezes tu vêes bailarinos que são mais femininos do que as bailarinas... [...] O que eu já vi de balé clássico, geralmente os bailarinos são afeminados. Não afeminados. Mas femininos demais. Seria essa a palavra. Toda vez que eu vi espetáculos de balé onde o homem tem movimentos não muito femininos, mais másculos assim, eu achei até mais interessante, justamente para dar o contraste com a bailarina. O homem não precisa ter tanta leveza quanto a bailarina. Claro, ele precisa executar bem os movimentos. Tem que ter bastante

⁷³ Um exemplo disso é a emblemática Loïse Lecavallier, bailarina da companhia *La La La Human Steps*, de Édouard Lock, que em seus espetáculos, durante os anos de 1980 e 1990, fazia a portagem (a sustentação) de homens e executava saltos e movimentos muito acrobáticos, com grande velocidade e explosão muscular.

precisão técnica, elasticidade, e tal. Mas não precisa ser tão leve. **Não precisa disputar com a bailarina** [grifo meu]. O legal é o contraste. O contraste entre o bruto e o leve.

Sua fala instaura uma clara polarização entre feminino e masculino, a partir de um conjunto de representações simbólicas que reforçam a fixação de características praticamente obrigatórias, na estética artística da dança, para homens e para mulheres. Dentro dessas representações simbólicas, o masculino é relacionado ao “bruto”, e o feminino ao “leve”. As características que são consideradas como mais apropriadas para os homens são “técnica”, “elasticidade”, “precisão”. É dito que ele deve saber “executar bem os movimentos”, mas que “não precisa ser tão leve” quanto uma mulher.

Na fala de Ricardo, como vimos anteriormente, todas essas representações binárias de gênero, que ao longo da história sempre atravessaram, e até hoje atravessam, o balé clássico, são reforçadas e reafirmadas. Justamente a oposição binária, a polarização entre esses os dois extremos opostos, o masculino e o feminino, é valorizada esteticamente como o mais desejável, como mais “interessante”. O “legal”, afirma ele, é o “contraste entre o bruto e o leve”. Qualquer coisa que fuja desse contraste é considerada esteticamente indesejável. Quando, por exemplo, o homem é muito leve, considera-se que ele é “feminino demais”. Em outras palavras, o homem deve reprimir em si a possibilidade, a vontade ou a tendência de dançar muito leve, para não ser considerado feminino.

A expressão utilizada por Ricardo para nomear a atuação artística indevida de um homem, nesse caso, é “disputa”. Considera-se que um homem que dança muito leve está disputando com a bailarina. Em certo sentido, é como se ele tentasse ser uma mulher. O que remete ao que Tatiana Souza (2009b) afirma sobre o balé:

o problema da participação do homem na dança clássica estaria localizado nos momentos em que ele não *age*, ou seja, não dá suporte ou manipula a bailarina, e não interpreta seu teatro gestual: são as ocasiões da dança pura, abstrata que seriam impróprias para eles. Por quê? Sem a necessidade de agir, ao homem restaria a execução de passos e movimentos, gestos e posturas que o colocariam na posição de objeto – a ser admirado, contemplado, e escrutinado pelo olhar do espectador. Na perspectiva tradicional da diferença dos gêneros, esse não seria o lugar esperado de um homem. (SOUZA, 2009, p.51)

Além de Ricardo, também José reforça a dicotomia quando afirma:

Tem danças que são muito fortes, que precisam de um impacto muscular, que precisam de uma gravidade, que são qualidades masculinas. Daí pode ser que uma mulher consiga fazer essa dança, sem problema nenhum. Mas, hã... é um papel que os homens, assim, representam melhor, muito bem, assim. As vezes a dança tem muito impacto, de se jogar no chão, ela tem saltos, então tem que ter uma força muscular que é uma força diferente que a mulher não tem. Mulher tem mais elasticidade, mais delicadeza, tem outras qualidades.

Aqui aparece novamente justificações da ordem do reducionismo biológico, como na fala de Renato, trazida na primeira sessão deste capítulo, que invisibilizam a construção cultural de uma certa noção de “feminino” e de “masculino” que orienta os corpos dos indivíduos a diferentes destinos. Valências físicas como “força” e “elasticidade”, que dependem de treinamento físico para serem desenvolvidas e otimizadas, são colocadas ao lado de características totalmente subjetivas ou comportamentais, referentes ao tipo de personalidade do indivíduo, como por exemplo “delicadeza”. Outro termo que também parece atravessar-se é “representação”, entendido aqui como a capacidade de um artista produzir um determinado comportamento espetacular em cena. Ele também aparece ao lado das valências físicas citadas, de forma indiferenciada, como se fossem a mesma coisa.

Se considerarmos que o feminino e o masculino não se definem biologicamente, mas são construções culturais, históricas e sociais, podemos afirmar ainda que estes se definem de forma relacional. É nas relações de semelhança e de diferenciação que as noções dominantes do que seja cada um destes lugares de identidade de gênero se constituem. Neste item procuro perceber, nas falas de nossos entrevistados, as imagens do feminino e do masculino que as representações de gênero que circulam entre os praticantes de dança contemporânea põem em circulação, e de que forma elas articulam com as próprias representações de dança.

Esses sujeitos entrevistados compreendem que na dança contemporânea não há uma distinção entre masculino e feminino dentro da construção coreográfica dos movimentos. Nesse tipo de dança, ao contrário do balé clássico, por exemplo, não se encenam tipos de movimentos considerados próprios para os homens, e outros tipos de movimentos considerados próprios para as mulheres. Mesmo assim, ainda persiste entre esses sujeitos

essa noção, característica do balé clássico – e de muitas outras danças – de que existam movimentos que são mais próprios para o corpo masculino e movimentos que são mais próprios para o corpo feminino. Isso está ligado à noção de uma essência masculina e de uma essência feminina, que produz uma expressão diferenciada de gestos e movimentos produzidos nas coreografias assexuadas e desgenerificadas de dança contemporânea.

Mais do que isso, muitas das falas parecem insistir em reforçar que é profundamente desejável que os bailarinos se expressem de uma forma que não fuja a essa essência. Para eles o feminino e o masculino são dois mundos naturalmente divididos, que não podem ser modificados. Para que cenicamente, ou esteticamente, a sua dança fique mais interessante, o bailarino não pode fugir muito daquilo que é esperado de um homem, e a bailarina não pode fugir muito daquilo que é esperado de uma mulher.

Mesmo que nos espetáculos de dança contemporânea não haja a determinação, a partir do coreógrafo, de movimentos ou posturas próprias para o masculino ou para o feminino, ainda assim, persiste nas falas e compreensões dos bailarinos de dança contemporânea a ideia de que o movimento suave e delicado seja um movimento mais “feminino” e que um movimento mais brusco, forte, firme, é mais “masculino”. Continua-se acreditando que exista uma “energia” (uma intencionalidade própria para os homens e para as mulheres) e que a perfeita expressão dessa configuração ajuda a tornar um espetáculo cênico mais interessante. Assim, apesar de muitos espetáculos de dança contemporânea investirem em uma encenação bastante desgenerificada no que diz respeito aos movimentos, gestos e posturas das coreografias, o dualismo e a polaridade masculino-feminino, no que diz respeito à forma de execução desses gestos, não parecem ser abandonados por esses sujeitos que praticam esse tipo de dança.

Trago aqui, por exemplo, a fala de João:

Os homens e mulheres são extremamente diferentes e quando colocados em cena essas diferenças se tornam maiores. Não só pela força maior que os homens têm e pelo fato de as mulheres terem mais flexibilidade, mas também... A musculatura do homem é geralmente mais explosiva, né? Mas também essa própria energia de se mexer. Por mais que um homem esteja dançando uma dança muito delicada, e tal, os movimentos dele serão mais intensos do que o mesmo

movimento sendo realizado por uma bailarina de técnica igual.

E aqui a fala de Eduardo, enfatiza a diferença de “expressão”:

Porque assim ó, eu acho que a princípio assim, no corpo, pode ser que não seja nem tu que escolhe, possa ser que seja o teu coreógrafo. Que vai escolher qual movimentação que o teu corpo vai exhibir. Só que... O que é que tu passa... o que é que tu transmite pelo olhar? Como que tu sente aquilo ali? Se tu vai sentir de uma forma mais masculina ou de uma forma mais feminina mesmo, aquele movimento. Um mesmo movimento pode ser passado para um homem, para uma mulher, e ambos farão o mesmo movimento, mas cada um tem a sua forma de interpretar. Então, na realidade, o homossexual também tem isso... Como é que ele vai interpretar?

A partir da constatação de que homens e mulheres apresentam no palco certas diferenças ao dançar, a maioria desses bailarinos parece dar para esse fato uma explicação essencialista. Ou seja, eles parecem considerar que homens e mulheres são essencialmente diferentes. Eles também entrecruzam gênero e sexualidade, como é possível perceber nessa última fala, onde a mulher e o homem homossexual são vistos como tendo uma mesma característica de “expressão” dos movimentos em cena. Em nenhum momento é discutido que as pessoas dançam diferente por causa de diferentes processos culturais de socialização das condutas corporais. Da mesma forma, em nenhum momento é dito que através da dança contemporânea essas coisas poderiam ser modificadas, postas em cena de outra forma.

Com relação à performance cênica, muitos dos entrevistados deram a entender que a confusão de fronteiras ou a adoção de modos de gesticular e de se mover hegemonicamente instituídos para cada gênero na cultura não são bem-vindos em cena

Apresento aqui um trecho da fala de Eduardo:

Tu vê quando o cara ta ali no palco e é uma “flor”, né? E para mim, profissionalmente falando, é um aspecto bem negativo, assim. Para bailarinos e

atores... Tu ver um ator em cena e aí quando começa a gesticular e falar, e deixar transparecer a sua orientação sexual. Para bailarino também é uma característica não boa. Quando tu ta em cena tu tem que encenar um papel, ser uma coisa que tu não é no cotidiano. Então, é ruim isso, quando não tem nada a ver com a história... daí, tipo o cara é uma “flor” e a menina “anda de botas”.

José, apresentando um ponto de vista parecido, quando afirma:

O bailarino deve saber dançar de todas as formas. Assim como um ator deve saber representar de todas as formas. O que ele não pode é ter um certo vício. Porque isso vai limitar ele. Se ele tem assim sempre uma maneira muito máscula, uma cara assim fechada, sempre dança assim parece que tá emburrado. Isso vai ser ruim para ele. Agora se ele é afeminado. Ele só consegue dançar assim, **como se fosse uma moça dançando**, [grifo meu], se ele tem muitos trejeitos. Isso vai prejudicar ele. Eu conheço bailarinos que são homossexuais e que dançam... E não tem como dizer se ele é homossexual ou não. Porque na verdade não há nada a ver isso. Agora se o cara é um afet... que ele tem um afetamento, que mostra que ele é feminino que ele é muito delicado, que ele parece uma moça dançando, eu acho que isso é prejudicial para ele.

José, diferente de Eduardo, chega a afirmar que um homem que dança sempre de maneira muito “máscula” também seria tão problemático quanto um homem que dança sempre de forma “afeminada”. No entanto, dentro de sua fala e também das falas de muitos outros entrevistados, o que é tomado como problemático é muito mais o segundo caso do que o primeiro. Em sua fala, ele compreende que dançar com movimentos muito leves, de forma delicada ou suave remete a um modo de dançar feminino. Assim, quando um homem leva esse tipo de expressão para a cena, considera-se que ele está dançando “como se fosse uma moça”. Outras expressões utilizadas são “afeminado” e “afetado”. Aqui ele está nomeando o modo de dançar suave e delicado a algo que foge da normalidade para um homem e que, portanto, esteja do outro lado de uma fronteira classificatória de gênero.

Assim, mesmo que no palco a dança contemporânea diferencie-se das demais danças, instituindo coreografias indiferenciadas para ambos os gêneros, e permitindo uma liberdade maior do que em outras danças, normas regulatórias que policiam as condutas de gênero estão o tempo todo atravessando essa prática. E não apenas atravessando-a, como parecem ser constitutivas dos próprios critérios estéticos que legitimam esse tipo de arte dentro do meio artístico, por exemplo. Muitas vezes é através dos referenciais de uma cultura heteronormativa que se estabelece critérios para o que é considerado “bonito” ou “feio”, ou interessante ou desinteressante.

Além do mais, em nenhum dos entrevistados eu percebi um interesse em buscar uma “androginia” no que diz respeito à construção dos espetáculos e obras coreográficas. Em outras palavras, a dança contemporânea em nenhum momento foi considerada como um potencial modificador nos padrões e referenciais instaurados na cultura como um todo e nos distintos campos da arte. A transgressão com questões de gênero, dentro do modo de vida desses bailarinos que foram por mim entrevistados, não parece significativa.

João, a respeito da questão da transgressão, diz:

Ser gay já é um tipo de transgressão. E a maioria dos bailarinos são gays mesmo, de fato. Não sei se isso vai mudar se tiver mais héteros praticando dança contemporânea... Mas daí se tu é gay, que já é uma transgressão, tu já te identifica com a dança, quando tu decide ser bailarino.

Tiago, por outro lado, até chega a questionar em certo sentido as representações hegemônicas de gênero, ao enfatizar a existência de diferentes sensibilidades ou modos de se expressar na arte entre indivíduos de orientação hetero ou homossexual:

Um homossexual é mais relaxado... eu sei que não é uma regra, né? Mas um homossexual em geral se expressa mais corporalmente do que um heterossexual. O heterossexual é contido, ele é mais tenso, ele é mais durão. Ele tem uma necessidade de impor uma postura, entendeu, para provar que ele é “macho”. E eu nem sei porque é que ele tem que provar alguma coisa, porque se ele é macho ele não precisa provar alguma coisa, já tá instaurado nele aquilo ali. E o gay é mais relax... [...]

Tiago questiona a necessidade de um homem que se considera masculino (“macho”) ter a necessidade de provar isso, através do que aqui podemos compreender como a performatividade corporal masculina, definida pelas palavras “contido”, “tenso” e “durão”. No entanto, até mesmo essa sua contestação à intensa regulação que a cultura opera sobre os processos de construção das identidades de homens bailarinos se dá a partir de uma noção de masculinidade como uma essência desses homens, inerente às suas naturezas, à qual esses homens procuram dar conteúdos de extrema virilidade.

5. Considerações finais

Nessa dissertação, problematizei os entrelaçamentos entre dança contemporânea, corpo e gênero, mantendo o foco na análise da produção cultural das masculinidades. Analisei representações culturais de dança contemporânea que circulam hoje em dia e que a significam como práticas de permanente transgressão e liberação do corpo dentro da cena da cultura. Procurei problematizar alguns aspectos relacionados a essa noção, questionando o que nomeio aqui como “vontade de ruptura”. Em contraposição a isso, procurei efetuar uma análise a partir da perspectiva construcionista, indagando acerca das articulações entre essa retórica da eterna ruptura e a construção cultural das masculinidades.

Desdobrei a pergunta em duas questões: como esses homens chegam a dançar? E como eles respondem à lógica hegemônica de gênero?

Com relação à primeira questão: os excertos das entrevistas selecionados para análise apontam para o quanto o gênero atua como um organizador social da cultura e como constitutivo de práticas culturais, entre as quais a dança, delimitando as trajetórias e opções de vida dos sujeitos dentro de um campo de possibilidades. Através desses excertos, foi possível analisar alguns dos aspectos da trajetória social de vida dos bailarinos, problematizando a forma como eles chegam a dançar.

Com relação à trajetória dos bailarinos, quase todos os bailarinos entrevistados narraram ter tido um começo muito tardio na dança, por não terem se sentido identificados com essa prática cultural na infância. Todos, sem exceção, falam de obstáculos familiares enfrentados em maior ou menor grau até chegarem a dançar. Todos parecem apontar predominantemente para a figura do pai, como aquele que está na posição de vigiar e regular a formação da masculinidade do filho, embora algumas vezes apareça, porém com menor força, na figura da mãe. Os amigos, e as cônjuges (no caso dos sujeitos auto-identificados como heterossexuais) também são frequentemente citados como obstáculos.

A relação entre dança e homossexualidade foi muito recorrente, e hegemonicamente relacionada ao balé clássico. Em torno dessa questão, procurei analisar como o balé clássico teve a sua construção histórica dentro de um modo de ser corporal de um modelo de masculinidade aristocrática que, a partir do século XIX, passou a ser negado pela representação de masculinidade hegemônica (a do *self-made-man*). Desde então, a estética

corporal do balé passou a ser desvalorizada diante daquilo que se esperava de um homem verdadeiro, viril e masculino, e em articulação com isso, foi associada à homossexualidade. Essas questões permeiam todas as danças em geral, inclusive a dança contemporânea, dado que o balé, muito ligado às noções de feminilidade e homossexualidade, configura-se como um cânone estético para todo o universo da dança.

Além da representação cultural da dança como algo associado à homossexualidade, os “obstáculos” culturais narrados pelos entrevistados no que diz respeito à sua aproximação com a dança, parecem também dizer respeito a uma condição de “artista” como indesejável. Isso está muito ligado ao fato de a profissão de artista não ser bem remunerada, e não garantir a certeza de um sucesso econômico, uma característica que a cultura frequentemente “cobra” do masculino, qual seja, a de que ele seja economicamente bem-sucedido na vida. Assim, o campo artístico em geral, e não somente a dança, parece ser representado como algo que no “contexto maior da cultura” geralmente não é bem visto para um projeto de vida bem sucedido de aquisição da masculinidade.

No entanto, justamente entre esses homens que chegaram a se aproximar da arte, a proximidade de alguns familiares com o campo artístico foi um dos fatores mais apontados como facilitadores. Pelo fato de terem vindo de famílias em que esse preconceito cultural com relação à arte no geral não era tão vivo, que eles encontraram meios – ou é aí que eles situaram um dos motivos – para terem chegado a dançar.

De qualquer forma, essa aceitação necessitou de algumas estratégias, tais como: começar a fazer aula somente quando já se tinha condições de pagá-las por conta própria (autonomia financeira); e/ou demonstrar que é capaz de ser muito bom, de ter grande destaque, ou seja, de ser bem sucedido e talentoso na dança. Ressalto aqui que aparece uma outra característica do *self-made-man*, além daquela de exibir um corpo não marcado por gestos refinados e aristocráticos (refiro-me aqui à representação cultural em torno do balé), que é a de ser compelido a dedicar-se intensamente em tudo o que se faz na vida, dentro de uma lógica de competição social que valoriza a vitória e a condição de “ser bem-sucedido”. Resulta disso que, mesmo apesar do início tardio, os homens que dançam têm uma rápida ascensão no domínio das técnicas, e muitas vezes a dança começa a adquirir uma grande centralidade em suas vidas, ao ponto de assumirem várias funções (bailarino, professor, coreógrafo, produtor técnico).

Outras estratégias apontadas pelos entrevistados como caminhos para a validação da sua masculinidade em suas trajetórias de vida foram a vinculação a outras práticas corporais, além da dança. Para muitos, o início prévio em outras artes corporais foi o que lhes possibilitou ir aproximando-se lentamente da dança, e legitimando pouco a pouco seu interesse por uma prática que culturalmente não é tida como própria do masculino. O caráter intensamente híbrido da dança contemporânea parece facilitar essa aproximação a partir de outras práticas. Em alguns casos, a vinculação da dança contemporânea com as práticas acrobáticas (o circo, a ginástica artística), por exemplo, é significativo. Em outros, foi a hibridação entre essa dança e o teatro que permitiu essa aproximação.

Através das entrevistas, foi também possível problematizar como esses sujeitos, enquanto bailarinos de dança contemporânea, lidam com algumas das questões referentes às representações culturais hegemônicas de gênero e de sexualidade. Procurei assim, responder a segunda das duas perguntas que desdobrei da questão de pesquisa: como eles respondem à lógica cultural hegemônica de gênero?

Diferentes representações de masculinidade heterossexual são apontadas como estratégias para legitimar a prática da dança. Dois modelos possíveis foram apontados pelo trabalho. Algumas representações de heterossexualidade por exemplo aparecem mais ligadas ao plano da afirmação de sua masculinidade através da adoção de uma postura de vida correta do ponto de vista moral. Outras parecem mais ligadas à afirmação de uma heterossexualidade por meio da comprovação da conquista amorosa.

Com relação à homossexualidade, a prática da dança parece articular-se com a afirmação de um identidade gay, o que viria a reforçar e sublinhar a representação cultural que nos diz que a dança é uma prática ligada à homossexualidade. Tal relação entre dança e homossexualidade é de certa forma vista como positiva, por apresentar a prática da dança por homens como a adoção de um estilo de vida transgressivo sendo, nesse sentido, equivalente à adição de um estilo de vida de orientação não-heterossexual.

Considero importante observar o quanto as noções estéticas de corpos em algumas das falas dos bailarinos entrevistados apareceram muito marcadas pelos referenciais hegemônicos de gênero e sexualidade. Num sentido geral, ainda predomina nas falas desses entrevistados a naturalização e a dicotomia entre dois pólos muito bem delimitados e fixos: o masculino e o feminino. Também as diferentes orientações sexuais são tratadas como

categorias fixas e essenciais. Eles não questionam ou modificam a dinâmica cultural hegemônica. Nesse sentido, a suposta potência transgressora que a dança contemporânea aciona ao nível do discurso parece encontrar pouco eco nas estratégias de vida que esses bailarinos procuram adotar, e a partir dos quais procuram viver em sociedade.

A partir dessa pesquisa, aponto portanto as seguintes conclusões principais:

A pesquisa aponta para articulações entre a representação cultural hegemônica de dança contemporânea aqui problematizada e as representações hegemônicas de gênero e de sexualidade, no âmbito das noções que fundam a ideia de essência dos seres humanos, a partir do momento em que percebemos a permanência da atribuição de certas características fixas para o masculino e para o feminino em paralelo a toda uma retórica da transgressão.

Ela também evidencia o caráter totalizante e generalista da estética de representação artística do balé, que parece continuar legitimando ainda uma autoridade discursiva eminentemente apropriativa, que tende a suprimir a alteridade, isto é, continua tendendo a ser intolerante com relação a estéticas artísticas dissimiles. Essa estética referenciada no balé clássico, bastante representativa entre os sujeitos entrevistados, articula representações hegemônicas de feminilidade e de homossexualidade com a representação hegemônica da dança, levando “para dentro” das práticas sociais de todas as demais danças (inclusive da dança contemporânea) a introjeção de valores e condutas nada transgressores no que diz respeito à lógica cultural dominante em nossa cultura. O balé se configura, assim, como um cânone estético tanto para a dança quanto para as representações de gênero e sexualidade.

A pesquisa demonstra o quanto existe pouca apropriação, por parte dos bailarinos de dança contemporânea, de um “discurso” mais consistente sobre suas práticas. Assim, mesmo quando falam de dança contemporânea, falam de uma dança que fazem, mas com conceitos de outras experiências dançantes, como o balé, o jazz ou mesmo de experiências corporais esportivas. Embora a dança contemporânea não tenha o gênero, por exemplo, como organizador (como o balé, a dança de salão ou certos esportes), e proponha-se a abolir distinções de gênero em cena, muitas vezes criando figuras que não propõe-se a assumir uma posição masculina ou feminina, essa transgressão não parece migrar para as concepções de gênero de muitos dos sujeitos praticantes dessa modalidade de dança. Isso tanto no que diz respeito às posições de gênero que eles procuram adotar para si, em suas vidas, quanto para as suas concepções estéticas sobre o que é belo.

Portanto, a representação cultural hegemônica de dança contemporânea, como aquilo que sempre transgride e que sempre rompe com todas as barreiras que a cultura impõe sobre os corpos parece, não parece condizer com a materialidade dos fatos, no que diz respeito às questões de gênero e sexualidade. A visão idealizada de um corpo transgressor e capaz de romper com todos os condicionamentos sociais, tal como é acionada em alguns enunciados da dança contemporânea é, para muitos bailarinos, pouco relacionada com rupturas ao nível das representações culturais de gênero e de sexualidade. Eu arriscaria dizer, fazendo uma colocação aqui provisória, que o caráter “encenado” ou “espetacular” dessa transgressão ou dessa ruptura, parece funcionar até como uma forma de afirmar e até reforçar a existência de uma fronteira de gênero, em alguns casos.

Os homens que hoje se constituem como bailarinos de dança contemporânea em Porto Alegre, parecem superar as “barreiras” e obstáculos impostos pela cultura de diversas formas. Ressalto, no entanto, que algumas delas consistem justamente em exibir alguns dos traços que têm sido característicos do modelo hegemônico de masculinidade dos últimos dois séculos, o modelo do *self-made-man*: sucesso econômico, espírito de independência, eficiência, etc. Quando isso acontece, a dicotomia que determina a existência de universos e trajetórias de vida bem diferenciadas e bem determinadas para homens e para mulheres não parece ser questionada, transgredida, nem quebrada. E a noção de dança contemporânea como retórica da liberdade, como uma dança capaz de romper, de trazer algo novo, parece apresentar pouca ou nenhuma articulação com a construção do gênero masculino.

Inúmeras outras considerações poderiam ser tecidas com relação ao assunto abordado nessa pesquisa, através de muitos outros caminhos, por meio talvez do uso de outras ferramentas metodológicas. Traçando as linhas finais dessa dissertação, gostaria de apontar, assim, para seus limites e para as possíveis novas possibilidades que ela abre.

Em primeiro lugar, por tratar-se de uma dissertação cuja metodologia é centrada no uso de entrevistas, portanto, na expressão verbal dos bailarinos, ela deixa de aprofundar-se no campo das descrições mais “morfológicas”, não priorizando questões como por exemplo: o que os corpos desses homens revelam dessas representações hegemônicas de gênero aqui problematizadas enquanto dançam e fazem aula? Ou: como a dança contemporânea constrói os corpos desses bailarinos e como essa “fabricação” e seus “resultados” se aproximam ou se afastam de modelos hegemônicos de masculinidade? A

presente pesquisa está muito mais centrada no campo discursivo, e portanto, do conjunto de noções, ideias, sentimentos ou desejos que passam pelo nível da consciência dos sujeitos, e não teve como intuito abordar questões referentes ao nível não-discursivo, ou mesmo em questões de ordem ainda discursiva mas referentes unicamente à produção dos corpos.

Tal opção deve-se ao fato de eu ter procurado justamente ressaltar a existência de um aspecto que geralmente é pouco problematizado em teorizações sobre dança, que é justamente o campo da representação cultural e do discurso. Através da comparação entre aquilo que se diz sobre dança contemporânea e aquilo que se diz sobre gênero procuro, assim, evidenciar a existência de uma distância entre ambos os campos enunciativos e de uma contradição ao nível da sua articulação. Evidencio o campo da fala como forma de situar as relações sociais de poder que permeiam os significados culturais que constituem os sujeitos, que a maioria das produções atuais acadêmicas sobre dança, ao evidenciar apenas a potência positiva e inventiva presente na dança, parecem deixar de lado.

Em segundo lugar, acredito ser também importante comentar que este é um estudo situado no contexto de Porto Alegre, e que esse, como já foi comentado por alguns estudiosos (SOUZA, 2007; SANTOS, 2009a), possui características regionais bastante peculiares. Como observa Luis Antunes, a cultura gaúcha é atravessada por um certo pressuposto do que vem a ser um “verdadeiro” homem gaúcho (forte, viril, heterossexual, guerreiro...), algo que é/foi amplamente difundido, mantido, reforçado (e inventado) no contexto do tradicionalismo (ANTUNES, 2003). Contudo, embora seja um estudo situado, procurei problematizar questões que extrapolam os limites geográficos, tentando contribuir para discussões mais abrangentes sobre a temática levantada.

Espero, assim, com esse trabalho, poder ter contribuído tanto para a área da dança, ao, quanto para a área dos estudos de gênero, ao analisar as recorrências que problematizam as categorias analíticas aqui utilizadas dentro de um contexto específico. E espero que tenha contribuído também para a área da Educação, como forma de reflexão crítica em torno da necessidade que temos, hoje, de desconstruir as representações hegemônicas de gênero na dança, e também além dela.

REFERÊNCIAS

ALBRIGHT, Ann Cooper. **Choreographing Difference**: the body and Identity in contemporary dance. Hanover: University Press. 1997.

ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval M. **História**: a arte de inventar o passado. Bauru: Edusc, 2007.

ALVARENGA, Luiz F. **Flores de Plástico não Morrem?**: educação, saúde e envelhecimento na perspectiva de gênero. Porto Alegre, 2006. Dissertação (Mestrado em Educação) - Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

ALVES, Andréa Moraes. **A Dama e o Cavaleiro**: um estudo antropológico sobre envelhecimento, gênero e sociabilidade. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

ANTUNES, Luis Orestes Pacheco. **Como o Tradicionalismo Ensina Sobre Masculinidade**. Porto Alegre, 2003. 120 f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. 2003.

AQUINO, Dulce. **A Dança Como Tessitura do Espaço**. Tese (doutorado) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2000.

ASSUMPCÃO, Andréa C. R. O Balé Clássico e a Dança Contemporânea na Formação Humana: caminhos de emancipação. **Pensar a Prática**: revista da pós-graduação da Faculdade de Educação Física/ UFG, Goiânia, v. 6, p.1-19, p. 18-19, jul. 2002.

BADIOU, Alain. **Pequeno Manual de Inestética**. São Paulo: Estação Liberdade. 2002.

BALAKRISHNAN, Gopal. **Um Mapa da Questão Nacional**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

BANDEIRA, Gustavo Andrada. **Eu Canto, Bebo e Brigo... Alegria do meu Coração**: currículo de masculinidades nos estágios de futebol. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre. 2009.

BANNES, Sally. **Terpsichore in Sneakers**: post-modern dance. Boston: Houghton Mifflin Company, 1980.

BASTOS, Maria Helena Franco de Araújo. **Dança-Fronteiras**: uma ponte entre a prática e teoria, num diálogo entre arte e ciência. São Paulo, 1999. 94 f. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1999.

BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira 1990.

BERGER, P.; LUCKMANN, T. **A Construção Social da Realidade**. 12. ed. Petrópolis: Vozes, 1995.

BEZERRA, Cícero Cunha. Juan de la Cruz e Wassily Kandinsky: visões do vazio. **Revista Digitl Art**, v. 5, n. 8, out. 2007. Disponível em: <<http://www.revista.art.br/site-numero-08/trabalhos/11.htm>>. Acesso em: 10 out. 2009.

BOURCIER, Paul. **História da Dança no Ocidente**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BOURDIEU, Pierre. La Domination Masculine. **Recherche en Sciences Sociales**, Paris, n. 84, p. 2-31, 1990.

BOURDIEU, Pierre. Quelques Questions sur la Question gay et Lesbienne. In: ERIBON, Didier. **Les Études Gays et lesbiennes**. Paris: Éd. du Centre Georges Pompidou, 1998. P. 45-50.

BOZON, Michel. Amour, Désir et Durée: cycle de la sexualité conjugale et rapports entre hommes et femmes. In: BAJOS, Nathalie et al. **La Sexualité aux Temps du Sida**. Paris: PUF, 1998. P. 175-252.

BRITZMAN, Deborah. O que é esta Coisa Chamada Amor?: identidade homossexual, educação e currículo. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 21, n. 1, p. 71-76, jan./jun. 1996.

BROMBERGUER, Christian. As Práticas e os Espetáculos Esportivos na Perspectiva da Etnologia. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, v. 14, n. 30, p. 237-253, dez. 2008.

BURKE, Peter. **Hibridismo Cultural**. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003.

BUTLER, Judith. **Como os Corpos se Tornam Matéria**. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2002000100009&lng=es&nrm=iso&tlng=es> acesso em: 25/nov/2009.

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

CANCLINI, Nestor G. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. 4. ed. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2003.

CANCLINI, Nestor G. **Diferentes, Desiguais e Desconectados**. Rio de Janeiro; Editora UFRJ, 2005.

CARVALHO, Joanna Mendonça. **Corpos em Risco**. Florianópolis, 2006. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2006.

CASTRO, M.; LAVINAS, L. Do Feminino ao Gênero: a construção de um objeto. In: COSTA, A.; BRUSCHINI, C. (Orgs.). **Uma Questão de Gênero**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1992. P. 216-251.

CECCHETTO, Fátima Maria. **Violência e Estilos de Masculinidade**: violência, cultura e poder. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

CLIFFORD, James. A Experiência Etnográfica: antropologia e literatura no século XX. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.

COMMAILLE, Jacques. Les Stratégies des Femmes, Travail, Famille et Politique. Paris: La Découverte, 1992.

CONNELL, R.W. Políticas da Masculinidade. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 185-206 jul./dez. 1995.

CONNELL, R.W. La Organización Social de la Masculinidad. In: VALDÉS, T.; OLAVARRÍA, J. **Masculinidades, Poder y Crisis**. Santiago de Chile: FLACSO, 1997. P. 31-48.

CONNELL, R.W. **Gender and Power**. Stanford: Stanford University Press, 1987.

CONSENTINO, M.T. de F. A Dança Moderna e A Dança Contemporânea em Curitiba. Curitiba, 1998. Monografia (Especialização em Fundamentos Estéticos de Ensino da Arte) – FAP, Curitiba, 1998.

CORAZZA, Sandra Mara. Na Diversidade Cultural, uma 'Docência Artística'. **Pátio**: revista pedagógica, v. 5, n. 17, maio/jul. 2001. Disponível em: <http://www.artenaescola.org.br/pesquise_artigos_texto.php?id_m=16> . Acesso em: 16 nov. 2008.

CORAZZA, Sandra Mara. Manual Infame... mas útil, Para Escrever uma boa Tese ou Dissertação. In: BIANCHETTI, Lucídio; MACHADO, Ana Maria Netto (Orgs.). **A Bússola do Escrever: desafios e estratégias na orientação de teses e dissertações.** Florianópolis: Editora da UFSC; São Paulo: Cortez, 2002. P. 355-370.

COSTA, Marisa Vorraber. Sujeitos e Subjetividades nas Tramas da Linguagem e da Cultura. In: CANDAU, Vera M. (org) **Cultura, Linguagem e Subjetividade no Ensinar e Aprender.** Porto Alegre: Ed. Universidade/ UFRGS, 2000. P. xx-xx.

CUNHA, Morgada; FRANCK, Cecy. **Dança: nossos artifícios.** Porto Alegre: Movimento. 2004.

DANTAS, Mônica. De que são Feitos os Dançarinos de “aquilo...” criação coreográfica e formação de intérpretes em dança contemporânea. **Movimento**, Porto Alegre, v. 11, n. 2, p. 31-57, maio/ago. 2005.

DANTAS, Mônica. A Pesquisa em Dança não Aeve Afastar o Pesquisador da Experiência da Dança: reflexões sobre escolhas metodológicas no âmbito da pesquisa em dança. **Revista da Fundarte**, Montenegro, v. 7, n. 13-14, jan./dez. 2007.

DENZIN, Norman K; LINCOLN, Yvonna S. **O Planejamento da Pesquisa Qualitativa: teorias e abordagens.** Porto Alegre: Artmed, 2006.

DEVIDE, Fabiano Pries. **Gênero e Mulheres no Esporte: história das mulheres nos jogos olímpicos modernos.** Ijuí: Ed. Unijuí. 2005.

DUNCAN, Isadora. **Fragments Autobiográficos.** Porto Alegre: L&PM, 1981.

DUNCAN, Isadora. **Minha Vida.** 11. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1989. 299 p.

FAIRCLOUGH, Norman. **Discurso e Mudança Social.** Brasília: Editora UnB, 2001.

FARO, Antonio José. **Pequena História da Dança**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar. 1986

FARGUELL, Roger W. Müller **Figuras da Dança**, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2001.

FÁTIMA, Conceição Viana. **Dança: linguagem do transcendente**. Goiânia, 2001. Dissertação (Mestrado) - Universidade Católica de Goiás, Goiânia 2001.

FISCHER, Rosa Maria B. Foucault e a análise do discurso em educação. **Caderno de Pesquisa**, n. 114, p. 197-223 2001. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010015742001000300009&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 30 nov. 2009.

FISCHER, Rosa Maria B. A Análise do discurso: para além de palavras e coisas. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 18-37, jul./dez. 1995.

FISCHER, Rosa Maria B. **Televisão & Educação: fruir e pensar a TV**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do Saber**. 4. ed. Rio de Janeiro: Forense, 1995.

FOUCAULT, Michel. **A História da Sexualidade I: A vontade de Saber**. Rio de Janeiro. Graal. 2003.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1996.

FOUCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso**. 13. ed. São Paulo: Loyola, 2006.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**. 7. ed. Petrópolis. Vozes. 1989.

FRÓIS, Katja Plotz. **O Sonho Abstrato**: a arte geométrica na modernidade. 2006.

GASKELL, George. Entrevistas Individuais e Grupais. In: BAUER, Martin W.; GASKELL, George (Orgs.). **Pesquisa Qualitativa com Texto, Imagem e Som**: um manual prático. Petrópolis: Vozes, 2002. P. 64-89.

GARAUDY, Roger. **Dançar a Vida**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

GEERTZ, Clifford. **O Saber Local**: novos ensaios em antropologia interpretativa. Petrópolis: Vozes, 1997.

GIL, José. **Movimento Total**: o corpo e a dança. Lisboa: Relógio D'Água, 2001.

GIROUX, Henry. Praticando Estudos Culturais nas Faculdades de Educação. In: SILVA, T.T. (Org.). **Alienígenas na Sala de Aula**: uma introdução aos estudos culturais em educação. Petrópolis: Vozes, 1995. p.85-103.

GODELIER, Maurice. **La Production des Grands Hommes**. Paris: Fayard, 1982.

GOELLNER, Silvana V. Gênero, Educação Física e Esportes. In: VOTRE, S.B. (Org.). **Imaginário e Representações Sociais em Educação Física, Esporte e Lazer**. Rio de Janeiro: Ed. UGF, 2001. P. 215-227.

GOELLNER, Silvana V. A Produção Cultural do Corpo. In: Corpo, gênero e sexualidade, um debate contemporâneo na Educação. 2003.

GOFFMAM, Irving. **A Representação do eu na Vida Cotidiana**. Petrópolis: Vozes, 1989.

GOLDENBERG, Mirian. **A Arte de Pesquisar**: como fazer pesquisa qualitativa em ciências sociais. Rio de Janeiro: Editora Record, 2004.

GOTTSCHALK, Simon. Introdução: a virada pós-moderna na etnografia. Pelo menos cinco implicações metodológicas. In: ____ (org.) *Sensibilidades pós-modernas e possibilidades etnográficas*. London: Sage Publications, 1998.

GRAHAM, Martha. **Memória do Sangue**. São Paulo: Siciliano, 1993.

GREINER, Christine. Por uma Dramaturgia da Carne: o corpo como mídia da arte. In: BIÃO, Armindo et al. (Org.). **Temas em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade**. São Paulo: Annablume, 2000. P. 354-364.

GROSZ, Elizabeth. **Volatile Bodies: towards a corporeal feminism**. Bloomington: Indiana University Press, 1994.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

HALL, Stuart. A Centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 22, n. 2; p. 15-46, jul./dez. 1997.

HALL, Stuart. A relevância de Gramsci Para o Estudo de Raça e Etnicidade. In: ____ (org.) **Da Diáspora: identidade e mediações culturais**. Belo Horizonte: UFMG; Brasília: Unesco, 2003. P. 294-333.

HANNA, Judith Lynne. **Dança, Sexo e Gênero: signos de identidade, dominação e desejo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

HANNA, Judith Lynne. **To Dance is Human**. Austin: University of Texas Press, 1979.

HARDING, Sandra. Ciência e Tecnologia no Mundo Pós-Colonial e Multi-Cultural: questões de gênero. **Estudos Feministas**, Florianópolis, n. 3, jan./jul. 2003. Disponível

em: < [http:// www.unb.br/ih/his/gefem/labrys3/web/bras/sandra1.htm](http://www.unb.br/ih/his/gefem/labrys3/web/bras/sandra1.htm)>. Acesso em: 30 nov. 2009.

KIMMEL, Michael. A Produção Simultânea de Masculinidades Hegemônicas e Subalternas. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, v. 4, n. 9, p.103-17, out. 1998.

KRAUSS, Rosalind. **Caminhos da Escultura Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LANGDON, Esther Jean. **Performance e Preocupações Pós-Modernas em Antropologia**: antropologia em primeira mão. Florianópolis, 1996. Dissertação ou tese - Pós-Graduação em Antropologia, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1996.

LIPOVETSKY, Gilles. **A Terceira Mulher**: permanência e revolução do feminino. São Paulo: Companhia das letras, 2000.

LOUPPE, Laurence. **Corpos Híbridos**. In: PEREIRA, R.; SOTER, S. (Orgs.). **Lições de Dança 2**. Rio de Janeiro: Univercidade Ed, 2000.

LOURO, Guacira Lopes. **Corpo, Escola e Identidade**. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 25, p. 59-76, jul./dez. 2000.

LOURO, Guacira Lopes. **Um Corpo Estranho**: ensaios sobre a sexualidade queer. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, História e Educação: construção e desconstrução**. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 101- 132, jul./dez. 1995.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, Sexualidade e Educação: uma perspectiva pós-estruturalista**. Petrópolis: Rio de Janeiro. Vozes. 2008.

LOURO, Guacira Lopes. Pedagogias da Sexualidade. In: LOURO, G. L. (Org.). **O Corpo Educado**: pedagogias da sexualidade. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. P. 7-34.

LOPONTE, Luciana Grupelli. Do Nietzsche Trágico ao Foucault ético: sobre estética da existência e uma ética para a docência. **Educação & Realidade**, v. 28, n. 2, jul./dez. .Porto Alegre, 2003.

LYE, John. **Some Post-Structural Assumptions**, 1997. Fonte digital. Disponível em: <<http://www.brocku.ca/english/courses/4F70/poststruct.php>>. Acesso em: 10 mar. 2009.

MACHADO, L.Z. Perspectivas em Confronto: relações de gênero ou patriarcado contemporâneo? SIMPÓSIO RELAÇÕES DE GÊNERO OU PATRIARCADO CONTEMPORÂNEO; REUNIÃO BRASILEIRA PARA O PROGRESSO DA CIÊNCIA, 52., 2000. **Anais**. Brasília: Brasileira de Sociologia, 2000.

MALLARME Stéphane, **Crayonné au Théâtre**, Divagations, NRF, Gallimard , Paris. 1997.

MARSHAL, James. Governamentalidade e Educação Liberal. In: SILVA, Tomaz T. da (Org.). **O Sujeito da Educação**: estudos foucaultianos. Petrópolis: Vozes, 1994. P. 21-34.

MARQUIÈ, Hélène. Assimetria de Gêneros e Aporias da Criação: como sair de um imaginário androcêntrico? **Estudos Feministas**, n. 3, jan./jul. 2003. Disponível em: <<http://vsites.unb.br/ih/his/gefem/labrys3/web/bras/helene1.htm>>. Acesso em: 03 dez. 2009.

MATO, Daniel. Esboço Para uma Linha de Investigação em Cultura e Transformações Sociais em Tempos de Globalização. In: COSTA, Marisa V.; BUJES, Maria I. E. (Orgs.). **Caminhos Investigativos III**: riscos e possibilidades de pesquisar nas fronteiras. Rio de Janeiro: DP&A, 2005. P. xx-xx.

MENEZES, Magali Mendes de. Da Academia da Razão à Academia do Corpo. In: TIBURI, Márcia; MENEZES, Magali; EGGERT, Edla. (Orgs.). **As Mulheres e a Filosofia**. São Leopoldo: Unisinos, 2002. p. 13-22.

MEYER, Dagmar. Gênero, Sexualidade e Educação: teoria e política. In: LOURO, G.L., NECKEL, J.F.; GOELLNER, S.V. (Orgs.). **Corpo, Gênero e Sexualidade: um debate contemporâneo em Educação**. Petrópolis: Vozes, 2003. P. 9-27.

MEYER, Dagmar. As Mamas Como Constituintes da Maternidade: uma história do passado? In: MERCADO, F; GASTALDO, D; CALDERÓN, C. **Paradigmas y Diseños de Investigación Cualitativa en Salud: una antología Ibero-americana**. Guadalajara: Universidad de Guadalajara; Universidad Autónoma de Nuevo Leon, 2002. P. 403-429.

MERRIAN, Alan P. The Arts and Anthropology. In: OTTEN, Charlotte M. (Ed.). **Anthropology and Art: readings in cross-cultural aesthetics**. Austin, TX: University of Texas Press, 1971. p.93-105.

NASCIMENTO, Marcos. (Re)pensando as “Masculinidades Adolescentes”: homens jovens, gênero e saúde. In: UZIEL, Anna Paula; RIOS, Luis Felipe; PARKER, Richard G. (Orgs.). **Construções da Sexualidade: gênero, identidade e comportamento em tempos de AIDS**. Rio de Janeiro: Pallas: Programa em Gênero e Sexualidade IMS/UERJ e ABIA, 2004. P. 105-113.

NARVAZ, Martha G.; KOLLER, Silvia H. Metodologias Feministas e Estudos de Gênero: articulando pesquisa, clínica e política. **Revista Psicologia em Estudo**, Maringá, v. 11, set./dez. 2006. Disponível em: < http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1413-737220060003_00021&script=sci_arttext&tlng=enDirectory>. Acesso em: 10 mar. 2009.

NELSON, C.; TREICHLER, P.A.; GROSSBERG, L. Estudos Culturais: uma introdução. In: SILVA, T.T. (Org.). **Alienígenas na Sala de Aula: uma introdução aos estudos culturais em educação**. Petrópolis: Vozes, 1995. p. 7-38.

NICHOLSON, Linda. Interpretando o Gênero. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v 8, n. 2, 2000.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim Falou Zaratustra**: um livro para todos e para ninguém. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil. 1994.

NIETZSCHE, Friedrich. **A Gaia Ciência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

NOGUEIRA, Conceição. **Um Novo Olhar Sobre as Relações Sociais de Gênero**: perspectiva feminista crítica na psicologia social. Braga, 2001. Tese (Doutorado) - Universidade do Minho, Braga, 2001.

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

OLIVEIRA, Eliane Martins de *et al.* As masculinidades do homem que dança: um ensaio sobre a constituição da identidade sexual de bailarinos. In: SIMPÓSIO BRASILEIRO GÊNERO E MÍDIA, 1., 2005, Curitiba. **Anais**. Curitiba: GETEC/PPGTE/CEFETPR, 2005.

OSSONA, Paulina. **A Educação Pela Dança**. São Paulo: Summus, 1988.

PACHECO, Ana Julia P. **Gênero e Dança na Escola Nacional de Educação Física e Desportos**: fragmentos de uma história. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal Fluminense. Niterói, 1998.

PAIXÃO, Paulo. **É Para Dança Perder o Juízo?** IV Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. Disponível em: <<http://www.portalabrace.org/ivreuniao/GTs/DancaTecnologia/E%20para%20a%20danca%20perder%20o%20juizo%20-%20Paulo%20Sergio%20Soares%20da%20Paixao.pdf>>. Acesso em: 30 abr. 2009.

PATERMAN, Carole. **O Contrato Sexual**. Rio: Paz e Terra. 1993.

PEREIRA, Paulo F. **Homens na Enfermagem**: atravessamentos de gênero na escolha, formação e exercício profissional. Porto Alegre, 2008. Dissertação (Mestrado em Educação) - Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2008.

PLATÃO. *As Leis*. São Paulo: EDIPRO, 1999.

PORTINARI, M. **História da Dança**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

PRADIER, Jean-Marie (Org.). Etnocnologia. In: GREINER, Christine; BIÃO, Armindo (Org.). **Etnocnologia**: textos selecionados. São Paulo: Annablume: GIPE-CIT, 1998. P. 23-29.

ROYCE, Anya Peterson. **The Anthropology of Dance**. Bloomington: Indiana University Press, 1977.

SAFFIOTI, Helleieth. Movimentos sociais: a face feminina. In: CARVALHO, N.V. (Org.). **A Condição Feminina**. São Paulo: Vértice, 1988. P. 143-178.

SAMPAIO, Shaula Maíra V. Notas sobre a “fabricação” de educadores/as ambientais: identidades sob rasuras e costuras. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2005.

SANTANA, Ivani L. de Oliveira. (Sopa de) carne, osso e silício: as metáforas (ocultas) na dança-tecnologia. São Paulo, 2003. 168 f. il. Tese (doutorado) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo São Paulo, 2003..

SANTOS, Éderson Costa. **Um jeito Masculino de Dançar**: pensando a produção das masculinidades de dançarinos de hip-hop. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2009a.

SANTOS, Tatiana Mielczarski. **Entre Pedacos de Algodão e Bailarinas de Porcelana**: a performance artística do balé clássico como performance de gênero. Dissertação (Mestrado). - Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2009b.

SANTOS, Airton R. Tomazzoni dos. Esta tal de dança contemporânea. **Revista Aplauso**, v. 70, dez, 2005. Fonte digital. Disponível em: <http://www.aplauseo.com.br/site/portal/anteriores.asp?campo=464&secao_id=47>. Acesso: 20/ago/2007.

SARAIVA, Maria do Carmo. Dança do Ventre: ressignificações do feminino? Seminário Internacional Fazendo Gênero 8., 25 a 28 de agosto, 2008. **Anais**. Florianópolis. Fonte digital. Disponível em: < http://www.fazendogenero8.ufsc.br/sts/ST67/Saraiva-Camargo_67.pdf>. Acesso: 10/jan/2010

SARAIVA-KUNZ, Maria do C. **Dança e Gênero na Escola**: formas de ser e viver mediadas pela Educação Estética. Tese (Doutorado) - FMH/UTL, Lisboa, 2003.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação & Realidade*, Porto Alegre, v.20, n. 2, 71-99, 1995.

SEFFNER, Fernando. **Derivas da Masculinidade**: representação, identidade e diferença no âmbito da masculinidade bissexual. Porto Alegre, 2003. Tese (Doutorado) – Faculdade de Educação, Programa de Pós-graduação em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003.

- SILVA, Eliana Rodrigues. **Dança e Pós-modernidade**. Salvador: EDUFBA, 2005.
- SILVA, Tomaz T. da. (Org.). **Alienígenas na Sala de Aula**. Petrópolis: Vozes. 1995.
- SILVA, Tomaz T. da (Org.). **Teoria Cultural e Educação: um vocabulário crítico**. Belo Horizonte Autêntica, 2000.
- SILVEIRA, Elaine Rosner. Casa de Homens: o jogo do osso e a masculinidade em grupos populares de Porto Alegre, 1999. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1999.
- SINGLY (de) François. Théorie Critique de L'homogamie. **L'Année Sociologique**, n. 37, p. 181-205, 1987.
- SINGLY (de) François. Les habits neufs de la domination masculine. **Esprit**, n. 11, p. 54-64, 1993.
- SINGLY (de) François. **Le soi, le Couple et la Famille**. Paris: Nathan, 1996.
- SINGLY (de) François. "Conclusions". In: CONSEIL DE L'EUROPE. **Promouvoir L'égalité: un défi commun aux hommes et aux femmes: actes du séminaire international de Strasbourg**, 1997. P. 77-86.
- SIQUEIRA, Denise Costa O. **Corpo, Comunicação e Cultura: a dança contemporânea em cena**. Campinas: Autores Associados, 2006.
- SLACK, Jennifer Daryl. The Theory and Method of Articulation in Cultural Studies. In: MORLEY, D.; CHEN, K. **Stuart Hall: critical dialogues in cultural studies**. London; New York: Routledge, 1996. P. 112-127.

SOUZA, Andréa B. de. **Cenas do Masculino na Dança**: representações de gênero e sexualidade. Ensinando modos de ser bailarino. Canoas, 2007. Dissertação (Mestrado), ULBRA, Canoas, 2007.

SOUZA, Eustáquia Salvadora. **Meninos, à Marcha! Meninas, à Sombra**: a história do ensino da educação física em Belo Horizonte. Campinas, 1994. Tese (Doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1994.

STINSON, Susan. Reflexões sobre a Dança e os Meninos. **Proposições**, Campinas, v. 9, n. 26, p. 55-61, jun. 1998.

TROTTA, Mariana de R. **O Discurso da Dança**: uma perspectiva semiótica. São Paulo, 2004. 132 p. + Anexos. Dissertação(Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2004.

TURNER, V. ; BRUNER, Edward M. . “Social Dramas and Stories about Them”. In: W.J.T. Mitchell (Org.). **On Narrative**. Chigaco: University of Chicago Press, 1981. p. 137-164.

TURNER, V.; BRUNER, Edward M. (Ed.). **The Anthropology of Experience**. Urbana and Chicago, University of Illinois Press,1986.

VEIGA-NETO, Alfredo. Olhares. In: COSTA, Marisa V. (org.). **Caminhos Investigativos I: novos olhares na pesquisa em educação**. Rio de Janeiro: DP&A, 2002. P. 23-38.

VELHO, Gilberto. O Desafio da Proximidade. In: VELHO, Gilberto; KUSCHNIR, Karina (Orgs.). **Pesquisas Urbanas: desafios do trabalho antropológico**. Rio de janeiro. 2003.

VEYNE, Paul. **Como se Escreve a História**: Foucault revoluciona a história. 4. ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília. . 2008.

VIEIRA, Jorge de A. Rudolf Laban e as Modernas Idéias Científicas da Complexidade. **Cadernos do GIPE-CIT**, Salvador, n. 2, p. 17-30, fev. 1999.

VILLAÇA, Nízia. O Corpo Dançado: Billy Eliot. **Revista LOGOS**, v. 11, n. 20, 2004. Disponível em: <http://www2.uerj.br/fcs/publicacoes/Logos20online_integra.pdf. acesso em 24/out/2008>. Acesso em: 20 ago. 2007.

WEEKS, Jeffrey. - O Corpo e a Sexualidade. In: LOURO, G. L. (Org.). **O Corpo Educado: pedagogias da sexualidade**. Belo Horizonte, Ed. Autentica. 2000. .37-82.

WHEELER, Mark Frederick. **Surface to Essence: the appropriation of the orient by modern dance**. Ohio State University. 1986.

WORTMANN, Maria. L.C. Algumas considerações sobre a articulação entre Estudos Culturais e Educação (e sobre algumas outras mais). In: SILVEIRA, Rosa M. H. **Cultura, Poder e Educação: um debate sobre estudos culturais e educação**. Canoas, ULBRA, 2005. P. 17.

WORTMANN, Maria. L.C. **Análises Culturais: um modo de lidar com histórias que interessam à educação**. In: COSTA, M. V. (Org.). **Caminhos Investigativos II: outros modos de pensar e fazer pesquisa em educação**. 2. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2007. p.73-92.

WOSNIAK, Cristiane. Dança e Anti-Dança Contemporânea. **Jornal Quixote**, Curitiba, n. 15 p. 9-10, maio 2004.

ANEXO A**1º ROTEIRO DE ENTREVISTA**

1. O que é, para você, dança contemporânea?
2. Como é seu processo de criação na dança?
3. O que você pretende com a sua dança?
4. Como você se forma, enquanto bailarino, e/ou como procura formar seus bailarinos?
5. Qual a relação entre dança contemporânea, masculinidade e feminilidade?
6. Como a dança que você cria se relaciona com isso?

ANEXO B**2 °ROTEIRO DE ENTREVISTA****BLOCO 1: DADOS GERAIS**

7. Qual é o seu nome? (Lembrar que será anônimo)
8. Qual é a sua idade?
9. Você mora em porto Alegre?
10. Trabalha? Com o que?
11. Mora sozinho ou com família?
12. Qual é a sua formação (escolaridade)?
13. Trabalha com dança?
14. Obtém recursos (financeiros) da dança?
15. Além de dança, faz outras atividades artísticas?
16. Além da dança, faz outras atividades corporais?

BLOCO 2: Trajetória de vida do entrevistado em relação com a dança

17. Quando você começou a dançar?
18. O que ou quem incentivou você a começar a dançar?
19. Onde/ com quem já dançou?
20. Atualmente, participa de alguma companhia / grupo de dança contemporânea?
21. Já praticou algum outro tipo de dança? Quais?
22. Se não: porque? Tem curiosidade de fazer outras modalidades de dança?
23. Conhece outras modalidades de dança contemporânea?
24. Se sim, quais lhe chamam a atenção? Porque?
25. O que mais lhe chama a atenção nesse tipo de dança (contemporânea)?
26. Como se sente praticando esse tipo de dança?
27. Você pretende seguir dançando? Ou a dança contemporânea é algo provavelmente passageiro em sua vida?
28. E a dança em um sentido geral? Como você a vê daqui em diante?

BLOCO 3: Relação da prática da dança com gênero

29. Como sua família vê / viu seu envolvimento com a dança?
30. Como seus amigos vêem seu envolvimento com a dança?
31. Existe ou existiu alguém em seu círculo de convivência que é ou foi contra você dançar?
32. Se sim: porque? Quais são os motivos alegados?
33. O que você acha da freqüente associação da dança como algo feminino?
34. Você vê isso como um problema? Sim? Não? Por que?
35. Você acha que há alguma diferença entre os modos como dançam homens e mulheres? Se sim: quais? Porque?
36. E entre os homens que praticam dança contemporânea, há diferenças? Se há: quais? (de sexualidade? de idade? de formação?)
37. Como você acha que é, em geral, a relação entre os homens que praticam dança contemporânea?
38. Como é o relacionamento entre homens que praticam dança contemporânea e homens que praticam outro tipo de dança?
39. E entre os homens que praticam dança contemporânea e os homens que não praticam nenhuma dança?
40. E entre os homens e as mulheres que praticam dança contemporânea? Ou entre os homens que praticam dança e mulheres que não praticam nenhuma modalidade de dança?

BLOCO 4: Relação da prática da dança com sexualidade:

41. O que você acha da associação que é feita entre a dança e a homossexualidade?
42. Você vê isso na sua vida como um problema? Sim? Não? Porque?
43. Você acha que há alguma diferença entre os modos como dançam homens que se declaram como heterossexuais e homens que se declaram como homossexuais?
44. Como é a relação entre homens declaradamente homossexuais que dançam e homens que se declaram como homossexuais e não dançam?

45. E como é a relação entre homens declaradamente heterossexuais que dançam e as mulheres declaradamente heterossexuais (que dançam ou que não dançam)?

BLOCO 5: Questões finais e gerais sobre a dança contemporânea

46. Considerando tudo aquilo que você refletiu até aqui, qual você acha que as especificidades da dança contemporânea permitem que se pense algo que possa ser considerado próprio para o corpo masculino que dança e próprio para o corpo feminino que dança? Nesses aspectos ela é igual a todas as outras formas de dança?

47. Ao longo de sua trajetória de vida envolvido com dança contemporânea, houve alguma situação ou momento em que você percebeu algo que possa ser considerado transgressivo com relação a modelos e padrões de masculinidade e feminilidade?

48. Você acredita que a dança contemporânea tem a potencialidade de transgredir essas representações de corpo ligadas a modelos culturais de masculino e feminino “marcadas” por outros tipos de dança, por exemplo? E com relação às formas dos seres humanos viverem a sua sexualidade, a dança contemporânea traz rupturas significativas se em comparação com outras danças?

ANEXO C**TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO**

Você está sendo convidado a participar de uma pesquisa que tem por objetivo a coleta de dados etnográficos junto a população de Porto Alegre. A coleta de dados se dará através da realização de entrevistas, com praticantes de dança contemporânea, que serão gravadas e posteriormente transcritas. Essas informações servirão de base para a produção da dissertação de mestrado “Representações de corpo e masculinidade na dança contemporânea” junto ao programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, sob a orientação do Prof. Dr. Luís Henrique Sacchi dos Santos. O pesquisador responsável é Giuliano Souza Andreoli.

As falas registradas serão utilizadas sob sigilo ético, não sendo mencionados os nomes dos participantes em nenhuma apresentação oral ou trabalho escrito que venha a ser posteriormente publicado. Para isso, os sujeitos entrevistados serão citados com nomes fictícios, e a divulgação dos resultados será feita de forma anônima. Sua participação nesse estudo é completamente voluntária. Ao assinar esse termo de consentimento, você não abre mão de nenhum dos seus direitos legais. Caso tenha perguntas adicionais, o pesquisador tentará responder da melhor forma possível. Informações também podem ser obtidas junto à FACED/UFRGS, com o professor Luís Henrique Sacchi dos Santos (F:(051)33083428).

Pelo presente termo de consentimento declaro que fui informado dos objetivos, da justificativa para a realização desta pesquisa, bem como dos procedimentos nos quais estarei envolvido/a, e eu tive minhas dúvidas esclarecidas, de forma clara e detalhada, pelo pesquisador Giuliano Souza Andreoli. Declaro estar ciente da garantia de receber resposta ou esclarecimento sobre a pesquisa a ser realizada, da liberdade de não participar do estudo, da segurança, do sigilo, do anonimato e do caráter confidencial das informações.

Nome do participante

Data: ___/___/_____

Assinatura do participante