

Feminilidades, masculinidades e performatividade de gênero no balé: aproximações e desvios da lógica heteronormativa

MARIA THEREZA OLIVEIRA SOUZA

Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG), Ponta Grossa/PR, Brasil
<https://orcid.org/0000-0002-1636-6969>
mariathereza_souza93@yahoo.com.br

MARCELO MORAES E SILVA

Universidade Federal do Paraná (UFPR), Departamento de Educação Física, Curitiba/PR, Brasil
<https://orcid.org/0000-0001-6640-7952>
moraes_marc@yahoo.com.br

ANDRÉ MENDES CAPRARO

Universidade Federal do Paraná (UFPR), Departamento de Educação Física, Curitiba/PR, Brasil
<https://orcid.org/0000-0003-3496-3131>
andrecaprar@gmail.com

Descrições e concepções introdutórias

Olhares desconfiados e um tanto maliciosos, cochichos ao pé do ouvido e gestos exasperados. Os assuntos vão sendo passados de forma veloz, como se houvesse uma pauta que os amparasse. Tais conversas (ou fofocas) findam assim que o primeiro sinal de que a professora está vindo aparece. São corpos masculinos e femininos, mas, em relação aos comportamentos, já não se pode ver divisão tão clara (caderno de campo).

A descrição acima refere-se a acontecimentos durante um intervalo entre aulas de balé e pode-se dizer que a narração acontece a partir da utilização da estratégia literária de um narrador-testemunha, ou seja, aquele que vivencia os fatos, mas não é uma das personagens principais no enredo (Leite, 2007). Arrisca-se em tal metáfora por se concordar com a estreita relação existente entre os resultados textuais de pesquisas etnográficas e a literatura (Marques & Vilela, 2005; Silva, 2009). Isso porque esses textos devem descrever, de forma inteligível ao contexto de recepção (principalmente acadêmico e científico), acontecimentos e relações sociais com os quais apenas o pesquisador teve contato.

Ainda na esteira dessa relação, salienta-se que o narrador-testemunha (autora principal) teve acesso às informações a partir de imersão em campo no formato de observação direta. Isso ocorreu durante pouco mais de um ano, entre fevereiro de 2019 e março de 2020¹, em uma escola de balé na cidade de Curitiba, vinculada a um dos mais reconhecidos teatros do Brasil. O processo responde ao que se convencionou adotar nos estudos etnográficos nas cidades, tendo em vista que eles não devem se concentrar “[...] nem no nível das grandes estruturas físicas, econômicas, institucionais, etc. da cidade, nem no das escolhas individuais, [pois] há planos intermediários onde se pode distinguir a presença de padrões, de regularidades – ainda que em fluxo, em negociação” (Magnani, 2009: 138). Ou seja, considera-se a escola como esse plano intermediário no qual os fenômenos sociais e culturais podem tornar-se mais passíveis de análise. Percorre-se ao mesmo tempo o caminho proposto pela antropóloga Fernanda Ferreira de Abreu (2017). A autora defendeu ser necessário examinar os enquadramentos e vivências de gênero de uma maneira contextual a partir de trabalho de campo e, além disso, que essa análise também fosse feita em ambientes não profissionais, tendo em vista a produção científica ser menos extensa nessa área do balé.

Então, adentrou-se o pedaço com a questão norteadora voltada ao entendimento das relações sociais que se estabeleciam entre rapazes e moças em uma instituição voltada para o ensino do balé clássico e a identificação das performatividades de gênero empregadas por ambos nesse ambiente.

A escola possui sistema de graduação por níveis, que vão da *formação I* à *formação V*. Os alunos frequentam um desses níveis por ano e, ao final de cada um, fazem testes para garantirem sua aprovação e a consequente passagem para o próximo. No processo de observação, ora foram acompanhadas aulas mistas por formação, ou seja, moças e rapazes juntos, dependendo do seu nível de aprendizado, e ora aulas exclusivas de ensino para rapazes de diferentes níveis – turma chamada de *técnica específica masculina*. Além dessa formação mais técnica, a maioria dos alunos também faz parte de uma companhia para jovens bailarinos, vinculada à mesma instituição. Nessa outra esfera o foco é mais voltado aos ensaios e apresentações, sendo que a sua composição é feita a partir de seleção dentre os alunos da escola.

Em relação ao primeiro conteúdo do caderno de campo, exposto acima, explica-se a sua intenção: há no ambiente pesquisado uma aproximação entre comportamentos de moças e rapazes. Nesse caso, isso foi exemplificado na maneira de “focar”, algo tido historicamente como próprio às mulheres na

1 A inserção etnográfica foi feita pela primeira autora do artigo. Dessa forma, a narração dos acontecimentos em campo foi apresentada em primeira pessoa do singular e as demais conjecturas e argumentações na linguagem impessoal.

lógica heteronormativa² (Robinson, Hall & Hockey, 2009). Entretanto, em vários outros momentos foi possível identificar que, apesar dessas aproximações, o balé é um espaço que almeja manter as distinções entre o masculino e o feminino bem claras. Dessa maneira, o objetivo do presente artigo é dissertar sobre as performatividades³ de gênero dos indivíduos nesse ambiente e sobre as formas de institucionalização dos papéis masculinos e femininos no que tange à oposição binária e romântica nesse contexto. Além disso, busca-se delinear os comportamentos dos rapazes em relação às moças em ambiente historicamente dominado por elas.

Primeiramente, no próximo tópico, foi contextualizada a própria excursão etnográfica. Os dois tópicos subsequentes dizem respeito, separadamente, aos constructos de feminilidade e masculinidade no balé. Enquanto um tematiza o balé como produtor de uma feminilidade clássica, o outro demonstra como a produção da masculinidade contrapõe aspectos teatrais tidos como hegemônicos com aspectos de identidade contra-hegemônicos. Na sequência, há o tópico de análise das relações estabelecidas entre moças e rapazes, feminilidades e masculinidades, no pedaço observado. Este está dividido em quatro categorias, que tematizam aspectos: de amizade; físicos, técnicos e culturais; de performance artística; de vestuário. Busca-se argumentar como são contextuais as construções de gênero, utilizando esse lócus específico para análise.

Colocação em campo

Joann Kealiinohomoku (2013) defende a necessidade de se olhar o balé a partir de uma perspectiva antropológica, contextualizando e historicizando o seu processo de construção e utilização. A autora enfatiza que muitos antropólogos da dança consideravam apenas as danças não ocidentais como passíveis dessa análise e ela se contrapõe a essa ideia, tratando-a como hierarquizante. Concorda-se aqui com a perspectiva de Kealiinohomoku e a entrada no campo buscou atender a essas características.

Pode-se dizer que o fato de se pesquisar um ambiente de sua própria sociedade, algo que em algum ponto se tornou uma preocupação para a Antropologia na época da emergência dos estudos pós-coloniais (DaMatta, 1978; Marcus, 1991; Montero, 1991), não fez com que a empreitada etnográfica se tornasse simples. Faz-se uma relação de significado, mesmo que em proporções menores, com a análise de Maria Koutsouba (1999) em seu estudo sobre o grupo Karsani, na Grécia. A autora, que cresceu no referido país, descreve ter se sentido uma estrangeira quando começou a conviver com os habitantes integrados nessa comunidade grega específica, mesmo que achasse que tinha todas as condições de entendimento e suporte por estar familiarizada com a Grécia.

2 Segundo Stevi Jackson (2006), a heteronormatividade não pode ser vista apenas como uma forma de regular a sexualidade, mas também como o conjunto de normas que estabelece o modo adequado de se comportar e viver dentro de um par masculino/feminino.

3 O termo é utilizado em consonância com a conceituação pós-estruturalista de Judith Butler (2015). Segundo a autora, a performatividade vai além do encaixe em categorias sexuais e se caracteriza por gestos, ações e signos relacionados ao modo de se portar baseado em gênero. Ela se difere de performance, pois esta seria representada pela existência de *drag queens*, por exemplo, ou seja, atos voluntários de transposição de gênero – uma ideia de criação de personagens.

Então, adentrar espaço no qual todos respiram balé quase 24 horas por dia foi uma experiência bastante desafiadora para alguém que nunca havia pisado em estúdios de dança. As palavras ditas, os costumes, a maneira de caminhar, os gestos técnicos e as roupas escancararam um *habitus*, nos termos de Pierre Bourdieu (1990), que a autora estava longe de adquirir. Por essa razão, nunca se sentiu tão na pele o significado de *outsider*, segundo os pressupostos de Norbert Elias e John Scotson (2000). Assim, seguindo a ideia de Christian Bromberger (2008) de que a observação deve se manter em um limiar entre distanciamento/proximidade e empatia/indiferença, buscou-se a confiança das pessoas inseridas no campo ao mesmo tempo em que o distanciamento de costumes e práticas foi utilizado no intuito de se estranhar aspectos que, para elas, eram naturalizados.

Esse “ambiente” do qual se fala, pode ser caracterizado como um “pedaço”, na classificação feita por Magnani (2000) – mencionada na seção introdutória. O autor entende o “pedaço” como sendo um espaço intermediário entre o privado e o público. Este espaço se constitui como um ponto de referência para distinguir determinado grupo, sendo que há relações menos intrincadas do que as relações familiares, mas mais próximas do que as sociais, de um modo geral. Ou seja, os indivíduos no espaço estudado estabelecem entre si relações sociais muito próximas, tanto porque compartilham a construção de uma identidade de bailarino (e assim modos de viver), quanto porque passam grande parte de seus dias isolados no mesmo espaço de treinamentos e ensaios.

Essa questão identitária é algo muito patente quando se pesquisam aspectos da dança, tendo em vista que ela é considerada como uma forma de movimento voluntário e elaborado, representativa da identidade de um determinado grupo e, assim, pode ser vista como uma representação de costumes e hábitos de dada sociedade (Medina *et al.*, 2008).

Apesar disso, retoma-se a ideia de que os relatos que se seguem são uma versão da história de um contexto específico e, lembrando a ideia introdutória relacionada à aproximação com a literatura, corrobora-se com o que Paula Montero (1991) defende em relação ao novo modelo antropológico. Segundo ela, no estudo de sociedades complexas, ocidentais e próprias dos pesquisadores, dificilmente será possível falar verdades, pois elas podem ser verificadas e questionadas a todo momento. Além disso, salienta-se o alerta de Roberto Cardoso de Oliveira (1996) de que o pesquisador adentra o campo com seu olhar domesticado e pronto a perceber aspectos próprios dos esquemas conceituais das disciplinas constituintes de sua trajetória acadêmica – a realidade, então, sofre um inevitável processo de refração.

Feminilidades construídas: a consonância entre o balé e o ser mulher

O espaço frequentado se mostra claramente feminilizado. Nas aulas observadas, as moças sempre estiveram em maior número, tendo dias em que representavam aproximadamente o quádruplo do número de rapazes. Presenciava-se um mar de maiôs, sapatilhas rosas e cabelos perfeitamente presos em coques exatamente iguais. Uma perceptível padronização de corpos. Sobre esse último aspecto, houve inclusive uma situação peculiar em campo. A professora pediu para que eu soltasse uma música

quando uma das moças fizesse uma movimentação específica, entretanto, aos meus olhos, elas eram muito parecidas e fiquei com receio de que errasse o momento por não saber exatamente sobre qual delas se referia após todas terem se misturado novamente.

Considera-se que esse meio é constantemente vinculado à tarefa de construir nas crianças e jovens características de feminilidade (Clegg, Owton & Allen-Collinson, 2019; Lara, 2018). Isso pode ser exemplificado por um simples, mas representativo, gesto. Em uma das aulas observadas, em um dia de bastante calor, algumas moças pediram ao professor que as liberasse para irem até o vestiário para repor água em suas garrafas. Entretanto, ele falou que o tempo antes da próxima série de exercícios não seria suficiente para que elas fossem e me pediu para que eu as enchesse. Realizei o favor e, ao final da aula, essas bailarinas vieram até mim para agradecer. Quando se aproximaram, não disseram uma palavra, mas com sorrisos nos rostos e um leve inclinar de cabeças para o lado, agradeceram com a realização conjunta de um *plié*⁴. Ou seja, é clara a vinculação desse tipo de gesto delicado e cordial com o significado ocidental histórico e latente de feminilidade (Polasek & Roper, 2011).

Essa vinculação do balé com as mulheres é antiga e bastante comentada. Elas assumiram o protagonismo nesse ambiente a partir da época romântica⁵ no século XIX (Hanna, 1999). Nesse período também houve uma gradativa avaliação das condutas masculinas pela sua capacidade de prover a família, ter uma carreira executiva de sucesso e possuir conduta baseada na objetividade, o que afastou os homens desse universo. Segundo Doug Risner (2014), a criatividade, a expressividade, o cuidado e a empatia são características consideradas femininas e, assim, sinais de fraqueza nos meninos.

A naturalização do ambiente como feminino pode ser exemplificada por um lapso de atenção de uma das professoras. Ao explicar um exercício livre (sem a barra), ela questionou bailarinos e bailarinas: – “Estão fazendo na barra?”; ela mesma respondeu: – “Estão. Todas.”; rapidamente corrigiu-se para incluir os rapazes: “todos”. A presença maciça e mais constante de mulheres em suas aulas, fez com que ela utilizasse o termo no feminino, que na língua portuguesa deve ser substituído pelo masculino a partir da presença de um único indivíduo identificado como masculino. Ou seja, pode-se afirmar que essa troca se demonstra como mais significativa do que sua correspondente inversa – uma hipotética utilização do termo “todos” em ambiente só de mulheres.

Esse local parece ser a oportunidade perfeita para a construção de feminilidade, em oposição às atividades ditas viris, como os esportes de contato, por exemplo, que, muitas vezes, distanciam as mulheres do ideal de gênero e as colocam sob questionamentos em relação a desvios na lógica heteronormativa (Adelman, 2003; Camargo & Kessler, 2017; Devide & Votre, 2005; Furlan & Santos, 2008). O balé se opõe também a outros estilos dentro da própria dança quando se pensa nas construções de gênero. Luanne da Cruz Carrion (2019), a partir de estudo etnográfico com grupos de dança *Breaking*, também na cidade de Curitiba, demonstrou como o masculino impera nesse espaço, muito por conta da sua relação com a rua, espaço tido como dos homens. Ou seja, nesse local existe a produção e a representação da masculinidade com características de agressividade, o que dificulta a entrada e a representatividade de mulheres.

4 Considerado um dos passos mais importantes do balé, sua tradução para o português significa algo como “dobrado”. Ele se caracteriza pela dobra ou flexão de ambos os joelhos ao mesmo tempo, com os pés em *en dehors* (abdução).

5 Essa época se iniciou no século XIX, com a mudança dessa arte para um caráter menos aristocrático e mais próximo ao etéreo, ao sobrenatural. Se caracteriza pela suavidade e tem um enfoque maior nos encontros românticos.

Assim, apesar de o balé requisitar tanta força física, recrutamento muscular e disciplina quanto essas práticas, tais características são abafadas no imaginário social pela expressividade, delicadeza e elegância que integram esse universo. A feminilidade dessas mulheres e seu correto posicionamento na heteronormatividade parecem estar garantidos.

Masculinidades contra hegemônicas: o caso do balé

Tendo em vista a conceituação de Robert Connell (1995) de que a masculinidade é uma posição na estrutura das relações de gênero e de que há mais de uma configuração possível em cada sociedade, torna-se imperativo mencionar que a masculinidade observada no balé não é aquela tida como hegemônica. Esse conceito é aqui entendido a partir da clássica conceituação (e adaptação) de Connell e Messerschmidt (2005), que enfatizaram que esse ideal masculino não é atingido pela maioria dos homens, mas atua como um código de comportamento.

Quanto mais distanciados desse ideal estejam os comportamentos dos homens, mais eles são vinculados a características ditas femininas e, assim, desvalorizados. Aqui já se torna lógica a característica “desviante”, segundo os preceitos heteronormativos, que esses homens assumem ao se inserirem no balé. Características que constroem um panorama de masculinidade não hegemônica, como será demonstrado na sequência. O balé, que é tido por muitos como a forma mais essencial e clássica da dança, é substancialmente atrelado ao exprimir de emoções e ao refinamento de gestos e de posturas. Em campo são recorrentes os alertas vindos dos professores para que os bailarinos se apresentem elegantes. Certa vez, um deles perguntou à professora: “[...] como eu faço para parecer que, do nada, elevei meu corpo?”. Claramente ele buscava a delicadeza e a suavidade tão exigidas nesse meio, já que há a ordem estabelecida de que o enorme esforço físico da prática deve ser escondido pelas expressões e gestos calculados e elegantes. Assim, a masculinidade nesse ambiente tem que lidar com essas características historicamente ligadas ao feminino e, desse modo, desvirilizantes numa lógica heteronormativa, como demonstraram Sartre (2013) e Thuillier (2013), na clássica coleção sobre virilidade organizada por Georges Vigarello.

Isso faz com que ainda haja pequena parcela de homens no universo do balé se comparada ao número de mulheres, como já demonstrado. Em decorrência disso, alguns estudos indicam que eles recebem privilégios e incentivos diferenciados para adentrar e se manter na prática. Polasek e Roper (2011), por exemplo, afirmaram que os instrutores atuam no sentido de proteção para que os bailarinos consigam superar os estereótipos e barreiras. Clegg, Owton e Allen-Collinson (2016) reforçaram tal ideia a partir de entrevistas com dez professoras de variadas modalidades de dança nos Estados Unidos. As autoras evidenciaram que estas mulheres atuavam no sentido de proteção e incentivo diferenciados para os meninos que frequentavam suas aulas, isso porque geralmente há um interesse muito grande de que eles permaneçam assíduos devido ao pequeno número se comparado ao de meninas e à existência de funções que são indicadas apenas a eles.

No caso do contexto de observação da presente pesquisa isso foi percebido em relação à entrada dos bailarinos na escola e na companhia vinculadas ao teatro, tendo em vista que alguns comentaram que, para eles, não foi necessária uma audição para fazer parte da escola, por conta do pequeno número de integrantes do sexo masculino disponíveis. Já para a entrada na companhia, foi relatado que, enquanto as moças só são admitidas a partir do nível de formação III, exceções são feitas aos rapazes, para que possam integrar o grupo ainda durante a formação II. Essa disparidade se tornou muito clara ao assistir ao espetáculo de final de ano da escola. Houve apresentação das turmas juvenis (para crianças muito novas mesmo para a formação I) e estavam presentes apenas três meninos em meio a aproximadamente vinte meninas.

Esse cenário não é exclusivo do Brasil. Na Inglaterra, por exemplo, o filme *Billy Elliot*, lançado em 2000, ganhou popularidade por tentar desmistificar a suposta aproximação de feminilidade causada pelo balé aos meninos e assim atrair mais indivíduos à prática. Na trama, Billy, um menino de características viris, se apaixona pelo balé e emprega de forma considerada máscula um grande empenho no seu desenvolvimento técnico, superando dessa forma as barreiras impostas principalmente por seu pai e por seu irmão. Na visão de Niall Richardson (2016), os movimentos do pequeno bailarino na trama passavam primordialmente a imagem de agressividade em detrimento de expressão artística. Na escola investigada foram presenciadas campanhas em mídias sociais para tentar conscientizar a população de que o balé poderia ser praticado por meninos sem nenhum constrangimento.

Sabe-se que são mutáveis as posições e caracterizações relacionadas aos papéis de gênero na sociedade, justamente por serem culturais. O balé já foi visto como um aspecto constituinte de virilidade, tanto que na época de seu surgimento nas cortes europeias do século XVI, apenas homens dançavam e, posteriormente, isso se tornou uma atividade ligada ao feminino (Boucier, 2001; Hanna, 1999).

Em um cenário mais amplo, estudos recentes têm enfatizado que o exprimir de emoções e as ações delicadas já não são prontamente vinculadas à homossexualidade ou a desvios. Existe movimento de mudança no pensamento acadêmico e nos grupos sociais, que parece ter feito com que a masculinidade hegemônica tenha se tornado mais abstrata. Multiplicaram-se nos últimos anos estudos sobre novas formas de masculinidades. As masculinidades híbridas (Bridges, 2014) e as *caring masculinities* (Elliott, 2016) são exemplos desses novos modelos. Seus aspectos em comum giram em torno da existência de maior aceitação da subjetividade e de aspectos emocionais nos comportamentos, decisões e relacionamentos performados por homens. Nesse contexto, Verônica Montes (2013) mostra que situações de sofrimento relacionadas ao afastamento familiar, por exemplo, possibilitam uma mudança na forma como eles lidam com suas emoções, resultando em uma masculinidade contra-hegemônica.

O que se tenta enfatizar é que, atualmente, já não são tão problemáticas essas transgressões de condutas, tendo em vista que já é quase consensual a impossibilidade de dividir os comportamentos sociais em dois polos bem demarcados de feminino e masculino. Assim, faz-se uma relação com a ideia defendida por Strathern (2016). A autora afirma que as relações sociais e a formação das identidades devem ser vistas como fatores interligados e interdependentes, mesmo que não haja semelhanças entre indivíduos, grupos ou acontecimentos. Em suas palavras: “[...] a semelhança e a similaridade não são os

únicos marcadores possíveis das relações íntimas. Seres radicalmente distintos podem metamorfosear-se uns nos outros” (Strathern, 2016:246). Ou seja, tal informação sobre as identidades pode ser relacionada com a construção das masculinidades, tendo em vista que elas se pautam por uma conduta relacional, na qual uma depende da outra, mesmo que se caracterizem como radicalmente opostas. Salienta-se, assim, a aparente negação dos bailarinos a forma clássica de se portar como “homem” – suas identidades surgem em grande parte a partir dessa negação. Além disso, os discursos sociais e políticos contemporâneos legitimam de forma mais enfática essas novas identidades.

O feminino e o masculino no balé: velhas e novas relações

Nesse tópico serão apresentados os aspectos mais preponderantes retirados das observações em campo, quando analisadas as relações entre masculinidades e feminilidades, moças e rapazes.

Amizade próxima

Ponto fulcral nas observações em campo quando analisados em conjunto moças e rapazes foi a amizade apresentada entre eles. Seus comportamentos, muitas vezes, se assemelham nesse ambiente. Os rapazes, de certa forma, se aproximam das condutas das moças e constroem com elas uma relação de cumplicidade. Certa vez, foi possível observar algumas meninas em uma conversa em tons baixos e olhares rápidos para os lados, característica de fofoca. Nesse momento, um dos rapazes veio correndo na direção delas e se juntou a conversa utilizando os mesmos gestuais e comportamento. Ficou claro que ele sabia do que elas estavam falando e de que todos compartilhavam da mesma sintonia, o que geralmente não se vê em outros ambientes, tendo em vista existirem indícios de uma predisposição maior das mulheres em se envolverem com esses burburinhos sociais (Litman & Pezzo, 2004). A aproximação dos rapazes a essa característica pode ser relacionada a outro contexto explicitado por Robinson, Hall e Hockey (2009). Os autores observaram em um estudo que contou com observação etnográfica e entrevistas com homens e mulheres cabeleireiros na Grã-Bretanha, que os homens nesse ambiente agiam de uma forma próxima ao que se considera feminino (falar de fofocas, ser delicado, dar opiniões femininas sobre vida amorosa) no ambiente de trabalho, para que suas clientes confiassem neles.

No pedaço observado, os meninos também usavam adjetivos femininos para se referirem a si mesmos, como “amiga”, “querida”, “louca” e “perigosa”. Certo dia, durante uma aula de Formação III, um aluno usou a expressão “tô chocada” ao descobrir quem era o “assassino” na brincadeira “detetive” que o professor havia proposto.

Outra dessas características femininas também “emprestadas” pelos rapazes no ambiente da presente pesquisa é a utilização de maquiagem. Alguns de forma mais marcada, com a utilização de delineador nos olhos, por exemplo, e outros de maneira mais sutil a partir de leve base e *blush*. Nesse ponto lembra-se do constante argumento de David Le Breton (2013) sobre a modificação e ressignificação do corpo como marca identitária dos indivíduos. Ainda assim, percebe-se que as

moças fazem isso de forma mais aberta, pois é possível vê-las retirando seus pequenos espelhos e estojos de utensílios de suas bolsas e retocando a maquiagem naturalmente durante os intervalos, principalmente dos ensaios de espetáculos, enquanto para os rapazes isso parece acontecer de forma mais velada.

Outros costumes similares foram percebidos. É bastante comum ver moças e rapazes compartilhando seus lanches nos intervalos e ensaios. Eles trazem barras de cereais, frutas, granola, iogurte, sanduíches naturais e outros alimentos considerados saudáveis e de baixa caloria e discutem sobre as características de um e outro. Segue-se então a “cartilha” recomendada no meio para manutenção do corpo magro e atlético (Pickard, 2013; Ravaldi *et al.*, 2006). Além disso, ao visitar as páginas de redes sociais de bailarinos e bailarinas, foram identificados perfis bastante parecidos. Ambos constroem suas imagens nesse ambiente virtual por meio de frequentes postagens sobre suas vivências diretas no universo do balé (fotos de bastidores, de ensaios, de espetáculos) e, também, que fazem relação indireta com ele. Explica-se essa relação indireta: postagens em poses delicadas e graciosas que remetem ao *habitus* adquirido nesse meio, sendo que há grande presença de fotos nas quais eles demonstram, propositalmente, seus altos níveis de flexibilidade articular e muscular.

Além disso, nas coxias do espetáculo, nas trocas de cena, algumas moças precisavam mudar de figurino muito rápido para voltar ao palco e tanto rapazes quanto outras moças ajudavam-nas. Ou seja, não havia um policiamento em relação aos rapazes não poderem ver as moças apenas com suas vestes íntimas ou mesmo nuas. Naqueles momentos não havia caráter generificado, pois não se tratava de interesses ou corpos sexuados, mas sim, corpos performáticos, corpos de balé, que precisavam de sintonia para que o espetáculo ocorresse da forma como tanto haviam treinado e se dedicado.

Não se almeja aqui cair em um reducionismo e afirmar que os rapazes e as moças performam próximos à feminilidade e que os rapazes simplesmente se aproximam do comportamento social ligado ao feminino. Pelo contrário, ao mesmo tempo em que eles constroem essa cumplicidade com elas, há uma forma específica do masculino nesse ambiente. Então, não é como se eles estivessem apenas passando para o lado feminino pensando em uma linha imaginária divisória e binária entre os gêneros. O que eles constroem é uma forma peculiar de masculinidade, pautada na aproximação com o que foi historicamente considerado feminino, de cuidado com a estética, com a pele, com formas delicadas de se portar, andar e se relacionar, mas, que possui especificidades. Tal masculinidade não segue padrões de agressividade física, aproximação com esportes e movimentos bruscos ou rígidos, mas também se diferencia da forma clássica do feminino. Essas condutas, segundo Charles Roberto Ross Lopes (2011), fazem com que exista a imagem caricaturizada do homem efeminado, a qual, por muito tempo, foi vista como a única performatividade possível para homens gays.

Se fosse necessário definir um local para suas condutas, não haveria como enquadrá-los no feminino ou no masculino e, então, para não cair na eterna tentativa de criar caixas organizadoras é que o conceito de performatividade de Butler (2015) torna-se essencial. A performatividade de gênero levada a cabo pelos bailarinos se afasta propositalmente da clássica percepção de homem “macho”. Isso evidencia-se pela forte negação daqueles comportamentos marcadamente heteronormativos. Eles constroem suas identidades por meio da resistência. Uma resistência que se constitui a partir de

masculinidade não hegemônica. Tal vivência, muitas vezes, sofre represálias em outros ambientes. Na educação regular, por exemplo, estudos têm demonstrado que os alunos que possuem marcas e traços que almejam uma aproximação do feminino são inibidos entre os colegas e coagidos institucionalmente para adequações às normas vigentes da matriz heterossexual (Nascimento & Figueiredo, 2021). No lócus do balé, parece-nos que a própria amizade próxima e constante com as moças se constitui como um dos fatores responsáveis pela construção dessa masculinidade não hegemônica. Isso porque, quando se retoma o estudo de Michael Flood (2008), por exemplo, identifica-se que aqueles homens que tinham proximidade afetiva e emocional demasiada com mulheres eram questionados sobre a sua heterossexualidade por seus pares.

Diferenças físicas, técnicas e culturais

Apesar dessas condutas sociais diferenciadas, percebe-se que, institucionalmente e culturalmente, há no ambiente próprio do balé uma tentativa constante de diferenciação entre homens e mulheres. Existem características e comportamentos diferenciados esperados de cada um. Tal característica faz com que esse meio seja visto como de muito conservadorismo dentro dos estilos de dança. Nas palavras de Gretchen Alterowitz:

O balé talvez seja a forma ocidental de dança mais familiar. Sua estética e sistema de crenças estão fundamentadas nas filosofias ocidentais que reforçam o pensamento dualista, separando a mente do corpo, e nas qualidades essencializantes, como masculinidade e feminilidade, como se existissem em oposição uma à outra, e não em um continuum ou dentro de um amplo espectro [tradução nossa] (Alterowitz, 2014:8).⁶

Essa descoberta, que pode ser clara para alguém do meio, foi inovadora para os pesquisadores. Isso corrobora os pressupostos de Magnani (2009), quando o autor enfatiza que o fato de o pesquisador estar ao mesmo tempo em dois lócus culturais, ou seja, possuir um sentimento de exterioridade ao objeto, faz com que haja a possibilidade “[...] de uma solução não prevista, um olhar descentrado, uma saída inesperada” (*idem*:134).

Em relação aos elementos artísticos da dança, por exemplo, são vários os movimentos específicos para os homens ou mulheres. A própria existência da turma de *técnica específica masculina*, que os rapazes frequentam independente de seu nível de formação, uma ou duas vezes por semana, já se mostra como um indício desse aspecto. Para o senso comum e pessoas distanciadas do contexto de treinamento, os movimentos podem parecer iguais, mas o princípio geral dessa diferenciação é que as moças têm que ter movimentos suaves e os rapazes devem priorizar a precisão destes. Em uma das aulas, o professor

⁶ “Ballet is perhaps the most familiar Western dance form. Its aesthetics and belief system are grounded in Western philosophies that enforce dualistic thinking, separating the mind from the body and essentializing qualities, such as masculinity and femininity, as if they exist in opposition to each other rather than on a continuum or within a broad spectrum” (Alterowitz, 2014:8).

corrigiu o posicionamento de braços das meninas com as seguintes palavras: “as meninas devem deixar cair mais o cotovelo, mais suave”. Segundo Mary Louise Adams (2005:76-7):

As convenções usuais para os homens são enfatizar peso, músculos e rigidez. Os homens devem mergulhar no chão enquanto as mulheres flutuam sobre ele. Os homens usam diagonais para cobrir o espaço, enquanto as mulheres se apresentam com mais frequência em uma única posição no palco. A dança dos homens deve ser mais explosiva, mais poderosa e mais agressiva. E, se o coreógrafo estiver preocupado com essas coisas, ela será. [tradução nossa].⁷

A olhos menos especializados (como os meus) quanto aos detalhes técnicos, o que foi possível perceber em relação a esses aspectos foi que, nas aulas de salto, as aterrissagens dos rapazes causavam mais impacto e barulho no solo, tanto porque eram mais pesados quanto porque saltavam mais alto do que as moças. É comum, inclusive, que os professores coloquem as músicas em ritmos mais lentos nos momentos dos saltos deles, tendo em vista a maior altura que atingem. Outro aspecto das observações que revelou essas diferenciações se deu quando, ao explicar um movimento que deveria ser repetido pelos alunos, a professora se direcionou aos rapazes e falou: “você não, você nunca farão esse”. Ou seja, existem no meio várias pequenas classificações que mantêm o caráter binário das relações entre os gêneros. Muitas dessas, logicamente, se encontram ancoradas em diferenças biológicas, que são enfatizadas propositadamente, como demonstrou a autora supracitada. Mesmo em estilos de dança considerados “mais abertos”, como a dança contemporânea, Joanna Mendonça Carvalho (2007) mostra que a imagem de corpo masculino como forte e acostumado a grandes esforços se mantém.

Tais fatores não são exclusivamente culturais, tendo em vista que estudos mostram que as mulheres têm mais facilidade para desenvolver a flexibilidade de suas musculaturas, enquanto os homens levam vantagem no desenvolvimento muscular do tipo que os garante maior força e potência (Carvalho *et al.*, 1998; Fortes, Marson & Martinez, 2015). Ambos os elementos são essenciais para uma boa desenvoltura nessa dança, mas, de certa forma, existe nesse meio uma atenção específica e contínua dada à primeira capacidade física, o que em parte favorece as mulheres. Isso faz com que a busca pelo *grand écart* (abertura total de pernas), por exemplo, seja constante por parte de todos que se dedicam ao aprimoramento técnico nessa arte. Foi bastante comum vê-los, tanto moças quanto rapazes, trabalhando essa capacidade com o auxílio de faixas elásticas, da parede ou de outros colegas nos intervalos entre as aulas. Em um desses momentos, um rapaz falou para uma moça: “pensa que você só precisa melhorar, eu ainda preciso abrir”.

Outros pequenos detalhes de diferenciação institucional foram percebidos. Um deles em relação às dinâmicas das aulas. Elas, quase sempre, mantinham a mesma estrutura. Primeiramente são feitos os exercícios na barra e, posteriormente, aqueles mais complexos, realizados na diagonal. Nas aulas mistas, foi possível perceber que as passagens desses exercícios são feitas geralmente em duplas, trios ou

⁷ “The usual conventions for men are to emphasize weight, muscle, hardness. Men are supposed to sink into the floor while women float over it. Men use diagonals to cover space while women more frequently perform from a single position on the stage. Men’s dancing is expected to be more explosive, more powerful, more aggressive. And if the choreographer is concerned with such things, it will be” (Adams, 2005:76-7).

quartetos e sempre de forma a separar rapazes e moças nesses pequenos grupos, apesar de realizarem os mesmos exercícios. Nesse caso, outra diferença física que colabora para tal divisão é a estatura, tendo em vista que a cena fica mais “limpa” com corpos similares realizando a mesma sequência. Isso evidencia-se não apenas como uma questão genericada, pois há também uma divisão de acordo com as características físicas dos próprios rapazes, dependendo da metodologia criada pelos professores naquele dia específico de aulas e ensaios.

Há ainda, no universo do balé, uma espécie de admiração dos rapazes por feitos realizados por grandes bailarinas. Desde a já citada época romântica dessa arte, elas são consideradas o centro das atenções e aquelas que representam o grande ideal do corpo bailarino (Adams, 2005; Hanna, 1999). Certo dia, em campo, foi possível observar um diálogo entre alguns rapazes, no qual um deles demonstrou uma “inveja boa” de uma famosa bailarina. Ele estava contando aos demais, com expressão de encantamento, sobre passos que ela fazia e lhes mostrou um vídeo de uma de suas performances. Eles então começaram a tentar fazer os movimentos vistos e riam da clara impossibilidade de reproduzi-los perfeitamente. Em outra oportunidade, dois bailarinos estavam tentando realizar um desafio no intervalo de uma aula. Esse desafio consistia em equilibrar uma garrafa de água em um dos pés na posição de *en dehors*⁸, enquanto o outro se mantinha no chão, formando uma elevação de 90° de uma das pernas. Ambos tiveram bastante dificuldade e quando um deles deixou cair a garrafa, justificou dizendo que era normal pois ainda não havia chegado ao nível de grandes bailarinas (citou o nome de três).

Apesar das características citadas e dos alertas sobre possíveis privilégios aos rapazes feitos em seções anteriores, em momento algum das observações foi possível perceber qualquer tipo de diferenciação ou privilégios nem às moças nem aos rapazes por parte dos professores. Isso é defendido pelo fato de que tanto elas quanto eles tinham legitimidade para auxiliar ou corrigir os professores em raros momentos de dúvidas ou enganos apresentados por esses profissionais. E, ambos, moças e rapazes, também eram cobrados da mesma maneira em decorrência de falhas ou indisciplina.

O caráter romântico no balé – *Pas de Deux*

Muito do que se viu nas aulas mistas foram trechos de preparação para apresentações em casais, ou seja, o famoso *Pas de Deux*. Nesses exercícios, os rapazes geralmente servem como suporte para os movimentos das moças. As suas mãos, levemente em contato com as cinturas delas, atuam no sentido de dar estabilidade para os saltos e giros em muitos momentos. É como se, em uma fração da aula, eles tivessem função apenas auxiliar para o efeito artístico – reflexo da atuação nos históricos balés de repertório. Além disso, nessas oportunidades é possível perceber burburinhos e risos envergonhados de algumas moças, principalmente das mais novas. Para complementar, a professora pediu para que as moças tentassem os giros sem esse suporte, mas que continuassem “pensando nos meninos, no bom sentido”.

8 Seu significado é “para fora” e se caracteriza como uma rotação femoral lateral, o que faz com que os pés se direcionem para a exterioridade. Tal gesto é a base para todos os exercícios e posições do balé e exige um contínuo treinamento e aperfeiçoamento.

Lembra-se que a sedimentação histórica das diferenças entre o masculino e o feminino no balé acontece em grande parte por meio da romantização dos comportamentos, espetáculos e performances. Segundo Fisher (2014), é possível que o assunto do balé tenha sido sempre o amor romântico. E, isso se acentuou bastante no século XIX com o surgimento da época romântica, como o próprio nome já sugere.

Assim, os papéis representados no *Pas de Deux* seguem a ideia de romance cavalheiresco clássico: “Nos balés românticos, o dançarino é um forte apoio à mulher frágil. Ele a levanta, a carrega, a pega e a segura quando ela está fazendo piruetas ou se equilibrando em uma perna. Muitas vezes, o homem está ‘resgatando-a quando ela esquece passos ou comete erros’ [tradução nossa]” (Wulff, 2008:526)⁹.

No balé de repertório são inúmeros os espetáculos clássicos que enfatizam essas características. Há uma vinculação com o sobrenatural, com o etéreo, com forte atenção dada aos papéis femininos. A maioria dos mais afamados espetáculos se pauta nessas características e nos acalorados e românticos encontros entre homens e mulheres, como: *A Sílfide*; *A Bela Adormecida*; *Giselle*; *Romeu e Julieta*; *Sonho de uma Noite de Verão*.

Para salientar a importância desse aspecto na rotina do balé clássico utiliza-se o exemplo de mais um dia de aulas mistas. Nessa oportunidade, havia uma turma de formação III mais os rapazes da formação II, o que igualou o número de moças e rapazes em sala – 11. Isso provocou felicidade na professora, que, em vários momentos, filmou os exercícios de *Pas de Deux* e falou que tinha que registrar o dia em que todas as meninas tinham seus pares. Essa característica não é inerente apenas ao balé no universo da dança. Felipe Berocan Veiga (2012), a partir de pesquisa etnográfica em gafeiras no Rio de Janeiro, indica esse caráter romântico e de condução das mulheres pelos homens na dança de salão. Nesses locais são representadas claramente as características e a hierarquização social de gênero de homens e mulheres.

Há também outra característica que diferencia rapazes e moças no pedaço investigado. Apesar de existir o compartilhamento dos mesmos costumes de alimentação, pelo menos enquanto estão nos horários de aula, existem ideais de corpos diferentes que devem ser atingidos por eles. São comuns os incentivos para que as moças mantenham o mínimo de gordura corporal possível para serem elevadas enquanto os rapazes devem ter corpos atléticos para que possam suportá-las nos elementos do *Pas de Deux*, assim como identificaram Angela Pickard (2013) e Helen Clegg, Helen Owton e Jacquelyn Allen-Collinson (2018) em seus estudos sobre o balé no Reino Unido.

Roupas e sapatilhas de pontas

Fator bastante diferenciador entre bailarinos homens e mulheres são as roupas. No dia a dia de ensaios, elas usam maiôs, meias calças e sapatilhas, geralmente rosas, enquanto os rapazes utilizam *leggings* pretas, camisetas brancas e sapatilhas pretas ou brancas. Entretanto, apesar de existir essa diferen-

9 “In the Romantic ballets, the male dancer is a strong support for the fragile woman. He lifts her, carries her, catches her and holds her when she is pirouetting or balancing on one leg. Oftentimes, the man is ‘rescuing her when she forgets steps or makes mistakes’” (Wulff, 2008: 526).

ciação interna, segundo pesquisa de Polasek e Roper (2011), que entrevistaram seis bailarinos de bale clássico e seis de dança moderna nos Estados Unidos da América, há uma vinculação das calças justas com a homossexualidade e a feminização dos bailarinos.

Os fatores de maior diferenciação ocorrem nos espetáculos. Há no campo uma grande valorização dos trajés femininos. Na apresentação de final de ano, durante a qual fiquei nas coxias a partir de autorização da coordenadora, foi possível perceber a grande euforia apresentada pelas moças ao receberem seus figurinos. Foi comum vê-las correndo de um camarim ao outro com grandes sorrisos no rosto e distribuição de abraços quando recebiam suas roupas de palco. Enquanto isso, os rapazes usaram roupas mais discretas, sem muitos detalhes ou armações, tendo em vista que não podem rivalizar com as grandes saias de tecidos brilhantes geralmente usadas por elas. Há forte simbolismo, no sentido de características que definem a forma como grupos e indivíduos são representados (Cohen, 1979), vinculado ao famoso tutu da bailarina (saia leve e rodada).

Nessa mesma apresentação, os rapazes fizeram papéis de corvos e arbustos da floresta numa encenação da peça *João e Maria*, enquanto as moças representaram fadas. As roupas deles eram de cores escuras e seus figurinos possuíam máscaras pesadas. As roupas delas eram claras e leves e seus figurinos possuíam pequenas tiaras ou coroas. Pode-se interpretar essas caracterizações como mais um vínculo com a delicadeza esperadas das mulheres e com a sobriedade, esperada dos homens.

O citado simbolismo do tutu une-se a talvez um maior ainda, representado pelas sapatilhas de ponta. Tal aspecto é o fator que mais diferencia homens e mulheres nesse meio. Esse acessório é visto como a essência do modo de ser da bailarina. Ele traduz a delicadeza, a leveza e a suavidade que caracterizam essas mulheres e, é visto como uma clara relação com a feminilidade. Subir nas pontas é um ato com o qual as meninas sonham quando iniciam essa prática ainda na infância – entretanto, esse processo se inicia, geralmente, apenas após os dez anos e quando se avalia que as bailarinas têm controle físico e técnico para tal. Nesse contexto, há, muitas vezes, pressão por parte das mães das alunas sobre os professores, para que eles introduzam logo as suas filhas na técnica desse artefato (Lopes, 2016). É como se elas passassem a ser reconhecidas como bailarinas a partir desse momento. Nas aulas observadas, era nítida a empolgação delas quando os professores orientavam que trocassem suas sapatilhas comuns por aquelas com pontas, para a próxima etapa da aula. Nesse momento, os meninos jogavam conversa fora, se alongavam ou testavam alguns movimentos antes da aula retornar. E, quando elas terminavam a preparação, havia uma série de exercícios específicos para o treinamento de pontas. Os rapazes ficavam observando.

Esse simbolismo se iniciou no século XIX com a invenção desse artefato. A aclamada bailarina Marie Taglioni, que é tida como um ícone da fase romântica do balé, é também considerada a primeira mulher a subir nas pontas em um espetáculo. Afirma-se que antes do advento da sapatilha de pontas, os passos para homens e mulheres eram mais parecidos (Fisher, 2014). Tal mudança as colocou definitivamente no centro das atenções do balé (Adams, 2005). É por isso que, segundo Clegg, Owton e Collinson (2018), todo o esforço feito no sentido de identificar o balé também com a masculinidade caminha no sentido oposto a possibilidade do uso das pontas pelos homens. Esse assunto é tratado de forma satirizada por um famoso grupo chamado *Les Ballets Trockadero de Monte Carlo*. Formado

só por homens, eles quebram as rígidas normas dessa arte e se apresentam pelo mundo com tutus, sapatilhas de ponta e maquiagem pesada. Sua marca é justamente apresentar o paradoxo entre corpos evidentemente masculinos e movimentos e comportamentos considerados como do feminino, numa performance que visa, propositalmente, parecer exótica no contexto das normas binárias e clássicas do balé. Outro exemplo que quebrou a lógica conservadora foi o espetáculo *Lago dos Cisnes*, do coreógrafo Matthew Bourne. O artista britânico apostou em homens dançando os tradicionais papéis dos cisnes, geralmente protagonizados por bailarinas mulheres. Além disso, havia a representação de romance homossexual nos palcos. A produção, originalmente de 1995, desafiou normas e costumes e se constituiu como um marco de sucesso no cenário mundial da dança.

Sobre os padrões esperados nesse universo, Marília Del Ponte de Assis e Maria do Carmo Saraiva afirmam que:

[...] a dança, especificamente, oferece modelos de atitudes e comportamento de papel sexual, apresentando e conferindo poder a mensagens, simulações e revelações. Os papéis sexuais, construídos social e culturalmente, quando transformados em dança, veículo crítico de comunicação e expressão, podem enriquecer o discurso sobre o feminino e o masculino [...] (Assis & Saraiva, 2013: 304).

Nesse sentido é interessante perceber o papel das mães nesse ambiente. Parece-me claro que a maioria delas sente-se muito orgulhosa de verem suas filhas trilhando um caminho de construção de feminilidade nos moldes clássicos e, por isso, existem as pressões para o uso das pontas, como citado anteriormente. Estudos mostram que o papel de incentivo delas é muito importante para a entrada das meninas nessa arte e que a pouca adesão de meninos na infância pode indicar que, para eles, os incentivos se dão para outras atividades (Lara, 2018; Nascimento e Silva, 2017; Polasek & Roper, 2011).

Durante o já citado espetáculo, a ajuda das mães foi essencial nos preparativos, tendo em vista que elas possuem uma comissão para auxiliar nos processos dos bastidores em viagens e apresentações do grupo. Não havia nenhum pai presente e, ainda, os meninos estavam sem supervisão do grupo durante todo o tempo em que estive nos bastidores, sendo que me pareceu que não havia nenhuma mãe de menino presente. O que pode parecer uma coincidência, também pode revelar aspectos dos incentivos ao seguimento dos padrões. Foi anteriormente citado que os rapazes são, na média, bem mais velhos que as moças nesse ambiente e, assim, defende-se que isso acontece, muito provavelmente, por eles adentrarem este em idade mais avançada que elas, quando já possuem ciência de suas preferências e conseguem seguir caminhos alternativos sem a obrigatoriedade de interferências dos pais.

Considerações finais

Inicia-se essa seção conclusiva visando enfatizar as características etnográficas de inserção em campo. Ao mesmo tempo em que minha exterioridade era clara tanto para mim quanto para a maioria das pessoas a ele pertencente, sinais de aproximação e empatia também se mostraram latentes. Ou seja,

apesar de ser conhecida e identificada, muitas vezes, como “a pesquisadora”, foram comuns pequenos gestos de carinho, como: sorrisos; discretos acenos de mãos; e, cortesias representadas por trazer cadeiras para que eu me sentasse quando eu adentrava os ambientes. Tais gestos vinham, principalmente, dos rapazes, com quem tive mais contato. Além disso, os olhares dos bailarinos, algumas vezes me “encontravam” durante os giros e exercícios, o que me levou a deferir que eu representava para eles o papel de plateia naquele local diariamente cercado apenas por pessoas que os corrigem tecnicamente.

Nas coxias, senti-me totalmente deslocada em um mundo que não era meu, pois nunca havia acompanhado nem mesmo da plateia um espetáculo de balé antes da noite anterior àquela oportunidade. Por outro lado, me sentia próxima daquelas pessoas que por ali corriam, principalmente dos meninos e, conseqüentemente, me vi torcendo e “sofrendo” até que tudo saísse como o esperado. Isso porque acompanhei ensaios e, em algumas oportunidades, bailarinos e bailarinas vinham até mim aflitos em busca de opiniões sobre seus desempenhos até ali. No dia do espetáculo, foi comum que eles voltassem do palco e me lançassem expressões de felicidade e acenassem. De certa forma, eu me senti parte daquilo e, mesmo que em escala de proximidade menor, experimentei alguns dos fatores relatados por Loic Wacquant (2002) em sua jornada com boxeadores norte-americanos. Concorde-se assim com a afirmação de que “o trabalho de campo e a construção da etnografia, móveis do deslocamento espacial, alteram radicalmente as formas de ver-pensar o mundo daqueles que experimentam diretamente essa modalidade de trabalho” (Peixoto, 2011: 195).

Já em relação aos assuntos temáticos abordados durante as observações, defende-se que esse universo se coloca como mais um exemplo que reforça as críticas feitas ao caráter essencialista e universal do movimento feminista. Pois, apesar de ser inegável a dominação masculina num âmbito geral e histórico em diferentes sociedades, o que se observou nesse ambiente foi uma admiração pelas condutas e características femininas, uma presença maior delas, uma atuação em todos os âmbitos (coordenadoras, coreógrafas, professoras, pianistas e bailarinas) e, inclusive, uma aparente tentativa dos rapazes de se adequarem àquelas regras de vivência. O balé, então, se mostra como uma eficiente ferramenta para a produção da feminilidade clássica e heteronormativa.

Além disso, há pequeno número de homens e rapazes no universo do balé e no pedaço observado se comparado ao de mulheres, o que faz com que eles recebam privilégios e incentivos diferenciados para adentrar e se manter na prática. Em relação àqueles que permanecem, percebeu-se que os motivos não são apenas técnicos ou de paixão pela prática, mas que nesse pedaço é possível que eles construam resistência às normas sociais, pois essa prática permite vivências de expressividade artística e delicadeza, construtoras de uma masculinidade não hegemônica. É interessante como em ambiente institucional tão marcado pela dualidade e pelo romantismo haja a maciça inserção de masculinidades contra-hegemônicas quando se pensa nas performatividades de gênero dos próprios indivíduos. Resta saber até quando haverá um paradoxo tão grande nessa arte. Pois, tendo como referência os movimentos pós-coloniais, a teoria *queer* e as constantes críticas ao binarismo de gênero que têm conseguido rasgar as fronteiras do mundo científico e adentrar as relações sociais, questiona-se até quando o conservadorismo irá aguentar. Tamara Rojo, diretora do *English National Ballet*, afirmou que o mundo atual já não comporta algumas ideias estabelecidas em balés antigos, pois estes representam uma forma com a qual já não estamos de acordo (El País, 2020) e promete mudanças nos costumes de uma das mais famosas instituições do mundo.

Haverá uma expansão deste movimento ou o balé continuará atuando no sentido de reforçar velhas ideias, como Jennifer Fisher (2014) alertou? O que se sabe é que, por enquanto, as diferenciações de gênero são bem marcadas e propositalmente enfatizadas nesse ambiente, mas os rapazes e homens que nele se inserem parecem se encontrar em um paradoxo. Neste, atuam tanto a partir de uma performatividade heteronormativa institucionalmente exigida de um bailarino quanto a partir de suas próprias representações identitárias “desviantes” em momentos menos formais.

Maria Thereza Oliveira Souza é Doutora em Educação Física pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). Professora colaborada da Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG).

Marcelo Moraes e Silva é Doutor em Educação na Universidade Estadual de Campinas. Professor Adjunto do Departamento de Educação Física da Universidade Federal do Paraná (UFPR).

André Mendes Capraro é Doutor em História pela Universidade Federal do Paraná. Professor Adjunto do Departamento de Educação Física da Universidade Federal do Paraná (UFPR).

REFERÊNCIAS

- Abreu, F. F. (2017). Reflexões sobre gênero no balé clássico. *Revista Artemis*, 23(1), 149-155. <https://doi.org/10.22478/ufpb.1807-8214.2017v23n1.35795>
- Adams, M. L. (2005). Death to the Prancing Prince: Effeminacy, Sport Discourses and the Salvation of Men's Dancing. *Body and Society*, 11(4), 63-86. <https://doi.org/10.1177/1357034X05058020>
- Adelman, M. (2003). Mulheres atletas: re-significações da corporalidade feminina? *Estudos Feministas*, 11(2), 445-465. <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2003000200006>
- Alterowitz, G. (2014). Toward a feminist Ballet Pedagogy: teaching strategies for ballet technique classes in the twenty-first century”. *Journal of Dance Education*, 14(1), 8-17. <http://dx.doi.org/10.1080/15290824.2013.824579>.
- Assis, M. D. P., & Saraiva, M. C. (2013). O feminino e o masculino na dança: das origens do balé à contemporaneidade. *Movimento*, 19(2), 303-323. <https://doi.org/10.22456/1982-8918.29077>
- Bourcier, P. (2001). *História da dança no Ocidente*. São Paulo: Martins Fontes.

- Bourdieu, P. (1990). *Coisas ditas*. São Paulo: Brasiliense.
- Bridges, T. (2014). Hybrid Masculinities, Sexual Aesthetics, and the Changing Relationship between Masculinity and Homophobia. *Gender & Society*, 28(1), 58-82. <https://doi.org/10.1177/0891243213503901>
- Bromberger, C. (2008). As práticas e os espetáculos esportivos na perspectiva da etnologia. *Horizontes Antropológicos*, 14(30), 237-253. <https://doi.org/10.1590/S0104-71832008000200011>
- Butler, J. (2015). *Problemas de gênero: feminismo e subversão de identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Camargo, W. X., & Kessler, C. S. (2017). Além do masculino/feminino: gênero, sexualidade, tecnologia e performance no esporte sob perspectiva crítica. *Horizontes Antropológicos*, 23(47), 191-225. <https://doi.org/10.1590/S0104-71832017000100007>
- Carrion, L. C. (2019). *Entre a rua e a Cypher: processos de reapropriação da cidade de Curitiba através da Dança Breaking* (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal do Paraná, Curitiba.
- Carvalho, A. C. G., Paula, K. C., Azevedo, T. M. C., & Nóbrega, A. C. L. (1998). Relação entre flexibilidade e força em adultos jovens de ambos os sexos. *Revista Brasileira de Medicina do Esporte*, 4(1), 2-8. <https://doi.org/10.1590/S1517-86921998000100002>
- Carvalho, J. M. (2007). *Corpos em risco: etnografando bailarinos de dança contemporânea em Florianópolis com ênfase em suas trajetórias na dança, noções de corpo e corporalidade* (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.
- Clegg, H., Owton, C., & Allen-Collinson, J. (2016). The cool stuff!: gender, dance and masculinity. *Psychology of Women Section Review*, 18(2), 6-16.
- Clegg, H., Owton, C., & Allen-Collinson, J. (2018). Challenging conceptions of gender: UK dance teachers' perceptions of boys and girls in the ballet studio. *Research in Dance Education*, 19(2), 128-139. <https://doi.org/10.1080/14647893.2017.1391194>
- Clegg, H., Owton, C., & Allen-Collinson, J. (2019). Attracting and Retaining Boys in Ballet: a qualitative study of female dance teachers. *Journal of Dance Education*, 19(4), 158-167. <https://doi.org/10.1080/15290824.2018.1472381>
- Cohen, A. (1979). Antropología política: el análisis del simbolismo en las relaciones de poder. In J. Llobera (ed). *Antropología política* (pp 53-83). Barcelona: Editorial Anagrama.
- Connell, R. (1995). Políticas da masculinidade. *Educação & Realidade*, 20(2), 185-206.
- Connell, R., & Messerschmidt, J. (2005). Hegemonic Masculinity: rethinking the Concept. *Gender*

& *Society*, 19(6), 829-859. <https://doi.org/10.1177/0891243205278639>

DaMatta, R. (1978). O ofício do etnólogo, ou como ter Anthropological blues. *Boletim do Museu Nacional*, 27, 1-12.

Devide, F. P., & Votre, S. J. (2005). Doping e mulheres nos esportes. *Revista Brasileira de Ciências do Esporte*, 27(1), 123-138.

Elias, N., & Scotson, J. (2000). Os estabelecidos e os outsiders: *sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Elliot, K. (2016). Caring masculinities: theorizing an emerging concept. *Men and masculinities*, 19(3), 240-259. <https://doi.org/10.1177/1097184X15576203>

El País. (2020). Tamara Rojo. Disponível em: <https://elpais.com/elpais/2020/04/08/eps/1586352980_972135.html>. Acesso em 20 abr. 2020.

Fisher, J. (2014). Why ballet men do not stand on their toes (but Georgian men do). *The World of Music*, 3(2), 59-77.

Flood, M. (2008). Men, Sex, and Homosociality: How bonds between Men Shape Their Sexual Relations with Women. *Men and Masculinities*, 10, 339-359. <https://doi.org/10.1177/1097184X06287761>

Fortes, M. S. R., Marson, R. A., & Martinez, E. C. (2015). Comparação de desempenho físico entre homens e mulheres: revisão de literatura. *Revista Mineira de Educação Física*, 23(2), 54-69.

Furlan, C. C., & Santos, P. L. (2008). Futebol feminino e as barreiras do sexismo nas escolas: reflexões acerca da invisibilidade. *Motrivivência*, 20(30), 28-43. <https://doi.org/10.5007/2175-8042.2008n30p28>

Hanna, J. (1999). *Dança, sexo e gênero: signos de identidade, dominação, desafio e desejo*. Rio de Janeiro: Rocco.

Jackson, S. (2006). Gender, sexuality and heterosexuality: the complexity (and limits) of heteronormativity. *Feminist Theory*, 7(1), 105-121. <https://doi.org/10.1177/1464700106061462>

Kealiinohomoku, J. (2013). Uma antropóloga olha o ballet clássico como uma forma de dança étnica. (Trad. Giselle G. A. Camargo). In G. A. Camargo (org). *Antropologia da Dança I* (pp. 123-142). Florianópolis: Insular.

Koutsouba, M. (1999). 'Outsider' in an 'Inside' World, or Dance Ethnography at Home. In T. J. Buckland (ed). *Dance in the Field: theory, methods, and issues in dance ethnography* (pp. 186-195). Londres: Macmillan.

- Lara, T. C. M. (2018). *Quando dançam os homens: construções de gênero e masculinidades entre bailarinos em Belo Horizonte e Viçosa (MG)* (Tese de Doutorado). Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- Le Breton, D. (2013). *Adeus ao corpo: antropologia e sociedade*. Campinas: Papirus.
- Leite, L. C. M. (2007). *O foco narrativo*. São Paulo: Ática.
- Litman, J., & Pezzo, M. (2004). Individual differences in attitudes towards gossip. *Personality and Individual Differences*, 38, 963-980. <https://doi.org/10.1016/j.paid.2004.09.003>
- Lopes, C. R. R. (2011). Masculinidade em Rose: gays efeminados/homens discretos. *Métis: história e cultura*, 10(20), 165-184.
- Lopes, J. S. (2016). *Sobre as pontas dos pés: considerações a respeito do ensino do balé clássico, do seu imaginário e da saúde* (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal de Pernambuco, Recife.
- Magnani, J. G. C. (2000). Quando o campo é a cidade: fazendo antropologia na cidade. In J. G. C. Magnani, & L. L. Torres (eds). *Na Metrópole: textos de antropologia urbana*. (pp 12-53). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Fapesp.
- Magnani, J. G. C. (2009). Etnografia como prática e experiência. *Horizontes Antropológicos*, 15(32), 129-156. <https://doi.org/10.1590/S0104-71832009000200006>
- Marcus, G. (1991). Identidades passadas, presentes e emergentes: requisitos para etnografias sobre a modernidade no final do século XX ao nível mundial. *Revista de Antropologia*, 34, 197-221. <https://doi.org/10.11606/2179-0892.ra.1991.11301>
- Marques, A. C., & Villela, J. M. (2005). O que se diz, o que se escreve: etnografia e trabalho de campo no sertão de Pernambuco. *Revista de Antropologia*, 48(1), 37-74. <https://doi.org/10.1590/S0034-77012005000100002>
- Medina, J., Ruiz, M., Almeida, D., Yamaguchi, A., & Marchi Júnior, W. (2008). As representações na dança: uma análise sociológica. *Movimento*, 14(2), 99-113. <https://doi.org/10.22456/1982-8918.2106>
- Montero, P. (1991). Reflexões sobre uma Antropologia das sociedades complexas. *Revista de Antropologia*, 34, 103-130. <https://doi.org/10.11606/2179-0892.ra.1991.111255>
- Montes, V. (2013). The Role of emotions in the construction of masculinity: Guatemalan Migrant Men, Transnational Migration, and Family Relations. *Gender & Society*, 27(4), 469-490. <https://doi.org/10.1177/0891243212470491>
- Nascimento e Silva, D. G. (2017). *Corpo-Escrita no balé: para repensar o corpo doce da bailarina da*

caixinha de música em uma pesquisa em educação e arte (Tese de Doutorado). Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria.

Nascimento, R. N. F., & Figueiredo, M. P. M. (2021). Ações e reações da escola diante de masculinidades hegemônicas e não hegemônicas: um olhar antropológico. *Campos*, 22(1), 49-68. <https://doi.org/10.5380/cra.v22i1.74199>

Oliveira, R. C. (1996). O trabalho do antropólogo: olhar, ouvir, escrever. *Revista de Antropologia*, 39(1), 13-37. <https://doi.org/10.11606/2179-0892.ra.1996.111579>

Peixoto, F. A. (2011). O olho do etnógrafo. *Sociologia & Antropologia*, 1(2), 195-215. <https://doi.org/10.1590/2238-38752011v129>

Pickard, A. (2013). Ballet body belief: perceptions of an ideal ballet body from young ballet dancers. *Research in Dance Education*, 14(1), 3-19. <http://dx.doi.org/10.1080/14647893.2012.712106>

Polasek, K., & Roper, E. (2011). Negotiating the gay male stereotype in ballet and modern dance. *Research in Dance Education*, 12(2), 173-193. <https://doi.org/10.1080/14647893.2011.603047>

Ravaldi, C., Vannacci, A., Bolognesi, E., Mancini, S., Faravelli, C., & Ricca, V. (2006). Gender role, eating disorder symptoms, and body image concern in ballet dancers. *Journal of Psychosomatic Research*, 61, 529-535. <https://doi.org/10.1016/j.jpsychores.2006.04.016>

Richardson, N. (2016). “Whether you are gay or straight, I don’t like to see effeminate dancing’: effeminophobia in performance-level ballroom dance.” *Journal of Gender Studies*, 27(2), 207-219. <https://doi.org/10.1080/09589236.2016.1202105>

Risner, D. (2014). Bullying victimisation and social support of adolescent male dance students: an analysis of findings. *Research in dance education*, 15(2), 179-201. <https://doi.org/10.1080/14647893.2014.891847>

Robinson, V., Hall, A., & Hockey, J. (2009). Masculinities, sexualities, and the limits of subversion: being a man in hairdressing. *Men and Masculinities*, 14(1), 31-50. <https://doi.org/10.1177/1097184X09354857>

Sartre, M. (2013). Virilidades gregas. In A. Corbin, J. Courtine, & G. Vigarello (eds). *História da virilidade: a invenção da virilidade – da Antiguidade às Luzes* (pp. 17-70). Petrópolis: Vozes.

Silva, H. R. S. (2009). A situação etnográfica: andar e ver. *Horizontes Antropológicos*, 15(32), 171-188. <https://doi.org/10.1590/S0104-71832009000200008>

Strathern, M. (2016). Revolvendo as raízes da antropologia: algumas reflexões sobre “relações”. *Revista de Antropologia*, 59(1): 224-257. <https://doi.org/10.11606/2179-0892.ra.2016.116918>

Thuillier, J. (2013). Virilidades romanas: vir, virilitas, virtus. In A. Corbin, J. Courtine, & G. Vigarrello (eds). *História da virilidade: a invenção da virilidade – da Antiguidade às Luzes* (pp. 71-124). Petrópolis: Vozes.

Veiga, F. B. (2012). A dança das regras: a invenção dos estatutos e o lugar do respeito nas gafeiras cariocas. *Antropolítica*, 33(2), 51-71.

Wacquant, L. (2002). *Corpo e alma: notas etnográficas de um aprendiz de boxe*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.

Wulff, H. (2008). Ethereal expression: paradoxes of ballet as a global physical culture. *Ethnography*, 9(4), 518-535. <https://doi.org/10.1177/1466138108096990>

FEMINILIDADES, MASCULINIDADES E PERFORMATIVIDADE DE GÊNERO NO BALÉ: APROXIMAÇÕES E DESVIOS DA LÓGICA HETERONORMATIVA

Resumo: O presente estudo foi construído a partir de observação direta, realizada entre fevereiro de 2019 e março de 2020, em uma escola de balé na cidade de Curitiba, vinculada a um dos mais reconhecidos teatros do Brasil. Seu objetivo foi dissertar sobre as performatividades de gênero dos indivíduos no balé e sobre as formas de institucionalização dos papéis masculinos e femininos no que tange a oposição binária e romântica nesse contexto. Buscou-se, também, delinear os comportamentos dos rapazes em relação às moças em ambiente historicamente dominado por elas. Percebeu-se que o balé se mostra como uma eficiente ferramenta para a produção da feminilidade clássica e que as diferenciações de gênero são enfatizadas nesse contexto. Entretanto, os rapazes e homens atuam tanto a partir dessa performatividade heteronormativa exigida de um bailarino quanto a partir de suas próprias representações identitárias “desviantes” e não hegemônicas, em momentos menos formais.

Palavras-chave: gênero; sexualidade; homens; mulheres; balé.

FEMININITIES, MASCULINITIES AND GENDER PERFORMATIVITY IN BALLET: APPROACHES AND DEVIATIONS FROM HETERONORMATIVITY

Abstract: This study was built from participant observation, between February 2019 and March 2020, in a ballet school in the city of Curitiba, linked to one of the most recognized theaters in Brazil. Its objective was to talk about the gender performativities of individuals in this environment and about the forms of institutionalization of male and female roles regarding the binary and romantic opposition in this context. And, to outline the behaviors of boys in relation to girls in an environment historically dominated by them. It was noticed that ballet is an efficient tool to produce classical femininity and that gender differences are emphasized in this context. However, boys and men act both from this heteronormative performance required of a dancer and from their own “deviant” and non-hegemonic identity representations, in less formal moments.

Keywords: gender; sexuality; men; women; ballet.

FEMINIDADES, MASCULINIDADES E PERFORMATIVIDADE DE GÊNERO NO BALÉ: APROXIMAÇÕES E DESVIOS DA LOGIC HETERONORMATIVA

Resumen: El presente estudio fue construido a partir de la observación directa, realizada entre febrero de 2019 y marzo de 2020, en una escuela de ballet de la ciudad de Curitiba, vinculada a uno de los teatros más reconocidos de Brasil. Su objetivo fue discutir las performatividades de género de los individuos en el ballet y las formas de institucionalización de los roles masculino y femenino en relación a la oposición binaria y romántica en este contexto. También se buscó esbozar el comportamiento de los niños en relación a las niñas en un entorno históricamente dominado por ellas. Se percibió que el ballet se muestra como una herramienta eficaz para la producción de la feminidad clásica y que las diferencias de género se enfatizan en este contexto. Sin embargo, los niños y los hombres actúan tanto desde esta performatividad heteronormativa exigida a un bailarín como desde sus propias representaciones identitarias “desviadas” y no hegemónicas, en momentos menos formales.

Palavras Clave: género; sexualidad; hombres; mujeres; ballet.

RECEBIDO: 14/02/2022

ACEITO: 22/11/2022

PUBLICADO: XX/12/2022



Este é um material publicado em acesso
aberto sob a licença *Creative Commons*
BY-NC