



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE  
CENTRO DE HUMANIDADES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

**CORPOS EM MOVIMENTO:  
MASCULINIDADES E PRÁTICAS EDUCATIVAS DA DANÇA  
EM CAMPINA GRANDE (1985 - 2017)**

**EULINA SOUTO DIAS**

**CAMPINA GRANDE – PB  
2020**

**EULINA SOUTO DIAS**

**CORPOS EM MOVIMENTO:  
MASCULINIDADES E PRÁTICAS EDUCATIVAS DA DANÇA  
EM CAMPINA GRANDE (1985 - 2017)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, da Universidade Federal de Campina Grande – PB, como requisito para obtenção do título de Mestre em História.

**Linha de pesquisa:** História Cultural das Práticas Educativas

**Orientador:** Prof. Dr. Azemar dos Santos Soares Júnior

**CAMPINA GRANDE – PB  
2020**

DS41c

Dias, Eulina Souto.

Corpos em movimento: masculinidade e práticas educativas da dança em Campina Grande (1985 - 2017) / Eulina Souto Dias. – Campina Grande, 2020.

153 f. : il. color.

Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Campina Grande, Centro de Humanidades, 2020.

"Orientação: Prof. Dr. Azemar dos Santos Soares Júnior".

Referências.

I. História Cultural. 2. Dança. 3. Corpo. 3. Práticas Educativas. 4. Masculinidades. I. Soares Júnior, Azemar dos. II. Título.

CDU 930.85(043)

EULINA SOUTO DIAS

**CORPOS EM MOVIMENTO:  
MASCULINIDADES E PRÁTICAS EDUCATIVAS DA DANÇA  
EM CAMPINA GRANDE (1985 - 2017)**

BANCA EXAMINADORA

*Azemar dos Santos Soares Júnior*

---

**Prof. Dr. Azemar dos Santos Soares Júnior**  
Universidade Federal de Campina Grande (PPGH/UFCG)  
Universidade Federal do Rio Grande do Norte (PPGE/ UFRN)  
Orientador

*Paulo Roberto Souto Maior Júnior*

---

**Prof. Dr. Paulo Roberto Souto Maior Júnior**  
Universidade Federal do Rio Grande do Norte (DPEC-UFRN)  
Examinador Externo

*Regina Coelli Gomes Nascimento*

---

**Prof. Dr.ª Regina Coelli Gomes Nascimento**  
Universidade Federal de Campina Grande (PPGH/UFCG)  
Examinadora Interna

*Iranilson Buriti*

---

**Prof. Dr. Iranilson Buriti de Oliveira**  
Universidade Federal de Campina Grande (PPGH/UFCG)  
Examinador Interno

---

**Prof.ª Dr.ª Aliny Dayany Pereira de Medeiros Prato**  
Universidade Federal do Rio Grande do Norte (DPEC-UFRN)  
Suplente Externo

---

**Prof.ª Dr.ª Joedna Reis de Meneses**  
Universidade Estadual da Paraíba (PPGH-UFCG)  
Suplente Interna

# Dedicatória

---

Ao meu pai,  
João Batista Dias (*in memoriam*)

## Agradecimentos

---

À Universidade Federal de Campina Grande, espaço onde fiz casa ao longo de sete anos, sou incomensuravelmente grata. Certa vez, lendo *Vicente de Carvalho*, ele disse: tudo se arranca do seio, — amor, desejo, esperança... Só não se arranca a lembrança de quando se foi feliz. Não concordo em tudo com o poeta, mas reitero a dificuldade de me apartar das lembranças felizes que vivi nesse lugar que me proporcionou boas experiências, além dos afetos que carregarei comigo.

À CAPES e aos funcionários do Programa de Pós-graduação em História, pelo incentivo à pesquisa e a educação.

Ao Professor Dr. *Azemar dos Santos Soares Júnior*, meu orientador, que numa fria e chuvosa tarde de segunda-feira me acolheu em sua sala de aula com um sorriso que me invadiu e transpassou como um sol que entra em um quintal sem pedir licença. Com “a garra e a alegria de um simples menino que acredita nas pessoas e no futuro” tal qual cantou Gonzaguinha. Este trabalho é nosso! Obrigada pelo tempo dedicado, pela atenção, pela generosidade e por me mostrar os caminhos, linhas e agulhas na construção desse bordado.

Ao professor Dr. *Iranilson Buriti*, com quem tive a oportunidade ímpar de conviver e aprender ao longo da graduação e mestrado. Professor Iranilson é de uma sensibilidade incomensurável, sempre muito gentil, delicado, cordial e ético, fazia das aulas um lugar de bons encontros e boas experiências. Observá-lo, cotidianamente, na execução de seu *metier*, é um campo fértil para a construção de aprendizagens acerca do que é ser professor. Obrigada, mestre!

À professora Dr<sup>a</sup>. *Regina Coelli* que tão bem me acolheu no meu primeiro dia de aula na UFCG. Regina esteve comigo na primeira e na última disciplina da graduação, e, em ambas, ela foi imprescindível. Lembro-me da primeira atividade que ela solicitou que fizéssemos: a elaboração de um fichamento. Após entregarmos, ela fez a leitura, colocou as observações e na aula seguinte foi chamando os alunos, individualmente, a sua mesa para parabenizar pelo texto e sugerir caminhos para melhorarmos na produção dos próximos trabalhos. Nunca esqueci aquele gesto! No último período, novamente ela estava nos motivando à produção da monografia e do relatório de estágio, sempre muito gentil e atenciosa. Gratidão, professora!

Ao professor Dr. *Paulo Souto Maior* - por quem nutro grande admiração enquanto pesquisador - por ter aceitado compor a banca e pela sua contribuição para o aprimoramento dessa pesquisa a partir da sua leitura sensível e pontual. Obrigada!

Aos meus mestres da graduação e do mestrado - momentos em que tive a oportunidade de conhecer, conviver e aprender imensamente - estendo a minha gratidão e respeito. Em meio a essa caminhada na qual tenho me desconstruído e reconstruído a cada dia, os usos que fiz dos encontros que tive com alguns de vocês foram imprescindíveis!

Ao meu pai, *João Batista Dias (in memoriam)*, que nunca leu *Manoel de Barros*, mas foi o primeiro a me fazer perceber a beleza no canto dos pássaros, no movimento das nuvens, no bailar das águas. Ele, que não conheceu de métrica ou rima, me ensinou a extrair poesia do

supostamente vazio e compreender as palavras do poeta “poderoso é aquele que descobre as insignificâncias: do mundo e as nossas”. Meu pai, detentor de um conhecimento que não é o dos livros, mas o das percepções, das sensibilidades, beato de ouvir a prosa dos rios e conhecedor de flores como só as abelhas sabem, foi o primeiro poeta que conheci.

À minha mãe, *Maria Inês Souto Dias*, que cresceu com a mão no cabo da enxada, mas foi a minha primeira educadora. Ela, que segue exercendo pedagogias, estendendo cuidados, sendo uma e várias, múltipla, multifacetada. Com ela compreendi o sentido das palavras de Ferreira Gullar “como dois e dois são quatro, sei que a vida vale a pena. Embora, o pão seja caro e a liberdade pequena”. A essa mulher detentora de uma força que se desdobra, estendo o meu respeito, afeto, gratidão e admiração.

Ao meu irmão, *Altamir Souto Dias*, por me inspirar! Ele é meu maior exemplo de determinação, coragem, destemor e ousadia. Que sorte, eu tive, dele ter sido o primogênito! Ele, além de me legar as melhores músicas e livros, mostrou-me que sempre é possível ir além. Apropriando-me das palavras de *Pablo Neruda*, agradeço aos meus pais e ao meu irmão dizendo: desde então, sou porque tu és. E desde então, és, sou e somos. E por amor, serei, serás, seremos!

Aos meus amigos e amigas que foram imprescindíveis no processo de elaboração desse trabalho. Alguns contribuindo com o empréstimo de livros, outros com dicas, houve também aqueles que compartilhavam suas descobertas nos arquivos, conversavam e refletiam sobre a escrita da História. Além dos já citados, foram essenciais os que ouviram, quando precisei falar; apoiaram, quando precisei tomar decisões; e saíram para abstrairmos, nos momentos de angústias pessoais ou relacionadas a vida acadêmica.

Não foi fácil cumprir a árdua tarefa de ser breve nesses agradecimentos. Pus-me a refletir por horas e não sabia como iniciar foi então que lembrei das palavras de Drummond: gastei uma hora pensando um verso que a pena não quer escrever. No entanto, ele está cá dentro inquieto, vivo. Ele está cá dentro e não quer sair. Mas a poesia deste momento inunda minha vida inteira. É isso! A poesia desse momento inunda a minha vida inteira!

Ao longo dessa pesquisa eu fui transpassada por experiências, encontros e afetos. Tal qual um prédio em reforma, destruí paredes, teto, chão, reconstruí, refiz, recomecei, resignifiquei, acrescentei novas cores e formas... Mais que finalizar um trabalho de escrita da História, findo um importante momento da minha existência. Com vistas nisso, finalizo evocando a esse texto um trecho de *Passagem das Horas*. Deixo que ele fale por mim!

“Trago dentro do meu coração,  
 “Como num cofre que se não pode fechar de cheio,  
 Todos os lugares onde estive,  
 Todos os portos a que cheguei,  
 Todas as paisagens que vi através de janelas ou vigias,  
 Ou de tombadilhos, sonhando,  
 E tudo isso, que é tanto, é pouco para o que eu quero.”

(Álvaro de Campos, 1944).

## Resumo

---

A presente dissertação de mestrado tem por objetivo analisar a pedagogização do corpo masculino, por meio da dança, na cidade de Campina Grande, PB, entre os anos de 1985 e 2017. Partindo desse objetivo, esse texto se organiza em três etapas: inicialmente, a historicizar o corpo, a dança e as experiências dançantes do masculino nessa cidade para investigar acerca da reduzida presença masculina no balé clássico e quais os fatores que foram responsáveis por ocasionar uma mudança nesse quadro entre 1985 e 2017; em seguida, são trazidos à tona os discursos que fabricaram a identidade do homem nordestino, para pensar as permanências, hegemonias e como isso chega às danças. Assim, são problematizadas diferentes modalidades de dança e o modelo de masculino que foi construído e associado a elas, para pensar questões vinculadas às discussões de gênero e sexualidade; por fim - ainda pensando os homens e a dança em Campina Grande - é trazido o projeto “*Cultura no Presídio*” para pensar como ele possibilitou outras experiências de práticas educativas do corpo por meio da dança, nesse caso, com homens que cumpriam pena em um presídio de segurança máxima na cidade de Campina Grande. Para o desenvolvimento dessa pesquisa foi imprescindível o diálogo com os Estudos Pós-Estruturalistas de Gênero e a Filosofia da Diferença. As categorias: gênero e dança, assim como os conceitos de *corpo*, *disciplina*, *práticas educativas*, *masculinidades* e *artes de si*, estão distribuídas por toda essa produção, haja vista que ela historiciza as danças pensando-as de duas maneiras. Primeiro: como práticas educativas que modelaram corpos para atender a interesses - dentro de rituais religiosos, em monarquias absolutistas, em grandes companhias de dança com interesses comerciais. Segundo: como uma prática capaz de produzir sujeitos livres e aptos a atribuírem novos sentidos a própria existência. As fontes analisadas dentro dessa produção são *jornais*, *fotografias*, *um documentário* e *relatos orais* recolhidos por meio de entrevistas com pessoas que fizeram ou fazem parte do cenário artístico da cidade. Para tanto, foi necessário o recurso metodológico de *análise de discurso*, a partir de Michel Foucault (2014).

**Palavras-chave:** História. Dança. Corpo. Masculinidades.

## Résumé

---

Ce mémoire de maîtrise vise à analyser la pédagogie du corps masculin, à travers la danse, dans la ville de Campina Grande, PB, entre les années 1985 et 2017. Partant de cet objectif, ce texte s'organise en trois étapes: dans un premier temps, d'historiser le corps masculin, la danse et les expériences de danse dans cette ville pour enquêter sur la réduction de la présence masculine dans le ballet classique et sur les facteurs responsables d'un changement dans ce scénario entre 1985 et 2017; ensuite, les discours qui ont fabriqué l'identité de l'homme du Nord-Est sont remontés à la surface, pour réfléchir aux permanences, aux hégémonies et à la façon dont il s'agit des danses. Ainsi, différentes modalités de danse et le modèle masculin qui ont été construits et associés sont problématisés, pour réfléchir aux questions liées aux discussions sur le genre et la sexualité; enfin - en pensant toujours aux hommes et à la danse à Campina Grande - le projet «Cultura no Presídio» est amené à réfléchir sur la façon dont il a permis d'autres expériences de pratiques éducatives du corps à travers la danse, dans ce cas, avec des hommes purgeant une peine dans un prison de haute sécurité de la ville de Campina Grande. Pour le développement de cette recherche, le dialogue avec les études de genre post-structuralistes et la philosophie de la différence était essentiel. Les catégories: genre et danse, ainsi que les notions de corps, de discipline, de pratiques éducatives, de masculinités et des arts d'elles-mêmes, sont réparties tout au long de cette production, étant donné qu'elle historise les danses de deux manières. Premièrement: en tant que pratiques éducatives qui façonnaient les corps pour servir les intérêts - dans les rituels religieux, dans les monarchies absolutistes, dans les grandes compagnies de danse ayant des intérêts commerciaux. Deuxièmement: comme une pratique capable de produire des sujets libres et capables d'attribuer de nouvelles significations à leur propre existence. Les sources analysées dans cette production sont des journaux, des photographies, un documentaire et des reportages oraux recueillis lors d'entretiens avec des personnes qui faisaient ou font partie de la scène artistique de la ville. Pour cela, il fallait la ressource méthodologique d'analyse du discours, de Michel Foucault (2014).

**Mots-clés:** histoire. Danse. Corps. Masculinités.

## Lista de imagens

---

<b>Imagem I: Banda de jazz do Campinense Clube .....</b>	<b>26</b>
<b>Imagem II: Visita de Getúlio Vargas ao Campinense Clube.....</b>	<b>27</b>
<b>Imagem III: Festival Internacional de Música – 2019.....</b>	<b>29</b>
<b>Imagem IV: Festival de Quadrilhas e amostra competitiva.....</b>	<b>31</b>
<b>Imagem V: Projeto Dança Cidadã – TMSC.....</b>	<b>32</b>
<b>Imagem VI: sala de aula do balé da UEPB em 2011.....</b>	<b>37</b>
<b>Imagem VII: bailarino em En Dehors.....</b>	<b>38</b>
<b>Imagem VIII: apresentação do balé da Universidade Estadual da Paraíba em 2012....</b>	<b>39</b>
<b>Imagem IX: primeira turma do projeto Homens na Dança.....</b>	<b>50</b>
<b>Imagem X: ensaio na sala e palco da primeira turma do “Homens na Dança”.....</b>	<b>50</b>
<b>Imagem XI: primeira apresentação do projeto Homens na Dança.....</b>	<b>51</b>
<b>Imagem XII: Eneida Agra Maracajá em comemoração ao trigésimo ano do FICG...106</b>	
<b>Imagem XIII: Abertura do <i>Festival Nacional de Teatro</i> – FENAT.....</b>	<b>109</b>
<b>Imagem XIV: Apresentação de apenados no Teatro Municipal.....</b>	<b>112</b>
<b>Imagem XV: Espetáculo Cartas Embaralhadas.....</b>	<b>131</b>
<b>Imagem XVI: Rapazes do projeto Homens na Dança.....</b>	<b>133</b>
<b>Imagem XVII: Apenados em oração no camarim do TMSC.....</b>	<b>136</b>
<b>Imagem XVIII: Apenados maquiando uns aos outros no camarim do TMSC.....</b>	<b>137</b>
<b>Imagem XIX: Myrna Maracajá conduzindo apenados em aula prática.....</b>	<b>139</b>
<b>Imagem XX: Apenado destaque nos jornais sobre o espetáculo de 2010.....</b>	<b>140</b>

---

## Lista de siglas

---

FENAT - Festival Nacional de Teatro

FICG - Festival de Inverno de Campina Grande

TMSC - Teatro Municipal Severino Cabral

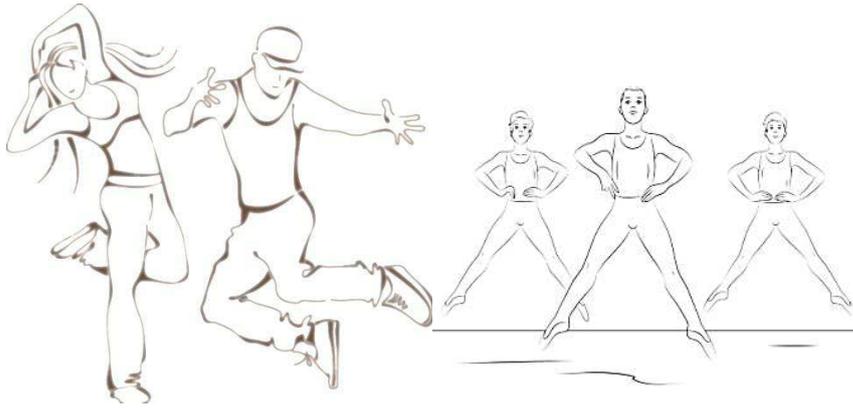
UEPB – Universidade Estadual da Paraíba

UFCG – Universidade Federal de Campina Grande

# Sumário

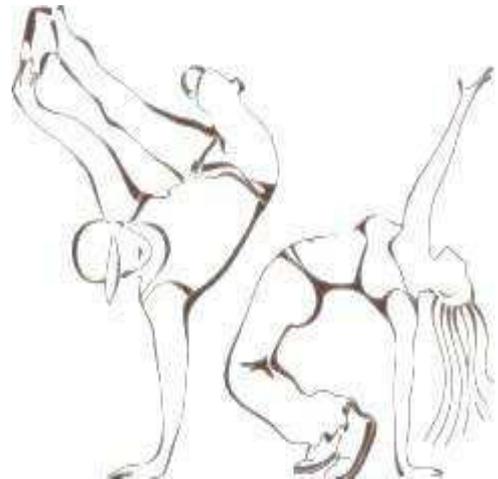
<b>DEDICATÓRIA.....</b>	<b>i</b>
<b>AGRADECIMENTOS.....</b>	<b>ii</b>
<b>RESUMO.....</b>	<b>iv</b>
<b>LISTA DE IMAGENS.....</b>	<b>v</b>
<b>LISTA DE SIGLAS.....</b>	<b>vi</b>
<b>SUMÁRIO.....</b>	<b>vii</b>
<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>1</b>
“Apenas na dança sei falar o símile das coisas mais altas”: a rota da pesquisa.....	2
Um bailado com a História da Dança.....	5
Dançando com outras produções.....	13
Os passos da composição coreográfica: caminhos metodológicos.....	17
<b>CAPÍTULO I -HISTORIZANDO CORPOS, IDENTIDADES E EXPERIÊNCIAS DANÇANTES DO MASCULINO EM CAMPINA GRANDE.....</b>	<b>24</b>
<b>1.1</b> Entre clubes, festas e festivais: a dança nas ruas e nos palcos em Campina Grande.....	<b>25</b>
<b>1.2</b> Das memórias a um lugar de memórias: um passeio entre histórias de bailarinos de Campina Grande, PB e o Teatro Municipal Severino Cabral.....	<b>33</b>
<b>1.3</b> “A gente queria aprender dança de salão para poder se dá bem com as meninas”: o lugar das danças na fabricação de masculinidades.....	<b>52</b>
<b>CAPÍTULO II- HOMENS DANÇANTES: INTERFACES ENTRE OS TEMAS VIRILIDADE E PRECONCEITO.....</b>	<b>65</b>
<b>2.1</b> Discriminação aos homens na dança ou recusa aos homossexuais? Desconstruindo o discurso da natureza viril e heterossexual dos corpos masculinos.....	<b>66</b>
<b>2.2</b> As implicações de ser bailarino na sociedade atual: uma narrativa sobre o preconceito, os discursos de gênero e sexualidade.....	<b>76</b>
<b>2.3</b> Fechando as cortinas do palco: a breve narrativa acerca dos sujeitos a bailar.....	<b>85</b>
<b>CAPÍTULO III- CORPOS E MASCULINIDADES EM DEVIR: O PROJETO “DANÇA DO EXISTENCIAL” COM OS APENADOS DO COMPLEXO PENITENCIÁRIO DO SERROTÃO.....</b>	<b>100</b>
<b>3.1</b> Práticas de liberdade na reclusão: uma narrativa sobre outras experiências dançantes....	<b>101</b>

<b>3.2</b> Sensibilidades, experiências e corpos em movimento: um olhar sobre as práticas educativas no projeto Dança do Existencial.....	113
<b>3.3</b> Recepção e percepção: falas de espectadores e de detentos acerca da experiência de participar de um espetáculo transgressor.....	128
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>143</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>145</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>151</b>



# Introdução

“Que tudo pesado se torne leve,  
todo corpo, dançarino,  
e todo espírito, pássaro”  
(Friedrich Nietzsche, 2018)



***“Apenas na dança sei falar o símile das coisas mais altas”<sup>1</sup>: rotas de uma pesquisa***

Vivo a dança sob vários enfoques e em todos eles, sou afetada e transformada por ela. A dança é uma possibilidade de expressão e comunicação na qual os diálogos corporais permitem o autoconhecimento e o prazer de ter um corpo. Dançar, além de mover o corpo pelo espaço é expressar emoções e sentimentos. Ela difere do movimento cotidiano, pois passa por uma transição a um nível mais poético de ações corporais. Em Friedrich Nietzsche (2018) a dança é uma expressão da vida. Caminhar foi uma prática corporal de movimento que conduziu Zarathustra as novas experimentações: correr, voar e dançar. Zarathustra não acreditava em um deus que não soubesse dançar. A dança, assim como a vida, é movimento. O corpo que dança ressignifica seu existir através dessa arte.

Quando criança, eu não havia lido Nietzsche, mas possuía o espírito livre de Zarathustra: dançava com a vida e fazia da vida uma dança. Naquele momento não sabia, mas já havia sido tomada pela paixão, como descrita por Jorge Larrosa (2016, p. 29): “na paixão, o sujeito apaixonado não possui o objeto amado, mas é possuído por ele”. O meu olhar sobre a dança é afetado pelas minhas experiências e todas as vezes que danço, expresso mesmo que inconscientemente, as influências que recebi na minha trajetória. Assim, escrevo com meu corpo todas as danças que estão em mim.

Desde a infância, costumava observar o vai e vem dos corpos de maneira poética. Isso era algo que sempre produzia encantamento às minhas retinas. Perceber as especificidades nos movimentos realizados no espaço, a cadência no caminhar, a forma de sentar, os gestos, as expressões. Tudo isso construiu a compreensão de que o corpo é palavra - ele fala - e a maneira como os corpos falam diz muito sobre como eles foram educados, quais normas sociais foram inscritas e marcadas neles. Uma história do corpo é também uma história do controle das expressões, das exigências religiosas, das normas sociais, políticas e éticas. Pensar historicamente o corpo é pensar, inclusive, quais fatores contribuíram para o aparecimento de um tipo de comportamento social, emocional, sentimental, psicológico e formas de silenciamento.

A dança faz um convite a ouvir o corpo - espaço detentor de muitas histórias e no qual está consolidada a memória de vivências. Essa experimentação sensível me transpassou, possibilitando novos despertares para a existência. Pois, ao ser afetada e transformada, através da dança, passei a ocupar o lugar de sujeito da experiência. Entretanto,

---

<sup>1</sup> Expressão extraída da obra de Friedrich Nietzsche “Assim Falou Zarathustra”.

a intenção desta pesquisa não é problematizar a minha experiência com a dança. Contudo, esse foi o caminho para se chegar às inquietações oriundas do olhar não apenas da menina bailarina, mas da mulher historiadora, encontrando-se aqui a motivação para desenvolver esse trabalho.

Aproveitando-me das alternativas gestadas pela Nova História Cultural, que proporcionou um alargamento nas possibilidades de pesquisa no campo da História, observei a produção historiográfica paraibana acerca da História da Dança e constatei que as produções são reduzidas, não havendo nenhum historiador que trabalhe com essa temática no estado da Paraíba, sobretudo, no campo da História Cultural das Práticas Educativas do corpo por meio da dança. Tendo em vista esse fato, e, motivada por inquietações pessoais, me debrucei sobre os estudos relacionados às práticas educativas do corpo por meio da dança na formação de bailarinos homens na cidade de Campina Grande – PB, por compreender a contribuição que tal pesquisa traz ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Campina Grande (PPGH/UFCG). Assim, esse trabalho, que dialoga com a História Cultural e das Sensibilidades, discute práticas que educam e modelam corpos e sujeitos dentro e fora da instituição escolar.

O estímulo para estudar o corpo masculino na dança foi ocasionado pela curiosidade em compreender por que sempre fiz aulas com meninas, em vez de meninos. Enquanto observadora ficava inquieta ao perceber a escassa presença masculina, sobretudo, no balé. O que poderia ocasionar isso? Afinal, o balé clássico surgiu com homens que - de maneira multifacetada - interpretavam o lugar do masculino e do feminino em cena. Ademais, os homens também foram os precursores na evolução de técnicas de movimentos para essa dança como afirma Paul Boucier (2001, p. 114):

Em 1661, no primeiro ano de seu poder pessoal, o rei Luís XIV fundou a Academia Real de Dança [...] a evolução da dança foi o feito de um homem, Charles-Louis-Pierre de Beuchamps. Sabemos por testemunhos da época que teve um papel decisivo na elaboração e na codificação da técnica clássica. Foi ele, principalmente, quem definiu as cinco posições básicas.

Além de Beuchamps, Paul Bourcier (2001) referência outros nomes de teóricos do movimento como: François Delsarte, Ted Shawn, Émile Jaques-Dalcroze, Rudolf von Laban. Todos esses nomes são internacionalmente conhecidos por bailarinos clássicos e contemporâneos, haja vista a influência dos estudos desenvolvidos por esses pesquisadores acerca de técnicas e movimentos. Entretanto, como teria iniciado a marginalização do

masculino nesses espaços de dança? Isso teria ocorrido de uma maneira geral ou seria algo específico de algumas regiões?

Essas questões me levaram a refletir sobre o assunto, fazendo gestar outras inquietações acerca das práticas educativas do corpo enquanto possibilidade de construção de outras masculinidades. Desse modo, delimito como **objetivo** desse trabalho, analisar se a pedagogização do corpo - por meio da dança - pode ser concebida como um lugar de produção de subjetividades na construção de um masculino multifacetado. Partindo desse objetivo, apresento seus desdobramentos posicionados através da organização desse texto.

Traçado o lugar aonde eu almejava chegar, precisei fazer outras escolhas que passaram a constituir os limites dessa pesquisa. Como recorte do espaço geográfico e da temporalidade escolhi o espaço do *Teatro Municipal Severino Cabral* e o período que vai de 1985 a 2017. A escolha do supramencionado teatro ocorreu, sobretudo, em consequência desse espaço ser reconhecido como a casa dos artistas da cidade. Sendo o principal teatro de Campina Grande, não há bailarino que um dia não tenha passado pelo seu palco. Ademais, as minhas inquietações para a pesquisa tiveram início com a criação de um projeto no ano de 2015, intitulado como “*Projeto Homens na Dança*”. Esse projeto, em sua formação, disponibilizou trinta vagas gratuitas para que o público, exclusivamente masculino, pudesse fazer aulas de balé clássico e contemporâneo. Devido à escassez de homens nessas duas modalidades de dança, essa iniciativa foi fomentada para que pudesse haver uma maior participação do público masculino na dança clássica e contemporânea. Tendo em vista isso, me pus a refletir, analisar e problematizar o porquê dessas ausências masculinas nas aulas de balé, começando assim o movimento de tentar entender a relação entre corpo, identidade masculina e dança na cidade.

A justificativa para que o ano de 1985 represente o marco inicial dessa pesquisa, encontra-se no fato que esse foi o ano em que chegou a cidade de Campina Grande uma professora<sup>2</sup> que foi precursora nas tentativas de inserção do masculino nas aulas de balé clássico. Uso 2017 como o marco final, pois permite analisar o funcionamento do projeto “*Homens na Dança*” após os dois primeiros anos de sua criação. Desse modo, observei esse espaço escolar como um lugar não apenas de práticas educativas do corpo, mas de produção de sujeitos. Entendendo, como ressalta Ademir Marco (1995) que o corpo é mais do que um conjunto de músculos, ossos e articulações. Nele, está a própria cultura de um povo, escrita

---

<sup>2</sup> Trata-se da bailarina, coreógrafa e professora Cláudia Saboya, mais adiante o texto traz um aprofundamento acerca de quem é essa professora e como ela contribuiu para o desenvolvimento do balé na cidade de Campina Grande.

por meio de signos sociais. É sobre esse corpo, dito dançante, que passo a contar um pouco de sua história, ou a história daqueles que contaram a história da dança.

### **Um bailado com a História da Dança**

Tendo em vista o fato de que essa pesquisa utiliza, sobretudo, relatos orais produzidos por bailarinos, construo esse tópico para melhor situar o leitor acerca das modalidades de dança praticadas pelos entrevistados. Começo observando os movimentos historiográficos em torno da dança, na modernidade, mais precisamente no período que reconhecemos por Renascimento, pois foi nesse contexto que ela vivenciou uma fase de mudança e desenvolvimento. Em tal época houve um retorno à exaltação do corpo, a julgar que os renascentistas se inspiraram muito na antiguidade clássica para suas produções artísticas. Em concomitância a efervescência cultural do momento, cresciam também as regras de etiqueta palacianas, conduzido à nobreza a ter outros sentimentos em relação à dança praticada na época. Então, de acordo com Jaime Amaral (2009), teria sido nesse momento que começou a haver adaptações das danças dos camponeses, ao modo de vida aristocrata. Mais tarde, no século XVI, a rainha italiana Catarina de Médici - após casar-se com o rei Henrique II e tornar-se rainha da França - incentivou que fosse criado um super espetáculo, reconhecido como “Balé Cômico da Rainha” (AMARAL, 2009, p. 2) - ballet é uma expressão francesa, porém derivada da palavra italiana *ballare* que possui como significado bailar ou dançar -, o tal espetáculo proposto pela rainha obteve um grande sucesso, portanto pôde ser visto - a partir daquele momento - uma acentuada popularização dos novos moldes de dança.

Jaime Amaral (2009) traz em seus escritos que o balé clássico teria sido o primeiro estilo de dança a alcançar reconhecimento popular como forma de arte internacional. Com os demais autores que dialoguei na construção desse texto não encontrei nenhum posicionamento que se colocasse contrário à afirmação acima. O balé clássico é uma arte secular e segundo a professora Eliana Caminada (1999) junto ao surgimento e encenação do balé havia outras finalidades, para além de entreter a corte, estava o interesse de mostrar para essa mesma corte, assim como para os demais países, a força da realeza e o poder econômico da França. Ou seja, havia intencionalidades políticas no investimento dessa arte que, naquele momento, era utilizada como uma demonstração de poder, ademais “a dança é um bom indicador do nível de civilização” (BOUCIER, 2001, p. 52). A dança é marcada

pelo equilíbrio e refinamento de quem tem corpo e ouvidos educados para compreender as dinâmicas da música e transformar os sons em movimentos corporais.

O balé é uma dança com técnica específica que se tornou acadêmica havendo a sistematização do ensino com regras corporais e uma nomenclatura. Com o passar do tempo foram se modificando também as vestimentas utilizadas pelos bailarinos, à vista disso, as roupas pesadas e perucas foram deixando de ser o centro, e o foco foi se voltando para as técnicas corporais o que, conseqüentemente, passou a exigir dos bailarinos um biótipo corporal que demonstrasse agilidade, condicionamento físico, um corpo que fosse magro, mas de estrutura física forte. Assim, vemos que junto à profissionalização da dança surgiram novos dispositivos de disciplinarização que modelavam os corpos para adequá-los ao padrão exigido. Essas exigências, contudo, não ficaram esquecidas no passado, elas seguiram com o balé até os dias atuais, embora tenha se ressignificado e assumido outros lugares, mas ao se fazer um estudo acerca das grandes companhias de balé - que estão em atividade - de imediato, percebe-se que os integrantes são cobrados para que mantenham um perfil de corpo já predeterminado não apenas pelo balé em si, mas pelo que a companhia determina como ideal para o tipo de trabalho que eles realizam.

De acordo com os dados apontados por Dóris de Almeida e Maria Flores-Pereira (2013), pelos idos de 1589 e 1610, mais de oitenta ballets foram criados nas cortes francesas, sendo importante lembrar que esses espetáculos das cortes europeias eram formas de glorificar o poder monárquico, inclusive, no reinado de Luís XIV, o próprio rei também dançava - uma importante representação simbólica da dança no Estado - nessa época, o balé era dançado por homens, que se travestiam e também encenavam os papéis femininos. O balé, que nasceu nas cortes europeias, alcançou um amplo desenvolvimento dentro daquele território. Mais tarde, para além da França, dois outros lugares tornavam-se destaques com suas escolas: Itália e Rússia. Agrippina Vaganova (2013) diz que a escola italiana alcançou prosperidade no último quarto do século XIX, um importante nome no desenvolvimento dessa escola é o do mestre Enrico Checchetti, que trabalhava em suas aulas um programa preciso e definido de exercícios na aquisição de equilíbrio, força, resistência dos dedos e dinâmicas de giro. A bailarina Vaganova se refere à Checchetti com muita estima, pois, por meio desse contato que bailarinas e bailarinos russos tiveram com o mestre italiano, pôde haver acentuadas mudanças na história da pedagogia do balé russo.

A consolidação da prática pedagógica do balé russo tornou-se a atividade da vida de Vaganova. Seu sistema se consolidava numa relação direta com a prática teatral, ela ensinava a dança com todo o corpo buscando alcançar a harmonia dos movimentos e o

aumento da expressividade. O seu método tornou-se o principal e fundamental de toda a escola russa, por conseguinte, os seus continuadores seguiram trabalhando e desenvolvendo a sua prática em vários países. A elaboração do “método Vaganova” também foi imprescindível no desenvolvimento da dança masculina por contemplar técnicas que devem ser trabalhadas na aquisição de sustentáculo no tronco e reserva de força, sobretudo, para saltos. Devo, entretanto, lembrar que a nomenclatura dos passos de balé segue tendo a terminologia francesa, independentemente de onde esteja sendo executada, a dança clássica possui uma terminologia única e internacional. Agrippina Vaganova (2013) diz que essa tradição é tão forte, que mesmo Checchetti lecionando na Inglaterra, nos seus últimos anos de vida, utilizava a terminologia francesa, que era uma língua estrangeira tanto para ele quanto para os seus alunos, o que comprova o quanto ela é aceita e internacional.

O questionamento que desponta agora é em relação à quando e como essas festividades nos moldes do balé de corte europeu teriam chegado ao Brasil. Ao pensar historicamente as fases vivenciadas no processo de constituição desse país, logo, percebe-se que após a chegada da corte, em 1808, o Brasil - que ainda era uma colônia de Portugal - vivenciou profundas mudanças, sobretudo, nos costumes daqueles que viviam nessas terras. A corte trouxe consigo práticas culturais que foram sendo incorporadas aos modos de viver dos colonos e ganhando novos significados. Dóris de Almeida e Maria Flores-Pereira (2013) afirmam que em torno de 1817 o balé de corte europeu dava seus primeiros passos no Brasil. Ainda de acordo com essa referência, houve no casamento de D. Pedro e D. Leopoldina bailados que tiveram suas coreografias montadas pelo francês Luís Lacombe.

Pelo que é mostrado por Dóris de Almeida e Maria Flores-Pereira (2013), no início do século XX o Brasil assistia a apresentação da primeira companhia de balé profissionalmente institucionalizada. Assim, a *Ballets Russes* companhia de dança Russa dirigida por Serguei Diaghilev, já na primeira década daquele século chegava ao solo brasileiro para mostrar seu espetáculo. Mais tarde, a partir de meados de 1930, alguns bailarinos e coreógrafos europeus imigraram para esse país tropical onde disseminaram a arte do balé que, prontamente, ganhou muitos adeptos. Portanto, ainda na primeira metade do século XX, foi fundado o Corpo de Baile do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, e, posteriormente, o Corpo de Baile do Teatro Municipal de São Paulo, pelos idos de 1940.

Se entre o século XIX e o início do XX o Brasil viu aflorar e se desenvolver em seu território o balé clássico e as danças sociais - também conhecidas como danças de salão<sup>3</sup> -,

---

<sup>3</sup> A dança de salão recebeu esse nome por tratar-se de uma forma de lazer na qual se pode estreitar relações sociais através das danças desenvolvidas nos amplos salões em que os dançarinos demonstram sua prática e

em concomitância a História da Arte no Ocidente vivenciava um momento de amplas transformações e rupturas, pois aqueles modelos que vinham sendo valorizados desde a época do Renascimento Italiano começava a ser questionados. Giuliano Andreoli (2010) diz que nesse momento de mudanças houve uma reação à estética romântica e ao código gestual e corporal do balé, dessa maneira surgiram novos movimentos artísticos, dentre eles, a dança moderna. Assim, emerge um interesse na demonstração de certo expressionismo na dança - a chamada dança expressionista - trazia uma valorização de movimentos que buscassem demonstrar uma intensa dramatização do indivíduo, de suas experiências emocionais. Todavia, a partir dos anos de 1960, a dança moderna vai se tornando alvo de desinteresse em detrimento de novas experimentações desapegadas das sequências coreográficas.

Ao falar dos anos sessenta, do século passado, lembro ao leitor do contexto artístico, social, político e econômico, que também experimentava transformações, tendo em vista que a Guerra Fria, a efervescência cultural dos movimentos de contracultura e o surgimento de novas expressões artísticas estavam na ordem do dia. Logo, em meio a todos esses acontecimentos, tem início o movimento da chamada dança pós-moderna que, de acordo com Giuliano Andreoli (2010), buscava a desconstrução das sequências coreográficas, a subversão das estruturas narrativas e a apropriação de movimentos do cotidiano, desafiando e contestando antigas representações culturais do corpo e da dança. Junto a essa nova forma de dança também vinha a ocupação de novos espaços para o fazer artístico, dessa maneira, as praças públicas, as ruas, os museus, os edifícios etc. poderiam ser lugares que o bailarino utilizaria para suas experimentações corporais.

A palavra experimentar se adequa muito bem à dança contemporânea, pois nessa forma de dança há uma pluralidade de referenciais, ela trabalha com uma diversidade de modos de usos do corpo dialogando com várias experiências corporais diferentes que podem ir desde as artes marciais às danças variadas ou esportes. Porém, muitos praticantes de dança contemporânea tomam o balé como uma significativa referência estética e pelo que é apontado por Giuliano Andreoli (2010) em sua pesquisa, muitas companhias brasileiras de dança contemporânea também continuam buscando no balé o seu método de condicionamento físico ideal. Isto posto, fica evidenciado que, embora tenha havido mudanças que buscassem rupturas com os padrões anteriormente impostos, as práticas

---

desenvoltura. Essa modalidade, surgida na Europa, tornou-se uma prática muito estimada no século XVI. Dessa maneira, ela foi se tornando cada vez mais popular entre diversos povos e adentrou o território brasileiro junto com os colonizadores e mais tarde com os imigrantes oriundos de vários países da Europa que se estabeleceram no Brasil.

culturais, corporais e artísticas também são, frequentemente, transpassadas por relações de poder. Pude constatar ao longo da pesquisa, que em muitos momentos, foram construídas estruturas hierárquicas no mundo da dança categorizando as práticas e os sujeitos, haja vista que as danças também estão situadas em um contexto histórico, social e político.

Outra modalidade de dança praticada pelos meus entrevistados é a já mencionada dança de salão. Tendo chegado ao Brasil no século XIX, era uma dança realizada em pares nos bailes ou reuniões nos salões da corte. Cleuza Almeida (2005) mostra que na Europa essa dança fazia parte da educação dos aristocratas, diferenciando-se dos pobres que estudavam as danças folclóricas. Associando essa colocação da autora a uma fala acerca das danças metrificadas em que (BOUCIER, 2001, p. 54) diz que “são danças das classes desenvolvidas culturalmente, das classes dominantes”, nessa separação entre dança erudita e dança popular é possível observar como na dança também há relações de poder que operam produzindo diferentes lugares para os sujeitos que as praticam.

A dança de salão foi uma modalidade que - sem muitas dificuldades - incorporou-se à sociedade patriarcal brasileira. Pois, desde a sua chegada no Brasil – no século XIX – até o início do século XXI, ela expressou uma construção social do patriarcado em que há naturalização do lugar mulher enquanto a que sempre esteve submetida à direção do homem, seja o pai, os irmãos ou o esposo. Nossa sociedade formou-se a partir do patriarcalismo, portanto, algumas práticas foram naturalizadas como inerentes ao universo masculino, dentre elas, comandar, proteger e dominar. Assim, se construiu socialmente um perfil masculino ideal que deveria ser: potente, másculo e forte, para ser capaz de atender as “obrigações de homem”. Consequentemente, o fato dos homens procurarem, sobretudo, as aulas de dança de salão, em vez de balé, está associado à educação cultural.

A dança é uma manifestação cultural humana, por conseguinte, sua prática não está desmembrada de todos os códigos dos grupos sociais onde ela é praticada. Ou seja, as danças carregam consigo os modos de ser das sociedades as quais elas são integrantes. Como podemos ver em Elisa de Brito Quintanilha (2016, p. 117):

A ideia de que os homens conduzem e as mulheres são conduzidas, independente de sua orientação sexual, define a regra social da dança de salão, que é reforçada nos bailes mais tradicionais, pela qual, homens convidam, conduzem a mulher e por fim, a deixam de volta na mesa onde a convidou. Estas normas do baile são inteiramente voltadas a casais heterossexuais de dançarinos e são impostas apresentando certo caráter excludente quanto a quaisquer outras manifestações performativas de gênero em que a pessoa deseje dançar socialmente em dupla em uma configuração diferente da homem/conductor e mulher/conduzida.

Na análise realizada por Elisa Quintanilha é possível observar que na dança de salão os corpos foram - e nas escolas mais tradicionais ainda são - educados para produzirem nos salões um comportamento dentro dos binarismos de gênero, da heteronormatividade, em acordo com as configurações culturais dominantes. Nos últimos anos a dança de salão tem vivenciando ressignificações em torno de suas práticas. Adequando-se às transformações do século XXI, mesmo que a passos lentos, ela tem buscado dialogar com os estudos pós-estruturalistas de gênero e aos poucos as escolas têm deixado de trabalhar com a lógica “cavalheiro-dama” para “condutor-conduzido”, havendo, assim, a possibilidade de formação de outros pares que vão além dos binarismos de gênero. Ademais, a dança de salão tem buscado trazer para o seu repertório de ritmos a serem estudados, uma diversidade que atende desde os mais jovens aos grupos da terceira idade.

É necessário, entretanto, analisar ao longo dessa pesquisa a forte relação entre linguagem, gesto e poder. De acordo com os estudos desenvolvidos Jean-Jacques Courtine e Claudine Haroche (2016), o aprendizado dos comportamentos corporais é inseparável da linguagem, assim como o rosto e o corpo carregam os traços da educação recebida. A linguagem é constitutiva da identidade de cada homem e da ligação dos homens entre si. Destarte, é preciso problematizar que a identidade não é natural, é historicamente construída. Assim como o interesse pela prática da dança de salão, que, por muito tempo, reproduziu muito dos moldes do patriarcado. Afinal, tornar-se masculino envolve os fatores psicológicos, sociais e culturais. Pode ser visto em Elisabeth Badinter (1993, p. 56) que:

A interiorização das normas da masculinidade exige uma repressão suplementar dos desejos passivos, especialmente o desejo de ser acalentado. A masculinidade, construída inconscientemente nos primeiríssimos anos de vida, se intensifica até explodir, literalmente, na adolescência. É o momento em que o sofrimento e o medo da feminilidade e da passividade começam a se tornar evidentes. A maioria dos jovens luta contra este sofrimento interior reforçando ainda mais as muralhas da masculinidade.

A fala de Elisabeth Badinter nos conduz a reflexão acerca de um modelo de masculinidade estruturada, que por meio de normas sociais e compulsória aos homens. Portanto, oprimi aqueles que não se adequam a essas normas e não conseguem se perceber nesse formato de masculino. Apropriando-me da discussão proposta Elisabeth Badinter, evoco ao texto mais uma vez Jean-Jacques Courtine e Claudine Haroche (2016), que apontam que o processo de constituição das autolimitações modifica as sensibilidades e os comportamentos humanos. É também nesse processo, em que se formam estruturas psicológicas de um modelo de homem, que há um elemento crucial: o domínio de si mesmo,

o autocontrole, que estende uma exigência de medida ao conjunto de comportamentos individuais e das diferentes atividades do homem, nessa exigência estão as normas de comportamento desejável e o objeto de trabalho sobre si.

Ao pensar historicamente a dança, inerente a esse estudo está à necessidade de pensar também como o corpo foi/é produzido, entendido, recepcionado. Ao longo das obras de Michel Foucault podem-se encontrar largos entendimentos acerca do corpo, desde o corpo como objeto e alvo do poder ao corpo que - mesmo imerso em redes e relações de poder - constitui a si mesmo. Isto posto, aproprio-me das discussões tecidas pelo filósofo supramencionado - e as inquietações que elas despertam em mim - para pensar a dança a partir desses dois lugares: aquela que disciplina, treina e modela corpos, ao passo que provoca no indivíduo novas maneiras de relacionar-se consigo mesmo, novas formas de construir a si mesmo no exercício da existência.

Embora a dança seja uma forma de expressão humana que revele muito acerca dos aspectos sociais e culturais de grupos, durante muito tempo ela esteve fora do espaço acadêmico, ou seja, a preocupação com estudos, pesquisas e referenciais teóricos relacionados à dança ainda é muito recente, sobretudo, no campo da História. Correntes historiográficas que precederam à *Nova História Cultural* deram pouca ou nenhuma atenção ao estudo dos gestos. Um dos fatores que também foram determinantes em dificultar os estudos nessa área foi a escassez de fontes documentais escritas que alcançassem a historicidade do gesto, embora a dança já fosse praticada por grupos antes mesmo da cultura escrita, como pode-se encontrar em Paul Bourcier (2001) que ao falar sobre as primeiras danças, como atos sagrados, aponta que o primeiro documento encontrado que apresenta um humano claramente em ação de dança tem quatorze mil anos.

Foi com a *Nova História* que se desenvolveu um interesse por novos documentos, assim, novas ferramentas foram sendo construídas pelos historiadores culturais em aproximação com antropólogos, conseqüentemente, assuntos que outrora não recebiam atenção, tornaram-se objetos de estudos. Sugiram outras possibilidades de construir a narrativa historiográfica observando sensibilidades de outro tempo e das ações do outro no tempo, a história ganhou novas cores, aromas, sabores, surgiram novos sujeitos... Dentre esses historiadores culturais está o francês Paul Bourcier, considerado um destaque no que concerne aos poucos estudiosos desse campo da História da Dança. Embora, haja críticas que o acusem de descaso com o Oriente - pois sua produção se debruça predominantemente na dança ocidental - ele é uma referência indispensável para esse campo da História.

Um dado que pude evidenciar em meios aos trajetos dessa pesquisa é que a maior parte dos trabalhos com os quais tive contato e estabeleci um diálogo foram produzidos por pesquisadores da Dança, de Educação Física, de Filosofia, de Antropologia e Sociologia, da Psicologia e um da Pedagogia, esse último, inclusive, foi bastante importante para eu repensar algumas questões sobre o corpo masculino na dança. Contudo, esse levantamento me fez concluir que ainda é muito reduzido o número de historiadores que estejam pensando, pesquisando e escrevendo sobre a História da Dança. Fato observado por Paul Bourcier ao fazer um destaque para os estudos da pré-história: “os especialistas da pré-história se preocuparam muito pouco com a história do movimento, sem perceber quais as noções complementares que esta poderia lhes trazer” (BOUCIER, p. 2, 2001).

A Sociologia do corpo compreende a corporeidade humana como um fenômeno social e cultural, haja vista que a existência é corporal. David Le Breton (2007) entende que pela corporeidade o homem faz do mundo a extensão de sua experiência. Assim, o corpo produz sentidos continuamente, sendo importante perceber que o ato de existir, em si, já pressupõe movimento em determinado espaço e tempo. As modificações sociais e culturais, as aprendizagens corporais que os indivíduos adquirem, inclusive, na sua relação com o mundo, impõe que assumam diferentes lugares no curso de sua existência. Entretanto, dentro dessa discussão cabe um adendo para ressaltar que esse ramo da Sociologia compreende que a expressão corporal é algo socialmente modulável, mesmo sendo essa expressão vivida de acordo com o estilo particular de cada indivíduo.

Este trabalho, todavia, está permeado por uma discussão em torno do conceito de estética da existência, a partir de Michel Foucault (2010). Desse modo, embebido pelo que propõe o filósofo supracitado, investigo se aqueles que despertam para o conhecimento de si e desenvolvem as tecnologias do cuidado de si, são capazes de construir a própria existência rompendo o que lhe é imposto por meio de construções sociais. Tendo em vista que Foucault (2010) mostra que aqueles que não cuidam de si, estão à mercê de todos os ventos e abertos a aceitar todas as representações do mundo exterior sem as examinar, sem as analisar, contudo o despertar para viver o cuidado de si implica em uma escolha de outro modo de vida na qual o sujeito se constitui livre, independente dos padrões.

A concepção de corpo transpassa toda a obra de Michel Foucault sendo entendido como um campo sobre o qual operam diferentes dispositivos. Assim, o corpo é um objeto que deve ser problematizado para que se possa alcançar uma compreensão que articule as diversas práticas, estratégias, saberes e forças que o produz. Carmen Soares (2006) aponta que os corpos são lugares de inscrições da cultura e deles são retirados e acrescentados

elementos que podem apresentar desvios, excessos, faltas. Em resumo, os atos - sejam de extração ou acréscimo - em relação ao corpo, remetem-se a determinados códigos e normas que são internalizadas pelo que a autora classifica como “um meticuloso processo de educação” (SOARES, 2006, p. 109). Pois, os corpos são educados por toda realidade que os circundam, por todas as coisas com as quais convivem e também pelas relações que estabelecem no espaço que ocupam... Uma educação que se dá não só por palavras, mas por olhares, gestos, pelo lugar onde eles vivem. Assim, os corpos e suas gestualidades podem permitir a compreensão de toda uma dinâmica de elaboração dos códigos, das pedagogias e instrumentos desenvolvidos para submetê-los a norma.

O poder se exerce sobre o corpo, os gestos, os comportamentos e gostaria de penetrar as almas e desnudar a intimidade de cada um. Os indivíduos são produzidos em redes e relações de poder. Entretanto, submersa nos estudos foucaultianos, no campo da estética da existência, percebi que aquele que exerce saberes e práticas de autoconhecimento e cuidado de si, pode fabricar e a si mesmo em práticas de liberdade, ou seja, se contrapondo ao poder presente na forma de produção da subjetividade imposta por algumas instituições. Tendo em vista isso, há ao longo dessa pesquisa, um olhar que busca compreender se a arte, ao educar corpos, pode fortalecer a experimentação e transformação do indivíduo. Se ela permite uma (re)construção de identidade do homem, investindo na produção de homens livres, haja vista que, na pedagogização dos corpos por meio da dança, sujeitos investem em si aguçando a percepção, os sentidos, as potencialidades do corpo.

### **Dançando com outras produções**

Para o desenvolvimento desse trabalho dialoguei com outras pesquisas que também discutiam sobre corpo, identidade, gênero, dança e práticas educativas, haja vista que essas categorias e conceitos perpassam a produção de toda minha dissertação. Pude observar o que outras produções discutiam acerca desses temas, quais eram os olhares lançados por outros pesquisadores e seus lugares de fala. Partindo disso, foi possível ter novas ideias, tendo dimensão do que já foi produzido no meu campo de investigação. Destarte, servi-me daquilo que contribuía para meu texto, fiz apontamentos e teci críticas no que concerne às questões em que discordo das colocações dos autores.

Enquanto trilhava os caminhos da pesquisa em busca de trajetórias que me provocassem e me fizessem desvendar novas passagens, deparei-me com uma monografia do departamento de Educação Física da Universidade Estadual da Paraíba que discorre acerca

do balé clássico e a dança contemporânea na cidade de Campina Grande. Tal trabalho, fabricado por Isabeli Barbosa (2014), apresenta ao leitor uma rota - desde as primeiras escolas nas modalidades supracitadas, até as que existiam no período em que o texto foi escrito -, de uma maneira geral, é uma produção inteiramente distinta da que eu estava realizando. Contudo, ela foi de extrema relevância para que eu pudesse ter acesso a novas fontes, pois tendo acesso ao texto e fazendo a leitura do mesmo, encontrei relatos orais de pessoas que eu não havia conseguido entrevistar. Ademais, ressalto, que a autora disponibilizou na íntegra todas as entrevistas realizadas.

Um conceito muito caro a minha pesquisa é o de masculinidade, tendo em conta que trabalho a educação do corpo masculino através da dança. À vista disso, diálogo, sobretudo, com duas teses. A tese de Durval Muniz Albuquerque Júnior (2013) me provocou reflexões sobre a história do gênero masculino, me permitindo pensar historicamente as relações de gênero e a invenção do macho nordestino, que foi transformado em uma realidade natural. Em Albuquerque Júnior, encontrei discussões que permitem inferir como foi inventado o patriarcalismo, isto posto, pude melhor entender o lugar dos meus entrevistados e analisar os seus discursos quando falam da constituição das próprias masculinidades a partir das práticas educativas vivenciadas na esfera familiar.

A outra tese muito importante nesse contexto é a de Eronides Câmara Araújo (2016), pois traz à tona a discussão da masculinidade hegemônica, em que o homem é o centro do poder, logo, na relação com as demais práticas masculinas, ela exerce a dominação. Assim, observo como o masculino do balé, contudo, foge dessa masculinidade hegemônica. Sendo pertinente ressaltar, que através da arte, corpos são educados no gesto e na expressão, dessa maneira, as práticas educativas do corpo podem contribuir, inclusive, para a construção de novas formas de masculinidade. Foi tendo em vista todo esse trajeto, que me dispus a analisar como o corpo masculino foi educado através da dança para outras formas de experimentar a existência, ou seja, como essas práticas educativas possibilitam a construção de novas masculinidades.

Para pensar a dança e o corpo masculino, utilizo a dissertação de Giuliano Andreoli (2010), que trabalha com noções de corpo e gênero na dança direcionando um olhar para como ocorre a construção de identidades masculinas de bailarinos de dança contemporânea. Esbarrar nessa dissertação enriqueceu a fabricação do meu texto, pois, o autor, assim como eu, trabalha na perspectiva pós-estruturalista dos estudos culturais de gênero e de sexualidade. Consequentemente, para além das citações nas quais ele aparece no texto, ele me oportunizou refletir e cogitar outros caminhos.

Ainda dentro da discussão acerca das experiências estéticas em dança e constituição de masculinidades, me aproprio do artigo de Roberto Rodrigues (2015) para analisar como esse autor articula o debate em torno da constituição de uma masculinidade que escapa às normas e padrões instituídos na sociedade. Embora, meu recorte temporal e espacial seja diferente, algumas questões, por ele despertadas em seu texto, foram bastante pertinentes ao explorar as provocações da arte da dança.

Seguindo nas discussões de gênero, estabeleci um diálogo com Marcia Froehlich e Bruno Nunes (2018) para a narrativa que teci no segundo capítulo desse trabalho, considerando-se que no artigo supracitado há um estudo sobre as novas concepções de condução na dança de salão e como essa visão construída, acerca da condução, é algo que nos acompanha culturalmente desde o surgimento dessa modalidade de dança. Os autores apontam certo ceticismo no que concerne à desconstrução dessa estrutura dual em que o masculino é representado pelo cavalheiro, ou seja, aquele que conduz, e o feminino é representado pela dama, a conduzida. Essa divisão é um reflexo dos papéis sociais assumidos por homens e mulheres outrora.

Os autores mostram que, ainda que nossa sociedade tenha vivenciado um processo de mudanças ao longo do tempo, práticas machistas se manifestam diariamente em comportamentos de homens e mulheres. Logo, esse lugar do feminino e do masculino na dança de salão ainda é muito demarcado, de acordo com Marcia Froehlich e Bruno Nunes (2018). Em minha narrativa, mostro por meio de entrevistas realizadas com bailarinos da dança de salão, que em Campina Grande, já observa-se mudanças neste cenário, havendo alguns espaços de dança da cidade em que homens dançam com outros homens, assim como mulheres dançam com outras mulheres, sem que haja essa separação a partir do olhar do gênero - são apenas corpos dançando uns com os outros - onde o que prevalece é a comunicação corporal.

Em Ana Castro (2008) pude encontrar uma discussão acerca do corpo como território de construção de identidades na cultura contemporânea. Nesse trabalho, desenvolvido por uma antropóloga, há um olhar para como o corpo se configura em símbolo de uma cultura, sendo ele um lugar em que se projetam códigos de identidade e alteridade, o corpo carrega consigo indicativos de universos simbólicos. Com vistas nisso, a autora segue analisando também a centralidade do culto ao corpo na construção dos estilos de vida e a constante redefinição das identidades pessoais que é operada pelos indivíduos na cultura contemporânea, contribuindo assim para as minhas problematizações em torno da construção da identidade masculina.

Em contato com a obra *Corpo e História*, organizada por Carmen Soares (2006), deparei-me com alguns artigos que foram significativos no processo de amadurecimento das reflexões em torno do conceito de corpo - que permeia essa pesquisa em seu todo -, um dos primeiros artigos que evoco a esse texto e reitero sua importância na escrita desse trabalho, é de autoria de Denise Bernuzzi de Sant'Anna. Com o título "É possível realizar uma história do corpo?" a autora pensa o corpo como aquele que, além de finito, está sujeito a transformações, ao passo que problematiza como uma dada cultura ou um determinado grupo social criou maneiras de conhecer e controlar o corpo: esse território tanto biológico quanto simbólico, constituído por fragilidades e potências.

Outros textos com os quais dialoguei na construção desse trabalho estão presentes na obra *Dança e Educação em Movimento* organizada por Julieta Calazans, Jacyan Castilho e Simone Gomes (2003). Logo na apresentação da obra supracitada, Julieta Calazans escreve um texto acerca das suas experiências nos tempos de trabalho corporal com Angel Vianna<sup>4</sup>. De maneira sensível, ela fala sobre a produção de um processo de autoconhecimento e criatividade em que há uma (re)construção da identidade do homem por meio da dança. Ela traz uma reflexão acerca da dança como um lugar de produção de homens livres. Ainda nessa obra, outro texto relevante para essa produção foi o de Clarice Nunes intitulado como Dança, terapia e educação: caminhos cruzados. Nele, a autora mostra a dança como um modo de educar para se relacionar com o próprio corpo, para liberar códigos internalizados, com formas de fazer que nos forneceram desde que nascemos e que reproduzimos desde então. Portanto, de acordo com a autora, a dança levaria a um novo lugar de percepção, a outra forma de compreensão de si mesmo.

Nesse caminho, defrontei-me com Maria Helena Imbassaí (2003) discutindo sobre conscientização corporal, sensibilidade e consciência no mundo contemporâneo. Ela aponta que hábitos estruturados ao longo dos anos estabilizam-se e incorporam-se ao nosso cotidiano como uma espécie de segunda natureza. Para que eles se modifiquem é necessário tomar consciência de sua existência. Ela segue problematizando que o corpo é um instrumento de comunicação no qual emitimos e recebemos informações de fora e de dentro de nós. Portanto, é preciso estar atento às relações que estabelecemos com os músculos, articulações, respiração, ao que nos restringe.

---

<sup>4</sup>Reconhecida bailarina, coreógrafa e pesquisadora do movimento. Angel Vianna foi companheira do bailarino Klauss Vianna, com quem abriu uma escola em Belo Horizonte na década de cinquenta do século XX. Mais tarde, em 1975, eles também abriram um Centro de Pesquisa em Arte e Educação. Ainda de acordo com a pesquisadora Ana Vitória Freire (2005), à Angel Vianna foram atribuídas várias homenagens, condecorações e prêmios.

Aqui, me proponho a discorrer sobre as contribuições do texto *Dançando com o corpo sem órgãos*, estruturado por Mauro Sá Costa (2003), finalizando essa parte em que busquei apresentar, sucintamente, algumas das produções com as quais dialoguei ao longo do processo de construção dessa pesquisa. No texto em questão, o autor emprega a imagem que Artaud se utiliza quando cria a expressão *corpo sem órgãos* e traz suas palavras ao texto dizendo “quando tiverem conseguido um corpo sem órgãos, o terão libertado de seus automatismos e desenvolvido sua verdadeira liberdade” (ARTAUD, 1974 apud COSTA, 2003, p. 58). Mauro Sá Costa, submerso nas palavras de Artaud, Deleuze e Guattari, pensa o corpo sem órgãos como o corpo que está criando-se. Esse texto contribuiu nas minhas reflexões sobre o corpo como aquele que eu construo e que pode ser objeto de uma experiência de poesia, de dança, de ética, de política.

Apresentadas algumas das produções com as quais dialoguei neste exercício de construção de uma narrativa histórica, reflito, por fim, acerca da concepção de produzir História. Lembro-me que certa vez estava lendo Manoel de Barros quando me deparei com o verso “bom é corromper o silêncio das palavras” (BARROS, 2002, p. 13). Refleti. Procurei no meu repertório de palavras a que melhor definiria alguém que corrompe... Peço licença para um neologismo! Chamei-me de corrompista! Corrompo os silêncios presos nas páginas de jornais, nas fotografias, contido nas memórias das pessoas. Dou-lhes vida na minha narrativa!

Alain Corbin (2005) ao falar sobre o que define a História Cultural, ressalta que os indivíduos podem viver em um mesmo período e não serem contemporâneos, pois não se sente as mesmas coisas de maneira uniforme. Fatores como: o sexo, a idade, a categoria social, o local geográfico, a cultura, entre outras coisas, influenciam nessa percepção. Ou seja, o historiador da cultura deve entender essa complexidade. Assim, os casos que evidencio nessa pesquisa, embora seja um pequeno recorte, permitem reflexões em torno das diferentes sensibilidades existentes em um grupo de homens que vivenciam a dança. Como eles recebem essa experiência e resignificam (ou não) suas práticas de masculinidade. A seguir, apresento os passos definidos para compor a métrica desse bailado, chamado dissertação de mestrado.

### **Os passos da composição coreográfica: caminhos metodológicos**

Quando se fala em metodologia está se pensando nos caminhos que serão traçados e percorridos para alcançar um determinado fim. As formas de fazer. Na dança, para se

construir uma coreografia, também é preciso seguir alguns passos, construir sequências, e, tal qual um quebra-cabeças, pequenas peças vão se unindo na formação de algo maior. De natureza igual, na fabricação desse texto fez-se necessário esse encontro de peças, que ao se encaixarem, criaram possibilidades de leitura e interpretação de si mesmas.

Na narrativa que construí ao produzir esse trabalho, fiz uso do recurso metodológico de *análise de discurso*, de acordo com Michel Foucault (2014), mas ao passo em que eu analisava acontecimentos, também fabricava um: a minha escrita. Pois, no meu fazer de historiadora, me debruço sobre as minhas fontes - os lugares de memórias e as memórias dos meus entrevistados -, aproprio-me delas e concebo a narrativa historiográfica. As fontes utilizadas na realização desse trabalho se dividem, sobretudo, em: entrevistas, fotografias, jornais, um documentário<sup>5</sup> e *folders*<sup>6</sup> de divulgação dos espetáculos.

Visitei a biblioteca e os arquivos do *Teatro Municipal Severino Cabral*<sup>7</sup> e lá estive defronte a documentações acerca dos corpos masculinos na dança em Campina Grande. Tendo em vista essas descobertas nas empoeiradas páginas que detém numerosos registros sobre o cenário artístico da cidade, que descobri uma parcela daqueles que, mais tarde, foram meus entrevistados. Faço uso de fotografias compreendendo as imagens fotográficas, a partir de Eugenia Dantas (2003), como aquelas que provocam um deslocamento na maneira de narrar a história: ao invés da palavra, a imagem; em oposição às letras, as lentes. Olhar, enxergar, compreender o mundo pela capacidade de selecionar e compor os fragmentos do cotidiano... Esclareço que meus três capítulos são ligados por uma questão: os homens e a dança em Campina Grande, contudo não busco produzir uma história linear sobre esses homens.

De acordo com Ana Maria Mauad (1996) a fotografia é um símbolo, aquilo que, no passado, a sociedade estabeleceu como a única imagem a ser perenizada para o futuro. Sem esquecer jamais que todo documento é monumento, se a fotografia informa, ela também conforma uma determinada visão de mundo. Trata-se de uma marca material de um passado metricamente escolhido. Assim, as fotografias analisadas ao longo desse texto, apresentam corpos que sob a lente de dado fotógrafo, quis cristalizar uma imagem do passado. Busco, portanto perceber suas intenções.

---

<sup>5</sup> Documentário de curta duração produzido pelo Programa Diversidade da TV Itararé no ano de 2013.

<sup>6</sup> Impressos com teor informativo ou publicitário que possuem dobras.

<sup>7</sup> O mencionado teatro dispõe - em sua biblioteca e arquivo - de livros, fotografias, folhetos de divulgação de espetáculos já realizados em anos anteriores, fichas de matrículas dos ex-alunos e alunos, além de cadernos dos jornais *Diário da Borborema* e *Jornal da Paraíba*. Contudo, esses cadernos possuem apenas algumas edições dos referidos jornais, sendo elas referentes a alguns anos na década de noventa e outros dos anos dois mil.

Nos pontos em que trabalho com as entrevistas enquanto fontes, aproprio-me das memórias dos meus entrevistados - através da narrativa que eles construíram sobre si - e dos lugares de memória do teatro - onde tenho acesso às documentações -, para produzir uma história das diferenças a partir de três movimentos importantes, em diferentes momentos, ocasionados por três professores de balé clássico na cidade acima mencionada.

Convivi com oito rapazes ao longo do período em que estive coletando as entrevistas que iriam compor o corpus analítico desse trabalho. A todos eles esclareci os princípios dessa pesquisa e apresentei o termo de consentimento livre e esclarecido. A maior parte das entrevistas foram realizadas no TMSC - estivemos da *Galeria Irene Medeiros* às salas de aula em busca de lugares com menos circulação de pessoas para que pudéssemos conversar tranquilamente -, porém também estive aberta às sugestões dos meus narradores, em vista disso, alguns foram entrevistados noutros espaços da cidade como cafés, onde entre uma xícara e outra, gravava atentamente tudo o que eles falavam.

Buscando manter o anonimato dos meus colaboradores, utilizo nomes fictícios para os meus participantes. Cada entrevistado recebeu o pseudônimo de um dançarino famoso, assim, além de suas identidades serem preservadas, ao terem suas falas analisadas, oportunizo ao meu leitor fazer uma viagem pelo mundo da dança na qual ele estará conhecendo ou relembrando os nomes de homens que, de maneira emblemática, foram referência para outros homens no cenário nacional e internacional. Abaixo, apresento um quadro com os pseudônimos e algumas informações básicas acerca dos bailarinos entrevistados e ao longo do texto trago em notas de rodapé pequenas biografias sobre os artistas internacionais que cada bailarino campinense representa por meio dos pseudônimos.

**Quadro I:  
Bailarinos entrevistados**

PSEUDÔNIMO	FAIXA ETÁRIA	ÁREA DE ATUAÇÃO
George	Entre 18 e 30 anos	Bailarino clássico e contemporâneo
Alvin	Entre 18 e 30 anos	Professor de dança de salão
Fred	Entre 18 e 30 anos	Estudante de dança de salão
Gene	Entre 18 e 30 anos	Bailarino clássico e contemporâneo
Mats	Acima de 30 anos	Professor e coreógrafo de balé
Maurice	Acima de 30 anos	Professor e coreógrafo de balé
Jerome	Acima de 30 anos	Ator e bailarino
Rudolf	Entre 18 e 30 anos	Professor e bailarino clássico e contemporâneo

**Fonte:** Quadro elaborado pela autora do texto.

Apresentados os interlocutores dessa pesquisa, afirmo a necessidade de me apropriar da genealogia pensada por Michel Foucault (2017), pois ela marca a singularidade dos acontecimentos, os começos. Logo, expresso a segunda metodologia adotada nesse trabalho.

Usei a genealogia ao longo do texto, pois busquei começos, em vez de origens. Ou seja, não desenvolvi uma história total, observei os acidentes que acompanham os começos e as singularidades que os constitui. Para além da genealogia - em que está assentado o meu texto - o meu desígnio também foi investigar e debater sobre os discursos construídos acerca do conceito de masculinidade. Pois, a pedagogização do corpo masculino através da arte pode educar para as sensibilidades, para outras formas de ser e estar no mundo. Outras maneiras de sentir, afetar e ser afetado. O que vemos, o que tocamos, o que cheiramos, o que ouvimos ou saboreamos, são as coisas que entram em nós e as devolvemos para o mundo quando nos expressamos. Elas são devolvidas transformadas, pois as colocamos no mundo com as nossas expressões corporais, ao nosso feitio e com a nossa cara.

Quando se fala de masculinidade, sobretudo, se trouxermos para o contexto do homem nordestino, existe uma construção social e cultural da imagem desse homem como viril, valente e violento. Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2003), nos alerta que essa identidade seria construída a partir de um discurso dirigente sobre o “ser macho”. Ademais, esse autor conduz a uma reflexão acerca das construções de estereótipos, como discursos que forjaram o ser nordestino, e como tudo isso foi naturalizado.

Partindo dessa discussão, é possível melhor investigar o porquê do masculino educado pela arte foge do perfil de masculinidade hegemônica. A dança, enquanto uma expressão artística conduz ao conhecimento de si, portanto a liberdade de ser no gesto e na expressão corporal, aquilo que é potente em si mesmo. É um despertar para outras formas de existir, não apenas para aquela culturalmente predominante. Pois, para adquirir a consciência do corpo é necessário vivenciar as mais diferentes situações e inter-relações. O próprio conceito de movimento tem que ser considerado como um conjunto de diversos processos: sensação, cognição, emoção e memória.

Observei, através das falas e dos silenciamentos, como eles atribuíram sentido às experiências vivenciadas com a dança. Utilizei-me desse recurso para reconstruir o passado a partir do presente. Não fiz uso da memória e oralidade dos meus narradores em busca de estabelecer verdades, mas a procura de compreender o significado que os sujeitos atribuem às experiências que vivenciaram, a construção das suas subjetividades. Ao recontarem o já experienciado, eles falam muito sobre si, pois

[...] as fontes orais demonstram que, em um momento coletivo, as pessoas que estão presentes trazem consigo expectativas, razões, estados de ânimo diversos. As lembranças são recriadas a partir de aspectos psicológicos individuais, como também das precedentes experiências pessoais de cada um [...] as fontes orais nos informam mais sobre o significado do que sobre os acontecimentos. Através delas, informamo-nos não só sobre os fatos, mas sobre aquilo que eles significam para quem os viveu e os reconta (WHITAKER; VELÔSO, 2005, p. 25-27).

Ao utilizar entrevistas como fonte é importante ressaltar que aquilo que os entrevistados narram não são exclusivamente exercício do imaginário ou meramente descrições de eventos. A própria narrativa contada por eles já é um evento e através dela é possível ao historiador compreender um pouco melhor acerca das subjetividades que atravessam aqueles sujeitos que lançam um olhar sobre as suas próprias experiências ao evocá-las para construir uma história de si mesmo.

Tendo em vista essa discussão, investigo como os meus entrevistados assumiram identidades e lançaram um olhar para si mesmo. Como afirma Stuart Hall (2000), se outrora as velhas identidades permitiam uma aparente estabilidade no mundo social e nos fazia ver o sujeito como unificado, com a pós-modernidade tem emergido novas identidades que fragmentam o indivíduo e nos mostra que ele pode ser múltiplo, multifacetado, composto não apenas de uma, mas várias identidades. Esse momento recepcionado como uma “crise de identidade” é parte de um processo de mudanças nas quais práticas sociais têm sido reformadas, ressignificadas. Podemos ver que as sociedades da modernidade tardia são caracterizadas pela diferença, de forma que não há um centro de poder, mas uma pluralidade de centros. E esse deslocamento, possui características positivas, pois mesmo que esse processo desarticule as identidades estáveis do passado, em concomitância, ele abriu a possibilidade de novas articulações como, por exemplo, a criação de novas identidades e a produção de novos sujeitos.

Stuart Hall (2000) aponta para o fato de que a identidade plenamente identificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Pois, a identidade é uma “construção prática e discursiva que está constantemente sujeita a processos de mudança e transformação”. Os discursos identitários: apesar de ficcionalmente constituídos possuem uma força social que não cessa de produzir sistemas de exclusão, de preconceitos e estereótipos. Desse modo, ao passo que trago as narrativas dos meus entrevistados para o corpo desse trabalho, mostro que a dança pode ser um ato político. Pois, ao dançar, o homem enfrenta o preconceito, o medo, as convenções sociais. Dançar envolve escolhas e trajetórias a serem percorridas. Isto posto, reitero que analisei, além dos discursos construídos pelos entrevistados, a produção discursiva nas representações culturais sobre a dança e as representações culturais de gênero.

Assim, visando analisar a pedagogização do corpo por meio da dança, pode ser concebida como um lugar de produção de subjetividades na construção de um masculino multifacetado, passo a apresentar seus desdobramentos através da organização desse texto.

Após os apontamentos iniciais que delimitam as escolhas feitas para essa pesquisa, apresento o **primeiro capítulo** intitulado *Historicizando corpos, identidades e experiências dançantes do masculino em Campina Grande*, está dividido em três tópicos em que busco, inicialmente, apresentar ao leitor o *Teatro Municipal Severino Cabral* num diálogo com a poesia de Manoel de Barros, as minhas memórias e as narrativas dos meus entrevistados – bailarinos que tiveram experiências educativas e dançantes nesse espaço –, ao passo que mostro o cenário de dança da cidade entre 1985 e 2017. E, posteriormente, apresento as problematizações no que concerne à construção de padrões de masculinidade relacionando aos discursos construídos pelos entrevistados acerca de suas experiências com a dança.

No **segundo capítulo**, que recebeu o título *Homens dançantes: interfaces entre os temas virilidade e preconceito*, reflito sobre os discursos que fabricaram a identidade do homem nordestino, pensando as permanências, hegemonias e como isso chega às danças. Assim, problematizo diferentes modalidades de dança e o modelo de masculino que foi construído e associado a elas, para problematizar questões vinculadas às discussões de gênero e sexualidade. No terceiro tópico que compõe esse capítulo, usando-me dos caminhos despertados pela História das Sensibilidades, faço um desfecho acerca das breves biografias dos sujeitos ordinários na História que apareceram no texto. Aqueles bailarinos que deram vida aos capítulos um e dois dessa pesquisa.

No **terceiro capítulo**, ainda pensando os homens e a dança em Campina Grande, dedico-me exclusivamente ao projeto “*Cultura no Presídio*”. A partir de um encontro ocasionado com uma notícia com o título “*Arte é libertação*” - no jornal *Diário da Borborema*<sup>8</sup>, no caderno que contém notícias de julho a setembro de 2003 -, descobri a existência de um projeto de dança com homens que cumpriam pena em um presídio de segurança máxima na cidade de Campina Grande. Para tal capítulo necessitei entrevistar a coordenadora de dança do projeto, recolher informações nos jornais que circulavam na cidade no período em que o projeto esteve em atividade e analisar um breve documentário<sup>9</sup> construído com esses homens. Também dividido em três tópicos, inicialmente apresento ao leitor o *Projeto Cultura no Presídio* para trazer ao texto um dos seus setores de

<sup>8</sup>Jornal dos *Diários Associados*, fundado por Assis Chateaubriand, teve grande circulação na cidade de Campina Grande entre 1957 e 2012.

<sup>9</sup>Deixo para apresentar ao leitor as fontes de maneira detalhada na narrativa dentro do próprio capítulo.

funcionamento – o *Dança do Existencial* -, ao passo que teço uma narrativa sobre o *Festival de Inverno de Campina Grande*, que possui grande relevância para o cenário da dança campinense e foi palco para as apresentações dos apenados que faziam parte do projeto educacional. Posteriormente, analiso o discurso construído pela educadora acerca da sua relação com os detentos e de como se deram as práticas educativas do corpo dentro do projeto. Quais as dificuldades enfrentadas e como a proposta de aprender a dançar foi recepcionada pelos apenados. Por último, analiso no documentário supramencionado, as entrevistas que foram realizadas com alguns espectadores que aguardavam a entrada dos detentos no palco do teatro, refletindo acerca de como foi a recepção do público. Assim como, faço uso das entrevistas realizadas com os apenados e as fotografias deles se preparando no camarim para despertar interpretações de como eles percebiam essa experiência.

Realizada essa contextualização na qual situo o público leitor acerca de como sujeitos, corpos e identidades foram produzidos, histórico e culturalmente, e a relação que pode ser estabelecida entre esses corpos e a maneira como eles vivenciavam e/ou vivenciam a dança, dedico-me agora a apresentar um pouco do cenário da dança campinense nas últimas décadas e algumas narrativas acerca do que é ser um homem que dança. Deixo você, caro leitor, com a dança das minhas palavras. Abracem e levem para o salão essa pesquisa que os levará para um passeio na história de sujeitos, identidades, corpos, masculinidades e experiências!



# Capítulo I

**Historicizando corpos, identidades e experiências  
dançantes do masculino em Campina Grande**



## 1. Entre clubes, festas e festivais: a dança nas ruas e nos palcos em Campina Grande

*“Recebe turista o ano inteirinho  
Ao seu visitante trata com carinho  
Quem vai a Campina, pede pra ficar...”<sup>10</sup>*

Certa vez, ouvindo a composição “Alô, Campina Grande”, eternizada na voz de Jackson do Pandeiro, me pus a refletir acerca dos discursos que fabricaram Campina Grande como uma cidade que tem “grande” circulação de turistas o ano inteiro. Observando documentações acerca das festividades que ocorrem na rainha da Borborema desde o século XX, pude refletir acerca das possibilidades de construção dessa produção discursiva que fabricou o território campinense como aquele de muitos visitantes. Campina Grande, já na primeira metade do século XX, estabelecia contatos e realizava trocas com artistas que vinham de outras cidades e estados. Por possuir clubes, escolas de dança e a realizar festivais, Campina passou a atrair pessoas que visitavam e participavam da sua cena artística cultural.

Isabeli Barbosa (2014) apresenta em seu trabalho uma entrevista concedida pela professora Eneida Agra Maracajá<sup>11</sup> mostrando que, de acordo com essa entrevistada, a

<sup>10</sup> Trecho da música “Alô, Campina Grande” composição de Severino Ramos, mas que tornou-se reconhecida na voz de Jackson do Pandeiro.

<sup>11</sup> A professora Eneida Maracajá, reconhecida pelo seu ativismo na cultura paraibana, é mestre em Educação pela Universidade Federal da Paraíba, com dissertação defendida sobre o Teatro na Educação Popular. Por doze anos, ela esteve à frente da direção do Teatro Municipal Severino Cabral, quando também criou o I Festival Nacional de Teatro: evento cultural precursor do Festival de Inverno de Campina Grande na década de setenta. Ademais, ela também é membro do Conselho Brasileiro de Dança e do Conselho Internacional de Folclore da Paraíba.

*Associação Campinense Pró-Arte*<sup>12</sup> foi uma instituição que marca a trajetória da dança clássica e contemporânea em Campina Grande. Tendo sido criada no final da década de 1950 por um grupo de pessoas junto ao doutor Manoel Tavares<sup>13</sup>, essa associação buscava o desenvolvimento da arte na cidade. A instituição mencionada também foi importante na difusão de artes plásticas, além de promover concertos e trazer, inclusive, cantores de ópera. As apresentações dos concertos e cantores de ópera ocorriam na praça Coronel Antônio Pessoa<sup>14</sup>, que na época funcionava a sede do *Campinense Clube*, um clube que era frequentado pela elite de Campina Grande.

Encontrei o mesmo discurso acerca do *Campinense Clube* ser um espaço frequentado, predominantemente, pela elite dessa cidade no trabalho de Giordana Pereira (2016). Ela também aponta que esse era um espaço em que ocorriam festas de formatura, carnavais, encontros dançantes, shows e apresentações. Além disso, nas entrevistas realizadas pela autora acessei a relatos de que esse clube era um lugar no qual, frequentemente, ocorriam práticas de dança de salão. Corroborando com os textos anteriores, uma matéria publicada no ano de 2015 no *G1*<sup>15</sup> – *portal de notícias da Globo* – com o título “*Do jazz à política: Campinense nasce como clube de rico e longe do futebol*” fala sobre a notoriedade que esse clube recebeu durante sua existência nessa cidade.

Na notícia supracitada é reafirmado que o campinense clube embalava a vida social de Campina Grande. Reconhecido como uma agremiação nascida no seio da elite local, para se ter acesso ao clube era preciso pagar uma alta taxa de mensalidade<sup>16</sup>. Além disso, consta nessa mesma notícia que - de acordo com os relatos das antigas atas de reuniões – havia muitas exigências acerca do comportamento do seu quadro de sócios. O campinense clube era reconhecido como um espaço muito fechado, reservado a um grupo restrito e excludente, por tratar-se de um lugar onde os homens pobres não eram bem-vindos. Outro detalhe descoberto em contato com a documentação acerca do supracitado clube é que ele possuía

---

<sup>12</sup> Localizada no prédio onde funcionava a Escola de Ensino Regular, ao lado da Catedral da cidade, esse mesmo prédio mais tarde funcionou também o Colégio Monte Sião. Essa escola mantinha seu funcionamento mediante o pagamento de mensalidades que era realizado pelos sócios.

<sup>13</sup> De acordo com o blog *Retalhos Históricos de Campina Grande*, Manoel Tavares de Melo Cavalcante foi aluno do Professor Clementino Procópio e foi pai do advogado José Tavares Cavalcante que, mais tarde, exerceria o cargo de Deputado Estadual. Exerceu ofício de tabelionato por mais de 50 anos em Campina Grande e na cidade de Ingá, Faleceu em 1955.

<sup>14</sup> Espaço onde, atualmente, funciona a UNESC Faculdades.

<sup>15</sup> G1 é um portal de notícias brasileiro mantido pelo Grupo Globo e sob orientação da Central Globo de Jornalismo. Foi lançado em 18 de setembro de 2006,

<sup>16</sup> Na matéria publicada no G1 é reforçado o discurso de que a mensalidade do clube era muito cara, contudo não é especificado o valor para a compreensão de quão cara ela seria na moeda atual.

sua própria banda de jazz. Tal característica, recepcionada como um luxo para a época, fazia do clube um exemplo de ostentação de poder e riqueza.

### **Imagem I: Banda de jazz do Campinense Clube**



**Fonte:** Portal G1, 2015.

Na fotografia todos os músicos utilizam um mesmo traje que era muito comum aos músicos na chamada ‘era do jazz’. Ao analisar fotografias das primeiras décadas do século XX é possível perceber a existência de uma forte relação entre o estilo musical do jazz e a moda masculina e feminina. Como aponta (NERY, 2003, p. 9) “[...] moda não é simples vestimenta. Ela é o signo das formas de expressão que se mostram também em outros domínios”. Assim, entender o conceito de moda numa perspectiva cultural permite alcançar que a moda também traduz posições e interesses dos atores sociais.

Por receber pessoas renomadas nacionalmente - do cenário político e artístico – o referido clube possuía muito prestígio entre os membros da elite campinense. Encontrei na matéria publicada pelo *G1* que passaram pelo clube artistas como: Cauby Peixoto, Ângela Maria, Josephine Baker, Orlando Silva, Altemar Dutra. Além de orquestras vindas do Recife ou do Rio de Janeiro e até internacionais. Ainda conforme registro do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC) da Fundação Getúlio Vargas, em 1950 o presidente Vargas teria escolhido o Campinense como local de um de seus eventos políticos na cidade. Como pode ser visto na fotografia abaixo, ao lado do prefeito da época, Elpídio de Almeida e de familiares do ex-presidente João Pessoa.

### **Imagem II: Visita de Getúlio Vargas ao Campinense Clube**



Fonte: Portal G1, 2015.

Na entrevista que Eneida Maracajá concedeu a Isabeli Barbosa (2014), ela destacou que o doutor Manoel Tavares e seus colaboradores foram responsáveis pela vinda de vários professores para Campina Grande, além de terem sido trazidos também o Balé Municipal do Rio de Janeiro e o bailarino Adair Palma<sup>17</sup>. A partir das investigações realizadas e documentos encontrados, o balé em Campina Grande teria vivido sua fase inicial nesse contexto. Mais tarde, a *Escola de Teatro e Dança Lourdes Capozzoli*, que estava situada na rua Maciel Pinheiro, uma das ruas mais conhecidas da cidade, começou a ganhar destaque no teatro e na dança campinense. Tendo sido, inclusive, a primeira escola em que a professora Claudia Saboya lecionou após sua chegada em Campina Grande.

Outro espaço que contribuiu para o desenvolvimento da dança campinense foi a *Academia de Ballet Stellita Cruz*, embora tenha pouquíssima documentação escrita acerca desse espaço escolar, no trabalho produzido por Isabeli Barbosa (2014) ela relata que há uma concordância entre seus entrevistados de que essa escola teria formado muitos bailarinos que deram continuidade a história da dança na cidade. Assim, é relatado que muitos bailarinos teriam passado pela formação no *Stellita Cruz*, e, posteriormente, teriam formado seus próprios grupos de trabalho. Ainda, de acordo com os entrevistados, essa instituição existiu por 38 anos, contudo não encontrei demais documentos que corroborem com essa afirmação.

<sup>17</sup> De acordo com Isabeli Barbosa (2014) depois de três anos na cidade, ele retornou ao Rio de Janeiro. Não há maiores registros acerca dele, também não possui informações se o mesmo ainda está vivo.

Na década de oitenta outro espaço de dança nasceu na rainha da Borborema, dessa vez era a *Academia Corpo Livre* com uma perspectiva um pouco diferente das instituições supramencionadas, a *Corpo Livre* era uma academia de ginástica, contudo um antigo estudante da *Escola de Teatro e Dança Lourdes Capozzoli*, Almir Almeida, se uniu a dois professores, Tony Sousa e Lola Quirino, e passaram a oferecer aulas de *jazz dance* e dança contemporânea nessa academia. O nome da academia – corpo livre – estava muito bem associado ao trabalho desenvolvido por eles que buscava trabalhar além da técnica, criação.

Nesse período, Campina Grande já vivenciava outras formas de contato com a dança por meio dos festivais que ocorriam na cidade, haja vista que desde 1975 ocorria o *Festival de Inverno* (FICG) que possui, até os dias atuais, grande relevância para o cenário da dança campinense, pois, nele sempre ocorreu a possibilidade de bailarinos locais mostrarem seu trabalho, assim como interagirem com artistas de outras cidades e/ou estados que costumam vir ministrar oficinas, assim como, se apresentar nos palcos da cidade. Deixo, entretanto, para me aprofundar nas discussões acerca desse festival e dos seus impactos no cenário cultural da cidade mais adiante, no terceiro capítulo desse trabalho. Assim como, discorrerei melhor também acerca do FENAT, festival precursor do festival de inverno.

Se ao longo do século XX o FICG se consolidou e movimentou as praças e teatros campinenses, no vigésimo primeiro século a rainha da Borborema ganhou mais alguns festivais que permitiram maior circulação de turistas na cidade não apenas do âmbito nacional, mas, inclusive, internacional. Com a criação do FIMUS – Festival Internacional de Música de Campina Grande – no ano de 2009, muitos artistas se deslocam para a cidade, pois o festival passou a oferecer oficinas e cursos ao longo da semana em que ele acontecia. Ademais, o FIMUS também possui uma programação de apresentações – inteiramente gratuitas - com músicos nacionais e internacionais. Tais apresentações ocorrem em vários espaços da cidade ao longo do dia e todas as noites, fixamente, no palco do TMSC. No ano, 2019, por exemplo, o festival teve a duração de dez dias em comemoração aos seus dez anos de existência e homenageou o centenário do paraibano Jackson do Pandeiro.

### **Imagem III: Festival Internacional de Música - 2019**



**Fonte:** *Jornal da Paraíba*, 2019.

Na última década também foi criado o FAC (Festival de Arte e Criatividade) com o intuito de integrar vários estilos de dança de Campina Grande. O FAC surgiu em 2010 possibilitando um intercâmbio e capacitação de bailarinos, professores, coreógrafos, diretores de escolas de dança e demais interessados em dança na cidade. Desde o ano de 2012, tal festival passou a integrar às suas atividades mostras competitivas de dança com premiação em medalhas e troféus além das premiações especiais, como, por exemplo, bolsas para diversos cursos de férias e de formação em escolas de dança.

Outro espaço para competições na cidade também foi proporcionado pelo “DOM” programa da TV Itararé que era filmado no teatro da Facisa<sup>18</sup>. Na ocasião, cantores e dançarinos locais podiam mostrar suas habilidades para as câmeras e para o público que ali estava. Competiam entre si e eram julgados por uma mesa de jurados que definia quais poderiam ir para as finais do programa. Surgido pelos idos de 2013, as edições do *DOM Dança* foram extintas rapidamente<sup>19</sup>, mas seguiram ocorrendo as edições do *DOM Música*, que oportunizou a visibilidade de muitos artistas ainda pouco conhecidos na cidade.

Além dos festivais já mencionados, há também uma forte movimentação na cidade ao longo do mês de junho, pois enquanto ocorre uma das festas mais populares de Campina

<sup>18</sup> Faculdade de Ciências Sociais Aplicadas, instituição de ensino superior privada.

<sup>19</sup> Não obtive maiores informações que justificassem o encerramento das atividades do Dom Dança. Atualmente, também não tem mais ocorrido edições do DOM Música, contudo, há um canal no YouTube onde podem ser verificados vídeos de edições anteriores e os respectivos apresentadores, competidores e jurados que fizeram parte do programa.

Grande *O Maior São do Mundo*<sup>20</sup> se passa também o *Festival de Quadrilhas* trazendo bailarinos de várias cidades para se apresentarem e competirem na pirâmide do Parque do Povo. Essas quadrilhas – estilizadas ou tradicionais – movimentam jovens que, durante um ano inteiro, se preparam para as apresentações e competições nos festejos juninos. Abaixo segue uma foto publicada no *G1 – Portal de notícias da Rede Globo*, que mostra uma das quadrilhas que esteve participando das competições no Parque do Povo. Junto a notícia também seguia a programação com os nomes de todos os grupos que estariam competindo. Ao todo, foram cinco dias de disputas, sendo separadas em categorias; um grupo de quadrilhas pertenciam ao grupo Agreste e outro grupo pertencia as quadrilhas de Campina Grande. A notícia justifica que a cidade possui uma categoria específica, pois possui, atualmente, 12 quadrilhas.

#### **Imagem IV: Festival de Quadrilhas e amostra competitiva**



**Fonte:** *Portal G1*, 2018.

---

<sup>20</sup> Evento anual que ocorre durante todo o mês de junho e é organizado, sobretudo, pela prefeitura da cidade. A programação envolve músicas, dança e culinária. Movimenta hotéis, bares e restaurantes da cidade.

Para além das festas e festivais, alguns espaços para a prática da dança em Campina são as escolas. Ao longo desse tópico estive mostrando algumas das instituições que receberam destaque história da dança campinense, sobretudo, para a dança clássica, jazz e dança contemporânea. Entretanto, há também escolas que foram importantes no desenvolvimento da dança de salão na cidade, entre elas estão: a casa de dança *La Barca*, considerada uma das mais antigas, surgiu ainda nos anos noventa sob a direção de Euclides Alves. Mais tarde vieram também o Núcleo de Dança Passo a Passo, surgido nos anos dois mil, e a escola de dança do Teatro Municipal, que passou a oferecer aulas de dança de salão desde o ano de 2014, embora a escola existisse desde os anos noventa.

No início dos anos noventa a professora e coreógrafa Cláudia Saboya em parceria com Gilmar Mendes, que à época era gestor do Teatro Municipal Severino Cabral, criaram a escola de dança do teatro. A instituição escolar segue em funcionamento tendo vivenciado várias alterações no seu formato ao longo dos anos, sobretudo, por questões políticas e administrativas do município. Entre os anos de 2014 e 2019 mais espaços do prédio administrativo do TMSC foram sendo utilizados como sala de aula, pois outros cursos passaram a fazer parte do quadro de modalidades da escola. No final de 2019 foi decidido que a escola de dança do teatro mudaria de prédio, desse modo, a partir de 2020 ela receberá o nome de *Escola do Balé Cidade de Campina Grande* permanecendo nas salas do teatro apenas as aulas do projeto social Dança Cidadã, que disponibiliza vagas gratuitas para crianças da rede municipal de ensino de Campina Grande que tenham entre 7 e 11 anos. No projeto elas têm aulas de Ballet Clássico, Dança Contemporânea e Urbanas, Teatro e Circo, duas vezes na semana, nos turnos da manhã e tarde.

Pelo fato do projeto ser reconhecido, sobretudo, pelas aulas de balé clássico, ele segue tendo uma participação, majoritariamente, feminina. Como pode ser visto na fotografia abaixo:

#### **Imagem V: Projeto Dança Cidadã - TMSC**



**Fonte:** Fotografia pertencente ao acervo da Escola de Dança do Teatro Municipal, 2019.

Na entrevista cedida por Cláudia Saboya ela me afirmou que na década de oitenta disponibilizou vagas gratuitas para o público masculino com a intenção de formar meninos no balé, contudo enfrentou dificuldades, tendo em vista que os pais buscavam matricular seus filhos em aulas de violão ou karatê... Desse modo, os poucos bailarinos homens que ela conseguiu formar naquela época já eram adultos. Ou seja, não estavam mais tutelados ao pai, portanto poderiam fazer essa escolha. Em contato com as fichas de matrículas das turmas pude ver que, mesmo na atualidade, a presença masculina de crianças no balé em Campina Grande segue sendo bastante reduzida, embora esse cenário tenha se modificado quando pensamos a realidade dos adolescentes e adultos nos últimos dez anos, como será visto nos próximos tópicos desse texto.

## **1.2 Das memórias a um lugar de memórias: um passeio entre histórias de bailarinos de Campina Grande, PB e o Teatro Municipal Severino Cabral**

“Um fotógrafo-artista me disse uma vez: veja que pingo de sol no couro de um lagarto é para nós mais importante do que o sol inteiro no corpo do mar. Falou mais: que a importância de uma coisa não se mede com fita métrica, nem com balança, nem com barômetros etc. Que a importância de uma coisa há que ser medida pelo encantamento que a coisa produza em nós”<sup>21</sup>.

<sup>21</sup> Citação extraída do texto “Sobre importâncias” do poeta Manoel de Barros.

O poeta Manoel de Barros tinha um olhar diferenciado para as paisagens e convocava à sua poesia os invisíveis. Ele inicia o seu “Livro sobre nada” explicando aos leitores qual teria sido o pretexto para escrever aquela obra. Assim, ele diz “o que eu queria era fazer brinquedo com as palavras. Fazer coisas desúteis.” (BARROS, 1996, p. 7). Na verdade, o nada de seu livro foi para mim um abridor de amanhecer. Mais tarde, debruçada sobre as páginas de outra de suas obras, o “Tratado geral das grandezas do ínfimo”, vi suas palavras dançarem diante dos meus olhos dizendo “é no ínfimo que eu vejo a exuberância” (BARROS, 2005, p.55). Meditei. As palavras do poeta sempre me surgiam como pequenas epifanias, elas produziam em mim, além de encantamentos, despertares.

Manoel de Barros nos incita a olhar as insignificâncias - do mundo e as nossas -, sua poesia inquieta. Carlos Alberto Rodrigues, ao escrever o prólogo do livro “*Exercícios de ser Criança*”, disse que Manoel de Barros é dessas gentes de quem se quer ouvir até os silêncios. Esse poeta o ensinou a esperar a flor florir, a olhar o mato e ver a festa, a conversar com lagartixa e fazer peraltices com as palavras. A sua poesia reinventa o português. E eu, leitora que sempre esteve submersa no mundo produzido por Manoel de Barros, atravessada pelo que me produz encantamento, pretendo recriar.

Neste texto, o que recrio não são possibilidades de uso da língua portuguesa, como fez o poeta, mas novas formas de olhar um espaço - percebê-lo além das suas dimensões físicas -, trato neste tópico, do *Teatro Municipal Severino Cabral*: um lugar de arte, educação, cultura e lazer da cidade de Campina Grande - PB. Inaugurado no ano de 1963, o TMSC possui aromas, cores, sons e sabores, que podem ser vistos e sentidos. Teço uma narrativa acerca dele como quem fala de um corpo em que o sangue pulsa, pois há vida!

Ademais, discorro sobre a história desse lugar para trazer ao texto práticas educativas que ocorrem em seu interior, para apresentar corpos masculinos que dançam nessa cidade, e, que foram atravessados por tantas experiências nesse ambiente. Aqui retomo a palavra invisível, não os seres invisíveis que ganham vida na poesia Manoel de Barros, mas aqueles que foram relegados por serem diferentes do protótipo ideal. Para isso, precisei visitar os empoeirados arquivos do TMSC e mergulhar em cada jornal, cada ficha de matrícula, por todas as documentações mortas nas prateleiras, mas que ganharam vida quando escrevi sobre elas. Meu passeio, contudo, não findou no que estava nos papéis - no que já fora dito e escrito - embarquei fazendo uma viagem, sobretudo, por mares que ainda não foram navegados: as narrativas de quem faz casa nesse teatro, tal qual um peixe no rio.

Entrevistei desde os primeiros homens a subir no palco para dançar balé - em plena década de 1980 -, até os rapazes que compõem as turmas de balé nos dias atuais, após a

criação do projeto “Homens na Dança” em 2015. Todo esse caminho traçado e trilhado, foi buscando investigar sobre o corpo masculino na dança em Campina Grande. Como esses corpos são educados, quais as experiências vivenciadas por esses sujeitos com o espaço escolar do teatro, com o palco, com o público e como esse público os recepciona.

Como leitora de Manoel de Barros, me pus a fotografar o silêncio e dá-lhe vida. Ouvi o que ainda não havia sido dito e construí uma narrativa com vozes, que durante décadas, estiveram caladas. Mas que vozes foram essas? As dos homens que romperam com os padrões de uma época, os transgressores, àqueles corpos masculinos pioneiros no cenário do balé clássico em uma cidade do interior da Paraíba com ares provincianos no que concerne às práticas de masculinidade que fogem do perfil hegemônico.

Isabeli Barbosa (2014) constatou por meio das suas investigações, que Campina Grande teria recebido um professor de balé clássico pelos idos de 1950, trazido do *Balé Municipal do Rio de Janeiro*. Adair Palma, que como já foi afirmado, possivelmente foi o primeiro a lecionar dança no espaço *Pró-Arte* naquele período. Encontrei outro movimento interessante no que concerne aos registros sobre a dança na rainha da Borborema, ao ler sobre a *Escola de Teatro e Dança Lourdes Capazzoli*. Nesse registro, deparei-me com informações sobre a professora de balé Claudia Saboya e o bailarino Almir Almeida.

As informações encontradas sobre o bailarino Almir Almeida<sup>22</sup> na documentação que visitei foi como descobrir que a mata que eu estava trilhando tinha mais caminhos a serem percorridos e que nessas novas possibilidades eu poderia me deparar com outras paisagens, outros personagens. Abriram-se janelas. Agora, a busca era outra! Eu desejava entrevistá-lo para ouvir os discursos fabricados por ele acerca das suas experiências com a dança em um período no qual não há indícios de outros bailarinos clássicos homens na cidade.

Em uma noite qualquer, enquanto visitava os jornais dispostos nas prateleiras cor de cinza das estantes do teatro e matutava sobre como poderia encontrar esse bailarino, a sorte veio ao meu encontro: eis que a bibliotecária daquele ambiente era amiga desse dançarino! Naquela noite, consegui seu contato. Almir Almeida também havia sido professor do TMSC

---

<sup>22</sup> Nesse primeiro tópico do capítulo cito os nomes dos bailarinos, sem a utilização de pseudônimos, tendo em vista as contribuições deles no cenário da dança campinense. Destarte, isso poderá ajudar a futuros pesquisadores que necessitem usar esse trabalho em suas investigações sobre a História da Dança em Campina Grande, PB. Mais adiante, contudo, quando eu for problematizar os discursos fabricados por esses sujeitos nas entrevistas que me concederam, no próximo tópico desse capítulo, mantereí o sigilo das identidades dos meus narradores.

na década de 1990, quando a escola de dança do teatro foi criada. Contudo, os planos de entrevistá-lo não se concretizaram<sup>23</sup>.

Neste primeiro momento do texto, ao falar da minha relação com o teatro, utilizo-me de muitas categorias de espaço - frente, lado, cima, baixo -, haja vista que sinto e experimento o mundo por meio do meu corpo, que em todos os momentos está sentindo o espaço. Ressalto que uso o termo espaço não como forma de designar um grande vazio, como alguns compreendem, mas como um lugar que é constituído a partir daquilo que a minha experiência faz dele. A geometria dos espaços é subjetiva, pois ela depende da forma como percebemos esses lugares e neles desenhamos nossa vida.

Circulei pelas salas, biblioteca e arquivo que constituem o TMSC numa busca por rastros acerca da presença masculina no balé clássico. O espaço escolar do supramencionado, possui uma biblioteca com jornais, revistas, fotografias, um acervo cheio de “lugares de memórias”, como afirma Arlete Farge (2009), daqueles que um dia estiveram lá. Assim, me debrucei sobre essas fontes para pensá-las, entendendo que “[...] pensar é experimentar, é problematizar. O saber, o poder e o si são a tripla raiz de uma problematização do pensamento” (DELEUZE, 2005, p. 124).

Motivada pela inquietação de construir uma história da dança que busque começos, ou seja, observe as diferenças cultivando os “detalhes e acidentes que acompanham todos os começos” (OBRIEN, 1992, p. 49), segui imbuída da compreensão de que a história é produzida no devir, nas transformações, nas mudanças e não de maneira contínua. Desse modo, percebi que a minha intenção, contudo, era tecer uma narrativa que questionasse o que foi estabelecido como verdade e desconstruísse o olhar naturalizado para situações cristalizadas com, por exemplo, a ausência masculina no balé clássico.

Com vistas nesse trajeto, cheguei a outro dos meus importantes entrevistados. Era uma noite de quarta-feira e eu estava no terceiro andar do TMSC, no antigo espaço em que funcionava a biblioteca, hoje, uma sala de dança. Munida de luvas e máscara, ao som das músicas que vinham da sala de cima e invadiam a biblioteca, que teoricamente deveria ser um espaço de silêncio, eu viajava pelas páginas do jornal “*Diário da Borborema*” quando me vi defronte à notícia de um bailarino clássico campinense que estava indo representar a cidade de Campina Grande na capital do estado do Espírito Santo. A matéria estampava uma grande imagem do bailarino em movimento e ao lado o seguinte título: “Romero Motta representa a PB”. Novamente, tive outro movimento na pesquisa.

---

<sup>23</sup> O bailarino não aceitou ser entrevistado, porém tive acesso à entrevista concedida a Isabeli Barbosa (2014). Mais adiante retomo essa documentação nesse trabalho.

Aquela, todavia, não foi a única matéria que encontrei sobre o dançarino dentro do acervo do *Diário da Borborema* nos cadernos do ano de 2003. Entretanto, resolvi também fazer algumas buscas na internet e acabei encontrando uma matéria do *Jornal Folha de São Paulo*<sup>24</sup> publicada em 29 de janeiro de 1998 que me permitiu a descoberta de uma companhia de dança formada por três campinenses. Na sua primeira formação, a “Mah Cia de Dança” era constituída pelos bailarinos Almir Almeida, Romero Motta e Admilson Maia<sup>25</sup>, que afirmaram ao jornal terem iniciado a parceria em 1994, quando a companhia ainda era intitulada como “Calcanhar de Aquiles”. Com a saída de Almir, houve a mudança do nome.

Romero Motta e Admilson Maia, ao concederem a entrevista à Folha de São Paulo, declararam: “basicamente somos autodidatas”! Eles relataram as dificuldades encontradas na formação em dança clássica e contemporânea não apenas na cidade de Campina Grande, como também no estado da Paraíba dentro daquele período. Nesse ponto, preciso ressaltar que esses obstáculos apresentavam-se, principalmente, para os homens. Pois, fazer balé representava romper com a identidade masculina fabricada pela cultura local. Mais que apenas dançar, ser bailarino em Campina Grande naquele momento, era um ato de coragem. Como pude constatar nas entrevistas que aparecerão mais adiante neste texto.

Ressalto que não busquei construir uma linha do tempo. A intencionalidade desse texto não é a fabricação de uma história linear sobre os homens na dança clássica em Campina Grande. Aproprio-me das memórias dos meus entrevistados - através da narrativa que eles constroem sobre si - e dos lugares de memória do teatro - onde tenho acesso à documentação -, para produzir uma história das diferenças a partir de três movimentos importantes, em diferentes momentos, ocasionados por três pessoas que buscaram formar turmas de balé compostas por homens, na cidade acima mencionada.

As pessoas que produziram mudanças no que concerne à participação masculina no balé em Campina Grande, aparecem em três temporalidades distintas. São elas: Claudia Saboya, Fredson Sousa e Romero Motta; sendo Fredson, o primeiro a conseguir criar uma turma de balé só para homens nessa cidade. Vindo de Paracuru, no interior do Ceará, ele me relatou em sua entrevista que chegou no solo campinense em março de 2010 a convite de Claudia Saboya, que naquele momento era diretora do balé da *Universidade Estadual da Paraíba*, para ser professor nessa instituição.

---

<sup>24</sup> Jornal brasileiro editado na cidade de São Paulo. Fundado em 1921, é um dos jornais de maior circulação no país. Matéria disponível no link: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac29019801.htm>

<sup>25</sup> Atualmente, está residindo em Portugal. Tentei entrar em contato pela internet, mas não obtive retorno.

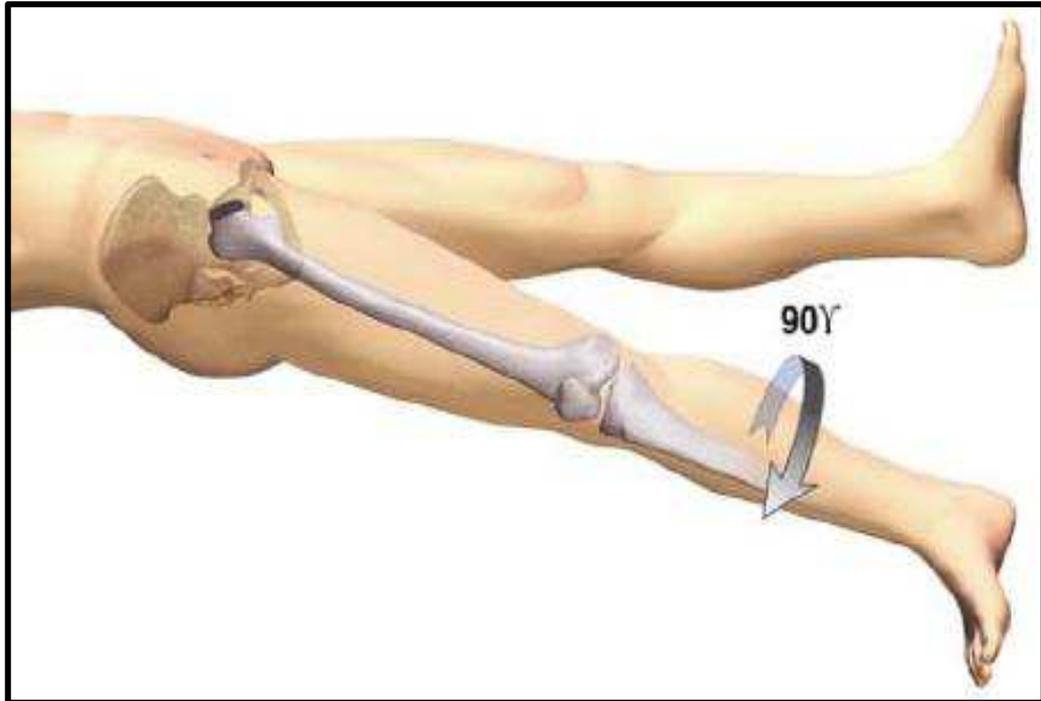
Abaixo seguem fotos, disponibilizadas pela escola, que demonstram uma efetiva participação masculina após 2010:

### Imagem VI:sala de aula do balé da UEPB em 2011



**Fonte:** Fotografia pertencente ao acervo da Escola de Ballet da Universidade Estadual da Paraíba (UEPB) Alunos do professor Fredson em 2011.

Na fotografia acima é possível observar os rapazes tendo seus corpos disciplinados às primeiras posturas que se aprende nas aulas de balé clássico: coluna ereta, abdômen contraído, braços na segunda posição e os pés *en dehors* em primeira posição. No balé, existem cinco posições de braço e seis posições de pés, contudo elas não são introduzidas no repertório das aulas de imediato, é necessário que o corpo do bailarino seja preparado aos poucos para que desenvolva flexibilidade, força e equilíbrio para conseguir posicionar bem seus pés e adquira coordenação motora necessária para fazer isso reversando os movimentos de braços. A expressão francesa *en dehors* significa para fora - da primeira à quinta posição, os pés são em *en dehors* - apenas na sexta posição, o bailarino se posiciona com os pés em *en dedans*, ou seja, pés juntos e fechados. Como pode ser observado na fotografia acima, todos os rapazes estão com os joelhos e pés posicionados para fora. É importante ressaltar que esse “virar para fora” é, na verdade, uma rotação externa do fêmur, logo, o movimento não tem seu início nos joelhos ou pés, mas na cabeça femoral. Segue abaixo uma imagem que traz uma representação visual da explicação:

**Imagem VII: bailarino em En Dehors**

Fonte: <http://artistiquepoledance.com/wp-content/uploads/2015/06/12.jpg>

A figura traz exemplo do trabalho corporal necessário para que o bailarino possa executar bem as posições de pés. Esse trabalho é desenvolvido ao longo das aulas, eis a necessidade de começar pela primeira posição de pés e só depois de desenvolver um melhor domínio sobre ela, passar a executar as outras. Isso, inclusive, previne o desenvolvimento de lesões. No decorrer das aulas, se adquire maior consciência corporal compreendendo a melhor maneira de adequar seu corpo ao balé dentro das suas limitações estruturais, haja vista que alguns corpos encontram mais dificuldades que outros na execução dessa tarefa.

Na fotografia abaixo estão os bailarinos e bailarinas da primeira turma de balé da UEPB após a chegada do professor Fredson, o registro foi feito ao final de uma apresentação realizada pelo grupo. Algo importante de ser observado nessa foto é a notável presença masculina na qual há uma equivalência entre o número de bailarinos e bailarinas. A forma como os corpos estão dispostos na imagem também é outro fator que atrai a atenção, pois expressa a disciplina rígida do balé na fabricação de corpos que sigam um padrão de postura nas aulas, nos ensaios, nos palcos e nas fotografias.

**Imagem VIII: apresentação do balé da Universidade Estadual da Paraíba em 2012**



**Fonte:** Fotografia pertencente ao acervo da escola de ballet da Universidade Estadual da Paraíba (UEPB), parte das moças foram alunas da professora Cláudia Saboya, mas, na época da foto, as moças e rapazes eram alunos do professor Fredson Sousa.

Na entrevista concedida por Fredson, foi relatado como a professora Claudia Saboya conheceu o balé de Flávio Sampaio<sup>26</sup> e teve ideias visionárias para ampliar e modificar o panorama das experiências de dança em Campina Grande com a inserção de bailarinos homens. Contudo, não foi tão fácil:

[...] em suas andanças Flávio esteve em Campina Grande para dar um curso e Cláudia Saboya e com o tempo ela foi lá em Paracuru assistir nossa amostra de dança. Ela gostou muito e trouxe um ônibus cheio de bailarinos, em torno de 70% da escola para fazer uma mostra aqui [...] do SESC mesmo voltamos para Paracuru e ela lançou uma proposta de querer trazer uns bailarinos da companhia para poder morar aqui, foi a primeira tentativa dela e ninguém quis. Ninguém queria abrir mão da estabilidade que já tinha lá com a família emprego na sua cidade, entendeu? Para você se aventurar em algo incerto... Ninguém queria. Existia até uma vontade, mas como não era nada concreto, seguro, tanto da insegurança financeira, quanto à questão de não ter ninguém com você em uma outra cidade desconhecida (*Fredson Sousa, 2018*).

<sup>26</sup> Flávio Sampaio é um dos bailarinos mais renomados dentro do Brasil. Filho da cidade de Paracuru-CE, ele começou a dançar desde a infância, numa época em que não havia meninos dançando balé na cidade, ele teve a oportunidade de conhecer o professor, coreógrafo e bailarino carioca *Dennis Gray*, que estava no Ceará ministrando um curso de balé para meninas em um projeto social. Na época, Flávio ficava do lado de fora assistindo e reproduzindo os movimentos, Dennis viu que o menino tinha talento e o convidou para participar das aulas, sendo, a partir desse momento, a sua imersão no mundo da dança. (Essas informações foram obtidas através de entrevista).

Tendo em vista o fato do professor Flávio Sampaio ter sido supramencionado, dedico um momento desse texto para discorrer sobre como esse bailarino influenciou diretamente na guinada que houve no balé campinense a partir de 2010. Ressalto que as informações sobre o trajeto percorrido por esse professor, foram adquiridas por meio de entrevista. Flávio Sampaio, que dançou por volta de vinte anos no *Teatro Municipal do Rio de Janeiro*, lecionou em Cuba, na Europa e no balé Bolshoi no Brasil. Retornou para sua casa em Paracuru-CE por recomendações médicas. Ele estava vivenciando um ápice de estresse devido a sobrecarga de trabalho, em consequência disso, necessitou tirar uma licença.

Estando em casa, foi convidado pelo Governo do Estado do Ceará para dirigir o colégio de dança do Teatro José de Alencar<sup>27</sup>, e, no mesmo ano, foi convidado pelo Bolshoi para compor o quadro de professores. Assim, saiu do Brasil para fazer uma especialização na Rússia. Após dois anos, voltou para o Ceará com uma licença médica de três meses. Tomado pela monotonia dos seus dias e vendo que o colégio de dança havia fechado após sua partida, alugou uma casa e convidou meninos de rua para fazer balé. Em menos de dois anos, ele já possuía uma turma composta por 47 meninos, no primeiro ano do projeto, em 1999. A princípio, esse projeto não fora muito bem recepcionado pela cidade, mas no ano seguinte a mídia local começou a entrevistá-lo divulgando o projeto. Desse modo, os jornais escritos e televisionados passaram a dar visibilidade ao trabalho que vinha sendo desenvolvido, bem como a população. Nos anos 2000, Flávio Sampaio deu início a uma cia de dança que passou a fazer espetáculos por todo o Brasil.

A narrativa acerca da atuação de Flavio Sampaio enquanto professor, coreógrafo e bailarino foi fabricada a partir dos relatos de um dos seus ex-alunos. No ato da entrevista, percebi em sua fala o discurso apaixonado e as sensibilidades afloradas, entendendo sensibilidade a partir daquilo que Sandra Pesavento (2004) destacou como percepção e tradução da experiência humana no mundo. As sensibilidades lidam com o emocional, com as subjetividades, com as sensações que vêm do íntimo de cada indivíduo. Portanto, são experiências muito singulares que nós, historiadores culturais, temos nos empenhado em resgatar nos arquivos, nos relatos orais, na literatura, em tudo aquilo que nos permita uma imersão nas práticas culturais do sensível.

Ainda sobre as sensibilidades, mas em outro texto, Sandra Pesavento afirma que

---

<sup>27</sup>Teatro brasileiro, localizado na cidade de Fortaleza, no Ceará. É tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e foi inaugurado em 17 de junho de 1910.

[...] as sensibilidades de um outro tempo e do outro no tempo toca no âmago da grande tarefa do historiador, que é fazer o passado existir no presente [...] as sensibilidades são sutis, difíceis de capturar, pois se inscrevem sob o signo da alteridade, traduzindo emoções, sentimentos e valores que não são mais os nossos (PESAVENTO, 2007, p. 15).

Aproprio-me dessa discussão tecida por Pesavento e daquilo que Rosa Fischer (2005) propõe, ao tratar sobre a arte de assinar o que se lê, e, demarco o meu lugar enquanto uma historiadora da cultura. Faço uso do que leio e dou vida aos autores em minha escrita - lugar onde eles já não são mais eles mesmos - embrenhada “pelas coisas ditas, lidas, ouvidas” (FISCHER, 2005, p. 3) faço-as minhas. Uso as experiências sensíveis do mundo, que os meus entrevistados partilham comigo, para fazer leituras da alma e encontrar as marcas de historicidade com evidências do sensível.

Navego no imaginário dos meus entrevistados, motivada pelo que Sandra Pesavento (2004) discutiu: entendo esse imaginário como a capacidade humana de representação do mundo. Destarte, construo minha narrativa acerca do que aconteceu imbuída da crença que

A leitura e a escrita acadêmica precisariam, talvez, ter um pouco o caráter de experiência, de modo que nós, escreventes e leitores, pudéssemos nessa aventura fazer o exercício de pensar, estar simultaneamente dentro e fora de nós mesmos, de viver efetivamente experiências, vivendo algo que é ao mesmo tempo atividade e passividade - porque nos deixamos atravessar por outras ideias, por outras sensações, por acontecimentos, disponíveis ao que nisso tudo há de arte, de potência criativa (FISCHER, 2005, p. 7).

Com as diferentes fontes<sup>28</sup>, pude ter bons encontros que me provocaram pelas suas heterogeneidades e ocupando um lugar de narradora-historiadora, me aproprio de todos esses indícios que foram cuidadosamente pesquisados e selecionados buscando - tal qual se faz com um quebra-cabeças - juntar peças e revelar significados, mas tendo em vista que

[...] no campo da História Cultural, o historiador sabe que a sua narrativa pode relatar o que ocorreu um dia, mas que esse mesmo fato pode ser objeto de múltiplas versões. A rigor, ele deve ter em mente que a verdade deve comparecer no seu trabalho de escrita da História como um horizonte a alcançar, mesmo sabendo que ele não será jamais constituído por uma verdade única ou absoluta. O mais certo seria afirmar que a história estabelece regimes de verdade, e não certezas absolutas (PESAVENTO, 2004, p. 29).

Procurei nos documentos investigados, bem como nas falas dos meus entrevistados, as peças que me permitiriam criar com os regimes de verdade supramencionados. Em meio

---

<sup>28</sup>A afirmação ocorre em consequência do contato estabelecido com jornais, fotografias, entrevistas e um documentário, que constituem o grupo de fontes que possibilitaram a escrita desse texto.

aos percursos percorridos, consegui me contatar com mais um bailarino, e, finalmente pude, marcar outra entrevista. Assim, numa manhã de sábado, sentada nos bancos que ficam dispostos na Galeria de Artes Irene Medeiros<sup>29</sup>, espaço sempre contemplado com muitas cores, me pus a observar as artes expostas e o vai e vem dos corpos que transitavam por aquele lugar, enquanto aguardava ansiosamente a chegada do meu entrevistando.

Olhava as cores dos quadros expostos e pensava nos pinceis que usaria para compor essa narrativa que tinjo a partir da diferença, a partir dos deslocamentos, a partir dos diversos olhares lançados para a dança e para os homens que dançam. Enquanto sentia o cheiro de arte que exalava das quatro paredes daquele lugar, ruminava acerca do que poderia encontrar nos discursos produzidos pelas pessoas que ainda seriam entrevistadas, como iria analisar esse acontecimento e produzir um novo. Como aponta Arlete Farge (2015, p. 17),

[...] fabricante e fabricado, o acontecimento é inicialmente um pedaço de tempo e de ação posto em pedaços, em partilha como em discussão: é através dos farrapos de sua existência que o historiador trabalha se quiser dar conta dele (FARGE, 2015, p. 71).

Havia chegado o meu momento de ser fabricante do acontecimento e produzir um discurso fruto da análise das narrativas do meu entrevistado. A espera findou: meu colaborador estava lá! Pusemo-nos a prostrar ali mesmo, aproveitando que as aulas das 10h já tinham começado e não havia mais tumulto de professores e/ou alunos circulando pelo espaço. Iniciamos a nossa conversa naquele banco que testemunhou as minhas expectativas anteriores a chegada dele e agora observava os discursos e as verdades que eram fabricadas pelo meu narrador no momento em que dialogava comigo. O primeiro questionamento lançado foi acerca de compreender quando ele se embrenhou pelos caminhos da dança. De pronto, ele lançou a seguinte resposta:

[...] na verdade, assim, eu já tinha essa questão do movimento desde criança eu acho que eu já cresci dançando, mas eu só comecei a estudar dança de uma forma mais teórica e prática no sentido técnico entre 1992/1993. No início, dança contemporânea no centro cultural<sup>30</sup> aqui em Campina Grande, depois comecei a estudar dança clássica com Cláudia Saboia e Tony Souza<sup>31</sup>. (Romero Motta, 2018)

<sup>29</sup> Espaço localizado no térreo do prédio em que funciona a escola e administração do Teatro Municipal Severino Cabral, a galeria é um espaço em que são expostas obras artísticas, sobretudo, quadros, que são selecionados para estarem dispostos naquele lugar através de um edital lançado anualmente.

<sup>30</sup> O ambiente mencionado é o Centro Cultural Lourdes Ramalho (CCLR) um espaço físico artístico, cultural e de socialização, que por meio da Secretaria de Cultura da Prefeitura Municipal de Campina Grande oferece vários cursos gratuitos com vagas destinadas a crianças, jovens, adultos e idosos.

<sup>31</sup> De acordo com Isabeli Barbosa (2014), Tony Souza foi um professor e bailarino na década de 1980. Não foram encontrados, até o momento, registros de seu trabalho. A única informação que obtivemos, foi a de que ele faleceu em 2013.

A citação acima foi extraída da entrevista com o bailarino Romero Mota - atualmente, diretor de dança do espaço educativo do TMSC - como já ressaltai, nesse tópico do trabalho estou expondo as identidades dos meus entrevistados com vistas no enriquecimento das informações que estão sendo construídas acerca do desenvolvimento e das mudanças no cenário de dança na cidade, sobretudo, acerca das participações masculinas, assim como as experiências no espaço escolar do TMSC em diferentes épocas.

A resposta de Romero me inquietou em dois momentos: quando ele falou que vive a dança desde a infância - cresceu dançando - e quando reapareceu o nome de Cláudia Saboya. A expressão “crescer dançando” revela o lugar de fala do meu entrevistado. Ele diz possuir “essa questão do movimento desde cedo”, isso deixa explícito não só as afetividades nessa vivência, como também a aceitação familiar que o permitiu ocupar esse lugar de sujeito da experiência atravessado pela dança desde muito cedo. Quando eu o questionei acerca de como teria surgido essa inquietação que o motivou a dançar, ele respondeu:

Eu nunca parei para pensar no que foi que me motivou como eu já nasci com essa questão do movimento, de tentar descobrir o corpo e dançar mesmo sozinho em casa, sempre dancei. (pausa) Até mesmo porque na minha família nós somos um povo que dança muito. Meu pai costumava fazer muita festa, então desde criança eu via todo mundo dançando em casa e sempre foi muito natural. O que me motivou a buscar essa questão mais técnica foi aprender a como me movimentar com mais qualidade, porque eu comecei na dança querendo ser coreógrafo eu nunca pensei que em bailarino mesmo, eu queria ser coreógrafo. Mas para ser coreógrafo eu tinha que descobrir as técnicas, então por isso que eu enveredei por esse caminho do contemporâneo, do clássico... Para descobrir as técnicas e saber como é que eu poderia fazer com que os corpos se movimentassem da maneira que eu imaginava (*Romero Motta, 2018*)

Romero busca transmitir em seu discurso a mensagem que a dança sempre foi vista com muita naturalidade pela sua família e tendo sido educado dentro dessas práticas, ele não enfrentou maiores problemas em ser um homem que dança, partindo da premissa que aquele que era reconhecido como chefe da casa - seu pai - também gostava de dançar. Esses fatores foram decisivos para que ele, diferentemente de outros entrevistados, não entrasse tão tardiamente nas aulas de balé, haja vista que não havia o impedimento familiar e ele já possuía uma relação de conhecimento de si e do seu corpo amadurecida o suficiente, inclusive, para determinar quais caminhos ele queria trilhar profissionalmente dentro das possibilidades gestadas no contato com a dança.

O outro fator, supramencionado, que despertou minha atenção foi o ressurgimento do nome de Cláudia Saboya, eu esbarrava no nome dessa professora a cada documento e a cada

fala dos meus entrevistados. Enquanto trilhava os caminhos da pesquisa em busca de trajetórias que me provocassem e me fizessem desvendar novas passagens, deparei-me com uma monografia, acima citada, do departamento de Educação Física da UEPB que discorre acerca do balé clássico e a dança contemporânea na cidade de Campina Grande.

Tal trabalho, fabricado por Isabeli Barbosa (2014), apresenta ao leitor uma rota - desde às primeiras escolas nas modalidades supracitadas, até as que existiam no período em que o texto foi escrito. De maneira geral, é uma produção inteiramente distinta da que está sendo realizada. Contudo, ela foi de extrema relevância para que eu pudesse ter acesso a novas fontes, pois tendo acesso ao texto e fazendo a leitura do mesmo, encontrei relatos orais de pessoas que eu não havia conseguido entrevistar. Ademais, Isabeli Barbosa disponibilizou na íntegra todas as entrevistas realizadas, com isso, pude ter acesso às falas daqueles que não consegui entrevistar. A primeira entrevista lida foi a do bailarino Almir Almeida. Então, debruçada sobre a fonte, li:

[...] todos diziam: você tem tendência ao balé, você é magrinho, você tem abertura para o balé, você tem ‘en dehors’<sup>32</sup> muito bonito, mas eu era muito jovem. Em 78 eu tinha 13 anos [...] era uma escola de teatro e de dança e nessa escola estava chegando em CG uma professora chamada Cláudia Saboya, de 78 para 80, num lembro bem as datas definidas. Ela foi convidada por dona Lourdes para dar aulas na escola, que era ali na Maciel Pinheiro. Quando me viu, Cláudia disse que eu tinha muito talento para o balé, só que precisaria desenvolver, precisaria fazer um estudo melhor, me aprofundar melhor. O que foi que aconteceu? Ela abriu uma escola depois e fez uma seleção para meninos. Menino não pagava (Cf. BARBOSA, 2014, p. 59).

O ressurgimento do nome de Cláudia Saboya me conduziu mais uma vez à reflexão, haja vista que nessa construção de uma narrativa sobre o corpo masculino no balé clássico e contemporâneo em Campina Grande, busco fazer o que para Michel Foucault (2017) é indispensável na genealogia: marcar a singularidade dos acontecimentos. Assim, vi a necessidade de entrevistar também essa professora “não para traçar a curva lenta de uma evolução, mas reencontrar as diferentes cenas” (FOUCAULT, 2017, p. 55). A curiosidade de conhecer e conversar com Cláudia foi se intensificando, sobretudo, por perceber nos discursos fabricados pelos rapazes que era intenção dela ter uma turma de balé formada apenas pelo gênero masculino, tendo sido ela a pioneira na cidade.

Certa tarde estava defronte a parede que é composta de janelas de vidro que fica na sala de aula do quinto andar da escola do TMSC, de lá se pode ver a cidade de maneira mais

---

<sup>32</sup> Como já mencionado no corpo do texto anteriormente, essa é uma expressão francesa que significa para fora. No balé é uma posição em que há uma rotação externa dos quadris, com os joelhos e a ponta dos pés sempre virados para fora. Na estética do balé - durante muito tempo - era importante ter um bom en dehors.

bela - tudo do alto! O trânsito da Avenida Floriano Peixoto, o ir e vir dos carros, ônibus, pedestres. Um lugar de visão privilegiada para perceber a verticalização da cidade, os diferentes tamanhos dos prédios que vão ocupando os espaços do centro, tal qual peças de um xadrez. No xadrez encontram-se seis tipos de peças que possuem tamanhos, significados e importâncias diferentes, quando estão dispostas no tabuleiro. Assim, são os prédios que meus olhos conseguem acompanhar dessas janelas da sala de aula mais bela do TSMC.

Embora os vidros presentes na parede descrita tenham uma película que os deixe em tom marrom, quem passa lá em baixo, pela calçada, pode enxergar as sombras de quem está dançando lá em cima. É possível ver o movimento dos corpos como se estivessem atrás de um biombo. E, pelo fato das janelas estarem sempre abertas para a circulação de ar, haja vista que as salas não possuem ar condicionado, o som foge pelas brechas como água passeando entre pedras. Quem passa pela calçada, ouve. Contagia-se.

Foi nessa sala que matutei sobre o florescer desse texto e suas rotas. Lembrava-me da poesia de Manoel de Barros: “era preciso caminho novo que tivesse uma estrela ou outra para me fazer voar até o céu, mergulhar no oceano e voltar para a rua”<sup>33</sup>. Era isso que eu queria fazer, de natureza igual ao descrito pelo poeta. Ou, quiçá, trazendo para uma fala minha: quero dançar com os documentos escritos fazer um *pas de deux*<sup>34</sup> com os relatos orais e criar uma sequência coreográfica harmônica que una as memórias, os lugares de memória para construir essa história.

Ao conseguir o número de telefone da professora Cláudia Saboya. Liguei. Ela aceitou receber-me em sua casa e conversar sobre as suas experiências com o balé em clássico nessa cidade. Ela discorreu sobre suas inquietações com a ausência da participação masculina me relatando, inclusive, que isso estaria associado a nossa tradição cultural:

[...] eu tive um professor de balé que era espanhol. E quando ele tava aqui no Brasil, até o contratei para dar aulas na escola do teatro - quando a escola era da minha competência - e ele era bem masculino, casado e não tinha isso. Ele dizia que lá na Espanha a gente busca mesmo balé clássico como profissão. Era algo muito normal. Ele e o irmão eram bailarinos e os pais nunca foram contra. Eu via mesmo na fala dele como era uma coisa diferente daqui, era como se dissesse: eu quero fazer geografia, matemática, ser professor... Eu acho que aqui passa muito por essa questão do machismo, principalmente aqui no Nordeste, que o homem é o cabra macho, ele tem que ser cabra macho. Não sei se é uma questão de sobrevivência nos primórdios do Brasil, como era aqui antigamente... Mas é isso: a visão aqui é que um cabra macho não faz balé clássico (Claudia Saboya, 2018).

<sup>33</sup>Trechos do poema “O Palhaço”, de Manoel de Barros em seu livro *Matéria de Poesia*.

<sup>34</sup>*Pas de Deux* é termo do ballet clássico que, em francês significa "Passo de dois". Como o próprio nome sugere, é um dueto de dança em que dois dançarinos.

A fala de Cláudia Saboya - que tem se feito presente nos últimos parágrafos desse texto - é incisiva no sentido de mostrar que existe um perfil de masculinidade brasileira que é diferente da construída e vivenciada na Europa, sobretudo, quando se fala na região Nordeste do Brasil. O padrão de educação dos corpos masculinos e a construção do macho nordestino foram fatores que corroboraram para que os homens não ocupassem determinados espaços ao longo de décadas. Assim como as mulheres foram e são marginalizadas em alguns lugares que teriam sido, anteriormente determinados, como lugares do masculino, homens também estiveram à margem das práticas que os qualificassem como sensíveis, delicados, frágeis ou efeminados.

As colocações de Saboya despertam um assunto que será aprofundado mais adiante nesse capítulo junto à problematização: é possível que o bailarino possa transgredir esse padrão de masculinidade construído, e, nesse lugar, construir outras formas de ser masculino? Nesse sentido, as colocações de Durval Muniz de Albuquerque Jr. (2007), são essenciais no sentido de conduzir à reflexão de que a crise da família patriarcal já se mostrava desde fins do século XIX e início do XX. As mudanças na estrutura familiar, nas relações de gênero e a História, em seu fluxo, desterritorializando o lugar de identidade, outrora assumido pelo pai - referência central das identidades masculinas -, permitiu que novas subjetividades fossem produzidas, conseqüentemente, masculinidades e feminilidades fossem compreendidas e praticadas de várias outras maneiras. Entretanto, essas mudanças se movem em passos curtos e necessitam de tempo para serem incorporadas.

Associando a fala de Cláudia Saboya a de outros professores de balé no cenário campinense – sejam as pessoas que entrevistei ou as presentes nas fontes disponibilizadas por Isabeli Barbosa (2014) - há uma concordância, entre a maior parte dessas pessoas, acerca do lugar ocupado pela professora Cláudia Saboya no desenvolvimento do balé na cidade, sobretudo, em fundar a escola de dança do TMSC. Embora, já existisse em Campina Grande, a escola de balé Stellita Cruz<sup>35</sup>, nesse espaço ainda não trabalhava com o corpo masculino no balé clássico, desse modo, nos cenários construídos para as apresentações, as meninas atuavam travestidas de meninos. Como descrito por Cláudia Saboya (2018):

[...] os espetáculos de balé geralmente são construídos em cima de histórias de romance, histórias de amor e aventura e tem sempre a figura masculina. Quando eu cheguei aqui eram colocadas meninas no papel de homem, mas isso tava se tornando obsoleto, ultrapassado... Não ficava bonito.

<sup>35</sup> De acordo com Isabeli Barbosa (2014) a *Academia de Ballet Stellita Cruz* foi fundada em 1969 e se constituiu como um espaço importante nessa modalidade de dança na cidade durante os anos setenta, período em que não se tinha outros espaços de formação de bailarinos. A partir dos anos oitenta se formam outras escolas, contudo, o espaço supracitado ainda permaneceu em funcionamento por 38 anos.

Foi com essa professora e coreógrafa que houve um movimento importante na história do corpo masculino no balé clássico em Campina Grande, pois, após sua chegada à cidade, foi criado um espaço escolar de dança, na década de 1980, como destacou a também bailarina e psicanalista Myrna Maracajá:

[...] minha mãe estava fazendo um mestrado em João Pessoa, quando voltamos a morar em Campina Grande ficamos sabendo da criação da escola de dança de Cláudia Saboya, que era na garagem da casa que ela morava na Rua Afonso Campos, onde hoje é a clínica de olhos do ex-marido dela, Odilon. Funcionou lá durante um tempo e depois se mudou ali para a rua lateral, a Rua João da Mata. Depois de muito tempo é que foi para o teatro.

Cláudia Saboya, rompendo com os padrões que imperavam na sociedade campinense da segunda metade do século XX, se propôs a montar uma turma de balé com meninos:

Quando fiz a minha escola não tinha nenhum menino, mas eu sentia falta nos espetáculos da figura masculina. Então, fizemos uma propaganda através das meninas mais velhas e recebi quatro rapazes. Eles não eram crianças eram já uns adolescentes na fase dos vinte anos, já tinham uma certa autonomia, pois se dependesse dos pais, não permitiriam (*Cláudia Saboya, 2018*).

A propaganda mencionada pela professora foi realizada por meio de panfletos<sup>36</sup> e boca a boca. Ela pediu as suas alunas que divulgassem para os amigos que a escola disponibilizava o curso gratuitamente para o público masculino. Enfatizar que dos meninos não seriam cobradas mensalidades, como era feito com as meninas, foi uma das estratégias utilizadas por Cláudia buscando ter mais eficácia no seu projeto de aplicar essa prática educativa a outros grupos. Ela afirma também ter observado que os pais dos meninos, muito dificilmente, pagariam para que seus filhos fizessem dança. Nas observações dessa professora, ela aponta que era uma prática comum que os pais colocassem os meninos no karatê e as meninas no balé, por exemplo. Partindo disso, pôde constatar que o fato dos rapazes que procuraram a escola serem mais velhos estaria associado a eles possuírem uma maior liberdade na hora de escolherem quais cursos desejavam fazer, mesmo que alguns desses ainda enfrentassem problemas no que concerne a aceitação dos pais.

Quando nos lembramos de algo estamos também localizando essas lembranças no tempo e no espaço. As memórias dessa professora, no que concerne aos seus primeiros anos nessa cidade e o escasso público masculino nas artes, constitui um acontecimento que não se

---

<sup>36</sup> Quando a entrevista foi realizada perguntei se ela ainda possuía um desses panfletos para que eu pudesse visualizá-lo e melhor descrevê-lo, contudo ela não tinha mais nenhum exemplar.

detém às experiências pessoais de um indivíduo, transborda a esfera do individual, pois, embora a memória individual seja apenas um ponto de vista sobre a memória coletiva, ela também permite observar os espaços e as transformações sociais.

As falas de Cláudia Saboya, assim como dos outros entrevistados, somados aos jornais e fotografias disponíveis no TMSC, constituem algo importante para validar o questionamento que me motivou a iniciar esse trabalho: a ausência do corpo masculino no balé e dança contemporânea na cidade de Campina Grande, sobretudo, antes do ano de 2010. Como já foi dito, o ano de 2010 marca a chegada do bailarino, professor e coreógrafo Fredson Souza que, vindo de Paracuru, conseguiu formar nesse lugar uma primeira grande turma de balé composta apenas por homens. Antes dele, houve tentativas, como já discorri, porém, elas não obtiveram tanto sucesso.

Cláudia Saboya narrou a sua inquietação ao conhecer o balé de Flávio Sampaio em Paracuru, que a possibilitou o contato com Fredson Sousa que fora, mais tarde, convidado por ela para viver nas terras campinenses:

[...] aqui sempre foi difícil arranjar rapazes. Eu não digo nem crianças, porque meninos era impossível, mas mesmo rapaz era muito difícil. Às vezes havia situações em que tínhamos um ou dois, chorando [...] então, o professor Flávio Sampaio veio aqui ministrar, em Campina Grande, um curso. Ele é meu conterrâneo, né? Somos cearenses e, inclusive, é meu contemporâneo em idade. Eu fiquei bem mais amiga dele nessa época e resolvi visitar a escola dele em Paracuru, porque eu não acreditava no milagre que ele dizia que tinha mais meninos que meninas. Fui visitar. Quando cheguei, realmente era o que ele dizia. Eram muitos rapazes, meninos, crianças... Eram meninos de 9 e 10 anos e adolescentes, rapazes velhos, muito bons. Muito bons tecnicamente. Eu fiquei encantada com aquilo e disse: bem, vou ver se consigo levar um desses meninos para Campina Grande (Cláudia Saboya, 2018).

Para a entrevistada, a vinda do professor cearense possibilitou uma fase mais amadurecida com o Ballet da UEPB. Ela disse que o convidou bastante esperançosa de que ele poderia utilizar aqui a mesma técnica empregada pelo mestre Flávio Sampaio, e, assim, conseguir atrair um público masculino. De fato, isso foi conseguido. Ela acredita que o fato dele ser homem e ser reconhecido como homossexual pode ter sido um fator determinante para que outros rapazes sentissem-se motivados a procurar à dança, pois o respaldo para qualquer constrangimento que eles pudessem experimentar por estar fazendo balé seria “meu professor de balé é homem e não é gay” (Cláudia Saboya, 2018). Assim, após as muitas tentativas de Cláudia Saboya, desde a década de oitenta - quando chegou a Campina Grande

- enfim, nos anos dois mil ela conseguiu que essa cidade tivesse uma turma de balé clássico composta por homens, após o professor Fredson iniciar seu trabalho nessa cidade.

Mais tarde, Campina Grande viu nascer outra turma de balé exclusiva para o público masculino. Como já foi mostrado anteriormente, no ano de 2015 foi fundado o projeto “Homens na Dança”<sup>37</sup>, no Teatro Municipal Severino Cabral. Tal projeto, que oferece vagas gratuitas para homens aprenderem balé clássico e contemporâneo, em seu primeiro momento, possuía apenas uma turma, com aulas nos sábados pela manhã. Entretanto, homens de cidades circunvizinhas passaram a procurar o curso, e, para eles, o acesso seria mais fácil durante a semana à noite, pois essas cidades disponibilizam um ônibus para os estudantes se deslocarem para Campina Grande de segunda à sexta, tendo em vista que essa cidade atrai muitos jovens por possuir duas universidades públicas, três reconhecidas faculdades particulares e inúmeros espaços que ofertam cursos técnicos e cursos pré-vestibular. Assim, no ano seguinte, o TMSC viu a necessidade de abrir uma nova turma para atender a demanda desses rapazes que, em muitos casos, já possuíam experiência com outras danças, mas sentiam a necessidade de aprender a técnica do balé, inclusive, para se tornarem professores - sonho de alguns dos meus entrevistados -, contudo, me aprofundo nessas discussões mais adiante quando problematizo as falas dos meus entrevistados.

Abaixo apresento algumas fotografias disponibilizadas pela direção do TMSC que são bastante expressivas em demonstrar a efetiva participação masculina no projeto. A primeira fotografia, do primeiro ano do projeto, foi realizada na sala em que os rapazes tinham aula, nela estão presentes quase todos os que entraram no projeto no seu ano inicial. Logo em seguida, nas imagens cinco e seis estão os integrantes do projeto no palco. A imagem cinco traz um pouco da rotina de preparação do corpo e ensaios com passagem de som e iluminação no palco. Na imagem seis os rapazes estão no palco para a primeira apresentação do projeto na qual eles aplicaram às vivências com o balé e a dança contemporânea.

### **Imagem IX: primeira turma do projeto Homens na Dança**

---

<sup>37</sup> As fontes utilizadas acerca desse projeto são, sobretudo, as entrevistas. Entretanto, também faço uso de algumas fotografias que foram disponibilizadas pela direção do teatro.



**Fonte:** Fotografia pertencente ao acervo do projeto e disponibilizada por Erasmo Rafael, diretor do teatro desde o ano de 2014. Foto do ano de 2015.

**Imagem X: registro de ensaio na sala e palco da primeira turma do “Homens na Dança”**



**Fonte:** Fotografia pertencente ao acervo do projeto e disponibilizada por Erasmo Rafael, diretor do teatro desde o ano de 2014. Foto do ano de 2015 com montagem realizada pela a autora da dissertação.

**Imagem XI: primeira apresentação do projeto Homens na Dança**



**Fonte:** Fotografia pertencente ao acervo do projeto e disponibilizada por Erasmo Rafael, diretor do teatro desde o ano de 2014. Foto de dezembro de 2015.

Nessa fotografia estão os rapazes do projeto que em dezembro de 2015 participaram de uma apresentação intitulada “Ela disse-me assim”, nome de uma composição de Lupicínio Rodrigues. Com um típico vestuário masculino da década de vinte do século passado, os bailarinos subiram ao palco dançando ao som da voz do sambista Jamelão e incorporando as expressões de masculinidade dominante daquele período. Surpreendendo o público, que esperava uma apresentação com os gestos delicados do balé e a música clássica, eles usaram as experiências do balé para a montagem de uma coreografia de dança contemporânea ao som de uma música que reflete os lamentos de um homem. Deixo, contudo, para me aprofundar nas discussões sobre masculinidade no próximo tópico. Nesse tópico busquei discutir acerca da arquitetura e história do TMSC por meio de como esse lugar me transpassa. Debrucei-me sobre o papel, com o lápis em punho, para narrar as minhas vivências nele enquanto bailarina e historiadora. Das salas de aulas para os arquivos. Das sapatilhas para as luvas e máscaras. Nesse espaço em que danço e visito documentos, em que ouço música e faço entrevistas, em que passeia o meu ser dançante e pesquisador. Apresentei as fontes disponíveis na instituição, ao passo que desenhei a beleza das salas de aula no final de tarde. Tudo isso, como uma tela sobre a qual construí o meu bordado em que sigo discutindo: o corpo, a dança e as masculinidades.

### 1.3 “A gente queria aprender dança de salão para poder se dá bem com as meninas<sup>38</sup>”: o lugar das danças na fabricação de masculinidades

Certa noite, dentro de uma sala em que ocorrem aulas de música no TMSC, eu gravava a fala do meu entrevistado, quando ele disse: “[...] a gente não queria falar de balé, a gente queria só dança de salão. A gente queria aprender forró para poder ir para as festas se dá bem com as meninas. Era essa a realidade”. Desde sua chegada ao Brasil, que a dança de salão é recepcionada de maneira diferente do balé. Haja vista, que durante muito tempo, o lugar ocupado pelos homens na dança de salão fazia-os sentir-se na condição de liderança, pois eles iam à busca de uma mulher no salão, a convidava para dançar. Dança essa que era conduzida<sup>39</sup> por ele, e, ao final, agradecia e a deixava onde buscou. Como alerta Márcia Froehlich e Bruno Nunes (2018), essa visão de condução estímulo-resposta é algo que nos acompanha culturalmente desde o surgimento dessa modalidade de dança e não é fácil o exercício de desconstrução dessa estrutura solidificada.

O lugar oferecido ao homem na dança de salão lhe era confortável, pois reforçava a condição de macho alfa, dominador, o que escolhe e conduz. Simone de Beauvoir (1967) ao fazer uma reflexão sobre o gênero aponta que ele é produto de uma experiência histórica e cultural. Assim, ela desnaturaliza o gênero e nos conduz a percebê-lo como um produto social, portanto, essa identidade é construída em práticas discursivas e não discursivas. Por conseguinte, percebi que o interesse predominante do masculino pela dança de salão, em vez do balé clássico, está associado a educação cultural por esses sujeitos recebida.

Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2013) alerta para o fato de que o nordestino é uma figura que vem sendo desenhada e redesenhada por uma vasta produção cultural desde o início do vigésimo século. Destarte, o que foi posto por esse historiador, ampliou meu horizonte de percepção sobre a história da sexualidade e da cultura me possibilitando melhor entender a história da virilidade e o vasto mundo que a constitui. Consequentemente, isso me permitiu compreender, nos meandros dessa pesquisa, que o macho nordestino foi inventado e transformado em uma realidade natural, e a sua masculinidade tem sido produzida a partir de múltiplos encontros e de múltiplas relações.

Esse autor pensa o homem nordestino como:

---

<sup>38</sup> A expressão foi extraída de uma fala dos entrevistados. Neste tópico, os entrevistados recebem pseudônimos com vistas em preservar as suas identidades, pois analiso os discursos que eles constroem sobre si e suas experiências com a dança.

<sup>39</sup> O termo conduzir nas danças de salão tem sido entendido como uma ação na qual o corpo tem o domínio sobre o outro no acontecimento da dança. De acordo com Marco Perna (2012, p. 49) “boa dama não pensa” ela executa o passo proposto pelo cavalheiro “sem que tivesse pensado em fazer”.

Uma figura que atualiza várias imagens e se diz através de vários enunciados que antes definiam o nortista, o sertanejo, o brejeiro, o praieiro, identidades com que, até então, se definiam os moradores deste espaço. É preciso, pois, estudar como se produziu historicamente esta figura que tem hoje extrema importância nos embates políticos e regionais no país (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013, p. 18).

Propus-me a pensar a construção da identidade masculina no Nordeste para melhor analisar os discursos fabricados pelos meus entrevistados acerca de si mesmos e das experiências que eles vivenciaram com a dança. Pois, refletir em torno da questão “o que é ser homem no Nordeste?” é uma maneira de buscar conceber o porquê da pouca participação do corpo masculino no balé clássico: estaria associado a um fator cultural? Nesse momento do texto começo a trabalhar com as entrevistas realizadas com os rapazes da dança de salão e do balé clássico e contemporâneo, para responder algumas questões suscitadas.

Em uma conversa com Gene<sup>40</sup>, ele relatou algumas das suas experiências na Europa:

[...] lá é muito comum as crianças irem com a mãe deixar a irmã na aula de balé, gostar, pedir para fazer também e no outro dia a mãe comprar a roupinha e levar o menino para fazer aula junto com a irmãzinha. Os meninos começam criança mesmo, sem problemas. Não existe o preconceito forte que existe aqui. Pode haver. Mas, na maior parte das vezes, não! Vi muitos meninos novinhos fazendo aula de balé. Aqui os meninos só começam depois de grande, quando já escolhem por si, porque se for depender de ser uma escolha dos pais... Shiii!!!

De acordo com o discurso construído pelo narrador a ausência de meninos no balé seria uma particularidade, sobretudo, nossa - brasileiros - e, predominantemente, os nordestinos. No que concerne a essa questão, Albuquerque Júnior diz:

Com a figura do nordestino se cruza uma identidade regional e uma identidade de gênero. O nordestino é macho. Não há lugar nesta figura para qualquer atributo feminino. Nesta região até as mulheres são macho, sim senhor! Na historiografia e sociologia regional, na literatura popular e erudita, na música, no teatro, nas declarações públicas de suas autoridades, o nordestino é produzido como uma figura de atributos masculinos. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013, p. 18).

Essa construção de que o homem no Nordeste é macho, cabra da peste, forte e valente, que é tão recorrente em práticas discursivas e não discursivas, durante várias décadas foi responsável pela produção deste ser nordestino, atribuindo a ele uma essência e

---

40 Eugene Curran Kelly, conhecido artisticamente como Gene Kelly (1912 - 1996) foi um dançarino, ator, cantor, diretor, produtor e coreógrafo norte-americano. Iniciou bem cedo sua carreira na Broadway Ao lado de Fred Astaire, Kelly foi um dos expoentes enquanto os filmes musicais eram o estilo preferido de Hollywood.

uma identidade. Logo, os homens que fugiam desse padrão hegemônico eram vítimas de marginalização por não se encaixarem nesse lugar hermético e atenderem às características pré-determinadas do que é ser homem. O poder produz comportamentos e aqueles que, de alguma maneira, não preenchiam todos os requisitos para estar dentro dessa estrutura de poder que havia se cristalizado, ficavam relegados ao lugar dos homens fracos.

Em uma entrevista, com um dos rapazes que estudam dança de salão no TMSC, ele me falou um pouco sobre como a dança produziu nele um comportamento mais autoconfiante reduzindo sua timidez e possibilitando outras formas de se relacionar com os outros em espaços de sociabilidade como, por exemplo, festas ou os bailes promovidos pelas escolas de dança de salão da cidade para que os alunos possam praticar<sup>41</sup>:

[...] um dia um amigo meu disse que estava indo para aula de dança e perguntou: e aí, quer ir comigo? Eu disse: bora! Eu gostava de dançar, mas não sabia mais que o dois pra lá e dois pra cá, então nas festas eu ficava com vergonha de chamar as meninas. A aula era logo depois da universidade, aí eu fui a primeira vez e adorei. Fui a segunda e me matriculei. Depois disso, não parei mais de ir. Começou por isso, e, depois, virou um pouco mais do que isso. Eu me via com uma pessoa tímida, mas o contato continuo com as pessoas vai tirando isso de você. Você vai aprendendo a dançar e conversar com as pessoas. Vai desenvolvendo o diálogo, socializando e deixando de ter medo de chegar para alguém e chamar para dançar, porque você sente que dança bem, que pode impressionar. Ou que não vai passar vergonha (risos).

As colocações do entrevistado, que aqui receberá o pseudônimo de Fred<sup>42</sup> para ter sua identidade preservada, para além de expressar que a dança o possibilitou novas experiências de relacionar-se com os outros na esfera social, também deixa implícita a questão da masculinidade. Seu discurso traz à cena o receio vivenciado pelos sujeitos educados para seguir um padrão de masculinidade na qual precisam ser dominadores, dirigentes. Em sua fala, está perceptível que a dança produziu nele mais segurança, conseqüentemente, ele passou a se sentir confiante para se aproximar de mulheres e convidá-las para dançar, pois estava exercendo o lugar de controle.

---

<sup>41</sup> É uma prática corriqueira que as escolas de dança de salão da cidade promovam bailes para que os alunos possam praticar os movimentos que estão aprendendo em aula. Esses bailes costumam ser abertos para outras pessoas que também não sejam alunas da instituição. Na maior parte das vezes é exigida uma taxa de entrada. Alguns espaços realizam bailes mensais, outros a cada dois ou três meses. Ademais, existem também os bailes temáticos - apenas samba, forró, música latina -, em resumo, esses são momentos de sociabilidade nos quais se reúnem pessoas do cenário da dança na cidade.

<sup>42</sup>Fred Astaire (1899-1986), nome artístico de Frederick Austerlitz foi ator, dançarino, coreógrafo e cantor norte-americano. Sapateador de fama internacional, atuou nos filmes de Hollywood ao lado de grandes parceiras, como Gengis Rogers, Andrey Hepburn, Judy Garland, entre outras.

Michel Foucault (2017) observou que os sistemas de poder produzem os sujeitos que, subsequentemente, passaram a representar. Enveredada pelas minhas pesquisas, observei a existência de um modelo de homem proposto pela ordem dominante que exerce seu poder sobre os demais. Por conseguinte, outros homens são simbolicamente coagidos a estarem dentro do padrão já cristalizado. O entrevistado acima, contudo, não foi o único a trazer uma discussão que perpassasse por esse caminho há pouco discutido. Ao conversar com outro rapaz, também da dança de salão, a quem atribuirei o pseudônimo de Alvin<sup>43</sup> ele teceu a seguinte narrativa:

[...] em 2014 eu estava em um relacionamento com uma moça de São Paulo. Nisso, eu ia a lá e ela vinha a Campina. E naquele ano (2014) ela veio na época do São João e fomos para o Parque do Povo. Chegando lá, ela queria muito dançar forró, o problema é que eu não sabia dançar forró e não queria passar vergonha chamando ela para dançar sem saber. Eu queria estar ali com ela, mas fiquei muito constrangido, quando outro cara veio e chamou ela para dançar. Nessa situação, eu não dancei, porque não sabia. Só que quando ela retornou para São Paulo, depois do São João, eu fiquei com isso na cabeça. Foi quando eu resolvi entrar na dança no centro cultural e foi lá onde eu iniciei de verdade (Alvin, 2018).

Na situação narrada pelo entrevistado percebe-se que para ele foi uma humilhação não saber dançar forró, pois isso o fez perder o monopólio sobre sua companheira, haja vista que por alguns instantes ela esteve nos braços de outro homem que detinha um poder que naquele momento ele não possuía - conduzir uma dama na dança -, isso lhe teria provocado tão grande inquietação, que o impulsionou a procurar as aulas de dança. Como podemos ver em José Eustáquio Alves (2004, p. 23) “na lógica sexista, o homem é induzido a ser sempre conquistador, a tomar a iniciativa de convidar uma mulher para sair, dançar e para uma relação sexual”. Destarte, supõe-se que o homem que não consegue atender a essas práticas de masculinidade sente-se impotente.

O homem que se considera “masculino-macho” tem a necessidade de provar isso por meio de uma performatividade corporal masculina. Encontra-se nesse ato performativo, na verdade, uma repetição de uma norma ou conjunto de normas. Judith Butler (2017) reflete que há uma configuração de poder que constrói o sujeito e o Outro, essa relação binária entre homens e mulheres, e uma conformação à matriz heterossexual de conceituação de gênero e de desejo. Logo, percebe-se que as categorias de gênero sustentam a construção hierárquica dos gêneros e uma possível heterossexualidade compulsória.

---

<sup>43</sup> Alvin Ailey (1931-1989) foi um coreógrafo e ativista afroamericano que fundou o Alvin Ailey American Dance Theater, em Nova Iorque. A Ailey é creditada a popularização da dança moderna.

Assim, ela indaga já no prefácio de sua obra “ser mulher constituiria um ‘fato natural’ ou uma performatividade cultural, ou seria essa ‘naturalidade’ constituída mediante atos performativos discursivamente compelidos, que produzem o corpo no interior das categorias de sexo e por meio delas?” (BUTLER, 2017, p. 9). Com seu questionamento, me pus a refletir: o conjunto de práticas realizadas pelo masculino não seriam na verdade atos performativos que teriam sido naturalizados?

A historiadora Eronides Araújo (2016) nos mostra que a dificuldade, muitas vezes, enfrentada pelo masculino em vivenciar novos códigos na relação com o feminino, está no fato que “a cultura masculina considerada como a que edifica um homem é aquela na qual a dominação e a hierarquia estejam presentes” (ARAÚJO, 2016, p. 247). Dentro dessa discussão, ela reflete que, por exemplo, predominantemente, o que impede um homem de voltar para uma mulher se ela tiver o traído, é o fato de que o que estaria em jogo não é somente uma perda moral, mas a desmoralização entre seus pares. Entretanto, quero problematizar que como também ressalta a autora supracitada, as transformações ocorridas na segunda metade do século XX, oriundas da época pós-moderna que está sendo vivenciada, abalaram a suposta ordem da masculinidade hegemônica. Por conseguinte, temos sujeitos divididos, inacabados, o que nos sugere que suas identidades são provisórias, escapam da rigidez das classificações.

Pensando com Albuquerque Júnior (2013) e Simone de Beauvoir (1967), entendi que o gênero não é natural - é uma criação histórica e cultural -, portanto, práticas cotidianas produzem subjetividades masculinas de várias formas diferentes. Com vistas nisso, associando às entrevistas realizadas, atinei que a maior parte dos homens na dança - seja ela balé ou dança de salão - vivenciam um processo de desterritorialização.

Dialogando com Gilles Deleuze e Félix Guattari (2010), entendo esse conceito de desterritorialização como um movimento pelo qual se abandona o território, que é o lugar da estabilidade e da ordem. Assim, o sujeito que se permite desterritorializar é aquele que se abre à experiência e transformação de si, e, em concomitância, vivencia a desordem de quem não permanece no mesmo lugar e navega pelo desconhecido descobrindo novas percepções, novos saberes, novas formas de construir a si mesmo.

Quando um homem adentra no universo da dança, faz-se necessário para ele driblar uma série de representações culturais que, muitas vezes, os impede de entregar-se à prática da dança. Portanto, os que ousam ter essa vivência, são aqueles que se arriscam, ou seja, se desterritorializam. Predominantemente, meus entrevistados começaram a ter contato com a dança bem tardiamente em suas vidas. Embora, em alguns deles, o gosto pela dança já

existisse desde a infância, a força das circunstâncias sociais e culturais, além da família e amigos, aparecem como os principais obstáculos para que eles começassem a dançar, sobretudo, aqueles que fizeram/fazem balé.

Para além de entender a família e os amigos como o contexto social em torno desses sujeitos, percebo esses grupos como instâncias que contribuem na normatização, instituição e regulamentação dos modos de ser masculino de um sujeito. Desse modo, coagidos por aqueles que os cercam e por uma cultura que enuncia quais seriam os modos mais verdadeiros de ser homem, muitos rapazes abdicam de vivenciar experiências com a dança por temerem as leituras e interpretações que serão geradas acerca do que ele são.

Giuliano Andreoli (2010) mostra que, frequentemente, a dança é associada a homossexualidade e por termos um registro simbólico de heteronormatividade e homofobia, isso soa como um fator muito significativo para que a maior parte dos homens tenham um início tardio na dança, pois, a partir dos valores culturais hegemônicos de masculinidade, aquele que ocupa a posição de pai, é autorizado pela cultura a aplicar intervenções pedagógicas sobre a masculinidade dos filhos encaminhando-os na direção de um projeto de masculinidade dentro dos valores hegemônicos.

Dentro dessa discussão, em torno dessa imposição de um modelo hegemônico de masculinidade, a partir de certas expectativas sociais e familiares, um dos meus colaboradores expôs as dificuldades enfrentadas evidenciando a oposição familiar, que de acordo com George<sup>44</sup>, está expressa não apenas nas tentativas de interdição, mas em atos simbólicos como a resistência em ir assisti-lo no palco. Segue um trecho de sua fala:

[...] eu comecei a dançar eu tinha 14 anos, mas antes eu já gostava de estar me alongando essas coisas [...] desde o início que eu sofri bastante preconceito na minha casa. Faz quatro anos que eu estou no balé, mas minha mãe nunca foi... Meus pais, na verdade, nunca foram a nenhuma apresentação minha por causa desse preconceito. Ele vem mais por parte da minha casa, porque para eles só quem pode fazer balé menina. Aí é muito difícil, porque se sua própria família não está ajudando, terceiros também não vão me ajudar (George, 2018).

George não foi o único dos entrevistados que me trouxe um discurso que refletia a não aceitação, por parte da família. Pude notar que isso ocorre com maior intensidade no que

---

44 George Melitonovich Balanchivadze (1904 – 1983) estudou composição e piano no Conservatório de Leningrado, o que fez com que se tornasse, segundo críticos da época, o coreógrafo de maior conhecimento musical de seu tempo. Começou na Escola Imperial em 1914, onde veio a se formar sete anos depois. Estreou como coreógrafo em 1923, com um pequeno grupo de bailarinos, entre os quais Alexandra Danilova e no ano seguinte, sua companhia denominada "Os Bailarinos do Estado Russo" incursionou pelo estrangeiro para fugir para o mundo ocidental.

concerne ao balé clássico, pois, nessa modalidade, há uma forte associação entre a dança e a homossexualidade, como aponta o entrevistado no trecho “para eles só quem pode fazer balé menina”. Destarte, é pertinente fazer aqui uma contextualização acerca de como teriam surgido essas possíveis associações.

A partir de Giuliano Andreoli (2010) pude atinar para a seguinte questão: desde a sua invenção até o século XVIII, o balé era predominantemente masculino, logo, ele estava associado a um modelo de masculinidade hegemônico da época. Contudo, na transição do século XVIII para o XIX passou a emergir um novo padrão de masculino que para se estabelecer, precisava negar modelos anteriores “um desses modelos que ele procura negar é o do aristocrata europeu” (ANDREOLI, 2010, p. 108). Dentro do que foi supracitado, vale o adendo para recapitular que foi no século XIX que essas noções de sexualidade heterossexuais ou homossexuais foram construídas. Portanto, percebe-se que nesse contexto foram instituídas novas normas para o gênero e a sexualidade masculinas.

Em conversa com o Gene, bailarino que se autoreconhece como heterossexual, busquei investigar como ele adentrou no mundo do balé e se teve algum receio com relação a essa questão do estigma que associa bailarinos do sexo masculino a homossexualidade. Ele respondeu:

[...] eu comecei a trabalhar com dança em 2010, mas como uma brincadeira nos finais de semanas. Aí eu comecei a fazer parte de um grupo de swingueira<sup>45</sup>, daí os meninos começaram a me incentivar para fazer balé, para ser bailarino. Eles achavam que eu tinha jeito para ser bailarino até para melhorar minha postura e tal, mas eu tinha preconceito, achava que era coisa para mulher. Só em agosto de 2011, que eu tomei a iniciativa de procurar o balé. Um amigo meu disse: vai ser massa. Você vai ver como é bom. Tem muito exercício físico, tem muito desafio, apoio de frente, abdominal... São coisas que vão ajudar a gente. E eu não sabia que existia isso no balé, porque para mim o balé era só aquela coisinha leve e graciosa. Não imaginava que precisava de todo esse treinamento.

De acordo com o discurso de Gene, ele sentiu-se motivado a procurar o balé, pois essa modalidade exigia um forte treinamento físico. Em Giuliano Andreoli (2010, p. 107) vemos que “as atividades que envolvem proezas musculares, são consideradas geralmente atividades másculas e o desafio que elas trazem, são considerados em nossa cultura como provas de virilidade”. Em geral, a sociedade compreende a homossexualidade como um desvio da normalidade. No caso dos homens, ela aparece, predominantemente, como um sinônimo de falta de virilidade e de masculinidade. Então, percebi na fala dos meus

---

<sup>45</sup>Pagode baiano, por vezes também chamado *pagodão*, *swingueira* ou quebradeira, é uma variante do pagode criada em Salvador, capital do estado da Bahia. Por ser um gênero de origem baiana, é erroneamente chamado de *axé music*.

entrevistados e nas discussões tecidas por Giuliano Andreoli (2010) que há uma associação entre virilidade e o desenvolvimento de atividades que demonstrem força física e coragem.

Ainda na entrevista com Gene, foi apontado que ao entrar no balé foi marginalizado por outros rapazes, que, diferentemente dele, provinham do *hip hop*<sup>46</sup>, em vez da *swingueira*:

[...] na época que procurei o professor de balé, ele já havia iniciado uma turma. Então, pesou em ver se nos encaixava para o próximo ano, mas aí ele fez o seguinte, ele disse: vocês vem para essa turma que já existe - que era uma turma dos meninos do hip hop - essa turma tinha 18 rapazes, mais ou menos, e duas meninas. As aulas eram todos os dias de uma hora da tarde, de segunda a sexta. E eu e meus amigos da swingueira fomos fazer essa aula. Eu me surpreendi muito, porque achava que era uma coisa muito tranquila, muito leve, muito besta... Mas já no primeiro exercício, eu já percebi a dificuldade, o desafio. E acabou que era muito pesado. Então, eu meio que não queria mais ir, mas ao mesmo tempo queria, porque era um desafio. Daí fiquei sabendo que os meninos do hip hop diziam que nós não íamos durar um mês, porque a gente era da swingueira e não aguentava como eles que eram do hip hop. E aí, quando eu fiquei sabendo disso, eu resolvi persistir mesmo (Gene, 2018).

Na fala de Gene pude despertar para o que Eronides Araújo (2016, p. 2017) aponta: “a masculinidade produz posições identitárias desclassificadoras dos sujeitos que exercem outras masculinidades”. O fato dos meninos - que já estavam na turma de balé - provirem do *hip hop* os fazia reconhecer-se como mais másculos na relação com os outros. Por quê? Porque historicamente os rapazes que praticam dança de rua tornaram-se conhecidos pela força, resistência e destemor na realização de movimento acrobáticos. Tendo em vista isso, Giuliano Andreoli (2010, p. 107) ressalta, esse bailado “se revela como uma dança bastante valorizada, como um modo de dançar masculino, e, portanto, como um espaço de exibição de atributos culturais hegemônicos de masculinidade”.

Pude alcançar - por meio do contato com as entrevistas e do diálogo com os autores - que há um processo de hierarquização, no que concerne as masculinidades, e ele aparece na dança. Desse modo, entre as modalidades apresentadas nessa parte do texto - dança de salão, *hip hop*, balé e *swingueira* - as duas primeiras, ocupariam posições da masculinidade hegemônica. Na dança de salão, pelo fato do masculino sentir-se confortável, por exercer o

---

<sup>46</sup>O hip-hop surgiu na década de 70 como um movimento cultural entre os latino-americanos, os jamaicanos e os afro-americanos da cidade de Nova York mais precisamente no sul do Bronx. A Break Dance é a linguagem artística dentro do Hip Hop praticada pelos b-boys e b-girls. Ela é uma estética específica dentro da Dança de Rua (Street Dance) que possui característica de enfrentamento, protesto e/ou performance em grupo, mas permitindo que em determinado momento da apresentação alguém possa improvisar com a sua habilidade em break dance, dentro dessas habilidades são mostrados muitos trabalhos corporais de força e elementos acrobáticos.

seu papel de dominador, havendo - ainda na atualidade - poucas mulheres que ocupem o lugar de condutoras e poucos homens no lugar de conduzidos. Haja vista, que essas reformulações dos lugares ocupados por feminino e masculino na dança propõem também “reformulações de valores culturais, sociais e sexuais” (FEITOZA, 2011, p. 25). E no *hip hop* - as danças de rua - pela constante instauração performática viril na qual as movimentações demonstram força e destemor.

Segundo Michel Foucault (2017) o corpo é um elemento de poder e saber. E esse poder é exercido nas relações desiguais e móveis. Apresentei e justifiquei o porquê das duas primeiras modalidades ocuparem um espaço da masculinidade dominante, em detrimento vem o balé e a *swingueira*, por que elas ocupariam um lugar inferior nessa ordem hierarquizante das masculinidades? Giuliano Andreoli (2010) atenta para a compreensão de que a masculinidade, em nossa cultura, é regulada pela heteronormatividade, dessa maneira, “o preconceito contra o homem na dança pode ser visto, na verdade, muito mais como um preconceito contra a homossexualidade, bem como tudo aquilo que a ela associe simbolicamente” (ANDREOLI, 2010, p. 120). Assim, o homem para ser masculino precisaria negar a menor possibilidade de homossexualidade.

No balé, contudo, tem-se a representação de um modo de ser “sensível, emotivo e expressivo que é rapidamente relacionado à homossexualidade” (ANDREOLI, 2010, p. 104). Embora o balé exija um forte trabalho corporal, os gestos em cena são aparentemente leves, suaves e sensíveis, estando nessa compreensão uma possível justificativa. Ademais, ressalto também a transição do padrão de masculinidade ideal, que discuti anteriormente, que resultou em uma construção do masculino que rompesse com o protótipo anterior, havendo assim uma recusa ao estilo aristocrata europeu. No que concerne à *swingueira*, a hipótese levantada está relacionada ao fato de haver, sobretudo, nessa modalidade de dança, constantes movimentações concentradas nos quadris e poucas demonstrações de vigor e força. A partir das falas dos entrevistados, entendi que eles compreendem que as danças com marcadas movimentações pélvicas, seriam práticas femininas, encontrando-se nesse ponto, uma desvalorização do masculino nessa prática.

Ao analisar os discursos dos entrevistados, lanço o meu olhar para uma instância dessa produção - as representações culturais -, pois:

Enquanto o discurso refere-se a um conceito mais abrangente, que diz respeito a um campo de saberes muito bem articulado entre si, a representação cultural refere-se a um dos componentes que tece o discurso [...] a representação cultural também implica sempre e necessariamente em relações de poder, visto que esta produção de significados e de sujeitos

através da linguagem não se dá de forma tranquila [...] as representações culturais são produzidas e consumidas a partir de diferentes instâncias e estão submetidas a processos de regulação social, ou seja, relações de poder (ANDREOLI, 2010, p. 68).

Partindo da compreensão de que a dança é uma construção cultural, analiso as representações culturais sobre ela e as possíveis pontes que são estabelecidas com as relações culturais de gênero. Exploro as práticas sociais em torno da dança e junto com Andreoli (2010) entendo que a dança funda sentidos, cria símbolos e põe em circulação representações culturais, ao passo que também faz operar mecanismos pedagógicos de constituição dos sujeitos. Encontramos nela uma forma de construção social das identidades dos sujeitos, além de um lugar de disputas em torno dos significados do corpo.

Debruçada sobre os estudos pós-estruturalistas de gênero, tenho pensado as formas de poder que estão implícitas nessas relações. Assim, me aproprio das discussões tecidas por Michel Foucault (2017), acerca das relações de poder para, com vistas nisso, refletir para além do binarismo. Logo, entendo essas relações como uma teia, como algo mais complexo e que não se restringe a relação entre dominantes e dominados ou poder dos homens sobre as mulheres. Pois, dentro dos próprios grupos - feminino ou masculino - existem sujeitos que rompem com os padrões hegemônicos e, conseqüentemente, ficariam nesse lugar de dominados, marginalizados, não pela categoria de gênero ao qual pertencem, mas por não se encaixarem no modelo hegemônico.

Em conversa com um dos entrevistados foi possível, mais uma vez constatar que a desigualdade de gênero está ligada a outras questões como as representações de sexualidade. Desse modo, o padrão dominante de masculino, aquele que se mostra heterossexual, seria a orientação sexual mais desejável em uma sociedade heteronormativa. Logo, os indivíduos que fogem desse perfil, não são bem aceitos. Como isso ocorre no balé? Meu colaborador, que aqui atribuirei o pseudônimo de Mats<sup>47</sup>, apontou que uma grande dificuldade para os meninos passarem a frequentar as aulas de balé clássico é o simples fato de ser balé, pois, embora, eles não saibam exatamente o tipo de preparo físico que ocorre nas aulas, o nome balé carrega consigo uma forte carga simbólica que o associa a uma atividade desenvolvida pelo gênero feminino. Assim, para que ele pudesse adquirir alunos, precisou usar de algumas artimanhas para convencer os meninos a irem pelo menos para uma aula experimental:

---

<sup>47</sup>Mats Ek é um bailarino e coreógrafo sueco que atua também como diretor de palco. Nascido em 1945, Mats é um influente e relevante criador da história da dança atual, tendo um legado coreográfico de mais de quarenta balés. Filho do lendário Birgit Cullberg, fundador em 1965 do Cullberg Ballet e irmão de Niklas, principal bailarino do Balé Real Sueco durante muitos anos.

[...] todo mundo me pergunta: como você conseguiu atrair esse rapaz para fazer balé? Na verdade, eu costumava ir para o parque da criança fazer atividade física e chegando lá eu sempre via uns meninos dançando hip hop e sempre dentro de mim eu pensava: caramba esses meninos têm talento. Eles podem fazer balé. Mas como é que eu vou levar? Então, me surgiu uma ideia eu usava um espaço que passava boa parte do seu dia sem ninguém. E eles iam para o parque da criança justamente porque não tinham um lugar para dançar. Aí eu pensei: o que é que eu vou fazer? Falei com a pessoa que na época era diretora do lugar em que eu dava aula e pedir para lançar um horário em que ficasse alguém, que eu vigiasse e tal, para eles poderem ensaiar. Em contrapartida eles iriam fazer balé. Consegui a liberação do lugar e lancei a proposta para eles. E aí teve um que disse que só iria se os outros fizessem. Ficavam jogando um para o outro intimidando e ao mesmo tempo querendo mostrar o lado masculino deles de disputa. Eu, por ser heterossexual, meio que entendia muito mundo deles, porque quando eu comecei foi mais ou menos por aí, eu tinha muita rejeição (Mats, 2018).

Por meio da fala do meu colaborador é possível perceber que houve uma barganha entre ele e os rapazes para conseguir que eles estudassem balé. Ou seja, em um primeiro momento a turma não foi formada a partir de um interesse espontâneo dos rapazes, eles se sentiram motivados pela oferta de um espaço fixo para que pudessem continuar praticando o hip hop, e, em troca, se dispuseram a aprender algo novo. Contudo, é válido ressaltar que, de acordo com a fala de Mats “teve um que disse que só iria se os outros fizessem. Ficavam jogando um para o outro intimidando e ao mesmo tempo querendo mostrar o lado masculino deles”, pode-se entender que foi preciso uma iniciativa coletiva para que essa barganha pudesse ocorrer, de modo que se apenas um ou dois quisessem e os demais não, possivelmente, a turma não teria se formado.

Além desse fator apresentado no parágrafo acima, há também a questão da permanência na turma. Era preciso não apenas atrair os rapazes para fazerem aulas de balé, teria que haver algo que os prendesse nessas aulas. De acordo com o que apreendi nas entrevistas que realizei e venho discutindo espaçadamente ao longo do texto, um ponto importante para o prosseguimento dos rapazes no balé foi eles sentirem-se desafiados ao perceberem que é uma atividade que exige força e domínio corporal, pois esses elementos aproximam-se da questão da virilidade e a heterossexualidade, que, muitas vezes, institui poder e é concebida como um regime político de verdade, desse modo, ela produz diferenciação e desigualdade. Em Giuliano Andreoli (2010, p. 75) “representações de masculinidade hegemônicas tendem sempre a subordinar as outras representações de masculinidade”. Ou seja, esse padrão de masculino é consolidado não somente estando em

oposição ao feminino. Ele se fabrica também em oposição a outras formas de ser masculino, como venho discutindo ao longo do texto.

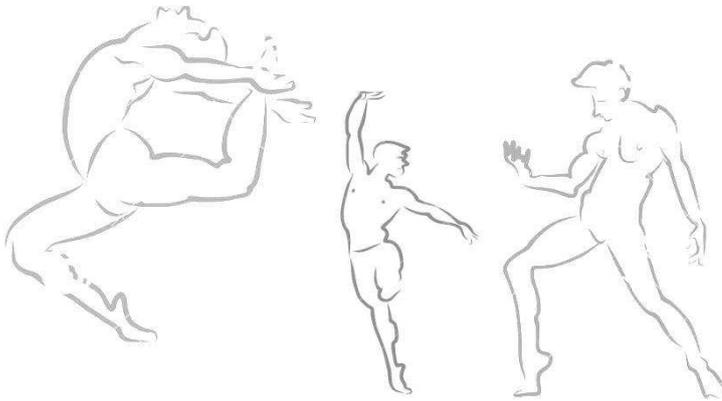
Mats explicou que o fato dele ser heterossexual também teria contribuído consideravelmente para que os rapazes não tivessem tanto receio em fazer aulas com ele. Ademais, isso também teria contribuído para eles perceberem que a dança não influenciaria na orientação sexual deles. Segue sua fala acerca desse assunto:

[...] na época que entrei no balé, o que me fez entrar, foi justamente porque meu professor me mostrou que eu não vou, obrigatoriamente, mudar minha orientação sexual porque eu tô fazendo essa atividade. E foi isso que fiz com meus alunos, eu mostrei isso para eles. Eu disse para eles: não é por causa da dança que vocês vão virar gay ou algo do tipo. E aí, eles foram pegando gosto. Tinha uma aula no sábado que eles gostavam muito, que era aula de dança contemporânea, porque era uma aula que mexia muito com o ego masculino, porque como exige muita força e agressividade na dança, se aproximava do macho, do masculino. Da coisa do forte, então foi aí onde eu consegui atrair os meninos (Mats, 2018).

A fala de Mats veio mais uma vez corroborar com a hipótese que levantei nesse tópico: existem relações de poder socialmente construídas no âmbito da dança e elas são intrínsecas às relações de gênero e sexualidade. Assim, percebi nas falas dos entrevistados e nas leituras com quais estabeleci um diálogo nesse texto, que o preconceito no que concerne aos homens praticantes de dança, na verdade, estaria muito mais associado a uma recusa aos homossexuais. Destarte, aqueles homens que praticam modalidades de dança nas quais ostentam certa virilidade não seriam tão vítimas de preconceito, como os homens no balé, que, por exemplo, ao dançarem ainda representam o refinamento estético do aristocrata europeu, padrão de masculino que passou a ser negado a partir do século XIX. Como Mats aponta em sua fala “tinha uma aula no sábado que eles gostavam muito, que era aula de dança contemporânea, porque era uma aula que mexia muito com o ego masculino, porque como exige muita força e agressividade na dança, se aproximava do macho, do masculino”.

Outros fatores como a desvalorização da profissão, socialmente falando, também são relevantes na construção desse preconceito acerca dos homens na dança, e, nesse caso, atinge os dançarinos como um todo, independente de modalidade. Pois, as representações em torno da figura masculina dominante costumam estar associadas também a um sucesso econômico, e o fato da dança não ser reconhecida como uma profissão fortemente geradora de renda faz com que seus profissionais não sejam tão benquistos. Contudo, deixo para me aprofundar nessa discussão em outro momento.

Por hora, finalizo as reflexões tecidas nesse tópico com a compreensão de que a vida é uma experiência histórica com e no corpo. O corpo é construído cultural e socialmente, portanto, ele precisa ser historicizado. Não apenas o corpo, mas as representações diversas acerca dele que estão presentes nos discursos médicos, na religião, na literatura... E foi partindo dessas compreensões que caminhei em busca de observar e problematizar as representações dos padrões de masculinidade, dos sentimentos masculinos, as sensibilidade e emoções, entendendo que as emoções também são experiências corpóreas - elas não existem fora dos corpos - assim, rumo para o capítulo seguinte pensando as masculinidades e sua relação com o corpo para discutir os homens na dança, a questão da virilidade e do preconceito.



## Capítulo II

**Homens dançantes: interfaces entre o tema da virilidade e do preconceito**



## 2.1 Discriminação aos homens na dança ou recusa aos homossexuais? Desconstruindo o discurso da natureza viril e heterossexual dos corpos masculinos

“Um homem também chora, menina morena também deseja colo, palavras amenas. Precisa de carinho, precisa de ternura, precisa de um abraçada própria candura”<sup>48</sup>

Certa vez, cantou Gonzaguinha “um homem também chora [...] também deseja colo [...] precisa de carinho, precisa de ternura”. Seus versos despertam muitas problematizações, entre elas, uma reflexão em torno da naturalização acerca da identidade masculina enquanto essencialmente varonil. Com vistas nisso, é intenção desse capítulo pensar historicamente a naturalização e consolidação desses discursos para analisar – a partir das falas dos entrevistados – as questões relacionadas à discriminação que os homens praticantes de dança sofrem e se isso estaria relacionado a uma recusa aos homossexuais.

A historiadora Izilda Matos (2001), ao construir uma História das Sensibilidades com o foco nas discussões de gênero direcionadas para o masculino, em fins dos anos noventa, advertiu que na época de sua produção ainda eram raros os estudos, na produção historiográfica brasileira, sobre as masculinidades. À vista disso, ele inquieta o seu leitor a refletir e questionar sobre os estereótipos masculinos associados à força, poder, agressividade, decisão, capacidade de domínio e iniciativa. Desse modo, ela mostra que “a masculinidade, varia de contexto para contexto, sendo, portanto, múltipla, apesar das permanências e hegemonias. Assim, sobrevêm a preocupação em desfazer noções abstratas de homem enquanto identidade única e a-histórica” (MATOS, 2001, p. 3).

Os corpos possuem historicidade e a questão do gênero está diretamente relacionada ao corpo. É preciso pensar e discutir a naturalidade do gênero e da heterossexualidade. “Somos e temos um corpo de passagem” (SANT’ANNA, 2001, p. 509). Trouxe à cena a citação de Denise Sant’Anna para provocar os leitores a considerarem que um mesmo corpo pode assumir diferentes formas e comportamentos em diferentes momentos. As masculinidades podem ser múltiplas, mutantes e diferenciadas em suas práticas, representações e subjetivações. E junto a toda essa construção da masculinidade, passeiam as manutenções de hegemonias e tramas de poder que permeiam as relações de gênero. Busco atentar que as relações de poder presentes nas relações de gênero não aparecem

---

48 Trecho extraído da música “Guerreiro Menino (um homem também chora)”. Compositor: Gonzaguinha. Álbum da letra: alô, alô, Brasil. Ano de lançamento: 1983

apenas dentro da esfera “masculino-feminino”, como alguns supõe, elas também se expressam nas relações dentro de um mesmo grupo, por exemplo, “masculino-masculino”. Ressaltando que é preciso considerar que essas percepções sobre ser masculino ou feminino são dependentes e constitutivas às relações culturais.

É preciso desconstruir as formas discursivas que concebem o corpo, o gênero e a sexualidade como naturais, para que o corpo não seja transformado em um lugar neutro e universal. Com esse estudo, em que visito a construção da masculinidade na historiografia, busco, entre outras coisas, estimular reflexões, questionamentos e descobertas de subjetividades múltiplas, não unificadas e pouco visibilizadas ou discutidas. Izilda Matos (2001) propõe ao historiador pensar os processos de subjetividades aliados a uma crítica no conceito de identidade de gênero, de universalidade, de unidade. Ela incita à compreensão de que é necessário livrar-se das posições dicotômicas - homem/mulher, cultura/natureza - na construção de uma história crítica ciente de que essas construções não são essencialmente fixas e imutáveis, elas, assim como as hierarquias, podem ser desconstruídas.

Ao longo de sua vida, o homem é ensinado a assim o ser. Em Judith Butler (2017, p. 27) é dito que “se o caráter imutável do sexo é contestável, talvez o próprio construto chamado “sexo” seja tão culturalmente construído quanto o gênero; a rigor, talvez o sexo sempre tenha sido o gênero, de tal forma que a distinção entre sexo e gênero revela-se absolutamente nula”. Chegando-se a essa compreensão de que o sexo/gênero é construído, logo, esses lugares são passíveis de problematização. Destarte, ao refletir acerca dessas construções, consigo melhor compreender as redes e relações de poder em que meus entrevistados estão imersos, podendo, dessa maneira, entender não só como o poder produz o que eles são - seus comportamentos, ideias, desejos, gostos, atitudes -, mas como eles também constituem a si próprios nessas redes.

Se pensarmos no Nordeste, por exemplo, Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2013) descortina que o nordestino do século XX foi inventado, em grande medida, pela produção cultural e artística vinculada ao movimento regionalista e tradicionalista que possuíam o interesse de traçar e fixar um perfil para o homem da região. Desse modo, o homem nordestino foi sendo definido como aquele que estaria situado na contramão do mundo moderno. Logo, um homem de costumes conservadores, rústicos, ásperos, que o tornariam uma figura masculina forte, capaz de “resgatar” o patriarcalismo que estava em crise com as transformações históricas em curso. Assim, esses movimentos, naquele contexto, viram a necessidade de construir um homem capaz de reagir àquilo que eles entendiam como uma feminização do mundo moderno, pois, para eles, era um estado de

decadência e não poderia ser tomado como norma social. A preocupação com uma possível feminização ocasionou um investimento nessa produção de um macho por excelência, daquele que seria a própria encarnação do falo, aquele que resgataria a virilidade masculina.

O discurso regionalista começou a se articular personificando a figura do homem nordestino como o forte e resistente. Haja vista que esse discurso privilegia o sertão e o sertanejo, como verdadeiros heróis na sua luta cotidiana contra a natureza e a vida difícil. Já dizia a famigerada fala de Euclides da Cunha “o sertanejo é antes de tudo um forte”<sup>49</sup>. Albuquerque Júnior (2013) evidencia que essa natureza era o fator explicativo para uma característica decisiva no nordestino - ser macho -, pois só um ser muito másculo para enfrentar uma natureza hostil e conseguir sobreviver nela. À vista disso, a literatura foi fabricando representações desse masculino áspero, árido, rude, destemido e resistente, como a própria natureza que o cercava, desconstruindo qualquer possibilidade de feminização ocasionada com os novos tempos e a modernização que estava chegando às capitais.

Houve um investimento na fabricação do nordestino que teria como as suas mais destacadas características: a valentia, a coragem, o destemor diante de situações difíceis. Esse discurso produzido e naturalizado foi se consolidando por meio da literatura, do cinema, e outras produções artísticas e intelectuais que reforçavam a ideia de que o nordestino seria macho pela própria história da região em que só sobreviveriam os mais fortes e valentes. Era intenção das elites da região que essa identidade fosse construída e a tradição agrária e patriarcal não declinasse, era preciso o macho exacerbado para lutar contra as mudanças sociais que ameaçavam a hegemonia deles.

Com vistas nessa análise que fui desenvolvendo, cheguei ao seguinte ponto: o poder presente nesses discursos, produziu e modelou corpos. Corpos foram educados e códigos de gênero foram internalizados como se fossem naturais. Neles, a onipotência masculina deveria se expressar na forma de se vestir, andar, se comportar, na entonação da voz, em envolver-se em situações arriscadas e defender sua honra de macho. Foi dessa maneira que o homem nordestino foi fabricado para resgatar os padrões de masculinidade que estavam sendo ameaçados, que, aparentemente, estariam em perigo de se esvaírem com a chegada de outros modelos de masculinidades que fugiam desse padrão hegemônico em que não era permitido falar sobre medos, inseguranças, vulnerabilidades, dor, afetividades. No momento em que o tradicionalismo e regionalismo inventaram esse homem nordestino, o corpo masculino, em vários lugares, já estava vivenciando outras experiências como mostra Izilda

---

<sup>49</sup> Expressão utilizada por Euclides da Cunha ao iniciar o terceiro capítulo de *Os Sertões*.

Matos (2006, p. 410) “nos anos de 1950, a emergência do ser moderno generalizou-se nas esferas da vida cotidiana [...] criando novos estilos de vida, comportamentos, hábitos, difundidos mais amplamente pelos meios de comunicação de massa”.

Foi tendo em vista essa discussão, inicialmente tecida, que pude chegar a um dos movimentos que justificariam um maior preconceito no que concerne aos homens praticantes de algumas modalidades de dança, em detrimentos de outras, na região Nordeste. Sobretudo, na cidade de Campina Grande, localizada no interior da Paraíba, onde estão os homens que me provocaram a essa pesquisa. Foi observando os movimentos, expressões, gestos, linguagens - que são canais culturais de comunicação - que percebi a necessidade de problematizar a “natureza” dessas masculinidades.

Desenvolvi a pesquisa buscando investigar, contudo, em um campo específico: na dança. Entendo que a vida é experimentada com o corpo e no corpo. Ele é lugar de experimentações e sensibilidades, como ressalta a historiadora Izilda Matos (2006), o corpo é nossa âncora de emoções, nele se manifestam - amor, esperança, dor, solidão, etc - e, nesse mesmo lugar em que se manifestam emoções, também se expressam construções culturais que atravessam os corpos e falam por meio da dança. Em diálogo com o pensamento de Michel Foucault, compreendo o corpo como socialmente construído, plástico e instável. Haja vista, que as percepções sobre ele podem se modificar de acordo com o contexto no qual ele está inserido. Ademais, seguindo em concordância com o pensamento foucaultiano, entendendo que se a verdade muda de acordo com o tempo, não existe uma verdade pronta, acabada e absoluta. O que existem são regimes históricos de produção de verdades.

Se for tomado como exemplo que até o final do século XVIII, o balé, além de ser predominantemente masculino, fazia referência ao modelo de masculinidade dominante na Europa. Só com o aparecimento de um novo modelo de masculinidade no século XIX - que negou o padrão aristocrata europeu anterior - é que novas normas foram estabelecidas para o gênero e sexualidade. Pode-se constatar que esse fator, que está estritamente ligado às discussões já apresentadas acerca da construção da identidade masculina no Nordeste.

Embora o parágrafo acima traga uma discussão fora do recorte temporal previamente delimitado para a realização desse trabalho, ratifiquei que esses precedentes foram determinantes para que muitos homens entrassem na dança, tardiamente, ou, em alguns casos, nem entrassem. Haja vista que, dançar poderia comprometer a sua imagem de macho, sobretudo, se a dança for o balé. É importante ressaltar que alguns dos entrevistados iniciaram na dança já nos anos dois mil, contudo, enfrentaram dificuldades ainda muito

semelhantes aquelas vivenciadas pelos homens que começaram a dança na segunda metade do século vinte.

Na entrevista com Fred, praticante de dança de salão, ouvimos:

[...] sempre tem as brincadeiras por parte dos meus amigos, porque resolvi dançar. Mas são brincadeiras de amigos próximos e aí eu sempre levei na esportiva. Em casa sempre houve aceitação e mesmo que os meus amigos tirem onda comigo, quando chega o dia da apresentação eles vão assistir, ou seja, eles estão me apoiando (*Fred, 2018*).

Fred se reconhece como heterossexual, possui uma companheira e prática dança de salão há alguns anos. Ele aponta nunca ter sido vítima de exclusão por parte da família ou dos amigos por ter enveredado pelo mundo dança. Porém, Fred não tem a dança como sua profissão, fonte geradora da sua renda. Ele possui outra formação superior, atualmente faz doutorado e encontra na dança uma atividade física, uma distração e uma forma de socializar com outras pessoas. Por que trilhei para esse ponto? Porque ao analisar um conjunto de valores culturais predominantes, constatei que há uma desvalorização econômica das atividades ligadas às artes corporais como profissões.

Há, em nossa sociedade, uma sobrevalorização da maior parte dos trabalhos em que são utilizadas a razão e o intelecto, em detrimento de atividades associadas às sensibilidades e/ou desenvolvidas com o corpo, por exemplo, o homem engenheiro e o homem trapezista de circo. Pode-se observar que nesse sentido, o preconceito vivenciado pelo trapezista está, sobretudo, relacionado à sua profissão não ser tão rentável quanto à de um engenheiro. Nesses casos, não é uma questão relacionada à sexualidade - como já discuti em outras situações -, mas permanece sendo de gênero, pois como ressalta Giuliano Andreoli (2010, p. 94), “há uma representação cultural hegemônica de masculinidade que dá muita importância à questão do sucesso econômico, que adquire e demonstra o seu valor por competir com outras masculinidades no mercado superando-as economicamente”.

As entrevistas me possibilitaram chegar ao entendimento que os homens heterossexuais, que possuem formação superior e/ou uma profissão, portanto aqueles que pagam para estudar dança, em vez de receber dinheiro dançando para sobreviver, eles são mais bem aceitos enquanto homens dançantes, se comparado a um outro grupo que vive, exclusivamente, dessa prática. Quero, contudo, ressaltar que esses apontamentos são uma leitura de um grupo limitado. Assim sendo, fica claro que não há generalizações ou tentativas de indicar que isso poderia se aplicar a outros espaços e sujeitos.

Em meio a essa rota que tenho seguido, conheci e entrevistei um homem de quase cinquenta anos que, recentemente, iniciou nas aulas de balé. Primeiramente, busquei investigar quais teriam sido os principais elementos que o motivaram a fazer as aulas:

[...] o meu trabalho com o corpo, com a fisicalidade vem desde a minha formação do teatro. Sou bacharel em artes cênicas e trabalho com o corpo há vinte e tantos anos. Ao longo dessa experiência compreendi que o ator precisa ter um corpo preparado para responder no momento em que precisar sem causar nenhum dano (*Jerome, 2018*).

Na sequência de sua fala, apontou a relevância da dança para que ele pudesse ter uma melhor desenvoltura na sua área que também exige um trabalho corporal:

[...] a dança me permite ter um corpo sempre preparado, um corpo que eu respeito pelos seus limites, pela sua idade... Essa consciência corporal me permite saber até onde que eu posso ir para não me quebrar e fraturar um osso, por exemplo, durante o treinamento, não estourar minha coluna. A gente tem que exercitar, tem que conhecer tecnicamente os limites do nosso próprio corpo e procurar as atividades que melhor se encaixam. Então, eu fui procurar o circo, a dança. Enfim, todas as atividades que eu pude. A capoeira fez parte da minha vida durante muito tempo e eu sempre acreditei muito nessa fisicalidade, nessa beleza do movimento e agradeço a técnica (*Jerome, 2018*).

Ao questioná-lo se ele teria vivenciado situações de preconceito que estivessem associadas ao seu trabalho, respondeu:

[...] bom, com relação ao preconceito é óbvio que isso é bastante natural. Ainda é hoje em dia! Apesar da gente tá no século vinte e um. Apesar de termos uma gama de informações e de formação, as pessoas ainda têm o preconceito. Talvez, o preconceito, hoje, seja muito com elas mesmas. Então, elas não procuram o curso porque tem medo de sofrerem preconceito acho que essa coisa de preconceituar o outro já deu uma quebrada, porque eu me lembro que há uns dez anos atrás eu sofria isso mais fortemente, mas, de toda forma, ainda está muito presente (*Jerome, 2018*).

De acordo com o discurso do entrevistado, a quem atribui o pseudônimo de Jerome<sup>50</sup>, muitas pessoas não procurariam o curso de teatro por receio de serem vítimas de discriminação, independentemente de serem homens ou mulheres, e, isso retoma a questão que vinha sendo, anteriormente, debatida: desvalorização das artes corporais enquanto profissões. Ele alegou que decidiu cursar artes cênicas e necessitou se tornar um estudioso dedicado para driblar os obstáculos trazidos, inclusive, na esfera familiar. Era preciso

---

<sup>50</sup>Jerome Robbins foi um norte-americano muito reconhecido pelos seus trabalhos não apenas como bailarino, coreógrafo e mestre de balé, mas também como cineasta. Morreu aos 79 anos de idade, em 1998.

demonstrar a sua capacidade de autogerir-se de auto sustentar-se para uma das instituições em que, fortemente, ocorrem exercícios de poder: a família.

Um ponto a ser destacado quando se fala em homens no teatro é que a discriminação vivenciada não está estritamente ligada à desvalorização da profissão, mas, junto a isso, está a questão de gênero e sexualidade. Giuliano Andreoli (2010) aponta que o homem que pratica teatro pode vivenciar a mesma exclusão que os homens bailarinos, pois no teatro há um modo de ser sensível, emotivo e expressivo, que é relacionado à homossexualidade, diferentemente do trapezista de circo que, embora sofra o preconceito por ser um homem em uma profissão que não lhe dar garantias de uma boa remuneração, a atividade corporal por ele desenvolvida demonstra força, vigor e coragem. Como já mencionado nesse capítulo, atividades nas quais o homem expresse destemor e força física, muito frequentemente, são consideradas másculas e associadas à ideia de virilidade.

Ao conversar com Alvin, praticante de dança de salão, narrou que:

[...] já sofri várias situações de preconceito dentro da dança, porque querendo ou não vivemos numa sociedade extremamente machista e quando nós falamos que dançamos em algum lugar, muitas vezes, as pessoas associam à homossexualidade. Eu sou hétero, mas eu simplesmente gosto de dançar. É uma escolha, isso não define sua sexualidade. Uma pessoa pode ser o que ela quiser, inclusive, homossexual. Se ela é homossexual e dança, beleza (Alvin, 2018).

No depoimento de Alvin pode-se observar que mesmo a dança de salão sendo uma modalidade mais procurada e praticada pelos homens, se comparado ao balé, ainda assim é possível que homens sejam vítimas de preconceito por uma parcela da sociedade que compreende a dança de maneira mais generalizada, ou seja, sem adentrar nas especificidades dos estilos. Portanto, lançam um mesmo olhar a todos os homens que dançam.

De acordo com o discurso produzido por esse entrevistado, que se reconhece como heterossexual, a dança o proporcionou melhor se relacionar com pessoas que possuem outras orientações sexuais. Contudo, mesmo transgredindo o que seria considerado padrão de masculino e construindo sua masculinidade de outras formas, a partir de experiências sensíveis com a dança, após a fala acima, o entrevistado, ainda buscou se justificar e ressaltar sua orientação sexual ao reafirmar ser heterossexual.

Em contrapartida, ele relatou que ao iniciar a dança passou a experimentar outras possibilidades de contato e comunicação com o corpo do outro. Ademais, algumas práticas foram sendo naturalizadas ao longo das aulas, entre elas, a de dançar com o seu professor. Ele percebeu que era comum que seu professor passasse pelos alunos e experimentasse

dançar com eles para perceber o que estava precisando ser melhorado na condução, isso despertou em Alvin o desejo de também se permitir ser conduzido para sentir como as mulheres recebem a condução, pois isso, conseqüentemente, o faria melhorar sua técnica.

[...] meu professor é homossexual e eu não tenho nenhum problema em dançar com ele, e, talvez, pelo fato mesmo dele ser homossexual é que nós tenhamos aprendido a dançar com uma maior liberdade para dançarmos tanto com homens ou mulheres. Isso nos enriquece, porque amplia nossa compreensão da movimentação e não desenvolvemos esse preconceito que acontece muito dentro de outras escolas de Campina Grande. Em alguns espaços continuamos mantendo essa liberdade para dançar, na qual nós podemos reverter a ordem do conduzido e do condutor, mas nem todos aceitam bem. Bom, eu aprendi que as pessoas podem dançar, podem se divertir com pessoas diferentes e desconstruir a questão da timidez independente de qualquer coisa (Alvin, 2018)

No discurso construído por Alvin, ele busca expressar que, embora se reconheça como heterossexual, não possui nenhum problema por ter um professor de uma orientação sexual diferente da sua. Ele observa, inclusive, que esse teria sido um fator importante no seu processo de aprendizagem e desenvolvimento na dança, como se pode constatar na seguinte passagem “talvez, pelo fato mesmo dele ser homossexual é que nós tenhamos aprendido a dançar com uma maior liberdade para dançarmos tanto com homens ou mulheres”. Dançar com diferentes corpos e ocupando diferentes lugares - de condutor e conduzido - de acordo com Alvin, amplia a compreensão do movimento e aumenta possibilidades de melhor dançar. Entretanto, nem todos os espaços da cidade aderem a essa experiência, em algumas escolas de dança ainda é muito comum que haja uma divisão entre cavalheiros e damas, definindo os lugares ocupados por cada um na dança a partir de questões de gênero, em vez de condutor e conduzido, papéis que podem ser assumidos por sujeitos dançantes independente da categoria de gênero em que eles se reconheçam.

Além desses relatos, Alvin também discorreu:

[...] eu entrei na faculdade de educação física graças a dança. Foi ela que me motivou a procurar esse curso que trabalha com corpo, com educação corporal... A dança é corpo. Você dança com seu corpo, e na educação física você passa a entender o corpo de uma maneira muito mais completa. Depois que eu entrei na dança, eu vi que minha vida era muito fechada e hoje eu mudei, eu passei a ser mais sociável, eu aprendi a me comunicar melhor com as pessoas... A dança passou a ser também uma forma de chegar nas pessoas. Sempre que eu saio, chego nas pessoas convidando para dançar, então já é uma forma de me aproximar, e, a partir daí, já começar um diálogo. Meu ciclo de amizade cresceu muito, conheci várias pessoas graças a dança dentro da Paraíba e fora. Inclusive, já fiz viagens por causa da dança... Eu me apaixonei pela dança e queria aquilo direto. Então, fazia aula de iniciante e de intermediário, tentava acompanhar as

mais avançadas... Eu percebi que realmente era aquilo que eu queria e eu queria continuar fazendo isso, então permaneci (*Alvin*, 2018).

Em sua narrativa fica externado como ele passou a viver a dança no seu dia a dia e como ela foi o motivando também no processo de formação profissional - onde se pode ver uma relação de: exercício, saúde e processos de subjetivação, nos quais o corpo é um lugar de resistência, de afirmação da vida e de construção de uma estética do existir - nesse exercício das práticas corporais, ele ainda encontrou espaços de produção de tecnologia de si que lhe oportunizaram diferentes modos de ser e de se compreender no que concerne às questões de gênero e construção do masculino.

Alvin não foi o único a fabricar um discurso de que a dança lhe despertou para novas existir. Maurice<sup>51</sup> também relatou como as suas vivências com a arte, de uma maneira geral, o permitiram sentir a existência de outras formas:

[...] a arte foi sempre muito importante para minha vida na questão da sensibilidade. Eu sou muito sensível com a arte, com a música, e, conseqüentemente, com a dança. Acho que a dança me ajudou nessa percepção do meu corpo no mundo. Na questão também de eu conhecer meu corpo, dessa possibilidade de repentinamente passar uma mensagem para alguém mesmo que ela seja assim escondida em diversos signos da dança, mas eu tinha essa vontade de fazer com que as pessoas entendessem o meu mundo, dessa forma é até hoje (*Maurice*, 2018).

De acordo com os relatos apresentados por esse entrevistado, a dança provocou nele um despertar para conhecer a si e ao seu corpo abrindo espaços para deslocamentos subjetivos. Ele diz “acho que a dança me ajudou nessa percepção do meu corpo no mundo. Na questão também de eu conhecer meu corpo”, a dança provocou em Maurice uma nova forma de se perceber no mundo e conhecer a si mesmo. Ela o despertou para melhor conhecer e compreender seu corpo, as possibilidades de expressar-se por meio dele e isso o motivou a utilizar a dança também como um recurso para transmitir mensagens. Ao ser realizada uma análise acerca das narrativas que os colaboradores constroem de si, essa produção estabelece um diálogo com Michel Foucault (2010) entendendo que a escrita de si para os povo greco-romanos antigos se constituía como uma atividade ligada à estética da existência, ou seja, a uma das técnicas nas quais os indivíduos transformavam e construía a si, transpassados por experiências que se davam na prática da liberdade.

O mesmo entrevistado seguiu relatando que

---

<sup>51</sup> Maurice-Jean Berger é um bailarino e coreógrafo francês que, atualmente, possui oitenta anos. Por ser islâmico e muito estudioso de culturas orientais, seus trabalhos possuíam uma marca diferencial.

[...] a dança mudou para mim quando eu descobri que eu tinha uma forma entender as pessoas, o meu mundo... Mais ou menos isso que eu tô vivendo, o que eu tô gostando. O momento que eu tô vivendo, o meu universo através da linguagem corporal. Até hoje eu continuo fazendo isso desde que eu comecei. Acredito que a minha história como criador tem muito a ver com a minha história de vida, todas as minhas obras foram criadas a partir dos momentos que eu estava vivendo. Então, a dança, para mim, serve até como espécie de catarse. Uma coisa eu acho que a dança foi muito importante para mim nesse sentido é que permitiu me conhecer como pessoa, conhecer meu corpo e, principalmente, fazer com que a mensagem que tem dentro dessa minha cabeça e do meu corpo, possa chegar às outras pessoas também. A dança fez com que eu tomasse ciência que eu posso (*Maurice, 2018*).

Esses discursos expressam que a dança oportuniza uma fabricação de masculinidades multifacetadas e práticas sensíveis não sendo, contudo, o único ponto de transformação do ser que se propõe a enfrentar as normas que marcam os corpos no interior da cultura. Os corpos produzidos dentro dessa prática social, que é a dança, propicia para além da construção de novos valores éticos e novas práticas políticas, uma prática de estetização da existência aberta à possibilidade do devir e fabricada como linha de fuga diante do poder.

O Gene, bailarino clássico, relatou que na dança ele se descobriu um estudioso dedicado e ávido por novas aprendizagens. Assim, um dia ele percebeu que a dança era o que ele desejava para sua vida, mesmo que precisasse enfrentar dificuldades, pois esse bailarino foi um dos que mencionou a desvalorização da profissão e os obstáculos para um bailarino sobreviver, se não possuir outros recursos. Segue um trecho de sua fala:

Eu comecei a ver como a dança me transformava como pessoa e como permitiu o meu crescimento enquanto ser humano. Daí para frente, 2015 e 2016, fui convidado para ir a um Festival em Fortaleza, e, lá, gostaram do meu trabalho corporal, então ganhei uma bolsa para fazer um intercâmbio fora do país... Eu comecei a me descobrir e percebi que era isso que eu queria para minha vida. Eu não sabia ainda como iria viver/sobreviver na dança, porque na cidade tem muito isso, sabe? De achar que para você trabalhar com dança tem que trabalhar com outra coisa, porque a dança não vai te oferecer a renda suficiente para viver (*Gene, 2018*).

Gene iniciou sua fala dizendo “eu comecei a ver como a dança me transformava como pessoa e como permitiu o meu crescimento enquanto ser humano”, ou seja, ele aponta que o seu contato com a dança o provocou a novas experiências consigo, novas formas de produzir a sua existência. Mais adiante ele reafirma “Eu comecei a me descobrir e percebi que era isso que eu queria para minha vida”, sua fala evidencia a sua convicção acerca do caminho a ser traçado. Michel Foucault (2010, p. 107) afirmou que “poucos são efetivamente capazes de ocupar-se consigo. Falta coragem, falta força, falta resistência - incapazes de aperceber-se da importância dessa tarefa, incapazes de executá-la”. Para que o

indivíduo desperte para a necessidade de ocupar-se de si, em muitos casos, é necessário que ele seja incitado por um mediador que o fará perceber seu estado de stultitia (não relação consigo). No contexto do período clássico, Michel Foucault (2010) aponta esse mediador como o mestre - aquele que seria operador na reforma do indivíduo e na formação do indivíduo como sujeito -, contudo, aproprio-me desse raciocínio atribuindo-lhe um novo significado. A minha compreensão, a partir dos relatos lidos, é que a dança em si poderia ter essa função de mediadora nesse processo em que o indivíduo tende para um status de sujeito que ele jamais conheceu em momento algum de sua existência. Logo, ela poderia ser condutora nesse processo epifânico, e, através dela, o indivíduo poderia chegar a meta da prática de si - o eu- saindo da stultitia para querer o eu, querer a si, tender para si como único objeto que se pode querer livremente, absolutamente, sempre. Isso pode se dar através de diferentes vias, tanto no autoconhecimento que é desenvolvido nessa prática educativa do corpo, quanto na relação estabelecida com as outras pessoas que também vivem a mesma prática, pois embora o cuidado de si seja singular, ele não é isolado, é relacional.

## **2.2 As implicações de ser bailarino na sociedade atual: uma narrativa sobre o preconceito, os discursos de gênero e sexualidade**

Começo este tópico, caro leitor, fazendo o movimento de pensar historicamente algumas questões relevantes para as problematizações que serão realizadas acerca do tempo presente. Em um primeiro momento, pude observar por meio das minhas pesquisas que, durante séculos, o alto nível de mortalidade causou um temor nas sociedades ocidentais no que concerne a questão demográfica. Com vistas nisso, regras que ordenavam as trocas sexuais passaram a ser rigorosamente codificadas com a intenção de possibilitar a reprodução social garantindo a manutenção da sociedade.

É possível afirmar que o cristianismo teve um lugar decisivo nesse sentido, pois estabeleceu regras para as trocas sexuais que marcaram a tradição ocidental. Em tais regras houve uma interdição do prazer sexual, haja vista que o sexo deveria ter como imperativo superior a intenção de reprodução. Desse modo, é possível perceber que os corpos femininos se tornaram, cada vez mais, objetos de controle social, enquanto a homossexualidade se tornava objeto de interdição. O cristianismo demonizou a homossexualidade, ao passo que a transformou também como uma prática antinatural, e, o casamento, a monogamia e a família, se desenvolveram como pilares institucionais do Ocidente, nesse contexto em que as figuras da mulher e do homossexual se tornaram objetos de vigilância e controle social.

Se o ideal da Idade Média era o da salvação, na modernidade ele foi substituído pelo da cura, da promoção da saúde. Ou seja, a modernidade trouxe consigo a medicalização do espaço social, assim como a normalização desse espaço, tendo na medicina um alicerce. Com vistas nisso, foram elaborados conceitos definindo o que seria normal, anormal e patológico, em um cenário no qual passam a ser analisados o espaço social e os comportamentos da população. Nesse mesmo período, práticas preventivas também foram instituídas pelo discurso da medicina visando regular e controlar corpos em diferentes campos da clínica e da higiene social. Dessa maneira, a polícia médica se constituiu como prática e instituição para vigiar a população, conseqüentemente, a promoção da saúde e da educação eram colocadas como símbolos de qualidade de vida. Então, em nome delas, se efetivou a medicalização do espaço social, para se obter uma população bem-educada e saudável.

Em seu primeiro volume de *História da Sexualidade*, Michel Foucault (2007), ao analisar as tramas de poder e saber e os discursos gerados por elas, observa a repressão da sexualidade. Ele põe em dúvida conhecimentos e opiniões estabelecidas, ao passo que apresenta problemas. Foucault provoca em seu leitor uma inquietação para que seja problematizado – acerca das muitas falas sobre o sexo – quem está falando, a partir de que lugar se fala, de que ponto de vista, quais instituições provocam para que se fale e quais propagam o que é dito. Haja vista que, durante o século XIX, houve uma multiplicação dos discursos, dos saberes e das especializações profissionais que passaram a classificar e vigiar a sexualidade, educá-la e submeter aquilo que era entendido como desvio ou práticas antinaturais, a tratamentos. Isto posto, a sexualidade das crianças, dos homossexuais, dos loucos, dos criminosos e dos doentes mentais, passou a ser objeto de investigação. Assim, pode-se encontrar muitas estratégias de poder e saber nos documentos e registros de discursos acerca da produção da sexualidade.

A sexualidade, enquanto um dispositivo histórico do poder, pode ser percebida como uma forma de controle, pois possui grande influência na regulação social de subjetividades e de corpos. Assim, aqueles que elegem pessoas do mesmo sexo como parceiros, rompem com o esperado socialmente. Igualmente, com as travestis ou transsexuais, que também provocam esse rompimento ao criarem em seus corpos gêneros distintos daquilo que seria o esperado de um corpo entendido biologicamente feminino ou masculino.

Vivenciamos no tempo presente, uma multiplicação de sexualidades e reinvenção dos gêneros, conseqüentemente, uma desvinculação do sexo biológico. De acordo com Judith Butler (2017) a existência de transgêneros e transsexuais sugere que o gênero se

desloca além desse binarismo que foi naturalizado na cultura e sociedade. Logo, por mais que ainda vigore a heteronormatividade e a dominação masculina, as formas contestatórias e diversas têm ganhado visibilidade nos incitando a refletir acerca de um fato imprescindível nesse trabalho: as identidades sexuais possuem uma história, elas foram construídas culturalmente e os modelos de masculinidade e feminilidade, assim como do casal hétero reprodutivo, foram normas instituídas pela nossa sociedade.

De acordo com Marta Silva (2014), no movimento feminista das décadas de 1960 e 1970 foram desenvolvidos estudos sobre a mulher que, mais tarde, foram essenciais para as discussões acerca do conceito de gênero e as análises e compreensões sobre as relações entre homens e mulheres. Com vistas nisso, vieram os estudos sobre as masculinidades questionando os valores tradicionais e propondo novos olhares e problematizações sobre a construção do lugar da masculinidade dominante. Haja vista que é preciso pensar sobre como os homens, inseridos nessa cultura caracterizada por relações sociais e de gênero hierárquicas, são orientados, e, em certa medida oprimidos, a seguirem um modelo ideal de masculino.

A partir do texto de Marta Silva (2014), somos provocados a pensar o corpo como produto e produtor de cultura. Nele, se entrelaçam e se misturam os domínios: físico, psíquico, biológico, cultural e simbólico. Um corpo vivo é dotado de intencionalidade, motricidade, sexualidade. E, a forma como o ser humano concebe e trata seu corpo é resultado de construções sociais e culturais que foram e continuam modificando ao longo da história. Assim, pensar historicamente a construção das concepções de corpo que temos na atualidade, se faz imprescindível para o entendimento das relações de gênero na dança.

As coerções em torno do corpo e do sexo e instauram-se de maneira sutil estabelecendo regras e modos de ser, usando-se de discursos de controle social determinados à formação de um modelo de homem que se enquadre em uma masculinidade que foi fabricada e é constantemente posta à prova. Assim, a discussão acerca de como o gênero funciona nas relações sociais humanas é caríssima a essa pesquisa. Pois, embora a dança, assim como outras atividades, venha sendo transformada no decorrer dos anos, em consequência das mudanças sociais e culturais, os preconceitos na relação dança e masculinidade ainda seguem em um lento processo de desconstrução, o que ocasiona prejuízos a arte, pois, na medida em que a participação de homens é reduzida por eles sentirem-se constrangidos, o surgimento de talentos masculinos na dança acaba sendo barrado.

Neste momento, trago a esse texto um entrevistado ainda não apresentado. A ele, atribuirei o nome de Rudolf<sup>52</sup>, que relatou que quando iniciou na dança buscou esconder de seus amigos que estava fazendo aulas de balé:

[...] quando eu comecei a fazer balé eu não falava para os meus amigos da rua, até porque eu também não entendia a minha sexualidade. E quando a gente entra no balé, os meninos principalmente, queremos mostrar que não estamos fazendo balé por ser gay, como se fosse um problema ser gay, e, para mim, também foi isso (*Rudolf*, 2019).

A fala de Rudolf atenta para questões muito relevantes, dentre elas, a relação que as pessoas estabelecem entre os homens que dançam balé e a homossexualidade. Adriane Gonçalves (2014), uma profissional de Educação Física, relata em seu texto - no qual discute gênero, sexualidade e corpo - que em suas experiências no campo do conteúdo temático dança, observou várias situações de preconceito entre os meninos de 9 a 15 anos. A autora relata que eram frequentes os comentários sarcásticos direcionado aos alunos do sexo masculino que dançavam, além das risadas e apontamentos por parte dos colegas que não dançavam.

Ademais, há também os conflitos na esfera familiar. A autora supramencionada relatou que muitos garotos participavam dos ensaios, estavam preparados para a apresentação, contudo, ao aproximar-se da data do espetáculo, muitas vezes, eram proibidos pelo pai. Além desses problemas há também a questão da autoexclusão por parte daqueles que – mesmo gostando muito de dançar – não aguentavam as chacotas. Tais problemas não foram vivenciados pelo meu entrevistado, Rudolf, que afirmou sempre ter recebido o apoio dos pais, e, embora não tenham compartilhado com os amigos, a priori, que estava fazendo aulas de balé, nunca deixou de dançar por temer as chacotas que pudesse vivenciar.

Em um trabalho produzido 16 anos antes, desse de Adriane Gonçalves (2014), é possível perceber um relato muito semelhante. Pois, assim como a autora supracitada, Susan Stinson (1998) aponta que a maior preocupação revelada pelos meninos entre 10 e 15 anos, que ela havia entrevistado, é que a dança fosse uma “aula de menina”. E os rapazes, um pouco mais velhos, preocupavam-se que as pessoas pudessem pensar que eles eram homossexuais por frequentar aulas de dança. Isso é algo que Rudolf também trouxe em sua fala ao longo da entrevista que me concedeu. Vejamos: “[...] eu queria esconder dos meus amigos e das pessoas mais próximas que era gay para não culparem o balé, porque existe

---

<sup>52</sup>*Rudolf Nureyev*, nascido na Rússia em 1938, foi um dos bailarinos e coreógrafos mais celebrados no século XX, tendo sido o primeiro bailarino homem após Vaslav Nijinsky. Em uma turnê me Paris recebeu a alcunha de melhor bailarino do mundo. Faleceu em 1993 por complicações decorrentes da AIDS.

muito aquela expressão ‘ah, ele é gay porque faz balé’, então eu tinha esse receio [...]” (*Rudolf, 2019*).

Tais situações, relatadas acima, expressam as dificuldades em relação à aceitação social dos homens em práticas corporais artísticas, sobretudo, algumas modalidades de dança como o balé. Outro fator a ser observado na fala de Rudolf é a questão da sexualidade. Como afirma Michel Foucault (2007), a sexualidade é produzida e controlada de acordo com padrões socialmente impostos. Destarte, as identidades sexuais são efeitos da maneira como o conhecimento é organizado, conseqüentemente, essa produção de identidades acaba por ser naturalizada nos saberes dominantes. Assim, como mostra Adriane Gonçalves (2014), é tendencialmente hegemônica a construção social que associa a masculinidade às práticas esportivas como futebol ou as artes marciais e lutas, enquanto a feminilidade estaria associada à dança, ao cuidado com a aparência. Conseqüentemente, a modificação de alguns destes comportamentos acaba sendo recepcionada como anormal, desviante ou errada.

Rudolf também relatou as dificuldades, na infância e adolescência, em se reconhecer enquanto um homossexual, embora tivesse convicção de o ser:

[...] eu não queria mostrar que eu era gay, mas já era desde pequeno. Já sabia, mas você quer esconder, mas depois você vai se entendendo, se aceitando e vendo que nada de fora influencia em algo próprio seu. A gente costuma entender a sexualidade que não é heteronormativa como algo ruim, porque os outros nos fazem enxergar assim (*Rudolf, 2019*).

A fala de Rudolf me convidou a refletir sobre como a sexualidade, que desde a modernidade passou a ser um objeto de psiquiatras, psicanalistas e educadores, foi sendo descrita, regulada, saneada e normalizada. Assim, aqueles que transgrediam às normas, logo, eram apontados como errados, recaindo sobre eles um sentimento que se confundia entre culpa – resquícios da dominação cristã – e anormalidade, de acordo com o que era ditado pela ciência do século XIX. Portanto, faz-se necessário analisar as forças sociais normalizadoras que agem a partir da sexualidade e compreender o porquê de a sexualidade contemporânea ainda agir naturalizando e privilegiando as relações entre pessoas do sexo oposto. Séculos se passaram, mas em entrevistas adquiridas no final da segunda década do vigésimo primeiro século, ainda se presencia relatos de jovens que foram educados a acreditarem que devem esconder sua sexualidade. Assim como já foi visto nas falas de alguns entrevistados!

Sabe-se que cada sociedade atribui, ao seu modo, o que seriam características distintivas entre homens e mulheres, dessa forma, muitas vezes, elas são entendidas como

naturais, em vez de percebidas como construções socioculturais. Contudo, os nossos modos de agir, sentir e pensar, decorrem de construções sociais. A partir do nascimento é imposta uma designação de gênero ao sujeito e ele é educado a assumir os comportamentos dela esperados. Entretanto, é imprescindível analisar que essa diferenciação social dos gêneros faz parte de um longo processo histórico e inclui, inclusive, hierarquias e relações de poder.

Tendo em vista essa discussão que vem sendo tecida, reitero a relevância de pesquisas que problematize tais questões, pois elas contribuem para a compreensão das possíveis relações de exclusão e discriminação que recaem sobre o homem/bailarino, podendo haver, assim, possibilidades de deslocamento e desnaturalização dessas marcas que foram padronizadas sobre o corpo masculino. Desconstruir discursos consolidados que impõe determinados padrões de comportamentos sociais é mostrar como posições, muitas vezes inferiorizantes, foram construídas. Como se produziu um lugar abjeto para alguns grupos. Quais as condições que possibilitaram que determinados sujeitos se tornassem desprezíveis ou desprezados. Ou ainda, como, quando e de que forma, a heterossexualidade passou a ser entendida como uma forma normal e natural de sexualidade.

Judith Butler (2017) aponta para a necessidade dos sujeitos participarem politicamente das lutas que se realizem por meio do questionamento das normas e convenções que restringem as condições de vida dos sujeitos, sendo essa uma das bandeiras levantadas pelos estudos *queer* – criticar e contestar os regimes normalizadores no âmbito das identidades sexuais – os estudos *queer* têm buscado questionar a unificação de sexo, gênero, desejo e práticas sexuais, ao passo que problematizam as concepções clássicas de sujeito e identidade.

Tais estudos mostram que é preciso desconstruir a cultura para compreender como as pessoas se tornaram o que são, como aponta Guacira Louro (2001). O *queer* amplia, transforma, renova o olhar sobre os sujeitos de gênero e sexualidade, sugerindo outros tipos de leitura, outras ferramentas analíticas que rompem com a lógica binária, que é insuficiente para compreender os sujeitos que não se assentam em um polo ou no outro. Corpos que não se ajustam, sujeitos que transitam de um sexo para o outro, de um gênero para o outro. Sujeitos que desprezam as normas regulatórias da sociedade. Pois, a multiplicidade escapa à lógica binária. O movimento *queer*, na atualidade, tem sido instrumento de denúncia mostrando que são muitas as vidas a quem se nega até mesmo o estatuto de sujeito.

Para o entrevistado Rudolf, a orientação sexual é algo que nasce com indivíduo, desse modo, ao discorrer sobre as suas experiências com a arte e sua sexualidade ele relatou que:

[...] observo que nós, da sociedade LGBTQ+, *temos uma sensibilidade maior em absorver a arte*, por exemplo. O que leva muitas pessoas a pensarem que por você ser artista, você pode se tornar gay, mas, na verdade, você não se torna, você é e se descobre ao longo do tempo. Hoje, *não tenho nenhum problema em aceitar isso!* (Rudolf, 2019. Grifos meus).

A fala de Rudolf traz apresenta pontos que devem ser analisados. No primeiro momento, ele relata que observa que os gays, por exemplo, possuem mais sensibilidade, conseqüentemente, estariam mais próximos das práticas artísticas. Observo esse apontamento, contudo, como problemático, pois ele provoca a seguinte reflexão: os homens, que estão dentro do padrão heteronormativo, não poderiam ser também sensíveis? O que desperta outra inquietação: haveria no meio artístico uma predominância das categorias LGBTQ+ porque os homens, que estão dentro dos padrões heteronormativos, possuem receio de – ao estarem nesses espaços -serem alcunhados como gays? De acordo com Guacira Lopes Louro (2001), esse medo de conviver com homossexuais se expressa como se a homossexualidade fosse contagiosa. Muitos homens, heteronormativos, temem estar no mesmo espaço que homossexuais para não serem reconhecidos dentro desse grupo. E, muito frequentemente, o homem/bailarino é visto como um desviante dos padrões da heteronormatividade, sendo, dessa maneira, alvo de preconceito. Haja vista que, os padrões dominantes, para uma grande massa é compreendido como uma verdade absoluta, o que ocasiona intolerância ao diferente por parte dessa massa.

O outro ponto a ser destacado na fala de Rudolf, é que ele diz não ter problemas em reconhecer sua orientação sexual na atualidade e ele a compreende como algo inato ao seu ser. Rudolf afirma que nasceu gay, não foi uma escolha. Assim, ele reitera, em diferentes momentos da entrevista, que não se tornou gay por causa do balé, das experiências com a dança ou por causa das pessoas com as quais passou a estabelecer vínculos no universo das artes. A fala de Rudolf busca reforçar que a dança não seria capaz de fazer um indivíduo mudar sua orientação sexual, com isso ele busca mostrar que homens heterossexuais, ao se tornarem bailarinos, não deixarão de ser heterossexuais.

Como foi visto, desde o capítulo anterior, algumas medidas têm sido tomadas nos últimos anos na tentativa de desconstrução do discurso que homens heterossexuais não podem ser bailarinos. Uma dessas medidas é a distribuição de bolsas integrais que, muitas vezes, apresenta-se como tentativa de sanar essas ausências masculinas no balé. Contudo, essa medida ainda não é suficientemente eficaz contra o preconceito estabelecido culturalmente. Outros espaços também têm discutido a relação dança e masculinidade,

como, por exemplo, a cinematografia. Adriane Gonçalves (2014) mostra o caso do filme de *Stephen Daldry*, *Billy Elliot* (2000), no qual o garoto Billy praticava boxe por influência da cultura local e pela tradição identitária masculina de sua família. Entretanto, certa vez, Billy se depara com as aulas de balé clássico e fica deslumbrado, pois, para o menino, aquelas aulas eram mais desafiadoras. Billy fica assustado e ao mesmo tempo alucinado.

O drama vivenciado por Billy no filme reflete a realidade de muitos jovens. A partir das entrevistas realizadas para a construção dessa pesquisa pude constatar que muitos jovens, mesmo desejando fazer aulas de balé desde criança, não puderam por não aceitação por parte dos familiares. Pois, é no contexto familiar que, predominantemente, são demarcados os papéis tradicionais de gênero. É onde, desde a infância, são delimitados e naturalizados os objetos culturais que devem pertencer aos meninos e as meninas. Logo, muito frequentemente, é na esfera familiar que os homens – desde meninos – são ensinados que eles não podem expressar leveza, sensibilidade e harmonia, que são exigidas no balé, por exemplo. Essas expressões são colocadas como pertencentes ao universo feminino, contudo, a orientação sexual de um indivíduo não possui relação com a sua forma delicada ou não, pois como mostra Adriane Gonçalves (2014), há homens que se relacionam afetiva e sexualmente com outros homens e assumem uma perspectiva corporal de masculinidade tradicional, forte e viril.

Essa discussão, que vem sendo tecida nesses últimos parágrafos, visa desconstruir e desvincular a relação entre a dança e a homossexualidade. O filme *Dzi Croquettes*, dirigido por Tatiana Issa e Raphael Alvarez, em 2009, por exemplo, mostra o grito de um grupo que afronta os costumes de uma época e quebra padrões estabelecidos ao mostrar atores e bailarinos com seus corpos masculinos, fortes e viris, travestidos com roupas femininas e um gestual, em cena, que transitava entre o intenso e o sensível. O grupo, que se utilizou da dança-teatro para questionar os padrões dominantes, usava o lema – nem homem, nem mulher: gente.

O lema dos *Dzi Croquettes*, me remeteu a uma fala do entrevistado:

[...] uma das coisas que mais me atraem na dança contemporânea é porque lá eu fujo dessa realidade e posso ser qualquer coisa. Homem, mulher, um objeto, um animal... Eu gosto, porque isso me permite descobrir as várias facetas da minha personalidade (Rudolf, 2019).

Se os *Dzi Croquettes* transgrediam com sua expressão artística que fugia dos binarismos de gênero, Rudolf também o faz ao entrar em cena. No palco, o que está em evidência não é aquilo que é compreendido como sua identidade de gênero ou sua orientação

sexual, ele pode, inclusive, assumir outras formas, que não humanas. O entrevistado aponta esse fato, assumir outros lugares, como um dos que o impulsionou a dançar:

[...] a minha aproximação com balé ocorreu por causa dos filmes da Barbie, eu costumava assistir com as minhas primas para ficar imitando os passos que elas faziam [...] Eu sempre fui uma pessoa que gosta de sair um pouco da realidade, de me tornar outra pessoa durante algum tempo, e, com o balé, eu posso ser isso. Posso ser outro personagem, posso ser um príncipe, por exemplo [...] (*Rudolf, 2019*).

A fala de Rudolf está relacionada ao fato que os contos de fadas, além de terem se tornado modelos de história literárias através dos séculos, também tem sido motivos coreográficos de balés clássicos. Marta Silva (2014) aponta que tais contos de fadas são, na verdade, escritos de histórias já existentes na tradição oral e estão presentes em diversas culturas com narrativas semelhantes aos contos que conhecemos hoje e são de origem europeia. A autora mostra, inclusive, que a China do século IX d. C. possui uma narrativa muito semelhante a história da Cinderela. Nos espetáculos de balé, os elementos da fantasia são transpostos para o palco em passos, saltos e giros desde o século XIX, período em que, de acordo com Marta Silva (2014), teria ocorrido a popularização dos contos de fadas em função da atividade de vendedores ambulantes, também conhecidos como mascates, que viajavam de um povoado a outro vendendo, entre outras coisas, livros. Esses livros vendidos continham histórias simplificadas dos folclores e contos de fadas.

Voltando, contudo, a falar sobre a dança, a partir do século XX houve uma reviravolta no mundo dança, como já apresentado no primeiro capítulo, assim, com a ampliação de horizontes, experimentações e novas concepções, os contos como a Cinderela, por exemplo, atravessou os limites instituídos pelos padrões do balé clássico aparecendo nas produções da dança contemporânea com outras formas. Na dança contemporânea, como já foi mostrado, anteriormente, na fala do entrevistado, há possibilidades de o bailarino assumir diferentes lugares/personagens, pois, como expõe Adriane Gonçalves (2014), o balé contemporâneo surgiu como um veículo político de liberdade de expressão, de diversidade de gênero, de transgressão dos tabus e de crítica cultural e social.

A dança tem vivenciado incontáveis transformações ao longo dos séculos. Em Marta Silva (2014), consta que muito antes da dança apresentar-se no formato conhecido como palco e plateia, ela ocorria nas ruas. Assim, atores e dançarinos faziam seus espetáculos nas feiras, nos limites dos castelos. Desse modo, durante a Idade Média a dança não tinha um caráter profissional, era recepcionada apenas como uma atividade recreativa, embora muitos desses artistas que se apresentavam nas ruas adquirissem seu sustento por meio dessa

atividade. Relembro – como já mostrado no primeiro capítulo – nesse período, a Igreja passou a combater as danças populares por compreender que elas possuíam um conteúdo pagão. Conseqüentemente, a dança, ao longo do Medievo Ocidental, vivenciou um período de marginalização. Todavia, na Idade Moderna, com a supervalorização do homem em contraste ao teocentrismo predominante no período medieval, a dança vivencia uma nova fase.

Na Idade Moderna uma classe social emergia muito prosperamente, a burguesia, e, como aponta Marta Silva (2014), os burgueses apreciavam a dança em espetáculos e festas nos grandes salões. Nesse contexto, a dança ressurgiu com grande força estando presente nos cenários palacianos e se dividindo em danças populares e danças da corte ou balletos. Daquele momento em diante a dança seguiu em ascensão, onde é possível ver também o desenvolvimento do balé, que como já foi visto, é dança de origem aristocrática alcunhada como uma arte das elites, essa dança atingiu seu auge de popularidade por meio do balé masculino protagonizado pelo rei Luiz XIV, que amava a dança e se tornou um grande bailarino que, aos 12 anos dançou pela primeira vez no balé da corte e só teria parado de dançar em sua velhice, de acordo com o que é relatado por Marta Silva (2014).

Essa breve contextualização acerca das transformações vivenciadas pela dança aponta para um dado momento em que o balé era protagonizado por homens. Contudo, como já foi visto nessa pesquisa, após a Revolução Francesa, houve uma busca pela instauração de um novo modelo de masculino que rompesse com o padrão aristocrático presente na modernidade francesa. Assim, as perucas, sapatos de salto, maquiagens, os modos refinados e o balé, aos poucos, foram sendo substituídos pela construção de um modelo de masculinidade articulado com as sociedades burguesas do século XIX que negava o refinamento estético do aristocrata europeu. Isso corrobora com as questões que vem sendo despertadas ao longo desse texto: a masculinidade, assim como a feminilidade, são construções histórico, social e cultural.

### **2.3 Fechando as cortinas do palco: uma breve narrativa acerca dos sujeitos a bailar**

Fecham-se as cortinas, mas não acaba o espetáculo. Uma peça de teatro pode ser composta de muitos atos, e, ao final de cada um deles, pode-se ver cortinas serem fechadas, mas, logo em seguida, são reabertas mostrando um novo cenário recheado de novas cores e personagens que podem ganhar outros formatos e roupagens. Entrar em cena. Estar em cena.

Ser muitos, ser vários, ser além. Ser a si e ser os outros. No palco um idoso pode representar uma criança, uma criança pode ser um rei ou uma rainha, um adolescente pode ser um velho sábio, os sujeitos adquirem novas identidades e ultrapassam fronteiras, inclusive, as de gênero. Numa fala do bailarino e coreógrafo Ohad Naharin em um filme produzido em 2015<sup>53</sup>, ele diz queo movimento, em sua fonte mais pura, está acima do gênero. Ou seja, quando se está em cena - dançando ou encenando - o que está em foco não são homens ou mulheres, mas as ações dos corpos em movimento.

Ciane Fernandes (2007) compreende que os gestos são movimentos corporais realizados na vida diária, são parte de uma linguagem do dia a dia associada a determinadas atividades e funções. Contudo, no palco esses gestos ganham uma função estética. A dança é uma forma de arte e expressão que não precisa ser mediada por outro tipo de linguagem, o bailarino utiliza-se de seu corpo para falar a seu público. E se for analisado, sobretudo, após o surgimento da dança moderna, o isolamento e distanciamento entre artista e público vem sendo quebrado em boa parte resultando em maiores possibilidades de interação entre palco e plateia em uma boa parcela de espetáculos. Em cena, o corpo está transmitindo algum tipo de mensagem a quem assiste, e, para isso, esses corpos não necessitam atender aos binarismos de gênero, por exemplo, no qual nossa sociedade toma como parâmetro. Logo, uma dança entre dois homens, duas mulheres ou um homem e uma mulher, pode ter uma mesma função dentro do que uma apresentação deseja expor.

*A Antropologia nos mostra, contudo, que os corpos* estão carregados de simbolismos. Isto posto, quando um público “não artista” vai ao teatro assistir uma apresentação, em muitos momentos, esse público não atenta para a técnica que está sendo utilizada naquela dança, a função estética expressa nos gestos e a mensagem que aqueles sujeitos traduzem em seus corpos. Se aparece um corpo nu em cena, o fato de ele estar nu atrairá mais atenção que o sentido da ação, pois o nu é transgressor diante das normas sociais. Se aparecem dois homens numa dança em que há maior contato entre seus corpos, predominantemente, o que costuma ser observado pelo senso comum é a transgressão daqueles homens ao padrão heteronormativo. Ou seja, o que é trazido à cena nos corpos, costuma ser interpretado pelo público geral a partir da cultura na qual eles estão inseridos.

Ao longo dos capítulos 1 e 2, eu apresentei 8 homens que dançam e os discursos que eles fabricaram acerca das suas experiências com essa arte. Fiz um recorte da trajetória

---

<sup>53</sup> O filme que no Brasil recebeu o nome de “Gaga – O Amor Pela Dança” é um estilo documentário que foi filmado ao longo de um período de oito anos. O diretor, Tomer Heymann, mistura filmagens dos ensaios íntimos com um extenso arquivo inédito e sequências de dança. Após essa produção audiovisual, o trabalho de Ohad Naharin com a dança moderna tornou-se ainda mais reconhecido a nível internacional.

empreendida por esses sujeitos que podem ser concebidos como transgressores, pois, de acordo com os relatos desses indivíduos, foi possível constatar que as práticas educativas do corpo por meio da dança produzem deslocamentos que conduzem os sujeitos a terem novas experiências consigo, alcançando assim novas formas de existência. Uma existência permeada por experiências de um corpo que experimentou outros lugares e identidades fugindo dos padrões normativos oriundos dessa esfera social na qual esses indivíduos estão inseridos e onde eles são educados desde o nascimento. Assim, esses homens fazem de seus corpos e da dança atos políticos ao transgredirem padrões estabelecidos e ocuparem outros espaços.

Para romper os paradigmas petrificados que antecedem os sujeitos é preciso um incisivo trabalho de pensar historicamente para desnaturalizar o que já está posto, para que o padrão não seja compreendido como natural, pronto e acabado. Como modelo único a ser seguido. Como já foi mostrado nesse texto, padrões de masculinidade modificaram-se, ressignificaram-se, ganharam novas roupagens ao longo do tempo. Novos modelos foram impostos e seguidos cegamente por grupos que não ousaram transpor o que era instituído como verdade. Assim, o poder produziu corpos, comportamentos, atitudes, ideias e desejos, nesses grupos que não saíram do estado de stultitia<sup>54</sup>, enquanto aqueles que descobriram verdadeiramente a si próprios fizeram uso de táticas para se constituírem de outras formas nas redes e relações de poder em que estão imersos.

Rosa Gadelha (2010) entende que esses sujeitos que estão envolvidos em si mesmo possuem um corpo livre de modelos objetivos; um corpo que rejeita ou problematiza a ideia de modelo corporal. Percebendo nisso que o corpo, nesse sentido, é um fenômeno singular não redutível às imagens ou esquemas já preestabelecidos, portanto seria um corpo livre de toda causa que lhe seja exterior ao que se, verdadeiramente, é. Tendo em vista isso, percebe-se que o cuidado de si, estudado por Michel Foucault (2010) funda-se no conhecimento de uma certa verdade que o indivíduo aciona e que ele utiliza para transformar sua subjetividade. É um trabalho de si para consigo, é um conhecimento de si e por si mesmo que só se torna viável e consumado quando ocorre certa transformação do sujeito.

Nos capítulos um e dois dessa dissertação, analisei entrevistas. A partir de relatos colhidos em contato com oito bailarinos construí essa parte inicial do texto na qual, nesse momento faço um desfecho, pois, embora o capítulo terceiro siga discutindo sobre os

---

<sup>54</sup>Em Michel Foucault (2010) ele diz que encontra-se em estado de stultitia aqueles que não tem cuidados consigo. O stultus seria aquele que está à mercê de todos os ventos, aberto ao mundo exterior, ou seja, aquele que deixa entrar no seu espírito todas as representações que o mundo exterior lhe pode oferecer. Ele aceita essas representações sem as examinar, sem saber analisar o que elas representam.

homens e a dança em Campina Grande, serão utilizadas outras fontes para o seu desenvolvimento.

Até o momento apresentei os bailarinos: George, Alvin, Fred, Gene, Mats, Maurice, Jerome e Rudolf. Utilizei-me desses sete pseudônimos de bailarinos renomados e reconhecidos internacionalmente para preservar a identidade dos meus entrevistados. Agora, coloco-me a fazer um arremate acerca das narrativas compostas por esses personagens nesse enredo. Tal qual uma aranha tecendo sua teia - algumas aranhas podem demorar vários dias ou até meses com a mesma teia consertando-a sempre - me debrucei sobre a produção desse texto consertando-o retornando às falas dos meus narradores, aos recortes de jornais, às fotografias. A força de pensar é também uma força criadora. Entretanto, enquanto historiadora, essa criação precisa ser controlada e regida pelo que a documentação me permite perceber, sentir e traduzir nas palavras que estão derramadas nesse texto.

Coloquei-me a pensar: como levar ao meu leitor em um curto espaço o desfecho das histórias narradas nesses capítulos, haja vista que no capítulo próximo já aparecerão outros sujeitos, assim como, as experiências analisadas também serão outras. Percebi que o texto chamava à cena a discussão de como as existências desses indivíduos se recriaram. Margareth Rago (2011) entende que Michel Foucault introduziu o conceito de *estética da existência* ou artes do viver, ao reportar-se aos modos pelos quais os antigos gregos e romanos investiram na produção de subjetividades. O “*heautoû epimeleîsthai*” discutido por Michel Foucault (2010) e já brevemente discutido nesse texto, é o exercício de ocupar-se de si mesmo. O *cuidado de si* implica sempre em uma escolha de um modo de vida na qual imperam o conhecimento e a fabricação de si, enquanto sujeito autônomo. Desse modo, retomo as narrativas dos meus entrevistados para mostrar como eles se recriaram atravessados pelas vivências com a dança.

Começo trazendo ao palco - do meu texto - o bailarino George. Bailarino clássico, ele começou a dançar aos 14 anos, sua primeira experiência em uma turma de balé ocorreu no balé da UEPB, tendo sido motivado por amigos que o avisaram que essa escola aceitava homens, em 2014 ele começou a realizar um desejo de infância que era o trabalho corporal com a flexibilidade, embora tenha relatado que seu interesse inicial era na ginástica artística, encontrou no balé uma possibilidade de estar desenvolvendo uma atividade semelhante. Ademais, ele diz ter encontrado no balé uma forma de exercer um melhor controle sobre o seu temperamento emocional:

[...] eu percebi que desde o momento que eu entrei no balé uma fluidez. Eu era bem agitado, aí eu entrei no balé e fiquei mais tranquilo, mais calmo, refletindo antes de falar alguma coisa. O balé me ajudou muito, eu era daquelas pessoas que falava e não pensam nas consequências e o balé me ajudou até nisso, a ter um norte para tomar qualquer decisão, até a minha forma de lidar com meu próprio corpo se modificou através de balé (*George, 2018*).

A partir do relato de George, a dança lhe possibilitou transformar algo que reflete em si e na sua relação com o outro, que é o exercício de reflexão sobre suas ações. Esse seria um fator apontado por ele como um dos estímulos a permanecer fazendo balé, pois teria melhorado sua qualidade de vida não apenas na esfera emocional não se prendendo apenas a questão dos seus impulsos de expressão, mas a sua dificuldade de aceitação do seu corpo:

[...] eu sofria por ser muito magro, sofri certo bullying por isso. Mas lá, quebrei essa vergonha que eu tinha do meu próprio corpo. Aprendi a olhar mais para o meu corpo valorizando, vendo que ele é bonito e aceitando não ligar com as opiniões das outras pessoas (*George, 2018*).

A fala de George reforça que a dança pode contribuir para que as pessoas adquiram mais autoconfiança. Isso interfere diretamente na autoestima, e, conseqüentemente, na maneira de relacionar-se com os outros em espaços públicos e lugares de sociabilidades, atrelado a isso está também o sentir-se bem com o corpo para o uso de outras vestimentas. Gilberto Freyre (2009) constata que a moda reflete mudanças sociais e transformação de códigos culturais, ela seria um hábito ou estilo variável no tempo e resultante de determinado gosto, ideia, capricho ou das influências do meio. Entretanto, aqueles indivíduos que não possuem uma relação de aceitação com seu corpo, sentem-se pouco confortáveis para aderir às novas tendências que estão em circulação no comércio. Nos relatos de George, contudo, pude constatar que após suas vivências com o balé e os contatos estabelecidos com outros companheiros de turma, ele conseguiu transpor as barreiras que o impedia de sentir-se bem com os fardamentos e figurinos específicos do balé, assim como outros estilos de roupa que deixassem seu corpo mais a mostra.

No que concerne a essa discussão em torno de padrões de corpos, é importante trazer ao texto que nas grandes companhias de dança - que buscam bailarinos para um trabalho profissional - há uma corporificação do que seria qualificado por eles como um padrão ideal: um corpo jovem, magro, ágil, que demonstre ao público vigor, leveza e elegância. Assim, como mostra o estudo de Dóris de Almeida e Maria Flores-Pereira (2013), acerca das corporalidades do trabalho bailarino, aqueles sujeitos que buscam dançar nas renomadas companhias de dança, precisam se submeter às políticas das companhias que, na maior parte

das vezes, são excludentes com alguns tipos físicos. Então, de acordo com essa pesquisa desenvolvida pelas autoras supracitadas, ser bailarino, dentro desse contexto, remete a uma estética de tipo de corpo e de movimento corporal padronizada. Nesses casos, em específico, podem ser constatadas maiores dificuldades para que a dança seja subjetivada pelo bailarino como um exercício de libertação, pois se torna preciso fugir da sensação rotinizada da repetição de obras coreográficas para dançar com a alma. Entendendo aqui o ato de “dançar com a alma” como uma vivência corporal na qual os bailarinos podem expressar a sua interpretação própria na forma como executa os movimentos.

Ao se falar em companhias de dança é preciso atentar que a forma de trabalho desenvolvida por um grande percentual delas busca atender a lógica de comercialização do balé, desse modo, a originalidade coreográfica acaba sendo reduzida, pois com o interesse em preparar os corpos com rotinas de ensaios para as frequentes apresentações, acaba-se faltando tempo para o exercício de criação. Esse, entretanto, não é o único problema que pode ser evidenciado. A rotina de excessivos ensaios e espetáculos também é responsável pelo processo de corporificação da dor, por parte dos bailarinos que necessitam atender às exigências da companhia, e, essa, por sua vez, às exigências do mercado. Assim, esses corpos bailarinos são objetificados e moldados numa dinâmica de produção que podem limitar as liberdades dos sujeitos de encontrarem no trabalho com o corpo - dentro da dança - um lugar de devir. Um lugar de potencialização de uma vida livre.

A arte, enquanto poiesis, ou seja, como construção do ser criativo, é um acontecimento estético em que o sujeito e objeto podem se fundir e doar sentidos intensos à existência. A dança - como uma expressão artística - pode incitar nos bailarinos a fabricar sua existência de maneira potente, intensa e livre. Quando isso acontece, a arte então funciona para potencializar a vida daqueles que entram em contato com ela. Com vistas nisso, esses sujeitos são atravessados por experiências que modificam seu ser singular. Foram essas mudanças que percebi em George, a partir de suas narrativas.

George segue dançando balé e dança contemporânea, porém, atualmente, ele integra o projeto Homens na Dança no TMSC, em vez da escola de balé da UEPB. Tem investido em parcerias com outros amigos com os quais tem se apresentado na cidade, montou coreografia junto a um amigo com quem realizou um dueto e pretende continuar trilhando pelos rumos da dança, embora ainda não tenha um total apoio familiar, pois como já comentado nesse trabalho, alguns fatores, dentre eles, a pouca valorização da profissão no que concerne a garantia de boa remuneração se colocam como empecilhos para que os familiares aceitem de bom grado que seus filhos enveredem por esse caminho. Em casos

como o de Gene, que teve a oportunidade de ser chamado para passar uma temporada na Europa, costuma-se haver maior reconhecimento, inclusive, desperta em outros bailarinos da cidade a expectativa de poderem vivenciar o mesmo.

Gene, também bailarino clássico, iniciou seus estudos em dança no ano de 2010. Ele conta que na época começou como uma brincadeira na qual ele costumava se reunir com amigos nos finais de semana para dançar *swingueira*. Mais tarde, em 2011, ele resolve entrar no balé motivado por um amigo que havia ingressado na turma, porém, ainda imbuído do preconceito de que balé seria uma dança para mulheres, ele inicia receoso e dizendo que iria apenas fazer uma tentativa, se não gostasse, sairia. Ao começar a frequentar as aulas Gene percebe que o balé era muito diferente do que ele supunha e para conseguir os gestos, aparentemente, leves e graciosos no palco, na verdade necessitava de um pesado treinamento para desenvolver força, resistência, equilíbrio, agilidade. Isso o estimulou a querer continuar frequentando as aulas, como se pode observar em seu relato:

[...] eu achava que aula era uma coisa muito tranquila, muito leve e muito besta. No primeiro exercício eu já percebi a dificuldade, o desafio... Acaba que era muito pesado, então eu meio que não queria mais, mas ao mesmo tempo queria, porque era um desafio e outras pessoas dizia que nós não iremos durar um mês, aí quando eu vi fiquei sabendo disso, resolvi persistir mesmo e acabei gostando mais do balé e daí para frente eu passei a ver a dança com mais profissionalismo (*Gene*, 2018).

Em 2011, Gene teve suas primeiras experiências no balé da UEPB e a partir daquele momento ele passou a dedicar-se absolutamente à dança. Ele relatou que até aquele momento ele não havia concluído nem o ensino fundamental, mas na turma de balé, em convivência com outros colegas, professores, participando de cursos, viu a necessidade de se dedicar aos seus estudos, começou a ter outras perspectivas futuras:

[...] eu não tinha muito interesse pelos estudos, na época que eu comecei a dançar eu tinha 17 anos e ainda estava na oitava série do ensino fundamental, mas acaba que estando ali, naquele meio, com aquele pessoal em que todo mundo estudava, estava na universidade... Acabou que começou a me despertar a vontade de querer estudar também e correr atrás de terminar o ensino médio... Os meus professores me incentivavam muito para isso (*Gene*, 2018).

A vida de Gene mudou muito ao longo dos anos em que ele foi se dedicando à dança, além dele ter se tornado um jovem responsável, um bailarino ávido por mais conhecimento e incansável na busca pelo aprimoramento de sua técnica, ele também foi adquirindo mais reconhecimento pela sua forma de expressão na dança, o que fez seu professor encorajá-lo a

ir participar de uma seleção no Rio de Janeiro para compor o corpo de bailarinos do Teatro Municipal, embora ele não tenha sido selecionado nessa audição, no ano seguinte, enquanto participava de um festival de dança em Fortaleza, ele foi escolhido para fazer um intercâmbio na Suíça, onde teve a oportunidade de assistir aulas com bailarinos, professores e coreógrafos reconhecidos internacionalmente. Como pode ser visto em sua fala:

[...] quando recebi o convite fui meio que com medo, pois a minha experiência no Rio de Janeiro não tinha sido muito boa. Eu tinha passado uma semana lá e fiquei muito constrangido por ver aqueles monstros dançando e tal, eu achava que ia ser do mesmo jeito lá. Mas a experiência foi diferente, consegui ter um bom rendimento, fiz amizades, contatos... Acaba que os professores de lá me convidaram para voltar, e, no ano seguinte, voltei e foi muito gratificante. Lá eu percebi que era possível viver da dança sim e do jeito que eu queria: dançando (*Gene*, 2018).

De olhos marejados, Gene fez o relato acima. Ele, um jovem que saiu da periferia de Campina Grande, conseguiu viajar para a Suíça, viver lá por três meses, retornou para sua terra natal, no ano seguinte foi para a Suíça novamente e cresceu muito com as experiências construídas e trocadas com os bailarinos e professores que teve a oportunidade de conhecer. Como ele coloca em sua fala acima “Lá eu percebi que era possível viver da dança sim e do jeito que eu queria: dançando”, Gene diz que um dos receios que ele possuía ao enveredar pelo caminho profissional da dança era o de precisar de outros empregos para continuar dançando, tendo em vista a desvalorização da profissão no nosso país. Contudo, ele viu que fora do Brasil muitos bailarinos conseguem sobreviver muito bem com a renda gerada pelas apresentações, espetáculos, montagens coreográficas.

A ida de Gene para Suíça foi muito importante não apenas para fomentar as suas ambições enquanto bailarino ou para sua ascensão profissional, mas para que outros jovens da cidade pudessem criar expectativas de conquistar algo semelhante. Na época em que ele fez sua primeira viagem para a Europa, artistas de Campina Grande se apresentaram em uma Gala Beneficente na qual todo o dinheiro arrecadado na bilheteria foi destinado a ajudar nos custos da viagem desse bailarino e mais duas moças - também selecionadas para o mesmo intercâmbio que ele - os três pertencentes ao balé da UEPB. Foi uma noite em que o TMSC teve todas as suas poltronas ocupadas, pois simbolicamente esses três bailarinos estariam representando uma cidade do interior da Paraíba na Europa. Muitos empáticos a causa, quiseram contribuir. O teatro não cobrou a pauta e o prefeito que estava na gestão também fez sua colaboração em nome da prefeitura da cidade. Depois disso, jovens de cidade circunvizinhas sentiram-se impulsionados a vir para Campina Grande estudar dança com

expectativas de serem reconhecidos, e, se não irem para a Europa, montarem sua própria escola de dança na cidade onde vivem e ajudarem a outros jovens que também desejam aprender a dançar. Sobre isso, o programa Diversidade, um programa de jornalismo cultural apresentado na TV Itararé<sup>55</sup>, fez uma reportagem que foi ao ar no ano de 2015<sup>56</sup> com depoimentos de alguns desses jovens que vieram estudar balé nessa cidade com esse intuito.

Com relação a Gene, atualmente, ele está na Suíça e lá segue se dedicando ao balé, jazz e dança contemporânea. Antes de seu retorno para a Suíça, quando o entrevistei, ele demonstrou estar convicto de que pretende continuar na carreira enquanto bailarino profissional e entre suas perspectivas futuras também está fazer um curso superior em Educação Física ou Fisioterapia, pois quando não puder mais dançar, ele pretende continuar atuando como professor, coreógrafo e outras atividades relacionadas ao corpo. Sua narrativa apaixonada pela forma como a dança o transpassou corrobora com a compreensão de que a dança potencializa a existência de quem tem um encontro com ela. Os usos que Gene fez desse encontro abriu um caminho singular que foi capaz de conduzir suas ações e produzir mudanças no seu ser. Ou seja, por meio do seu contato com a arte, ele criou um estilo próprio de constituição de si mesmo tornando-se artesão da estética de sua existência.

Outro bailarino que tem trilhado um caminho profissional na cidade é Alvin, mas, diferentemente de George, as experiências dançantes de Alvin não são no balé clássico, elas são oriundas das salas de aulas de dança de salão. Atualmente, com vinte e seis anos, Alvin iniciou na dança aos vinte anos. Seu primeiro contato com essa prática educativa ocorreu dentro de uma academia de musculação, segundo sua narrativa, em uma noite ele estava malhando e chegaram algumas pessoas promovendo uma atividade especial na sala de dança, que até aquele momento era utilizada como uma área para atividades aeróbicas, nesse dia fora utilizada para uma aula de dança de salão. Vendo outros homens participarem da atividade, ele se dispôs a experimentar. Contudo, embora esse tenha sido o primeiro contato, não foi necessariamente nesse momento que ele começou a fazer aulas regulares.

Alguns anos mais tarde, Alvin estava em um relacionamento sério com uma moça que gostava de dançar, partindo disso, ele viu-se motivado a procurar um espaço de dança de salão na cidade, a princípio, desejando aprender a condução de damas, algo que fortaleceria seu lugar dentro da compreensão de masculinidade predominante, sendo um bom condutor ele se sentiria apto a acompanhar sua namorada e/ou dançar com outras mulheres. Todavia,

---

<sup>55</sup> A TV Itararé é uma emissora de televisão brasileira sediada em Campina Grande. Opera no canal 18 UHF digital, e é afiliada à TV Cultura. Foi fundada no ano de 2006 e é a primeira emissora pública de Campina Grande, sendo mantida pela Fundação Pedro Américo.

<sup>56</sup> Disponível no endereço: <https://www.youtube.com/watch?v=ermDDcZvpZU><31/01/2019>

encantou-se pela dança em suas várias formas. O relacionamento amoroso acabou, mas ele seguiu dançando e buscando se especializar, conhecer outros professores, fazer mais cursos. Até aquele momento ele ainda não havia ingressado na universidade e estava em dúvida acerca de qual curso fazer, mas encontrou na dança a resposta, desse modo, ingressou no curso de Educação Física como uma forma de auxiliá-lo a melhor entender o corpo e as possibilidades de trabalhá-lo, como pode ser revisto no seguinte trecho de um dos relatos já apresentados no início desse capítulo:

[...] eu entrei na faculdade de educação física graças a dança foi o que me motivou a procurar esse curso. Trabalhar com corpo com educação corporal e na dança está incluso isso. A dança querendo ou não é o corpo. Você dança com seu corpo e na educação física você passa a entender o corpo de uma maneira muito mais completa (Alvin, 2018).

Atravessado pelas suas vivências na dança Alvin adquiriu modos de subjetivação e tecnologias de si que propiciaram que ele se constituísse, enquanto sujeito, de outros modos. Embebido de Foucault, Pedro Pagni (2011) discorre sobre as tecnologias de si entendendo-as como um trabalho do indivíduo sobre si mesmo no qual o ele busca a realização de certo estado de felicidade. Apropriando-me da análise que Pagni faz acerca da discussão tecida por Foucault acerca das técnicas de si, pude evidenciar que Alvin desenvolveu o exercício das práticas de si potencializando sua vida e aprimorando sua existência.

Outro entrevistado que também faz parte dos homens na dança de salão em Campina Grande é Fred, mas diferentemente de Alvin, ele não tem investido na dança profissionalmente. Fred cursa doutorado em Ciências da Computação, tem 29 anos de idade e sempre gostou de dançar, mas não tinha iniciativa para procurar aulas de dança até ser entusiasmado por um amigo que já dançava e o encorajou. Como pode-se ver em seu relato:

[...] eu sempre gostei de dançar, mas aí teve um dia que eu abusei de ficar para lá e para cá e resolvi que deveria fazer um pouco mais, porque eu achava massa a galera fazendo uns negócios ali e tal... Mas apesar de eu sempre querer aprender a dançar mais, eu não tinha estímulo, não tinha alguém para puxar pelo braço e dizer: vamos? Aí um dia chegou um amigo meu e disse: eu estou indo para aula de dança. Quer ir comigo? Aí eu disse: bora! Era logo depois da universidade, aí eu fui a primeira aula e adorei. Fui a segunda e me matriculei... Depois disso, não parei mais de ir (Fred, 2018).

*A fala de Fred* “um dia chegou um amigo meu e disse: eu estou indo para aula de dança. Quer ir comigo?”reflete algo que ouvi de praticamente todos os entrevistados: entrei na dança, porque fui encorajado por outra pessoa. Além dessa premissa, outra bastante utilizada pelos entrevistados é a de que entraram na dança em busca de algo além: se

exercitar, um lazer, um lugar para conhecer novas pessoas, “se dar bem com as meninas” ao convidá-las para dançar... As justificativas são inúmeras e diversificadas.

Fred relata ter percebido mudanças em seu corpo após iniciar na dança e isso é bastante satisfatório para ele, pois passa longas horas diante do computador, diariamente, então a dança além de um momento de distração é também uma forma dele estar se exercitando e entrando em contato com outras pessoas:

[...] a dança me ajudou muito, inclusive, em questão de postura. Embora, eu ainda precise melhorar, mas eu já consegui melhorar muito, e, isso, é consequência do que eu venho sentindo nas aulas... Aí você vai trazendo isso para o seu dia-a-dia e vai mudando seu corpo nesse sentido físico mesmo (*Fred, 2018*).

Fred afirma que pretende continuar dançando para o resto da vida, ainda que não possua interesses profissionais na dança. Ele também destacou que tem observado que muitos amigos da mesma área - ciências da computação - têm buscado na dança uma forma de diminuir a timidez e estabelecer contato com outras pessoas.

O caso mais diferenciado, dos sete apresentados nesse capítulo, foi o de Jerome. O conheci por meio do projeto homens na dança, onde ele estava fazendo aulas de balé para se manter com o corpo preparado para o seu trabalho com o teatro. Jerome é um homem de 50 anos formado em artes cênicas e diz ter uma experiência de trabalho com o corpo há mais de vinte anos. Natural do Rio de Janeiro, ele chegou à Paraíba há pouco mais de um ano e tem buscado se manter em atividades que trabalhem o seu corpo, pois como ele ressaltou na entrevista “o ator precisa ter um corpo preparado [...] para isso, a gente tem que exercitar, tem que conhecer tecnicamente os limites do nosso próprio corpo e procurar as atividades que melhor se encaixam” (*Jerome, 2018*). Nessa busca pela manutenção da boa forma, Jerome chegou ao TMS e iniciou nas aulas de balé, pois para ele:

[...] a dança, mais do que o circo, mais do que qualquer atividade, você tem que ter uma percepção do seu corpo e como você foi criado, como você lida com esse seu corpo no dia a dia e no palco, porque são duas linguagens diferentes no palco a gente procura enobrecer, talvez, alargar mais o movimento - torná-lo maior - e o dia a dia é uma coisa menor, é uma coisa da praticidade do corpo e movimento mesmo para você sobreviver (*Jerome, 2018*).

Jerome entende a dança como uma importante auxiliar para o seu trabalho de ator, pois, por meio dela, ele consegue compreender melhor como utilizar seu corpo para expressar-se em cena, quais movimentos ele pode explorar a partir das suas limitações e

aptidões. Em sua fala “como você lida com esse seu corpo no dia a dia e no palco, porque são duas linguagens diferentes”, ele traz para a entrevista uma reflexão acerca de como os movimentos e gestos do cotidiano ganham outra conotação quando há uma intencionalidade artística em sua execução. O simples caminhar por uma calçada do dia a dia, pode ser utilizado no palco como parte de uma célula coreográfica, mas, para isso, é preciso apreender o que pode o corpo e como ele pode ser utilizado para produzir arte.

Jerome segue com seu trabalho de ator, buscando sempre estabelecer essas pontes com a dança. Finalizamos nossa conversa com ele ressaltando a importância das atividades físicas para o seu bem-estar e para a sustentação do seu corpo jovem:

[...] a partir do momento que a gente para de se exercitar, a gente vai morrendo aos poucos, porque você não consegue mais estar em atividade dentro daquele grupo que você vive. E o corpo morre também, porque as articulações vão enrijecendo a musculatura, vai se encurtando e perdendo seu vigor e sua capacidade, então por isso digo que atividades como a dança transformam o meu dia a dia e a minha vida (Jerome, 2018).

O entrevistado afirma que “a partir do momento que a gente para de se exercitar, a gente vai morrendo aos poucos”, o recorte de sua fala expressa o quanto para ele as atividades físicas são essenciais para a sobrevivência dos indivíduos. Essa, entretanto, não é uma visão atípica acerca desse assunto. Pude constatar ao longo das entrevistas realizadas que os sujeitos que têm seus corpos educados para práticas como a dança, por exemplo, e adquirem uma rotina de aulas e/ou ensaios, sentem necessidade de se manter em movimento cotidianamente. Alguns entrevistados alegaram que no período de férias buscam outras atividades, workshops, cursos de férias ou reencontro com amigos para praticarem, sobretudo, os entrevistados pertencentes a dança de salão, esses costumam se reunir com outros praticantes para bailes sejam nas escolas de danças ou em outros espaços da cidade.

Em meio as narrativas que ajudaram a produzir essa pesquisa, esteve também a entrevista concedida por Rudolf, que afirmou ser muito envolvido com a arte desde a infância, como pode ser visto em sua fala abaixo:

[...] eu comecei na dança com a dança popular. Mas, na verdade, eu sempre fui muito envolvido com arte na minha vida. Tudo que tinha arte, eu queria estar participando, eu queria estar envolvido... Ainda criança eu fazia aulas de violino na Fundação Suellen Caroline, então a diretora me chamou para fazer balé (Rudolf, 2019).

O olhar que Rudolf direciona para suas experiências com a dança demonstra que ele a compreende como uma potência para a transgressão do corpo, um lugar para questionar os

valores culturais hegemônicos que estão inscritos no corpo. Ela seria um lugar em que há a liberação dos códigos internalizados e uma entrega às potências produtivas da vida.

Ao ser questionado se ele pretende seguir dançando, ele respondeu:

[...] eu pretendo continuar dançando sempre. Fico muito agradecido por ter a sorte de ter voltado para minha cidade e ter a oportunidade de continuar dançando. Muitos amigos da minha turma, que de se formaram lá no Bolshoi, precisaram voltar para casa e não conseguiram continuar na dança, alguns foram para fora do país, mas nem todos têm condições financeiras para fazer isso, então acabam tendo que trabalhar com outra coisa e esquecendo da dança, mas eu tenho conseguido evoluir nessa carreira e pretendo continuar (*Rudolf*, 2019).

Rudolf passou para uma seleção no *Balé Bolshoi* quando ainda era adolescente. Nessa escola, ele teve a oportunidade de ter uma formação completa com relação a dança clássica, e, ao voltar a cidade de Campina Grande, conseguiu dar continuidade ao seu trabalho. Atualmente, ele faz parte de uma companhia de balé da cidade, além de ser um dos professores de balé clássico do projeto *Homens na Dança*. Ele expressa sua alegria pelo desenvolvimento que tem havido no cenário da dança campinense, o que possibilitou que ele permanecesse atuando em sua formação na sua cidade natal, diferentemente de outros amigos que se formaram junto com ele na *Escola Bolshoi*.

Por fim, restaram os bailarinos, professores e coreógrafos Maurice e Mats. Algumas coincidências os envolvem: ambos possuem formação no balé clássico, tem uma longa trajetória na dança, já estão acima de 40 anos e atuam como professores de balé clássico e contemporâneo na cidade de Campina Grande. Tendo sido Maurice o primeiro, dentre eles, a se entranhar pelo universo das experiências com a dança ainda no início dos anos noventa. Maurice iniciou na dança já pensando em ser professor e coreógrafo, mais que ser bailarino, ele desejava criar. Ele diz que visualizava as cenas e queria compô-las, mas para isso necessitava aprender as técnicas necessárias para colocar os corpos em movimento numa cena da forma que ele imaginava, dessa maneira, começou seus estudos na dança. Todavia, antes disso, ele tinha vivenciado outras experiências com a arte:

[...] eu sempre fui envolvido com a arte, porque eu já estudava música, estudei piano violão, então a partir da música que eu fui descobrindo a dança. (pausa/reflete) A arte foi sempre muito importante para minha vida na questão da sensibilidade. Eu sou muito sensível com a arte, com a música, e conseqüentemente, com a dança (*Maurice*, 2018).

Maurice encontrou na música e dança formas de apreender o mundo penetrado pela singularidade de suas experiências sensíveis. Ao longo de sua trajetória, dos seus trabalhos

com o corpo e a arte, ele tem buscado transpor um pouco da sua compreensão do mundo em gestos, em expressões traduzidas em corpos que falam ao passo que dançam. Ele relatou:

[...] quem conhece minhas criações sempre ver que eu pego as coisas que estou vivendo e colocando nos movimentos, na coreografia, no espetáculo. Acho que a minha relação com a dança mudou quando eu descobri isso eu sabia que eu tinha uma forma entender as pessoas, o meu mundo... (Maurice, 2018).

A dança acabou se tornando para Maurice um lugar no qual ele pode também trazer à tona suas inquietações e angústias falando sobre elas de maneira poética. Ele diz exprimir em movimentos aquilo que não cabe em palavras verbalizadas. Maurice entrou na dança, a princípio, desejando apenas aprender a se movimentar com qualidade e desenvolver a técnica para montar coreografias, contudo, tornou-se um grande bailarino indo representar Campina Grande fora do estado e do país algumas vezes e desbravando um caminho para que outros homens também se encorajassem a buscar o balé. Mais tarde, em consequência da idade, foi deixando as apresentações de lado, mas dedicou-se ao ensino superior cursando Educação Física. Hoje, formado nessa área, ele atua como professor, coreógrafo e diretor em duas grandes escolas de dança da cidade há alguns anos.

Mats adentrou na dança como uma brincadeira. Sem maiores perspectivas futuras, ele só queria aprender a dançar. Porém, acabou se encantando pelo balé e tornando-se um bailarino profissional de uma companhia de dança. Durante anos, ele investiu nas aulas, ensaios, apresentações, viagens... Mas no balé, assim como no futebol, a idade é um empecilho, pois começa a comprometer a resistência e vigor. Assim, há dez anos ele deixou de subir aos palcos enquanto bailarino, o fazendo apenas como professor. Atualmente, ele segue como professor, coreógrafo e diretor, do núcleo de dança de uma escola da educação básica na cidade de Campina Grande. Nesse espaço, ele monta espetáculos anuais junto a uma equipe de outros professores, sendo um importante momento para os alunos apresentarem o trabalho que foi desenvolvido ao longo do ano, o que possibilita, conseqüentemente, que aqueles familiares que estão assistindo percebam a importância da prática de aulas de dança na escola como parte do processo de formação dos sujeitos.

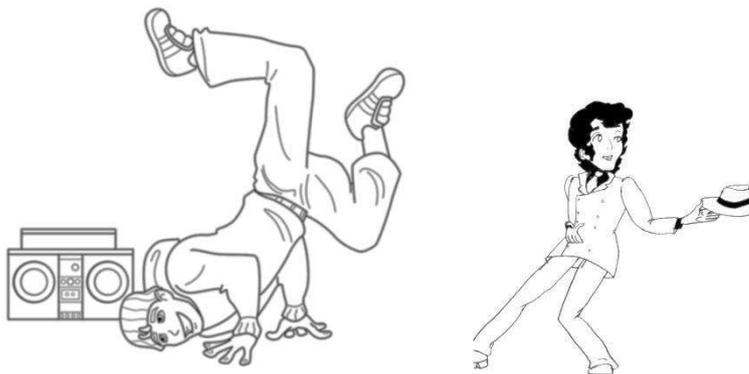
Através dos contatos estabelecidos com os documentos, os entrevistados e as bibliografias que auxiliaram a construção deste texto, se pôde alcançar algumas constatações, a primeira delas é que o gênero é produto de múltiplos encontros e de múltiplas relações. Ele se constitui por meio de práticas educativas, assim, formas de poder governam sujeitos a seguirem padrões estabelecidos acerca do lugar do masculino e do feminino na produção cultural dos gêneros. Neste capítulo mostrei que os homens,

majoritariamente, são educados desde a infância a um conjunto de prática e vivenciam, ao longo de suas vidas, pressões pela instituição familiar, a cultura, a sociedade, para atender expectativas criadas em torno daquilo que seu gênero representa. Desse modo, para que eles possam experimentar na dança um processo de desterritorialização, faz-se necessário o momento de abertura do “eu”, de despertar para outras possibilidades de existir.

Isto posto, neste momento do trabalho mostro que de acordo com as experiências narradas pelos meus colaboradores, a dança permite aos sujeitos ter uma experiência consigo que abre a possibilidade de alcançar o “eu”, que é a meta da prática de si. Isto é, tornar-se soberano de si mesmo não se permitindo ser aquele vulnerável a “todos os ventos, aberto ao mundo exterior, ou seja, que deixa entrar no seu espírito todas as representações que o mundo exterior lhe oferecer, aceitando essas representações sem examinar, sem saber analisar o que elas representam” (FOUCAULT, 2010, p. 118). Os homens entrevistados construíram relatos sobre si e suas experiências com a dança. Nessas narrativas pude encontrar: como o poder os constituiu, os afetou e produziu comportamentos que eles adquiriram por meio de práticas educativas. Entretanto, nesses relatos também pude desnudar como esses sujeitos produziram a si nessas redes e relações de poder. Como eles transgrediram e fabricaram uma nova forma de existir.

Com vistas nessa discussão, fica compreendido que o modelo de homem proposto pela ordem dominante instaura um regime político de verdade, haja vista que as identidades de gênero “não apenas expressam concepções próprias de uma cultura e de uma época sobre os homens e mulheres, mas também atuam como legitimadoras de relações sociais de poder” como afirmou Giuliano Andreoli (2010, p. 73). Assim, existe uma hierarquização das masculinidades, de maneira que homens que não exercem a masculinidade dominante precisam driblar um conjunto de representações culturais que funcionam como barreiras.

Compreendi também que os homens, através da prática artística da dança, produzem rupturas, transgressões, se desterritorializam e constroem não só novas possibilidades de masculino, mas também novas formas de existir. Tomando os relatos dos bailarinos entrevistados como referência, foi percebido que eles tiveram na dança experimentações que resultaram em descobertas e reinvenções de si, produzindo masculinidades sensíveis. No capítulo seguinte, aprofundo-me nessa discussão, contudo, apresentando um novo cenário onde os bailarinos são homens cumprindo pena em um presídio de segurança máxima.



## Capítulo III

**Corpos e masculinidades em devir: o projeto “dança do existencial” com os apenados do Complexo Penitenciário do Serrotão**



### 3.1 Práticas de liberdade na reclusão: uma narrativa sobre outras experiências dançantes

“Veja que bugre<sup>57</sup> só pega por desvios, não anda em estradas - Pois é nos desvios que encontra as melhores surpresas e os ariticuns maduros”<sup>58</sup>.

A poesia de Manoel de Barros é astuciosa em me provocar reflexões acerca das potências dos encontros e dos afetos. O poema acima, atenta para isso: a possibilidade de novas experiências a partir do encontro com o inusitado. Os gregos antigos usavam a ideia de devir para explicar a transformação das coisas, o movimento que criava o novo. Submersa no mar de escritos do filósofo Gilles Deleuze, observei que ele apropria-se desse conceito de devir e o pensa como consequência dos encontros, pois para ele, a partir do encontro e da mútua afetação, algo novo pode ser experienciado. Entretanto, que relação, isso que foi posto, possui com a poesia de Manoel de Barros? De acordo com Márcio Silva (2010), Manoel, além de brincar com as palavras, desconcerta o nosso olhar viciado sobre as coisas e nos faz ver de outra maneira, inventando outros sentidos e extraindo novas composições. Na poesia de Manoel de Barros, as coisas se encontram e se alteram no

<sup>57</sup> Embora essa expressão tenha sido largamente utilizada pelos europeus para se referir aos indígenas de maneira pejorativa, na poesia de Manoel de Barros é comum ela aparecer, mas sem esse teor. Por exemplo, no poema VI do livro “Menino do Mato”, ele fala da sua relação com as águas e afirma ser de bugre, ser de brejo. Colocando-se como alguém que foi fortemente influenciado pelas vivências indígenas na relação de amor e respeito que ele possui com a natureza que o cerca.

<sup>58</sup> Trecho do poema “Agramática”, extraído do “Livro das ingnorças” do poeta Manoel de Barros.

encontro. Contudo, o leitor deve estar fazendo outro questionamento: qual a relação entre o conceito de devir, a poesia de Manoel de Barros e este capítulo?

Pois bem, a ideia de construção deste capítulo surgiu por causa de um bom encontro, e, a partir do encontro, nada permanece no mesmo lugar ou continua da mesma maneira: eis a potência do devir. De acordo com Márcio Silva (2010, p. 91) “o devir diz respeito não ao que somos, mas ao que estamos em via de nos tornar, ao que podemos nos tornar a partir das conexões que vivenciamos [...] o devir não define um destino, antes assinala que o destino de todas as coisas é a permanente transformação”. Certa noite, estava compenetrada na leitura dos cadernos do jornal *Diário da Borborema*, que contém notícias de julho a setembro de 2003, quando me defrontei com o seguinte título “Arte é libertação”. Ansiosamente debrucei-me sobre aquela leitura e descobri a existência de um projeto de dança com homens que cumpriam pena no *Complexo Penitenciário do Serrotão*<sup>59</sup>. Li a notícia e tomada por uma grande inquietação, busquei mais informações em outras edições, noutros jornais. Segui adiante, entrando em contato com a pessoa que coordenou o referido projeto e pedi para entrevistá-la. Dada a inviabilidade de conversar com os apenados, estava ávida em adquirir outras fontes que permitissem analisar, ao máximo, as experiências em torno desse acontecimento.

O *Complexo Penitenciário do Serrotão* divide-se em três partes que recebem as seguintes nomenclaturas: a Penitenciária Feminina, o Presídio de Segurança Máxima - onde ficam os presos em regime provisório - e a Penitenciária do Serrotão. Sendo, essa última, o local em que os homens sentenciados cumprem pena. De acordo com a pesquisa desenvolvida por Maria Pereira (2019), a área que hoje acomoda aquele que é reconhecido como o maior complexo penitenciário do estado, inicialmente, seria uma colônia agrícola. Entretanto, tornou-se um espaço cercado por grandes muros repletos de cercas eletrificadas.

Em seu texto, Maria Pereira (2019) apresenta ao seu leitor a estrutura física dessa penitenciária conduzindo à compreensão do seu sistema de funcionamento e as relações de poder intrínsecas àquele lugar de controle, dominação e disciplinarização de corpos. Para que se possa fazer uma visita ao confinado, por exemplo, faz-se necessário passar por um sistema de segurança composto por um corpo da guarda da Polícia Militar, duas salas de revistas íntimas - sendo uma masculina e uma feminina - e um setor de revista de alimentos e pertences levados pelos visitantes. Como pode ser visto no quadro:

---

<sup>59</sup> Popularmente conhecida como Serrotão, a *Penitenciária Regional Raymundo Asfora* foi inaugurada na cidade de Campina Grande em 1990, pelo então governador Tarcísio de Miranda Burity. O nome oficial da penitenciária foi uma homenagem póstuma ao jurista, poeta e político cearense, radicado na Paraíba Raymundo Asfora, contudo, a mesma é reconhecida - desde sua fundação - pelo nome do bairro onde ela está situada.

**Quadro II:  
Estrutura Física da Penitenciária do Serrotão**

	<b>PORTÃO 1</b>	<b>QUANTIDADES</b>
<b>01</b>	Corpo da Guarda da Polícia Militar	01
<b>02</b>	Sala da Revista Feminina	01
<b>03</b>	Sala da Revista Masculina	01
<b>04</b>	Setor de Revista de Alimento e Pertences	01
<b>05</b>	Alojamento dos Agentes	01
<b>TOTAL 05</b>		

**Fonte:** Quadro extraído do trabalho de dissertação de Maria Pereira (2019).

Maria Pereira (2019) refletiu em seu texto sobre o abarrotamento do presídio - que acaba recolhendo muito mais prisioneiros do que a sua capacidade comporta - em meios às frequentes entradas e saídas daqueles que cumpriram a pena e os que começariam a cumprir. Contudo, um dos principais motivos para eu convocar o seu texto ao meu, justifica-se no fato dela pensar, inicialmente, os códigos de masculinidades nas relações que os prisioneiros estabelecem uns com os outros. Um exemplo está nas separações que são feitas entre aqueles que foram presos por crimes sexuais, estupros ou pedofilia, e os demais apenados. Pois, nas normas estabelecidas pelos próprios prisioneiros, os indivíduos que cometeram tais crimes mereciam tortura e morte, mostrando que eles exercem hierarquias nas relações que estabelecem uns com os outros. Desse modo, o seu texto permite uma cara reflexão ao meu: pensar esses homens e as práticas de masculinidades exercidas por eles naquele espaço.

Nos capítulos precedentes estive discutindo corpo, dança e masculinidades - a partir das falas dos meus entrevistados e do diálogo com a historiografia - observando como esses indivíduos que se constituíram atravessados por experiências estéticas inovadoras e construíram outras representações de masculinidades, por meio da dança, que transgrediam as normas, os espaços e os padrões gerando formas de ser, no masculino, autônomas e singulares, que quebram a natureza das representações dicotômicas entre o que seria lugar do masculino e do feminino na sociedade. Roberto Rodrigues (2015), por exemplo, mostrou que “durante muito tempo o corpo masculino e os aspectos expressivos de seu comportamento estavam atrelado, exclusivamente, às atitudes relacionadas à produtividade, à racionalidade e ao autocontrole” (RODRIGUES, 2015, p. 103), sendo uma das justificativas apontadas para o preconceito sofrido pelos bailarinos do sexo masculino, sobretudo, nas danças em que eles precisassem expressar delicadeza e sensibilidade.

Agora, contudo, outro desafio estava sendo lançado. Diante daquela notícia, com a qual certa noite me defrontei, minha pesquisa vivenciava um movimento - eu queria compreender e analisar como se deu esse processo de educação de corpos masculinos, por meio da dança, dentro de um presídio -, era preciso entender como esses homens receberam essa possibilidade, como eles reagiram diante do novo e se eles se permitiram à dança do devir. Muitos questionamentos ganhavam formas em minha mente e eu sentia a necessidade de investigar e trazer os resultados para esse texto.

Com o título “Arte é Libertação”, a notícia publicada no jornal *Diário da Borborema*, discutia sobre um projeto desenvolvido com detentos do *Serrotão* em que havia uma reunião de diversas expressões artísticas e seria a grande atração do *29º Festival de Inverno de Campina Grande*<sup>60</sup>. Essa notícia me provocou o que Deleuze definiria como encontros nupciais. De acordo com Roberto Rodrigues (2015), essa seria uma das formas do filósofo referir-se ao devir. Para Deleuze, as núpcias são encontros que se dão entre as coisas. Elas, contudo, não se restringem a uma máquina binária do tipo masculino e feminino. Na verdade, são capturas; uma dupla captura entre dois reinos distintos. Eu fui capturada pela notícia que me atravessou no nosso encontro.

Publicada nas edições de julho a setembro de 2003 do *Diário da Borborema*, por meio da notícia, descobri que a bailarina Myrna Maracajá - coordenadora de dança do projeto *Cultura no Presídio* - trabalhou com os detentos as técnicas do balé clássico para poder desenvolver com eles uma coreografia de dança contemporânea para que fosse apresentada. De acordo com a notícia publicada, naquele momento, o projeto contava com o apoio da *Secretaria de Cidadania e Justiça* e se mantinha financeiramente por meio da doação de empresários e outros interessados na eficiência do sistema carcerário local. É mostrado também que a apresentação dos detentos no palco contaria também com a exibição de um material multimídia. Ou seja, enquanto eles dançavam era mostrado em um telão, no fundo do palco, registros do cotidiano deles dentro do presídio.

Esse espetáculo formado a partir da comunhão entre o vídeo exibido no palco, enquanto os apenados dançavam, iria render um material para um futuro curta-metragem que a coordenadora do projeto pretendia lançar posteriormente, no ano de 2005, quando o projeto completaria dez anos de existência. Entretanto, possivelmente, o desejo de criação

---

<sup>60</sup>O Festival de Inverno de Campina Grande é um evento de teatro, músicas e danças realizado anualmente. Fundado desde 1975, inicialmente, o festival era sediado apenas no Teatro Municipal Severino Cabral, porém, em edições posteriores, passou a incluir outros lugares da cidade, como a Praça da Bandeira, a Praça Clementino Procópio e o Teatro do SESC-Centro. Mais adiante, me aprofundarei na discussão acerca do surgimento e consolidação desse festival.

desse vídeo não foi concretizado, pois em todas as buscas que realizei não consegui encontrá-lo. Mas, em concomitância, essas buscas me possibilitaram ter acesso a outros materiais em multimídia que permitiram conhecer um pouco mais acerca do trabalho desenvolvido com esses homens. Desse modo, encontrei na página do *YouTube* dois vídeos significativos para essa pesquisa: um - que será problematizado no terceiro tópico deste capítulo - se enquadra no modelo documentário de curta duração, contendo, inclusive, entrevistas com alguns detentos. E o outro, que mostrava esses homens no palco, em cena.

Inquieta, determinei os caminhos a serem trilhados: reuni o máximo de material que consegui por meio de pesquisas na internet; depois, fui aos arquivos e me pus a ler e pesquisar em dois jornais que foram de grande circulação em Campina Grande: o *Jornal da Paraíba*<sup>61</sup> e o *Diário da Borborema*, esse último, já mencionado outras vezes nesse trabalho. Assim, encontrei alguns impressos - *folders*<sup>62</sup> - sobre o projeto, todos eles faziam referências as apresentações e funcionavam como forma de divulgação dos espetáculos.

Trilhando esse caminho, entrei em contato com Myrna Maracajá, que tantas vezes eu já havia assistido em seus trabalhos de intervenção urbana. A intervenção urbana tem um caráter provocativo, ela desafia o passante - que está habituado a mesmice daquele espaço urbano - a perceber aquele lugar de outras formas. Certa vez, vi Myrna Maracajá e outros bailarinos, dançarem na feira central. Na ocasião, despertava nas pessoas que lá passavam outras formas de perceber o corpo em movimento, em meio às laranjas, sacas de feijão, verduras. Alguns artistas que praticam a intervenção urbana, costumam dizer que ela é o sentido de liberdade, é a introdução de estruturas descontínuas e relações sem hierarquia. No caso de uma intervenção de dança, quiçá, é o palco indo às pessoas nas ruas. Manoel de Barros (2014, p. 14) diz que “a gente gostava das palavras quando elas perturbavam o sentido normal das ideias”. Talvez, as intervenções urbanas sejam um pouco disso: perturbar, provocar um encontro, ser afetado pelo diferente, são potências nômades assim como a poesia de Manoel de Barros, que rouba o sentido das palavras e o desloca para outras direções. Foi ele que me mostrou que é possível ser beata de ouvir a prosa dos rios.

---

<sup>61</sup> O *Jornal da Paraíba* foi um jornal matutino de circulação diária no estado da Paraíba. Ele foi fundado em 5 de setembro de 1971 e faz parte do grupo da Rede Paraíba de Comunicação, responsável também pela TV Cabo Branco e pela TV Paraíba, ambas afiliadas da Rede Globo. Em 7 de abril de 2016, o presidente da Rede Paraíba de Comunicação, Eduardo Carlos, anunciou a suspensão da versão impressa. O motivo foi a crise econômica e o crescimento das mídias digitais. Com isso, desde então, o periódico só existe na versão online (Cf. LIMA, 2011).

<sup>62</sup> Um tipo de material publicitário impresso e com dobras, usado quando se precisa passar uma quantidade considerável de conteúdo, seja ele de caráter promocional (divulgação de produtos, serviços e preços) ou instrucional (apresentação da empresa).

Márcio Silva (2010) diz que somos afetados a todo o momento; mas não sabemos nem como, nem quando, nem mesmo por quem o nosso corpo será afetado. É tudo um devir, um movimento sem escala. Mas ao sermos afetados, enfraquecemos ou nos fortalecemos. Tudo acontece no encontro dos corpos. Refletindo sobre como as palavras de Márcio Silva (2010) me chegaram e o que fabriquei a partir delas, pensei também sobre o meu encontro com Myrna Maracajá<sup>63</sup>, que na entrevista que me concedeu, se definiu como: bailarina, coreógrafa, psicanalista, doutora em Psicologia Psicanalítica. Entretanto, a potência do nosso encontro se deu por ela ser, acima de tudo, transgressora, assim como os poemas de Manoel de Barros. Ela transgrediu os costumes, o padrão, a esfera das normalidades e construiu experiências na desterritorialização. Nas misturas inusitadas, no pouco convencional: uma mulher que se propôs a educar corpos masculinos dentro de um sistema penitenciário para que esses corpos experimentassem ser afetados e transpassados pelo encontro com o movimento, com a dança e possíveis devir.

Em uma matéria publicada no *Jornal da Paraíba*, no caderno de agosto de 2005, encontrei uma narrativa acerca da criação do *Festival de Inverno de Campina Grande*<sup>64</sup>. O título da notícia dizia “O Festival de Inverno de Campina Grande comemorando seus 30 anos de Arte, Cultura e Cidadania”. A notícia discorria acerca de como o festival nasceu e se consolidou ao longo das suas três décadas de existência. Tal festival, que foi criado no ano de 1975, chegava ao seu trigésimo ano quando essa notícia foi publicada. Tinha como uma das fundadoras e diretora do projeto, Eneida Agra Maracajá<sup>65</sup>, que se colocou de braços abertos e sorriso no rosto, na fotografia estampada na notícia. Vejamos a imagem abaixo:

### **Imagem XII: Eneida Agra Maracajá em comemoração ao trigésimo ano do FICG**



<sup>63</sup>Reitero que  
Com vistas e  
experiências  
apresentar os

<sup>64</sup>O já menci  
o cenário da  
seu trabalho  
também se a

<sup>65</sup> A professo  
pela Univers  
doze anos, e  
Festival Nacional de Teatro: evento cultural precursor do Festival de Inverno de Campina Grande na década de setenta. Ademais, ela também é membro do Conselho Brasileiro de Dança e do Conselho Internacional de Folclore da Paraíba.

o para isso.  
concerne às  
necessário

vância para  
mostrarem  
oficinas e

em Educação  
popular. Por  
m criou o I

**Fonte:** *Jornal da Paraíba*, 19 ago. 2005

Logo ao lado dessa foto há uma fala de Eneida na qual ela reforça a construção da sua identidade enquanto uma promotora de cultura na cidade. Ela enfatiza o discurso de que o projeto teria ocorrido porque ela o idealizou e persistiu nele. Na produção discursiva que Myrna e sua mãe construíram sobre si na mídia, há a fabricação de uma trajetória de sucesso no cenário das artes e cultura em Campina Grande. No mesmo jornal, o secretário de Educação, Cultura e Esportes, da época também faz uma pequena declaração na qual parabenizava o festival pelo seu caráter de resistência. E logo abaixo, a dramaturga Lourdes Ramalho<sup>66</sup>, fez uma fala

estendendo seu respeito à Eneida Maracajá e ao prefeito Evaldo Cruz<sup>67</sup> - gestor político de Campina Grande à época - que possibilitaram a existência desse acontecimento.

De acordo com Silvana Fernandes (2011), da década de 1960 em diante, o jornal *Diário da Borborema* buscou resgatar a história de Campina Grande para mostrar, de forma constante, todo o desenvolvimento que chegara, buscando sempre transmitir aos leitores que a cidade já teria nascido com vocação para o desenvolvimento, para alcançar o progresso. Ao analisar - no jornal *Diário da Borborema* - os enunciados relacionados às práticas de

---

<sup>66</sup> Maria de Lourdes Nunes Ramalho nasceu em 1923 na cidade de Jardim do Seridó, divisa entre Rio Grande do Norte e Paraíba. Na infância, recebeu a educação sertaneja em meio a uma família de artistas e educadores. Incentivada pela família, Lourdes começou a escrever peças muito cedo, por volta dos 10, 12 anos. Entre 1964 e 1966, Lourdes se mudou para o Rio de Janeiro onde fez parte da Sociedade Brasileira da Educação através da Arte (SOBREART). De volta à Paraíba, abriu uma seção da SOBREART, na qual assumiu a presidência e coordenou as atividades do grupo teatral vinculado à associação. Lourdes Ramalho tornou-se uma dramaturga reconhecida no Brasil, em Portugal e na Espanha. Ela tem seu lugar entre os grandes nomes do teatro brasileiro, sendo uma das expressões mais significativas da dramaturgia contemporânea de autoria feminina (Cf. MEDEIROS, s/d).

<sup>67</sup> Evaldo Cavalcanti da Cruz, nascido em Campina Grande em 1931, faleceu em 1985. Ele, além de político, foi também jornalista, advogado e professor universitário. Tendo governando Campina Grande entre janeiro de 1973 e janeiro de 1977. Construiu-se sobre ele a imagem de “prefeito da cultura”.

modernização em Campina Grande entre as décadas de sessenta e setenta, a autora apresenta ao leitor algumas das medidas adotadas pelo prefeito Evaldo Cruz em sua gestão:

No âmbito físico-territorial, Evaldo Cruz propusera investimentos no sistema viário; no pátio da Estação Velha; na pavimentação de novas ruas e avenidas; construção de uma nova estação rodoviária; urbanização do Açude Novo; construção do centro cívico; e do Museu de Arte. Essas propostas foram concretizadas anos depois dotando a cidade de equipamentos modernos (FERNANDES, 2011, p. 15).

Entre os feitos da gestão de Evaldo Cruz, que o tornou reconhecido, está a transformação do Açude Novo em um parque, que naquele momento receberia o nome de Parque do Açude Novo. Tal espaço, criado em 1830, havia funcionado por quase um século com o objetivo de abastecer a população de Campina Grande com água potável, contudo desde 1927 havia perdido essa finalidade e só em 1976, na gestão do supracitado prefeito, que ele adquiriu outras utilidades. Em 1985, após a morte de Evaldo Cruz, essa área de lazer passou a ser nomeada como Parque Evaldo Cruz, em homenagem ao seu idealizador.

No que concerne à notícia que vinha sendo analisada, nela, além de ser trazida a fala de Lourdes Ramalho prestando agradecimento a Eneida Maracajá e ao então prefeito Evaldo Cruz, também consta uma fala do escritor amazonense Márcio de Souza, na qual é possível enxergar a relação que esse festival estabeleceu - desde os primeiros anos - com escritores e artistas de outros estados do Brasil. Márcio diz que “o destino marcou um encontro entre o Teatro Experimental do Amazonas e o Brasil, no palco de um Teatro de Campina Grande”. Em pleno 1974 - momento em que o Brasil vivia uma forte censura e repressão, em decorrência do Regime Militar - a rainha da Borborema abria suas ruas e casas para receber jovens artistas para um *Festival Nacional de Teatro*. O escritor relata que ao receber o convite para participar desse evento, ficou surpreso e feliz, pois naquele momento eles não esperavam mostrar o trabalho deles para além das fronteiras de Manaus, quando, surpreendentemente, uma terra de poetas, escritores e dramaturgos, como a Paraíba, lançou tal proposta. Ele relata que após a apresentação, o trabalho deles ficou reconhecido em outros estados do país estendendo uma imensa gratidão a esse lugar que lhes teria proporcionado essa experiência.

A partir dessa experiência, da criação de um *Festival Nacional de Teatro*, em 1974, que Eneida Maracajá resolveu lançar-se em um novo projeto político identitário: o *Festival de Inverno*. Um evento que contemplaria outras expressões artísticas que iam desde o teatro, à música, à dança, às artes plásticas. Assim, em 1975 o *Festival de Inverno* ganhava a sua

primeira edição. Não consegui ter acesso a nenhum registro dessa primeira edição do festival, todavia no site *Retalhos Históricos de Campina Grande* pude encontrar uma fotografia e uma notícia acerca do FENAT (Festival Nacional de Teatro). Nela, consta que Jorge Fernando - que mais tarde se tornou diretor da Globo - recebeu o prêmio de melhor ator nesse festival. O site também corrobora que foi em consequência do sucesso do FENAT que surgiu o *Festival de Inverno*. Entretanto, na página é dito, erroneamente, que o *Festival de Inverno* teria começado em 1976, indo contrário a todos os demais documentos que encontrei.

Na fotografia estão algumas presenças ilustres: diante do microfone, encontra-se Amaury Vasconcelos, o chefe da Casa Civil do Governo do estado na época, que de acordo com o que é relatado na notícia, leu um discurso-poema durante a solenidade de abertura. As quatro pessoas que estão posicionadas atrás dele são na sequência: a colunista social e apresentadora Tereza Madalena - a primeira mulher à esquerda - logo depois, está a maior responsável pelo festival, Eneida Agra. Em seguida, estão os dois homens de ternos escuros, eles são, respectivamente, o embaixador Paschoal Carlos Magno, que além de ator, teatrólogo, poeta, vereador e diplomata, também ficou reconhecido como um dos renovadores do teatro brasileiro. Ademais, também é atribuída a Paschoal a responsabilidade de ter criado a função de diretor teatral dentro do país. Por último, está ao seu lado o prefeito Evaldo Cruz, o também conhecido como o “prefeito da cultura”.

### **Imagem XIII: Abertura do *Festival Nacional de Teatro - FENAT***



Fonte: *Retalhos Históricos de Campina Grande*, ago. 2016

Tenho dedicado essa parte do texto a pensar o *Festival de Inverno de Campina Grande*, pois pude obter - por meio dos documentos visitados e as entrevistas - que esse festival - foi e é - sinônimo de cultura e resistência na cidade. Tendo ele sobrevivido aos anos de chumbo<sup>68</sup>, seguiu incentivando a produção artística em vários campos. Muitos artistas da dança, música e teatro se preparam ao longo do ano para inscrever-se no festival e poder levar aos palcos da cidade, no período entre julho e agosto, as coreografias entre outras artes, que tenham sido elaboradas. Entre as matérias que encontrei nos jornais acerca do festival, compartilho uma com vocês que reflete sobre esse contexto de resistência a situações políticas no cenário nacional, ela foi publicada no *Jornal da Paraíba*, no caderno de agosto de 2005 com o seguinte título “A força do Festival de Inverno”.

Na matéria publicada no jornal é trazido que o festival conseguiu sobreviver às transformações políticas, econômicas e sociais do país. Tendo se voltado, inclusive, para projetos permanentes, entre eles, estaria o projeto *Cultura no Presídio*, que na época da publicação da matéria, estava completando seus dez anos de atividade. A oportunidade dos apenados subirem ao palco para demonstrarem as aprendizagens artísticas, se deu nesse festival, eis um dos motivos dele ser tão significativo na construção desse tópico. O projeto do *Festival de Inverno* é visto pela sua idealizadora e coordenadora, Eneida Agra, como um projeto de inclusão social, pois, dentre outras coisas ele tem levado a arte às ruas e tem alcançado diversificados públicos, entre os que assistem e os que a realizam.

No que concerne à Ditadura Militar, é mostrado na notícia que o festival teria conseguido resistir mesmo sob a forte vigilância e censura, pois é importante lembrar que tal projeto teve início em plena década de setenta, momento em que a repressão seguia agindo fortemente dentro do país. Desse modo, o festival se colocava como um lugar para a manifestação do pensamento livre no momento em que muitos teatros estavam sendo fechado e artistas eram torturados, mas Campina Grande conseguia manter o espaço para a produção cultural brasileira. A matéria discorre também sobre as memórias de Eneida acerca daquele período e uma das falas dela é em torno da censura. Ela lembra que naquela época os artistas participantes recebiam uma ficha de cadastramento e eles necessitavam entregar os textos que seriam utilizados na mostra de teatro para que antes fossem analisados pela

---

<sup>68</sup> Essa expressão foi inicialmente aplicada a um fenômeno da Europa Ocidental, relacionado com a Guerra Fria e com a estratégia da tensão. Posteriormente, ela passou a designar um período de radicalização política, também fora da Europa. No Brasil, os anos de chumbo foram o período mais repressivo da ditadura militar, estendendo-se basicamente do fim de 1968, com a edição do AI-5 em 13 de dezembro daquele ano, até o final do governo Médici, em março de 1974.

polícia federal. Nesse período, peças eram abolidas pelo exército e muitos artistas eram convocados para depoimentos, dependendo do teor das peças que eles tivessem escrito.

Eneida aponta que aquela época foi muito importante para o teatro amador brasileiro. De acordo com a sua perspectiva, no momento em questão, não se falava a linguagem do mercado capitalista nem ações de marketing, no seu discurso “era uma época em que se fazia o teatro amador por amor”. Seu discurso apresenta uma fala apaixonada de quem se coloca contrária a produção da arte, meramente, com fins lucrativos. Na sequência, ela aponta que a segunda década do festival foi marcada pelo processo de redemocratização do Brasil, em 1985, o festival completava dez anos e o Brasil voltava a ter eleições diretas. Naquele momento, o festival passava por uma reestruturação, e, na nova fase, ele passou a acontecer também em outros municípios paraibanos. Assim, por dez anos o festival ocorreu para fora das fronteiras de Campina Grande, levando a produção cultural a outros municípios. Entretanto, foi a partir desse período que o festival passou a vivenciar crises econômicas em consequência da divisão de verbas com os outros eventos que foram surgindo na cidade.

Com vistas no que já foi exposto, trago a esse texto mais uma notícia que evidencia a já apresentada relevância do *Festival de Inverno*. Publicada no *Jornal da Paraíba*, na sessão do “Caderno de agosto” de 2005 com o título “Carlinhos de Jesus e Ana Botafogo no Festival de Inverno” a notícia, dentre outras coisas, mostra a diversidade de artistas no festival. Trouxe-a, pois Carlinhos de Jesus, assim como Ana Botafogo, são dois bailarinos e coreógrafos muito reconhecidos no contexto artístico de dança dentro de todo o país, tendo, inclusive, vivenciado experiências fora do cenário nacional. A presença deles dois em Campina Grande expressa o alcance e prestígio que o festival possui fora do estado da Paraíba. A apresentação que eles trouxeram - que unia balé clássico e dança de salão - seduziu o público pelo imenso desafio que ambos enfrentaram para montar um trabalho que pudesse dialogar com esses dois campos, haja vista que a formação de Ana Botafogo é no balé e de Carlinhos de Jesus é na dança de salão. O espetáculo que recebeu o nome de “Isto é o Brasil” foi dividido em solos, duos e apresentações em grupo. Contemplando vários gêneros musicais e de dança que compõe a diversidade cultural brasileira, como: jongo<sup>69</sup>, samba, choro, dentre outros.

Foi em meio a esses festivais - com toda essa dimensão - que aqueles homens que faziam parte do *Dança do Existencial*, pertencente ao projeto educacional *Cultura no*

---

<sup>69</sup>O jongo, também conhecido como caxambu e corimá, é uma dança que faz parte da cultura afro-brasileira. Influuiu poderosamente na formação do samba carioca.

*Presídio*, tiveram suas primeiras experiências em um palco. Para que isso acontecesse, foi planejado um esquema prévio acerca de como os policiais poderiam se organizar para manter uma estrutura de controle daqueles corpos que estariam em cena e dos que iriam assistir. Para isso, eram mobilizados em torno de setenta homens sob o comando de um capitão, sendo parte deles pertencentes a cavalaria que deveria ficar em alerta na parte externa do teatro. O público era revistado na entrada e policiais à paisana dispersavam-se pela plateia - sempre atentos às movimentações - estratégias de controle e poder. Numa notícia publicada no *Jornal da Paraíba* em agosto de 2003, com o título “Apenados se apresentam no teatro e polícia reforça segurança”, é possível visualizar tal situação.

**Imagem XIV: Apresentação de apenados no Teatro Municipal**



Fonte: *Jornal da Paraíba*, ago. 2003

A imagem que ocupava uma parcela da página da notícia está dividida em duas partes, como pode ser visto. Na parte de cima à esquerda, é mostrado ao leitor o procedimento de revista àqueles que estavam na fila aguardando para assistirem o espetáculo. E ao centro está uma grande imagem de um dos momentos do espetáculo no qual os bailarinos - vestidos de sambistas - erguem uma mulher exibindo a destreza, equilíbrio e força, que foram adquiridos ou aperfeiçoados por meio da dança. Essas duas imagens são bastante significativas, haja vista que entre as mensagens transmitidas por elas, está de aquele era um espaço da disciplina. A imagem da revista, sobretudo, exhibe disciplina, controle e segurança. Ela expressa que ali seria um lugar onde o olho do poder estaria sempre atento. Assim, a vigilância e os dispositivos de disciplina funcionam como uma maneira de tranquilizar o público que tivesse interesse em assistir o evento.

O espetáculo intitulado “*Corpos Dóceis*” - fazendo uma clara menção a obra *Vigiar e Punir* de Michel Foucault - contou com a participação de vinte e sete detentos, dos quais vinte e seis estavam cumprindo a pena em regime fechado. Tal espetáculo, que demonstrou como a cultura e arte podem atingir os mais diferentes segmentos da sociedade e fluir nos ambientes mais improváveis, foi coordenado pelas mãe e filha Eneida e Myrna Maracajá. Para além das apresentações de dança, o espetáculo contou com a apresentação de música na qual estiveram presentes: um grupo de flautistas e a dupla Eric e Erilson. A coordenadora do projeto e também bailarina e coreógrafa Myrna Maracajá, participou com um número de dança no palco. O jornal mostra que ao final de uma das apresentações, rosas foram distribuídas aos detentos que as devolveram a Eneida, e, posteriormente, ela as jogou para a plateia. Nessa plateia estavam alguns nomes influentes naquele contexto, como o secretário da Cidadania e Justiça Vital do Rego; o coronel Armand Laroche; o diretor do presídio do Serrotão à época, José de Almeida Bezerra; além do juiz das Execuções Penais Rodrigo Marques Silva Lima. No encerramento das apresentações, os detentos entregaram a Vital do Rego um quadro com uma imagem dele que havia sido reproduzida a partir de uma foto do secretário já publicada no *Jornal da Paraíba*, como forma de agradecimento. Na sequência, foram conduzidos de volta ao presídio. Nos jornais que tive acesso, havia sempre um parágrafo na notícia que dizia ao leitor que o evento transcorreu tranquilamente. Ou seja, a instituição policial obteve o efeito esperado pelo poder disciplinar.

Neste primeiro tópico estive dedicada a apresentar, brevemente, ao meu leitor a *Penitenciária do Serrotão*, seu funcionamento, a criação do projeto educacional *Cultura no Presídio* e como oriundo dele, surgiu o *Dança do Existencial*, que buscou trabalhar a dança com os detentos daquele espaço. Na sequência, estive também falando sobre o *Festival de*

*Inverno*, que criado em 1975, ainda segue em atividade atualmente. Dada a importância desse festival para a cidade de Campina Grande, no cenário das artes, sobretudo, da dança, dediquei algumas linhas a mais para discorrer sobre ele, sua criação e consolidação. Pois, tal festival é relevante para essa dissertação como um todo, especialmente, para esse capítulo que analisa o projeto *Cultura no Presídio*, haja vista que era durante as apresentações do festival que os detentos tinham a oportunidade de estar no palco expondo ao público as aprendizagens adquiridas, como eles subjetivavam as muitas formas de educação do corpo dentro de uma instituição que os docilizava, ao passo que aprendiam a falar sensivelmente, por meio do corpo, com as aulas do projeto. No próximo tópico utilizo-me da entrevista concedida por Myrna Maracajá para pensar as experiências dela e da recepção daqueles sujeitos.

### **3.2 Sensibilidades, experiências e corpos em movimento: um olhar sobre as práticas educativas no projeto Dança do Existencial**

“Para apalpar as intimidades do mundo é precisosaber que o esplendor da manhã não se abre comfaca”<sup>70</sup>.

O trecho do poema de Manoel de Barros nos faz um convite. Um convite às sensibilidades. Uma das maneiras de compreender a palavra apalpar é: conhecer pelo tato. Sentir com as mãos. Ou seja, ele começa utilizando-se de um dos nossos cinco sentidos para falar sobre experimentações. Entendo que - no vocabulário Manoelês - ele nos diz que só podemos alcançar as intimidades, o secreto, o que está além, se formos capazes de sentir. Certa vez, li um poema<sup>71</sup> em que Álvaro de Campos - heterônimo de Fernando Pessoa - usava dois versos para dizer: sentir tudo, de todas as maneiras. Viver tudo, de todos os lados. Neste momento, evoco Jorge Larrosa (2016) para pensar o sentir como experiência. Pois, a experiência é quando algo nos transpassa, ou seja, não está externo ao indivíduo, mas é aquilo que lhe passa além, é o que o atravessa, o que afeta, o que toca. É o encontro. E, como já supramencionei no tópico anterior: onde há encontro, onde há devir, onde há movimento, há também transformação. Márcio Silva (2010) entende que as coisas do mundo são cheias de afetos e se definem pela capacidade de afetar e ser afetado. Tudo faz parte de um universo em relação, dos encontros que produzem alegria ou tristeza, das forças que

<sup>70</sup>Trecho de um poema de Manoel de Barros extraído de “Uma didática da invenção”, publicado em “O livro das ignoranças” (1993).

<sup>71</sup> Trata-se do extenso e belo poema publicado em 1916 e intitulado como “*A passagem das horas*”.

destroem ou fazem surgir coisas belas, ou mesmo das que destroem para fazer surgir coisas belas.

Pensar o projeto *Dança do Existencial* é pensar um desafio de desterritorialização para todos os sujeitos envolvidos - seja quem estava pedagogizando os corpos, ou aqueles que eram pedagogizados - afinal, não é lugar-comum imaginar uma mulher ensinando técnicas de balé a homens que estão cumprindo pena em regime fechado no maior complexo penitenciário do estado. O olhar sobre essa experiência pode ser desdobrado em múltiplos sentidos e as práticas de subjetivação vivenciadas por aqueles homens - que tinham seus corpos adestrados às normas da instituição, ao passo que estavam aprendendo a controlar os seus corpos para fazer uma meia ponta nos pés - me inquietavam e me instigavam à investigação. Sei que em Manoel de Barros, todos os devires são possíveis. Devir-árvore, devir-inseto, devir-pedra. Pois, para ele, um corpo não tem órgãos; um corpo é feito de potências. Mas quais devires teriam sido possíveis naqueles homens?

Myrna Maracajá iniciou seu discurso relatando quando e como o projeto teria começado:

[...] o projeto Cultura no Presídio começou como um projeto de extensão no ano de 1995. A sua idealizadora foi a professora Eneida Agra Maracajá, à época, era professora já aposentada da UFPB, e atuava como professora visitante na UEPB, no curso de pedagogia (Myrna Maracajá, 2019).

Eneida Maracajá, mãe da entrevistada, idealizou o projeto *Cultura no Presídio* no ano de 1995, e, conforme encontrei na documentação acerca do mesmo, tinha uma proposta de humanização, a qual se deu em diversos segmentos. Eram eles: produção de escritos literários, pintura de quadros e apresentações musicais e teatrais, em sua primeira fase. Mais adiante, em 1998, com a participação de Myrna, as produções artísticas do projeto foram ampliadas tendo início o trabalho com a dança. Informo aqui que a entrevista realizada para a construção desse tópico ocorreu, exclusivamente, com Myrna Maracajá, haja vista que é intenção desse capítulo se deter à construção de uma narrativa acerca das práticas educativas de dança que ocorreram dentro do projeto. Portanto, o *Dança do Existencial* seria apenas uma das ramificações das práticas pedagógicas que eram exercidas nessa proposta educacional. O projeto *Cultura no Presídio* esteve em atividade até o ano de 2013.

O nome “dança do existencial” teria surgido a partir da metodologia de trabalho que Myrna Maracajá buscou desenvolver para pedagogizar os presos, como ela afirma:

[...] eu criei uma metodologia própria de trabalho que chamei de Dança do Existencial. Então, Criei técnicas para trabalhar com os corpos aprisionados, inclusive, paralelamente ao trabalho, fiz muita produção científica circular por muitos estados do Brasil. Pude participar em vários congressos, seminários e também festivais, levando a experiência do projeto (*Myrna Maracajá*, 2019).

A entrevistada relatou que diante das dificuldades em educar os rapazes na dança, ela precisou desenvolver um método próprio buscando compreender as particularidades dos indivíduos que a cercava naquele espaço. Desse modo, buscou trabalhar o que ela apontou como o “essencial deles ali na prisão”. Assim, trabalhou as existências daqueles sujeitos pensando a saudade, o próprio encarceramento, a distância da família, o abandono, as questões familiares. Ela me afirmou que esses eram os temas mais debatidos.

No que diz respeito a sua produção científica no período, a depoente relatou que foi possível produzir em decorrência das inúmeras leituras e estudos que ela necessitou fazer para aprender a melhor lidar com os detentos, com vistas em facilitar o contato, as trocas e o processo educacional por meio da dança. Como pode ser visto em sua fala:

[...] foi um desafio, porque não é fácil trabalhar a dança com homem, e, homens preso então... Eu tive que entender o que é a prisão e o que são esses corpos que estavam ali. Então, eu fui ler muito sobre o tema e posso dizer que o filósofo francês Michel Foucault foi uma leitura essencial. Tanto a obra *Vigiar e Punir*, como também a *Microfísica do Poder*. Além disso, li outros autores como Goffman, que faz um estudo sobre essas instituições que ele chama de instituições totais. Li Percival de Souza, fiz leituras tanto da área jurídica como da sociologia, filosofia e da psicologia (*Myrna Maracajá*, 2019).

Devo destacar alguns pontos na fala da entrevistada para problematizá-los, começo por “*Não é fácil trabalhar a dança com homens*”. Como tem sido discutido ao longo dessa pesquisa: a sociedade estruturou um machismo devastador que, historicamente, construiu um lugar a ser ocupado pelo masculino, e, aqueles que fogem a esse padrão, muitas vezes, são incompreendidos e marginalizados. Nos últimos anos temos debatido bastante sobre os privilégios de ser homem, mas é preciso também refletir acerca das angústias de ser homem, sobretudo, para aqueles que não se encaixam no padrão da masculinidade hegemônica. Quando a entrevistada afirmou não ser fácil trabalhar a dança com homens, ela compreendia que seria um desafio despertar nos seus alunos a percepção de que há outras formas de masculinidade. Tendo em vista que por longos anos construiu-se, sobretudo, na região Nordeste, o discurso de que ser homem era ser cabra-macho, valente, viril e também

violento. Trago na sequência, outro recorte de suas falas que me permitiu fazer esse desdobramento e análise:

[...] enfrentei muitos desafios para levar o projeto adiante, mas o desafio a mais esteve em trabalhar com esses homens, porque vivemos em uma sociedade patriarcal e machista. Aqui na região Nordeste, principalmente, isso ainda é muito forte, então eu tive muita dificuldade em trabalhar o corpo desses apenados (*Myrna Maracajá*, 2019).

A narradora me trouxe em suas falas - como pode ser visto na penúltima citação - que ela precisou se debruçar sobre os estudos nos campos da Filosofia, Sociologia, da área jurídica e na Psicologia - seu lugar de formação - para docilizar aqueles corpos. Ela afirmou: “precisei tomar posse do conceito de corpos dóceis do Michel Foucault para ensinar-lhes a dança”. Ao utilizar o termo “corpo dócil”, ela está se remetendo a obra *Vigiar e Punir*, que mostra o corpo dócil como aquele que pode ser trabalhado arduamente, sendo assim transformado e aperfeiçoado. Como já foi discutido anteriormente nesse trabalho.

Michel Foucault (2018) ao pensar a mecânica do poder e sua forma capilar de existir, pensa também o ponto em que o poder encontra o nível dos indivíduos e atinge seus corpos, se inserindo em seus gestos, suas atitudes, seus discursos, sua aprendizagem e vida cotidiana. Na penitenciária, corpos são alvos de poder, de técnicas de dominação, da coerção disciplinar que os modela e os fabrica como corpos submissos. Contudo, se por um lado a instituição produz esse sujeito obediente e apto a se adequar às normas daquele espaço, silenciando as multiplicidades que o constitui enquanto indivíduo. Por outro lado, o projeto *Cultura no Presídio* trabalhava com as singularidades que constituem esses homens, pois o corpo educado na arte é despertado para o processo criativo, para a produção de outras subjetividades nas quais eles são capazes de criar vida intensa. Haja vista que ao pintarem, cantarem, dançarem ou atuarem em uma peça, eles saem do lugar que os uniformiza como “o detento”, saem do lugar do silenciamento e da reclusão.

É observado por Michel Foucault (2018) que, já no século XIX, tornou-se claro que a prisão em si não buscava reeducar os delinquentes, mas sim agrupá-los num meio muito bem definido, rotulado. Buscava-se não ensinar-lhes nada, para se estar bem seguro que nada poderiam fazer ao sair da prisão. Desse modo, a prisão foi um grande instrumento de recrutamento, pois a partir do momento que alguém entrava nela, acionava-se um mecanismo que o tornava infame, e quando saía não podia fazer nada a não ser voltar a ser delinquente. Analisando por esse ponto, entende-se que a prisão é um espaço no qual os sujeitos que lá estão são afundados, ainda mais, na criminalidade. Há uma fala bastante

incisiva de Michel Foucault no que concerne a essa questão: “sabe-se que a prisão não reforma, mas fabrica a delinquência e os delinquentes” (FOUCAULT, 2018 p. 223).

A entrevistada teve uma fala muito semelhante a essa de Michel Foucault trazida ao texto. Ela, assim como o filósofo, acredita que não havia nenhum trabalho de ressocialização com os detentos, desse modo, eles encontram-se naquele espaço apenas para serem punidos, em vez de educados e preparados para o convívio em sociedade, como pode ser visto abaixo:

[...] infelizmente, os detentos estão ali na prisão apenas para serem punidos e segregados, não há nenhum trabalho efetivo de ressocialização. E quando essas pessoas saem de lá, do outro lado, as suas chances de inclusão são ainda menores (*Myrna Maracajá, 2019*).

Myrna Maracajá, alerta em sua fala, para o que Michel Foucault nomeou acima como “mecanismo de tornar infame”. O que está sendo mostrado é que uma vez preso, julgado e condenado, aquele indivíduo receberá uma marca que o acompanhará mesmo após ter cumprido a pena e ser liberado para o retorno à vida em sociedade. Ao pensar junto com a Sociologia, entendo que o conceito de estigma se aplica a realidade vivenciada por esse detento, pois, de acordo com Erving Goffman (2004), o sujeito estigmatizado seria aquele que está inabilitado para a aceitação social plena. Assim, o estigma social é compreendido como a classificação de um grupo por outro, colocando-o à margem, atribuindo-lhe um grau inferior. Se pensarmos historicamente, observaremos que em diferentes contextos isso ocorreu com relação a grupos étnicos, que foram inferiorizados em detrimentos de outros. Nesse caso em específico, pode-se observar na relação que se estabelece com os ex-detentos. Michel Foucault (2018) mostra que a grande intolerância da população com relação ao delinquente foi instaurada pela moral e a política no século XIX, percebo que a melhor forma de evitar o processo de estigmatizar um grupo é conhecendo como se construíram os discursos que o rotulam. Pensar a relações de poder que permeiam esses discursos e as forças culturais, sociais, políticas e/ou econômicas que envolvem esses discursos, pode nos possibilitar desnaturalizá-los e/ou desconstruí-los.

A depoente compreende que para recuperação total desses indivíduos é necessário algo maior que um sistema educativo na penitenciária: [...] o objetivo do projeto, evidentemente, não era o de recuperar os apenados, porque nós sabemos que é muito utópico querer recuperar pessoas que sempre estiveram à margem da sociedade que são criminalizados pelo próprio Estado (*Myrna Maracajá, 2019*).

A fala da colaboradora é muito clara no sentido de mostrar que uma grande parte daqueles homens presos nasceram e cresceram em ambientes em condições desfavoráveis de segurança, educação, saúde, dentre outros. Muitos, cotidianamente, necessitavam praticar diferentes táticas para sobreviver em meio ao caos e as forças que lhes eram impostas. A criação do projeto, então possibilitava àqueles homens - que sempre viveram à margem e saíam da prisão, ainda mais estigmatizados - uma experiência inovadora consigo mesmo e com o outro, ao subirem no palco para se apresentar, eles passavam de marginalizados para o centro das atenções. Como Myrna Maracajá expressou em sua fala:

[...] ao levá-los para se apresentar no Festival de Inverno nós fizemos uma inversão de valores muito grande, porque uma das coisas que caracteriza o preso é o silêncio, é o controle total e absoluto do seu corpo e da sua palavra. Porém, nesses momentos em que eles se apresentavam, eles não só falavam, mas denunciavam toda a realidade que viviam dentro das prisões (Myrna Maracajá, 2019).

Estar no palco, estar em cena, era também sair do silenciamento. Enquanto dançava, cantava ou representava, eles tinham a possibilidade de serem vistos e ouvidos. A dança, enquanto arte é oriunda de um processo criativo e o que eles apresentavam - mesmo que fosse uma criação da coreógrafa ou que passasse pelo crivo dela - era, antes de tudo, uma expressão no corpo deles. Como afirma a dançaterapeuta Maria Fux (1988, p. 21): “A linguagem não-verbal é de uma riqueza enorme e denota os estados interiores, ou seja, nosso mundo interno; e o faz com tal expressividade que se o analista, o psicólogo ou o psiquiatra pudessem reconhecê-lo, conheceriam mais seus pacientes assim do que através da palavra”.

Ao dançar, o bailarino expressa - mesmo que inconscientemente - as influências que recebeu ao longo da sua trajetória, na constituição do que ele é, pois, dançar, além de mover o corpo pelo espaço, é expressar emoções e sentimentos. No corpo estão consolidadas as memórias de quem o habita. Como Maria Fux (1988) coloca a linguagem não verbal possui uma enorme riqueza em expressar o nosso mundo interno. Myrna Maracajá me relatou que, além da dança, os apenados tiveram a oportunidade também de aprender outras linguagens:

[...] em 1998 eu comecei a trabalhar a dança com eles. A princípio o objetivo era o trabalho tanto com a dança como com teatro. Depois, chegaram outros professores para também dar aula de música e aula de artes plásticas... Assim, o projeto cresceu, foi se desenvolvendo e durou por quinze anos (Myrna Maracajá, 2019).

O teatro já vinha sendo trabalhado por Eneida Maracajá desde 1995. Com a chegada de Myrna Maracajá em 1998, esse trabalho de educação corporal pôde ser ampliado e

enriquecido, haja vista que tanto o teatro quanto a dança desenvolvem habilidades para a melhor expressão por meio do corpo. Mais tarde, com a chegada de outros professores e novas formas de aprendizagens mais detentos puderem ser educados através da arte.

Uma das questões que tornou o projeto *Cultura no Presídio* tão importante foi o fato de funcionar na contramão da instituição penitenciária. Muitos daqueles homens detentos não sabiam sequer ler ou escrever. Assim, na entrevista com a minha colaboradora, ela explicou que quando sua mãe desenvolveu o projeto, o desejo inicial era poder alfabetizar e trabalhar com os apenados por meio do teatro. Como pode ser visto no trecho abaixo:

[...] minha mãe fez um projeto de extensão para trabalhar no presídio do Serrotão, alfabetizando os apenados e trabalhando o teatro. Essa área de pesquisa dela vinha desde o seu mestrado, que foi feito em João Pessoa, no bairro do Mandacaru no Mangue, onde ela fez o primeiro trabalho de Mestrado da Paraíba envolvendo teatro. Então, iniciou esse trabalho lá no presídio do Serrotão. E em 1998, eu esbocei o desejo, o interesse de ir também e fazer um trabalho lá no Serrotão, dessa vez, com a dança (Myrna Maracajá, 2019).

Após alguns anos em que Eneida Maracajá vinha desenvolvendo esse trabalho com os apenados, Myrna Maracajá - que na época era estudante de psicologia - sentiu-se motivada a também fazer parte do projeto educando esses detentos, mas por meio de outra forma de arte: a dança. A dança, assim como o teatro, educa os corpos para falar em cena. O corpo fala! Assim como, a partir de leituras e experiências, aumentamos o nosso vocabulário e ampliamos a nossa forma de comunicação por meio da fala verbalizada, o nosso corpo também - ao vivenciar novas aprendizagens e experiências - aumenta seu repertório de expressão. Destarte, se os livros nos ajuda a nos exprimirmos por meio das palavras escritas ou verbalizadas, a dança e o teatro nos ensina a nos exprimirmos com os nossos corpos.

A entrevistada, ao desenvolver a *Dança do Existencial*, estava desenvolvendo com esses homens novas inteligências da existência, novas sensibilidades, aquilo que Gilles Deleuze e Félix Guattari (2012) intitularam como CsO - corpo sem órgãos. O CsO é lugar da desterritorialização, é o corpo que experimenta linhas de fuga, ele se desenvolve em invenções experimentais, multiplicidades e singularidades. Tomaz Tadeu da Silva (2001) diz que o sujeito é com certeza uma máquina, mas uma máquina que é montada e articulada. Em outras palavras, ele é o contexto no qual ele é produzido. A produção de sujeitos humanos não é, nunca, completa, ela é sempre uma obra em andamento e um local de experimentação contínua. O sujeito é arranjado, é montado, como uma interrupção e uma derivada dos fluxos que o animam, o sustentam, o atravessam e o descarregam. Tudo é fluxo. Devir.

Ser é devir! E como alerta Tomaz Tadeu da Silva (2001), a leitura equivocada da desconstrução a vê como uma desconstrução arquitetônica: desmantelamento, desarrançamento, fragmentação, desintegração, esquitejamento, desmembramento, decomposição, dissolução, etc. Entretanto, a desconstrução não tem absolutamente nada a ver com uma catástrofe ou com o apocalipse. Ela não é destrutiva, nem tampouco equivale a uma dissolução do sujeito. Em suma, a desconstrução afirma a desestabilização em movimento que abre o lugar do sujeito àquilo que é inteiramente outro. Esse foi um dos desafios enfrentados pela coordenadora do grupo: despertar nos apenados o interesse de se abrirem à experiência e se permitirem ser afetados por ela. No trecho abaixo ela relata alguns desses objetivos com o desenvolvimento desse projeto:

[...] um dos objetivos do trabalho através da arte, era fazer o apenado refletir sobre seu lugar no mundo, sobre o lugar do sujeito, sobre seus atos praticados... Essa era também uma aposta de que o trabalho com a arte traz esse livre exercício do pensar. Então, nós podemos dizer que quando eles estão cantando, dançando, representando, pintando, eles são livres (*Myrna Maracajá*, 2019).

A entrevistada disse que pretendia fazer o apenado “refletir sobre o seu lugar no mundo” e também afirma que a arte traz o “livre exercício do pensar”. Nessas duas expressões constata-se que ela pretendia, com o seu trabalho, fazer aqueles homens despertarem para novas possibilidades de construção de si mesmo a partir do desenvolvimento de técnicas de cuidado consigo, a partir dessas novas formas de subjetivação. Nesse momento, evoco Michel Foucault (2010) para lembrar que o cuidado de si é uma maneira de se contrapor ao poder e a forma de produção da subjetividade imposta por determinadas instituições. O cuidado de si é uma experiência filosófica que não coaduna com a ideia de sujeição, mas de criação de um indivíduo livre.

Em Marcio Silva (2010) ao fazer uma discussão acerca valor das coisas, ele provoca o seu leitor dizendo que esse valor deve ser medido pelo funcionamento e não pela utilidade. Logo em seguida, traz como exemplo a poesia. Ele nos diz que ela não tem utilidade nenhuma, mas funciona. O que seria então esse funcionar? Funcionar é mover, é fazer mover, é sair ou tirar do lugar. Ou seja, ele diz que a poesia funciona, pois move, exercita, excita, trabalha a mudança no olhar para algo. E, isso, pode muito bem ser aplicado à dança. Esse projeto, trabalhado com os rapazes, os conduzia a um movimento dos membros, do corpo, da mente, do espírito. Como afirmava o poeta “mas eu preciso ser outros” (BARROS, 2002, p. 79). O projeto provocou neles a busca por conhecer melhor a si mesmo e a multidão

que habitava em cada um, pois como reflete Marcio Silva (2010) o homem é esse ser híbrido, que se alimenta das muitas experiências humanas, portanto está cheio de todo mundo. Entretanto, por não conseguir entrevistar os detentos, esse tópico não pode falar acerca dessas experiências individuais, pois quem detém o domínio de tal narrativa são os sujeitos que as viveu. O que a entrevistada relatou acerca de como os apenados recepcionaram o projeto esteve mais associado às primeiras dificuldades em trabalhar a dança com homens, e, posteriormente, aos contentamentos dos que adentraram no projeto.

Houve no discurso produzido pela entrevistada uma ausência de autocrítica ao trabalho desenvolvido. Ela não apresentou possíveis falhas na execução das atividades planejadas e os empecilhos mostrados foram todos externos ao projeto, como, por exemplo, a falta de investimento e interesse - por parte do governo do estado - na manutenção do projeto após o ano de 2013. Nos documentos que visitei no: *Jornal da Paraíba, Diário da Borborema* e os vídeos produzidos<sup>72</sup> sobre o projeto *Cultura no Presídio* em sua totalidade, encontram-se, sobretudo, notícias acerca dos espetáculos, ou seja, o produto final. Não consegui encontrar críticas ou denúncias a respeito do seu funcionamento. Numa entrevista que Eneida Maracajá concedeu ao documentário supracitado, ela apresenta o seguinte relato:

[...] para continuar o projeto, em alguns momentos, precisamos até correr o risco de acontecer uma tragédia, porque teve uma das vezes que eles desviaram, me colocaram na frente e mudaram o percurso. Porque a intenção deles era chacinar, matar os presos, pra depois dizer que tinha sido uma rebelião dentro do ônibus, mas valeu a pena o nosso esforço, porque mostramos que esses presos eram seres humanos (Eneida Maracajá, 2017).

Eneida Maracajá não se prolonga na sua fala-denúncia, mas de acordo com o que ela relata no documentário, havia um mal-estar com uma parcela dos policiais que conduzia os detentos na ida para o teatro e no retorno para a penitenciária. Ela não cita nomes, não fala em autoridades ou grupos que pudessem estar interessados na morte dos apenados, mas deixa expresso em suas palavras e nas entrelinhas do não dito que esse era um trabalho que os policiais não sentiam prazer em executar, desse modo, se houvesse possibilidades, eles fariam algo que viesse a desonrar a credibilidade do projeto e sua execução. No mais, seja por parte das entrevistas que mãe e filha Maracajá concederam ou pelo que a mídia

---

<sup>72</sup>O primeiro vídeo é um documentário sobre Eneida Agra Maracajá a partir de uma entrevista realizada no Teatro Severino Cabral, editado em julho de 2017. A narrativa é desenvolvida em três vídeos: vídeo I: Educação e Cultura; vídeo II: Festival de Inverno de Campina Grande - PB; vídeo III: Projeto Cultura no Presídio. E o segundo vídeo é referente a uma matéria do programa Diversidade. Sobre essa segunda fonte audiovisual, teço uma breve narrativa - ainda no corpo desse texto - e me aprofundo no último tópico desse capítulo.

publicizou, não é possível fazer apontamentos sobre o que poderia ter sido modificado ou melhorado no projeto durante o período que existiu.

A entrevista com Myrna Maracajá me despertou muitas reflexões acerca de algumas inquietações que eu já trazia comigo, entre elas, a necessidade de subverter os modos usuais de fazer educação. Outro ponto importante é a necessidade de desnaturalizar o culturalmente construído para compreender como as pessoas se tornaram o que são e desconstruir os discursos para compreender como foi produzido um lugar inferiorizante a alguns sujeitos. Quais condições possibilitaram que indivíduos se tornassem desprezíveis ou desprezados? Sobre isso, a entrevistada me relatou que muitos parentes - que antes se envergonhavam daquele filho, irmão, sobrinho, pai, que estava detido - sentiam-se orgulhosos em compartilhar com outras pessoas que esse parente estaria no teatro fazendo uma apresentação artística. Isso provocava nesses parentes a esperança de um futuro melhor para aquele apenado, após sair do sistema penitenciário. O filho, que antes era motivo de vergonha para aquela mãe, agora era o artista que apareceria no palco e na televisão. Como pode ser visto na fala da minha colaboradora:

[...] na plateia, os familiares, que antes se envergonhavam daquele familiar que estava preso, porque havia errado e ferido a sociedade, agora ficavam orgulhosos, pois eles eram os artistas, eles eram notícia positiva na mídia. Essa operação foi muito importante no processo de autoestima. Os homens da lei, juízes, promotores e advogados, várias autoridades, todos sentados nas primeiras filas assistindo e ouvindo sobre aquele grito que os apenados estavam a fazer através das artes na dança (Myrna Maracajá, 2019).

A entrevistada utilizou a expressão “notícia positiva na mídia”, nesse momento, quero compartilhar com o leitor que além dos jornais que já foram apresentados no tópico anterior, o projeto *Cultura no Presídio* também era noticiado em outros meios de comunicação, por exemplo, os telejornais e os *sites* de notícias na internet. No que concerne a essa questão, encontrei algumas matérias e vídeos que estarei problematizando no próximo tópico, estando entre eles um vídeo produzido pelo *Programa Diversidade* no qual o público espectador e os apenados foram entrevistados pelo programa, além de serem exibidas imagens da preparação dos detentos artistas nos camarins e, posteriormente, das suas apresentações no palco.

Outro ponto que merece ser destacado na fala da entrevistada é “homens da lei, juízes, promotores e advogados, várias autoridades, todos sentados nas primeiras filas assistindo e ouvindo sobre aquele grito que os apenados estavam a fazer através das artes na dança”. Como já mostrei no tópico anterior, jornais publicados na época traziam estampado

alguns nomes desses tais homens importantes, dessas autoridades que se faziam presentes para assistir o trabalho que vinha sendo desenvolvido com os apenados por meio desse projeto. O *Festival de Inverno de Campina Grande* recebia - e ainda recebe - um público bastante diversificado que não se restringe aos espectadores campinenses, mas vindos de várias outras cidades também. Assim, durante o festival os detentos estavam se apresentado para homens da lei, autoridades políticas da cidade e outros grupos formados por artistas, familiares e curiosos. A entrevistada relatou, inclusive, que “o projeto foi exibido em rede nacional na *Rede Globo Televisão* no programa *Fantástico*<sup>73</sup>”.

Quando questionada acerca de como o projeto tornou-se possível, Myrna Maracajá discorreu também sobre algumas das inúmeras dificuldades encontradas pelo caminho:

[...] houve dificuldades? Sim, muitas. Apesar do que a gente encontrou essa brecha na secretaria da Cidadania e Justiça, nós também tivemos a ousadia, porque fomos o primeiro projeto no mundo a desenvolver esse trabalho. Temos notícia que fomos o primeiro no mundo a retirar presos de regime fechado para se apresentar em um teatro da cidade, o que exigia, realmente, um aparato de segurança gigantesco (*Myrna Maracajá*, 2019).

A fala da entrevistada é muito importante para trazer ao texto a reflexão de como era preciso elaborar um sistema muito bem organizado para que nada fugisse do planejado, pois os detentos eram responsabilidade do Estado, dessa maneira, qualquer situação inusitada que os acontecesse no percurso entre a penitenciária e o teatro - a exemplo de uma tentativa de assassinato por traficantes rivais - geraria grandes problemas e repercussões. Logo, como ela alerta, era necessário um aparato de segurança muito bem estruturado. Essa segurança estava no percurso e nas áreas internas e externas do teatro, inclusive, na plateia.

O projeto, entretanto, foi interrompido com a mudança de governo do estado. Assim, após o governador Ricardo Coutinho<sup>74</sup> assumir, no ano de 2011, as atividades só permaneceram até 2013, época em que o projeto *Cultura no Presídio* completava seus dezoito anos e o *Dança do Existencial* chegava aos quinze. Em um artigo que Myrna Maracajá escreveu e foi publicado no portal de notícias *ClickPB*<sup>75</sup>, foi apresentado sua insatisfação com o governo na época em que o projeto foi interrompido. Na página do

<sup>73</sup> Programa de televisão que mistura jornalismo, denúncia, esporte, humor, dramaturgia, música e ciência. A primeira vez que foi ao ar foi no ano de 1973. Segue em atividade nos dias atuais.

<sup>74</sup> Político filiado ao Partido Socialista Brasileiro (PSB). Ricardo Vieira Coutinho foi vereador da cidade de João Pessoa entre 1993 e 1999. Mais tarde, tornou-se deputado estadual ficando no mandato no período entre 1999-2004, e, posteriormente, tornou-se prefeito da capital paraibana por duas vezes. Renunciou à prefeitura de João Pessoa em 31 de março de 2010 - durante o período de seu segundo mandato - para disputar o governo do Estado da Paraíba, sendo eleito e em 2014, e reeleito em 2018.

<sup>75</sup> O portal de notícias *ClickPB* reconhecido como um dos importantes espaços de comunicação da Paraíba, foi fundado em 2005 pelo empresário Alberto Loureiro.

portal, foi lançada a notícia com o título “MIGALHA NÃO”. Logo abaixo, o recorte do artigo de Myrna Maracajá “Governador humilha, desrespeita e ofende Festival de Inverno de Campina”, como modo de atrair atenção dos leitores para o que seria discutido.

Na primeira parte da página, constava a notícia e na sequência foi disponibilizado o artigo, escrito por Myrna Maracajá, na íntegra. A notícia fazia uma convocatória para que as pessoas fizessem a leitura do artigo publicado pela coordenadora de dança do *Festival de Inverno de Campina Grande*, pois no mesmo, ela fazia uma denúncia acerca da falta de atenção do governador para com o festival. A notícia também apontou que ela não seria a única, outros ativistas culturais da cidade também estavam denunciando o governador que, de acordo com a notícia, sequer recebeu a comissão organizadora do evento para discutir o patrocínio do Governo do Estado. Não consegui encontrar nenhuma notícia que trouxesse a justificativa do governador para sua recusa em apoiar o festival, entretanto encontrei outras notícias nas quais eram tecidas críticas a ele pelo descaso e indiferença com esse evento<sup>76</sup>.

Em seu artigo, Myrna Maracajá diz que o festival recebeu homenagens, anualmente, em todo o país e não se mostra apenas no mês de julho. Trabalha o ano inteiro, através de projetos permanentes, como o *Bloco da Saudade*, o *Folias de Natal* e o *Projeto Cultura no Presídio*. Nesse momento, ela enfatizou “que até já foi exibido no Programa Fantástico da Rede Globo de Televisão”, como já mencionei anteriormente ao apresentar uma das falas da entrevistada acerca da credibilidade e reconhecimento do projeto a nível nacional.

Myrna Maracajá segue em tom desafiante, dizendo ao governador:

[...] Esse Festival, Governador, enfrentou a ditadura, passou pela redemocratização do país e chegou ao século XXI, sempre renovado e sintonizado com o que há de mais contemporâneo na linguagem artística. De Ernani Sátiro a Maranhão, todos os governadores o apoiaram e ampararam, acima de todas as macaquices e tranquibernices da politicagem indecente e obscena que, muitas vezes, liderou a cena política da Paraíba (CLICKPB, 2011).

A fala da coordenadora de dança do festival é afiada em expressar para o governador que mesmo em tempos de forte censura - como durante o regime militar - assim como em momentos de trapaças, esquemas corruptos e outros capítulos obscuros da política paraibana, o festival nunca tinha deixado de receber apoio dos governantes, ao longo das quatro décadas de sua existência. Fica claro em seu discurso que ela pretendia mostrar a

---

<sup>76</sup> Na página do *Jornal da Paraíba* existe uma notícia semelhante a que analiso e foi publicada no *ClickPB*, em ambas, Myrna Maracajá expressou seu posicionamento e críticas ao descaso do governo para com o festival. Essa notícia está disponível em <https://paraibaonline.com.br/colunistas/a-gente-nao-quer-so-comida/>.

Ricardo Coutinho que não seria silenciada e não tinha medo de afrontá-lo, sendo essa uma forma também de coagi-lo. Pois, não costuma ser interesse de nenhum governante ficar mal visto perante os seus eleitores, e, tendo em vista a forte influência que a família da coordenadora possuía nesta cidade, iriam ler e sensibilizar com o artigo.

Há uma fala de Myrna Maracajá, em seu artigo, na qual está contida uma possível justificativa para as ações do governador:

[...] a posição maior de um governante é elevar-se acima de seus desafetos, da vaidade pessoal e dos interesses inconfessáveis. Uma cidade e suas manifestações artístico-culturais não podem ser penalizadas. Campina Grande não é terra sem dono, não é um quintal onde se possam ensaiar munganguices de crianças bicudas e birrentas [...] Nos últimos anos, a Prefeitura Municipal de Campina Grande tem sido uma força indispensável para o Festival de Inverno. O prefeito sim está acima das picuinhas, da inveja engasgada e dos trangalhadanças do cortejo oficial e demais alcaiotas (CLICKPB, 2011).

Nas acentuadas críticas tecidas pela coordenadora do festival, duas palavras, sobretudo, atraíram minha atenção: “desafetos” e “picuinhas”. A partir do discurso apresentado nesse artigo, entende-se que entre os fatores que conduziriam o governador a penalizar o festival estariam às ligações que a coordenação do festival teria com alguns de seus antecessores e adversários históricos. Ou seja, os desafetos políticos. Eis o porquê de ela falar em “vaidade pessoal”, pois fica compreendido que ele estaria colocando suas questões pessoais acima dos interesses do estado.

Na entrevista, ela me relatou que:

[...] infelizmente, o projeto foi interrompido após a mudança do governo. Desde que o governador Ricardo Coutinho assumiu, que as coisas se modificaram e o projeto foi suspenso, pois não houve interesse, por parte do governo, na sua continuidade. A sala que nós ocupávamos foi cedida para outros projetos, que no fim nunca aconteceram. Embora o projeto tenha sido interrompido, foram muitos anos de um trabalho extremamente gratificante não só para nós, como para os detentos que fizeram parte (Myrna Maracajá, 2019).

A entrevistada não falou com tantos detalhes, como fez em seu artigo há alguns anos, mas deixou evidenciado que o fator determinante para que o projeto não tivesse continuidade foi a gestão política do estado paraibano a partir de 2011. Ademais, ela denunciou que a sala, outrora ocupada pelo projeto, estava sem utilização. Entretanto, saudosa ela lembra o quão gratificante foram os anos de existência do projeto por tudo que

ele possibilitou aqueles apenados, a partir desse momento ela traz uma fala acerca da representação do projeto na vida quem participou:

[...] muitos não reincidiram, muitos seguiram o caminho das artes, muitos conseguiram fazer uma retificação do lugar mesmo no mundo que eles ocupam. Então, esse projeto representou muito para essa realidade prisional e serviu como modelo e inspiração para outros projetos no mundo (*Myrna Maracajá*, 2019).

Ela apontou que o projeto possibilitou aos detentos terem um bom encontro consigo e ressignificarem a própria existência atravessados pelas experiências sensíveis adquiridas por meio da arte. A arte, a dança, o movimento, a transformação, o devir, a fabricação de um CsO. Como coloca Gilles Deleuze e Félix Guattari (2012), um CsO é feito de tal maneira que ele só pode ser ocupado, povoado por intensidades. Ele faz passar as intensidades, as produz e as distribui. É abrir o corpo a conexões que supõe todo um agenciamento, circuitos, conjunções, superposições e limiares, passagens e distribuições de intensidade, territórios e desterritorializações. Ou como coloca Tomaz Tadeu da Silva (2001), o sujeito perdura por meio de um contínuo movimento de romper-se, mas esse não é um evento negativo. Pois, o sujeito é uma obra em andamento ao passo que é também um aparato social sofrendo contínua variação do devir-outro. Na contínua construção de si enquanto indivíduo, esses homens tiveram a oportunidade de encontro com o devir-outro, que seria a arte que os permitiu viverem outras experiências e se produzirem de outros modos.

A dança, assim como a vida, é movimento. Ela representa novas possibilidades de expressão, pois como alerta Scarllet Marton (2000, p. 147) “com o ritmo o mundo deixa de ser estável; com os gestos, a linguagem deixa de ser unívoca. E as ideias ganham leveza [...] não é por acaso que Nietzsche faz dela sua companheira para atacar a gravidade dos valores estabelecidos”. Sobre essa característica transformadora da dança, Myrna Maracajá disse:

[...] então, de mim, enquanto responsável pelas oficinas de dança, acredito cada vez mais na arte. O poder da arte, o poder da dança e na transformação social, carrego comigo a certeza de que a dança não é, meramente, um entretenimento, mas ela é um poderoso instrumento para a transformação do sujeito (*Myrna Maracajá*, 2019).

A entrevistada, ao falar que “a dança não é, meramente, um entretenimento, mas ela é um poderoso instrumento para a transformação do sujeito”, traz um olhar muito próximo da perspectiva Nietzscheana, para quem a dança, assim como a música, são expressões da vida e tem um valor transformador. Na dança, os impulsos vitais conduzem o ser a

transcender para além de si mesmo. A dança reforça a visão dionisíaca da vida. Ela é superação, paixão, êxtase. É a transformação do espírito em pássaro, que leve e ligeiro, voa livremente acima de todas as coisas e além do bem e do mal.

Nesse tópico, estive trabalhando exclusivamente com as falas de Myrna Maracajá, professora, coreógrafa e coordenadora da parte de dança do projeto *Cultura no Presídio*, observando as experiências vivenciadas por ela na relação que estabeleceu com os apenados, como eles a receberam e quais foram as dificuldades enfrentadas por ela na execução do trabalho idealizado. Em meio isso, também trouxe ao texto as falas inflamadas da entrevistada no que concerne à política paraibana e a suspensão do projeto em 2013. Fiz a narrativa mostrando ao leitor, desde o princípio da escrita, o poder transformador da educação do corpo por meio da arte para aqueles homens aprisionados. Como a própria entrevistada relatou, muitos não reincidiram, alguns, inclusive, após cumprirem a pena e serem liberados, seguiram o caminho das artes. No próximo tópico farei uso das falas dos próprios apenados, ao serem entrevistados pelo *Programa Diversidade*, acerca das experiências com o projeto. Ademais, analisarei também as falas de três mulheres que foram entrevistadas pelo programa enquanto estavam na fila para assistir o espetáculo. Sendo duas educadoras, e, a última, uma senhora aposentada. Observo a produção do discurso delas na entrevista percebendo o lugar de fala de cada uma para problematizar diferentes olhares lançados para essa experiência de assistir um espetáculo que escapava às normas, que transgredia os padrões do tipo de apresentação que costumava haver no palco daquele teatro. São falas curtas, mas que permitem observar como um o projeto e o espetáculo eram recebidos por uma parcela da comunidade que ia assisti-lo. Por fim, também farei uso de alguns *folders* que utilizados como material de divulgação das apresentações. Neles, contêm fotos, nomes dos detentos e mensagens acerca da experiência deles no projeto. Alguns desses *folders* possuem, inclusive, homenagens e agradecimentos às pessoas e instituições que contribuíram para que o projeto ocorresse.

### **3.3 Recepção e percepção: falas de espectadores e de detentos acerca da experiência de participar de um espetáculo transgressor**

“Tô aqui para ver o que vai acontecer, mas não tenho essas ansiedades toda não. Não sou muito fã dessas coisas não. Eu já vi preso trabalhar dentro de presídio, mas fazer festa assim não!”<sup>77</sup>

---

<sup>77</sup> Fala de uma aposentada ao - ser entrevistada pelo programa Diversidade - na porta do TMSC, enquanto estava na fila para assistir ao espetáculo.

Começo esse texto provocando o meu leitor com a fala de uma senhora aposentada que, aparentemente, possuía uns setenta anos na época da gravação da entrevista. Embora seu nome tenha aparecido na tela - no momento em que ela foi entrevistada - opto por preservar a identidade dessa senhora não o utilizando aqui, haja vista que não estive pessoalmente com ela, portanto, não tive autorização da mesma para citá-la em meu trabalho. Quero também justificar ao meu leitor o porquê de começar esse texto a partir da fala dessa senhora, em vez das outras duas mulheres que também participaram da mesma entrevista realizada pelo programa *Diversidade* no dia 1 de agosto de 2013. Essa senhora, a quem nomearei como Ana Botafogo<sup>78</sup>, teve a fala que divergiu das outras duas. Martha Graham<sup>79</sup> e Márcia Haydée<sup>80</sup>, que são apresentadas como educadoras e ambas possuem um discurso muito próximo, no sentido de entender a iniciativa do projeto como de extrema importância no processo de ressocialização dos apenados. Ana Botafogo, contudo, expressa ter ido ao teatro assistir à apresentação, mas sem muitas expectativas, apenas por curiosidade mesmo, pois nunca viu apenados desenvolvendo esse tipo de atividade.

Michel Foucault (2018) mostra que em qualquer sociedade existe relações de poder múltiplas que atravessam, caracterizam e constituem o corpo social. O funcionamento dessas relações de poder está intrinsicamente ligado à circulação e funcionamento de discursos de verdade. O poder, exercido de maneira sutil, forma, organiza e põe em circulação aparelhos de saber que são construções ideológicas. Qual problematização busco trazer a partir disso? Percebo que a fala de Ana Botafogo parte de um discurso que foi naturalizado, haja vista que, para o senso comum, por muito tempo foi reproduzido o discurso da punição, em vez de ressocialização. Como aponta Michel Foucault (2018), já no século XIX foi percebido que a prisão não reeducava os delinquentes, apenas os agrupava em um meio bem definido. Assim, a fala dela parte de um lugar e produz um discurso muito comum a vários grupos na sociedade no qual a preocupação não é em reformar e reinserir o detento na sociedade, mas mantê-lo encerrado em um lugar onde ele não possa cometer crimes. Ele deve estar na “roda dos anormais”, ou seja, daqueles que precisam ser segregados, excluídos.

Alguns estudiosos da obra de Michel Foucault costumam dividir sua produção em três fases que são caracterizadas como arqueológica, genealógica e ética. Nessa terceira fase, o filósofo conduz seu leitor a refletir sobre as condutas que podem ser possibilidades de

---

<sup>78</sup> Renomada bailarina brasileira, principal nome no balé clássico no país. Ana Botafogo, desde 1981, é a primeira bailarina do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Atualmente, 62 anos.

<sup>79</sup> Bailarina e coreógrafa estadunidense que teve grande influência para a dança moderna. Faleceu aos 96 anos.

<sup>80</sup> Importante bailarina e coreógrafa brasileira. Nascida no Rio de Janeiro, Márcia Haydée, atualmente, tem 82 anos.

resistência, sobre as estratégias de liberdade daqueles que resistem e criam a si mesmos de outros modos. Quando as outras duas entrevistadas expõem que acreditavam naquelas práticas educativas que estavam sendo recebidas pelos apenados como importantes para que eles se construíssem de outras formas, a fala delas está em concordância com o pensamento de Michel Foucault (2010), para quem ocupar-se consigo não é meramente uma preparação para a vida, mas uma forma de vida. Ou seja, quando aqueles homens tem essa possibilidade de desenvolver esse trabalho artístico, e, conseqüentemente, ocorre esse momento de encontro consigo, esse ocupar-se de si, eles são capazes de despertar para outras formas de vida. Outros modos de construir-se a si mesmos.

Na fala apresentada por Martha Graham, ela afirma que

[...] essa é uma iniciativa que leva os apenados a mostrarem que possuem valores, não é por estarem presos pagando por um crime que eles cometeram que eles vão ser esquecidos pela sociedade. Nós sabemos que a cultura, a educação, faz parte da ressocialização” (Martha Graham, 2013).

A entrevistada - enquanto uma educadora - constrói um discurso no qual ela compreende a necessidade de acesso à educação ao conhecimento, como parte dos processos que tornariam esses apenados aptos ao retorno à vida em sociedade, após terem cumprido a pena. Ademais, ela aponta a iniciativa do projeto como importante para demonstrar que aqueles homens que estão cumprindo pena possuem suas particularidades e habilidades, contudo eles precisam sair do lugar de marginalizados para que isso possa ser expresso.

Márcia Haydée, que também se apresenta como educadora, além de atriz, possui um olhar tão sensível quanto a Martha Graham, para a questão do processo de ressocialização. Essa percepção de ambas pode ser entendida, dentre outros fatores, como um reflexo da formação que elas possuem. Haja vista, que os sujeitos se constroem cotidianamente nas relações que estabelecem com o universo que os cerca. As experiências de afetação com os livros, as artes, os lugares e as pessoas com quais se estabelecem trocas, viabilizam a construção, desconstrução e reconstrução de si. Embora, Sandra Pesavento (2007) mostre que as sensibilidades são uma forma de apreensão e de conhecimento do mundo que estão para além do conhecimento científico, elas são uma espécie de assalto ao mundo cognitivo, pois, de acordo com a autora, as sensibilidades lidam com as sensações, com o emocional e com as subjetividades. Márcia Haydée apresenta em sua fala:

[...] eu já conhecia o projeto de ter visto vídeos de dança e fiquei realmente muito impressionada com o que vi. Ano passado não pude estar presente, mas hoje estou aqui muito ansiosa para ver o trabalho deles. Acho esse um

trabalho fantástico, porque é uma maneira de despertar a parte sensível do ser humano que está preso ali por algum motivo. É uma forma de inclusão social! (Márcia Haydée, 2013).

Com o trecho em que a entrevistada relata “acho esse um trabalho fantástico, porque é uma maneira de despertar a parte sensível do ser humano que está preso”, evoco a esse texto, novamente, Sandra Pesavento (2007) - que embebida das leituras das palavras de Aristóteles - lembra que é pelo sentir que a vida se distingue da ausência de vida e as sensações são capacidades de conhecer por meio do corpo. Com a História Cultural tornou-se possível para nós, historiadores, se debruçar sobre investigações relacionadas à questão do indivíduo, da subjetividade e das histórias de vida, oportunizando, inclusive, o desenvolvimento dessa pesquisa que se apropria de experiências históricas pessoais para resgatar emoções, sentimentos, ideias, sensibilidades expressadas em palavras, imagens, objetos. Retomando a fala da entrevistada, ela aponta que entende essa pedagogização que ocorre dentro do projeto como uma forma de inclusão social. De sua fala, pode ser entendido que ela percebe que essas práticas educativas do corpo por meio do teatro e da dança, por exemplo, proporcionaram aqueles homens experiências nas quais eles poderiam sair da condição de marginalizados socialmente, para alcançar novos espaços e lugares na sociedade.

Além das entrevistas supracitadas, três detentos também foram entrevistados pelo *Programa Diversidade* enquanto estavam no camarim do TMSC se preparando para entrar em cena. As falas são curtas, mas refletem a dimensão daquela experiência para eles. Nas poucas palavras expressas, eles demonstram a gratidão pela oportunidade de aprendizagem e por estarem fora da prisão naquele momento em que poderiam se mostrar aos familiares, amigos, e, a comunidade de espectadores de uma maneira geral, diferentes do estigma que os cerca enquanto presidiários. Aquele era o momento de demonstra-se artista, expressando para a plateia que os aguardava emoções, sentimentos e valores. Ou como o diretor de teatro, Chico Oliveira, falou ao programa: um dos espetáculos daquele dia intitulado *Cartas Embaralhadas*<sup>81</sup> - que possuía textos escritos pelos próprios apenados - representava um grito de socorro por liberdade, respeito, amor e dignidade.

Na fala do diretor de teatro Chico Oliveira há um fator que deve ser evidenciado: havia textos escritos pelos próprios apenados. Ou seja, a partir das próprias inquietações e experiências, aqueles homens criavam. Isso reflete sobre os usos que podemos fazer com o

---

<sup>81</sup> Naquele dia - em agosto de 2013 - houve apresentações de dança, teatro e música. Desse modo, *Cartas Embaralhadas* compunha apenas uma das apresentações que constituíam o espetáculo.

que nos acontece e como podemos nos apropriar dos encontros e experiências para produzir, criar. Apossando-me da leitura que Márcio Silva (2010) faz sobre o conceito de devir em Gilles Deleuze, digo que o devir se afirma na invenção. Por isso, ele é revolucionário, uma vez que não pretende se limitar ao que já existe nem legitimar o que já está dado. Ele tem mais a ver com linhas que nos atravessam, forças que nos afetam. O devir é subversão, movimento, invenção. Assim, ao escrever esses textos que falavam sobre si, esses homens estavam subvertendo e criando. Abaixo trago uma imagem com uma cena emblemática desse espetáculo *Cartas Embaralhadas*<sup>82</sup>:

### Imagem XV: Espetáculo Cartas Embaralhadas



Fonte: Imagem contida no vídeo do Programa *Diversidade*, ago. 2013.

Na imagem, homens vestidos e maquiados de maneira uniforme, embaralham-se entre si. As palavras que eram proferidas pelos apenados - de acordo com a fala de Eneida Maracajá ao programa - refletiam a realidade existencial deles. Enquanto isso pode ser observado na imagem que os corpos de uns, em lado oposto ao de outros, encontram-se e entrelaçam-se pelos braços. Os movimentos que eles estão executando na fotografia são deslocamentos bastante estudados por teóricos de dança no século XX. Dentre esses teóricos, encontra-se o austro-húngaro Rudolf von Laban, que exerceu grande influência sobre os

<sup>82</sup> A fotografia foi adquirida por meio de uma captura de tela do vídeo exibido no programa *Diversidade*. Tendo em vista que os homens estavam em movimento, não foi possível uma imagem de melhor qualidade.

desenvolvimentos da dança moderna alemã e americana elaborando a arte da improvisação. De acordo com Paul Bourcier (2001) Laban dividiu a dinâmica da dança em oito movimentos: socar, chicotear, empurrar, flutuar, pontuar, cortar o ar, retorcer e deslizar. Entre os estudos realizados nas aulas de dança contemporânea, estão o desenvolvimento da consciência corporal pensando o lugar do movimento na construção da percepção e a compreensão de como esses oito movimentos podem ser utilizados pelo corpo na composição de uma coreografia.

O teórico mencionado também observou em seus estudos que existem quatro fatores básicos no movimento: espaço, peso/força, tempo e fluência. Desse modo, no desenvolvimento de uma célula coreográfica há uma combinação entre esses movimentos associados a esses fatores. No caso da fotografia acima, os homens que estão posicionados na parte da frente, estão fazendo uso do movimento empurrar. Esse trabalho de corpo, por exemplo, exige do bailarino força no abdômen e quadríceps para que os corpos possam se sustentar em oposição um ao outro. Isso mostra que esses homens foram preparados fisicamente dentro de técnicas da dança para terem uma melhor expressão corporal em cena fazendo um uso consciente do corpo inteiro e tendo clareza no espaço pessoal que eles ocupavam no palco, associados à consciência ampliada dos sentimentos do corpo durante o movimento. Portanto, mesmo aqueles que não faziam parte do núcleo de dança do projeto - eram apenas do teatro - precisavam também ter aulas de dança para estarem mais aptos para a atuação. Faço um adendo para lembrar que discuti acerca dessa questão no capítulo anterior, quando trouxe a fala de um dos entrevistados que fazia balé e dança contemporânea como uma forma de preparar melhor o seu corpo para os movimentos e expressões em cena.

Aproveito-me também para trazer a esse texto uma fotografia dos rapazes do projeto Homens na Dança, no palco do TMSC em 2015, utilizando o mesmo princípio de movimento encontrado na imagem do espetáculo *Cartas Embaralhadas*. Em ambos os espetáculos - o primeiro de teatro, o próximo de dança - homens estão em posições contrárias uns aos outros e fazendo alusão a um combate. Contudo, se por um lado, o combate representado pelos rapazes do espetáculo *Cartas Embaralhadas* é contra a sociedade que os oprime; no caso do projeto Homens na Dança, está associado a uma história de amor envolvendo uma relação extraconjugal. Pois, nesse espetáculo eles interpretavam a música “*Ela disse-me assim*” composição de Lupicínio Rodrigues.

### Imagem XVI: Rapazes do projeto Homens na Dança



**Fonte:** Fotografia pertencente ao acervo do projeto Homens na Dança disponibilizada pelo diretor do TMSO Erasmo Rafael para essa pesquisa. Ela é referente a um espetáculo ocorrido em dez/2015.

De acordo com Paul Boucier (2001), a dança é para Rudolf von Laban um meio de dizer o indizível, assim como é característica da poesia ultrapassar o sentido estrito das palavras. Ademais, ele acrescenta que para esse teórico do movimento, a dança é transcendência do homem. Pode-se afirmar que ela é lugar em que o sensível e o imaginário dialogam suscitando interpretações e originando corpos poéticos. Maria Fux (1988) relata que nas aulas de dança adquire-se a música através do corpo e com o corpo. A apreciação musical não deve ser estática, assim o trabalho expressivo corporal unido à música é vivido numa totalidade criadora, em diferentes idades: crianças, adolescentes e adultos; a música se transforma em corpo e o corpo é a música. O corpo quando se expressa no espaço, realiza sequências que são seu universo. Através daquilo que sente e vive, transforma seu ritmo interno em sons e palavras. Os rapazes que compunham o espetáculo *Cartas Embaralhadas*, ao aprenderem novas formas de se expressarem por meio do corpo, encontraram também a brecha para expor as inquietações que habitam o universo os constituem.

O programa *Diversidade*, ao iniciar, traz a seguinte fala para seu telespectador:

[...] sobem ao palco os detentos do presídio do Serrotão em nome da arte. É o Cultura no Presídio, projeto que faz parte do festival de inverno de Campina Grande. E no espetáculo *Dança do Existencial*, por meio da expressão corporal foi mostrada a mensagem de quem vive às margens da sociedade.” (*Programa Diversidade*, 2013)

Na fala apresentada no programa é corroborada a ideia de que a dança é uma forma de expressão corporal que pode tirar o sujeito do silenciamento. Ao relatarmos no programa “por meio da expressão corporal foi mostrada a mensagem de quem vive às margens da sociedade” é evidenciado, inclusive, que a dança pode ser um lugar de denúncia.

Essa pesquisa tem conseguido constatar por meio das fontes visitadas e problematizadas ao longo desse texto, que a dança propicia aos indivíduos múltiplas experiências, entre elas, as terapêuticas, como destaca Maria Fux (1988) dançando e reconhecendo-nos através de nossos corpos, sentimo-nos melhor. Primeiro nos aceitamos, depois aceitamos o outro. A dançaterapia é um caminho aberto a uma integração total, já que o corpo assim estimulado faz aparecer áreas adormecidas que nos transformam; ao expressá-las, representamos nosso mundo oculto e nos sentimos melhor. A autora mencionada constatou em seus estudos, inclusive, que no que concerne a grupos de adolescentes ou adultos, nos quais existe gente com diferentes tipos de neuroses, com estados depressivos, abulia e desinteresse pelo próprio corpo; a dança oportunizou a essas pessoas uma maneira de melhor se comunicar com seu corpo, se expressar por meio dele e sentir-se melhor.

Três apenas foram entrevistados pelo *Programa Diversidade*, os quais nomearei como os bailarinos: Paul Taylor<sup>83</sup>, Glen Tetley<sup>84</sup> e Mark Morris<sup>85</sup>. Na entrevista concedida por um deles ele relatou ao programa:

[...] esse é um momento especial não só para mim, mas para os meus companheiros que aqui se encontram. Esse é um momento muito maravilhoso, porque a arte ela desperta o ser humano, ela pode transformar a vida de qualquer pessoa (Paul Taylor, 2013).

No discurso construído pelo entrevistado além da felicidade e agradecimento que ele presta pelo momento que está tendo a oportunidade de vivenciar, ele destaca “a arte desperta o ser humano, ela pode transformar a vida de qualquer pessoa”, tal expressão por ele utilizada expõe que ele sente que sua existência foi transformada ao ser educado dentro do projeto, ao ser pedagogizado por meio da arte que o atravessa e passa a fazer parte da sua existência transmutada após essa experiência. Em Friedrich Nietzsche (2018) encontrei que a ideia de espírito livre dialoga fluentemente com o corpo que dança e ressignifica seu

---

<sup>83</sup> Importante dançarino e coreógrafo americano falecido em 2018. Ele estava entre os últimos membros vivos da terceira geração de artistas da dança moderna da América.

<sup>84</sup> Bailarino e coreógrafo americano que mixou balé e dança moderna para criar uma maneira de ver a dança. Bastante reconhecido por sua obra *Pierrot Lunaire*. Falecido desde 2007.

<sup>85</sup> Dançarino, coreógrafo e diretor americano que possui um trabalho aclamado por sua habilidade, engenhosidade, humor e, às vezes, acompanhamentos musicais ecléticos.

existir através dessa arte. Nietzsche mostra que o espírito de peso é o principal adversário de Zaratustra, por isso ele faz da dança sua principal aliada. Zaratustra anda, corre, salta, baila, faz uso da alegria dionisíaca deslocando-se no espaço e no tempo para combater o espírito de peso que sofre de paralisia da vontade. Ele dança com a vida e faz da vida uma dança, atacando o que paralisa a alma. Na fala do Glen Tetley, ele relata ao programa:

[...] para nós, é uma alegria imensa, através dos professores e de toda a equipe que trabalha com a gente no grupo todinho, sair de um lugar daqueles para estar aqui, ser privilegiado em estar aqui... Não sei nem o que dizer! Eu aprendi a dar mais valor a minha vida, meus familiares, ser mais humilde com meus companheiros... Essa foi uma forma da gente acreditar que é capaz e mostrar a sociedade que a gente é capaz (Glen Tetley, 2013).

Quando o entrevistado diz “ser privilegiado em estar aqui” ele expressa que naquele momento ele está saindo daquela condição a qual esteve relegado para ocupar um lugar que - de acordo com discursos construídos socialmente - não seria dele ou não poderia ser ocupado por ele. E ao falar “essa foi uma forma da gente acreditar que é capaz e mostrar a sociedade que a gente capaz” ele corrobora com o que já foi mencionado. Camila Menezes (2012) ao estudar o incorporamento da dança no processo de ressocialização de menores infratores percebe que a “condição de reabilitação, ressignificação e incorporamento dos adolescentes infratores através da dança é pensar em uma sociedade mais justa e socialmente construída com respaldo educativo e artístico relevantes para o desenvolvimento humano” (MENEZES, 2012, p. 3). A dança oportuniza ao educando uma maior interação com seu corpo e com o mundo. Assim, no ensino de dança muitos pontos que são trabalhados permitem a esses sujeitos experiências de ressignificação a convivência em sociedade.

Nas aulas de dança são trabalhados aspectos primordiais para a vida em coletividade como, por exemplo, a inteligência interpessoal, sendo pensada a condição de si mesmo e a condição de grupo. Dentro disso, entram questões essenciais acerca de como trabalhar com o outro no desenvolvimento de uma atividade conjunta, além dos temas afetividade e sensibilidade, que são fundamentais no ensino da arte da dança. Ademais, como reflete Camila Menezes (2012) a dança além de ser uma atividade motora, serve também como eixo central na estruturação cognitiva do indivíduo. Ela pode ser compreendida como atividade emancipadora e reflexiva, haja vista que o estímulo artístico delibera mudanças significativas e estruturais importantes na conscientização do ser.

Mark Morris, ao ser questionado acerca do significado daquela experiência para ele, relatou ao programa “[...] para mim, é mesmo que estar em casa. Tô muito alegre, aqui

somos outras pessoas, né? Aqui a gente muda!”. A fala do entrevistado aponta para a compreensão de que, ao subir no palco para apresentar o que aprenderam no projeto, eles são recepcionados de outra maneira pela sociedade. Naquele espaço, a existência deles ganha um novo sentido. A dança pode proporcionar mudanças não apenas físicas como também, psíquicas e intelectuais. Ao sentirem-se úteis e aceitos por outros setores da sociedade, os apenados tem sua autoconfiança trabalhada adquirindo mais segurança para enxergarem-se em um lugar social diferente do que ocupavam antes de serem encarcerados. Ressalto, contudo, que essa análise que está sendo tecida parte da compreensão de que grande parcela desses apenados vivia uma realidade social semelhante, ou seja, cresceram na periferia sendo vítimas de marginalização ao longo da vida.

No programa foram apresentadas algumas cenas da preparação deles no camarim. Uma das imagens enfatizadas é da reunião que os apenados fazem antes de subir ao palco. Esse é um momento em que eles se abraçam e fazem uma oração. De acordo com o programa, eles fazem alguns pedidos durante essa oração e uma das coisas que eles rogam é para que possam ser diferentes e ao sair da cadeia terem outro futuro. Vejamos a imagem:

#### **Imagem XVII: Apenados em oração no camarim do TMSC**



**Fonte:** Imagem contida no vídeo do *Programa Diversidade*, ago. 2013.

O grupo mostrado é uma pequena parcela dos homens que habitam o *Complexo Penitenciário do Serrotão*, desse modo, não é possível afirmar que todos os homens que estavam encarcerados tinham tal desejo de mudança e são, exclusivamente, vítimas do estado e das injustiças sociais. Enquanto indivíduos, eles possuem muitas particularidades

que os constituem, de forma que não é possível analisa-los enquadrando-os nas categorias de apenas vítimas ou algozes. O ser vai além, é múltiplo.

Outro ponto que recebe destaque no programa, diz respeito à maquiagem, figurino e produção do elenco, que a repórter faz questão de enfatizar: “[...] é tudo por conta deles”. No momento em questão é exibida uma imagem de um dos apenados maquiando o outro no camarim. Trago a imagem a esse texto, tendo em vista a necessidade de problematizá-la:

**Imagem XVIII: Apenados maquiando uns aos outros no camarim do TMSC**



**Fonte:** Imagem contida no vídeo do *Programa Diversidade*, ago. 2013.

Uma questão sobre a qual esse trabalho tem se debruçado, desde as primeiras linhas, diz respeito às masculinidades. Essa pesquisa tem constatado, por meio das entrevistas que relatam experiências de homens que tiveram seus corpos educados por meio da arte, que a arte é capaz de educar para outras experiências consigo mesmo. Para descobrir-se e construir-se de outras formas. A dança - enquanto uma manifestação artística - estimula potencialidades e o despertar de um corpo livre, sendo capaz de abrir-se receptivamente às novas descobertas e experiências no decorrer do processo educacional. Além de ser uma das formas de arte que permite a experimentação e criação, ela proporciona a integração e expressão tanto individual quanto coletiva. Nesse processo, os sujeitos são educados para exercitarem sua percepção, sensibilidades e também solidariedade. Entretanto, para além de tudo que fora supracitado, a dança pode proporcionar aos indivíduos um processo de

desterritorialização junto a uma invenção de novas formas de olhar para o mundo e de vivenciá-lo. Ela é potência criativa na qual há experimentações com linhas de fuga!

Retomei nesse momento do texto a discussão em torno do processo de desterritorialização, já discutido no capítulo anterior, pois a imagem reflete como a arte pode construir masculinidades múltiplas, multifacetadas. Como a dança pode fazer florescer no sujeito sensibilidades que o constroem fora dos padrões hegemônicos de masculino. Na imagem acima há uma cena emblemática, haja vista que não é rotineiro em uma sociedade - que ao longo de séculos construiu-se e consolidou-se nos moldes do patriarcado - imaginar homens maquiando uns aos outros, sobretudo, sendo esses homens detentos de uma penitenciária de segurança máxima. Para entregarem-se a tal ato, antes, eles vivenciaram um processo de desconstrução da masculinidade inculcada e naturalizada ao longo de suas vidas, indo desde o momento do nascimento à vida adulta.

Nas mais conservadoras representações que foram construídas acerca do que é ser homem, o gênero masculino é posto como aquele que bate, oprime, silencia, aquele que exerce um lugar de dominação. Contudo, na pós-modernidade vem à tona uma crise da masculinidade e ao serem feitos estudos sobre o ser masculino é possível constatar que desde a modernidade homens são assombrados por esse tal passado viril que continua produzindo subjetividades que buscam sustentar esse ideal. A masculinidade fragilizada não suporta olhar para si e ver-se diferente dos seus ideais, há a ilusão da identidade viril perdida e a constante imposição de um retorno a esse masculino que, supostamente, outrora existiu. Assim, é produzida uma violência contra o outro nessa busca para que o homem da atualidade reencontre com o seu passado masculino viril. Nesse ponto, entram em questão algumas discussões que estão na ordem do dia no que concerne à liberação da posse de armas, pois nessas armas vendidas encontram-se também uma promessa de retorno à virilidade perdida, de modo que essa discussão não se detém a linha de montagem de pistolas, mas de subjetividades. É importante trazer a cena e problematizar que essa crise do masculino ocorre, em grande medida, pela mudança no lugar e nos papéis ocupados pela mulher na sociedade atual, destarte, se houve uma mudança no feminino, é preciso pensar também na produção de outros tipos de masculinos.

Ao pensar a indispensabilidade de educar os homens para lidar com as mulheres do tempo presente - que têm se desconstruído e se empoderado - e refletir a necessidade de produção de novas formas de masculinidades, o projeto *Cultura no Presídio* teve uma aplicabilidade relevante. Embora não tenha sido desígnio do projeto trabalhar diretamente na educação desses homens para estabelecer outras com relações com o feminino, percebe-se

que ele ocasionou efeitos, no mínimo, na maneira desses homens se relacionarem uns com os outros e na forma de perceberem a si mesmo. Desconstruir percepções e construir novas é um exercício de transformação de si que requer do indivíduo que ele se abra a ser sujeito da experiência, ser aquele que se permite ser transpassado por experiências sensíveis.

Em abril de 2013 foi publicada a seguinte notícia, disponível numa página da internet<sup>86</sup>, “*Detentos do Serrotão tem aula de dança*”. No texto que compunha tal publicação é dito ao leitor que os detentos estavam aprendendo um pouco da história das artes no Brasil, sobretudo, a dança e o teatro, além das aulas práticas nas quais havia a preparação do corpo e aprendizagem dos movimentos. Ao lado da notícia há uma foto na qual Myrna Maracajá junto aos detentos em um exercício de alongamento, muito comum para aquecer e preparar o corpo antes da execução de uma atividade física.

**Imagem XIX: Myrna Maracajá conduzindo apenas em aula prática**



**Fonte:** Fotografia extraída da página de notícias do *Wsc.com*.

Na fotografia é possível perceber que há díspares corpos em suas formas, tamanhos e faixa etária. Os homens que faziam parte do projeto possuíam diferentes idades, portanto havia também diferentes limitações físicas. Assim, era preciso adequar as aulas às particularidades dos membros do grupo. Seus corpos eram educados dentro de seus limites e possibilidades e no momento das apresentações eram realizadas as divisões das funções que

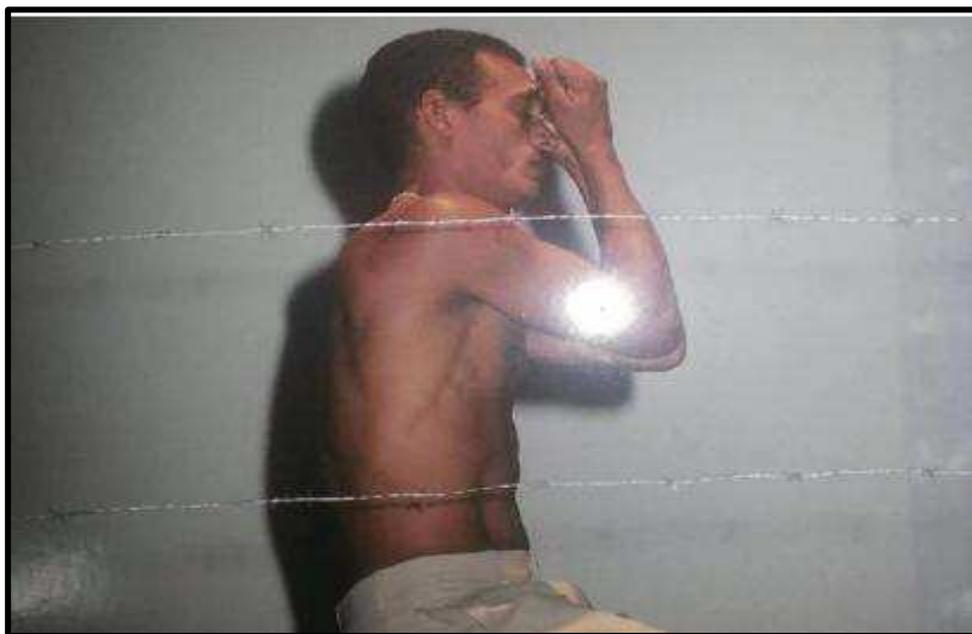
---

<sup>86</sup> Disponível em <https://www.wsc.com.br/noticia/detentos-do-serrotao-tem-aula-de-danca-e-teatro-com-equipe-de-eneida-agra-maraca/><acesso em 23/05/2019>

cada uma desenvolveria no palco de acordo com o desempenho deles ao longo do processo educativo. Houve, inclusive, detento que fez apresentação em parceria com a própria Myrna Maracajá. Nessa notícia supracitada, Eneida Maracajá afirma que as aulas culturais nos presídios são uma ferramenta importante no trabalho de ressocialização, e, na sequência ela expressa ter respaldo para falar acerca dessa questão, pois faz isso há muitos anos, desse modo, ela diz ser convicta de que a dança liberta, de que o teatro liberta.

Ainda discutindo acerca daqueles apenados que recebiam maior destaque, com vistas no seu desempenho durante o processo de formação, pude observar nas notícias em jornais e nos folhetos entregues a plateia no dia do espetáculo, que um dos detentos foi evidenciado. Em uma notícia publicada no “*G1/PB portal de notícias*”<sup>87</sup> com o título “*Festival de Inverno de Campina Grande tem apresentação com presidiários*” aparece a fotografia exposta abaixo, esse mesmo apenado também é capa do folheto do espetáculo de 2010.

#### **Imagem XX: Apenado destaque nos jornais sobre o espetáculo de 2010**



**Fonte:** Fotografia extraída da página de notícias do *G1 Paraíba*.

Na fotografia, bastante emblemática, está um dos homens que se apresentou na dança contemporânea. Como pode ser observado, seu corpo está preso e sua expressão é de angústia. É comum ser visto nos espetáculos de dança contemporânea esse diálogo entre o corpo do bailarino e o cenário que o envolve. Nesse caso, a cerca de arame farpado é uma alusão à condição desse homem que tem sua liberdade cerceada e tem seu corpo

<sup>87</sup> Notícia disponível em <http://g1.globo.com/pb/paraiba/noticia/2013/07/festival-de-campina-grande-tem-apresentacao-cultural-de-presidiarios.html><acesso 25/05/2019>.

condicionado a viver em reclusão. No folheto que foi entregue no teatro no dia desse espetáculo consta toda a programação, os nomes dos apenas participantes, os agradecimentos e uma breve narrativa acerca da trajetória do projeto. O espetáculo em questão recebeu como título “*Algemas que me partem*”. A explicação apresentada por Eneida Maracajá para que o evento fosse nomeado dessa maneira é que, dentre as normas do presídio, os presos só podiam sair para as aulas algemados. Com vistas nisso, ela afirma no texto “sobre as algemas são eles que falam: algemas que me partem, repartem e machucam minhas mãos. Algemas a vergonha, a maior humilhação!”<sup>88</sup>

Eneida Maracajá também afirmou que, embasado no sistema sócio histórico da educação, o projeto era uma proposta educacional que trabalhava com a metodologia praxista-dialética. A partir da produção coletiva dos textos, centrados no momento existencial do preso, desenvolveu-se toda a aprendizagem criativa abrangendo as artes cênicas (dança e teatro), assim como também a música e as artes plásticas. Do ponto de vista metodológico, o trabalho estava fundamentado na realidade do preso. No ano de 2010 havia 31 detentos inscritos, naquele mesmo ano o projeto enfrentava dificuldades para seguir adiante, contudo é lembrado no texto do folheto que o *Cultura no Presídio* já tinha vivenciado outros momentos de interrupção como, por exemplo, no ano de 2006, época na qual o projeto sofreu problemas de amparo financeiro. Ainda nesse folheto, Eneida Maracajá apresenta a seguinte fala acerca do projeto:

[...] apesar dos percalços, *Cultura no Presídio* representa a arte no exercício da liberdade. Venceu barreiras, preconceitos e levou os presos a dialogarem com a sociedade o seu existencial através das artes. Apresentou-se no palco do Teatro Municipal Severino Cabral, em oito edições do Festival de Inverno e no Centro de Convenções Raimundo Asfora, no momento em que a Paraíba reunia os mais renomados profissionais do Direito Penal Brasileiro, no simpósio sobre crime promovido pelo Centro Acadêmico de Direito da Universidade Estadual da Paraíba. Tenho a convicção de que as artes libertam, humanizam, apesar da impossibilidade de se humanizar o sistema prisional. Tenho a certeza de que cumprimos o nosso maior compromisso: promover cidadania (*Eneida Maracajá, 2010*).

A coordenadora do projeto apresenta um discurso tomado pelo êxtase de quem acredita ter alcançado aquilo que se propôs a fazer. Em suas falas - presentes no vídeo do programa *Diversidade*, nos jornais de circulação local e nos folhetos de divulgação dos espetáculos - não pode ser observada nenhuma autocrítica. No que concerne ao discurso construído por ela e sua filha acerca das experiências com o projeto, elas obtiveram os

<sup>88</sup>Fala extraída do folheto que circulou no espetáculo ocorrido em julho de 2010. Tal documentação está disponível no arquivo do *Teatro Municipal Severino Cabral*.

resultados desejados sempre que tinham os recursos necessários para a manutenção do projeto. Em meio as minhas pesquisas não encontrei, em nenhuma das fontes visitadas, críticas direcionadas a elas ou ao trabalho que foi desenvolvido com os apenados do *Serrotão*. Foi lugar comum nos discursos fabricados em torno do projeto a afirmação de que ele foi significativo para esses homens que estavam à margem da sociedade e receberam a oportunidade de falar de suas angústias por meio da arte.

Para essa pesquisa, o projeto *Cultura no Presídio* mostrou que a pedagogização dos corpos por meio da arte pode possibilitar aos indivíduos novas possibilidades de construção de si mesmo. Ou seja, tais práticas pedagógicas são produtoras de experiências de si que articulam a produção de sujeitos singularizados, emaranhados nesta teia de poder-saber. De acordo com o material analisado é possível afirmar que aqueles que vivenciaram as experiências de encontro com a arte e transformação de si, encontraram caminhos para a ressignificação de suas existências.

## Considerações finais

---

A presente dissertação de mestrado buscou analisar a pedagogização do corpo masculino, por meio da dança, na cidade de Campina Grande, PB, entre os anos de 1985 e

2017. A inquietação para a realização de tal trabalho iniciou-se, sobretudo, no ano de 2015 com a criação de um projeto - no Teatro Municipal Severino Cabral – denominado *Projeto Homens na Dança*. Na época me surgiram alguns questionamentos, entre eles, por que é preciso a criação de um projeto para homens dançarem? E que dança era essa? O projeto oferecia aulas de balé clássico e dança contemporânea, exclusivamente, para homens. Em sua formação, eram ofertadas 30 vagas gratuitas para rapazes a partir dos 13 anos.

Após esse primeiro momento de inquietação, estive em contato com os arquivos do TMSC, onde pude acessar fichas de matrícula das turmas de balé existentes no teatro e pude constatar que, antes da criação do projeto, a presença masculina em danças como o balé e a dança contemporânea era bastante reduzida. Ao comparar com a participação de homens em outras danças, como, por exemplo, a dança de salão ou as danças urbanas, percebi que existia algo que deveria ser investigado: como a construção de uma identidade masculina influenciava diretamente na atuação dos homens nas danças.

Seguindo esse caminho, esse texto se organizou em três etapas: inicialmente, a historicizar o corpo, a dança e as experiências dançantes do masculino nessa cidade para investigar acerca da reduzida presença masculina no balé clássico e quais os fatores que foram responsáveis por ocasionar uma mudança nesse quadro entre 1985 e 2017; em seguida, trouxe à tona os discursos que fabricaram a identidade do homem nordestino, para pensar as permanências, hegemonias e como isso chegou às danças. Assim, problematizei as diferentes modalidades de dança e o modelo de masculino que foi construído e associado a elas, para pensar questões vinculadas às discussões de gênero e sexualidade; por fim - ainda pensando os homens e a dança em Campina Grande - trouxe o projeto “*Cultura no Presídio*” para analisar como esse projeto possibilitou outras experiências de práticas educativas do corpo por meio da dança, nesse caso, com homens que cumpriam pena em um presídio de segurança máxima na cidade de Campina Grande.

No primeiro capítulo mostrei ao leitor que foi, sobretudo, a partir do ano de 2010 que passou a existir uma participação mais efetiva de homens no balé e na dança contemporânea. Embora, houvesse um esforço anterior de Cláudia Saboya – desde a década de oitenta – para uma maior participação masculina na dança, só após a chegada de Fredson Souza que foi possível alcançar esse movimento. As primeiras turmas criadas por Fredson – no balé da UEPB – alcançaram sucesso em obter a atuação de rapazes, assim como a primeira e segunda turma do projeto *Homens na Dança*. Contudo, atualmente, vivencia-se novamente uma escassez de homens nessas turmas. Em fins de 2017, o balé da UEPB já não estava recebendo o mesmo incentivo financeiro que teve outrora e tem funcionado,

predominantemente, como escola. Ou seja, diminuiram as atividades de preparação mais intensa, em consequência da ativa participação que a escola possuía em festivais e amostras de dança.

Ao finalizar o ano de 2017 também houve mudanças no projeto *Homens na Dança*. Ele, que iniciou em 2015 com uma numerosa turma que tinha aulas aos sábados e deu origem, em 2016, a uma turma com aulas durante a semana, desde o início de 2018 teve suas atividades paradas devido à redução de alunos. A direção do teatro informou que era dispendioso contratar professores para manter à disposição de apenas um, dois ou três alunos.

Com essa pesquisa pude constatar que o preconceito e a exclusão com os homens que dançam ocorrem, sobretudo, se a modalidade de dança possuir algo que esteja associado ao feminino. Pois, nas narrativas construídas pelos entrevistados que praticam dança de salão, eles relataram que, majoritariamente, não enfrentaram situações de interdição por terem escolhido dançar. Contudo, os rapazes do balé, em sua maioria, tiveram problemas com familiares, alguns relataram, inclusive, que escondia dos amigos o fato de que dançava balé para evitar brincadeiras ou comentários que estivessem relacionados a sexualidade deles.

Entre os resultados alcançados foi constatado que a dança pode provocar nos indivíduos que a praticam, experiências de desterritorialização, novos encontros consigo e resignificação da existência. Nas narrativas construídas pelos muitos homens que colaboraram para o desenvolvimento dessa pesquisa, eles construíram discursos de como a dança lhes teria chegado, atravessado e transformado, possibilitando novos olhares sobre si mesmo e novas formas de se constituir uma existência mais livre, autônoma.

Desejo que essa pesquisa, que é apenas um recorte das muitas possibilidades de se pensar e discutir os corpos masculinos na dança em Campina Grande, provoque em outros pesquisadores o interesse de novas investigações e desdobramentos, acerca dessa temática. Por hora finalizo esse trabalho, mas com o interesse de continuar pesquisando na busca de novos caminhos para seguir adiante analisando e discutindo corpo, gênero e dança.

---

## Referências

ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. **História**: a arte de inventar o passado. Ensaio de Teoria da História. - Bauru, SP: Edusc, 2007.

ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. **Nordestino**: a invenção do “falo” - uma história do gênero masculino. 2ª Edição. São Paulo: Intermeios, 2013.

ALMEIDA, Cleuza Maria de. **Um olhar sobre a prática da dança de salão**. Revista: movimento e percepção, Espírito Santo, v. 5 n. 6, jan-jun/2005.

AMARAL, Jaime. **Das danças rituais ao ballet clássico**. Revista ensaio geral, Belém, v. 1, n. 1, jan-jun/2009.

ANDREOLI, Giuliano Souza. **Representação de masculinidade na dança contemporânea**. Porto Alegre, 2010. 137p.

ARAÚJO, Erônides Câmara de. **Homens traídos e práticas da masculinidade para suportar a dor**. - 1. ed. - Curitiba: Appris, 2016.

BARBOSA, Isabeli Cavalcante. **Trechos históricos do balé clássico ao contemporâneo em Campina Grande - PB**. TCC, UEPB, 2014.

BARROS NETO, Evandro Elias de. **Teatro e ditadura em Campina Grande**: história e memória (1970-1985). Dissertação, UFCG, 2017.

BARROS, Manoel de. **Livro das ignoranças**. Editora Civilização Brasileira, 1993.

BARROS, Manoel de. **Menino do Mato**. 1ª ed. - Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

BARROS, Manoel de. **Tratado Geral das Grandezas do Ínfimo**. Rio de Janeiro: Record, 2005.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. São Paulo: Difel, 1967, 2 vols.

BERGALLO, Andréa. Graduação em dança: contradições e reflexões sobre legitimidade e hegemonia. In: CALAZANS, Julieta. CASTILHO, Jacyan. GOMES, Simone. (orgs.) **Dança e educação em movimento**. - São Paulo: Cortez, 2003.

BORGES, Hélia. Aproximação de uma estética do estranho. In: CALAZANS, Julieta. CASTILHO, Jacyan. GOMES, Simone. (orgs.) **Dança e educação em movimento**. - São Paulo: Cortez, 2003.

BOUCIER, Paul. História da dança no **ocidente**. Tradução Marina Appenzeller. - 2ª ed. - São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e a política das ruas**: notas para uma teoria performativa de assembleia. Tradução: Fernanda Siqueira Miguens; revisão técnica Carla Rodrigues. 1ª - ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Tradução: Renato Aguiar. 15ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

BUTLER, Judith. **Tráfico sexual**: entrevista de Gayle Rubin a Judith Butler. Cadernos Pagu, vol. 21, 2003.

CALAZANS, Julieta. Tempos de trabalho corporal com Agenl Viana. In: CALAZANS, Julieta. CASTILHO, Jacyan. GOMES, Simone. (orgs.) **Dança e educação em movimento**. - São Paulo: Cortez, 2003.

CARVALHO, Yara Maria de. Corpo e história: o corpo para os gregos, pelos gregos, na Grécia Antiga. In: SOARES, Carmen Lúcia. (org). **Corpo e História**. - Campinas, SP: Autores Associados, 2006. - 3ªed.

CASTILHO, Jacyan. Análise do movimento e consciência corporal - o movimento como educação para o ator-bailarino. In: CALAZANS, Julieta. CASTILHO, Jacyan. GOMES, Simone. (orgs.) **Dança e educação em movimento**. - São Paulo: Cortez, 2003.

CASTRO, Ana Lúcia de. **Culto ao corpo e estilos de vida**: o jogo da construção de identidades na cultura contemporânea. Revista Perspectivas, São Paulo, jan/2008.

CASTRO, Ana Lúcia. **O corpo como território de construção de identidades na cultura contemporânea**. Revista Perspectivas, 2008.

COSTA, Mauro Sá Rego. Dançando com o corpo sem órgãos. In: CALAZANS, Julieta. CASTILHO, Jacyan. GOMES, Simone. (orgs.) **Dança e educação em movimento**. - São Paulo: Cortez, 2003.

COURTINE, Jean-Jacques e HAROCHE, Claudine. **História do rosto**: exprimir e calar as emoções (do século 16 ao começo do 19). Tradução de Marcus Penchel. - Petrópolis, RJ:Vozes, 2016.

COURTINE, Jean-Jacques. O corpo anormal: História e Antropologia culturais da deformidade. In: CORBIN, Alain. COURTINE, Jean-Jacques. VIGARELLO, Georges. (orgs.) **História do corpo - As mutações do olhar: século XX**. Tradução e revisão Ephraim Ferreira Alves. 3ªed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

DANTAS, Eugênia Maria. **Fotografia e Complexidade**: a educação pelo olhar . Tese defendida para aquisição do título de Doutorado, UFRN, natal, 2003.

DELEUZE, Gilles. **Foucault**. São Paulo: Brasiliense. 5ª ed. 2005.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2, vol. 3**. Tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. - São Paulo: editora 34, 2012.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. **O que é Filosofia?** Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. 3ª edição São Paulo: 34. 2010.

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador, volume 1**: uma história dos costumes. Tradução: Ruy Jungmann; revisão e apresentação: Renato Janine Ribeiro. - 2. ed. - Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

FARGE, Arlete. **Lugares para a história**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

FARGE, Arlete. **O sabor do arquivo**. São Paulo: Edusp, 2009.

FEITOZA, Jonas Karlos de Souza. **Danças de Salão**: os corpos iguais em seus prósitos e diferentes em suas experiências. Dissertação (Mestrado em Dança), Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

FERNANDES, Ciane. **Pina Bausch e o Wuppertal dança-teatro**: repetição e transformação. - São Paulo: Annablume, 2007.

FERREIRA, Angela. Dança criativa - uma nova perspectiva do ensino e da criação. In: CALAZANS, Julieta. CASTILHO, Jacyan. GOMES, Simone. (orgs.) **Dança e educação em movimento**. - São Paulo: Cortez, 2003.

FOUCAULT, Michael. **História da sexualidade**: a vontade de saber. Graal, 2007.

FOUCAULT, Michael. **O nascimento da clínica**. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro, Forense universitária, 1980, 2ªed.

FOUCAULT, Michel. **A hermenêutica do sujeito**: curso dado no Collège de France. Tradução Márcio Alves da Fonseca, Salma Tannus Muchail. 3ª ed. - São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

FOUCAULT, Michel. Entrevista. In: **Une esthétique de l'existence** (entretien avec A. Fontana), Le Monde, 15-16 juillet 1984.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Organização, introdução e revisão técnica de Roberto Machado. - 5ª ed. - Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2017.

FRAGA, Alex Branco. Anatomias emergentes e o bug muscular: pedagogias do corpo no limiar do século XXI. In: SOARES, Carmen Lúcia. (org). **Corpo e História**. - Campinas, SP: Autores Associados, 2006. - 3ªed.

FREIRE, Ana Vitória. **Angel Vianna**: uma biografia da dança contemporânea. Rio de Janeiro: Dublin, 2005.

FROEHLICH, M. e NUNES, B.B. **Um novo olhar sobre a condução na dança de salão**: questões de gênero de gênero e relações de poder. Revista Educação, Artes e Inclusão, 2018. V. 14, n. 2.

GAUDÊNCIO, Bruno Rafael de Albuquerque. **Da academia ao bar**: círculos intelectuais, cultura impressa e repercussões do modernismo em Campina Grande, PB (1913-1953). Dissertação, UFCG, 2012.

GOFFMAN, Erving. **Estigma**: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. Tradução: Mathias Lambert Data da Digitalização: 2004

GOMES, Simone. A dança e a mobilidade contemporâneas. In: CALAZANS, Julieta. CASTILHO, Jacyan. GOMES, Simone. (orgs.) **Dança e educação em movimento**. - São Paulo: Cortez, 2003.

HALL, Stuart. **Quem precisa da identidade?** In: SILVA, Tomas Tadeu da (org.). Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2000.

IMABASSAÍ, Maria Helena. Conscientização corporal: sensibilidade e consciência no mundo contemporâneo. In: CALAZANS, Julieta. CASTILHO, Jacyan. GOMES, Simone. (orgs.) **Dança e educação em movimento**. - São Paulo: Cortez, 2003.

LARROSA, Jorge. **Linguagem e educação depois de Babel**. Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2004.

LARROSA, Jorge. **Tremores**. Escritos sobre experiência. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

LEMOS, F. C. S e CARDOSO JÚNIOR, H. R. **A genealogia em Foucault**: uma trajetória. Revista Psicologia e Sociedade, 2008, n. 21.

MARTON, Scarlett. 2000. - Só acreditaria em um Deus que soubesse dançar. In FEITOSA, Charles; BARRENECHEA, Miguel A. (orgs.) **Assim falou Nietzsche: memória, tragédia e cultura**. - Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

MATOS, Maria Izilda Santos de. Âncora de emoções: poética e música em Dolores Duran. In: ERTZOGUE, Marina Haizenreder & PARENTE, Temis Gomes (orgs.). **História e Sensibilidade**. Brasília: Paralelo, 2006.

MATOS, Maria Izilda Santos de. Por uma História das Sensibilidades: em foco - masculinidade. Editora da UFPR. **Revista: História: Questões & Debates**, Curitiba, n. 34, p. 45-63, 2001.

MAUAD, Ana Maria. Através da imagem: fotografia e história interface. **Revista Tempo**. Rio de Janeiro, n. 2, p. 1-15, 1996.

MENEZES, Camila Almeida de. **Processo de ressocialização e incorporamento na dança**. VI Colóquio Internacional Educação e Contemporaneidade. Setembro, 2012.

MIRANDA, Regina. Para incluir todos os corpos. In: CALAZANS, Julieta. CASTILHO, Jacyan. GOMES, Simone. (orgs.) **Dança e educação em movimento**. - São Paulo: Cortez, 2003.

MOÇO, Elisângela Cabral. **O Teatro Municipal Severino Cabral da edificação às emoções**: uma análise da cultura teatral campinense. TCC, UEPB, 2010.

MOTA, Manuel Barros da. (org.) **Problematização do sujeito**: psicologia, psiquiatria e psicanálise. Michel Foucault, em Ditos e Escritos, vol. 1, Forense Universitária, 2006.

NEVES, Neide. A técnica Klauss Vianna vista como sistema. In: CALAZANS, Julieta. CASTILHO, Jacyan. GOMES, Simone. (orgs.) **Dança e educação em movimento**. - São Paulo: Cortez, 2003.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra**: um livro para todos e para ninguém. Tradução, notas e posfácio Paulo César de Souza. - 1ª ed. - São Paulo: Companhia de Bolso, 2018.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia ou Grécia e pessimismo**. Trad. Antonio Carlos Braga. São Paulo, SP - Editora Escala, 2011, 2ªed

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, Santa Catarina, v. 14, n. 2, abr-jun/2018.

NUNES, Clarice. Dança, terapia e educação: caminhos cruzados. In: CALAZANS, Julieta. CASTILHO, Jacyan. GOMES, Simone. (orgs.) **Dança e educação em movimento**. - São Paulo: Cortez, 2003.

OBRIEN, Patrícia. A história da cultura de Michel Foucault. In.: Hunt, Lyn. **A nova história cultural**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ORY, Pascal. O corpo ordinário. In: CORBIN, Alain. COURTINE, Jean-Jacques. VIGARELLO, Georges. (orgs.) **História do corpo - As mutações do olhar: século XX**. Tradução e revisão Ephraim Ferreira Alves. 3ªed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

PAGNI, Angelo Pedro. O cuidado de si em Foucault e as suas possibilidades na educação: algumas considerações. In: SOUZA, Luiz Antônio Francisco de. SABATINE. Thiago Teixeira. MAGALHAES, Boris Ribeiro de. (orgs). **Michel Foucault: sexualidade, corpo e direito**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.

PEDRO, Joana Maria. **Traduzindo o debate**: o uso da categoria gênero na pesquisa histórica. Revista História, São Paulo, 2005, v. 24, n 1.

PEREIRA, Giordana Leite. **Trechos da história da dança de salão em Campina Grande**: (re)conhecendo nomes e instituições. TCC, UEPB, 2016.

PERNA, Marco Antonio. Dama boa não pensa. In: \_\_\_. (Orgs). **200 anos de Dança de Salão no Brasil** - Vol. 2. Rio de Janeiro: Amaragão Edições de Periódicos, 2012.

PESAVENTO, Sandra. “Sensibilidades: escrita e leitura da alma”. In: PESAVENTO, Sandra. LANGUÉ, Frédérique. (Orgs.). **Sensibilidades na História**: memórias singulares e identidades sociais. Porto Alegre: UFRGS, 2007, p. 7-21.

PESAVENTO, Sandra. **História e História Cultural**. 2ªed. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

QUINTANILHA, Elisa de Brito. **Parceria**: reflexões sobre damas e cavalheiros no contexto da dança de salão. Revista: Grau Zero - Revista de Crítica Cultural, Rio de Janeiro. 2016, v. 4, n. 2.

RAGO, Margaret. A aventura de contar-se: Foucault e a escrita de si de Ivone Gebara. In: SOUZA, Luiz Antônio Francisco de. SABATINE. Thiago Teixeira. MAGALHAES, Boris Ribeiro de. (orgs). **Michel Foucault: sexualidade, corpo e direito**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.

ROCHA, Thereza. Estatismo e movimento: uma certa história do corpo contada pelo rosto de Samuel Beckett. In: CALAZANS, Julieta. CASTILHO, Jacyan. GOMES, Simone. (orgs.) **Dança e educação em movimento**. - São Paulo: Cortez, 2003.

RODRIGUES, Roberto. **Um universo em fronteiras**: olhares sobre a experiência estética de dança do grupo univérsica a partir da constituição da masculinidade, 1973. Cad. Inhumas, Goiás. 2015. v. 8, n.2.

- SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. Corpo: objeto de estudo. In: **Corpos de passagem: ensaios sobre a subjetividade contemporânea**. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.
- Sant'Anna, Denise Bernuzzi de. É possível realizar uma história do corpo? In: SOARES, Carmen Lúcia. (org). **Corpo e História**. - Campinas, SP: Autores Associados, 2006. - 3ªed.
- SANTAELLA, Lucia. **Corpo e comunicação: sintoma da cultura**. São Paulo: Paulus, 2004.
- SCHOLZE, Lia. **Narrativas de si e a estética da existência**. Revista: Em Aberto, Brasília. 2007. v. 2, n. 77.
- SCOTT, James. **Gênero: uma categoria útil para a análise histórica**. Revista Educação e Realidade, vol. 20, 1995.
- SILVA, Márcio Sales da. **Manoel de Barros, o poeta do devir**. Revista: e-escrita, Nilópolis, v.1, n.1, jan-abr/2010.
- SILVA, Marta Verônica Melo. **Corpo e masculinidades como tessituras de gênero: o cinderelo no mundo da dança**. TCC, UEPB, 2014.
- SILVA, Tomaz Tadeu da. **Nunca fomos humanos - nos rastros do sujeito**. Organização e tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte. Autêntica, 2001.
- SOARES, Carmen Lúcia. Corpo, conhecimento e educação: notas esparsas. In: SOARES, Carmen Lúcia. (org). **Corpo e História**. - Campinas, SP: Autores Associados, 2006. - 3ªed.
- SOHN, Anne-Marie. O corpo sexuado. In: CORBIN, Alain. COURTINE, Jean-Jacques.
- VIGARELLO, Georges. (orgs.) **História do corpo - As mutações do olhar: século XX**. Tradução e revisão Ephraim Ferreira Alves. 3ªed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.
- STINSON, Susan. **Reflexões sobre a dança e os meninos**. Revista Pro-Posições, Campinas, 1998, vol. 9, n 2.
- TEIXEIRA, Letícia. Conscientização do movimento. In: CALAZANS, Julieta. CASTILHO, Jacyan. GOMES, Simone. (orgs.) **Dança e educação em movimento**. - São Paulo: Cortez, 2003.
- VIEIRA, Kyara Maria de Almeida. **Por uma “produção histórica”**: teatro e homossexualidade em Campina Grande, PB (1960-1980). ANPUH – XXV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – Fortaleza, 2009.
- NERY, M. L. **A evolução da indumentária: subsídios para criação de figurino**. Rio de Janeiro: SENAC, 2003.

# Anexos

UFCG - HOSPITAL  
UNIVERSITÁRIO ALCIDES  
CARNEIRO DA UNIVERSIDADE



## PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP

### DADOS DO PROJETO DE PESQUISA

**Título da Pesquisa:** ELE NÃO QUERIA LUTAR BOXE, PREFERIU SER BALARINO;  
A CONSTRUÇÃO DO MASCULINO MULTIFACETADO ATRAVÉS DAS PRÁTICAS  
EDUCATIVAS DA DANÇA

**Pesquisador:** Eulina Souza Dias

**Área Temática:**

**Versão:** 3

**CAAE:** 98248818.0.0000.5182

**Instituição Proponente:** UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE

**Patrocinador Principal:** Financiamento Próprio

### DADOS DO PARECER

**Número do Parecer:** 3.310.467

#### Apresentação do Projeto:

Projeto de Mestrado sobre história cultural relacionado a análise das práticas educativas do corpo através da dança podem educar o masculino para as artes de si.

#### Objetivo da Pesquisa:

Discutir a pedagogização do corpo através da dança enquanto produção de subjetividades da construção de um masculino multifacetado

#### Avaliação dos Riscos e Benefícios:

Foi devidamente refletido conforme as observações do parecer anterior.

#### Comentários e Considerações sobre a Pesquisa:

A pesquisa aborda um tema relevante por tratar de uma questão que ainda necessita de maiores debates sociais

#### Considerações sobre os Termos de apresentação obrigatória:

Houve o esforço em atender as solicitações do parecer anterior.

#### Recomendações:

Ajustar o TCLE: Solicitamos a não repetição dos itens do modelo indo diretamente ao assunto uma vez que o TCLE corresponde a um documento a ser entregue ao sujeito participante. Exemplo: Ao

**Endereço:** Rua Dr. Carlos Chagas, s/n  
**Bairro:** São José **CEP:** 59.107-070  
**UF:** PB **Município:** CAMPINA GRANDE  
**Telefone:** (33)2101-0540 **Fax:** (33)2101-5033 **E-mail:** cep@nuac.ufcg.edu.br

**UFCG - HOSPITAL  
UNIVERSITÁRIO ALCIDES  
CARNEIRO DA UNIVERSIDADE**



Continuação do Parecer: 1.103.487

invês de: 1) Explicitar os objetivos da pesquisa. Discutir a pedagogização.... inserir: 1) Discutir a pedagogização...

**Conclusões ou Pendências e Lista de Inadequações:**

Sem pendências

**Considerações Finais a critério do CEP:**

**Este parecer foi elaborado baseado nos documentos abaixo relacionados:**

Tipo Documento	Arquivo	Postagem	Autor	Situação
Informações Básicas do Projeto	PB_INFORMAÇÕES_BASICAS_DO_P ROJETO_1169282.pdf	11/04/2018 14:17:36		Aceito
Declaração de Pesquisadores	PPT.docx	11/04/2018 14:16:37	Eulina Souto Dias	Aceito
Outros	TXT.docx	11/04/2018 14:15:14	Eulina Souto Dias	Aceito
Outros	pdf_.pdf	11/12/2018 21:12:40	Eulina Souto Dias	Aceito
Projeto Detalhado / Brochura Investigador	Doc.docx	11/12/2018 21:10:57	Eulina Souto Dias	Aceito
Outros	jpg.jpg	11/12/2018 21:08:51	Eulina Souto Dias	Aceito
Folha de Rosto	pdf.pdf	11/12/2018 20:30:38	Eulina Souto Dias	Aceito
TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	TCLE.pdf	11/12/2018 20:12:03	Eulina Souto Dias	Aceito

**Situação do Parecer:**

Aprovado

**Necessita Apreciação da CONEP:**

Não

Endereço: Rua Dr. Carlos Chagas, s/n

Bairro: São José

CEP: 58.107-670

UF: PB

Município: CAMPINA GRANDE

Telefone: (83)2101-2545

Fax: (83)2101-5523

E-mail: cep@ueac.ufcg.edu.br

UFCG - HOSPITAL  
UNIVERSITÁRIO ALCIDES  
CARNEIRO DA UNIVERSIDADE



Continuação do Protocolo: 3.210.467

CAMPINA GRANDE, 07 de Maio de 2019

---

Assinado por:  
Andréia Oliveira Barros Sousa  
(Coordenador(a))

Endereço: Rua Dr. Carlos Chagas, s/n  
Bairro: São José CEP: 56.107-670  
UF: PB Município: CAMPINA GRANDE  
Telefone: (81)2101-5545 Fax: (81)2101-5523 E-mail: [cap@huac.ufcg.edu.br](mailto:cap@huac.ufcg.edu.br)

Página 01 de 02