

Considerações Iniciais:

No Brasil, diversos estudos sobre a temática do gênero nas práticas corporais (SOUZA, 1994; GOELLNER, 2001; SARAIVA-KUNZ, 2003; OLIVEIRA, 2005; DEVIDE, 2005; SARAIVA, 2008) demonstraram haver, em nosso país, uma lógica cultural muito forte, a qual concebe a dança como coisa exclusiva para mulheres, dificultando o ingresso dos homens em quaisquer atividades rítmicas ou expressivas.

Como observa Susan Stinson (1998), professores de dança costumam reclamar que, principalmente depois da primeira infância, poucos meninos matriculam-se voluntariamente em suas turmas. No campo profissional, as companhias carecem de bailarinos. Em virtude da carência de bailarinos, as bailarinas muitas vezes reclamam que dançarinos menos treinados e menos qualificados encontram mais oportunidades do que elas. Em compensação, como observa Judith Hanna (1999), se há poucos bailarinos, há um número muito grande de coreógrafos e dirigentes de companhias.

Ao longo desse artigo, a partir da ótica dos estudos de gênero, apontarei alguns dos motivos para a existência dessa conjuntura. Este texto tem, assim, o objetivo de chamar a atenção para a dimensão das pedagogias da masculinidade que operam entre praticantes de dança. Partindo da noção de que a ‘masculinidade’ e a ‘feminilidade’ são construções culturais, que se dão no âmbito de práticas sociais, procuro analisar as articulações entre os modelos hegemônicos de masculinidade e as representações de dança. Situo essa análise no campo da perspectiva dos Estudos Culturais e em seus desdobramentos no campo dos estudos pós-estruturalistas de gênero e sexualidade.

Esse estudo é parte de minha dissertação de mestrado, tecendo um recorte de uma pesquisa maior. Utilizando uma abordagem qualitativa, a pesquisa da dissertação centrou-se no uso de entrevistas semi-estruturadas, gravadas e posteriormente transcritas, cujas questões foram levantadas a partir de dados encontrados após um mapeamento inicial do contexto local do campo (observação de aulas, ensaios e outras atividades). Neste contexto, procurei analisar as formas como os bailarinos significavam suas trajetórias de vida, os valores e as opiniões de que se utilizavam para construir uma

narrativa sobre si mesmos, procurando a partir disso identificar as representações culturais de dança e gênero que se atravessavam ou que constituíam suas falas.

A construção cultural das masculinidades:

O conceito de gênero refere-se à condição social pela qual somos identificados como homens ou mulheres (LOURO, 2004). Como observa Linda Nicholson (2000), as diferenças biológicas entre homens e mulheres só têm existência real para nós depois de complexos processos de significação através da linguagem. Imbricado com isso, a cultura e a linguagem também operam um processo de construção de comportamentos, gostos, atitudes, formas de expressar-se, vestir-se, gesticular etc. para homens e para mulheres, constituindo assim o que chamamos de masculinidades e feminilidades¹.

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). Nesse sentido, gênero é um construto social implicado em relações de poder.

No âmbito dos estudos de gênero tem-se falado em representações hegemônicas de masculinidade e de feminilidade, que são aquelas que tentam imprimir nas “mentes” e nos corpos dos homens e mulheres determinados padrões, tentando firmar-se assim como as únicas formas possíveis de ser masculino e feminino. Esses modelos hegemônicos, para se firmarem como tais, necessitam de um intenso investimento para serem construídos e constantemente ratificados. São, por isso, apresentados como algo que precisa ser incansavelmente provado por um sujeito ao longo de toda a sua vida.

Connell (1997) explica, por exemplo, que na compreensão cultural hegemônica ocidental, a masculinidade só existe em contraste com a feminilidade. As mulheres e os homens são frequentemente tratados como portadores de tipos de caráter polarizados. Assim, seguindo uma lógica binária, valores como coragem, força e agressividade são atribuídos aos homens, enquanto passividade, sensibilidade e emotividade são relacionados às mulheres. Nesta direção, deve-se referir que gênero, aqui, é entendido

¹ O uso dos termos no plural – masculinidades e feminilidades – deve-se ao rompimento deflagrado pelos estudos de gênero com a ideia do reducionismo biológico implícito na divisão da humanidade entre macho e fêmea, que no permitiu pensar que existe mais de uma maneira de ser masculino e feminino.

como uma construção que é feita de forma relacional. Os dois universos, o masculino e o feminino, são construídos de forma intercambiada. Os homens, ao constituírem-se como homens dentro do culturalmente esperado, precisam tanto do reconhecimento de outros homens quanto do das mulheres. Da mesma forma, as mulheres precisam do reconhecimento de homens e de outras mulheres ao exercerem o papel que lhes atribui o padrão cultural de conduta feminina. O masculino atribui possibilidades e limites para o feminino e vice-e-versa.

A virilidade determinada pelas masculinidades hegemônicas é apresentada como algo que deve ser reconhecida por seus pares. Isso se dá na competição, no sistema de “camaradagem” entre homens (traduzidos pela associação para jogar ou assistir futebol, beber, pescar ou qualquer outra atividade considerada masculina e coletiva), no reconhecimento de semelhanças ou de valores desejados também para si, como força ou coragem. Mas ela também necessita ser reconhecida pelas mulheres e isso se dá através do potencial de sedução e admiração que esta masculinidade é capaz de exercer sobre o sexo oposto, uma vez que a heterossexualidade é apresentada como a forma mais desejável, normal ou correta de exibir a masculinidade.

Como observa Guacira 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 (...). (LOURO, 2000, p.70)

Assim, autores como Kimmel (1998) apontam o fato de, ao determinarem-se as masculinidades hegemônicas, determinam-se as subalternas. A heteronormatividade, que segundo Deborah Britzman (1996) é a “obsessão com a sexualidade normalizante, através de discursos que descrevem a situação homossexual como desviante” (p. 79), opera com grande força na construção da masculinidade hegemônica, geralmente atribuindo ao homossexual a condição de masculinidade subalterna. A lógica cultural heteronormativa está presente nas construções culturais hegemônicas tanto do masculino quanto do feminino. Mas é no masculino que ela é mais enfatizada.

Alguns autores do campo de estudo das masculinidades (CONNEL, 1995; KIMMEL, 1998; SEFFNER, 2003; CECCHETTO, 2004) nos dão pistas sobre o porque disso. Eles observam que nos modelos hegemônicos ocidentais de gênero, a necessidade de ter que constantemente “provar” sua identidade parece ser muito mais forte no

masculino do que no feminino. Assim, o medo da perda da identidade de gênero (LOURO, 1997), ou seja, de não ser considerado “homem de verdade” é elemento muito marcante na construção das masculinidades hegemônicas. Articulado com a lógica binária (que opõe homem e mulher), ele pode gerar a misoginia ou a violência de gênero. Articulado com a heteronormatividade, ele gera a homofobia.

Segundo Gilmore (*apud* CECCHETTO, 2004), tais “provas” de virilidade 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”.

O balé clássico e os diferentes estilos de masculinidade:

Desde a sua “invenção” até o século XVIII (até o fim do período do reinado de Luís XVII, o “Rei Sol”), o balé esteve associado a um modelo de masculinidade hegemônico, denominado de “patriarca gentil” por Michael Kimmel (1998). Trata-se do modelo do nobre europeu: bastante aristocrático e refinado, que obtinha seu valor, ou seja, “provava” sua masculinidade, entre outras coisas, através da exibição de gestos corporais suaves e delicados, do uso de maquiagens, perucas e roupas pomposas.

O balé, operava nessa época com grande eficiência uma pedagogia da masculinidade ou, em outras palavras, era (ao lado da esgrima e de outras práticas corporais), um meio eficaz para “formar” homens – isto é, para generificar corpos masculinos. Consequentemente as mulheres, como observa Judith Hanna (1999), nessa época não podiam dançar. Por causa disso, o balé era uma dança predominantemente masculina. Muitas vezes os homens executavam no palco papéis femininos.

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

É importante considerar que nessa mesma época, no século XIX, as próprias noções de heterossexualidade e homossexualidade são inventadas. Assim, trata-se de um período em que novas normas são estabelecidas para o gênero e a sexualidade masculinas. 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 Judith Hanna (1999), o que passa então a ser cobrado dos homens é a produção, a eficiência, a racionalidade, a produtividade e não mais o refinamento estético. 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.

Tal mudança ao nível da representação cultural de gênero determinou, desde então, 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). Até os dias de hoje, persiste essa forte representação cultural ocidental que associa o balé clássico e todas as danças assemelhadas à feminilidade e à homossexualidade. 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 aproximadas (como é o caso de algumas linhas de dança contemporânea, do jazz e da dança moderna).

Com essa desvalorização da dança como uma atividade masculina, o balé passa a ser associado à representação hegemônica de feminino. Ocorre, assim, a emergência do romantismo estético no balé², que toma a mulher como figura central do palco, e introduz algumas mudanças, como, por exemplo, a sapatilha de pontas. No entanto, como observa Hanna (1999), se no palco a mulher passa a ser o centro das atenções, a

² 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”.

profissão bailarina é socialmente desvalorizada, contando com pouca remuneração, sendo geralmente associada à vulgaridade. Além disso, as companhias são dirigidas por homens, estando as mulheres subordinadas à autoridade masculina.

O baliarino *self made*

Como observa Michael Kimmel (1998), na primeira metade do século XIX, emerge 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, devotado ao seu trabalho, extremamente competitivo e ansioso, um modelo de homem do qual se 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.

Neste contexto, o conjunto das representações culturais hegemônicas de masculinidade que passam a educar os sujeitos então passa a ser orientado em torno de um certo “espírito empresarial”, relacionado com audácia, aventura, desejo por sucesso, glória e renome. Ele leva os homens a terem uma experiência diferente da experiência que as mulheres, por exemplo, têm com a dança.

Como observa Gilles Lipovetzsky (2000), 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” (p.291). 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 preferencialmente o feminino para o relacional e o íntimo, e o masculino para a independência, a “instrumentalidade” e a eficácia social (*Ibid*, 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 o que Kimmel (1998) nomeia como o modelo hegemônico de masculinidade na nossa época: o *self made man*.

Nas mulheres, como afirma Lipovetsky (*ibid*), a socialização dominante ocorre 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.

Assim, 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 nova representação cultural acerca do que é ser um “homem de verdade”. Isso está, em um primeiro momento, ligado 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, pelo fato de que tais práticas não são valorizadas como profissões muito rentáveis em nossa sociedade³, as representações hegemônicas de masculinidade parecem ditar outros tipos de profissões, consideradas mais apropriadas ao masculino.

Em um segundo âmbito, como observam diversos estudos (STINSONS, 1998, HANNA, 1999; SOUZA, 2007; SANTOS, 2009), 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 (isto é, associadas à homossexualidade). Como analisa Andréa Souza (2007), tal representação não fica restrita apenas ao balé, mas parece estar associada à toda a dança, porque o balé clássico tem um estatuto como a arte mais importante (arte mais “nobre”) e representativa de todo o universo da dança, ditando, portanto, as suas normas estéticas.

³ 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.

As representações culturais que cercam o uso do corpo dentro dos mais diversos estilos de dança, portanto, remetem a noções tais como a expressão de sentimentos, a sensibilização e o dar-se a ver como belo, e não à competição, à racionalidade ou à objetividade. Neste sentido, o homem que pratica dança não se insere na representação hegemônica postulada como o verdadeiro modo de ser homem. 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, do qual decorre a ideia de que homens que se aproximam da dança não são totalmente homens.

Nas entrevistas por mim realizadas, a associação com o feminino e com a homossexualidade foi apontada por todos os bailarinos como um dos motivos do porque há sempre menos homens do que mulheres na dança. Aqui, é importante considerar que 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 precisam ir constituindo suas experiências com o mundo da dança.

Assim, as características das trajetórias de vida são diferentes para homens e para mulheres. Até chegarem a dançar, os homens têm que driblar “barreiras culturais”, como observa Souza (2007). A família e os amigos sempre são apontados como obstáculos: eles normatizam, regulam, enunciam modos mais verdadeiros de “ser homem”, a partir das representações hegemônicas de masculinidade, e lhes dizem que o homem não deve dançar. O pai é frequentemente apontado como uma figura privilegiada nessa tarefa de inibição. Assim, ao contrário das meninas, os homens que dançam têm um início quase sempre tardio. Muitos deles compensam isso apresentando uma dedicação muito intensa, muitas vezes progredindo mais rápido do que a média das mulheres.

A pesquisa da qual resultou esse texto ainda apontou uma outra recorrência, que já havia sido apontada também por Souza (2007): 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:

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.

Só é possível a um menino aventurar-se pelos caminhos incomuns da dança quando ele já é um “homem” completo, no sentido de autonomia econômica. 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.

Um outro bailarino, 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:

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...

Como eu vinha argumentando até aqui, é característica da construção hegemônica da masculinidade em nossa cultura, 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.

Outras recorrências encontradas entre os sujeitos que entrevistei, como a descrita anteriormente, parecem apontar para o fato de que, se o homem prova que é muito bom na execução das técnicas de dança, se ele exhibe talento ou obtém sucesso, então parece se tornar mais fácil obter alguma aceitação e valorização social. Nesse sentido, os modelos de socialização hegemônicos privilegiam atitudes e estados de espírito que tenderiam a estimular uma intensa dedicação. Em outras palavras, é como se a cultura os 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 bailarino *self-made*, aquele que se torna estudioso dedicado e praticante das técnicas e da arte da dança por seus próprios meios e recursos, é alguém que tem que prestar contas à 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.

Relacionado ainda à essa questão, está uma outra característica muito frequente em homens que praticam dança, qual seja, a intensa dedicação e a rápida ascensão na dança. Isso aparece nas narrativas a seguir:

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?

Nas entrevistas procurei privilegiar bailarinos em detrimento de coreógrafos consagrados de grandes grupos ou companhias. Mesmo assim, a necessidade de um intenso envolvimento de uma forma ou de outra em atividades ligadas à dança, para além do simples fato de dançar, levou alguns deles a começarem 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, bem como a rápida ascensão do masculino na dança, já apontadas em estudos anteriores (SOUZA, 2007).

As entrevistas também apontaram para o fato de que algumas vezes são dadas justificativas de natureza biológica para a ascensão mais rápida dos homens na dança, se comparados às mulheres:

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.

Considerações Finais

O propósito deste texto - que discute as construções de masculinidades na dança - é contribuir para a fundamentação de uma teorização pedagógica que aponte para as possibilidades de reinventarmos nossas masculinidades e feminilidades, procurando evidenciar o quanto o gênero é um mecanismo de poder que constrói relações entre sujeitos desse ou daquele tipo, instituindo modos de ser homem ou mulher dentro de determinadas narrativas, e não algo dado pela natureza. Procurei assim refletir sobre aquilo que contemporaneamente é apresentado como o percurso mais desejável ou, pelo menos mais esperado nas escolhas de vida dos homens, em nossa cultura.

Nos últimos séculos, o balé (ou dança clássica) foi muito associado à representação de uma dada feminilidade: graça, beleza, leveza e delicadeza de movimentos. Mesmo que a história nos mostre que homens bailarinos tem se destacado

ao longo do tempo, o balé sempre aparece associado a um conjunto de representações hegemônicas que remete à feminilidade. Essa forma de dança também funciona, na prática social, como “a” prática corporal, por excelência, mais eficaz para “formar” mulheres – isto é, para generificar corpos femininos. Além disso, o balé apresenta-se como o estilo mais representativo, o mais nobre e, portanto, como aquele que determina o que é ou não é belo em todo ou quase todo o universo da dança. Dessa forma, é possível dizer que essa representação cultural de dança como algo ligado ao feminino (ou ao “não-masculino”) migra também para os demais estilos de dança além do balé.

Por outro lado, se as representações hegemônicas de masculinidade, postuladas para o verdadeiro comportamento dos homens em nossa cultura atual são objetividade, eficiência, racionalidade, autonomia, espírito de independência, profissões como dança ou teatro não são as mais esperadas para um projeto de vida de aquisição de uma masculinidade bem sucedida, por não serem vistas como rentáveis.

A partir dessas duas fortes representações, é possível compreender porque poucos homens optam por se tornar bailarinos, bem como porque os poucos que o fazem precisam romper com “barreiras” sociais impostas para o gênero masculino em nossa cultura. Todavia, mais do que uma forma de driblar os obstáculos trazidos pela representação cultural de masculino, esses homens também estão constantemente prestando contas a uma sociedade e a uma cultura que os constitui enquanto sujeitos de um dado tipo. Assim, esse caminho parece ser possível apenas quando o homem exhibe alguns dos traços característicos das representações hegemônicas de masculinidade:

Independência financeira;

Talento;

Intensa dedicação;

Assumir posições de poder (professores, coreógrafos, produtores de dança, etc.)

Por fim, gostaria de finalizar enunciando que espero, com esse trabalho, poder ter contribuído tanto para a área da dança, ao ressaltar a importância de pensar o corpo que dança como um corpo que é atravessado por questões culturais e políticas, quanto para a área dos estudos de gênero, ao analisar as recorrências que problematizam as categorias analíticas aqui utilizadas.

Referências Bibliográficas:

BRITZMAN, Deborah. O que é esta coisa chamada amor? - identidade homossexual, educação e currículo. Revista Educação e Realidade, Porto Alegre, vol. 21, n.1, , p. 71-76, jan-jun. 1996.

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

CARVALHO, Joanna M. Corpos em risco. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis. 2006.

CECCHETTO, Fátima Maria. Violência e estilos de masculinidade. Violência, Cultura e Poder. Editora FGV, Rio de Janeiro, 2004, 245p.

CONNEL, R. W. Políticas da Masculinidade. In: Educação & Realidade: Porto Alegre. UFRGS. V.20, n.2, jul/dez. 1995.

_____ La organización social de la masculinidad. In: VALDÉS, T.; OLAVARRÍA, J. Masculinidades, poder y crisis. Santiago de Chile: FLACSO, 1997.p. 31-48.

DEVIDE, Fabiano P. Gênero e mulheres no esporte: história das mulheres nos jogos olímpicos modernos. Ijuí: Ed. Unijuí. 2005.

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, p.215-227, 2001.

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

KIMMEL, Michael. A produção simultânea de masculinidades hegemônicas e subalternas. In: Horizontes Antropológicos. Corpo, doença e saúde. Porto Alegre: PPGAS/UFRGS, ano 4, n.9, out. 1998. p.103-17.

LIPOVETSKY, Gilles. A terceira mulher: permanência e revolução do feminino. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das letras, 2000.

LOURO, Guacira L. Corpo, escola e identidade. *Educação & Realidade*, Porto Alegre, v. 25, p. 59-76, jul./dez. 2000.

_____ Um corpo estranho: ensaios sobre a sexualidade queer. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

NICHOLSON, Linda. "Interpretando o gênero". *Revista Estudos Feministas*. Vol. 8 (2), 2000.

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.

SANTOS, Tatiana M. Entre pedaços de algodão e bailarinas de porcelana: a performance artística do balé clássico como performance de gênero. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-graduação em Educação. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2009.

SARAIVA, Maria do Carmo. Dança do Ventre: ressignificações do feminino? *Fazendo Gênero 8 – corpo, violência e poder*. Florianópolis, 2008.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Revista Educação e Realidade*. - v.20 , n.2. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Educação, 1995, p. 71-99.

SEFFNER, Fernando. Derivas da masculinidade: representação, identidade e diferença no âmbito da masculinidade bissexual. Tese (doutorado) – Faculdade de Educação, Programa de Pós-graduação em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003.

SOUZA, Eustáquia Salvadora. Meninos, à marcha! Meninas, à sombra. A história do ensino da Educação Física em Belo Horizonte. Tese (Doutorado). 1994.

SOUZA, Andréa B. de. Cenas do masculino na dança: representações de gênero e sexualidade. Ensinando modos de ser bailarino. Dissertação de Mestrado. Canoas, 2007.

STINSON, Susan. Reflexões sobre a dança e os meninos. Revista Pro-Posições -
Vol. 9. N° 2 (26) Junho de 1998. p.55-61.