



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO TURISMO E ARTES - CCTA
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS
CURSO DE LICENCIATURA EM DANÇA**

TARCÍSIO GONÇALVES BARBOSA PÊGO

DAMA DE PAUS: Representações do homem contemporâneo na dança de salão

João Pessoa - Paraíba

2020

TARCÍSIO GONÇALVES BARBOSA PÊGO

DAMA DE PAUS: Representações do homem contemporâneo na dança de salão

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado à coordenação de Graduação
em Dança da Universidade Federal da
Paraíba, como exigência parcial para
obtenção do título de Licenciado em Dança.

Orientação: Professora Doutora Líria de
Araújo Morais.

João Pessoa - Paraíba

2020

**Catalogação na publicação Seção de
Catalogação e Classificação**

P376d Pêgo, Tarcísio Gonçalves Barbosa.

Dama de Paus: Representações do homem contemporâneo na
dança de salão / Tarcísio Gonçalves Barbosa Pêgo. -

João Pessoa, 2020.

98 f. : il.

Orientação: Líria de Araújo Moraes Moraes.
Monografia (Graduação) - UFPB/CCTA.

1. Dança de Salão. 2. Gênero. 3. Masculinidades. 4.
Homens na Dança. I. Moraes, Líria de Araújo Moraes. II.
Título.

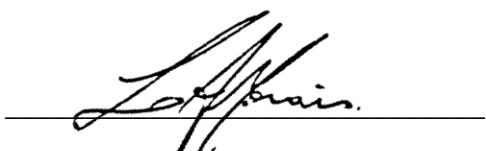
UFPB/CCTA

TARCÍSIO GONÇALVES BARBOSA PÊGO

**DAMA DE PAUS: REPRESENTAÇÕES DO HOMEM CONTEMPORÂNEO NA
DANÇA DE SALÃO**

Trabalho de conclusão de curso – TCC apresentado à coordenação de Graduação em Dança da Universidade Federal da Paraíba como exigência parcial para obtenção do título de licenciado em Dança a ser examinado pela seguinte banca:

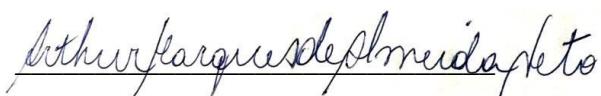
Aprovado em: 06/04/2020



Líria de Araújo Morais – Orientadora

Doutora em Artes Cênicas - Universidade Federal da Bahia.

Universidade Federal da Paraíba (UFPB)



Arthur Marques de Almeida Neto

Doutor em Comunicação e Semiótica - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

Universidade Federal da Paraíba (UFPB)



Jonas Karlos de Souza Feitoza

Doutorando em Artes Cênicas – Universidade de São Paulo.

Universidade Federal de Sergipe (UFS)

João Pessoa, 06 de abril de 2020

O dever do artista pelo menos com a minha percepção é o de refletir os tempos. Eu acho que é verdade para pintores, escultores, poetas, músicos no que me diz respeito, é a escolha deles, mas eu escolhi refletir os tempos e as situações nas quais eu me encontro, para mim é meu dever, e nesse tempo crucial em nossas vidas quando tudo é desesperador quando todo dia é uma questão de sobrevivência eu acho que é impossível você não se envolver. Jovens pretos e brancos sabem disso e por isso que estão tão envolvidos com a política. Nós vamos moldar e dar forma a este país ou ele não será nem modelado nem receberá forma alguma. Então acho que não há escolha, como você pode ser um artista e não refletir os tempos? Essa para mim é a definição de um artista.

NINA SIMONE

AGRADECIMENTOS

Ao ex-presidente Lula, que através de suas políticas de governo tornaram possível o filho de um caminhoneiro e uma costureira acender ao ensino superior.

Ao Nordeste por me acolher sendo meu segundo lar, em especial á Alagoas e a Paraíba estados que me forjaram um homem resistente às adversidades através da educação.

Ao artista Erick Saraiva por permitir que usasse suas ilustrações para traduzir em imagens o que não poderia dizer em palavras.

À madrinha Célia Barbosa por me iniciar na dança de salão e me dar todo o apoio necessário durante minha jornada profissional.

À todas as mulheres que vieram abrir meus caminhos, em especial a minha ex-parceira de dança Camila Kelly por nossas investigações e a Líria Morais por me orientar com tanta beleza nessa pesquisa.

Aos divisores de água que cruzaram meu caminho na dança, em forma de professores que se tornaram amigos, Jadiel Ferreira e Doris Dornelles.

E a memória da educadora Maria Adélia Gonçalves, por incentivar a arte na escola, me fazendo perceber a dança quando criança.

RESUMO

Este estudo teve como objetivo discutir a construção do gênero homem na dança de salão, imbricada em padrões e comportamentos que resultam na performance do cavalheiro. Ao perceber a existência de uma performance masculina hegemônica exponho os percalços das tensões diante de corpos desviantes, por sua performance de gênero, pela sexualidade ou por sua expressão artística. A investigação está pautada nos estudos de gênero para analisar as masculinidades e seus desdobramentos no contexto da dança de salão na cidade de João Pessoa/PB. Os modos de agir estão correlacionados com o aspecto cultural que influem no comportamento desses corpos que dançam e que são generificados. Proponho a partir de uma análise sobre o gênero, uma performance social que denomino “dama de paus”, que age em campo ao observar a realidade sob uma ótica crítica e também por interferir sobre ela a partir de provações que refletem mudanças no comportamento das performances no salão, atuando como um modo de investigação em parte autobiográfico, que possui uma natureza de estudo crítico e qualitativo para análise da realidade.

Palavras-Chave: Dança de Salão; Gênero; Masculinidades; Homens na Dança.

ABSTRACT

This study aimed to process the construction of the male gender in ballroom dance, imbricated in patterns and behaviors that result in the gentleman's performance. When perceiving the existence of a hegemonic male performance, I trace the tensions' mishaps in the face of deviant bodies, due to their gender performance, sexuality or artistic expression. The investigation is based on gender studies to analyze masculinities and their consequences in the context of ballroom dance in João Pessoa/PB. The ways of acting are correlated with the cultural aspect that influences the behavior of these bodies that dance and that are gendered. I propose, based on an analysis of gender, a social performance that I call "Lady of Wands", who acts in the field when observing reality from a critical perspective and also for interfering in it from trials that reflect changes in performance behavior in the hall, acting as a way of investigation in part autobiographical, which has a nature of critical and qualitative study for reality analysis.

Keywords: Ballroom Dance; Gender; Masculinities; Men in Dance.

LISTA DE FIGURAS

| | |
|--|----|
| Figura 1 – Regulamentos de Dança de Salão | 32 |
| Figura 2 – A morte – Carta do baralho de Tarô Waite – Smith | 45 |
| Figura 3 – O rei de ouros – Carta do baralho de Tarô Waite – Smith | 50 |
| Figura 4 – Símbolos de gênero e sexualidade humana | 69 |
| Figura 5 – A dama de paus – Carta do baralho de Tarô Waite – Smith | 89 |

SUMÁRIO

| | |
|--|-----------|
| NOTA POÉTICA SOBRE A DAMA DE PAUS | 11 |
| INTRODUÇÃO | 12 |
| 1. O BARALHO DA DANÇA DE SALÃO | 21 |
| 1.1. O homem cavalheiro | 22 |
| 1.2. Guerra de espadas..... | 28 |
| 1.3. Máquina de passos x corpos dançantes | 35 |
| 1.4 Transitoriedade..... | 41 |
| 1.5 O rei de ouros | 46 |
| 2. A DAMA DE PAUS..... | 51 |
| 2.1. Cuidado, homem frágil..... | 53 |
| 2.2. Macho e fêmea | 64 |
| 2.3. Generificação do corpo – o excêntrico, o estranho, o marginal | 69 |
| 2.4. Provocações da dama de paus | 78 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 90 |
| REFERÊNCIAS..... | 94 |

NOTA POÉTICA SOBRE A DAMA DE PAUS

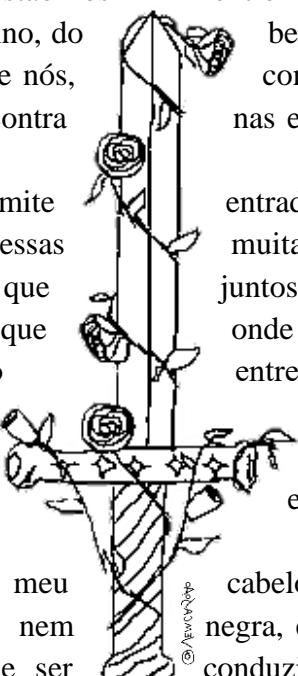
Esta imagem centralizada pode representar as minhas ideias aqui discorridas de um modo poético e também as escolhas e princípios conceituais aqui reunidos. A Dama de Paus é uma construção poética advinda dos meus estudos na graduação em dança, pode ser a junção de princípios para uma noção de conceito que se inicia no meu TCC.

Nesta imagem, vejo muitas coisas, a polaridade das energias masculina e feminina, o símbolo fálico da espada e a vulvica da rosa, a força para cortar e a delicadeza para sentir. É verdade que ela pode ser vista como binária por apresentar dois opostos, mas juntos fazem nascer outra possibilidade. Separados eles são dois elementos, um mais um, porém coexistindo essa conta resulta em três, o número que comunica, número da expressão, um caminho que está entre as coisas, entre os polos. Ela representa a todos que não estão nos extremos por ser esse o caminho do meio, entre o masculino e feminino, do bem e do mal, reconhecendo que ambos coexistem em cada um de nós, como a imagem do Yin Yang, para que se veja o que não se encontra nas extremidades, pela sua soma ou transformação.

Ela é um elo que permite coisas, está no meio, e no meio dessas o entremeio da força e do sentir que É uma comunicação para dizer que espaço para a sensibilidade, “o caminho, o entre um ou outro, indefinido, da possibilidade de transitoriedade de dois terceiro por estarem juntos.

Vejo-me no meio, entre meu entre a pele nem tão branca nem mulheres, de querer conduzir e ser contemporânea e também na tradicional. Vejo-me nessa espada quando reconheço gostar de trabalhos braçais da fazenda, em montar a cavalo, construir móveis rústicos ou por fazer coisas viris, mas ao mesmo tempo me refilto nesta rosa, quando aprecio tingir flores secas e de trabalhos manuais detalhistas, das recordações da minha infância entre as mulheres na cozinha, de cozinhar, do querer cuidar. Essa rosa floresce quando preciso me expressar e me permitir estar entre a vida para senti-la, e a espada me da á força para estar neste mundo cheio de vicissitudes e batalhas a serem vencidas. Uma sem a outra me tornaria incompleto, talvez rígido demais ou incompreendido em meus sentimentos, porém juntas florecem como terceiro elemento para que eu tenha a força para me firmar quando as dificuldades se apresentam sem perder a sensibilidade para olhar a beleza da vida.

Sou espada entrelaçada por rosas, sou visto diferente, sou transitório, volátil, excêntrico, e não quero ser uma coisa apenas.



entrada do que esta fora e entre as muitas coisas é que ela pode existir, juntos passam a ser a força do sentir. onde há a força também pode haver entre” das coisas, o meio do ser meio e completo, do transformação e elementos que se tornam

cabelo que não é crespo nem liso, negra, em meio a gostar de homens e conduzido, de estar na dança de salão gostar de trabalhos braçais da fazenda, em montar a cavalo, construir móveis rústicos ou por fazer coisas viris, mas ao mesmo tempo me refilto nesta rosa, quando aprecio tingir flores secas e de trabalhos manuais detalhistas, das recordações da minha infância entre as mulheres na cozinha, de cozinhar, do querer cuidar. Essa rosa floresce quando preciso me expressar e me permitir estar entre a vida para senti-la, e a espada me da á força para estar neste mundo cheio de vicissitudes e batalhas a serem vencidas. Uma sem a outra me tornaria incompleto, talvez rígido demais ou incompreendido em meus sentimentos, porém juntas florecem como terceiro elemento para que eu tenha a força para me firmar quando as dificuldades se apresentam sem perder a sensibilidade para olhar a beleza da vida.

INTRODUÇÃO

Essa pesquisa parte da problematização da imagem tradicional do cavalheiro na dança de salão que está imbricada em padrões de masculinidade excludentes e de segregação face à outros padrões de masculinidade, que estabelecem uma resistência e estão inseridos dentro do mesmo contexto. Trata-se de uma pesquisa qualitativa que possui caráter autobiográfico imbricada em conceitos que analisam e discutem os papéis sexuais, a construção do gênero homem e suas representações utilizando como analogia, algumas cartas do tarô. São utilizados conceitos teóricos, paralelamente à linguagem da arte em si, para elucidar a representação do homem na dança de salão. As discussões aqui discorridas se fazem importantes para evidenciar a pesquisa em dança como princípio científico e educativo, contrapondo a visão romantizada da grande maioria das publicações desse campo.

As questões de gênero e sexualidade se fazem presentes nas narrativas dessa pesquisa, sendo fundamental evidenciar os autores que em seus trabalhos já discutem esses temas na dança de salão, como também sobre as noções de condução¹. Neles destacam-se: Ried (2013), Nunes (2018), Polezi (2017), Ferreira (2018), Feitoza (2011), Granjeiro (2014), Zamoner (2005), Vasconcelos (2017), Samways (2018) e Santos (2019) trabalhos anteriores a este que se mostram de suma importância para este campo do saber e aos rumos da dança de salão ao discutirem essas temáticas em suas obras por um viés científico. Esses assuntos corroboram com as reflexões desta escrita, mesmo quando em discordância sobre suas teorias.

As ideias aqui apresentadas são escritas em primeira pessoa já que partem de atravessamentos que implicam a minha experiência pessoal como artista e professor da dança de salão. É uma construção poética não apenas na escrita, mas atravessamentos que moldam uma performance² social, com uma perspectiva crítica sobre esse contexto que aqui denomino Dama de Paus. Essa noção de conceito implica falar não somente de uma pauta como a dança, mas de prismas que estão entrelaçados numa discussão que permeia ao mesmo tempo entre gênero, sexualidade, corpo e masculinidades.

¹ O sentido de condução a que adoto refere-se a uma técnica de movimento observada na dança de salão. Há muitas técnicas de condução nas danças a dois, podendo hoje ser dançada inclusive pela ausência de contato físico e pela indução. A técnica mais conhecida e difundida é a “estímulo-resposta” em que há um domínio da condução sobre um corpo conduzido, entretanto outras técnicas também têm aparecido, dentre elas: Os “Níveis de Condução” proposta de Santos (2019), a “Condução Compartilhada” proposta por Polezi (2019) e a “Condução Mútua” proposta por Samways (2018).

² Ao longo deste trabalho entenderemos “performance” como uma maneira de expressão do gênero, que se dá também através das roupas, acessórios, gestos e atitudes.

Nesse sentido observo que há uma má interpretação que resulta em violência verbal e simbólica para quem deseja desempenhar papéis diferentes àqueles indicados para seu gênero na dança de salão. Percebo uma coerção nos bailes e aulas observadas no contexto da cidade de João Pessoa que se reproduzem ou se assemelham também com muitas outras realidades/localidades do nosso país, como observo em demais pesquisas dessa área.

Vejo através de determinadas situações o constrangimento estrutural para dificultar o indivíduo desempenhar papéis diferentes aos que se convencionou ao seu gênero na dança. Percebi haver uma problemática para que eu pudesse existir nesse universo da dança de salão que se esbarrava diretamente com a minha ideia sobre o homem, a arte e o movimento. Percebi que os modelos que me eram apresentados para ser homem na dança de salão não eram suficientes para que pudessem me representar e me expressar em totalidade.

Em muitos momentos transbordei as margens que me tolhiam, na verdade percebi que fui homem de muitas outras formas do que me pediam para ser, não me permitindo moldar-me em um único modelo como o que me era apresentado como norma. Por entender que o ser homem poderia acontecer de muitas maneiras, me distanciava de alguns padrões que me eram colocados como sendo naturais. Dançando eu via que haviam muitas formas de me mover e que o movimento não possuía gênero, foi o que eu aprendi no decorrer da Licenciatura em Dança, e que me contribuiu para transpor essa ideia nas danças a dois, cujo movimento está dividido em movimentos de homens e mulheres.

Eu queria desempenhar os dois papéis, queria poder me mover também como a mulher se movia e assim buscava aprender o que era destinado á elas nas aulas, seus códigos específicos de movimento que se diferencia do dos homens, e aprender sua maneira de interpretar o caminho proposto, queria estar numa inversão da condução. No decorrer dessa prática fui caricato muitas vezes, um homem que tentava ser dama, mas com o tempo fui entendendo que o meu desejo não era esse, de ser a mulher ou a dama da dança por imitá-la, entendi na verdade que o que desejava era me mover mais do que a figura do cavalheiro permitia, poder me relacionar com corpos masculinos e também desempenhar outras funções além do homem proponente que sugere ou impõe seus caminhos ao conduzir.

Vejo que a dança é esse caminho de expressão que não se limita aos códigos, mas que pelo contrário, os utiliza para poder se revelar, ser arte. O movimento é o caminho que o corpo encontra para ser dança e jamais poderia se limitar ao gênero. Algumas danças como a dança contemporânea e o contato improvisação³ já se resolveram quanto a essas limitações e compreendem o movimento como não pertencente a um gênero ou outro, não caracterizando os movimentos sinuosos como sendo da mulher, á exemplo, e entendem o corpo e o movimento como elementos fluidos que podem moldar-se ao desejo do que se deseja exprimir.

Na dança de salão pude ver fortemente essa diferenciação entre movimentos do homem e movimentos da mulher, porém me vejo burlando esses papéis, essas regras, para poder me colocar como sujeito, com minhas questões, com minha própria percepção sobre a realidade. Sinto que minha percepção sobre o homem e o masculino se diferencia do que é convencionado na dança de salão e em maior parte da nossa sociedade, por tê-la vivenciada em outros moldes, a tê-la visto ser possível de outras maneiras, como nas danças citadas acima, e em muitos outros espaços que burlam as fronteiras de gênero.

Me apresentaram uma forma de ser homem na dança de salão, o cavalheiro, mas não o vejo como uma figura que me representa a todo momento. Há muitas qualidades dessa figura que estão em mim e outras que me distancio. A começar, a dança não me servia para o galanteio como rege um dos aspectos do ser cavalheiro, não me vejo exercer a virilidade artificial imposta ao homem nesses espaços, tampouco quero exercer as formas heteronormativas que essa dança evidencia como virtude.

A minha perspectiva na dança de salão deu-se pela relação que estabelecia com minha madrinha, meu par nos anos iniciais na dança. Eu era o único adolescente num grupo de aposentados, que me adotaram como mascote, me fazendo perceber a dança como uma forma de me relacionar com muito afeto as essas pessoas. Havia uma admiração por todos, porém ao dançar, esse afeto só poderia acontecer publicamente para com as mulheres.

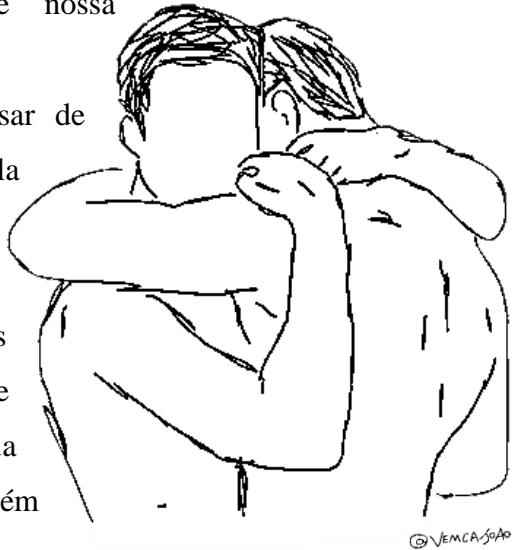
Entretretando, na história da dança de salão existiram momentos abertos para que a dança também acontecesse entre homens, na verdade se observarmos o tango, em seu início, era uma dança exclusiva de homens em que a figura da mulher só apareceu

³ A dança contemporânea e o contato improvisação são técnicas de corpo que partem de movimentos “unissex” para possível criação de dança, se diferenciando de outras técnicas que em seus movimentos o gênero é determinante, como o Balé ou a Dança de Salão.

posteriormente. Entretanto no contexto atual, a dança e o toque masculino são pautas tabus, constantemente vigiadas e até proibidas de formas discretas ou declaradas, até mesmo por escrito como em letras de músicas, regimentos de estatutos de dança ou editais de competição que proíbem a dança de homem com homem como apresentarei no decorrer dos capítulos.

Porém, na minha trajetória haviam as exceções para que essa dança proibida acontecesse, tratava-se dos treinos, onde havia essa permissão do toque entre nós homens. Normalmente essas práticas aconteciam às escondidas e me recordo que em casa eu e meu irmão dançávamos juntos, para melhorarmos a técnica, com intuito de poder dançar melhor com as garotas. Ríamos bastante e sem perceber desenvolvímos afeto através dessa interação de nossos corpos, uma relação de proximidade, um aprofundamento fraterno na construção de nossa irmandade.

Eram momentos reservados, raros apesar de bons. Certa vez, treinávamos próximo a uma janela e fomos vistos por uma senhora que subia a ladeira do outro lado da rua. Ela por acaso nos viu, mirou e achou engraçado nos ver, dois homens juntinhos com os braços enlaçados sobre a cabeça. Ela sorriu enquanto continuava sua caminhada, assim como nós, por acharmos também engraçado à situação de termos sido descobertos.



Aderi aos valores que me eram apresentados ainda adolescente sobre o cavalheiro. Eu não dançava com homens, tive o olhar da minha dança condicionado para acontecer somente entre homem e mulher. Mesmo que fosse gostosa a prática com meu irmão ela não poderia ser pública, essa me foi a primeira regra sobre ser cavalheiro.

Como num currículo oculto, também aprendia observando o comportamento dos homens mais velhos o que também era ser o cavalheiro. Vi que o galanteio era uma marca e percebia as investidas e flertes naquele ambiente que parecia propício para que acontecessem esses enlaces heterossexuais. Entretanto na minha experiência artística, por ter me iniciado junto a minha madrinha, a dança me atravessou com outros olhares que me possibilitaram ver a dança por outro ângulo, estabelecendo outras relações além do galantear.

Nessa experiência inicial com minha madrinha, aprendi a dançar sem pensar em conquistar alguém durante uma dança, sem sexualizar as intenções, a dança acontecia sem uma conotação sexual, mas como uma demonstração de amor fraternal entre mãe e filho ou de irmandade como quando treinava com meu irmão. Essa relação de afetividade, cuidado e até brincadeira construiram meu imaginário e entendimento na dança de salão, e sinto que os carrego até hoje, mesmo minha dança tendo em muito se modificado. Foram valores estruturantes da minha dança durante meus anos iniciais, e confesso que talvez por isso minha madrinha continua sendo meu par favorito para uma seresta.

Entretanto, apesar da minha visão lúdica, reconheço a existência dos desejos sexuais que atravessam o salão os entendendo como mais uma pauta das necessidades humanas, e que provavelmente, continuarão a existir nesse meio. Porém, faz-se necessário diferenciar os desejos das atitudes de relações hipersexualizadas e abusos comumente naturalizadas no salão, para que possamos debater e desvincular essas pautas apontando as problemáticas que este tipo de relação, que visa o sexo traz como consequência para a dança de salão.

Afinal, se a dança de salão for vista como caminho para relações sexuais ou de flerte não seria de se estranhar as reações de repúdio por dois homens dançando numa sociedade que ainda expressa homofobia. Entretanto, se pudermos apontar a dança como um canal de autoconhecimento, de percepção, ludicidade, jogos desvinculando-a de sua conotação sensual ou hipersexualizada, imagem da dança já reforçada por outros canais como a mídia, poderemos ter outras percepções sobre os corpos e as relações que eles podem estabelecer, desvinculando a ideia da dança como aparato sexual.

Faço um adendo na discussão para explicar conceitos que se repetirão nesta escrita, sendo este momento propício para mostrar a perspectiva sobre ao qual pretendo trabalhar os termos “condutor” e “conduzido” expressões que começam a entrar em voga na dança de salão. Faço essa escolha mesmo reconhecendo que estas metáforas para referir-me ao fenômeno da condução talvez não sejam os melhores caminhos para perceber o corpo, por entender que os dois papéis são sujeitos ativos na condução, como aponta Feitoza (2011) e que a escolha dessas metáforas podem anuviar compreensões mais sutis sobre o corpo. Entretanto nesta pesquisa quero enfatizar, em alguns momentos, lugares que ocupo dentro das técnicas de condução, como a do homem conduzido e necessito enfatizar a diferença desses movimentos na condução que se

tornam mais claros quando faço uso dos termos “condutor” e “conduzido”, que coadunam pelo caráter social desta pesquisa ao qual procuro observar em um de seus aspectos as relações de gênero.

Ao começar a dançar profissionalmente ao adentrar no ensino superior em 2012 na Universidade Federal de Alagoas e em 2016 na Universidade Federal da Paraíba, ambas na graduação em dança, comecei a perceber as regras da dança de salão conflitarem com o que estava aprendendo sobre dança no transcorrer da licenciatura na universidade. As disciplinas em que se trabalhavam a aprendizagem de movimento, como na disciplina Técnica Básica do Movimento, se afinavam por uma perspectiva somática, sobre as possibilidades do corpo e do movimento, que me fizeram perceber como a dança poderia ir além do que eu já fazia dançando a dois. Estava no meio entre esses dois caminhos, de um lado, experienciei ao longo do curso em dança as reflexões sobre corpo e movimento que me fizeram compreender a liberdade de usar e me expressar através de qualquer movimento, e do outro lado, o movimento estritamente vinculado ou “colado” ao gênero na dança de salão.

A meu ver, torna-se limitante as possibilidades infinitas que o corpo tem de se expressar pelo movimento quando a dança está estritamente vinculada pela divisão do gênero, um entendimento que pode e acredito restringir as totalidades que o corpo tem de se comunicar. Nas aulas da universidade havia o movimento, nas aulas de dança de salão havia o movimento de homem e de mulher. Por um lado vivia o limbo de poder experienciar no meu corpo qualquer movimento, e do outro o dilema de estar condicionado a um papel que me restringia e tolia muitos desejos de expressão.

Por muitas vezes usei-me dos corpos das mulheres, ao conduzi-las, para me expressar e executar passos que socialmente meu corpo não poderia por ser homem, por haver papéis que me impediam nesse contexto de poder ser o que era na graduação ao dançar. Perguntava-me se o movimento possuía gênero, o que havia de errado na minha maneira de querer me expressar na dança de salão, o que era minha dança e por que ela parecia muitas vezes ser inadequada.

Queria poder me expressar também com movimentos floreados, expansivos, sinuosos, como mais uma possibilidade de movimento, mas esses estavam reservados as mulheres na dança de salão, eu queria poder improvisar com todos os corpos que estavam para dançar, mas na dança de salão a regra era de relacionar-se apenas com as mulheres, eu queria me permitir ser conduzido e sentir a dança de outra maneira, mas na

dança de salão eram os homem que guiavam. Segui esse padrão, mas segui questionando, me infiltrando nas aulas e invertendo a lógica, querendo ser conduzido, querendo aprender o que era destinado para as mulheres quanto ao movimento. Conscientemente eu queria poder me expressar me relacionando com os corpos da mesma maneira que conseguia na universidade.

A reflexão sobre a prática em dança é parte integrante da proposta do currículo dos cursos de Licenciatura em Dança, que no caso, me possibilitou ter uma perspectiva transformadora sobre o lugar em que estou inserido. Problematizando, através dos conhecimentos adquiridos ao longo do curso, me foi possível entender a dança em sua complexidade, não apenas como lugar de entretenimento, mas como espaço crítico, de reflexão, um campo do saber, uma linguagem própria.

A graduação me fez compreender o corpo de outra maneira, me fez pensar num corpo sensível, consciente e disponível as experimentações, que na sua infinita possibilidade extrapola com as convenções sociais em que ele se insere, possibilitando ao movimento a criticidade. De alguma maneira sentia que esses ensinamentos dialogavam com os valores daquela relação desenvolvida entre eu, meu irmão e minha madrinha, tão marcantes, que influenciam a maneira como enxergo o movimento e as formas que encontro de estar na dança de salão. Se eu já desejava também ocupar o outro lado para além do cavalheiro a graduação me fez questionar também o lugar de fala que ocupava como homem.

Refletindo minha realidade como homem pude perceber como esta dança se estrutura, percebendo qual o lugar ocupava neste esquema. Assim pude rever certos padrões e posicionamentos a partir das reflexões que os referidos conhecimentos me proporcionaram, abordando a dança de salão como uma manifestação social que apresenta problemáticas acerca do gênero, parte fundante que constitui suas relações.

Ao ter a dança como um caminho para me autoconhecer pude refletir o meu papel na vida através do questionamento. Conseguí me compreender melhor como artista, como pesquisador, como professor e como pessoa ao fazer uma autocrítica nesse processo de investigação, me sendo possível refletir qual papel estava desempenhando na minha prática em dança para além dos muros da universidade. Nessa busca percebi o homem que estava me tornando, o lugar que eu estava e para onde a dança estava me levando.

Nessa mesma perspectiva de reflexão, questionamento e criticidade, observo em campo a dança de salão, coletando dados de dois recortes de dança na cidade por observar que esses públicos se diferem na maneira em como percebem a dança. Respectivamente um contempla o público da dança de salão e outro o público em geral que frequenta uma festa específica de forró. Como segundo procedimento dos recortes escolhidos, observo a prática desses homens em suas performatividades masculinas no salão, enriquecendo a pesquisa para além dos relatos de experiência autobiográfica.

Escolhi como campo uma festa de forró por ser um gênero muito democrático que está na dança de salão e que não necessita deste universo para existir, acontecendo em muitos pontos da cidade onde não há prática da dança de salão. Por sua popularidade e por fazer parte da cultura nordestina, uma vez que estou inserido no contexto da capital paraibana, achei coerente sua escolha e, também, por atravessar distintas camadas sociais. O forró me pareceu favorável pelas potências que apresenta para observação como também por agregar o público da cidade que não necessariamente está inserido no contexto da dança de salão, podendo trazer outras perspectivas para esta pesquisa para além da dos frequentadores de bailes.

Nesse sentido, escolhi observar o forró promovido regularmente pelo grupo de músicos “Os Fulano”⁴ na casa de show Vila do Porto, localizada num contexto boêmio no centro da cidade. Observando ambientes diferentes, bailes e a festa de forró, posso enriquecer a diversidade de opiniões possíveis entre eles, trazendo realidades que se diferenciam em organização e público.

Na organização da escrita dos capítulos o leitor irá se deparar com o uso de metáforas, recurso que me utilizei para transpor idéias e pensamentos críticos que irão se fundir à poética das imagens do artista Erick Saraiva⁵ e elementos das cartas de tarô para construir minha narrativa por acreditar que esses recursos podem aproximar o leitor da minha ótica e percepção. O primeiro capítulo situará o leitor à dança de salão, sobre como ela acontece e como se desenvolveu a imagem do homem nesse espaço, me referindo a Betina Ried (2003), autora supracitada em trabalhos desta área que traz uma perspectiva importante de registro da história da dança de salão. Através desses dados somados a contribuições de demais autores que corroboram neste mesmo sentido me é

⁴ Banda de forró tradicional com composições próprias, reconhecidos no contexto da cidade de João Pessoa e internacionalmente. O grupo está formado atualmente por Betinho Lucena (triângulo e vocal), Jader Finamore (Cavaquinho), Lucas Melo (Sanfona e vocal) e Thiago Melo (Zabumba).

⁵ Escritor e ilustrador, autor do livro “Vem cá, deitar comigo no chão” e da página” @vemcajao”.

possível fazer uma análise crítica da construção masculina no desenvolvimento dessa prática.

No segundo capítulo, proponho uma observação para a construção de outras representações do masculino a partir dos papéis sexuais apresentados por Margareth Mead (2006), pesquisadora que estudou o comportamento de machos e fêmeas humanos na década de trinta. Faço um paralelo com as representações desses papéis na dança de salão buscando observar as diferentes formas de exercer o homem e a mulher no social, captando diferentes entendimentos para a construção de seus papéis sexuais além de determinações biológicas.

Dando continuidade observo as representações de gênero, discutidas por Guacira Louro (2007), como um instrumento para enxergar os padrões de normalidade que nos são impostos socialmente, para assim entender como funciona a problemática dos corpos e representações culturais que se desviam da norma⁶, podendo dar luz a representações marginalizadas, inclusive na dança, como a dama de paus. Ao compreender quais são os padrões de normalidade trato dos modelos que fogem dessas representações centrais, encontrando nas contribuições de Sergio Sinay (2006) um canal de percepção das masculinidades, que atua como uma crítica ao modelo central de construção da masculinidade do homem. O autor aponta as problemáticas dessa construção clássica e evidencia homens que rejeitam esse padrão em busca de caminhos alternativos para exercerem sua imagem, assim como vem acontecendo também na dança de salão, um movimento de homens que estão no sentido contrário ao sistema que os é imposto.

Compartilho as experiências e memórias de minha trajetória em dança, apresentado no primeiro capítulo a dança de salão e seus contextos para que o leitor possa se situar. Dando continuidade, no segundo capítulo faço observações que realizei via performance social ao qual denomino “dama de paus”, realizando uma análise do campo de estudo. Componho uma problematização após os conceitos abordados no decorrer do capítulo segundo, que embasam esta pesquisa, sendo essas observações em campo a última parte que antecedem as considerações finais.

⁶ Entenderemos “norma” a partir da perspectiva de Foucault (1987). A construção de um paradigma que definirá o que é normal ou anormal e que contribuirá para a docilização dos corpos.

1. O BARALHO DA DANÇA DE SALÃO

Abrindo o baralho e descobrindo os naipes, dou as cartas neste capítulo fazendo observações acerca da figura do homem na dança de salão em seus diferentes contextos, apresentando recortes históricos dessa manifestação, dando enfoque no primeiro subcapítulo à Valsa, por sua notoriedade ao possibilitar expressivas rupturas dentro desse movimento. A partir dos argumentos de autores que registram uma perspectiva sobre a história da dança de salão, obtenho as informações que me possibilitam um arcabouço para estruturar uma problematização da construção masculina nessa dança e propor algumas reflexões sobre o homem na contemporaneidade.

Observando o baralho de cartas vejo a diversidade ser um de seus elementos ao perceber a variedade de naipes, números e figuras que o compõe, como também a mutabilidade de regras, atribuindo significados diferentes para as mesmas cartas a depender dos jogos ou dos contextos em que se apresentam, à exemplo numa leitura de tarô. Entre seus elementos, significados e valores há uma coexistência das diferenças que fazem com que ele seja um baralho completo, cada carta com sua individualidade compõe a unicidade que chamamos baralho.

Da mesma maneira que observo o baralho também vejo a dança de salão ser composta por um conjunto, uma variedade de danças⁷, de técnicas de condução, propostas, filosofias e entendimentos que se unem nesse baralho da dança. Nessa mistura de cartas ora vejo, a partir das normas desse jogo, acontecerem as composições em que se misturam os naipes, em que se separam em sequências de mesmos, ou que se agrupam em naipes diferentes com mesmos números, pares que formam colunas, pares que estão em duplas ou por vezes em trios, e cartas que são vistas como uma maldição, mas que em outros contextos, outras rodadas podem ser entendidas como uma benção. Vejo formas e significados que são mutáveis a depender da proposta de cada jogo, ou a cada leitura que se apresentam para as diferentes situações da vida.

A salsa é um ritmo da dança de salão e assim como os naipes também se mistura com outros elementos possibilitando outros resultados. A salsa ao se misturar com o Mambo⁸ e o Cha-cha-chá possibilita se dançar um estilo de Salsa, que é diferente

⁷ Dentre algumas das danças que compõe a Dança de Salão citarei as que possuem maior destaque no cenário nacional, dentre elas: Bachata, Bolero, Forró, Samba, Salsa, Soltinho, Kizomba, Tango e Zouk, ainda fazendo valer as variantes de cada estilo como no samba em seu estilo tradicional ou funkeado, sendo observadas ramificações em quase todos os estilos mencionados acima.

⁸ Música e dança de forte influência afro-cubana que originou o Cha-cha-chá.

de quando se junta com a Rumba⁹ ou quando se dança em linha reta. Podem ainda se misturar à dança outros elementos como as técnicas de condução, demais regras e até outras danças. São propostas para se dançar salsa que se unem assim como naipes e números no baralho, nos possibilitando ver aparecer outros resultados, outros jogos para se estabelecer dança. Usei a Salsa como exemplo, mas essa situação se repete em vários segmentos nessa gama de danças que compõe a dança de salão, tornando-a esse baralho por sua diversidade.

Enquanto se embaralha as cartas, vão aparecendo os estilos de dança e suas ramificações, outras regras, outras técnicas para condução, outros entendimentos, símbolos e significados para algumas cartas, como a dama que hoje está bem diferente. Algumas cartas caem em desuso como o cavaleiro, não sendo levado junto da tríade valete, dama e rei no baralho que se convencionou nas jogatinas. Todas essas mudanças partem da coexistência com o diferente, com o oposto, como copas e paus, e das transformações que o baralho sofre com o tempo. São essas transformações que busco evidenciar neste capítulo apontando quem são as cartas fora do baralho e quais as problemáticas existem sobre elas, dando visibilidade para essas construções sociais na dança a dois.

1.1. O homem cavalheiro

A dança de salão é de caráter social, e em muito representa os valores da contemporaneidade da época que se insere. Durante a Idade Moderna, observando o contexto da Valsa dançada nos salões, percebo que esta dança estabelecia para as relações dos corpos a interação de homens com mulheres que representavam o padrão vigente de sexualidade, classe econômica, racial e social através da forma de seus corpos se relacionarem.

Faço a escolha de evidenciar o recorte da Valsa, por esta ter sido uma das danças que possibilitaram rupturas expressivas no padrão de comportamento dentro da dança de salão, observando a evolução e a importância que essa dança específica conquista em sua trajetória e aos valores construídos para os corpos inseridos nela. A Valsa segundo Ried (2003) é derivada do povo, mas foi sendo adequada para os valores da classe dominante, para assim ser aceita nos grandes salões de baile. Com o passar do tempo foi

⁹ Dança cubana de compasso binário.

cada vez mais recebendo o refinamento desta classe, cujos valores se aproximavam da elite.

Foi uma dança revolucionária ao seu tempo, ela já acontecia entre o povo, mas foi a primeira dança em que os corpos se abraçavam, portanto de contato próximo á ocupar os importantes salões da classe alta, sendo desqualificada pelos aristocratas e condenada pela igreja. Antes, os corpos ao dançarem no salão se relacionavam á distancia, interdependentes, feito apenas pelo toque dos dedos, dando a Valsa o caráter de ruptura em sua época. O homem poderia enlaçar em seus braços a cintura da mulher, o que não era bem visto levando em consideração o contexto puritano que as danças ocupavam naquele momento, como ilustrado por Ried (2003): “Embora já tenha sido popular entre o povo por muitos séculos, agora a burguesia estimou-se abertamente por essa dança, entre outros devido ao seu caráter revolucionário com relação aos “bons costumes”.” (RIED, 2003. p.9).

Leio que o que acontecia nesse momento sobre o homem poder enlaçar em seus braços a cintura da mulher, como sendo algo mal visto pelos “bons costumes” daquele contexto, poderia ser uma forma de subversão da ordem. Hoje a subversão que percebo acontecer se dá quanto a dois homens dançarem juntos ou homens gays quererem exercer sua sexualidade no salão. Esses rompem com o que é lido como “bons costumes” na contemporaneidade, são mal vistos e se esbarram no contexto heterossexista, que exerce diretamente ou de forma mais discreta ações coercitivas para que os sujeitos desempenhem as funções destinadas aos seus gêneros na dança, principalmente no recorte das aulas.

Posso dizer então que o movimento de se dançar a dois no salão se reinventou pela relação de proximidade e contato entre os corpos que veio a partir da Valsa, hoje o movimento de se dançar a dois que convencionamos chamar de dança de salão se reinventa ao repensar outras formas de relacionamento entre os gêneros e formas de condução na dança. Com o passar do tempo, esses corpos foram ganhando mais disciplinamento através de códigos cada vez mais específicos que também resultaram nas regras e demais danças que compõem a dança de salão.

Ao entender a Valsa como processo de transformação contínuo advindo de danças anteriores como o minueto¹⁰, a contradança e as danças do povo, percebo uma

¹⁰ O minueto foi uma dança francesa em que os pares ainda não se abraçavam como hoje é observado na dança de salão, era marcado pela harmonia e graciosidade, enquanto que as contradanças inglesas se

lógica/construção inserida nela que contribuiu para a maneira de se dançar a dança de salão atualmente. Aspectos dos códigos e estruturas das lógicas pensadas no contexto do apogeu da Valsa continuaram se perpetuando, se fazendo presente até os dias de hoje nas danças que vieram compor posteriormente a dança de salão. O abraço, a predominância da condução feita pelo homem e as danças serem dançadas em pares de homens e mulheres foram desdobramentos da construção desse período, e que ainda são predominantes na maneira dos corpos se relacionarem em nosso tempo no salão.

Também percebo que os valores destinados para o homem burguês, o cavalheiro daquela sociedade, foram comuns para a construção do cavalheiro na dança, que também atuava como um modelo de representação masculina esperada naquele grupo. Ambos estavam pautados na heterossexualidade, força, virilidade, galanteio, autocontrole, autossufiênciia, valores hegemônicos advindos desde o homem cortesão.

Esses valores criados para o cavalheiro burguês, que era uma figura social, foram sendo traduzidos para o cavalheiro em dança também como mais uma forma de diferenciar a qual classe pertencia cada pessoa. Em Ried (2003) podemos ver que:

A aristocracia praticava as danças da corte, e o povo, as danças folclóricas. Em virtude dessa distinção precisa, surgiram formas refinadas e formalizadas da expressão dos padrões de comportamento prescritos pela respectiva sociedade (cortês ou popular). (RIED, 2003, p.8).

Observo que essas duas figuras exerciam uma espécie de mutualismo, parceria de trocas, um reforçando a imagem do outro. Na dança, os valores que representavam o cavalheiro eram os mesmos ou coniventes para com o homem hegemônico daquela época/realidade. A dança de salão atuava e continua atuando como um reforço da representação hegemônica de masculinidade e podemos percebê-la, em Ried (2003) ao mostrar que:

Durante o processo evolutivo das danças sociais, a atuação dos homens diferenciou-se cada vez mais da das mulheres, espelhando frequentemente a imagem que se faz na época do papel do homem e da mulher. O homem reverencia, corteja e protege a mulher, enquanto que ela se mostra mais passiva e receptiva, mostrando às vezes sinais mais ou menos sutis de sedução. (RIED, 2003, p.9).

A dança de salão por reproduzir os padrões de comportamento do homem e mulher da sociedade que se insere, tem por sua vez recebido como consequência dessa

diferenciavam por não haver a mesma graciosidade, mas compensando em um conjunto de figuras inusitadas. Mais sobre o minueto e Contradança vide in Cordeiro (2005).

relação às multiplicidades do ser homem ou mulher na contemporaneidade. Historicamente ela vem reproduzindo os padrões hegemônicos, e ainda o faz, entretanto com as transformações em sua história, mudou-se seu público e a dança passou a receber gradativamente outras classes sociais, sexualidades, cor de pele e representações de gênero, inclusive as historicamente marginais, que começam a questionar a hegemonia representada pelo cavalheiro e a dama. A dança de salão também começa se deparar com esse público que tem outros anseios e essas vozes antes silenciadas têm lutado em busca de seus direitos na sociedade, luta que agora se faz também nos salões em busca dos mesmos direitos, se contrapondo e coexistindo com os padrões hegemônicos assim como é na sociedade.

O corpo do homem na dança seguiu o molde da construção do cavalheiro, o homem burguês da época de ascensão da Valsa, imprimindo os códigos que a sociedade fora desenvolvendo para esse papel que não era somente na dança. Vale salientar que a construção do homem burguês, logo também o cavalheiro burguês, é resultado da caminhada dos processos de transformação do homem cortesão. O homem burguês pertencia a uma classe específica, com uma sexualidade específica, tom de pele e valores que faziam parte de sua construção naquele tempo, da construção daquele corpo. Ter posses, ser branco, heterossexual e provedor foram algumas das qualidades bases que fundaram e permearam por muito tempo a construção do homem na dança de salão mesmo antes da Valsa, e ainda resultam consequências para os homens na dança de salão dos dias de hoje.

O ser cavalheiro, portanto não era uma questão da dança apenas, mas um modo de ser homem daquele recorte social histórico que foi transportado para a dança de salão. O cavalheiro representava os valores hegemônicos do homem burguês daquele contexto, talvez fazendo sentido a sua figura existir naquele lugar. Porém questiono se atualmente esses valores fazem sentido ao homem e a mulher contemporânea. Hoje vejo a mulher autônoma, independente financeiramente, independente psicologicamente, independente, sobretudo do homem para existir, vejo a mulher chefe de família, presidenta, motorista e em muitos lugares em que elas querem estar.

Porém, a mulher no contexto de evidência da Valsa era vista como um ser menor e dependente do homem, que deveria estar sob seus cuidados sendo este o provedor da família, a força do trabalho, o condutor da sociedade. Este era o pensamento daquele recorte social, e a partir desta imagem criou-se toda a lógica para as qualidades

cavalheirescas e dos comportamentos do cavalheiro. As normas de etiqueta como puxar a cadeira para a dama, abrir uma porta, não permitir uma mulher desacompanhada na via pública, ou ter a iniciativa do convite para uma dança derivaram desta linha de pensamento, que via a mulher como um ser frágil e dependente, como também os modos entre os próprios homens na maneira de se relacionarem em pé de igualdade.

Na publicação de Ferreira e Samways (2018) posso ver uma observação sobre o caráter dessa construção e aspectos dela, que me ajuda a situar e esclarecer:

No contexto palaciano em que as danças de salão surgiram, parte da dominação masculina sobre as mulheres era caracterizada como cavalheirismo, postura que qualifica a condução na dança de salão até a atualidade. [...] Argumenta-se frequentemente que o cavalheirismo na dança de salão não é uma dominação machista sobre as mulheres, mas um modo de respeitar as tradições e/ou ser gentil e atender às necessidades femininas [...] É importante esclarecermos, portanto, que cavalheirismo não é gentileza, pois não consiste em reconhecer e atender às necessidades de todas as pessoas, mas em uma relação específica de gênero. Nas entrelinhas, a ideia de que as mulheres devem ser cuidadas e protegidas pelos homens funda-se na suposição de que elas são mais incapazes fisicamente, emocionalmente e financeiramente, e consiste em um mecanismo de produção e manutenção da inferioridade feminina. (FERREIRA; SAMWAYS, 2018, p.170).

A construção do homem na dança de salão seguiu esse mesmo princípio, chegando aos tempos atuais. Predominantemente são os homens que continuam tomado as decisões, recaem sobre eles que sejam os sujeitos ativos, dominantes, fortes, viris, controlados e autossuficientes o tempo todo, sob o discurso que esses atributos fazem parte de sua natureza como homens, do princípio masculino que os rege, em outras palavras a justificativa no discurso biológico para validar construções que são sociais. Entretanto estamos numa outra sociedade que perpassou por modificações na compreensão desses papéis.

Alguns aspectos desse cavalheiro burguês permaneceram, outros foram se adequando, se transformando como o corpo e a própria dança de salão que por muitos fatores se transforma, sejam eles econômicos, políticos ou sociais. Posso ver exemplos dessas mudanças quando essa dança que era a etiqueta da burguesia passa a ser dançada predominantemente pela classe média, quando as orquestras com seus muitos músicos se condensaram na playlist dos DJ's, e até mesmo o próprio salão de baile, antes luxuosos necessariamente, passaram a poder ser um galpão, uma sala ampla, até um parque, um lugar em que pessoas possam exercer a cena da dança em par como vemos em Grangeiro (2014):

Nos últimos tempos, em função da constante evolução da humanidade e a necessidade de adaptação, os bailes que em outrora eram realizados em grandes clubes e salões passaram a existir dentro de espaços pequenos localizados em casas noturnas ou dentro das próprias escolas de dança[...] [...] Mesmo com essa adaptação a espaços alternativos, o termo “salão” continua valendo para designar o ato de se dançar a dois. (GRANGEIRO, 2014, p, 62).

As etiquetas mudaram para regular outras sociedades e as novas classes emergentes que surgiram e ocuparam o salão. O corpo, que é histórico, também sofre as modificações do tempo a todo o momento, pelo espaço, pelas instituições e assim ele seguiu transformando-se, antes, durante e depois do surgimento da dança de salão. Portanto há outros movimentos que reconfiguram a própria dança, mesmo em aspectos que parecem imutáveis, como a relação da dança se dar entre homens e mulheres.

Atualmente observo um movimento crescente de homens que dançam com outros homens nos bailes de dança de salão e que não querem apenas serem os condutores, mostrando assim como no período da Valsa, o contexto do homem e da mulher que essa dança se insere. A dança de salão está apresentando um reflexo da sociedade contemporânea, mostrando o padrão hegemônico, mas também o crescente espaço conquistado pelas representações culturais desviantes. Apesar de vivermos numa sociedade em sua maioria machista, percebemos uma parcela de homens que vem refletindo a sua imagem e isso aparece no salão. Alguns desses homens, porém não todos, surgem quebrando paradigmas e fortalecendo outras formas de conceber a dança em pares. Temos o conhecimento que essa prática existe, e que talvez essa seja uma saída para algumas representatividades que não são hegemônicas adquirirem força e empoderar-se nesse universo¹¹.

Seria a Valsa uma dessas transformações do corpo, na sua forma de relacionar-se, que nos possibilitou estabelecer um contato físico de proximidade entre os corpos para se dançar nos salões modificando inclusive os padrões de sua época? Ao rever a imagem do cavalheiro e da dama ou de borrar as convenções e fronteiras entre condutor

¹¹ É importante notarmos que há pessoas que pouco comungam com as pluralidades sexuais e de gênero, mas que veem nesses uma possibilidade de se destacarem a partir dessas pautas que estão em evidência na sociedade. Em alguns casos se inserem e buscam essa maneira de aparecer para estarem afinados com a ideia de serem politicamente corretos, com uma imagem de estar à frente do tempo, antenados com as mudanças, se apropriando da causa para construir coreografias e outros trabalhos e até espaços para poderem estar em evidência. “O bonde do gênero” que também se faz presente em artigos científicos, monografias e trabalhos dessa natureza, é uma denominação que crio para me referir a essas pessoas que pegam carona nas pautas sociais para se promoverem.

e conduzido¹², principalmente quando impostas ao gênero, podemos galgar caminhos que nos levam a repensar os aspectos das construções culturais que nos atravessam, inclusive na dança. É nesse caminho que observo as transformações que o corpo contemporâneo pode seguir ao querer relacionar-se também em pares do mesmo sexo na dança.

1.2. Guerra de espadas

“A fazer coisa que eu não gosto, (roda ê, roda)
Prefiro ir preso e passar fome, (roda ê, roda)
Morro dizendo que não quero
Não aceito e não tolero
Dança de home com home”

Luiz Gonzaga (1978)

Qual problema causa em você ver dois homens dançarem? Acho que pode passar muitas sensações em sua cabeça ao ver essa cena. Imagine só, dois homens com o peito colado, os rostos encostados sentindo os pelos da barba um no outro, o suor escorrendo pelo tronco deixando a camisa molhada, o calor emanando de seus corpos enquanto se abraçam, entrelaçados, sentindo o deslizar na pele, o entre coxas, o aperto das mãos, um suave toque sob as costas, um sorriso, uma condução para a dança.

É importante dizer que qualquer sensação que essa narrativa lhe cause ela será sempre sua, parte do seu interior, de sua história, e diz mais sobre você do que de quem está aproveitando aquele abraço. A imagem que você pode criar parte de sua experiência e de como você enxerga essas relações que estão no mundo, das memórias sobre o que é ser homem e do que foi lhe ensinado sobre o masculino. Essas coisas irão se refletir também ali no salão, na dança, mesmo que não seja você dançando. Se há algo mal resolvido ela irá emergir, se há uma ferida ela irá doer, se há um desejo ele lhe afetará e se lhe causa alguma fúria talvez seja preciso se perguntar o por quê.

¹² Ao pensar o corpo pelo viés dos campos do conhecimento da Fisiologia, Cinesiologia e Neurociência, podemos entender que esse termo “conduzido” não é suficiente para sustentar essa prática. Entretanto a escolha desses termos no trabalho se dá por serem os termos que começam a serem adotados na dança de salão para substituírem o “cavalheiro” ou “dama” e por proporcionarem com mais facilidade a visualização para a questão social a qual quero evidenciar.

Na minha imaginação me aparecem muitas coisas, sobre os muitos masculinos que me atravessam e se apresentam quando vejo esta imagem no salão. Ela poderia me dizer de um amor de namorado, de quando soltávamos as mãos por medo quando alguém se aproximava, poderia dizer de quando dançava um forrozinho junto com meu irmão mais velho, poderia dizer até da vontade de ter abraçado mais vezes o meu pai. Todas essas lembranças sobre o corpo e essa relação do toque masculino refletem o masculino que está dentro de mim e a forma como comprehendo as diferenças entre os homens. A dança de salão pode moldar os contornos que enxergamos o mundo a nossa volta, influindo positivamente ou negativamente sobre nossas aspirações, mas me questiono se é possível criar uma identidade e pertencimento sobre este lugar que está pautado em moldes que se mostram excludentes. É interessante observar, por exemplo, que homens gays durante a dança de salão estão condicionados a representarem a lógica heterossexual, são levados a dançar com as mulheres e tem seus corpos regulados para reproduzirem a imagem do que seria um casal hétero, inclusive em coreografias.



Esse padrões influem na gestualidade do corpo, condicionado para que seja a do cavalheiro, o macho viril. Nesses moldes a forma de compreender a própria sexualidade torna-se colonizada, distorcida e distante do que realmente são essas pessoas, causando conflitos internos por não atenderem uma expectativa gerada sob seus corpos e por não poderem expressar aquilo que são nesse espaço que trata da expressão de si mesmo.

O fato é que o toque entre homens é um tabu, não é costume vermos a troca de afeto entre eles, comumente observada na relação dos corpos das mulheres. Homens se abraçam menos, trocam menos afeto, se expressam menos. O contato entre corpos de homens acontece socialmente sob algumas regras para ser bem aceito, como no esporte, geralmente associados à agressividade e a violência. No caso da dança, quando esse toque acontece, vemos a interação de homens sem o aporte da violência, e é a falta dela que causa todo o espanto e toda a discussão que dois homens juntos podem causar,

concretizando o fato que o afeto entre homens não é uma prática comum, como a das mulheres, e que não é permitida sem os atributos que a legitima, no caso a violência.

Na dança de salão há muitas barreiras que intoxican a compreensão das possíveis relações entre os homens, um recorte heterossexual hipersexualizado e heteronormativo que impossibilita pontes que poderiam se estabelecer de forma mais harmônica, com menos tabus entre homens héteros e gays, homens héteros e héteros, homens gays e gays, homens cis¹³ e trans, homens em sua multiplicidade ao se relacionarem através do movimento de seus corpos. Porém o que vejo em discursos de professores de dança são contribuições para formações de guetos e segregações entre os próprios homens, como a formação de espaços alternativos para gays dançarem por não se sentirem convidados a estarem no salão¹⁴.

Em resposta a hegemonia da dança de salão tem crescido o número de movimentos como o Tango Queer, espaços alternativos onde gays podem dançar sem tantos confrontamentos, que para mim são exemplos de resistência. Entretanto acredito que esses grupos compõem a diversidade da dança de salão e não deveriam estar à parte dela, mas os percebo obrigados a criarem seus próprios espaços para poderem dançar e se expressar. Nesse abismo das relações masculinas intoxicadas, imaginem as sequelas de como é a experiência de ser um homem gay num ambiente que se mostra heterossexual e hostil, com afirmações que se repetem pelo Brasil á fora como esta, proferida pelo renomado professor Jaime Arôxa:

Para dançar bem o cavalheiro deve gostar de mulher, gostar do cheiro da mulher, deixar bem claro que é heterossexual e que tem orgulho disso (MASSENA, 2006. p. 53 APUD SILVA JUNIOR,p.3) [...] O cara pode ser homossexual, mas ainda é homem, não pode ter atitude de bicha (MASSENA, 2006. P 53) [...] O homem deve andar e dançar bem ereto, olhar vivo e queixo para o alto, bunda contraída, com os cotovelos abertos e os braços retesados, exalando autoconfiança, com um sorriso seguro no rosto. A atenção com os braços e os cotovelos são lembrados a cada aula, pois, segundo Arôxa, “se o homem não anda assim, corre o risco de parecer feminino”, já que quando os braços ficam relaxados, “o próximo passo pode ser desmunhecar”, ou seja, parecer “viado”. (MASSENA, 2006. p. 53 APUD SILVA JUNIOR, 2010, p.3).

¹³ “Cis” é uma abreviatura para o termo císgênero, pessoas que nascem e se identificam com o sexo biológico, enquanto os transgêneros ou transexuais “trans” são aqueles que não se reconhecem no corpo ou sexo biológico de nascimento.

¹⁴ No curta metragem “Bailão” (2009) dirigido por Marcelo Caetano, homens gays da terceira idade criaram um espaço onde poderiam expressar também seus afetos no salão, um espaço aberto e convidativo a todos não somente gays, como deveria supostamente ser qualquer baile de dança. Disponível em: <https://vimeo.com/61625670>

Por muito tempo tentei ser a referência de cavalheiro citado por Jaime Arôxa¹⁵, essa construção me acompanhou e me impediu de me expressar da maneira que sou por diversas vezes. Fui o melhor cavalheiro que pude, mas me cansei de estar num lugar onde não poderia falar de mim mesmo, onde performava uma história que não era minha. Acredito que fui forte por não sucumbir às crises de estar nesse lugar cavalheiro, mas sei que outros homens ainda se encontram nesse dilema, outros que ainda não despertaram sobre esse lugar, e os que continuam fortalecendo e defendendo a manutenção dessa imagem problemática de ser o macho forte todos os dias e horas da vida.

Sobre essa relação, Zamoner (2005) nos diz correlacionando os estudos sobre sexualidade e dança que: “Os alunos merecem ser tratados com responsabilidade, sob pena de criarmos um adulto problemático, mal resolvido, que deixará de usufruir com alegria, equilíbrio e segurança uma das coisas mais prazerosas da vida.” (ZAMONER, 2005, p.65). E é por esse motivo a insistência em falar na minha prática em dança sobre esse lugar do homem que se permite sensível, do lugar do homem gay e dos muitos outros homens que querem outras coisas além de ser macho¹⁶ e condutor.

Porém sei que estas vozes incomodam e causam alguns conflitos, principalmente entre as gerações da dança de salão, mas me reafirmo nesse lugar, por entender que minhas necessidades como homem são outras e por acreditar que acompanha os desejos de muitos outros homens que são silenciados e continuam a serem influenciados por esse código normalizado.

Percebo uma resistência quando a dança de salão reapresenta rupturas na sua forma de acontecer e passa a quebrar com os novos padrões de “bons costumes” e regras cristalizadas, como aconteceu com o abraço na época da Valsa. Nesse sentido vejo retaliações, hostilizações, negação e rejeição no cenário atual acontecerem para práticas que se inserem ou se reinserem¹⁷ na dança, como a de homens que querem dançar com outros homens, sendo mal vista, mal interpretada.

¹⁵ Jaime Arôxa, formador dos métodos de ensino mais aplicados nas escolas de dança de salão no Brasil.

¹⁶ Entenderemos “o macho” como uma performance do gênero homem, sendo uma construção social, portanto não natural, mas uma forma de representação cultural e de gênero apreendida pelos homens, central e valorativa de nossa sociedade.

¹⁷ Existiram recortes da dança em que sua prática era exclusiva entre homens. Na dança de salão vemos esse exemplo no tango, prática em que a figura da mulher aparece somente tempos mais tarde. Hoje essa dança acontece entre homens e mulheres e em alguns lugares entre pares do mesmo sexo como nas milongas queer.

Há impedimentos e obstáculos para que a dança aconteça, e em alguns casos eles são oficializados, eles não se limitam as atitudes de preconceito nos bailes e das aulas. Existem estatutos e regulamentos de competição que essa dança de homem com homem é mais do que mal vista ou desincentivada, ela é literalmente proibida de acontecer. Nesse sentido apresento três desses registros, sendo eles:

| | | |
|----------------------|--|--|
| Brasil Latin Open | Regras Gerais, item 16 | “No Brasil Latin Open não é permitido a participação de casais em que os dois integrantes sejam do mesmo gênero.” |
| Brasil Zouk Open | Regulamento das categorias profissionais e amador. | “Na competição, a dupla inscrita deve ser composta por um integrante do gênero masculino e um do gênero feminino.” |
| Estatuto da Gafieira | – Art. 3, letra d) | “Não é permito no salão dançar mulher com mulher e homem com homem.” |

Figura 1: Regulamentos de Dança de Salão

O Brasil Zouk Open acontece na cidade de São Paulo e é organizado pelo professor Philip Miha, a competição possui a categoria amador e profissional e em ambas as modalidades aplicam-se a regra. O Brasil Latin Open¹⁸ é organizado pelo casal octacampeão mundial de salsa Carine Morais e Rafael Barros, também sediado na cidade de São Paulo, promovendo a competição de, Bachata, Forró, Salsa, Samba, Sertanejo e Zouk. O Estatuto da Gafieira fazia parte das regras da “Estudantina”, local que foi reconhecido pela tradição dos bailes de dança de salão, e pelo samba de gafieira, na cidade do Rio de Janeiro.

Analizando esses regulamentos há um agravante ainda maior que destaco na competição Brasil Latin Open, que vai além de impossibilitar o acesso de pares do mesmo gênero. Nessa competição não se havia tal proibição prevista nas normas, entretanto as regras gerais foram alteradas após a participação do casal Mau Circus e

¹⁸ Em nota oficial nas redes sociais da competição, informou-se que a mesma não ocorrerá no ano de 2020 por falta de disponibilidade na agenda dos organizadores. A competição é vinculada à empresa Carine&Rafael Dance School, uma importante escola de dança de salão referência em ritmos latinos no Brasil, que lamentavelmente encerrou suas atividades pela falta de perspectiva diante a pandemia do Corona Virús (COVID-19). O encerramento das atividades dessa escola é uma perda imensurável para a comunidade da dança de salão quanto para o país, que perde um importante centro cultural.

Ricael Lucena no ano de 2017, ao competirem na categoria Zouk¹⁹. Após a participação do casal incluiu-se nas regras a proibição da dança entre integrantes do mesmo gênero nos concursos que vieram nos anos seguintes, regra que se matém vigente até o ano de 2020.

A “Estudantina” não existe mais, entretanto o estatuto da gafieira influenciou gerações da dança, perdurando por mais de setenta anos. Hoje ele nos serve como um registro oficial desse impedimento na dança, e é um dado histórico, para não esquecermos que esta continua sendo a norma dos “bons costumes” de muitos recortes da dança de salão. Percebo o poder de sua influencia, e sua lógica, mesmo depois do lugar onde esse estatuto era lei ter morrido, vendo seus frutos ainda hoje quando me deparo com vozes que insistem nessa lógica discriminatória na dança.

Ao pesquisar esses regulamentos também encontrei outros concursos que incluem a participação de pessoas do mesmo gênero, e a participação dos gêneros em qualquer uma das posições denominadas entre condutor ou conduzido. Esses contrastes é que me fazem compreender a coexistência de divergentes padrões de pensamentos e ideologias na dança de salão, entendendo-os como uma coexistência de comportamentos que ocupam o mesmo espaço.

Entretanto comproendo que algumas mudanças demoram a serem deglutidas pela sociedade fazendo haver uma convivência entre velhos e novos padrões. Nesse sentido Costa (1993) afirma que: “As transformações sociais acontecem de forma lenta. Ao lado de novos modelos de comportamento, permanecem, durante um tempo, idéias e padrões que já envelheceram, mas que não perderam totalmente sua força.” (COSTA,1993. p.21). Há uma força conservadora na dança de salão, saudosista de certas condutas, e que dificulta tais tipos de discussão como esta, que se mostram necessárias ao campo. Posso ver a afirmação de Costa (1993) aplicada na dança de salão através do estudo de Silva Junior (2010), onde ele nos mostra através do método de coleta de dados exemplos desse conflito de gerações:

Quando inquirimos a esse mesmo cavalheiro, o que ele achava de outro rapaz que estava de bermuda no baile, sua resposta foi categórica: “eu acho que o cavalheiro está se desrespeitando, nós mesmos contribuímos para um confluir ruim”. [...]. Esse cavalheiro, frequenta os bailes há anos, e mesmo depois de tanto tempo, permanece com suas mesmas convicções com relação à postura esperada de um cavalheiro. Ele é um exemplo da constante “tensão” entre os

¹⁹ Vídeo disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Vo_2fKS5wSQ.

novos e os tradicionais frequentadores dos salões de baile na cidade do Rio.(SILVA JUNIOR, 2010, p.6).

Assim, podemos observar que essa realidade se repete de muitas maneiras pelos salões brasileiros, entre antigos e novos padrões. A coexistência dos diversos tipos de conduções, que vão além da forma tradicional, e a concepção de pares que extrapolam a convenção homem e mulher vem causando esse estranhamento, principalmente nos veteranos da dança. Representações de gênero e sexualidade historicamente marginalizadas no salão agora buscam se expressarem efetivamente, diferindo-se do padrão hegemônico, encontrando enfrentamentos por serem outra forma de conceber essas pautas nesse espaço.

A dança de salão em muito reflete o que se entende na sociedade e ela pode ou não desmistificar construções sociais ou reforçá-las. Á exemplo, o tabu do afeto entre homens e a construção do macho alfa²⁰ estão calcadas pelo mito da virilidade masculina, podendo esses mitos ganharem mais força ou serem enfraquecidos se na dança a imagem do homem for repensada. Além de desmistificar ou reforçar uma imagem, a dança de salão também pode construí-la como vemos em Ferreira e Samways (2018):

Ou seja, ela não é baseada em supostas diferenças prévias entre homens e mulheres, ela constrói essas diferenças: constrói a mulher como dama – frágil, delicada, submissa, graciosa, sensual, atenta e obediente aos comandos dos homens – e constrói o homem como cavalheiro – forte, soberano, dominador, viril, responsável por cuidar da mulher e determinar seus movimentos, seus rumos, seus ritmos (FERREIRA; SAMWAYS, 2018, p.169).

Cabe a dança uma importante função para a ressignificação dos atributos que vem construindo a imagem do homem na sociedade, entretanto percebo que em certos contextos ao invés de servir positivamente ela vem reforçando estereótipos e formas contrárias ao pensamento crítico para compreensão das masculinidades do homem, da mulher e da diversidade humana. Referenciando-me em Andreoli (2010) para tratar da pluralidade da masculinidade observo que:

O uso do termo no plural – masculinidades – deve-se ao rompimento deflagrado pelos estudos de gênero com a ideia da divisão biológica da humanidade entre macho e fêmea que no [sic] permitiu pensar que existe

²⁰ No mundo animal o Macho Alfa é aquele que em seu grupo se destaca pelo perfil de dominação, tornando-se o líder daquele grupo. Para os homens é um mito sobre aqueles que alcançam o topo da pirâmide social estabelecendo seu poder de dominação através da sua capacidade física e intimidação, resultando-lhe os melhores lugares em oposição ao que seria o seu antagônico, o Macho Beta.

mais de uma maneira de ser masculino e feminino. (ANDREOLI, 2010, p.10).

A concepção de ser homem é um aspecto da cultura, mutável e depende dos contextos, lugar e época para se definir assim como também é para o homem na dança. Se a representação de gênero, a imagem do homem, se modifica com o tempo ela solicita que a representação de gênero na dança, o cavalheiro, inclusive este nome, também possam mudar para refletir e acompanhar o homem contemporâneo, com todas as transformações históricas, mudanças, entendimentos do corpo e suas formas de se relacionar, bem como de suas maneiras de expressar-se que são plurais, diferentes, multifacetadas.

Viver em comunidade possibilita observar as relações que se estabelecem, em nossa própria comunidade como também as relações que ocorrem em outros grupos, como no reino animal. No documentário “Dança dos Pássaros”²¹, se pode apreciar a dança de acasalamento feita pelos machos, o interessante que observo nesse filme é a espécie Tangará Rabo de Lança, em que dois machos dançam juntos, em cooperação para chamar atenção da pretendente. Também em mais uma referência em filmes em que vejo a dança e pares do mesmo sexo, há uma pequena cena do filme “Os dois papas”²², que retrata a cena fictícia entre Papa Bento XVI e Papa Francisco dançando um tango como forma de afeto masculino. Aos homens, deixarei uma provocação para que pensem o que lhes tem impedido de demonstrar afeto aos outros homens que lhes são queridos se até pássaros e papas podem dançar entre si.

1.3. Máquina de passos x corpos dançantes

Observando o homem, acredito que sua movimentação na dança de salão foi construída para ser discreta, atendendo a lógica dos atributos de controle que historicamente construíram esse corpo. Não percebo essa movimentação configurada como uma escolha consciente dos homens ao dançarem, mas sim como indução ou imposição normalizada para representar um ideal de conduta e moral hegemônica através da imagem do cavalheiro por meio de expressões facilmente percebidas em aulas de dança de salão como “O homem é a moldura e a mulher a pintura do quadro”

²¹ Título Original: *Dancing with the Birds*. Direção de Huw Cordey, ano de 2019.

²² Título Original: *The Two Popes*. Direção de Fernando Meirelles, ano de 2019.

ou quando esse corpo busca se movimentar de outra maneira e escuta vozes dizerem “está querendo aparecer mais que a dama”.

Esses corpos vão sendo tolidos num formato em que seus movimentos se tornam discretos e de suporte para expressividade do seu par, o que para mim não me servia mais, por acreditar que os parâmetros para regular meu corpo deveriam mudar, por sentir a necessidade de exprimir outros anseios, de ver o movimento tomar outras qualidades, por saber no fim das contas que não comungava com as verdades que estavam sendo colocadas sobre meu corpo. Não acreditava nessa figura discreta moldada nas aulas e bailes de dança de salão, que deveria apenas conduzir e deixar o espaço do belo para as mulheres, de ter o domínio do movimento, mas não a beleza e a graciosidade da dança como assim me diziam e como vejo em Christianis e Zamoner (2011) ao citarem : Espada (1997):

Neste bolero, a parte do cavalheiro é menos importante que da dama, os dois executam quase juntos o mesmo passo, os movimentos da dama são muito mais expressivos, apaixonados enquanto seus braços se torcem enfaticamente e seus pés movimentam-se com agilidade. Os passos do cavalheiro são um suplemento à expressividade da dama, pela força e elevação. (ESPADA, 1997 apud CHRISTIANIS; ZAMONER, 2011, p.4).

Indo no sentido contrário ao que se pregava nas aulas e nos bailes eu não queria ser moldura nenhuma, pelo contrário, queria poder mostrar todas as minhas cores. No ato da matrícula em uma escola de dança de salão ninguém pergunta qual é a sua vontade, simplesmente me viram homem e assim já havia um lugar para eu ocupar, com papel e função definida nesse quadro. Acredito que esses lugares de moldura e pintura são opressores quando nos são impostos, sobretudo quando não há a possibilidade de se fazer uma escolha consciente sobre esses lugares. Saliento que talvez o desejo de quem está sujeito a florear, sem conduzir o próprio caminho, seja de tomar as rédeas, como o de quem está para dar suporte poder ser visto, como também ainda, sem sombra de dúvidas, há quem queira simplesmente incendiar esse quadro com essa estrutura binária e pensar em outras relações de arte.

Sei que no meu caso eu queria poder, mesmo enquanto condutor naquele momento, mostrar também as minhas cores. No mundo animal são os machos das espécies que dançam e mostram suas cores para impressionar, e era isso que queria

poder também fazer naquele momento ocupando essa posição. Mas o pensamento voltado para o homem na dança de salão não me permitia, haviam palavras e gestos para regular meu corpo para que fosse expressivo segundo alguns moldes que não me davam tanta liberdade de movimento. Quando extrapolava esses limites era questionado sobre meu gênero, minha sexualidade e meu lugar na dança com argumentos parecidos com o que observo em Paiva (2012):

Mas o bolero tem seu grande diferencial nos papéis do homem, sempre tático, e da mulher, a grande responsável pelo efeito estético da dança. Em bom português, no Bolero, o homem é sempre homem e a mulher é potencializada em feminilidade ao extremo. Aos que dizem que isso é mera obviedade, respondo com uma forte provocação: tanto no Tango, quanto no Samba de Gafieira, quanto na Salsa, há espaço, sim, para, como direi sem isso ferir sensores delicados, bem, há sempre espaço para o macho soltar a franga. No Bolero, jamais. O princípio do homem não-tem-que-ser-bonito é seguido a risca. (PAIVA, 2011, p.12-13).

É importante notar também como a mulher está sendo vista na dança de salão, porém ao analisar o homem percebo que há um caminho que está sendo aberto para que os homens possam se expressar mais efetivamente com seus corpos seguindo o fluxo de mudanças e transformações. A representação do gênero homem se modificou e nessas transformações é importante destacar alguns trabalhos, como o de Xandy Liberato²³. Dentro da configuração binária, condutor e conduzido, e do contexto de representação heterossexual da dança, esse artista conseguiu permitir ao corpo masculino outras possibilidades de mover-se. O vejo revolucionário por possibilitar uma maior expressão de movimentos ao homem, inclusive sinuosos, circulares, amplos dentro de sua técnica, apresentando-os de maneira equivalente e harmônica ao do corpo da mulher, historicamente o corpo em evidência, deixando para trás o pensamento do homem que não dança, apenas conduz.

Ainda quanto ao movimento do homem dentro de códigos de movimento divididos pelo gênero, creio também ser interessante perceber outros corpos que reconfiguram a imagem de referência do ser homem na dança de salão ao proporem outras formas de se mover. Nesse sentido observo o trabalho feito por Jefferson

²³ Xandy Liberato é professor, coreógrafo, bailarino, terapeuta e investigador em dança. Criou a Método Liberato a partir de anos em estudos em dança de casal, contemporânea, afro, técnicas somáticas e práticas holísticas validadas pela psicologia transpessoal. Atualmente compartilha seu conhecimento em aulas regulares, workshops, congressos e em seus próprios retiros, que têm como objetivo ajudar as pessoas a terem uma dança mais fluida, conectando dança e vida como reflexo uma da outra.
Texto retirado da biografia do artista, disponível na página de sua rede social.

Dadinho²⁴ que apresenta uma variante diferente do código de dança do exemplo anterior, apesar de ambos terem partido da célula do Zouk Brasileiro²⁵. Também evidencio o dançarino Braz dos Santos²⁶, que a mais de vinte anos segue influenciando uma expressiva parcela dos dançantes de Lambada e Lambazouk com sua proposta de corporeidade para o movimento. Todos os três confluem em possibilitar ao corpo masculino expressar-se nesse recorte para além da condução, em propostas diferentes, mas que confluem em extrapolar com os movimentos minimalistas em relação à mulher, de suporte, como se convencionou muito tempo na dança de salão, imprimindo suas personalidades no movimento ao dançarem.

Evidencio esses três exemplos pela importância que esses homens possuem para o movimento das danças a dois, enfatizando também que há outros homens que assim como eles contribuem nessa mesma perspectiva em outros ritmos da dança de salão, sendo agentes tão importantes quanto para pensarmos o corpo do homem ao dançar.

Os exemplos acima são de fato importantes, mas ressalto que eles podem não avançar para além da dança de salão binária como já acontece, ou seja, os assuntos aqui levantados perpassam pela compreensão de gênero (ser homem ou ser mulher biologicamente ou socialmente), orientações sexuais (ser heterosexual, homosexual, bisexual e uma infinidade de variações possíveis) e binarismo (condutor homem versus conduzida mulher). Mesmo que esses profissionais possibilitem um espaço maior para a expressão do corpo masculino na dança de salão, ainda assim, pode ser que esse fato não ultrapasse a mesma lógica padrão que é binária e heterosexual. Para de fato avançar me parece necessário considerar esses entrelaçamentos no papel do homem enquanto gênero masculino, que gosta de homem ou de mulher, ou de ambos e que pode ter liberdade de movência dentro do que se considera norma da dança de salão. Os papéis e essas condições do sujeito estão postas no contexto social e são complexamente entrelaçadas.

Quando falo desta renovação de padrões, quero dizer metaoricamente que é como hoje o uso de roupas cor de rosa feito por homens, há duas décadas usar essa cor

²⁴ O dançarino ficou conhecido mundialmente pela adoção de sua própria estética para dançar Zouk ao combinar o estilo com elementos da cultura hip-hop, como o Street Dance.

²⁵ Usa-se o seguinte termo para diferenciar-se do Zouk dançado no Caribe, sendo a versão brasileira uma desconstrução da Lambada, que inicialmente se adaptou ao estilo musical mais lento que a música de Zouk possibilitava, sendo a dança difundida mundialmente.

²⁶ Começou sua carreira nos anos 80, viajando por diversos países com a companhia de dança Kaoma. Ele juntamente com seu irmão criaram muitos dos passos e movimentos da lambada/Lambazouk. Mais sobre o artista acesse: <https://masterbraz.com/bio/>

significaria ter a sua sexualidade questionada, avançamos quanto a essa questão da liberdade do uso das cores, entretanto homens seguem matando gays e violentando mulheres, porém agora de camisa rosa. Mantivemos o padrão da violência, porém em moldes de liberdade maior para o corpo masculino. Em dança, seria conseguir expressar-se com mais liberdade de movimentos enquanto homem, em qualquer função da condução, mas ainda manter padrões machistas, homofóbicos ou duais.

No movimento de dança de salão, há um série de professores homens que apresentam essa problemática. Possibilitam na dança um trabalho importante, como o observado nos exemplos anteriores sobre a expressão do corpo do homem, mas estão envolvidos em relatos de violência física ou simbólica por parte de alunas e principalmente de ex-parceiras. Nos bastidores da dança é que vamos descobrindo os casos de atitudes machistas em competições, de abusos em bailes e até os casos de polícia. Alguns desses casos se tornam públicos, outros ficam encobertos, mas poucos tem registro, principalmente em delegacia. Pelo próprio medo, algumas dessas mulheres registram suas queixas nas redes sociais, e em outros espaços não oficiais, ou simplesmente desaparecem do cenário da dança.

A gravidade da falta de discussão sobre gênero na dança de salão é facilmente percebida quando toma proporções catastróficas, uma bomba, literalmente como foi o caso Eduardo Fauzi²⁷. Talvez as pessoas não correlacionem, entretanto as reportagens nos jornais brasileiros que associaram o nome “Zouk” com o ataque criminoso à sede do canal “Porta dos Fundos” no Rio de Janeiro é resultado dessa falta de discussão. Na reportagem aponta-se a ficha criminal com as passagens pela polícia do dançarino, em que nota-se também casos de agressão contra mulher e ex-parceiras de dança. Será que esses crimes de violência contra a mulher, que a reportagem aponta o zoukeiro estar envolvido, não tem haver com a falta de entender o que é essa construção do gênero na sociedade e na dança? Quais homens e mulheres nossa dança tem construído ou permitido?

A dança está pautada em uma estrutura em que o homem está para a figura estereotipada do cavalheiro que conduz, que deve ser macho, dominante, os é ensinado

²⁷ “Danças de zouk, aulas de russo e brigas no exterior: quem é Eduardo Fauzi?” Esse foi o título da matéria em que aparece o empresário e dançarino de zouk Eduardo Fauzi, de 41 anos, com cerca de 20 registros por agressão, lesão corporal, desacato, extorsão e por crimes previstos na Lei Maria da Penha. Texto recortado da revista Veja, disponível em: <https://veja.abril.com.br/brasil/dancas-de-zouk-aulas-de-russo-e-brigas-no-exterior-quem-e-eduardo-fauzi/>

a ser homem numa estrutura de comportamento machista, que corrobora com pensamentos como os supracitados pelo professor Jaime Arôxa. O heteroterrorismo, conceito apontado pela autora Berenice Bento teve uma releitura voltada para a dança de salão, feito por Ferreira e Samways (2018) que nos diz justamente sobre essa estrutura que tenho observado:

A consolidação da heteronormatividade na dança de salão também se dá por meio do que Berenice Bento chama de heteroterrorismo: “há um heteroterrorismo a cada enunciado que incentiva ou inibe comportamentos, a cada insulto ou piada homofóbica” (2011, p. 552). O heteroterrorismo do “menina brinca de boneca” e “menino não chora” das escolas infantis se transforma, nas escolas de dança de salão, em “homem tem que mostrar quem manda”, “homem não pode dançar como bicha”, “esse homem tá querendo aparecer mais que a dama”, “mulher não pode ser mandona”, “dama boa não pensa”, e assim por diante. São, portanto, maneiras de construção de subjetividades dentro das normas binárias de gênero, machistas e heterossexistas.(FERREIRA; SAMWAYS, 2018, p.169).

Ao repensar sobre esses homens que fogem do padrão estereotipado do cavalheiro, a dança de salão está seguindo seu curso de transformações da mesma maneira que reinventou o salão, o abraço e as orquestras. Nesse sentido, a dança possibilita vermos também um homem que difere do homem machista, exigindo outras compreensões e diálogos que se fazem necessários para a contemporaneidade. Lembremos que a dança de salão é um reflexo da sociedade em que se insere, mostrando os contextos e as necessidades desses lugares, se transformando frente as mudanças do tempo, acompanhando inclusive as representações do homem, que em seu contexto contemporâneo é multifacetado.

Para mim a chave da questão é poder conciliar esses conhecimentos sobre a técnica em dança com os estudos que propiciem a consciência, de classe, de gênero, de raça. Do que adianta termos esse corpo permissivo e continuarmos em moldes excludentes, violentos, que não refletem a própria prática? Essa é uma discussão sobre gênero, que muitos na dança de salão acreditam não ser pauta necessária, ser um assunto já desmistificado, por hoje haver uma permissão maior entre pares do mesmo gênero, mesmo que velada. Essas questões não se resolvem apenas por haver uma prática, se faz necessário compreender quais são essas posições e como elas se constroem em nossa sociedade, para não fazermos apenas uma substituição de papéis entre quem conduz e é conduzido, sem refletir, sem se aprofundar. Reis (2013) ao falar de gênero diz que:

Persiste ainda a ideia de que o tema relativo ao gênero esteja superado. Na realidade, este permanece mascarado nas entranhas da sociedade que insiste, por meio de um discurso insidioso, em naturalizar e reiterar a norma binária heterossexual que dá identidade aos sujeitos. Essa regra traz consigo inúmeras outras que condicionam e limitam a liberdade sexual e de gênero, sendo imprescindível, para refutá-las, conhecer as ideias primevas de Simone de Beauvoir e Judith Butler, que fundamentam o debate atual sobre o gênero e incitam a subversão de identidade (REIS, 2013, p.360).

Há um movimento crescente de homens que querem se expressar de uma forma não convencional ao corpo cavalheiro. Os caminhos que as técnicas de condução estão tomando, como a condução mútua²⁸ proposta por Samuel Samways²⁹, também fazem parte das necessidades que as transformações na dança nos solicitam. Elas podem provocar mudanças para compreendermos, sobretudo no cenário atual, a necessidade dos discursos políticos, as construções sociais, os papéis de gênero, as representações de gênero, a opressão, o patriarcado, o machismo, os binarismos e a lógica heterossexista que se fazem presente na dança e caminhar para uma dança de salão que em seus movimentos sejam fluidos ou desgenerificados³⁰. Com esse tipo de discussão poderemos causar impactos para uma conscientização da realidade que nos cerca e galgar passos para uma dança que seja crítica, pois todos esses assuntos, querendo ou não, nos atravessam ao dançarmos.

1.4 Transitoriedade

Chama-me a atenção, ao observar a perspectiva sobre a fixidez e a permanência dos comportamentos, os valores apreendidos no social que me foram ensinados na infância e no decorrer da vida como verdades. A dança também se tornou um espaço onde essas certezas foram reforçadas e espaço onde quero problematizar e possibilitar pela perspectiva da transitoriedade abalos sistêmicos em sólidas estruturas que me foram apresentadas, que regularam e ainda regulam meu corpo.

Esse está sendo o momento para que eu desmistifique muitas verdades sobre o gênero, a sexualidade e fixidez das estruturas que enquadram meu corpo, que me foram colocadas como sendo a forma correta de ver e se estar no mundo. Na minha

²⁸ A condução mútua é uma proposta de condução que busca borrar as fronteiras entre condutor e conduzido, possibilitando uma escuta do corpo que propõe e responde aos estímulos simultaneamente.

²⁹ Percursor da técnica denominada condução mútua, é bailarino, coreógrafo e professor atuante na cidade de Belo Horizonte – MG. Junto a Débora Pazzeto são os fundadores do grupo Terceira Margem, coletivo de dança que atua com investigação na dança de salão na cidade. Integrou outras companhias de dança na capital mineira e é bailarino do grupo de dança contemporânea Camaleão.

³⁰ Esse conceito será melhor abordado no capítulo II.

caminhada descobri que em nada tem de sólido essas estruturas e que vivemos numa instabilidade por sermos mutáveis, por estarmos em processo, como vim percebendo pela própria forma como o gênero e a sexualidade humana se manifestam, e assim provocam abalos nessas estruturas rígidas que se criaram e que me ensinaram a ver como inabaláveis.

Quero trazer como exemplo para que se visualize essa perspectiva de transitoriedade a experiência da sexualidade humana observada nos estudos de Alfred Kinsey³¹. Ao meu ver o pesquisador aponta um caminho sobre essa não fixidez ao observar que o comportamento das práticas sexuais humanas é uma variável ao longo da vida. Em Sena (2010), vejo uma problematização referente a esse estudo que possui um viés estatístico sobre a sexualidade, onde o autor aponta essa ferramenta como não adequada para o estudo das ciências humanas. Entretanto apesar da crítica, faço a escolha de introduzir as ideias contidas na Tabela Kinsey (ANEXO I) neste capítulo mesmo compreendendo tal discussão, por não encarar a referida tabela sob um viés quantitativo sobre a sexualidade, mas como um parâmetro para compreender a variabilidade das relações humanas.

Através dessa tabela percebi uma forma de visualizar a possibilidade de trânsito na sexualidade humana, algo que me foi ensinado como imutável. Pela coleta de dados em sua pesquisa nos Estados Unidos durante a década de cinquenta, Alfred Kinsey desenvolveu uma tabela de análise. A Tabela Kinsey evidencia um aspecto importante sobre a sexualidade humana, em específico nas relações heterossexual e homossexual. Nela apresentam-se algumas das nuances que estão entre essas duas polaridades como podemos ver em Sena (2010):

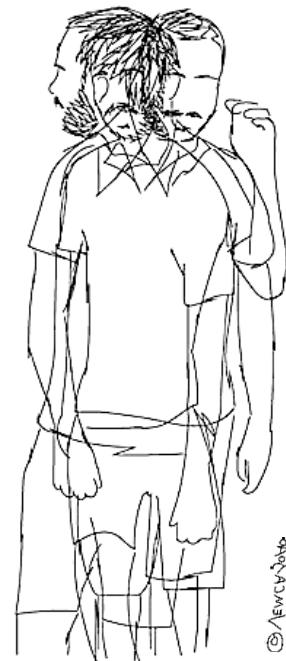
Uma elaboração de Kinsey e seus colaboradores, discutida nos dois relatórios e muito explorada para reflexões sobre a polaridade hetero/homo, é a escala de avaliação heterossexual-homossexual, escala H-H6, composta a partir do comportamento, reações e fantasias, com variações de 0 à 6. Grau 0: exclusivamente heterossexual; grau 1: predominantemente heterossexual, mas com experiências homossexuais esporádicas, quer de atos, emoções ou fantasias; Grau 2: predominantemente heterossexual, mas com considerável atividade homossexual; Grau 3: atividades homossexuais e heterossexuais mais ou menos equivalentes em freqüência; Grau 4: predominantemente

³¹ Alfred Kinsey (1894-1956) em 1950 foi pioneiro no campo científico em estudos sobre a variabilidade da sexualidade humana a partir das publicações dos livros: "Sexual Behavior in the Human Male" em 1948 e "Sexual Behavior in the Human Female" em 1953. A vida e obra do autor deram vida ao filme "Kinsey – Vamos Falar de Sexo". Título Original: Kinsey - Let's Talk About Sex. Direção de Bill Condon, ano de 2014.

homossexual, mas considerável atividade heterossexual; Grau 5: predominantemente homossexual, mas com alguma atividade heterossexual esporádica; Grau 6: exclusivamente homossexual. (A posição de um indivíduo na escala, em geral, não é constante no tempo). (SENA, 2010, p.7-8).

O que pretendo com a escolha desta tabela é evidenciar o que nela aponta sobre a posição do indivíduo na escala. Notem que o que ela mostra em um recorte é que esses comportamentos ou práticas não são constantes, portanto não são fixos, e podem variar de acordo com o decorrer do tempo. Através da observação dessa informação faço um paralelo, para entendermos essa instabilidade em outros lugares de certezas sólidas, como uma sexualidade estática ou a papéis na dança. O que percebo desta tabela é a possibilidade de mudança que nos cerca, mesmo apesar de termos tantas certezas sobre nossos lugares em muitos casos, percebendo que na realidade vivemos numa inconstância.

Mas me deparo numa realidade de pessoas preocupadas em definir passos de homens e passos de mulheres na dança, uma necessidade desenfreada de definição. Processos de dor são causados por essa fixidez das coisas, principalmente em corpos que se percebem na transitoriedade, em corpos híbridos ou de soma³². Chamaram-me de errado quando criança brincava escondido de boneca com minhas primas e me ensinaram que aquilo não era certo, mas mesmo assim o fazia, me ensinaram a me vestir como homem, mas as vezes quero usar batom e saias também, me ensinaram que deveria conduzir na dança, mas quero poder também ser conduzido e as vezes as duas coisas ao mesmo tempo, as vezes quero beijar meninos como por vezes quero beijar meninas, e as vezes simplesmente nisso tudo não sei o que quero, as vezes perco a vontade de fazer todas essas coisas por me pressionarem a escolher, e sinto dificuldade por ter que me definir muitas das vezes, me perguntando se sempre há essa necessidade de definição.



³² A noção de soma vem por compreender a junção de dois elementos em que ainda é possível se identificar os pares, em contraponto ao hibridismo que funde esses pares de maneira que não é mais possível reconhecer os separadamente.

Marcas que definem formas de ser homem ou mulher são instáveis e transitórias, como podemos observar em seus diferentes usos a partir de regiões ou épocas no planeta, que convencionam como ser homem ou mulher a partir de cada contexto cultural. Por exemplo, se fosse tentar definir as pessoas através de suas roupas, veria que as mulheres hoje podem usar livremente calças, mas que nem sempre foi assim, que na Escócia há uma tradição de homens usarem saias, em contraponto com quase todo o resto do mundo, que comumente ensina aos homens o uso de calças ou bermudas.

O uso de sapatos altos e maquiagens para mulheres são artigos que agora e em outros momentos também tem sido usado por homens de maneira consentida ou não pela sociedade, sem falar dos andrógenos que borram as fronteiras binárias do vestir-se. Entretanto o que me ensinaram na infância como verdade sólida e que ainda emana reflexos em meu comportamento é que homens vestem calça e mulheres usam saia. Logo percebo que o que é verdade em um recorte social pode não se aplicar para outro contexto, assim como também em diferentes épocas, caindo por terra certos valores e costumes que podemos ter como pilares na nossa compreensão. Essa transitoriedade se repete em outros exemplos, além do uso de roupas, em gostos e comportamentos que nos são ensinados desde criança como verdades, criando-se assim nossas crenças que por vezes tornam-se limitantes.

Na busca de encontrar aquilo que é estável e uma certeza, talvez fosse na morte que encontrasse essa resposta, por ela ser compreendida no senso comum como talvez a única certeza da vida. Ainda assim observo que essa certeza pode ser entendida em várias faces, podendo ser o fim para alguns, o início para outros, ou ápice de transição entre dois mundos. Ainda nessa certeza a vejo se ocultar ao mesmo tempo em que se revela, como arte, por sua natureza subjetiva mesmo apesar de ser lida como talvez a única verdade.

Na figura 2 (página 45) apresento a carta da morte³³ que traz consigo um cavaleiro em armadura negra representando o fim da vida, que chega para todos sem assepsia, para o rei prostrado no chão sem sua coroa, para a criança, para a mulher e para o bispo representando nesse conjunto toda a humanidade, entre velhos e novos, homens e mulheres, ricos e pobres, nobres e plebeus fortes e fracos.

³³ Mais sobre a carta da morte em: <https://almadetarot.blogs.sapo.pt/arcanos-maiores-xiii-a-morte-4257>

A cada um a morte é recebida de uma maneira que depende de como é encarada, na carta vemos uma mulher que vira o rosto em oposição ao sol, representando a morte como o fim inevitável, ao mesmo passo em que o bispo a recebe de braços abertos por compreendê-la não como o fim, mas o início de uma outra vida, anunciada pelo símbolo místico da rosa branca no estandarte. Essas muitas verdades mostram que nem mesmo o que podemos tomar como nossa maior certeza é algo estático percebendo sua instabilidade pelo movimento em poder ser compreendida em muitos prismas, como a do início de uma nova vida ou o fim inevitável.

Logo, por que fixarmos papeis tão sólidos a um cavalheiro, aliás a um homem ou a uma pessoa na dança? Como falar em cavalheiro, aquele que é por natureza forte, viril perto do movimento de homens que buscam se sensibilizar? Como falar do papel único de condutor, perto de homens que se permitem conduzidos? Como falar de cavalheiro perto de homens de saia, de salto e de diferentes desejos que vão para além do que se espera dessa figura clássica por acreditar que as capacidades de expressão do homem não se limitam a uma performance estática de um corpo condutor? Por que ter tanta certeza sobre os lugares na dança se podemos perceber essa transitoriedade?

Será uma certeza só conduzir, só ser conduzido, querer as duas coisas, ou querer quem sabe ate um dia não querer nada? Talvez sejam escolhas para hoje uma dessas posições, como também dançar em todas elas, ou sem elas, de dançar com todos os corpos ou só com os do gênero oposto. Porém um atravessamento do amanhã pode fazer mudar todas as crenças, assim como a morte quando nos encontra, e assim fazer as pessoas seguirem com outras escolhas como a de se estar na dança de maneira crítica.

Enquanto isso, assim como a morte, busco fazer com que minha dança atinja a todos, homens, mulheres, velhos, crianças, ao invés de buscar uma relação que atinja somente o gênero oposto ou um pequeno grupo, por entender que não preciso me definir em muitos momentos como o que é lido como certo, e poder fazer as escolhas tendo a



Figura 2: Carta da Morte, baralho de tarô Waite-Smith.

consciência de que o que é visto como impróprio faz parte das crenças limitantes que permeiam muitos caminhos do social e que posso na minha indefinição ser dúvida e provocar essas incertezas em estruturas que se apresentam sólidas.

1.5 O rei de ouros

Por sua notoriedade e importância, quase como uma joia para a dança de salão, acredito ser importante falar um pouco sobre Jaime Arôxa, fazer algumas observações sobre suas falas, que ganham um peso maior devido sua relevância e posição na história da arte como um notório disseminador da dança. Antes de me adentrar no assunto tenho que deixar claro que estou tratando de uma pesquisa científica, apesar de toda licença poética, e esses apontamentos partem de uma crítica em dança que vão de encontro a esse profissional devido sua história estar entrelaçada com a história da dança de salão.

Faço um paralelo entre o rei de ouros do baralho e uma figura tida como “rei” na dança de salão para observarmos o que foi importante em um momento da vida e o que já não nos serve mais. Como nos livrar do peso de certas armaduras que em outros momentos foram tão úteis para nos proteger? É necessário retirar a armadura e nos desarmar para o que está se apresentando em outro tempo, e assim dialogar e desfrutar das riquezas da dança de salão. É importante nos despir do atributo da força quando ela não se faz necessária, para não sermos severos, rígidos em busca de nossos próprios caminhos na dança.

Ao observar a história do referido professor percebo que somos homens que dançam, mas com visões diferentes sobre a dança de salão, que partem especificamente sobre nossas trajetórias como homem na arte, que nos apontam momentos e experiências diferentes. O tempo talvez seja a primeira marca de nossas diferenças, e influí na maneira de compreendermos a construção do homem, também na dança. Acredito que os moldes sobre o homem que o fizeram foram ainda mais severos que os meus, algumas discussões que aconteceram no decorrer das mudanças da sociedade me possibilitaram uma maior liberdade na maneira de poder me expressar, se comparada com o tempo histórico da sociedade em que ele viveu na sua juventude.

Julgo que para que ele pudesse dançar, tinha que afirmar sua sexualidade dentro de um universo visto pejorativamente como da mulher, como é a dança. Acredito que foi necessário, para se desvincular de qualquer imagem que ferisse sua masculinidade ou que a colocasse em prova, a escolha de mecanismos como suas afirmações para

poder existir nesta dada realidade como homem. Sobre esses contextos vejo em Andreoli (2010) algumas contribuições que confluem com este meu pensamento:

Demonstram haver, em nosso país, uma lógica cultural ainda muito forte, que concebe a dança como uma prática exclusiva para mulheres, dificultando o ingresso dos homens na dança(...) a grande maioria dos homens experimenta, como eu experimentei, durante certo tempo, um receio ou uma resistência em dançar, isso se dá devido à existência de normas culturais e sociais de gênero e também de sexualidade, que normatizam e ensinam para os homens certos comportamentos, gostos, desejos, modos de estar no mundo, etc. (...) existe, em nossa cultura, um modelo hegemônico de masculinidade, a partir do qual a dança parece ser algo que “ameaça” a virilidade. Em outras palavras, a prática da dança, por parte de homens, está em desacordo, ou vai na contramão dessa representação cultural dominante acerca do que é ser um “homem”. (ANDREOLI, 2010, p.15-16).

Apesar de hoje ainda estarmos numa sociedade que mais mata mulheres transsexuais no mundo, com recorde de agressão a gays e com altos índices de racismo e feminicídio, essa realidade ainda se sobressai comparada a sociedade brasileira de trinta anos atrás, onde havia maior permissão para que essas violências acontecerem. Acredito que ser homem na dança de salão em seu contexto estava pautado em padrões de masculinidade ainda mais inflexíveis e tóxicos que de outras masculinidades que vem ganhando forma na sociedade contemporânea, através de estudos e discussões sobre o papel do homem como os promovidos pelos movimentos LGBTQI+³⁴ e o feminismo.

Nesse sentido admiro o Jaime Arôxa por ser um homem que escolheu dançar, ter sido desviante em seu contexto, indo por um caminho cheio de tropeços para poder ser um homem que dança. Ao sair do senso comum de sua época machista e escolher a dança como profissão ele tornou-se uma grande porta, que encorajou muitos outros homens a estarem nesse espaço. Mesmo reproduzindo machismos, reconheço sua importância e a sua necessidade de firmar-se naquele momento desta maneira, pois era a ferramenta para se estar na dança, numa sociedade ainda mais preconceituosa que a atual.

Levanto a hipótese de que talvez sem esses caminhos rudes que ele escolheu trilhar, a dança não conseguisse adesão daquele contexto também rude que foi sua época, o que não significa dizer que esses caminhos nos servem hoje, num outro momento que essa sociedade vive. Se antes falar da dança entre dois homens era algo

³⁴ Sigla do movimento de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transexuais, Travestis, Queer, Intersexuais e outras possíveis denominações de gênero e sexualidade representadas pelo símbolo +.

impossível, ela é possível agora por alguém ter desbravado caminhos anteriores, em outras lutas, como a do homem simplesmente poder dançar. Mesmo que reproduzindo padrões comportamentais vigentes de sua época ele abriu caminhos para que minha prática em dança fosse possível hoje.

Observando Silva (2010) e também em Polezi e Vasconcelos (2017), encontro afirmações e posicionamentos machistas e homofóbicos proferidos pelo professor Jaime. Em Polezi e Pacheco (2019), ele se afirma como alguém não machista, o que difere da posição de suas falas outrora. O que percebo dessa situação é uma incompreensão dele próprio sobre a gravidade de suas falas, e talvez dos processos culturais que o moldaram como homem, que o levam a reproduzir formas naturalizadas de machismos que o foram introjetadas pela sociedade que o moldou, tanto em suas falas como em sua dança.

Percebo que as construções de pautas homofóbicas podem ter se dado como alternativas para se distanciar de uma imagem negativa de homem que aquele contexto relacionava à homossexualidade, como percebo em outros homens no estudo de Andreoli (2010) ao dizer que “Em outras palavras, em nossa cultura, para se constituir como um sujeito heterossexual um indivíduo é estimulado e obrigado a negar tudo aquilo que possa o mais vagamente possível ser associado à homossexualidade. (ANDREOLI, 2010, p.87).

Ao escolher a dança o professor já se distanciava da normalidade do que se esperava de um homem, sobretudo na sua época, o que creio a necessidade de reafirmação de sua posição heterossexual através dos galanteios, da forma de seu corpo se expressar na dança, e a reprodução da heteronormatividade em seus ensinamentos em aula, reproduzindo valores do padrão hegemônico de masculinidade que para se firmar negam ou ridicularizam a homossexualidade como percebido por Andreoli (2010):

O sujeito masculino que dança é um sujeito posicionado de uma forma, ou em um lugar, que foge a esse conjunto de normas culturais que nos dizem que homens devemos ser. Conseqüentemente, se ele é um sujeito que se distancia da norma, ele muitas vezes não é considerado “homem de verdade”. E como é também característico da representação de masculinidade hegemônica desqualificar todas as formas de sexualidade diferentes da heterossexual, o homem que dança é freqüentemente associado à homossexualidade. (ANDREOLI, 2010. p.17).

O autor também observa que esse fenômeno se repete em outras danças, desse homem que realiza um confrontamento cultural aos padrões estabelecidos para dança,

mas que por vezes reproduzem e os acompanham noções masculinas tradicionais. A minha forma de entender a dança está presente por toda a escrita dessa pesquisa, mas em resumo vejo a dança como um espaço de jogo onde posso me conectar comigo mesmo e com outras pessoas. Vejo que muitos dos professores com quem fiz aulas de dança de salão descendem direta ou indiretamente das escolas ou do método de ensino Jaime Arôxa, seja pela capacitação de professores ou pelo desenvolvimento em uma de suas escolas, me referendando alguns dos comportamentos e escolhas de abordagem metodológicas que me proporcionaram alguns tantos sofrimentos no decorrer da minha experiência profissional.

O espaço do salão está cheio de problemas como a homofobia, que se apresenta em níveis mais sutis ou declarados, como também de misoginia, sexismos e outras mazelas sociais que tem se deparado com outros movimentos de homens, mulheres, pessoas que buscam refletir essas estruturas. Creio ser este o momento para repensarmos os caminhos que a dança de salão tem caminhado através de uma revisão crítica de suas propostas, por agora ser um terreno onde tais discussões, como a de dois homens dançarem juntos, ou o monopólio da condução se tornaram possíveis, mesmo com todo o enfretamento que resulta discuti-las.

Discussões anteriores, como a do contexto do Jaime, se mostraram necessárias para que pudéssemos discutir agora essas pautas, observando que uma parcela da sociedade se encontra relativamente preparada para receber e propor esses debates que permeiam também na dança de salão. Logo certos posicionamentos e discursos que serviam para legitimar o lugar do Jaime através de discursos heteronormativos não nos servem hoje. Creio que esses argumentos que lhe serviam de armadura para revestir e proteger esse rei de ouros tiveram sua importância, para que ele pudesse não se ferir e existir na dança, mas que nesse momento se faz necessário despir-se dela, para que possa estar junto com as demais cartas desse baralho, pois esta armadura já não se justifica e tampouco cabe para dialogar com outros rei e rainhas, como a Dama de Paus.



Faço uma breve análise da carta do rei de ouros do baralho de tarô para esta discussão, apresentando uma narrativa sobre os elementos que se apresentam nela que recebem significados a partir da tarologia³⁵. Assim observo que nesta carta este rei aparece como um homem de poder com aparência satisfeita sentado em seu trono. Em seu assento leio símbolos que me remetem a força, domínio e estabilidade, enfatizados pelo touro, um animal que possui essas qualidades e orna essa cadeira.

Observo as parreiras e uvas que envolvem seu jardim se confundirem com as grifadas em suas vestes, fruta que simboliza riqueza e abundância, assim como as flores em sua cora que reforçam essa ideia dos frutos de seu trabalho. Seu castelo ao fundo, pode demonstrar a imponência de seu poder e êxito social como também a posse de seus bens que é enfatizada pelo pentáculo e o cetro, símbolos de poder e prosperidade.

Sob suas vestes revela-se o pé de ferro de sua armadura mostrando um aspecto mais rígido, e segundo alguns especialistas em tarô um aspecto violento do rei, que mesmo sentado na estabilidade e conforto de seu jardim não abre mão de sua força nem deixa de segurar seu cetro de poder.

É necessário nos desarmar e estarmos dispostos a ouvir todas essas cartas e compreender esse complexo de danças de maneira diferente, para entendermos seus processos de resiliência e empatia que possuem contextos diferentes. Para mim hoje as extremidades da dança de salão se encontram polarizadas em dois movimentos que precisam melhor dialogarem, para caminharmos juntos num movimento que seja confluente. À partir da aproximação e discussão das idéias que se divergem poderemos propor um formato de dança que permita uma maior escuta das necessidades e principalmente as limitações de todas as vozes da dança de salão.



Figura 3: Carta do rei de ouros, baralho de tarô Waite-Smith.

³⁵ Estudo da carta disponível em: <https://secretosdeltarot.blogspot.com/2009/02/rey-de-etros-simbologia-significado-y.html?spref=pi>

2. A DAMA DE PAUS

Acredito que a maneira como estou na dança de salão é bem próxima das qualidades que cercam a carta da rainha de paus, da dama de paus, da dama, da dama da dança de salão, da dama de paus que sou. Porém explanarei mais adiante sobre as qualidades desta carta, sendo este o momento de introdução do capítulo. As ideias que construí foram estruturadas a partir dos estudos feministas, que em muito contribuíram e seguem contribuindo para que eu comprehenda o gênero e o ser mulher em suas muitas facetas e lutas. Ao buscar entender as problemáticas do ser homem, o feminismo³⁶ me apareceu como um caminho de compreensão que possibilitou melhor entender tanto a mulher e o homem, como também a existência de outros gêneros. A partir delas, que são as protagonistas deste campo do conhecimento, me foi apresentado os papéis sexuais, o gênero, a performatividade, e as diferenças entre homens e mulheres através do que foi nomeado como “ondas do feminismo”, com suas muitas autoras e conceitos, que contribuem para o decorrer desta escrita.

Realizo uma investigação em campo, analisando e interferindo nas performances masculinas que permeiam os recortes da dança de salão que escolhi observar na cidade. Trago minhas impressões como também os resultados das experiências ao qual me submeti e critiquei, evidenciando diferentes abordagens para performar a masculinidade e os papéis do homem na dança de salão. Observando esse movimento contemporâneo do homem percebo a necessidade de enfatizar o aspecto da releitura da dança de salão, não somente da sua estética ou técnicas, mas também em propor olhares sob suas estruturas sociais como o desse estudo, ao observar os privilégios e dilemas do homem.

Aplico sobre meu objeto de estudo os conceitos dos três principais autores que embasam esta pesquisa Guacira Louro (2007), Margareth Mead (2006) e Sergio Sinay (2006). Traço um paralelo entre as funções do cavalheiro e da dama com os papéis sexuais apresentados por Mead (2006), mostrando as funções estipuladas ao homem e a mulher como aspecto da cultura, desvinculando-as do aspecto biológico e evidenciando as variações de comportamento de homens e mulheres através da análise dos diferentes papéis desempenhados por estes nas diferentes culturas.

³⁶ Faz-se necessário salientar acerca do movimento, visto que na dança de salão há uma confusão acerca do seu real significado. O feminismo é um movimento que não trata da tomada de direitos dos homens em virtude das mulheres, mas um caminho de equidade nessas relações.

A autora Mead (2006) já apontava que os papéis sexuais, conceito que embasou os estudos para o que hoje entendemos como gênero, são construções culturais diversas e plurais, encontradas em diferentes lugares. Em outras palavras, observou-se que há muitas formas de ser e conceber o homem e a mulher e que não estão ligadas apenas ao fator biológico, sendo observado o aspecto cultural que determina ações e comportamentos dos corpos na sociedade.

Ao me aprofundar nos estudos de gênero, encontro em Louro (2007) uma estrutura hegemônica que cria modelos de representação de gênero fixas para homens e mulheres, tão fortes por serem o modelo central, que foram tidas como sendo a realidade, obscurecendo e marginalizando as demais representações de gênero e corpos excêntricos, como a dama de paus e outros corpos e expressões que aqui considero.

A partir de reflexões que faço nos estudos de Louro (2007), evidencio outras variantes para a performance do gênero homem, que na dança de salão vão além da performance cavalheiro. Para evidenciar essas variantes do homem vejo em Sinay (2006) que o modelo hegemônico, como discutido por Louro (2007), trata-se da masculinidade clássica³⁷. Percebo os problemas que esse modelo nos apresenta socialmente, observando os abalos em sua estrutura após a revolução feminista, que veio sobretudo para repensar o papel social da mulher, estourando uma crise da masculinidade ao desestabilizar antigas certezas.

Ao terem sua estrutura abalada, tendo que rever os papéis sexuais, o homem já não consegue firmar sua dominação da mesma maneira e entra em colapso. A masculinidade clássica começa a ser questionada, também pelos homens que percebem os processos de opressão masculina que também recaem sobre eles mesmos. A masculinidade tóxica, conceito apresentado por Sinay (2006), além de denunciar essa opressão que recai sobre mulheres e homens, também evidencia os homens que renunciam uma virilidade artificial, e a busca por outros modelos de masculinidade.



³⁷ Mais sobre a masculinidade clássica vide em Badinter (1993).

2.1. Cuidado, homem frágil

Ao questionarem seus papéis na sociedade as mulheres denunciaram a existência de uma dominação masculina, e uma opressão que recaiu sobre elas, mas também ao próprio homem. As mulheres a partir das revoluções, principalmente do feminismo, reposicionaram seus papéis e conquistaram lugares que eram historicamente exclusivos dos homens, enfatizando uma crise da masculinidade que já não consegue se estabelecer da mesma maneira frente aos movimentos feministas, raciais e LGBTQI+.



@VEMCANJAO

O feminismo além de refletir a própria mulher, também deu a chance aos homens de refletir o seu papel na sociedade, para que percebessem sua posição centralizadora possibilitando um olhar sobre sua própria construção, de masculinidade. Esse movimento possibilitou as mulheres lutarem por seus direitos, e aos homens de rever seus privilégios, como também as opressões que recaem sobre as mulheres e a eles próprios advindas do patriarcado. Nessa crise da masculinidade vejo em Badinter (1993) um exemplo ao recortar o contexto norte-americano:

Em realidade, quanto mais alto expressavam as mulheres suas reivindicações mais se fazia evidente a vulnerabilidade dos homens: com uma definição masculina incerta e um grande pânico da feminização o norte-americano médio de princípios deste século já não sabe como ser um homem digno desse apelativo. (BADINTER,1993, p.36. Tradução nossa)

O gênero pode ser entendido como uma caixa ou uma máscara que vestimos em que nada tem de natural, mas sim uma construção, que em atos de repetição e de fala criam as performances. As masculinidades são performances que moldamos ao nosso corpo, que instauram normalidade ou estranheza para nosso comportamento, nosso gestual, nossa fala. Assim o gênero se mostra um importante instrumento para análise da realidade e da sociedade, justificando aqui a importância sobre o assunto na dança, onde tal conceito reflete diretamente no comportamento e organização dos corpos inseridos nela. Faz-se importante perceber os pressupostos estabelecidos nas danças de salão, que partem da segregação dos gêneros e do aprendizado de papéis bem definidos, para observar quais são as expectativas que se criam sobre os corpos e que influem na compreensão da masculinidade e de como este corpo deve mover-se.

Dentre as variantes formas de conceber a masculinidade abordarei o conceito de *Masculinidade Tóxica* (ou Masculinidade Frágil), apresentado por Sinay (2006) que exemplifica os comportamentos dessa construção sobre o corpo e conceitua sobre como esses comportamentos se desdobram em processos de opressão do homem sobre ele próprio. O autor denuncia este comportamento social que é estruturante, silencioso e que possui uma enorme força na sociedade, mas que começa a ser debatido tendo a arte um papel fundamental para essa transformação através de sua prática reflexiva, como as ideias contidas nas propostas dessa pesquisa. Aqui, busco refletir as influências da masculinidade tóxica na dança de salão, que contribui para o reforço de uma opressão sobre corpos masculinos, entretanto antes de falar sobre a masculinidade é preciso compreendê-la no plural, como masculinidades, para que se saiba que há mais de uma maneira para concebê-la.

Cresci acreditando que deveria ser forte, que deveria falar grosso, andar firme, não chorar e não ser “baitola” principalmente, que eu poderia brigar na rua, mas sem perder, senão apanharia em dobro quando chegasse em casa.

Porém nunca fui de brigar, nas gravações da minha tia em videocassete sempre apareço chorando, minha voz nunca foi grossa nem mesmo depois da adolescência, na rua os meninos me chamavam de “pitchoula”, “manteiga derretida” e qualquer outro apelido que era fácil de colar em mim por me irritar facilmente. Na minha cabeça lia a masculinidade como “ser homem”, e para mim só havia um único caminho para seguir e poder ser respeitado, teria que ser mais ou menos o que era minha figura paterna.



Via-me diferente, distante dessa referência e sabendo disso tornava-se mais difícil poder alcançar o peso da figura de um homem caminhoneiro, às vezes agressivo com minha mãe e às vezes carinhoso. Entretanto os estudos sociais e culturais me mostram como a masculinidade parte de um comportamento incorporado em diferentes contextos geográficos, econômicos, sociais, raciais e culturais. Portanto comprehendo hoje que há muitas maneiras de exercê-las e que não partem necessariamente da masculinidade hegemônica, que me foi tão presente. Talvez falar da infância me faça revê-la por outros olhos, que me apontam um caminho para compreender minha própria construção de masculinidade.

O homem frágil, moldado por uma masculinidade tóxica se contrasta do homem sensível. Apesar dos nomes serem parecidos apresentam diferenças fundamentais para compreendê-los. O homem frágil tem que a todo o momento provar sua masculinidade aos outros, por meio da violência, da força, dominação ou de qualquer atributo que assinale sua virilidade, ele se afasta ou ataca a qualquer sinal de feminilidade, homossexualidade ou sinais lidos como fraquezas, como falar de seus sentimentos. Esse modelo é comum na construção de homens, até que possam se perceber nesse lugar. “Masculinidades que se meçam pelo padrão bala³⁸”, sou mais homem que você, peguei várias mulheres ontem, a violência, a competição e a necessidade de se afirmar o tempo todo como homem somam-se ao fator insegurança.

O suicídio incide mais sobre homens que nas mulheres devido à pressão em ter que se provar homem a todo o momento, em ter que prover, proteger e nunca poder ser protegido para não demonstrar fraquezas. Em sustentar uma máscara³⁹ para não demonstrar suas fragilidades humanas, seus problemas. Homens conversam menos sobre suas situações de vulnerabilidade entre si, demonstram menos afeto e quando estabelecem uma relação de contato físico sem o recurso da violência, normalmente acontece numa relação sexualizada com outro corpo. Sobre os índices de suicídio Sinay (2006) mostra que:

75 por cento das pessoas que buscam ajuda profissional para combater a depressão são mulheres. Porém 75 por cento dos suicídios que causam essa enfermidade são cometidos por homens. As porcentagens se repetem por toda parte? Em todo o planeta? Causas? O relatório da MHNI as descrevem sem metáforas: Se supõe que os homens devem ser bem sucedidos. Devem restringir suas emoções. Devem estar no controle. Estas expectativas culturais podem mascarar alguns dos sintomas verdadeiros da depressão e forçam os homens a expressar em troca agressão e raiva (pois o comportamento de “homem forte” é mais aceitável). Estudos de investigação indicam que com frequência o suicídio está associado com a depressão. (SINAY, 2006, p.148. Tradução nossa).

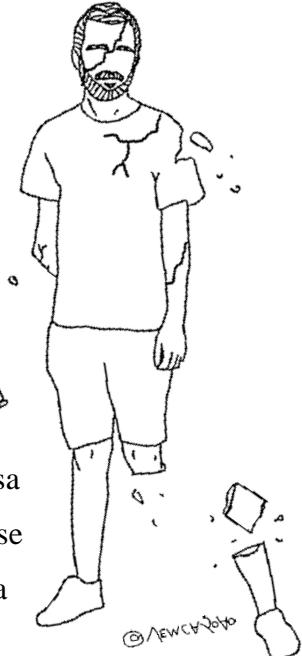
Estupradores são homens em quase totalidade dos casos assim como assaltantes, do mesmo modo, são homens os que morrem mais cedo pela violência ou por não cuidar da saúde. Enquanto há um culto a virgindade para as meninas, a iniciação sexual precoce é incentivada e valorizada aos meninos, estimulados com mulheres mais velhas, filhas das empregadas domésticas ou qualquer mulher que esteja submetida ao potencial

³⁸ Uma menção ao artigo Homens e Armas da Revista Cult de fevereiro de 2019.

³⁹ Inspiração do uso da palavra máscara como menção ao documentário “The Mask You Are Live In” Dirigido por Jennifer Siebel Newson, ano 2015.

de dominação e virilidade. Força, poder e superioridade tornam-se definidores da masculinidade.

Nesses moldes a masculinidade é tão frágil que homens escolhem desenvolver um câncer de próstata para não ter que realizar o “exame de toque retal⁴⁰”. O medo de ferir seu ego frágil torna-se mais importante que sua saúde. Assim entendo que o que importa é garantir a prova de virilidade, e afastar o fantasma da homossexualidade para longe. Mas me pergunto como usar saia, batom ou fazer o tal exame poderia converter alguém a gostar do mesmo sexo? Será que essa masculinidade forjada para os homens é tão frágil que se sentem inseguros se realizarem esse exame ou se usarem uma saia fora da época de carnaval?



É como se não soubessem quem são, uma masculinidade à deriva que ao menor sinal de vento não consegue se firmar, dizer o que são, de terem que se refugiar em um par de calças por não se garantirem de saia, de beijar mil mulheres por não ter a coragem de andar de braços dados com outro homem, ou o medo de ir e vir e ter sua sexualidade questionada por isso.

Para fazer coisas que vinte anos atrás seriam “coisas de viado” o homem na sua fragilidade usa-se de vários símbolos de virilidade para legitimar suas ações como “coisa de homem”. Vale observar que depilação, usar cor de rosa, fazer as sobrancelhas e pintar os cabelos eram lidos como “coisas de viado” ou de mulher ainda há pouco tempo, mas que agora nos barbershops⁴¹ tornaram-se tendência. Esses espaços masculinos, que se diferenciam de uma simples barbearia da década de noventa, aonde se ia para cortar o cabelo ou a barba simplesmente, abusam de recursos e símbolos de virilidade como caveiras, motos, e outros artigos com temática vintage⁴² usados ao extremo para criar um ambiente seguro para o macho poder pintar seus cabelos sem ferir seu ego e assim legitimar essas ações do homem como se pode ver em Pereira, Pessôa e Santos (2019):

⁴⁰ Exame de toque retal, popularmente conhecido como exame do toque ou exame de próstata.

⁴¹ Barbershop é o indicativo em inglês para barbearia, que no contexto nacional são barbearias que seguem um padrão e estilo norte-americанизado.

⁴² Uma referência que transita entre anos 20 a 60 para a apreciação do estilo de roupas, móveis, música, penteados e decorações desse período.

Quanto às opções de entretenimento, essas barbearias oferecem mesas de sinuca, fliperamas, jogos eletrônicos e revistas sobre carros e sobre esportes, ou jornais do dia. Em muitos desses espaços havia televisores transmitindo jogos de futebol, telejornais, programas de atualidades e canais de lutas. Há de se destacar a presença recorrente de revistas de nudez feminina nas barbearias analisadas, o que ajudaria a afirmar uma suposta heterossexualidade dos consumidores desses espaços [...] O ambiente é pequeno e os inúmeros elementos decorativos retrôs tornam-se salientes ao olhar (MILLER,2013), ajudando a materializar temas de nostalgia e de conservadorismo. Essa decoração parece anunciar o classicismo e o tradicionalismo dos que ali frequentam, o que parece remeter a uma masculinidade clássica, mais próxima a masculinidade hegemônica instituída pela sociedade brasileira. (PEREIRA; PESSÔA; SANTOS, 2019, p. 27-28).

Já a bicha, o viado, ou homens que independentemente de sua orientação sexual se permitem questionar e questionar aos padrões, se estabelecem em territórios mais firmes e galgam uma força que não vem dos músculos para serem homens sensíveis. Eles se permitem na arte, na expressão dos sentimentos, em abraçar outros homens e de cuidar da própria beleza sem ter que apelarem a nenhum artifício exterior para poderem ser o que são. Quando criança me mandavam não me esconder na barra da saia das minhas tias, mas percebo que homens vem se escondendo em máscaras para forjar uma virilidade não natural, encontrando outros lugares que não fossem entendidos como femininos para poderem se esconder.

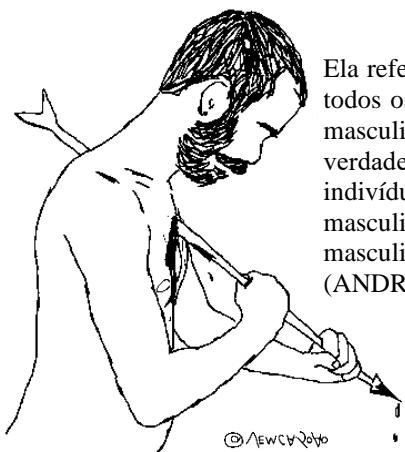
Em minhas vivências no seio da família, igreja e da escola havia o discurso sobre o padrão comportamental que os homens deveriam adotar. Havia o jeito masculino para caminhar, falar, gesticular que me era colocado como sendo o natural, parte da essência do homem, a virilidade pautada no discurso biológico e religioso. Essas instituições eram locais de excelência para ação coercitiva. Através dos colegas, professores ou familiares era coagido de muitas formas, inclusive simbolicamente, a exercer o padrão do homem macho, heteronormativo.

Ser macho tinha muitas regras sobre o que não fazer, cuidado para não rebolar me diziam, não faça movimentos delicados, engrosse a voz. Era angustiante a autocobrança para sustentar um personagem que esperavam que fosse. Na fase adulta queria poder entender o que é ser homem, já que desde a infância me distanciava tanto dos modelos que me eram apresentados. Sentia a necessidade de me entender também na dança, do por que não me enquadrava no lugar que me era colocado como cavalheiro. Queria falar do incômodo em exercer uma imagem de homem que eu não era, mas que na família, na escola e agora na dança me moldavam e coagiam-me a ser.

Em minhas experiências como dançarino de salão constatei que não bastava apenas o desejo para conseguir colocar em prática meu anseio em poder ser conduzido, descobri ser necessário estar atento para driblar as investidas que insistiam me colocar como o homem cavalheiro, o condutor, diferenciar as situações que muitas vezes vinham disfarçados para que eu como homem ocupasse o lugar que me era destinado e voltasse a conduzir.

A adolescência por si só já é uma fase de inseguranças, mas ao perceber minha atração por garotos a máscara de masculinidade que eu tinha que vestir para esconder esse desejo tornava-se ainda maior. Eu tinha que provar, mais ainda que os meus colegas que tinham atração por mulheres, que eu não era um desviante. Essa virilidade que logo se transformou em violência se exacerbou nesse período, assim como uma insegurança por não se tratar a homossexualidade e a masculinidade homossexual com naturalidade na escola. Beauvoir (1990) ao observar comportamentos do homem sobre a mulher já constatava que “ninguém é mais arrogante em relação às mulheres, mais agressivo ou desdenhoso do que o homem que duvida de sua virilidade”. (BEAUVOIR, 1990, p.19), eu pude perceber e protagonizar esses comportamentos que a autora menciona ao revisitar minha história.

Quando menciono que o suicídio entre homens é uma estatística maior que em mulheres foi por também quase fazer parte dela. Nessa fase me via um adolescente extremamente inseguro, atacava a qualquer um que pudesse expor esse lado da minha sexualidade, ou a questionasse. Usava de palavras chulas para me expressar e estar mais próximo do que se espera de um homem macho, menosprezava os colegas gays que se assumiam na escola tentando me afastar. Queria me aproximar o máximo possível da norma, fazer parte do grupo, ser o que meus amigos eram, mesmo que eu não fosse aquilo. A masculinidade hegemônica permeia muitas violências, e elas me atravessaram direto no peito. Sobre este conceito o autor Andreoli (2010) faz uma breve definição:



Ela refere-se a um determinado modelo cultural que é literalmente imposto a todos os sujeitos. A partir de um conjunto de normas sociais, essa forma de masculinidade se anuncia como sendo o jeito mais autêntico, genuíno e verdadeiro de “ser homem”. Quaisquer outros jeitos são desqualificados e os indivíduos são desencorajados a adotá-los. Esse modelo cultural de masculino é marcadamente heterossexual, razão pela qual se diz que a masculinidade hegemônica articula-se com a heteronormatividade. (ANDREOLI, 2010, p.17).

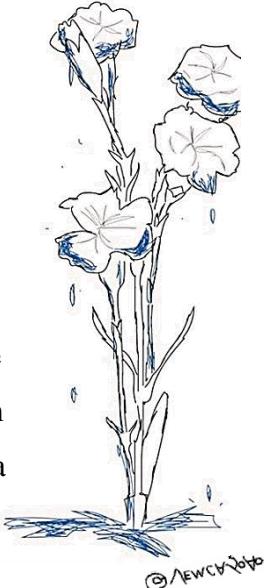
A religião também me moldava a exercer uma masculinidade heterossexual, de forma mais incisiva. Se na escola eram piadas e deboches na igreja eram as leis de Deus que me fizeram me envolver com uma menina, porque este era o certo. “É uma fase, termine o caso com esse rapaz e procure uma menina que isso vai passar, também já passei por isso”, me disse a pastora. Na igreja católica quando confessei o que entendia ser um pecado, o padre friamente me mandou rezar cinquenta Ave Marias e dez Pai Nossos no oratório, me fazendo entender de fato a homossexualidade como algo errado.

Na família meu pai me ensinava como ser homem e o que ele entendia por masculinidade. Nos banhos nos postos de caminhoneiro era comum ver homens pelados, e me lembro dele me advertir, “não fique de costas, mostre o pinto, mas não bunda”. Do mesmo jeito, me ensinava ser homem numa relação de superioridade masculina sobre as mulheres fazendo metáforas com o caminhão.

Minha referência de pai foi a de um homem imprevisível e bem atípico. Apesar de ser um homem duro pelos moldes que o fizeram através da sua profissão, da família e de sua época, muitos de seus comportamentos eram desviantes dos padrões em que ele cresceu. Por muitas vezes ele não agia em coerência com o que se esperava de sua masculinidade forjada em contextos rígidos e sem muitas possibilidades de reflexão sobre esses papéis.

Ele é a típica imagem que se faz de um caminhoneiro, um homem forte, resistente, machista e galanteador, mas apesar desses atributos em outros momentos ele demonstrava sua delicadeza me fazendo rosas de papel, mergulhadas naquelas colônias que não podem faltar na bolsa de um caminhoneiro que se preze. Foi esse caminhoneiro que me ensinou coisas sobre a masculinidade de um jeito próprio, as vezes traumáticas, as vezes contraditórias, mas que me faziam perceber haver ao mesmo tempo naquele homem comportamentos dóceis e viris, apesar de toda aquela casca grossa que lhe servia de escudo para se proteger.

Nunca nos ensinou, eu e meu irmão a gostar de futebol, mesmo ele tendo um irmão que joga bola todos os domingos, tão pouco ele próprio demonstrava demasiado interesse pelo assunto e essa nunca foi uma questão para ele. Já algumas tias me perguntavam qual time queria torcer, atlético ou cruzeiro,



para poderem me fazer um bolo de aniversário, que no fim das contas foi de frutas com mel.

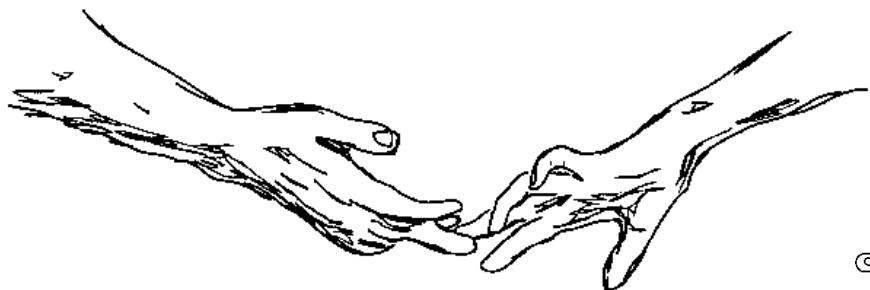
Ao mesmo tempo ele é um homem machista e protagonizou agressões a minha mãe, nele percebia uma incapacidade em lidar com seus sentimentos, expressando-os normalmente pela violência. Percebi haver uma repetição de padrões comportamentais que vieram do meu avô, como a valentia que era valorizada em seu contexto, replicando moldes de uma masculinidade tóxica por não terem tido as leituras que tive para romper com esse ciclo entre as gerações.

Era minha referência de como ser homem, e a quis rejeitar por sofrer os traumas da infância que me marcam até hoje. A referência de um homem agressivo em casa me fazia não querer ser aquilo que muitas vezes também fui ao repetir esse padrão de masculinidade. A figura paterna se tornava um molde que queria negar, e por rejeitar sem compreendê-la replicava suas ações de agressividade inconscientemente.

Quando pude analisar e entender que se tratava de um sistema de representação de gênero aos quais homens como eu e meu pai são moldados em diferentes contextos, consegui compreender os motivos de seus comportamentos. Percebi os moldes de sua geração que não concebia uma mulher autônoma como minha mãe queria ser, e da violência como forma de se estabelecer como homem entrarem em conflito com outras formas de conceber o homem e a mulher, como a mulher independente ou de um filho gay.

Como homem machista, criávamos as piores expectativas sobre suas possíveis reações á acontecimentos extraordinários, mas mesmo com seu pouco acesso a educação formal e vivendo numa bolha de homens também machistas, ele concebia atitudes pouco esperadas para situações polêmicas que se apresentavam. Lembro-me que ele chorava muito, tentando esconder o rosto quando o contei da minha homossexualidade, ele não conseguia compreender se eu queria me tornar uma mulher, uma travesti ou o que ser gay significava ao certo. Acontecia uma confusão em sua cabeça que se percebia nitidamente em seus olhos, esperava que ele fosse me agredir, quando ele me disse a seguinte frase enquanto chorava: “eu não entendo isso, mas o que importa é que eu não vou te abandonar”.

Lembro-me também da primeira vez em que meu pai me deu um beijo na testa, e pude compreender com o tempo que sua forma de demonstrar afeto não perpassava o contato físico. Para ele eu estar sentado ao seu lado enquanto jogava cartas ou lavávamos juntos o caminhão era o ápice da felicidade, o que me faz entender que essa relação de distanciamento dos corpos também perpassa pelos moldes da sua performance de masculinidade, mesmo que ele não a perceba. A falta de contato físico entre os homens é uma construção, assim como a permissividade do toque comumente observada entre as mulheres. Acredito que ele não o fazia não por falta de vontade, mas sim por assim ter sido criado, repetindo os mesmos moldes para demonstrar afeto que recebeu da masculinidade performada por seu pai.



©ADAMALV

Por isso, como falo no capítulo inicial, o desejo de ter abraçado mais vezes o meu pai aparece na dança como possibilidade de estabelecer afeto em abraços com outros homens, por saber que esses carinhos nos são roubados pela nossa masculinidade todos os dias. O homem sensível não é um homem fraco por se permitir chorar ou abraçar, são homens que percebem essa construção de alguma maneira, e começam a compreender que não necessitam provar nada sobre sua masculinidade a alguém. Tornam-se mais seguros sobre si e em se aproximar da sua parcela feminina, de expressar seus sentimentos e de estar no mundo sob moldes que não os oprimem ou os fazem performar uma masculinidade que os pressione.

Creio que estamos governados (homens e mulheres, nossos filhos, todos os seres vivos, o planeta) pelos arbítrios de uma masculinidade tóxica. Estamos envenenados por ela, mais do que sabemos e mais do que quando sabemos admitir. Não é pouco o que está em jogo... Talvez nosso destino como espécie. O paradigma masculino é perigoso, de altíssimo risco. O digo como homem e assim o escrevo. Como homem que tem explorado sua própria condição de homem e que participou e participa, junto com outros homens da exploração da masculinidade dos mandatos de gênero e de seus efeitos. (SINAY, 2006, p.12. Tradução nossa).

Como aponta Sinay (2006) na citação que acabo de fazer, creio ter direcionamentos para um canal de percepção das masculinidades, no plural mesmo, para contextualizá-las na dança de salão para além da figura clássica do cavalheiro. Perceber o disciplinamento dos corpos resulta em entendimentos sobre as funções dos gêneros, que moldam o comportamento performativo de homens e mulheres. Acredito ser possível estabelecer, através da arte, um canal de expressão/comunicação para alcançarmos uma sociedade crítica, menos tóxica ao problematizar as dicotomias socialmente construídas aos gêneros ao se relacionarem, como também as masculinidades que nos moldam como homens. Talvez minha forma de pensar a dança se aproxime do que Isadora Duncan propôs em sua caminhada, como observo nas palavras de Andreoli (2010) sobre a artista:

Mais do que isso: é possível, através da dança, criar algum tipo de ato de resistência contra representações culturais hegemônicas, assim como produzir novos valores culturais? Essa parecia ser a direção para onde apontavam as propostas estéticas e os ideais e o imaginário presentes nas concepções de Isadora Duncan [...] Ela defendeu, assim, a dança como dotada de um potencial tão ou mais eficiente do que a palavra ou escrita na tarefa de produzir novos sentidos, de elidir padrões culturais arraigados, constituir novas representações de corpo e de vida. Nomeou a existência de uma dança “dionisíaca”, opondo uma estética nova, como ato de resistência contra os códigos corporais convencionais e rígidos representados até então principalmente pelo balé clássico. (ANDREOLI, 2010, p.52).

Na dança, foram muitos os descompassos para compreender o que ser homem representa. Os meus desejos internos, a minha maneira de conceber o masculino, divergiam com o que me era apresentado como o modelo de homem a ser seguido, a norma. O homem que eu era consistia do resultado de uma trajetória individual e única como indivíduo e ao tentar ser sujeito, por inúmeras vezes, fui diretamente e indiretamente coagido pelo social e pelo disciplinamento do corpo à exercer uma outra representação, diferente do homem que eu era. Era coagido a exercer uma representação de gênero na dança mais próxima do modelo padrão, distante de mim, e ao me permitir nesse distanciando de mim mesmo, me tornava o cavalheiro.

Faz-se necessário uma revisão aos valores que estruturaram o corpo do homem na dança de salão, para que seja possível perceber as problemáticas que culminaram na figura do cavalheiro. Assim será possível apontar caminhos para reestruturar esses valores. Ver de que maneira a conduta desses papéis podem se ressignificar para caminhar junto às transformações históricas do corpo, que resultaram outros papéis e representações para a contemporaneidade dos gêneros.

A *masculinidade tóxica* é um desdobramento do machismo, que incide consequências aos próprios homens, que criados pelo patriarcado tornam-se os protagonistas algozes das várias formas de violência e de privilégios. Como conceito pode ser lido como uma denúncia as consequências em manter um padrão de masculinidade inalcançável, violento, competitivo, de uma performance de gênero lida como tóxica. Há homens que estão iniciando suas caminhadas de auto percepção e mudança sobre esses assuntos, alguns ainda não se perceberam e outros já estão propondo espaços, inclusive na dança, para que outros homens se percebam nessa caminhada para redescobrirem sua masculinidade.

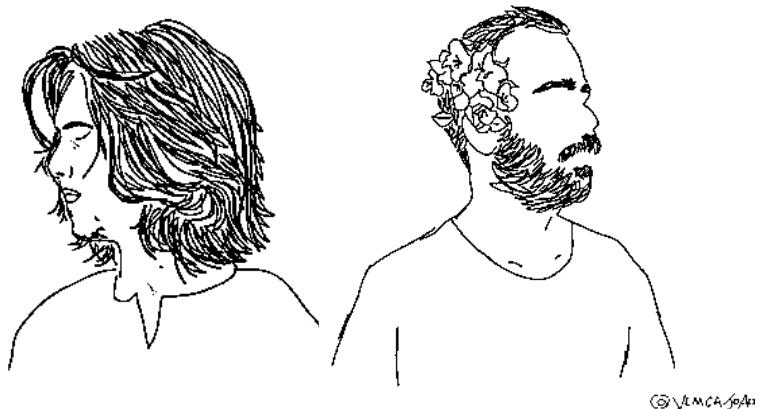
Há o intento de muitos homens que querem descartar a masculinidade tóxica, e buscam modificar suas próprias ações e sua realidade. As transformações como homem não tóxico são perceptíveis, elas modificam os jeitos de pensar e os comportamentos, inclusive nos bailes e até mesmo na práxis⁴³ docente. Essas transformações servem de instrumento para diferenciar masculinidades que podem ser nocivas. Assim pode-se compreender as problemáticas implicadas em ser o cavalheiro na dança, entendendo-o como mais uma carta dentro de um imenso baralho de possibilidades, mas que apresenta as problemáticas de uma masculinidade frágil.

Na dança de salão é preciso compreender tais questões para desvincular os conceitos de homem, de condutor e de cavalheiro que tem sido lido como uma coisa só. Faz-se necessário evidenciar outras percepções do ser homem na dança de salão que não a do cavalheiro e compreender que a condução é um fenômeno da técnica que não depende de um gênero para acontecer, apenas de dois corpos ou mais. Possibilitando aos homens estarem numa relação que não acontece pela generificação ou relações sexualizadas na dança, mas como uma maneira de se conhecer através do outro.

Assim entendo que a dança de salão nesses moldes pode caminhar para atuar não mais como um reforço das masculinidades tóxicas, como tem sido, mas como um canal de percepção das masculinidades, para que ela não atue como um reforço da opressão masculina, da manutenção do machismo e da heteronormatividade.

⁴³ A práxis pode ser entendida como o processo de refletir, agir e refletir. Uma maneira de compreender que teoria e prática não são elementos desarticulados, pelo contrário, fazem parte do mesmo processo da investigação e pesquisa docente. Ao observar a realidade coloca-se em prática o conhecimento teórico, que se comprova e/ou se modifica por esse ciclo de reflexão que acontece em todo o processo de análise da realidade sob as diversas óticas do conhecimento.

2.2. Macho e fêmea



Dos estudos da primeira onda do feminismo, me referenciarei mais especificamente na autora Mead (2006)⁴⁴, para desmistificar na dança o mito do homem viril como fator biológico, discurso ainda recorrente na dança de salão e na nossa sociedade para legitimar a figura do “homem macho”. Em seus trabalhos, ela observou povos em Papua-Nova Guiné na década de trinta em busca de compreender o que futuramente foi denominado de papéis sexuais de homens e mulheres.

A primeira onda tem dentre suas marcas o sexo, a diferença entre homens e mulheres, a definição dos papéis sexuais e o surgimento da categoria mulher⁴⁵. O conceito de gênero é uma denominação que surge apenas na segunda onda do feminismo, sendo possível a partir do que se galgava no movimento anterior. O termo gênero tornou-se conceito deste campo do saber quando foi usado pela psicanálise para tratar das diferenças sexuais.

As pesquisas de Mead (2006) se mostraram uma crítica às teorias que apontavam determinações biológicas para o comportamento de homens e mulheres. Ela buscou observar quais eram suas diferenças e desmistificou determinismos biológicos como causa do comportamento humano, como fundamentavam as teorias conservadoras de sua época. A autora observou as diferenças de comportamento entre três povos daquela região, os Arapesh, os Mundugumor e os Tchambuli. Em sua pesquisa

⁴⁴ Margaret Mead (1901-1978).

⁴⁵ Tratava-se nesta época de uma mulher específica, branca, heterossexual, europeia, classe média ou rica. No desenvolvimento do feminismo em seus segmentos outras vozes foram ganhando espaço, dando luz a mulheres que estavam invisibilizadas como as mulheres negras, pobres, homossexuais, latinas e as mulheres-trans.

descreveu o comportamento dessas três sociedades, que apesar de próximas, tinham comportamentos diferentes para homens e mulheres entre elas.

Encontrei três tribos, todas convenientemente situadas dentro de uma área de cem milhas. Numa delas, homens e mulheres agiam como esperamos que as mulheres ajam: de um suave modo parental e sensível; na segunda, ambos agiam como esperamos que os homens ajam: com bravura iniciativa; e na terceira, os homens agem segundo nosso estereótipo para mulheres, são fingidos, usam cachos e vão às compras, enquanto as mulheres são enérgicas, administradoras, parceiros desadornados. (MEAD, 2006, p.10).

Como podemos ver, a autora utiliza seu próprio recorte social como uma espécie de referência, para observar as construções para os sexos nessas comunidades. Sua construção como mulher, portanto suas expectativas sobre os sexos faziam parte do contexto estadunidense da década de trinta. Mead (2006) passa a observar como nessas aldeias a referência ocidental não se reproduzia, percebendo as interferências da cultura sobre os corpos. A autora percebe que nos Tchambuli, as características tidas como masculinas no seio norte-americano e no ocidente como caçar, montar, lutar, vender, pescar eram feitas pelas mulheres, enquanto homens tinham características docilizadas. Havia uma inversão dos papéis sexuais dessas respectivas sociedades como podemos ver também em Felippe e Oliveira-Macedo (2018) no Índice Alfabético sobre Mead:

[...] entre os Tchambuli, as atitudes masculinas e femininas mostravam-se bastante distintas, tendo as mulheres um protagonismo evidente: elas eram dotadas de poder dentro das aldeias; eram as principais fornecedoras de alimentos, também responsáveis pela pesca, por negociar o excedente em troca de outros víveres e pela produção da riqueza (com a venda de mosquiteiros). Os homens, de seu lado, se dedicavam à arte e à estética, e eram emocionalmente frágeis. Tal padrão chama a sua atenção por ser o inverso do comportamento tradicionalmente atribuído aos sexos na sociedade estadunidense da época [...] (FELIPPE; OLIVEIRA-MACEDO, 2018, p.2).

Os Tchambuli já me foram suficientes como evidência que aponta sobre a artificialidade que constroem moldes para o comportamento, em perceber que realizar uma atividade X ou Y não é inerente à um sexo ou outro. Já me seria o bastante, mas esse caminho se torna ainda mais claro quando vejo nos estudos de Mead (2006) sua continuação ao abordar os Arapesh, outra sociedade analisada no entorno das ilhas. A autora observou uma equidade comportamental entre homens e mulheres, em que ambos detinham um padrão dócil e suscetível. Destacando os cuidados para com os filhos, havia uma cooperação entre o pai e a mãe, os cuidados para com a prole não eram uma incumbência predominante da mulher como na sociedade estadunidense, mas

uma atividade de cooperação entre os dois sexos, apontando mais uma evidência sobre o comportamento dos sexos ser moldado pela cultura. Felippe e Oliveira-Macedo (2018) também mencionam a autora nesse aspecto:

[...] um povo em que homens e mulheres apresentavam temperamentos semelhantes, inclusive no que dizia respeito ao cuidado dos filhos. Este traço é especialmente destacado no livro, pois se nos EUA as crianças eram consideradas uma incumbência das mulheres, aí também os homens delas se ocupavam. (FELIPPE; OLIVEIRA-MACEDO, 2018, p.2).

Nos Tchambuli pode-se fazer uma leitura como se houvesse uma inversão dos papéis que eram lidos como papel do homem e da mulher na sociedade estadunidense da década de trinta havendo uma expressiva diferença entre suas atividades e modos. Nos Arapesh pode-se perceber uma igualdade no comportamento entre homens e mulheres, que poderiam ser lidos como próximos ao comportamento de uma mulher americana desse contexto, com comportamentos mais amistosos. Na terceira e ultima comunidade, os Mundugumor, pode-se perceber que assim como nos Arapesh não havia diferença de padrão comportamental entre o macho e a fêmea humanos, mas nessa comunidade a autora se deparou com um povo violento, implacável e agressivo em que ambos os sexos se assemelhariam as qualidades que poderia entender como mais próximas ao homem.

Sobre os Mundugumor Felippe e Oliveira-Macedo (2018) comentam que: “Os comportamentos, por sua vez, não diferiam muito em razão do sexo: homens e mulheres assumiam atitudes hostis e havia conflitos por todos os lados” (FELIPPE; OLIVEIRA-MACEDO, 2018, p.2). Portanto havia duas comunidades que tinham equidade em seus papéis sociais e uma em que havia o protagonismo da mulher sobre as decisões, todas se diferenciando do modelo americano para conceber o homem e a mulher. A sociedade norte-americana, que apresenta o protagonismo do homem nas decisões é um modelo de papel sexual relativamente próximo do que vivemos ainda hoje, inclusive na sociedade brasileira.

A partir dos estudos de Mead (2006), posso afirmar que as convenções ocasionadas sobre os sexos são construções sociais para que a categoria mulher, no seio norte-americano apresentado, fosse uma oposição das qualidades dominantes do homem sendo ela frágil, submissa, delicada, do lar, a responsável pela prole, mas que para a sociedade Mundugumor fosse igualmente violenta, agressiva, ativa em relação ao parceiro. É evidenciado nessa narrativa que pelas diferenças entre essas sociedades o

comportamento é elemento cultural impresso nos corpos a partir de padrões construídos no coletivo, sendo o homem provedor, conquistador, forte, dominador uma construção de valor justificadas, na sociedade ocidental, pelo discurso da natureza, do determinismo biológico e até religioso, que já se demonstraram sem fundamento científico.

O método de *cruzamento cultural*⁴⁶ evidenciou que havia outros papéis possíveis para o homem e mulher desempenharem, ao perceber observando outras sociedades que esses comportamentos não são fundamentalmente biológicos, revelando não serem parte de uma essência, mas de uma construção sobre os corpos sexuados. Nas palavras da autora essa afirmação ganha notoriedade por perceber que:

Considerar que certos traços como agressividade ou passividade estão ligados ao sexo não é possível à luz dos fatos (...) a cultura atua, selecionando como desejável um temperamento, ou uma combinação de tipos congruentes e relacionados, e incorporando esta escolha a cada fio da tessitura social – ao cuidar das crianças pequenas, aos jogos que as crianças praticam, às músicas que as pessoas cantam, à estrutura da organização política, às práticas religiosas, à arte e à filosofia. (MEAD, 2006, p.270-271).

Discursos essencialistas continuam sendo o calço para firmar a virilidade masculina, o domínio e todas as outras qualidades que compuseram o homem na sociedade que são justapostas ao homem na dança, ensinadas desde a infância. Os valores, apontados por esses determinismos, foram tidos como sendo naturais, como natural do sexo masculino, e ainda hoje servem de justificativa para atribuir ao homem na dança de salão certas colocações, como o monopólio da condução , que os é imposta pelo gênero.

Como consequência desse discurso cria-se a expectativa sobre sua performance, que deve atender a todos os valores da construção do corpo do cavalheiro, desempenhar as funções que veem sendo lidas como inatas ao homem. Como vimos nos parágrafos anteriores, essa publicação da década de trinta já desmistificou esse assunto como um aspecto cultural. Nas entrelinhas, por ter um pênis atrela-se a função de condutor ao homem na dança, como se ele fosse qualificado a desempenhar esse papel por ter seu aparato biológico. Seria como definir um artista como bom ou ruim por nascer de

⁴⁶ Conceito que adentrou no campo acadêmico graças a Margaret Mead ao tratar sobre o registro da conduta e crenças de outras sociedades, possibilitando outras ferramentas e percepções para observar as problemáticas sociais.

cesariana ou parto natural. A condução, a precisão ou domínio ser um atributo na dança associado ao sexo do homem é tão estapafúrdio quanto definir um artista pela sua forma de nascimento. Essa analogia com bebês e domínio de técnicas parte de um relato Mundugumor registrado por Mead (2006):

Quando ouvimos dizer que, entre os Mundugumor da Nova Guiné, as crianças que nascem com o cordão umbilical em volta do pescoço são distinguidas como artistas de direito inato e indiscutível, sentimo-nos estar diante de uma cultura que não somente institucionalizou um tipo de temperamento que reputamos anormal – igual ao caso do xamã siberiano – como também uma cultura que associou arbitrariamente, de forma artificial e fantasiosa, dois pontos completamente desvinculados entre si: modo de nascimento e habilidade de pintar desenhos complicados sobre córtex. (MEAD, 2006, p.21).

Corroborando com a problematização vejo em Piscitelli (2009) uma afirmação de Margaret Mead que nos diz que “toda cultura determina de algum modo os papéis dos homens e das mulheres” (PISCITELLI, 2009, p.129). Assim posso dizer que a forma de conceber o homem e a mulher na dança de salão, em sua construção, é uma criação de padrões comportamentais correlacionadas ao contexto palaciano que atribuiu determinadas qualidades, como a condução ou movimentos sinuosos, como características de homem ou de mulher.

Em Ried (2003) vejo os demarcadores de gênero instaurados quando afirma: “Embora hoje muitas vezes encarada como reacionária, é tradicional a divisão de papéis entre homem e mulher, entre ação, determinação e responsabilidade masculinas, e o entregar-se e ser protegida do lado feminino.” (RIED, 2003, p.37). Ao compreender a escrita de Mead (2006) posso enfatizar a artificialidade desses atributos para dança, quando a autora diz: “As padronizadas diferenças de personalidade entre os sexos são desta ordem, criações culturais às quais cada geração, masculina e feminina é treinada a conformar-se”. (MEAD, 2006, p.269).

Esses valores, que se repetiram pelo ocidente, se aproximam do contexto estadunidense apontado por Mead (2006) e não partem de um princípio natural, mas de capacidades apreendidas que se pautaram em lógicas naturalistas já desmistificadas. Posso afirmar que esses valores não são natos ao homem, mas por ainda haver uma predominância desse padrão de comportamento na dança entendo que apareçam como questões fundamentais para problematizar-se.

A compreensão da realidade pode estar limitada sob os filtros que tentam compreender coisas e qualidades como sendo do homem ou da mulher. À partir do que se foi ensinado em diferentes épocas, como observado entre povos distintos, o que se entende como “coisa de macho” ou coisa de “mulher” é relativo, sendo em alguns contextos contrastantes, inexistentes, ou totalmente inversos da nossa construção sobre papéis sexuais e comportamento. Os símbolos para reconhecer o homem e a mulher tornam-se uma limitação em definir apenas duas óticas para ler o mundo.

Essas dicotomias se mostraram insuficiente para enxergar todas as cores da diversidade humana, que se apresentam pela diferença das gerações, dos lugares ou concepções que extrapolam até mesmo o que entendemos como homem ou mulher para classificar o humano.

2.3. Generificação do corpo – o excêntrico, o estranho, o marginal

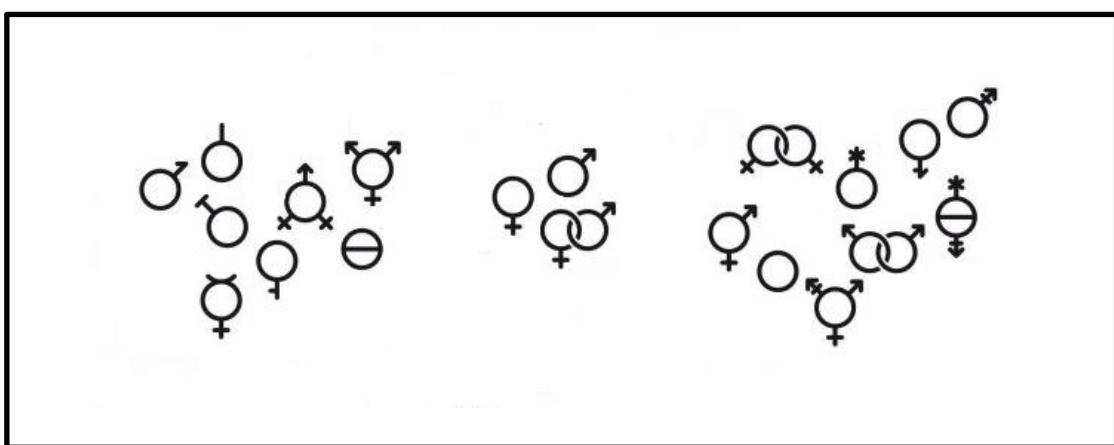


Figura 4: Símbolos de gênero e sexualidade humana.

Em cada símbolo da Figura 4 encontra-se uma possibilidade de expressão do gênero ou da sexualidade humana. Estão organizados a partir da leitura que faço da tessitura social compreendendo os gêneros homem e mulher cis e a sexualidade hétero como centro da sociedade. Nas extremidades vão se encontrando os demais símbolos que representam os indivíduos que se distanciam do modelo padrão de normalidade, aquele que se encontra no centro. Dentre eles, representados pelos símbolos que se afastam do centro destaco quanto à sexualidade, homossexuais, bissexuais, intersexuais, asexuais e quanto ao gênero os andrógenos, bigênero, agênero, terceiro gênero e travestis. No decorrer do capítulo, com aporte de Louro (2007) aprofundo sobre a organização dessa estrutura que tanto marginaliza algumas formas de gênero e

sexualidade como também normaliza outras. Como observação, essa mesma estrutura também se aplica a outros moldes sociais como classe e raça, que se somam aos aspectos de gênero e sexualidade.

Para comprehendê-los se faz necessário perceber como se dão os processos de construção do gênero, uma vez que o estou apontando não como um aspecto natural, mas como resultado de uma construção cultural valorativa. Assim percebendo-o vejo como o corpo vai ser moldado a partir dele, que irá através de sua construção social ditar os modos de agir, pautados na cultura em que se insere, moldando homens e mulheres a seguir os padrões que correspondem ao seu gênero.

A generificação dos corpos perpassa por uma questão da cultura, que irá definir sem embasamento científico na maioria dos casos, o uso de cores, estilos de roupa, e atitudes através de comportamentos não naturais, que serão repetidos ao longo da vida. Nas entrelinhas, são comportamentos ensinados como ler e escrever, eles não vêm de fábrica, mas são ensinados pela cultura. Enquanto as meninas são ensinadas ao culto da beleza, submissão e as atividades do lar como brincar de casinha, os meninos são ensinados a conquistar o mundo através de suas brincadeiras, eles jogam atividades que irão os preparar para ocupar certos postos na sociedade. Eles brincam de futebol, de carrinho, de bombeiro, de luta e outras brincadeiras que comumente associam-se pela conquista, violência e pela preparação daquele corpo para desenvolver certas habilidades como força e domínio desde cedo, sendo impregnada nesses corpos a construção da norma em como ser um homem.

Percebam que em nossa sociedade a divisão se da entre meninos e meninas, não reconhecendo outras possibilidades de gênero para o desenvolver da criança, nem mesmo a própria inadequação dos gêneros quando acontece, como no caso de pessoas transexuais⁴⁷. Esses desviantes da regra binária de gênero homem-mulher sofrem inúmeras consequências por não se adequarem, pois a norma, através das instituições como a família, religião, mídia, lei e escola irá usar todas as ferramentas possíveis para que esses corpos se adequem ao homem com pênis ou a mulher com vagina através dos moldes da cultura hegemônica, o centro, o homem e a mulher “de verdade”. Sobre a construção do gênero e o corpo na escola Louro (2007) nos mostra que:

⁴⁷ O programa de TV Profissão Repórter da Rede Globo, exibiu no dia 18/11/2014 uma reportagem sobre a transexualidade. Para além de outras questões o programa mostrou um pouco da vida de Jay Lester, uma criança transexual de quatro anos, nos EUA.

As tecnologias utilizadas pela escola alcançam, aqui, o resultado pretendido: auto-disciplinamento, o investimento continuado e autônomo do sujeito sobre si mesmo. Com a cautela que deve cercar todas as afirmações pretensamente gerais, é possível dizer que a masculinidade forjada nessa instituição particular almejava um homem controlado, capaz de evitar “explosões” ou manifestações impulsivas e arrebatadas. O homem “de verdade”, nesse caso, deveria ser ponderado, provavelmente contido na expressão de seus sentimentos. Conseqüentemente, podemos supor que a expressão de emoções e o arrebatamento seriam considerados, em contraponto, características femininas. (LOURO, 2007, p.22).

A autora também aponta que é desde cedo que somos ensinados a ver e reconhecer os corpos excêntricos, e ensinados a sermos hostis com os desviantes de gênero, sexualidade, classe e raça através das piadas e brincadeiras sexistas, machistas, racistas ou de pobreza. Em suas palavras, ao analisar a escola, a autora afirma que: “Meninos e meninas aprendem, também desde muito cedo, piadas e gozações, apelidos e gestos para dirigirem aqueles e aquelas que não se ajustam aos padrões de gênero e de sexualidade admitidos na cultura em que vivem” (LOURO, 2007, p.29).

Em algumas sociedades o gênero pode ser visto de maneira não binária, reconhecendo a possibilidade que vai além do gênero homem e mulher. Essa construção, denominada “terceiro gênero” se faz presente no decorrer da história de muitas sociedades, não sendo construções percebidas apenas na contemporaneidade. Em Oaxaca, região sul do México há o gênero Muxes⁴⁸, pessoas que não são nem homens nem mulheres, e diferentemente da nossa realidade não são entendidas como desviantes, esses corpos integram as possibilidades que o gênero tem naquele lugar. Homens que se atraem pelas muxes não são mal vistos e na verdade é sinal de boa sorte uma muxe existir na família, é um gênero tratado com virtude, até mesmo no contexto religioso cristão local, mas que em nossa realidade possivelmente seriam rechaçadas como são transexuais e as travestis.

Em outras pesquisas⁴⁹ me deparo com mais outros exemplos de terceiro gênero em outras localidades do globo, entre eles as Fa’afafines em Samoa, Two Spirits em nativos americanos e canadenses, Omeguit no Panamá e as Hijra na Índia. Algumas dessas concepções de gênero, tem ligação com divindades religiosas, ou histórias que se cruzam nesse sentido, com deuses que possuíam aspectos masculinos e femininos. O

⁴⁸ São pessoas que nasceram com genitálias masculinas ou femininas, mas que se comportam com normas sócias opostas, porém se identificam como muxes, não são homens nem mulheres e tão pouco pretendem ser.

⁴⁹ Referência de vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Fdkfivmvytc>

que posso perceber é que antes mesmo do movimento LGBTQI+ a história da humanidade, em alguns povos, já concebia ideias não binárias para conceber o gênero.

Em nosso binarismo homem-mulher não há moldes que acolham esses gêneros ou sexualidades, em nosso contexto elas são desviantes. Essa construção acontece tradicionalmente pela negação desse lugar, pelo medo ensinado nas instituições em ser parte dessa representação que se distancia do padrão heterossexual convencionado como parâmetro de normalidade. Nesse sentido percebo como as instituições servem como agentes reguladores para a construção de normalidade. Ao tratar a lei e a mídia, como aspecto regulador do gênero e da sexualidade, vejo em Leon (2011) um exemplo em que o autor recorta um processo judicial e tece uma crítica através da sentença de um juiz, que em seu julgamento sobre ação movimentada por um jogador de futebol caracteriza o esporte como atividade varonil, não homossexual. Sob sua posição de magistrado o juiz acredita que deva ser rebatida a inserção de homens gays nos gramados, enfatizando sua decisão ao afirmar que nenhum torcedor conceberia um ídolo futebolístico gay.

Para que essas estruturas mudem são necessários vários enfrentamentos, revoluções como o feminismo e o movimento LGBTQI+, que impulsionam mudanças nessas bases que se estabelecem sobre os corpos, como também das leis, para podermos entender as construções como transitórias, não naturais e fundamentalmente culturais. A construção do gênero que entendemos como o homem, irá depender do contexto em que esse gênero está inserido. Numa mesma época em regiões diferentes é possível encontrar representações de homens que se diferem totalmente, e que talvez discordem uma da outra sobre suas concepções definidoras. Essas diferenças podem ser percebidas em épocas e regiões iguais, épocas diferentes e regiões iguais, épocas e regiões diferentes e assim por diante.

Podemos perceber entre nossas gerações alguns aspectos que diferenciam o homem nesse pequeno espaço de tempo. Ser homem para meu avô era ter determinadas atitudes que para meu contexto não fazem mais sentido, e a cada vez que aumentamos a distância entre as gerações, mas fácil fica de enxergar e perceber as diferenças que constroem homens em cada época.

Ser homem num contexto da barbárie⁵⁰, por exemplo, poderia significar provar sua força, demonstrando seu poder ao matar um animal de grande porte ou um inimigo, e até que se realizasse esse feito esse homem poderia não ser visto como tal. Algumas sociedades primitivas utilizavam-se de recursos como esse para a fase de transição entre adolescência e a fase adulta, para assim ter-se a validação do que seria entendido pelo social como um homem completo. Mas, se aproximarmos a figura desse homem bárbaro como a de um padre, talvez esse homem bárbaro não reconhecesse no religioso a figura de um homem, ou um homem completo, até que esse o provasse através da demonstração de sua força. O que quero dizer com essas comparações é que o que convencionamos como homem ou mulher é transitório e parte de uma construção cultural resultante da época e do lugar que se insere para estabelecer os parâmetros definidores do gênero, como também os padrões de normalidade.

Ser homem parte da subjetividade de uma cultura, e como estou inserido no contexto paraibano trarei um exemplo da construção do “macho nordestino” através da escrita de Brilhante *et al.* (2018) que nos aponta essa representação de gênero central como um modelo local de referencia para homens, expresso em canções como no forró “Xote dos Cabeludos” (1967), de José Clementino e Luiz Gonzaga, música escolhida por esses autores que tecem sobre ela a seguinte análise:

Todos os atributos do “cabra macho” estão representados na coragem fundida com a agressividade, a disposição para o trabalho e a religiosidade. Qualquer imagem diversa desta é rechaçada, como na expressão “cabra com esse jeitinho”, cujo diminutivo ridiculariza a imagem de um homem com características tomadas como femininas. (BRILHANTE *et al.*, 2018, p.18-19).

Aqui vejo como representações de gênero que se diferem do modelo central, sejam através da roupa, do “jeitinho” como se diz na música ou até do cabelo, tornam-se marginalizadas por não serem parte do centro. Nas entrelinhas por não ser parte da construção de homem lida como normal no contexto explicitado, essa outra forma de ser homem é rechaçada. As instituições se inserem na construção dos gêneros, como o aspecto da religiosidade na canção citada acima, e operam para moldar a forma que entendemos o gênero tornado-se lugares de fiscalização e normatização de como o gênero deve se fazer.

⁵⁰ A barbárie pode ser entendida como uma oposição ao que se entende por civilizado ou civilização. Assemelha-se com a selvageria.

As performances de gênero que se encontram á margem comumente são mal vistas, tornam-se marginais, assim como o homem cabeludo no contexto do homem “cabra-macho”. O excêntrico é abordado em Louro (2007) como sendo o diferente da normalidade. Á partir desse entendimento, o termo excêntrico me serve de referência para identificar as outras performances como a dama de paus na dança de salão, vista como excêntrica por se afastar do modelo de representação central que é o cavalheiro.

O título deste trabalho é um jogo com a problemática dos conceitos “dama” e “cavalheiro”, apresentados pela dança de salão para designar as funções do condutor e do conduzido. Nesta lógica quem conduz é sempre o cavalheiro e quem é conduzido recebe o nome de dama. Independentemente do gênero atrelam-se esses nomes as funções, porém tradicionalmente esses lugares foram construídos e ocupados por um homem condutor e uma mulher que se permite conduzida, sendo a técnica da condução generificada⁵¹ a partir de seus movimentos. Homens e mulheres nessas respectivas posições são a norma, o modelo central, o padrão de normalidade.

Entretanto há muitas formas de fazer-se homem e mulher que extrapolam a norma e as convenções do cavalheiro e da dama. Falar de norma é entender o processo de construção de comportamentos e processos culturais que serão definidores do gênero e sexualidade á exemplo, definindo o que é ou não natural. O padrão de normalidade são aspectos centrais, lidos como naturais, e aqueles que se diferem são os que vão se distanciando do centro até as margens. Quanto mais distante do centro a representação for, mais marginal será.

A representação central da dança de salão é o cavalheiro e a dama, que seguem uma construção dos moldes palacianos⁵² relidas no contexto contemporâneo. A heterossexualidade é definidora dessas relações e me distancio da norma quando na minha prática subverto a ordem dançando com outro homem. Não que o outro homem seja necessariamente homossexual, mas a imagem que projetamos, dois homens juntos, foge a imagem de um casal heterossexual convencionado para as relações da dança de salão, ou seja nos afastamos da norma. É uma atitude que muda o que é lido como normal, mas pode se intensificar ou não a partir do gênero e da sexualidade, e também

⁵¹ Entenderemos a generificação a partir de Louro (2007), sendo o processo de como o corpo vai sendo significado e recebendo atributos a partir do gênero. Na dança o corpo do cavalheiro historicamente moldou-se seguindo a construção do gênero homem, e a dama os atributos que foram designados á mulher.

⁵² Comportamentos, regras e etiquetas voltadas para a corte.

pela técnica ou posição na condução, causando mais ou menos estranhamento. Nesse sentido vejo em Louro (2007) aspectos sobre a norma que se aplicam também a dança.

De modo mais amplo, as sociedades realizam esses processos e, então, constroem os contornos demarcadores das fronteiras entre aqueles que representam a norma (que estão em consonância com seu padrões culturais) e aqueles que ficam fora dela, às suas margens. Em nossa sociedade, a norma que se estabelece, historicamente, remete ao homem branco, heterossexual, de classe média urbana e cristão e essa passa a ser a referência que não precisa mais ser nomeada. Serão os “outros” sujeitos sociais que se tornarão “marcados”, que se definirão e serão denominados a partir dessa referência. Desta forma, a mulher é representada como “o segundo sexo” e gays e lésbicas são descritos como desviantes da norma heterossexual. (LOURO, 2007, p.16-17).

Com o afloramento das discussões contemporâneas sobre gênero e sexualidade, corpos historicamente silenciados, não somente na dança, mas também na sociedade, começam a reivindicar espaços. No salão de baile ao aparecerem esses outros corpos, em suas variantes performances de gênero, é notória a distância entre o que esses corpos são e o modelo único para conceber homem ou mulher adotado pela dança de salão. Esses corpos que se desviam do padrão hegemônico não se veem representados em totalidade com esse “corpo cavalheiro” ou “corpo dama”, e por não estarem de acordo, são entendidos como os excêntricos, vulgarmente conhecidos nos bailes como “o pessoal da dança contemporânea”, “o viado”, “a mulher macho” e infinitos outros nomes que lhes são atribuídos.

Também é importante observar que, aliados aos enunciados performativos que atribuem e constroem os gêneros, temos insultos – também muito comuns nos espaços formativos da dança de salão – relativos aos sujeitos que desviam das normas de gênero (“bicha”, “traveco”, “sapatão”, “machona”) (FERREIRA; SAMWAYS, 2018, p.162).

Esses corpos que desviam da regra deparam-se com enfrentamentos para poder (re)existirem em meio aos fiscais da manutenção das normas, comumente aqueles que se identificam, são ou estão próximos do centro. A coesão social pune e vigia esses corpos de modo sutil ou diretamente ao conflitarem com os valores hegemônicos. Esses corpos que (re)existem, por simplesmente serem, tornam-se transgressores e possuem a potência para subverter a representação fixa do gênero na sociedade e na dança de salão.

Esses corpos que não se enquadram nas regras impostas são o objeto deste estudo, pois a partir deles podemos entender a possibilidade do homem sensível na dança, de um corpo masculino não viril, e de toda a diversidade que pode ser impressa

pelo corpo e movimento no salão para além dos estereótipos de gênero socialmente construídos.

Mesmo sendo homem, quando ocupo a posição de conduzido quase sempre me chamam de dama, apesar de ser homem. Além de ser definido por quem faz parte da norma, também percebo o pensamento binário presente na dança. Mesmo sendo dois homens, ainda procura-se neste corpo uma referência de mulher através do nome dama, para conceber a ideia de pares que na lógica heteronormativa só é possível entre homem e mulher, na dança cavalheiro e dama.

Á exemplo, em distintos momentos, de aula ou baile, quando há um casal do mesmo gênero iniciando uma dança, não é de se surpreender quando surgem perguntas como: Quem é o cavalheiro? Quem é a dama? Para assim identificarem as funções dos pares. Um homem ao conduzir uma mulher será respectivamente ele o cavalheiro e ela a dama; atendendo á lógica heteronormativa a qual a dança vem sendo construída até então. Mesmo se forem um casal do mesmo sexo dançando, uma das pessoas será o cavalheiro, aquele que conduz, e a outra pessoa a dama, que se permitirá conduzida.

Ser dama é necessariamente ocupar o lugar de ser conduzida na condução. Em livros e revistas que vem fundamentando a dança de salão este pensamento veio sendo reforçado para além da própria prática, como na publicação de Zamoner (2005) “...cavalheiros continuam conduzindo damas. Eu, uma mulher, sou um cavalheiro ao conduzir uma dama, mas não sou um homem conduzindo uma mulher.” (ZAMONER, 2005, p.70) e também em Ried (2003) quando afirma “... é o cavalheiro a quem cabe conduzir e à dama ser conduzida”. (RIED, 2003, p.37).

Vem havendo uma crescente prática da dança entre os mesmos gêneros, mas me pergunto como ela acontece. Será que se continua representando, mesmo entre pares do mesmo gênero, a dama e o cavalheiro? Será que os movimentos dos corpos continuam sendo estereotipados em movimento de homem e de mulher? Será que está havendo uma renovação da norma binária através desses estereótipos? Creio que mudar a nomenclatura é fundamental, mas sem uma tomada de consciência sobre esses lugares acredo que essas questões não se resolverão.

É importante frisar que os binarismos que podem ser lidos também como ocupar apenas um papel durante a dança, o condutor ou o conduzido. Mesmo em formatos que a dança acontece com três pessoas, como não raro de ver-se na técnica da Lambada, e outros estilos, elas ainda se mostram dentro dessa lógica que mantém o padrão dos

corpos entre quem conduz e quem é conduzido. Observei que nesses formatos á três há uma presença de dois corpos condutores para um conduzido, ou de um corpo condutor para dois conduzidos, porém em ambos ainda fixa-se o padrão binário condutor e conduzido, rompendo a estrutura da dança ser á dois, porém sem romperem com a lógica binária de papéis fixos de um corpo que conduz e outro conduzido.

Faz-se necessário compreender o corpo de outras maneiras para que não façamos apenas caminhos diferentes para o mesmo fim. Dançar entre corpos de gêneros iguais possibilita novas formas de relacionamento entre homens, por exemplo, mas podem estar a serviço das mesmas ideais e ideias, ainda representando, apesar de homem com homem, o cavalheiro e a dama, o padrão heteronormativo.

A troca dessas nomenclaturas históricas por condutor e conduzido possibilita retirar a estigma na condução como lugar de homem e de mulher ao adotá-las, como também possibilita não constranger as pessoas que querem ocupar mais de um lugar na condução. Ao serem chamados por atributos que não condizem com seu gênero, como mulheres tratadas por “cavalheiro” ou homens de “as damas”, esses termos atuam como inibidores para o aprendizado das duas formas da técnica. É perceptível o que uma simples mudança de nome pode causar, dando maior ou menor possibilidade para o gênero poder fluir e se expressar na dança.

Esses lugares na condução podem (e devem) ser desempenhados por qualquer pessoa, independentemente do gênero, mas para além desta questão se faz necessário compreender o conceito da condução, que implica perceber como os dois corpos são ativos nesse processo como já aponta Jonas Karlos (2011) em sua pesquisa. É também importante perceber que cada um desses lugares, que em nada tem haver com o gênero, propiciam sensações diferentes para se estar na dança através da posição da condução. Esses lugares atingem a subjetividade desses corpos de diferentes maneiras, através da qualidade de movimento, das relações ou da experiência sensorial que as técnicas e posições dentro dela proporcionam.

Sem compreender com a devida profundidade o que esses lugares são não haverá possível entendimento para que a dança de salão reflita, e desta maneira seguirá reproduzindo esses papéis através de pares do mesmo gênero. É preciso compreender de forma mais ampla os sentidos que ser conduzido e conduzir podem estabelecer. É necessário compreender esses papéis não somente como um conjunto de técnicas para o movimento, mas principalmente pelo viés do corpo cognitivo como aponta Feitoza

(2011), para não recriarmos a dança numa mesma estrutura que vem apresentando falhas.

Embora hoje em dia haja tentativas de ensinar balé de um “outro modo” (muitos professores hoje adotam para ensinar o balé clássico os pés descalços, trabalho no/de chão, etc), estes são simplesmente outros caminhos que, no fundo, ensinam as mesmas coisas. Mesmo que não estejamos aprendendo repertórios de balé propriamente ditos, estamos aprendendo conceitos, idéias e ideais incorporados e embutidos nesta técnica. (MARQUES, 2001, p.68 Apud FEITOZA, 2011).[...]. A partir desse exemplo de Marques (2001), podemos argumentar a deficiência que ainda temos em entender os corpos cognitivamente, se continuarmos com um único entendimento de condução, ou ainda, que seja realizada uma inversão de papéis na “condução da dança”. (FEITOZA, 2011, p.68).

Para tanto, se faz necessário que se percebam os motivos que levam a mudança desses nomes, e não simplesmente trocá-los por serem outros nomes que “estão na moda”. Deve-se compreender as consequências e o que representa o uso do termo cavalheiro e dama, que não suprem os contextos para os gêneros na contemporaneidade. Termos para substituir tem aparecido, como á exemplo o condutor e o conduzido, que comportam de uma melhor maneira a questão do gênero na dança, mas que podem ainda não serem terminologias ou metáforas adequadas para compreendermos por exemplo a condução ou as segregações que binarizam e polarizam suas relações.

2.4. Provocações da dama de paus



Através dos olhares as provocações me parecem ganhar mais intensidade, como se através dos olhos pudesse projetar meu desejo e fazer leituras das intenções que me cercam. Pelos olhos da dama de paus é que observo a realidade ao meu redor, buscando através deles registrar as informações que ocorrem em campo. Os olhares aparecem nas provocações que causei propositalmente no salão, observando e sendo observado por outros olhos, sendo elas relações precípuas na dança de salão por estabelecerem o primeiro passo para se fazer um convite a dançar junto.

Desde quando cheguei na cidade de João Pessoa em 2016, já observava com olhos atentos como aconteciam as relações nos bailes de dança de salão, pois essa prática já fazia parte de uma inquietação que trazia de outros lugares. Atentava-me sob as relações dos homens principalmente, não percebia a dança acontecer entre eles, percebia um movimento discreto de algumas mulheres condutoras, em especial a professora Eugra Souto⁵³, que na sua prática já vinha realizando um trabalho de longa data, propondo esses lugares na condução para as mulheres em suas aulas e o convite para a dança durante os bailes.

Recordo-me do primeiro baile que fui de uma determinada escola de dança. Frequentava muitos bailes para conhecer as escolas da cidade, nessa ocasião me marcou a memória quando ao convidar um monitor da escola para dançarmos juntos recebi um não, sob argumento que ali naquele espaço não poderia, por ordens de seu professor. Eu insisti, ele se manteve firme, então procurei o organizador e informei a situação, reivindiquei a vontade de dançar com os monitores como qualquer outro pagante do baile, afinal de contas eu sabia que eles estavam ali para dançar com os frequentadores. Como também já fui monitor sabia dos combinados que acontecem nessas relações, o organizador disse que resolveria a questão, e depois desse reclame outros monitores começaram a me chamar para dançar.

Não que eu tenha dançado a noite toda com eles, senti que estavam fazendo uma obrigação, e percebia que esse não era um movimento comum no baile pela reação das pessoas. Da mesma maneira que convidei o monitor também convidei outros frequentadores para dançar, havia um casal de idosos, dancei uma dança com a senhora e quando terminei convidei o senhor, mas ele não aceitou meu convite então segui dançando com outras pessoas.

Com esse movimento que estava procurando provocar, os frequentadores de bailes da cidade começaram a me identificar também como uma “dama”. Inicialmente o nome do trabalho em pouco tinha haver com a ideia da carta, fazia uma alusão pelo fato de ser um homem, ter um pau e me chamarem de dama no salão. Mas voltando a discussão das provocações, normalmente transito entre os lugares da condução, porém quando decidi ir para os bailes para apenas ser conduzido a única coisa que senti foi uma frustração por não ser chamado para dançar.

⁵³ Professora, bailarina e coreógrafa atuante na cidade de João Pessoa desde o ano de 2003. É pós-graduada em Dança e Consciência Corporal pela Universidade Gama filho e é docente titular do bacharelado e licenciatura no Curso de Educação Física do Centro Universitário de João Pessoa – UNIPÊ.

Ficar sentado à noite toda enquanto todo mundo dança me foi uma experiência horrível, mas essa era parte das situações que queria me colocar como pesquisador.

Enquanto estava sentado percebia quem se encontrava na mesma situação, refletia e percebi também que para poder dançar sendo conduzido era necessário que eu convidasse outro homem, mas para isso havia todo um processo anterior para que eu concretizasse um convite, dado o histórico dos muitos não-suíços já recebidos na dança.



Antes de convidar um homem eu me preparam para receber uma desculpa, um impedimento para negarem o convite, uma brincadeira para desviar a atenção. Eu sinto receio de propor um convite e receber uma grosseria, eu me preparam para ter coragem de pedir por uma dança e todo esse movimento não se percebe a olho nu, mas ele existe na minha cabeça antes que eu estabeleça o diálogo. Não são todos os dias que sou forte como quando me coloquei para dançar com aquele monitor, nessas experiências, já me deparei com momentos de angústia, de dor, de rejeição por querer dançar com outro homem e não poder.

Eu sei que cada pessoa tem um processo para compreender essas práticas que não foram ensinadas ou construídas como normais na dança de salão. Ao aceitar meu convite sei que há uma exposição desses homens, que podem ser taxados como homossexuais e despertar uma situação que muitos homens ainda não estão preparados, de se firmar ao ter sua sexualidade questionada. Há também o tabu para estabelecer o contato físico entre homens, mesmo quando seguros de si, sei dos estranhamentos que essa relação pode causar. Porém acredito que é o processo que acontece para que se saia da inércia, de permanecer nas relações de uma masculinidade hegemônica.

Por muito tempo pensei que se eu tivesse uma boa técnica ao ser conduzido, em outras palavras, fosse a tal da “boa dama” como se diz na dança de salão, não haveria motivos para negar esse convite. Mas, por vezes observei que alguns homens que se recusavam a dançar comigo, preferiam dançar com outras meninas que eram iniciantes exclusivamente pelo fato de serem mulheres, talvez por haver outros interesses além da dança, ou por simplesmente ser o que é tido como o normal, por não causar

estranhamento, por não se exporem, deixando de lado a possibilidade dessa outra experiência, me mostrando que a boa performance da técnica não era condicionante ou suficiente para estabelecer interesse na dança.

Testava convidar dançar com outros homens em bailes que haviam apenas as pessoas da cidade, em bailes de eventos maiores que recebiam pessoas de fora da cidade e ainda sim, essas situações se repetiram por um tempo. Raras foram às vezes em que me propuseram um convite para dançar, o que tem mudado de certo modo, talvez até mesmo devido essas provocações que a dama de paus veio propondo.

Já me coloquei no lugar da dama que espera pelo convite para dançar e da dama que toma a iniciativa e pede o convite para que a conduzam, e nessas interferências que vou causando em campo percebi haver outra possibilidade para dançar com homens. Comecei a propor o convite para dançar, mas agora como uma dama que conduz os homens, e escolhi como campo o forró promovido pelo grupo de músicos “Os Fulano⁵⁴”, na casa de show Villa do Porto no centro da cidade. Nessas experiências percebi que às vezes associavam o fato de ser conduzido com a homossexualidade ou como lugar de mulher, então tive a ideia de proporcionar aos demais homens que ocupassem essa posição para desmistificar essa ideia, e assim também percebi que poderia promover a eles a mesma sensação de conforto que proporciono as mulheres quando danço com elas sendo condutor.

Percebi que a proposta surpreendia, minha primeira abordagem desse tipo aconteceu no dia 07/06/19, nesse lugar que se difere do baile de dança de salão por receber um público mais diversificado, com pessoas ligadas ou não a dança, como também pessoas de outras regiões, sendo interessante o contraste para enriquecer as possibilidades da pesquisa. O local é um casarão antigo num ponto boêmio da cidade, recebendo esse evento de forró regularmente onde há um espaço aberto onde as pessoas ficam para fumar e uma parte fechada onde acontece a dança.

Esse primeiro contato aconteceu com um professor de dança de salão da cidade que estava nesse forró, nunca havíamos dançado antes, havia certo distanciamento, mas propus o convite e ele aceitou. Ele se posicionou como se fosse conduzir, mas percebeu que eu já o havia abraçado na posição que demonstrava quem seria o condutor. Ele observou um pouco, estava tocando um Xote⁵⁵ e achei oportuno estabelecer uma dança

⁵⁴ Banda de forró tradicional da cidade de João Pessoa que promove regularmente eventos de forró.

⁵⁵ Música em compasso binário e andamento lento que a acompanha.

mais lenta e intimista, queria estabelecer uma conexão e o contato dos nossos corpos por um tempo maior ao invés de usar passos que nos distanciassem.

Percebi que a dança, a relação de nossos corpos e as posições que ocupávamos entre condutor e conduzido se mostrou agradável pela sensação que tive durante e ao fim da dança. Quando ele agradeceu percebi que algo havia mudado nele, mas não conversamos naquele momento. O que percebi desse homem foi que a partir desse dia a relação de nossos corpos passou a ser outra, e em demais bailes ele tem sido um dos poucos homens que me convidam de forma espontânea para dançar. Chamarei esse homem de o valete.

Nesse mesmo dia fiquei motivado a seguir nessa proposta, convidei outro homem, também praticante da dança de salão. Ele estava conversando com uma mulher, não havia percebido, ele me deu uma desculpa, que eu já esperava apesar de animado. Aceitei a desculpa e fiquei pensando, talvez possa ser que ele esteja interessado na moça, depois pensei que talvez pudesse ser só uma desculpa, não tinha como saber, mas pelos precedentes já estava internalizando que não aconteceria a dança.

Minutos depois ele me chama, e pergunta se eu gostaria de dançar, pensei que poderia ser por pena, como também já me aconteceu em outros momentos, mas aceitei o convite mesmo assim e já fui me colocando como condutor. Ele, assim como o valete não esperava ser conduzido, porém se dispôs. Ainda estava tocando um Xote, ao dançarmos fui procurando o observar e percebi certa confiança na relação que estava se dando entre nós no decorrer da dança. Não percebi aparentemente nenhuma preocupação com o que as outras pessoas poderiam estar pensando daquele momento, nem mesmo pelo fato da mulher que ele estava conversando estar a nos observar.

No fim da dança, ele me agradeceu e disse ter se sentido mexido, que havia gostado da experiência em estar no outro papel como conduzido e que minha dança o permitiu sentir o movimento de uma forma muito agradável. Nesse momento entendi que esta era outra abordagem que me possibilitaria poder alcançar os homens por outro caminho.

Em 05/07/19 houve uma aula de forró nesse ambiente com professores da dança de salão, esse formato de aula antes da banda iniciar o show é uma constante na organização dessa festa, funcionando como um espaço para aprender alguns movimentos e animar as pessoas. Quando a aula encerrou e o forró começou a acontecer propriamente, estava tocando uma sequência de músicas agitadas e rápidas. O professor,

que estava acompanhado de sua parceira era uma pessoa com quem já havia dançado outras vezes em bailes de dança de salão, o convidei pensando que seria uma boa oportunidade das pessoas perceberem esse movimento, permitindo essa possibilidade pelo seu destaque naquele lugar, e a chance dessa prática entre homens ser vista também entre professores.

Em outro dia, datado de 01/11/19 nesse mesmo evento que promove o forró, essa experiência de conduzir outros homens me possibilitou outros frutos. Havia um grupo de amigos se divertindo, um deles era estrangeiro e o convidei para dançar. Enquanto dançávamos, um de seus amigos me observava e me fez entender que queria comunicar algo, então quando acabou a música convidei essa pessoa que observava para dançar, mantive a proposta de condutor e ele sendo o conduzido, dançamos, e no final ele esperava por um beijo que não aconteceu.

Ele ficou com uma cara de interrogação, sem entender o motivo da dança. O trio de forró continuou a noite inteira e no fim da noite, enquanto descansava fora do salão, esse homem que estava de saída veio em minha direção. Ele agradeceu pela experiência e disse que de onde ele vem, quando alguém dança assim é porque tem interesse pela pessoa, e que ficou fascinado em perceber que como dançar assim, “agarrado”, pode ter outras interpretações, perceber que da para se dançar sem haver necessariamente um interesse sexual. Somente sentir a outra pessoa com proximidade se mostrou uma experiência desconhecida, porém positiva.

Outras danças aconteceram nessa noite, dancei com um senhor mais velho e conduzi mais alguns homens, fui conduzido por algumas amigas que sempre me acompanham nesse forró, como também conduzi várias mulheres.

No dia 13/12/19, foi o último forró do ano promovido pela casa de show Villa do Porto. Estava lá novamente testando minhas influências no campo, horas chamava algumas meninas para dançar, horas convidava alguns homens. Nesse forró já levei várias recusas dos homens, na verdade essas são a maioria das respostas, porém nesse dia houve um número maior de recusas que o habitual. Vi que as reações aos convites eram diversificadas, alguns achavam que o convite era uma piada, outro homem se repetiu várias vezes perguntando se era com ele, sem acreditar, sem entender muito bem que essa era uma realidade possível. Entretanto nesse dia, foi a primeira vez que senti uma resposta em tom de violência, normalmente quando recebo a negativa eu agradeço e me retiro, mas havia um homem que negou com um tom de ameaça, e no meio do

salão apesar da voz baixa ele foi firme, ficou estático me olhando fixamente enquanto segurava uma garrafa na mão.

Eu me retirei, fiquei próximo do local onde estavam minhas amigas, estava um pouco apreensivo, fechado nos meus pensamentos mesmo com o forró a toda altura. Havia até pensado em ir embora naquele momento, quando de repente me surge uma mulher me convidando para uma dança. Eu já estava indo abraça-la para conduzir o movimento quando ela se antecipou e se colocou como condutora. Fiquei surpreso, quase como alguns dos homens quando proponho os conduzir, afinal não via muitas mulheres condutoras, e quando apareciam normalmente conduziam outras mulheres, mas essa mulher me apareceu ali como um respiro, aliviando a sensação de sufoco que me encontrava.

Conversando com um dos integrantes da banda que promovem o evento de forró, em outro momento oportuno em que eles se encontravam em janeiro deste ano, ele repudiou e lamentou sobre esse acorrido. Esse grupo busca estar atento a violências e machismos que possam acontecer durante a noite, inclusive entre uma música e outra fazem claramente mensagens que orientam o comportamento das pessoas para promover um espaço de diversidade e segurança para todos. O intuito do grupo é que todos possam aproveitar o forró da maneira mais agradável possível, o que fui percebendo no decorrer dos eventos.

Ainda nesse encontro o integrante da banda me relatou ter visto a dança que protagonizei com um professor, em que descrevi acontecer no dia 05/07/19 naquele forró. Ele me contou que naquela noite enquanto tocava estava observando de cima do palco aquela dança acontecer, ele gravou na memória aquele momento e me disse que fica feliz pelo movimento de dois homens dançarem juntos e que aquele foi um dos forrós mais bonitos que ele já viu acontecer. Fiquei prestigiado com esse relato e pelo elogio por essa prática, que é incomum, ter sido vista como bela. Para mim esse acontecimento reitera a importância dessa prática acontecer nesses espaços, para poder ser percebida e entendida sem tabus e também poder ter a chance de ser excêntrica e apreciada como bela.

De uma forma geral tanto nos bailes como nesse ambiente do forró, o que percebo é que minha prática resulta em tornar comum ver dois homens dançarem juntos, como também de permiti-los nessa relação sentirem as sensações de estarem como conduzidos. Observei um monitor de uma escola de dança que nos bailes das escolas de

dança de salão comumente tem dançado sendo conduzido por uma mulher, e por vezes se aproxima de mim para conversar e dançarmos juntos. Vejo que a minha prática também se mostra importante para que outros homens se sintam confortáveis para ocuparem também esses espaços na condução, assim como as mulheres em entender que há homens para que elas possam conduzir.

No dia 17/12/19 aconteceu o ultimo baile do ano de uma escola de dança de salão da cidade, bailes deste tipo costumam ser maiores recebendo mais pessoas de outras escolas que um baile comum. Lá dancei com homens e mulheres, porém ao dançar com homens alternava, a depender da pessoa, entre condutor e conduzido.

A impressão que ficou desse baile foi que nem sempre a ideia de propor ser condutor para um outro homem funciona bem. No meio de uma dança percebi um desconforto de um homem com quem eu dançava conduzindo, ele se sentiu tão desconfortável que inverteu os papéis da condução assim que pôde. Havia um incômodo, eu acredito, mas que não sabia dizer ao certo se era pelos lugares da condução, pela dança com um par do mesmo gênero ou se havia algum outro fator que desconheço. Sei que a abordagem de propor a condução a um homem se mostrou uma boa estratégia, mas que não é certeza de boa aceitação em cem por cento dos casos.

Acredito que esse movimento esteja ainda muito tímido na cidade, mas percebo uma mudança de quando cheguei aqui até o momento de agora. Sei que contribuí para que esse cenário se modificasse, entretanto ainda há muito a ser trabalhado, principalmente nas escolas onde é o espaço de formação de dançarinos.

Em uma das escolas da cidade no mês de novembro de 2019 resolvi fazer aulas numa turma regular de samba como conduzido. Já havia tentando esse feito em outros momentos em diversas escolas da cidade desde quando cheguei a João Pessoa, porém sempre foi desgastante lutar por esse espaço, o que me estimulou a parar de fazer aulas. Tentado ocupar esse lugar observei que era demasiadamente desconfortante, incomum, e que sempre havia uma explicação dos professores, mesmo que breve para que as pessoas me entendessem naquela posição de conduzido, e em alguns casos me aceitassem naquele lugar.

Foi desconfortante estar como conduzido e dançar com alunos homens que queriam me evitar, era agonizante ver as mulheres me pressionando para que eu as conduzisse, e sempre que havia mais mulheres do que homens ficava uma sugestão no ar para que eu ocupasse o lugar de condutor. Em nenhuma das escolas que frequentei

entre 2016 á 2020 nenhum professor nunca me impediu, mas vez ou outra pediam para que eu voltasse a conduzir, principalmente quando nas turmas haviam muitas mulheres querendo dançar.

Nessa turma em que me matriculei haviam pessoas de todas as faixas etárias, era uma turma nova que estava estreando, as aulas contariam com um tempo mais estendido por acontecerem a cada quinze dias. Em três horas de aula a cada sábado pude ir me sentindo, pela primeira vez, mais confortável. Acredito que esse conforto se deu por nos primeiros dias de aula o casal de professores ter convidado um professor de fora da cidade para trabalhar junto com eles naquele dia. Esse professor alternava entre condutor e conduzido, permanecendo mais como conduzido, o que acredito que fez com que nessa turma me fosse mais confortável ocupar essa posição, pois não era eu quem iria ter que desbravar aquele campo.

O que percebi no passar dos meses foi certo conforto em estar naquela turma, as pessoas foram entendendo meu lugar ali e principalmente as mulheres pararam de me pedir para que eu as conduzisse, por entenderem que naquele espaço eu queria poder apenas ser conduzido, o que sempre deixei claro em todos os lugares que propus não ser condutor.

O valete, aquele rapaz do forró também fazia aula nessa turma e percebi a afinidade que estava se desenrolando em nossos corpos. Já dancei com muitas mulheres com quem desenvolvi o que chamamos de sintonia ou “feeling de dança”, e percebi pela primeira vez que essa sintonia estava acontecendo com um homem. Pela repetição das aulas fomos desenvolvendo um aprofundamento em quebrar esse tabu do toque masculino, o que também percebo ir acontecendo com os outros homens nessa aula ao dançarem comigo, porém com o valete consigo traçar uma linha na mudança do padrão em como nos relacionávamos, observando desde o primeiro dia do forró que nos encontramos até o momento.

Não é pelo fato de pesquisar esse assunto que para mim essa construção do toque masculino esteja superada. Gosto de colocar á prova o que desenvolvo em tese, e sei das minhas limitações. Em muitos momentos sei que sou eu que não consigo me desvincilar dessa construção hegemônica de masculinidade que me moldou e também a tantos homens, ás vezes me sinto envergonhado, ás vezes fico inseguro por ser gay e ter essa relação do toque mal interpretada pelo outro homem, e sei que essas inseguranças interferem para que eu consiga superar esse tabu nocivo.

No dia 07/03/2020 fiz minha última visita a campo, e quero relatar o ponto alto desse processo de transformação que foi acontecendo entre eu e o valete. Ele estava como professor para dar aula nessa edição do forró, que celebrava três anos de parceria entre a casa de show Vila do Porto com o grupo de músicos que promove a festa. Nessa aula que antecedeu o início do forró propriamente, ele me convidou para que fosse seu par para dançarmos um improviso⁵⁶, momento em que na dança de salão os alunos e as pessoas presentes assistem uma demonstração da técnica dos professores ao dançarem improvisando. Foi para mim o ponto alto do processo das observações em campo quanto a mudança de padrão de comportamento em corpos masculinos, sendo esse convite resultado de um processo gradual na transformação de nossos corpos.

Outra situação que me coloquei foi a de fazer aulas particulares de tango com um professor da cidade a partir de outubro de 2019. Numa aula particular passaria mais tempo dançando com o mesmo corpo, o que poderia me possibilitar observar o que resultaria dessa provocação. Assim como aconteceu com o valete, fui percebendo com o passar das aulas uma mudança, no início percebi como eu sentia uma dificuldade em estabelecer contato físico com o mesmo homem por um tempo maior para dançar, e como essa relação tem se modificado com a constância da prática, nos possibilitando uma relação amistosa através do corpo, aprofundando os laços de fraternidade que já se estabeleciam anteriormente.

Creio que essa relação com o corpo de outro homem foi para ele uma situação não corriqueira, e para a mim uma possibilidade de dançar mais como conduzido com uma única pessoa. Para nos dois tem sido uma desconstrução do masculino em nossos corpos, mesmo sem conversar muito sobre esses assuntos nas aulas, percebo nesse espaço que a própria relação do corpo estabelece essa comunicação, e a sinto pela forma descontraída que temos adotado entre nós, como também na própria dança.

Acredito que há muitos moldes que precisam mudar na dança de salão, percebo não ser o único a receber violências e sofrimentos nesse espaço como ele está formatado no momento. Faço um relato sendo homem, mas percebo também as outras dores como a das mulheres. Na minha experiência me pus a ouvir algumas delas, mesmo desviando um pouco do meu recorte, e assim pude descobrir violências que as cercam de maneira constante.

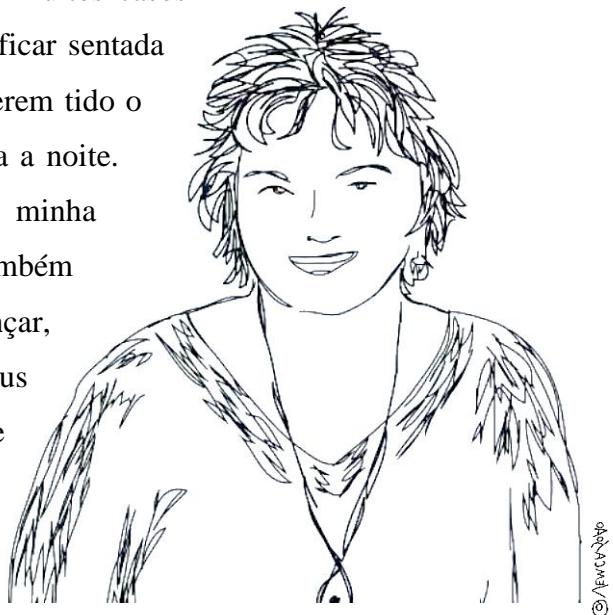
⁵⁶ Vídeo disponível em: https://youtu.be/0_6WVwdY8Yw

Relataram-me tentativas de estupro, homens encostando o pênis ereto enquanto dançavam com elas, apalpadas nos seios e na bunda, propostas indecentes ao pé do ouvido e outros inúmeros assédios que me disseram acontecer em muitos bailes que já frequentaram. Como não sou uma mulher nunca percebi o que é estar nesse lugar, o que reitera a importância em ouvi-las. O que mais me chocou foi saber que esses casos são corriqueiros e que o conforto que percebia haver ao dançarem comigo não era somente pela técnica da dança, mas pela segurança que eu oferecia por não as colocar em risco de assédio, podendo assim ter uma dança em que pudessem relaxar mais e aproveitar o momento do baile sem outras preocupações.

O olhar atento da dama de paus não é provocativo apenas para os homens, ele está atento a muitas situações que permeiam a dança. Essa sensibilidade me fez também perceber que havia pessoas, que assim como eu em um momento da pesquisa, estavam sentadas sem dançar durante todo o baile, esperando por um convite. Uma das provocações, que vão além da pauta de gênero e sexualidade, é a de perceber outros processos de sofrimento dentro do salão. Me reconheci naquelas senhoras quando as vi sentadas naquele lugar, pude ter uma pequena amostra por alguns meses do que elas experimentam por um tempo muito maior, do que enfrentam ou se submetem para poderem dançar as vezes uma ou duas músicas em um baile inteiro.

Na maioria das vezes percebi que elas estão bem arrumadas, com vestidos que em muitos momentos superam até requinte da ocasião, vão perfumadas, cabelos penteados e maquiagem no rosto em busca de uma dança. Há toda uma energia que as move para estarem naquele lugar, que em muitos casos resulta em ir embora para casa depois de ficar sentada observando os outros se divertirem, sem terem tido o prazer de dançar com alguém durante toda a noite.

Em muito projetei nessas senhoras a minha madrinha, e talvez por essa identificação também me atenha nos bailes a convida-las para dançar, como condutor mesmo, afinal a dama de paus entende que há coisas mais importantes que o caminho da técnica, e nesse sentido busco perceber também as necessidades humanas nesses espaços.



Aqui faço uma analogia com a carta da dama de paus do tarô e a dança de salão. Na imagem da figura 5, a carta mostra uma rainha sentada, mas que me parece não estar á espera, seu trono está decorado com leões um animal que expressa força e lealdade, que possui o elemento fogo, que tanto aquece quanto transforma. Na mão esquerda e por trás dela estão girassóis, simbolizando a vida, a fertilidade, a alegria, a satisfação, assim como seu poder feminino. Na mão direita ela segura um cajado que começa a florescer, um símbolo fálico que também pode expressar seu lado masculino. O gato preto é um animal cheio de estigmas, mas que segundo alguns especialistas em tarô, nesta carta ele vem mostrar a natureza independente dessa rainha e seu interesse pelos poderes ocultos, seu lado místico.

A Rainha de Paus representa carinho e sustento, e assim como ela reconhece sua porção masculina vejo uma porta para que homens reconheçam sua porção feminina que há dentro de todos eles. Ela traz a tona a imagem de uma mulher independente, a mulher de negócios, contrastando-se do que se convencionou sobre o papel da mulher. Vejo nessa carta uma provocação sobre a fixidez dos papéis que são destinados a homens e mulheres e a necessidade de compreendermos tanto uma mulher que quer ser autônoma quanto à de um homem que quer ser sensível, ou de ser conduzido na dança, ambos se distanciando dos papéis convencionados aos seus gêneros. Assim como o ying e yang e os signos do zodíaco, que mostram a luz e a sombra que existe em todos os seres, faço a leitura desta carta como a possibilidade de reconhecer o masculino e o feminino que coexistem em todos nós e que nos permitem homens e mulheres livres para nos expressar através de nossos desejos e sentimentos.

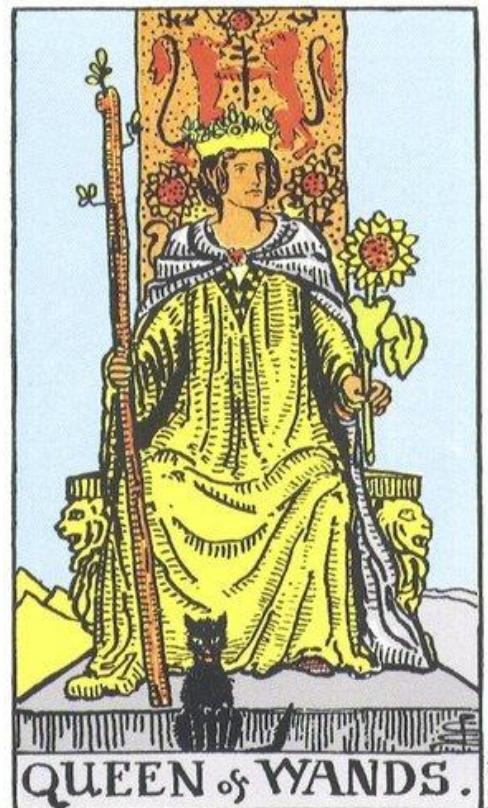


Figura 5: A dama de paus, carta do baralho de tarô Waite-Smith.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nessa pesquisa fiz a escolha de não frizar separações entre os movimentos que há nesse complexo de danças, como em seu formato tradicional ou contemporâneo, por achar importante reconhecer todos esses movimentos como desdobramentos da própria dança de salão. Como também acontece em muitos estilos que foram se ramificando entre gêneros específicos desse complexo de dança, o que chamamos de Zouk hoje são desdobramentos da Lambada, que posteriormente se tornou LambaZouk se ramificando ainda em diversas outras interpretações como o NeoZouk, ContempoZouk, SoulZouk, BlackZouk, LoveZouk e outras formas de leitura sobre essa forma de dançar, e não por isso deixaram de ser dança de salão assim como a dança de salão contemporânea sob minha perspectiva.

Quanto ao aspecto social da dança, abordei as repressões sobre o corpo do homem que quer se expressar, mas ao mesmo tempo percebo também mulheres reprimidas em seus muitos contextos, que nesse cenário são subordinadas, silenciadas, apagadas na história da dança de salão. Como um dos muitos encaminhamentos que essa pesquisa me possibilita, afimo que homens ao falar de suas próprias pautas, podem em seu coletivo, desobstruir caminhos que eles próprios tem dificultado ás mulheres, e ao resolverem tais questões creio ser possível perceberem a importância de se reconhecerem privilegiados, para desocupar certas posições opressoras e facilitarem relações horizontais.

É preciso falar dos privilégios do homem na dança entendendo primeiramente a existência de muitos homens nesse contexto, que em suas diferenças sexuais, raciais e de classe possuem em maior ou menor grau vantagens na dança e na sociedade em detrimento da mulher. Ao não dificultar o caminho das mulheres em suas lutas poderemos investir esse esforço para observar nossa construção, desvendar quais são os mitos que confundem o homem, como a virilidade artificial e perceber que talvez a verdadeira impotência seja afetiva, dando luz a possibilidade de reflexão sobre os dilemas do homem. Perguntando-me o que é ser homem trilhei caminhos na pesquisa para compreender os motivos que levam alguns deles a uma inadequação aos padrões de masculinidade e como esses reconfiguraram as relações de gênero que vem sendo estabelecidas na dança por vínculos hipersexualizados.

Nesses homens percebi pautas, como as mascas que os diferem como homens na contemporaneidade, não formando um só corpo, mas uma massa heterogênea. O homem

contemporâneo é ao mesmo tempo o homem do barbershop, que convive com o homem de saia, do homofóbico que está ao lado de um ativista na fila do dentista, do bailarino, que assiste futebol ao lado de um torcedor heteronormativo, do artista de direita que aparece na propaganda enquanto um líder sindical assiste televisão. É um homem que não tem definição precisa, observado como múltiplo por haver e existir em multiplicidade, fazendo com que aja a convivência com o diferente, mesmo numa construção que parece uníssona e denominam como homem.

Percebi na dança as vantagens que todos os homens possuem por estarmos num sistema patriarcal, percebendo esses privilégios em detalhes como na predominância dos professores que são homens, de nos congressos seus nomes virem listados á frente do nome das mulheres, de termos as aulas num formato em que os homens ocupam a posição central de atenção, dos homens serem a voz ativa nas aulas quando há parceiras mulheres que aparecem quase sempre como acessório de suas falas, de dançar com as mulheres sem ter medo, de professores homens não caírem no anonimato como comumente acontece com as mulheres que encerram suas parcerias profissionais. Ainda vejo que há outras nuances que podem ser observadas entre os próprios homens, como a do homem negro ou dos gays, que se afastam dos padrões de diferentes modos do padrão hegemonicó.

Nessas formas de ir compreendendo essas diferenças existentes entre os próprios homens a pesquisa foi me mostrando estratégias para que pudesse os atingir, como a escolha de adotar diferentes posições ou técnicas de condução. Essa ferramenta que surgiu como fruto da investigação reitera para mim a necessidade de criar outras realidades, reconfigurando as relações de gênero na dança e permitindo aos corpos ocuparem outros espaços, inclusive na condução.

Vejo que minhas reflexões atuam como assuntos que antecedem e que contribuem para melhor entendermos pautas mais delicadas de se tratar na dança de salão, como as transexualidades. A falta de discussão sobre o gênero, assunto transversal da dança, foi o motivo dos tantos embates que aqui relatei, mas que não me desanimaram para seguir na dança e na pesquisa de maneira crítica e reflexiva. No decorrer da pesquisa me deparei com estratégias que não havia ainda pensado anteriormente em minha prática, como a proposição para que os homens fossem os conduzidos por mim, ou a observação em aulas particulares, permitindo que a pesquisa

revelasse caminhos não pensados previamente, mas que se mostraram como a própria ação da pesquisa por estar viva.

Esse trabalho não se finda neste momento final da graduação, há muitas outras contribuições e olhares da dama de paus que não cabem neste curto momento do TCC. Em um exemplo dessa continuidade quero relatar que nas vésperas do final da pesquisa me deparei com a “Casa Lua Cheia”, um centro formador de doula, que em seu espaço holístico, para além das atividades para mulheres grávidas também promove práticas integrativas/somáticas e rodas de conversas.

Dentre as muitas rodas de conversa há estabelecido nesse espaço um grupo de homens que promovem mensalmente debates para discutir a des/construção da masculinidade por meio do compartilhamento da experiência masculina. Ao me inserir nesse espaço fui arrematado pelas práticas das discussões que foram promovidas nos encontros que participei me fazendo reafirmar a importância sobre esse debate que reitero como pesquisa. Por me sentir estimulado a debater sobre a experiência masculina diante desse grupo de homens que estavam abertos a experimentar, propus para além do compartilhamento das idéias uma oficina para trabalhar o corpo e a relação de interação entre corpos masculinos, visto o campo vêtil que me encontrava para propor naquele momento.

Sinto que espaços como esse podem contribuir para a discussão sobre corpo e gênero que tenho levantado, e são contribuições que se alastram numa continuidade da pesquisa e de minha prática em dança. Por tratar-se de uma matéria complexa, percebo a necessidade e oportunidade de dar continuidade a essa e outras discussões que podem aparecer no percorrer do processo investigativo, me servindo desse trabalho de conclusão para desdobramentos de outras pesquisas.

A ideia do que chamo aqui de dama de paus não significa ser uma simples troca ou inversão desses papéis, não proponho que homens sejam as novas damas ou uma versão folclórica da mulher, muito menos que as mulheres sejam os novos cavalheiros. Não é sobre ocupar um papel apenas ou múltiplas funções que ampliem a escuta do corpo, não é sobre as críticas que são necessárias sobre os papéis na dança de salão, mas é sobre a escuta dos desejos, do seu próprio desejo e o dos outros ao se envolver numa dança. Qual a necessidade desses corpos, o que eles querem expressar na dança, o que querem sentir?

Agir como a dama de paus é estar em provocação, é estar volátil porque ora quer conduzir, ora quer ser conduzido, quer fugir das regras fixas e ao mesmo tempo quer se prender a elas. Ser como a dama de paus é querer dançar uma música inteira sendo conduzida por um homem num tango tradicional com muitas daquelas regras de etiqueta, é querer conduzir uma senhora num bolero a noite inteira, mas também querer dançar um zouk alternando nas muitas formas de condução com quem quer que seja. Em estado de contradição, vai querer dançar o mesmo zouk apenas conduzindo, ora um homem ora uma mulher, vai querer fugir de muitas das regras e das convenções e ao mesmo tempo querer ser convidado para embalar-se pelos braços fortes de uma mulher para dançar.

No fim das contas o que a dama de paus instaura, é a liberdade de poder ir e vir, mesmo com todos os percalços desse caminho, que apresenta problemas, mas que, permitir simplesmente que essa ideia exista corporificada em comportamentos já é um caminho para o salão sambar no que acredito ser a liberdade.



REFERÊNCIAS

- AMBRA, Pedro. **Homens e Armas**. Ed. Bregantini, Revista CULT, ano 22, fevereiro, 2019.
- ANDREOLI, Giuliano Souza. **Representações de masculinidade na dança contemporânea**. 2010. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010a.
- BADINTER, Elisabeth; **XY la identidad masculina**, Madrid, Alianza,1993.
- BEAUVIOR, Simone de. **O Segundo Sexo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira 1990.
- BRILHANTE, Aline Veras Moraes. et al. **Construção do estereótipo do “macho nordestino” nas letras de forró no nordeste brasileiro**. Revista Interface (Botucatu). 2018; 22(64): 13-28. DOI: 10.1590/1807-57622016.0286
- CORDEIRO, J. **Dança de salão e suas origens. Da Colônia à República**. EFD deportes.com, Revista Digital. Buenos Aires, Año 17, Nº 176, Enero de 2013.
- COSTA, Moacir. **Sexo o dilema do homem, força e fragilidade**. Gente, 1993.
- CHRISTIANIS, Cristóvão; ZAMONER, Maristela. **Reflexões sobre o bolero e sua história**. EFD deportes.com (revista digital). Buenos Aires: 2011.ano 16, nº 159.
- FELIPPE, Mariana Boujikian & OLIVEIRA-MACEDO, Shisleni de. 2018. "Sexo e Temperamento em Três Sociedades Primitivas". In: **Enciclopédia de Antropologia**. São Paulo: Universidade de São Paulo, Departamento de Antropologia. Disponível em: <http://ea.fflch.usp.br/obra/sexo-e-temperamento-em-tr%C3%AAs-sociedades-primitivas>
- FEITOZA, Jonas Karlos de Souza. **Danças de salão: os corpos iguais em seus propósitos e diferentes em suas experiências**. Salvador, BA, 2011. 85f. Dissertação (Mestrado em Dança) – Universidade Federal da Bahia, 2011.
- FERREIRA, D; SAMWAYS, S. Para além de damas e cavalheiros: uma abordagem queer das normas de gênero na dança de salão. **Revista do Grupo de Pesquisa Educação, Artes e Inclusão – CNPq/ LIFE-UDESC**, Florianópolis, volume 14 nº3. 2018.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir: nascimento da prisão**. Trad. Lígia M. Ponde Vassalo. Petrópolis: Vozes, 1987.
- GRANGEIRO, Marcelo. **Ai, pisaram no meu pé!: um novo conceito em aprendizagem e ensino da dança de salão**. São Paulo: Scortecci, 2014.
- KINSEY, Alfred; POMEROY, Wardell & MARTIN, Clyde. **Conducta sexual del Varón**. México: Editorial Interamericana,1949.
- KINSEY, Alfred; POMEROY, Wardell; MARTIN, Clyde; GEBHARD, Paul. **A Conduta sexual da mulher**. Rio de Janeiro: Atheneu, 1954.

LEÓN, Adriano. **Tem viado no gramado dos campos de futebol? Uma proposta metodológica para analisar diferentes performances masculinas.** In MACHADO, Charliton José dos Santos; NUNES, Maria Lúcia da Silva; SANTIAGO, Idalina Maria Freitas Lima (orgs.). Olhares – gênero, sexualidade e cultura. João Pessoa: Editora da UFPB, 2011.

LOURO, Guacira Lopes. Pedagogias da sexualidade. In LOURO, Guacira Lopes (org.). **O corpo educado: Pedagogias da sexualidade.** Trad. por Tomaz Tadeu da Silva. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

MEAD, Margareth. **Sexo e Temperamento.** 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

NUNES, Bruno Blois; FROEHLICH, Marcia. **Um novo olhar sobre a condução na dança de salão: questões de gênero e relações de poder.** Revista Educação, Artes e Inclusão, Florianópolis, v. 14, n. 2, p. 91-116, abr./jun. 2018. Disponível em:<<http://www.revistas.udesc.br/index.php/arteinclusao/article/view/10172/pdf>>. Acesso em: 01 abr. 2019.

PAIVA, A. **O bolero: das imprecisões históricas às lendas.** In: PERNA, Marco Antônio (org.). 200 anos de dança de salão no Brasil. Rio de Janeiro – RJ. v. 1. jul. 2011.

PEREIRA, S.J.N; PESSÔA, L.A.G.P; SANTOS, N. C. **‘Lugar de Homem’: Materialidade e Masculinidades em Espaços de Barbearias.** Revista ADM.MADE, Rio de Janeiro, ano 19, v.23, n.2, p.21- 38, maio/agosto, 2019.

PISCITELLI, A. G. . **Gênero: a história de um conceito.** In: Heloísa Buarque de Almeida; José Szwako. (Org.). Diferenças, igualdade. 1ed.São Paulo: Berlendis e Vertecchia Editores, 2009, v. 1, p. 116-150.

POLEZI, Carolina; PACHECO, D. R. **Empoderamento da mulher-dama? Corpos desejantes na dança de salão.** In: VIII Seminário Conexões: Deleuze e Corpo e Cena e Máquina e..., 2019, Campinas. Caderno de Anais VIII Seminário Conexões 2019. Campinas, SP: UNICAMP/FE, 2019. v. Único. p. 235-237.

POLEZI, Carolina; VASCONCELOS, Paola. **“Contracondutas no ensino e prática da Dança de Salão: a dança de salão queer e a condução compartilhada”.** Revista Presencia, Montevideo, n.2, pp. 67-83, 2017.

REIS, Daniele Fernandes. **Ideias subversivas de gênero em Beauvoir e Butler.** In: *Sapere Aude* – Belo Horizonte, v.4 - n.7, p.360-367 – 1º sem. 2013. ISSN: 2177-6342 360.

RIED, Betina. **Fundamentos de dança de salão.** Londrina: Midiograf, 2003.

SANTOS, Sheila. **O diálogo dançante da dama contemporânea.** Dança em Pauta, Curitiba, maio. 2013. Disponível em: <<http://site.dancaempauta.com.br/o-dialogo-dancante-da-damacontemporanea/>>. Acesso em: 17 set. 2019.

SENA, Tito. **Os Relatórios Kinsey: Práticas Sexuais, Estatísticas e Processo de Normalização.** Anais do evento científico Fazendo Gênero 9. Diásporas, Diversidades, Deslocamentos. Florianópolis, UFSC. 23 a 26 de agosto de 2010. <http://www.fg2010.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1278011145_ARQUIVO_ArtigoTitoSenaFG9.pdf> Acesso em: 02 jul. 2019.

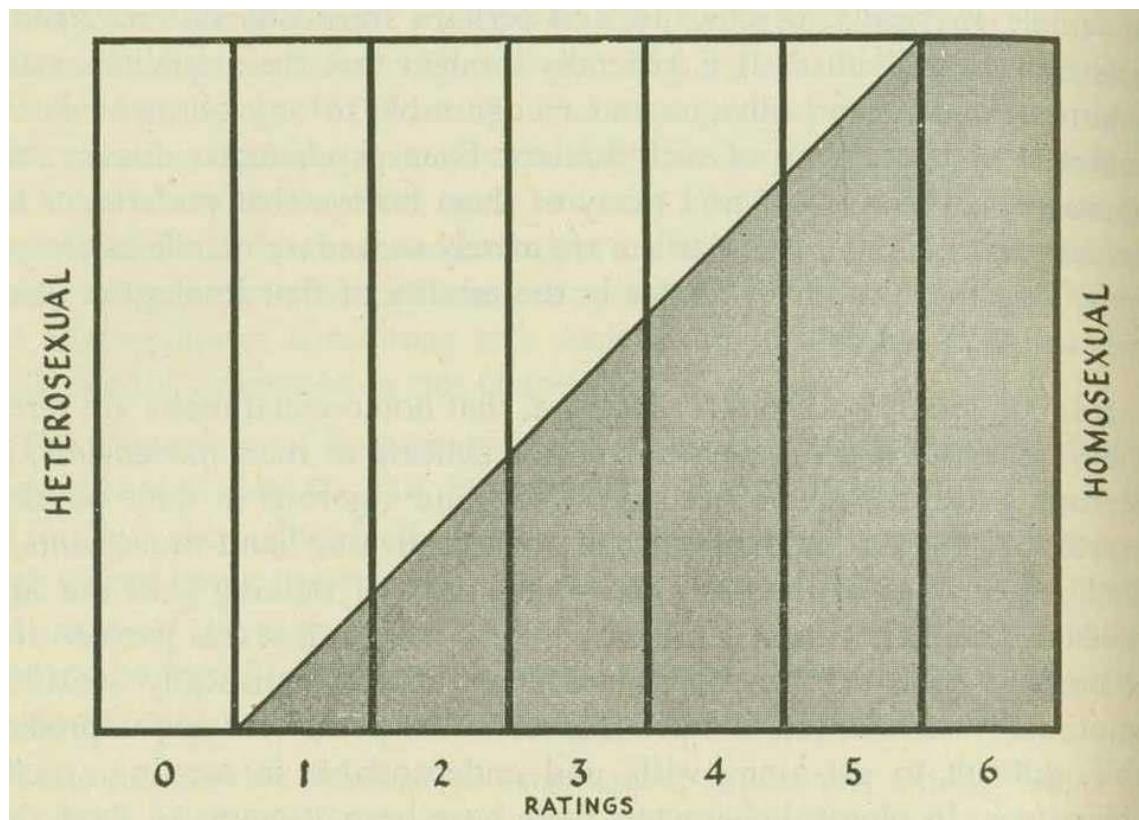
SILVA JÚNIOR, João Batista. **Representações de masculinidade nos salões de dança carioca.** In: Anais do evento científico FAZENDO GÊNERO – DIÁSPORAS, DIVERSIDADES, DESLOCAMENTOS, 9, 2010, Florianópolis. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2010. p. 01-09. Disponível em: <http://www.fazendogenero.ufsc.br/9/resources/anais/1278301614_ARQUIVO_JoaoBastistaSilvaJunior-REPRESENTACOESDEMASCULINIDADENOSSALOESDEDANCACARIOCA.pdf>. Acesso em: 10 ago. 2019.

SINAY, Sergio. **La masculinidad tóxica.** Buenos Aires: Ediciones B, 2006.

ZAMONER, Maristela. **Dança de salão: a caminho da licenciatura.** Curitiba: Protexto, 2005.

ANEXO I – Tabela Kinsey

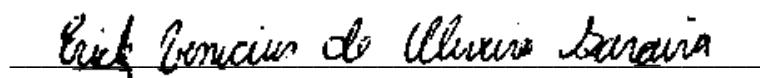
Grau 0: exclusivamente heterossexual;
 Grau 1: predominantemente heterossexual, mas com experiências homossexuais esporádicas;
 Grau 2: predominantemente heterossexual, mas com considerável atividade homossexual;
 Grau 3: atividades homossexuais e heterossexuais mais ou menos equivalentes em freqüência;
 Grau 4: predominantemente homossexual, mas considerável atividade heterossexual;
 Grau 5: predominantemente homossexual, mas com alguma atividade heterossexual esporádica;
 Grau 6: exclusivamente homossexual
 X: Pessoas que não se sentem atraídas por nenhum gênero



Fonte: <https://www.milenio.com/estilo/bisexualidad-2019-escala-kinsey-dira-orientacion>

ANEXO II – Autorização do uso das ilustrações**Autorização**

Eu, Erick Vinicius de Oliveira Saraiva autor das ilustrações que acompanham este trabalho, autorizo Tarcísio Gonçalves Barbosa Pêgo, concluinte do Curso de Dança pela Universidade Federal da Paraíba – UFPB, a fazer o uso de minhas obras em seu Trabalho de Conclusão de Curso intitulado “Dama de Paus”.



Erick Vinicius de Oliveira Saraiva

05, de janeiro de 2020, Belo Horizonte - MG